

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNDE  
DOĞULU VE BATILI HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİNİN  
METİNLERARASI KULLANIMLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Fatma ÇORAPÇI**

**KOCAELİ 2021**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNDE  
DOĞULU VE BATILI HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİNİN  
METİNLERARASI KULLANIMLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Fatma ÇORAPÇI**

**Danışman: Prof. Dr. Hakan SAZYEK**

**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:07072021/16**

**KOCAELİ 2021**

## ÖN SÖZ

Modern sonrası edebiyatın ana kurgu öğelerinden biri olan, Julia Kristeva'nın Bakhtin'in "söyleşimcilik" kuramından beslenerek kavramsallaştırdığı ve edebiyat terminolojisine "metinlerarasılık" (intertextuality) diye giren bu terim kısaca, bir metnin önceki metinlerle içeriksel ve biçimsel bağlamda sonsuz etkileşimi olarak tanımlanabilir. Önceki dönemlerde taklitçilik olarak görülen bu eğilim, potmodernist yazının biçimsel yeniliklerinden biridir. Postmodernist yazar, eskiyi yeni bir bilinçle kavrayarak metninde malzeme olarak kullanır.

Türk edebiyatının üretken yazarlarından Mungan'ın eserleri sürekli olarak başka metinlerle söyleşi içersindedir. Başka bir ifadeyle Mungan'ın yazı estetiğinin temel özelliklerinden bir tanesi metinlerarasılıktır. Mungan'ın metinlerinde Hamletler, Mecnunlar, Aliceler, Kırmızı Başlıklı Kızlar vb. kol gezer. Bu tez çalışmasında Murathan Mungan'ın hikâyelerinde Doğulu ve Batılı halk edebiyatı ürünlerinin kullanımları metinlerarası eleştiri yönteminden faydalanılarak incelenmiştir.


Bu tez çalışması giriş ve iki ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın "Giriş" bölümü, "Murathan Mungan'ın Hayatı ve Eserleri" ve "Metinlerarasılık" olmak üzere ikiye ayrılır. İlk bölümde Mungan'ın otobiyografik kitapları olan *Paranın Cinleri* ve *Harita Metod Defterin*'den hareketle yazarın hayatı hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde ise, metinlerarasılık kuramının tanımı ve metinlerarası ilişki biçimleri açıklanmıştır.

Öykülerin ayrıntılı olarak ele alındığı iki ana bölümde ise, Mungan'ın hikâyelerindeki halk edebiyatı ürünleri metinlerarasılık bağlamında incelenmiştir. Bu bölümler Mungan'ın hikâyelerinde metinlerarası ilişki kurulan metinlere göre sınıflandırılmış ve her bölüm kendi içinde çeşitli alt başlıklara ayrılmıştır. Mungan'ın hikâyelerindeki Doğulu halk edebiyatı ürünlerinin incelendiği ilk bölümde Binbir Gece Masalları, halk hikâyeleri ve Türk mitolojisine ait motifler incelenirken, Batılı halk edebiyatı ürünlerinin incelendiği ikinci bölümde, Grimm Masalları ve Yunan mitolojisine ait unsurlar metinlerarasılık bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda Mungan'ın öykülerindeki geleneksel malzemenin ne şekilde ve hangi

işlevsellikte kullanıldığı metinlerarası eleştiri yönteminden faydalanılarak açıklanmıştır.

Yüksek lisansa başladığım andan itibaren baba şefkatiyle hep yanımda olan ve bana sabır gösteren, tez çalışmam boyunca benden desteğini esirgemeyen, değerli hocam Prof. Dr. Hakan Behçet Sazyek'e teşekkürü borç bilirim.

Hayatımı ve tüm kalbimi sevgiyle dolduran en değerlilerim, annem Havva Çorapçı, babam Resul Çorapçı ve kardeşim Yavuz Çorapçı'ya, varlıklarıyla bana huzur ve mutluluk veren Gizem Çorapçı, Hilal Güldü ve Zeliha Tuncer'e en içten dileklerle teşekkür ederim.



Fatma Çorapçı  
Kocaeli, 2021

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	I
İÇİNDEKİLER .....	III
ÖZET .....	V
ABSTRACT .....	VI
KISALTMALAR .....	VII
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNDE DOĞULU HALK EDEBİYATI ÖGELERİNİN METİNLERARASI KULLANIMLARI.....	26
1.1.MASAL.....	26
1.2.BİNBİR GECE MASALLARI .....	27
1.2.1.Alaaddin'in Sihirli Lambası.....	28
1.2.2.Murathan Mungan'ın Öykülerinde "Alaaddin'in Sihirli Lambası" .....	29
1.2.3.Ali Baba ve Kırk Haramiler .....	35
1.2.4.Murathan Mungan'ın Öykülerinde "Ali Baba ve Kırk Haramiler" .....	35
1.2.5.Şahmeran Hakkında .....	38
1.2.5.1.Yeniden Yazma Örneği Olarak Şahmeran'ın Bacakları .....	41
1.3.MURATHAN MUNGAN'IN ÖYKÜLERİNDE HALK HİKÂYESİ VE DESTANLAR .....	66
1.3.1.Halk Hikâyeleri .....	66
1.3.2.Leyla ve Mecnun.....	68
1.3.3.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Leyla ve Mecnun .....	69
1.3.4.Köroğlu .....	73
1.3.5.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Köroğlu .....	74
1.3.6.Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesi .....	75
1.3.6.1.Yeniden Yazma Örneği Olarak "Dumrul İle Azrail" .....	76
1.3.7.Kan Kalesi.....	86
1.3.7.1.Yeniden Yazma Örneği olarak Kan Kalesi.....	87
1.3.8.Bir Halk Hikâyesi Parodisi Olarak Murathan İle Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı .....	98
1.4.MURATHAN MUNGAN'IN ÖYKÜLERİNDE TÜRK MİTOLOJİSİ .....	104
1.4.1.Mitoloji.....	104
1.4.2.Türk Mitolojisinde Geyik.....	105
1.4.2.1.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Geyik.....	107
1.4.3.Türk Mitolojisinde Doğan.....	113
1.4.3.1.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Doğan.....	113
1.4.4.Anka Kuşu.....	114
1.4.4.1.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Anka Kuşu .....	114
1.4.5.Yasak Meyve Mitosu .....	115
1.4.5.1.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Yasak Meyve Mitosu .....	116
1.4.6.Türk Mitolojisinde Don (Şekil) Değiştirme Motifi.....	116
1.4.6.1.Murathan Mungan'ın Öykülerinde Don (Şekil) Değiştirme Motifi.....	118

### İKİNCİ BÖLÜM

2.MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNDE BATILI HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİNİN METİNLERARASI KULLANIMLARI .....	120
---	-----

2.1.GRİMM MASALLARI .....	120
2.1.1.Külkedisi .....	121
2.1.1.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde Külkedisi .....	121
2.1.1.2.Yeniden Yazma Örneği Olarak Zamanımızın Bir Külkedisi .....	126
2.1.2.Uyuyan Güzel.....	136
2.1.2.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde “Uyuyan Güzel” .....	137
2.1.2.2.Yeniden Yazma Örneği Olarak Yüzyıllık Uyuyan Güzel.....	139
2.1.3.“Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” .....	149
2.1.3.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” .....	150
2.1.3.2.Yeniden Yazma Örneği Olarak Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses.....	152
2.1.4.Kırmızı Başlıklı Kız .....	156
2.1.4.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde Kırmızı Başlıklı Kız Masalı.....	157
2.1.5.Rapunzel.....	159
2.1.5.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde Rapunzel .....	160
2.1.6.Hansel ve Gretel.....	163
2.1.6.1.Murathan Mungan Öykülerinde Hansel ve Gretel Masalı .....	163
2.2.MURATHAN MUNGAN’IN ÖYKÜLERİNDE YUNAN MİTOLOJİSİ .....	165
2.2.1.Prometheus .....	165
2.2.1.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde Prometheus.....	166
2.2.2.Midas.....	168
2.2.2.1.Murathan Mungan’ın Öykülerinde Midas .....	168
SONUÇ .....	171
KAYNAKÇA.....	174

## ÖZET

İlk kez Kristeva'yla birlikte postmodern eleştiri alanında anılmaya başlayan metinlerarasılık terimi, postmodern edebiyatın kullandığı anlatım biçimlerinden biridir. Bir yeniden yazma işlemi olan metinlerarasılık, bir yazarın başka metinlerden parçaları kendi metnine ekleyerek, iki ya da daha fazla metin arasında ilişki kurma biçimidir.

Türk edebiyatının yaşayan yazarlarından biri olan Murathan Mungan'ın eserleri metinlerarası bağlamda incelenmeye oldukça elverişlidir. Özellikle “Binbir Gece masallarım” olarak tanımladığı *Kırk Oda* öykü dizisinde (*Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*) masallardan, halk hikâyelerinden ve mitlerden faydalanarak modern öyküler kaleme almıştır. Metinlerarası göndermelerle dolu olan bu öykülerde Doğu ve Batı kaynaklı anlatılar dönüşüme uğratarak yeni bir metin meydana getirilmiştir.

Bu çalışmada öncelikle Postmodern edebiyat kuramının edebi eleştiriye kazandırdığı metinlerarası kavramı açıklanacaktır. Ardından metinlerarası ilişki biçimlerinin tanımlanmasıyla beraber, Mungan'ın öykülerinde yer alan Doğu ve Batı kaynaklı halk edebiyatı ürünleriyle kurulan metinlerarası ilişkiler tespit edilecektir. Yapılan analiz sonucunda metinlerarasılığın Mungan'ın anlatılarında hangi amaçla ve nasıl kullanıldığı, ne gibi işlevlere sahip olduğu, metnin arka planının kavramada etkili olup olmadığı uygulamaya dökülerek, metinlerarasılık kuramı bağlamında tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, Hikâye, Murathan Mungan.

## ABSTRACT

Term of intertextuality which firstly started to be mentioned in field of postmodern criticism with Kristeva is one of phraseologies that postmodern literature is used. Intertextuality which is a rewriting process is a way of relating between two or more texts as sections of another texts are added to his/her own text by an author.

Murathan Mungan's works that he is one of living authors of Turkish Literature are suitable for being reviewed in context of intertextuality. He wrote modern tales with the use of fairytales, folktales and myth in his tales sequence *Forty Rooms* ( *Forty Rooms*, *Forty Rooms with Three Mirrors*, *Forty Rooms with Seven Doors*, *Forty Rooms with Nine Keys*) that he described it as his "Arabian nights' entertainment". A new text was made as the narrations originating from East and West were transformed in those tales which are full of intertextuality referments.

Firstly, term of intertextuality that theory of Postmodern literature brought it to the literary literature will be explained in this study. Next, the intertextuality relationships which are made with the folk literature products, originating from East and West, in Mungan's tales will be determined with the definition of intertextuality relating ways. As a result of the analysis, it will be brought to practice for what purposes and how the intertextuality was used in Mungan's narrations, what the functions it has, whether it is effective in comprehending the background of text and it will be discussed in context of intertextuality theory.

**Key Words:** Intertextuality, Story, Murathan Mungan.



## KISALTMALAR

C: Cilt

Çev: Çeviren

s: Sayfa

S: Sayı



## GİRİŞ

20. yüzyıl öncesi, birkaç yüzyılın edebiyatına bakıldığında, metinlerin pozitivist bir çizgide biçimlendiği görülür. Bilimin ön planda olduğu Aydınlanma Çağı'ndan itibaren yazarın amacı, çizgisel akmakta olan bir zamanda, somut bir mekânda geçen anlatılar oluşturarak okuyucuyu bilgilendirmek ve eğitmektir. Çağlar boyu devam eden gerçekçi estetik ölçütleri, 20.yüzyıl başında büyük bir dönüşüme uğrar. Artık reel gerçeklik, edebiyatın temel ögesi değildir. Anlam yerini biçime bırakmakta; yazar bakışını dıştan içe yönelterek, iç dünyanın hayallerini ve özlemlerini, bilinç dışının karmaşasını kurgu düzleminde taşımaktadır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde edebiyat hem anlamsal düzlemde hem de biçimsel özellikler bağlamında edebiyat tarihindeki en güçlü paradigma değişikliğini yaşar. Edebiyat artık kendini yansıtmaktadır. Yazar, metnin nasıl kurgulandığını okura anlatır ve onunla kurgu sorunlarını tartışır. Yeni metinde yazar, anlatıcı ve okuyucu metnin içinde beraber yer alırlar. Metnin konusu ise neyi anlattığı değil metnin nasıl kurgulandığıdır. Metin ise daha önce yazılmış metinlerden izler taşıyan metinlerarası bir doğayla bütünleşerek gelişir. Yaşamın yazmakla özdeşleştirildiği bu yeni metinlerde, metin birbirinin içinden üreyen öykü parçalarıyla doludur. Yazar, bu öyküleri üstkurmaca düzleminde kendisi oluşturacağı gibi, başka yazarların metinlerinden hareketle de oluşturabilir. Bir yeniden yazma işlemi olan metinlerarasılık, bir yazarın başka metinlerden parçaları kendi metnine ekleyerek, iki ya da daha fazla metin arasında ilişki kurma biçimidir. İlk kez Kristeva'yla birlikte postmodern eleştiri alanında anılmaya başlayan metinlerarasılık terimi, postmodern edebiyatın kullandığı anlatım biçimlerinden biridir. Bir yeniden yazma işlemi olan metinlerarasılık, bir yazarın başka metinlerden parçaları kendi metnine ekleyerek, iki ya da daha fazla metin arasında ilişki kurma biçimidir. Edebiyat tarihinin başından beri, her yazar kendinden önce yazılmış metinlerden etkilenmiştir. Ancak bu olgunun "metinlerarası" adıyla yazınsal eleştiri alanında yerini alması 1960'lardan sonradır.

Türkiye'de son yıllarda metinlerarasılık üzerine çalışmalar yapılırsa da edebiyatımızda birçok eser metinlerarası bağlamda incelenmeyi beklemektedir. Türk edebiyatının yaşayan yazarlarından biri olan Murathan Mungan'ın eserleri metinlerarası bağlamda incelenmeye oldukça elverişlidir. Murathan Mungan'ın 1985

yılında yayımlanan *Son İstanbul* ile başlayan öykücülük serüveni *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007), *Kadıncan Kentler* (2008), *Eldivenler* (2009), *Kibrit Çöpleri* (2011) ve *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) eserleriyle devam eder. On bir hikâye kitabı olan yazar metinlerarası ilişki biçimlerini öykülerinde sıkça kullanır. Özellikle “Binbir Gece masallarım” olarak tanımladığı *Kırk Oda* öykü dizisinde (*Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*) masallardan, halk hikâyelerinden ve mitlerden faydalanarak modern öyküler kaleme almıştır. Metinlerarası göndermelerle dolu olan bu öykülerde Doğu ve Batı kaynaklı anlatılar dönüşüme uğratarak yeni bir metin meydana getirilmiştir. Bu çalışmanın amacı da Mungan’ın hikâyelerinin metinlerarası bağlamda incelenmesi ve onların Doğu ve Batı kaynaklı halk edebiyatı ürünleriyle ilişkilerinin tespit edilmesidir.

Mungan’ın öyküleri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, genel anlamda, tek bir öykü kitabını merkeze alıp metinlerarası bağlamda inceleme yoluna gidilmiş, tüm öykü kitaplarının dâhil olduğu bir tez çalışması yapılmamıştır. Bu çalışmanın konusu, “Murathan Mungan’ın hikâyelerinde Doğulu ve Batılı halk edebiyatı ürünlerinin” kullanımlarının metinlerarası eleştiri yönteminden faydalanılarak incelenmesidir. Mungan, öykülerinde hem Doğu kaynaklı hem de Batı kaynaklı halk edebiyatı ürünlerine pek çok gönderme yapar. Bu çalışmada, Mungan’ın hikâyelerinde gönderme yaptığı tüm halk edebiyatı ürünleri incelenecektir. Bu çalışmanın amacı metinlerarasılığın kuramsal çerçevesini çizerek Murathan Mungan’ın öykülerinde faydalandığı geleneksel malzemeyi metinlerarası ilişkiler çerçevesinde değerlendirmektir.

Çalışmada önce metinlerarasılık kavramı ve metinlerarası ilişki biçimleri açıklanarak çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Ardından Murathan Mungan’ın öykülerindeki Doğulu ve Batılı halk edebiyatı ürünlerinin kullanımları metinlerarası bağlamda incelenmiştir. Mungan, öykülerinde halk hikâyesi motiflerine yer vererek, bu geleneksel anlatılarla birçok metinlerarası alışveriş gerçekleştirir. İki bölüme ayrılan çalışmanın birinci bölümünde, Mungan’ın öyküleriyle Binbir Gece Masalları, halk hikâyeleri ve Türk mitolojisine ait motiflerle kurulan metinlerarası ilişkiler incelenmiştir. İkinci bölümdeyse Grimm Masalları ve Yunan mitolojisine ait

motiflerle kurulan metinlerarası ilişkiler incelenmiştir. Bu tez çalışmasında, Murathan Mungan'ın öykülerindeki metinlerarası bağlam halk edebiyatı ürünleriyle sınırlandırılmıştır. Mungan'ın hikâyelerinde halk edebiyatı ürünleriyle kurulan tüm metinlerarası ilişkiler tespit edilmiştir.



## **Murathan Mungan Hayatı ve Eserleri**

### **Hayatı**

Murathan Mungan, 21 Nisan 1955 yılında İstanbul'da doğdu. Aslen Mardinlidir. Soyağacı 1947'ye dayanan, Mardin'in en eski ailelerinden birinin çocuğudur. Büyükbabası, IV. Murat zamanında, büyüyüp güçlenmesine karşı duyulan tedirginlikle Suriye'den sürülmüş Arap emirliğinin çocuklarından biriydi. 17 yaşındayken, Pevruze isimli, yerleşik yaşama geçen ilk Kürt beyliklerinden birinin kızıyla evlendi. Mungan'ın zihninde güçlü bir imge olarak hatırladığı Pevruze, Arapçayı bütün lehçeleriyle bilen, siyah giysiler içinde koyu yeşil gözleriyle güzel yüzlü bir kadındı. On altı tane çocuk doğuran Pevruze, yalnızca altı evladının yetişkinliğini görebildi.

Mungan'ın masal kadar zenginlermiş, diyerek bahsettiği büyükbabası birçok mülke sahipti. Ancak Doğuda Şeyh Sait ayaklanması ve sonrasında gelişen olaylar beraberinde sürgünleri getirdi. İlk olarak erkekler ardından kadınlar sürgün edildi. Sürgün edilen erkekler Diyarbakır'da toplanıp ülkenin değişik yerlerine gönderildi. Mungan'ın büyükbabası sürüldüğü Niğde Hapishanesi'nde ruhsal dengesini kaybetti. İki yıl Niğde sürgününden sonra iki yıl da Adana'da geçti. Mungan'ın babanesi Pevruze, altı çocuğu (İbrahim, Lütfiye, İsmail, Zekiye, Sadiye, Abdülkadir) ile beraber Adana'ya geldi. O sırada Murathan Mungan'ın babası İsmail Mungan, Adana Erkek Lisesinde yatılı okumaya başladı. Sürgünden sonra Mardin'e dönen aile, tüm mallarına başkaları tarafından el koyulduğunu gördü. Hatta mal kavgası sonucu İbrahim, muhtarı vurduğu için hapse girdi. Bunca sıkıntıyla Mardin'de yaşayamayan Pevruze, çocukları alarak İstanbul'a geldi. Satacak malları ve gelirleri olmayan ailenin tek umudu İstanbul Hukuk Fakültesini kazanan İsmail Mungan'dı İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri nedeniyle ülke de ekonomik buhrandaydı. Kötü şartlara dayanamayan aile kayıplar vermeye başladı. Zekiye veremden öldü. Abdülkadir evden kaçtı. İsmail Mungan da siyasi nedenlerden okulu bırakıp Suriye'ye firar etti. Mungan'ın büyükbabası ise alacaklarını toplamak için Mardin'e döndü ancak kimseden borçları tahsil edemedi. Dönüş yolunda Suriyeli askerler tarafından yakalanıp işkence gördükten sonra ruhsal dengesi iyice bozulduğu için kaldırıldığı Mardin Devlet Hastanesi'nde hayatını

kaybetti. Pevruze uzun zaman evlatlarının dönüşünü bekledi. İsmail dönüp yarım bıraktığı okulunu tamamladı. Evden kaçan Abdülkadir geldiğinde ve hapisteki İbrahim çıktığında, aile Mardin'e geri döndü. (Mungan, 2018(c): s.10-15).

İsmail Mungan, İstanbul Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra bir süre askerî hâkimlik yaptı. Sonra Ankara'da avukatlık yaptığı sırada Habibe ile tanışıp evlendi. Ailesi, İsmail Mungan için Mardin'in asil ailelerinin kızlarından birini gelin istemelerine rağmen o, ilk eşini İstanbul'dan ikincisini de Ankara'dan bulup getirdi. Murathan Mungan, İsmail Mungan'ın tek çocuğudur ve İlk eşi Muazzez'den dünyaya gelir. Ancak Muazzez'in paronaya rahatsızlığı nedeniyle İsmail'le ayrılmasının ardından Murathan daha on bir aylıkken İstanbul'dan Mardin'e getirilir. İlerde bu ayrılığı "On bir aylıkken almışlar beni İstanbul'dan, Mardin'e getirmişler. Trende yol boyu ağlamışım." (Mungan, 2016: s.41) şeklinde yazacak olan Mungan, on yedi yaşına girdiğinde onu büyüten annesinin aslında öz annesi olmadığını öğrendi. Habibe, 1972 sonbaharında Mungan'la İstanbul'a gelerek, onu doğuran annesi Muazzez'i aradı ve anne oğlu tanıştırdı. Mungan sevilerek, şımartılarak ve gözetilerek büyümüş bir çocuk olsa da bu hakikat onun dünyayla kurduğu algısını yaraladı ve onu derin bir yalnızlığa sürükledi:

"Her yerde hep iğreti, hep yabancı, hep sürgün gibi duran benim, yıllardır içimde yaralı bir hayvan gibi saklanan yalnızlığımı büyütmişti bu 'üvey' kimliğiyle hayatımı damgalayan yeni gerçek. Sonrasında kabaca söylersek: Hayattan kaçtım, sanata sığındım. Yazı'yı evlat edindim, okurları akraba..." (Mungan, 2018(c): s.75).

1962 yılında Mardin olaylarının ardından İsmail Mungan tutuklandı ve tahliyesinin ardından asker kaçağı olduğu için kırklı yaşlarında askere alınarak Diyarbakır'dan Edremit'e sürüldü. Babasını Edremit'e bırakan Murathan Mungan herhangi bir tehlikeye karşı annesiyle beraber Ankara'ya dayısının yanına geçip bir süre orada yaşadı. Mardin, Ankara, Balıkesir, Edremit arasında geçen sürede Murathan Mungan ikinci sınıfın ilk döneminde okula gidemedi. İkinci sınıfın ikinci dönemiyse Ankara İncesu İlkokulunda tamamladı. Üçüncü sınıfta yeniden Mardin'e, Dumlupınar İlkokuluna kaydedildi. Başarılı bir avukat olan İsmail Mungan işinde hızla yükselerek yörede çok düşman kazandı. Bu yüzden İsmail Mungan sık sık çıktığı iş gezilerine

ailesini de beraberinde götürdü. Murathan Mungan bu geziler sayesinde çocuk yaşta yoksulluğu ve acıyı tanıdı. Ayrıca namus davası, kan davası, intikam gibi insanların kendisini adadığı kavramlarla da karşı karşıya kaldı. Köylerde karşılaştığı bu manzaraları bir oyun olarak yazmaya karar verdiğinde henüz ilkokul üçüncü sınıfa gitmekteydi. (Mungan, 2016(a): s.299-301).

Mungan ortaokulu Ankara’da yatılı kolejde okumak istediye de ailesi reddettiği için ortaokulu da Mardin’de tamamladı. Bu yüzden Murathan Mungan’ın çocukluk ve gençlik yılları Mardin’de geçti. İncesu İlkokulu, Kurtuluş Ortaokulu ve Mardin Lisesi’nde eğitimini tamamladıktan sonra 1972 yılında Ankara’ya yerleşti. Burada bir süre banka memurluğu ve tezgâhtarlık yaptı. Üniversiteye başlayan Mungan, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nde öğrenim gördü. “Türk Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması” adlı bitirme teziyle mezun olan Mungan yine aynı okulda lisansüstü eğitimine başladı. “Yazarlık Sorunları Açısından Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve İncelenmesi” isimli çalışmasıyla lisansüstü öğrenimini tamamladı. 1972 yılında Mardin’den ayrıldıktan sonra 1985 yılına kadar Ankara’da yaşadı. Oradan İstanbul’a geçen Mungan, Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları’nda dramaturg olarak çalıştı. Mungan, halen İstanbul’da yaşamakta ve yazın hayatına devam etmektedir. (Yalçın, 2001: s.717).

Çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları ve şiirleri yayımlanan Mungan’ın ilk kitabı 1980 yılında yayımlanan *Mahmud İle Yezida*’dır. Mungan’ın yazarlığında önemli bir yeri olan *Mahmud İle Yezida*, yazarın hem yayımlanan ilk kitabı hem de yazdığı ilk oyunudur. Mungan daha çok şiir, hikâye, roman ve oyunları ile tanınsa da aynı zamanda şarkı sözü, film senaryosu ve radyo oyunu da yazar. Çeşitli alanlarda yirmi yıllık çalışmalarını özel bir seçme hazırlayarak *Murathan’95*’te toplar. Dünya edebiyatından öyküleri ve denemeleri bir araya getirerek seçkiler hazırlar, çeşitli yazılarını ve denemelerini kitaplaştırır. 2000 yılından önce çıkardığı tüm şiir kitaplarını *13+1*’de toplar. 2002’de yedi hikâyenin yedi kitapçık şeklinde bir kutu içinde yer aldığı *7 Mühür*’ü yayımlar. 2005 yılında, Mungan’ın ellinci yaşı için hazırlanan *Elli Parça* yayımlanır. Farklı kitaplardan seçtiği şiir ve öykülerini *Doğduğum Yüzyıla Veda*, *Doğu Sarayı*, *İskambil Destesi* gibi hepsi ayrı bir bağlam

gözetilerek hazırlanmış seçkilerde toplar. Kürtçeye çevrilen şiirlerini içeren *Li Rojhilatê Dilê Min/ Kalbimin Doğusunda* Türkçe ve Kürtçe olarak çift dilde basılır. *Bir Dersim Hikâyesi, Merhaba Asker ve Kadınlar Arasında* gibi çeşitli yazarların katkılarıyla biçimlenen bağlamsal seçkiler hazırlar. İlk kitapları farklı yayınevlerinde yayımlandıktan sonra 1986'da Remzi Kitabevi'ne geçer. 1992'de Metis Yayınları'na geçen Mungan'ın kitaplaştırdığı bütün çalışmalar bir külliyat olarak Metis Yayınları tarafından yayımlanmaktadır. (Mungan, 2018(c): s.3).

## Eserleri

### Şiirleri

- Osmanlıya Dair Hikâyat, İstanbul, Ödül Alan Kitaplar, 1981.
- Kum Saati, Yeni İnsan, Ankara, 1984.
- Sahtiyan, Yeni İnsan, Ankara, 1985.
- Yaz Sinemaları, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Eski 45'likler, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Mırıldandıklarım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- Yaz Geçer, Metis, İstanbul, 1992.
- Oda, Poster ve Şeylerin Kederi, Metis, İstanbul, 1993.
- Omayra, Metis, İstanbul, 1993.
- Metal, Metis, İstanbul, 1994.
- Oyunlar İntiharlar Şarkılar, Metis, İstanbul, 1997.
- Mürekkep Balığı, Metis, İstanbul, 1997.
- Başkalarının Gecesi, Metis, İstanbul, 1997.



- Erkekler İçin Divan, Metis, İstanbul, 2001.
- Timsah Sokak Şiirleri, Metis, İstanbul, 2003.
- Eteğimdeki Taşlar, Metis, İstanbul, 2004.
- Dağ, Metis, İstanbul, 2007.
- Bazı Yazlar Uzaktan Geçer, Metis, İstanbul, 2009.
- İkinci Hayvan, Metis, İstanbul, 2010.
- Gelecek, Metis, İstanbul, 2010.
- Solak Defterler, Metis, İstanbul, 2016.

#### **Hikâye ve Romanları**

- Son İstanbul, Uçurum Yayıncılık, Ankara, 1985.
- Cenk Hikâyeleri, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- Kırk Oda, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.
- Lal Masallar, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Kaf Dağının Önü, Metis, İstanbul, 1994.
- Üç Aynalı Kırk Oda, Metis, İstanbul, 1999.
- 7 Mühür, Metis, İstanbul, 2002.
- Çador, Metis, İstanbul, 2004.
- Yedi Kapılı Kırk Oda, Metis, İstanbul, 2007.
- Kadından Kentler, Metis, İstanbul, 2008.
- Eldivenler, Hikâyeler, Metis, İstanbul, 2009.

- Kibrit Çöpleri, Metis, İstanbul, 2011.
- Şairin Romanı, Metis, İstanbul, 2011.
- Dokuz Anahtarlı Kırk Oda, Metis, İstanbul, 2017.

### **Oyunları**

- Mezopotamya Üçlemesi
- Mahmud ile Yezida, Türkiye İş Bankası, Ankara, 1980.
- Taziye, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1982.
- Geyikler Lanetler, Metis, İstanbul, 1992.
- Bir Garip Orhan Veli, Metis, İstanbul, 1993.
- Kâğıt Taş Kumaş, Metis, İstanbul, 2007.
- Mutfak, Metis, İstanbul, 2013.

### **Senaryoları**

- Dört Kişilik Bahçe, Metis, İstanbul, 1997.
- Dağınık Yatak, Metis, İstanbul, 1997.
- Başkasının Hayatı, Metis, İstanbul, 1997.

### **Deneme Kitapları**

- Meskalin 60 Draje, Metis, İstanbul, 2000.
- Soğuk Büfe, Metis, İstanbul, 2001.
- Bir Kutu Daha, Metis, İstanbul, 2004.
- Kullanılmış Biletler, Metis, İstanbul, 2007.

- Hayat Atölyesi, Metis, İstanbul, 2009.
- 227 Sayfa, Metis, İstanbul, 2010.
- Stüdyo Kayıtları, Metis, İstanbul, 2011.
- Tuğla, Metis, İstanbul, 2012.
- 189 Sayfa, Metis, İstanbul, 2014.
- Güne Söylediklerim, Metis, İstanbul, 2015.
- Küre, Metis, İstanbul, 2016.

#### **Diğer Kitapları ve Seçkileri**

- Murathan '95, Metis, İstanbul, 1996.
- Paranın Cinleri, Metis, İstanbul, 1997.
- Metinler Kitabı, Metis, İstanbul, 1998.
- 13+1 Fazladan Bir Kitap, Metis, İstanbul, 2000.
- Yaz Geçer, Metis, İstanbul, 2002.
- Elli Parça, Metis, İstanbul, 2005.
- Söz Vermiş Şarkılar, Metis, İstanbul, 2006.
- Aşkın Cep Defteri, Metis, İstanbul, 2012.
- Doğduğum Yüzyıla Veda, Metis, İstanbul, 2012.
- Li Rojhilatê Dilê Min, Metis, İstanbul, 2012.
- Doğu Sarayı, Metis, İstanbul, 2012.
- İskambil Destesi, Metis, İstanbul, 2014.

- Harita Metod Defteri, Metis, İstanbul, 2015
- Aşk İçin Ne Yazdıysam, Metis, İstanbul, 2016.

### **Seçki Kitapları**

- Çocuklar ve Büyükleri, Metis, İstanbul, 2001
- Yazıhane, Metis, İstanbul, 2003
- Yabancı Hayvanlar, Metis, İstanbul, 2003
- Erkeklerin Hikâyeleri, Metis, İstanbul, 2004
- Kadınlığın 21 Hikâyesi, Metis, İstanbul, 2004.
- Ressamın İkinci Sözleşmesi, Metis, İstanbul, 2005.
- Büyümenin Türkçe Tarihi, Metis, İstanbul, 2007.
- Bir Dersim Hikâyesi, Metis, İstanbul, 2012.
- Merhaba Asker, Metis, İstanbul, 2014.
- Kadınlar Arasında, Metis, İstanbul, 2014.
- Edebiyat Seferleri İçin Vapur Tarifeleri, Metis, İstanbul, 2017.
- Tren Geçti, Metis, İstanbul, 2017.

### **Metinlerarasılık**

Yazarlar edebiyat tarihinin başından bu yana kendisinden önceki metinlerden etkilenmişlerdir. Edebiyat terminolojisine metinlerarasılık olarak giren bu terim sadece postmodernizme özgü bir özellik değildir. Metinlerarasılık “aslında roman türünde yansıtmacı, modernist ve postmodernist tarzların ortak ögesidir. Bununla birlikte söz konusu öğeye bakış noktaları arasında farklılıklar bulunur. Yansıtmacı romanda metinlerarasılık yazar merkezli oluşuna karşılık öteki iki tarzda metin merkezli” (Sazyek, 2002: s.498) bir konumdur. Yansıtmacı yazar, toplumsal

sorunlara çözüm arayan bir eğilimle, eserini toplumsal ilerleme için araç olarak görür. Sahip olduğu kültürel birikimden faydalanarak, farklı alanlardaki pek çok bilgiyi metnin içine yerleştirir. Oysa postmodernist yazında, yazarın metnini oluştururken ne olay kurgulama amacı ne de ideolojik bir mesaj taşıma kaygısı vardır. Postmodernist yazında metin, diğer metinlerin kesiştiği bir noktada bulunur ve kurulan metinlerarası ilişkilerle çok katmanlı bir dizgeye dönüşür. Böylelikle “geleneksel metinlerdeki tek bir bakış açısı ile benzeşiklik ve birlik ilkelerine uygun olarak tek bir görünümün aktarımı değil; yazının kendisi de dâhil yeni metinler üretebileceği çok sesli/ ayrışık bir görüneye ulaşmak” (Eliuz, 2016: s.120) amaçlanır.

Metinlerarasılık, postmodernist anlatının vazgeçilmez olgularından biridir. ”Ortaçağ edebiyatında- buna divan edebiyatı da dâhildir-, içerik ve giderek biçim düzlemlerinde yüzyıllarca aynı öğelerin yinelendiğini düşünürsek, metinlerarasılığın hiç de yeni olmadığını görürüz.” (Ecevit, 2010: s.76). Klasik ve modern metinlerde de var olan bu olguda yeni olan unsur, bu kavramın yazınsal eleştiri alanında yeni tanımlanmaya başlanmasıdır. Metinlerarasılık kavramı 1960’lı yıllarda özellikle Kristeva’nın çalışmaları ve birçok eleştirmenin de – Bakhtin, Barthes, Lothman gibi- katkılarıyla ortaya çıkar. En yalın biçimiyle metinlerarasılık kavramı şöyle tanımlanabilir: Bir yazarın kendinden önceki metinlerden içerik ya da biçim bağlamında alıntılar, anıştırmalar yapmasıdır. Eskiden taklitçilik olarak yadsınan bu eğilim postmodern yazıyı geleneksel yazıdan ayıran en temel eğilim olur. Klasik yazı düşüncesindeki bütünlük anlayışı tamamen değişir. Bundan böyle “metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaiği son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak” (Aktulum, 2007: s.9) tanımlanır. Yeni metin tanımında, her yazınsal metnin “çoksesli” özellikte olduğu, anlamın diğer metinlerden alınan kesitlerin, metnin içine girmesiyle oluşturulduğu ileri sürülür. O hâlde “postmodern metnin çoğul nitelikli bir metin olduğu ileri sürülebilir. Marc Angenot’un belirttiği gibi, klasik metnin benzeşiklik ve birlik ilkelerinin karşısına metinlerarası söylem ile bir ayrışıklık ve çokluk (çokseslilik)” ilkesi çıkar. (Aktulum, 2007: s.10).

Metinlerarasılık kavramını ortaya atan Julia Kristeva’dır. Kristeva “bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir

çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için ‘metinlerarası’ kavramını” (Aktulum, 2007: s.11) ortaya atar. Böylece postmodernist metin kadar geleneksel yazının da bir özelliği olan metinlerarasılık kavramı farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlanmaya başlar. Kristeva’nın hocası Barthes ve Riffaterre, Genette, Jenny, Ricardou gibi pek çok eleştirmen metinlerarasılığı yazınsallığın bir ölçütü olarak görüp Kristeva’yı desteklemelerine karşın kavramı tanımlama ve çözümleme yöntemlerinde farklılık gösterirler.

Aslında metinlerarasılık kavramı özünü Bakhtin’den alır. Bakhtin, adı geçen eleştirmenlerden çok daha önce aynı olguyu “söyleşimcilik” adını verdiği kuramın çevresinde “etkileşim” sözcüğüyle belirtir. Barthes aynı sözcüğü 1973’te kullanarak “sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı” olarak tanımlar. Lotman’da “metin-ötesi” ya da “metin-dışı” kavramları yer alır. Genette ise iki metin arasındaki her türlü alışverişe metinsel-aşkınlık olarak adlandırır. Bütün bu kavramlardan esinlenerek Julia Kristeva’nın “metinlerarasılık” kavramı ortaya çıkar ve değişmez bir metinsel olgu olarak yazının yapıcı bir unsuru sayılır.

Görüldüğü üzere metinlerarasılık kavramı, Barthes, Riffaterre, Genette, Bakhtin, Kristeva gibi birçok ismin katkılarıyla bugünkü tanımına ulaşır. Adı geçen teorisyen ve eleştirmenler, kuramı tanımlarken farklı yollar izleseler de hepsi, metnin daha önceki metinlerle ilişki halinde olduğu, düşüncesinde birleşir. Yazar metnini oluştururken, diğer metinlerden kesitleri metnine alarak, yeni bir metin meydana getirir. Buradan da her metnin, başka metinlerin dönüşümü olduğu sonucuna ulaşılabilir: “Kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha önce anlatılmış bir öyküyü anlatır. “ (Eco, 2020: s.701).

Bu bölümde metinlerarasılık kuramının kökeni ve gelişimi açıklanacaktır. Önce metinlerarasılığın tanımı verilecek ardından kavramın kökeni Rus Biçimcilerinin ve Bakhtin’in çalışmalarından hareketle açıklanacaktır. Ardından Kristeva, Barthes, Riffaterre, Jenny ve Genette’nin çalışmalarından hareketle kavramın anlamsal bakımdan geçtiği aşamalara ve aldığı biçimlere değinilecektir.

## Tanım- Kuram- Köken

Metinlerarasılık kavramı kabaca iki veya daha fazla metin arasındaki alışveriştir. “Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir.” (Aktulum, 2007: s.17). Yazar kendi metninin bağlamında başka bir metni kaynaştırarak yeniden yazar. Eleştirmenler, her metnin kendinden önceki metinlerden izler taşıdığını öne sürerek metinlerarasılığın alıntısız özelliği üzerinde dururlar. Yani her metin bir alıntılar toplamıdır. Yazar başka bir metinden parçaları kendi metnine kaynaştırır. Hiçbir metin kendinden önce yazılmış metinlerden bağımsız olamayacağı için aslında her metin bir metinlerarasıdır. Tüm eleştirmenler metinlerarasılığın, yazının yapıcı unsuru olduğu noktasında uzlaşırlar. Metinlerarası kavramı her ne kadar Kristeva ile beraber postmodern eleştiri alanında anılmaya başlasa da, hem çağdaş hem klasik metinler olsun, her yazı kılıfına özgü değişmez bir özelliktir. Hiçbir metin daha önce yazılmış metinlerden bağımsız yazılamaz ve her metin kendisinden önce yazılmış metinlerden izler taşır. Kuramcılar metinlerarasılığı yazının yapıcı bir unsuru olarak kabul etseler de kavramı tanımlama ve çözümleme yöntemleri farklılık gösterir.

XIX. yüzyılın başlarında diğerleri tarafından biçimci denilerek eleştirilen bir takım Rus eleştirmen “Şiir Dilini İnceleme Derneği” adı altında toplanarak metni tarihsel ya da toplumbilimsel verilerden hareketle açıklamayı reddederler. Eichenbaum, incelenmesi gerekenin yazın olduğunu öne sürer. Jacobson da yazın bilimin konusunun yazınsallık olduğunu savunur. Böylelikle adı geçen Rus eleştirmenler yazın incelemelerindeki geleneksel tutumu reddederek odaklarını dilbilime yöneltirler. Başlarda yazın incelemesinde yapıt dışı hiçbir unsura yer vermeyen eleştirmenler bu tutumlarından vazgeçerek yapıtı başka yapıtlarla ilişkilendirerek ele alırlar. Victor Şklovski, bir yapıtın ancak diğer yapıtlarla ilişkilendirilerek ele alınabileceğini savunur. Böylelikle metinlerarası kavramının adı geçmese de onu dolaylı yoldan kabul etmiş olurlar. Kavramın varlığına işaret eden diğer nokta Rus Biçimcilerin, yazılarında kullandığı parodi ve pastiş yöntemidir. Parodiyi, yapıtların taklit edilmesi veya dönüştürülmesi olarak tanımlarlar. Tomaşevski, parodi ile kuralları belli yazınsal bir türün taklit edilip dönüştürülerek yeni anlamlar kazanıp yeni işlevlerle donatıldığını söyler. Böylece yazınsal türe ait

teknikler bozulur ve yazın yeni anlamlar kazanır. Rus Biçimciler, metinlerarası olgunun varlığına ve parodi ile pastiş gibi kimi yöntemlere değinseler de kuramı yalnızca biçimsel açıdan ele alırlar. (Aktulum, 2007: s.19-24).

Bakhtin tarihsel ve toplumsal olgulara bağlı kalarak ortaya attığı söyleşimcilik kuramıyla Rus Biçimcilerden kesin olarak ayrılır. Her ne kadar metinlerarasılık kavramının kuramcısı olarak Julia Kristeva kabul edilse de kavram özünü Rus eleştirmen Bakhtin'den alır. Bakhtin'in yapıtlarının geç yayımlanması ve yayımlanan eserlerde de başka isimler kullanması nedeniyle Batıda tanınması geç olur. Kristeva'nın, Bakhtin'in çalışmalarını tanıtmaya çalışmasıyla, söyleşimcilik kuramı metinlerarasılık adıyla Batı eleştiri söylemine sokulur. Bakhtin tüm çalışmalarında, çoksesliliğin yazının yapıcı unsuru olduğunu savunur. Bakhtin'in yapıtlarında "söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusu" (Aktulum, 2007: s.25) halindedir. Biçimcilerden farklı olarak, söyleşimcilik kuramını temellendirirken tarihsel bir tutum sergiler. Bakhtin, bir yapıtın diğer yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da alışveriş içinde olduğunu savunur. Böylece metni sadece kendi içerisinde çözümlenmeye çalışan Rus Biçimcilerinden ayrılır. Bakhtin'in sözcü kuramının diğer eleştirmenlerle uzlaştığı yönü, her söylemin başka söylemlere karıştığı, ilkesidir. Ancak her sözcenin toplumsal ve tarihsel olgularla alışveriş içinde olduğunu söyleyerek, sadece Rus Biçimcilerden değil ondan esinlenerek metinlerarası kavramı ortaya atan Kristeva ve ardından Barthes, Riffatterre, Genette ile de ayrılır.

Çokseslilik tek sesliliğe bir karşı çıkıştır. Bakhtin çoksesliliğin her yazınsal türe özgü bir özellik olduğunu söylese de en elverişli türün roman olduğunu belirtir. Çünkü roman türü, söyleşimi en açık şekilde gerçekleştirir. Dili bir ileti aracı olarak kullanmaz ve değişik söylemleri etkileşim durumuna sokar. Özellikle roman kişileriyle metine farklı sesler katılır. Ayrıca farklı türlere içerisinde yer vermesi romanın çoksesli oluşunu kesinler. Bakhtin, çoksesli romanın ilk izlerini antik dönemdeki ciddi iletiler veren güldürü türlerinde, önce Sokrates Söyleşileri'nde ardından Menipos Taşlamaları'nda arar. Çünkü bu türler, destan gibi tek sesli söylemlerin aksine güldürürken ciddi iletiler verirler. Bunlar farklı biçim ve farklı anlatımlar gibi ayrışık unsurları birleştiren çok sesli romanın önünü açmışlardır.



Bakhtin'e göre çoksesli romanın yaratıcısı Dostoyevski'dir. Onun romanlarında kahramanlar yazarın söylemini taşımazlar. Aksine yaratıcılarına karşı çıkabilen özerk bireylerdir. (Aktulum, 2007: s. 24-40).

Kristeva, Bakhtin'in 1966 yılında Dostoyevski ve Rabelais üzerine yazdığı "Sözcük, Diyalog ve Roman" başlıklı yazısından hareketle metinlerarası kavramını ortaya atar. Yukarıda da belirtildiği gibi Kristeva, Bakhtin'in çalışmalarını tanıtırken onun söyleşimcilik (dialogism) kuramını metinlerarası adı altında tanımlamaya girişir. Metin tanımını yaparken her zaman söyleşimciliğe bağlı kalan Kristeva, metnin her zaman diğer metinlerin kesiştiği yerde bulunduğu düşüncesini benimser. Kristeva'ya göre metin belli bir işi yerine getiren bir aygıttır. Metnin işlevi gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtarak yeni bir metin ve bunun sonucu olarak yeni bir anlam üretmektir. Yani dil vasıtasıyla metin, gösterenleri bir bağlamdan alıp diğer bağlamın içerisine dönüştürerek sokar. Bu karşılıklı ilişkiler belli değişiklikleri beraberinde getirir. Bu ilişkiler metinlerarası ilişkilerdir. "Metin, metinlerarası açıdan bakıldığında, bir alıntılar mozaïği olarak tanımlanır. Her metin bir alıntılar mozaïği oluşturur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür." (Aktulum, 2007: s. 41). Bu doğrultuda metnin anlamı da gösterenlerin dönüşümü içinde aranmalıdır.

Kristeva, yazınsal söylemin temel özelliği olarak metinlerarasılığını alır. Metinlerarasılık olmadan bir yazının olamayacağını savunur. Ancak belirtilmelidir ki Kristeva'ya göre metinlerarasılık, metinde başka metinlere ait unsurların taklit edilmesi ya da sokulması işlemi değil, bir yer (bağlam) değiştirme işlemidir. Yani metinlerarasılık, metni önceki metine gönderen bir olgu değil, sonsuz bir metinsel devinimdir. Bu açıdan bakıldığında, bir metinde metinlerarasılıktan söz edebilmek için somut bir metinlerarası gönderme olması zorunlu değildir. Yani metinlerarasılığın devinime geçiren yalnızca parodi, pastiş, anıştırma, alıntı değil; aynı zamanda her türlü anımsama, aynı dönemde yazılmış başka metinlerle her türlü alışveriş de metinlerarasılığın devinime geçirir. "Her metin bir alıntılar mozaïği olarak yapılır; her metin bir başkasının emilimi ve değişimidir." (Aktaran: Gökalp-Alpaslan, 2007: s.10). Yani Kristeva'ya göre tüm "yazın" temel olarak metinlerarasılıktır. Metinlerarasılığın, yazının yapıcı bir unsuru olduğu düşüncesi kuram üzerine yapılan

ilk çalışmalardan beri vardır. Rus Biçimcilerinin “dilsel söyleşim” düşüncesinde ve Bakhtin’in sözce kuramında olduğu gibi Kristeva da içerisinde başka sözcelerden izler taşımayan bir sözce olamayacağını savunur. Ancak Kristeva’nın diğer kuramcılardan ayrıldığı noktalar vardır. Kristeva, tarihsel bir araştırma içine girmez, metni geçmiş metinlerle çözümlenmeye tabi tutar ve alıntılanan parçaların dönüşümünü inceler. Kristeva’ya göre “metinlerarasılık, bir metni ve artsüremli boyutlarda, başka metinlerle ilişkilendirerek, yani hem kendi çağdaşındaki hem de geçmiş çağlardaki metinleri özümleyerek” (Aktulum, 2007: s.49) oluşur. Ayrıca Kristeva sadece metinlerarasılığı tanımlamakla yetinmez, Antoine de la Salle’nin romanının metinlerarası analizini yaparak uygulamaya döker.

Kristeva’nın ardından Barthes, onun metinlerarası tanımlamalarını sürdürerek kavramı eleştiri ortamına iyice sokar. Barthes de metnin diğer metinlerden parçalarla meydana geldiğini savunur: Barthes’e göre “her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür.” (Aktaran: Aktulum, 2007: s.56). Ve yine Barthes de Kristeva gibi metni yazar ve okuyucu arasındaki bir ilişki değil de metinlerin arasındaki bir ilişki olarak görür. Barthes okuru kavrama dâhil etmediği gibi metinlerarası bir uygulama da yapmaz.

Metinlerarasılık kavramını tanımlarken okurun önemli bir işleve sahip olduğunu belirten eleştirmen Michael Riffaterre’dir. Riffaterre de çalışmalarının merkezine metinlerarasılık kavramını alır. Kristeva’nın tersine metinlerarasılığı okur ve metin arasındaki ilişkiyi baz alarak tanımlar. Metinlerarasılık, bir metnin diğer metinlerle ilişkisidir. Bu ilişkiyi kavrayacak olan da okurdur. Metinlerarasılık, bir okuma etkinliğine bağlı olduğu için okurun önemli bir işlevi vardır. Anlaşıldığı üzere bir metin ile öteki metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez. Metinlerarası kuramını tanımlarken okumu edimini temele alan Riffaterre; Bakhtin, Kristeva ve Barthes’ten ayrılır. Riffaterre’nin tanımlamasına göre, “Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkiyi algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından

birisidir.” (Aktaran: Aktulum, 2007: s.61). Çünkü metinlerarası ilişkiler okur tarafından algılanmadıkça gerçekleşmez. Riffaterre, metinlerarası kavramın temel özelliğinin bilinmezlik olduğunu ve saptanamayacağını ileri süren Kristeva ve Barthes ile çelişir. Riffaterre’ye göre her metinsel gönderge metinde iz bırakır ve o, bu izi “dilbilgisel aykırılık” olarak tanımlar. Okur bu aykırılıkları izleyerek metinlerarası göndergelere ulaşır ve metnin anlamını çözer. Metin içi bu aykırılıkların işleyişini iki tür metinlerarası algılamadan bahsederek açıklar: ”Zorunlu Metinlerarası” dilbilgisel bir aykırılık içerir, metinden kaynaklanır ve okurun gözünden kaçmaz. “Sıradan metinlerarası” diye nitelediği metinlerarası ilişkide ise yapılan anıştırma kolayca saptanamaz. Anlaşılması okurun ekinsel birikimine bağlıdır. Bu noktada iki tür okurdan söz eder. İlki sıradan okurdur ve belli bir okuma birikimine sahip olmadığı için metinlerarası bir izin farkına varamaz, varsa da onun kökenini bulamaz. Diğer okur ise sonsuz bir ekinsel birikime sahip okudur ve bellekleri metinlerarası göndergeleri saptamakta önemli rol oynar. Görüldüğü gibi Riffaterre, metinlerarasılık kavramını tanımlarken okura geniş olarak yer verir.

Metinlerarası kavramın tanımlanmasına katkısı olan önemli isimlerden biri de Laurent Jenny’dir. Jenny de Bakhtin, Kristeva ve Riffattere gibi metinlerarasılığı yazınsallığın temel ölçütü kabul eder. Metinlerarasılık olmadan yazınsal bir yapıtın kavranamayacağını, bir yapıtın önceki yapıtlarla ve toplumsal söylemlerle etkileşim halinde olduğunu savunur. Metinlerarasılığı “çok sayıda metnin, anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi” olarak tanımlayarak, onu, kendinden önceki bir metinden aldığı bir sözceyi yeni bir metinsel bütün içerisine sokma işlemi olarak görür.” (Aktulum, 2007: s.73). Jenny yaptığı metinlerarasılık tanımıyla önceki eleştirmenlerden ayrılmaz ancak kavramı daha belirgin bir hâle getirir. Tanımlamayı yaptıktan sonra bir metnin diğer bir metne farklı anlamsal ilişkilere göre yerleştirme işlemlerini sınıflandırır: Metnin içerisinde, anlatıcının okuduğu bir yapıta ait kesit olduğunda bu “düzdeğişmeceli yerdeşlik”tir. Eğer metne anlamsal benzerlik bulunan başka bir metin parçası yerleştirilirse bu “eğretisel yerdeşlik”tir. Yine bir metne anlamsal ilişki olmamasına rağmen alınan bir metin parçası o metnin anlamsal bütünlüğünün sağlanmasına katkıda bulunuyorsa, bunu da “yerdeş olmayan montaj” olarak sınıflandırır. Jenny tüm bu sınıflandırmaları yaparken

kısa parçalardan örnekler verir. Bu nedenle de bu yöntemlerin daha uzun metinlerde ne derece etkili olacağı tartışılır.

En kısa metinden en uzun metne kadar farklı metinlerle ayrıntılı bir şekilde metinlerarası kuramını sınıflandıran isim Gerard Genette'dir. Genette, *Palimpsestes* imgesiyle metinlerarası kuramı belli bir düzene oturtur ve alt kategorilere ayırır. Metinsel-aşkınlık olarak adlandırdığı metinlerarasılığı diğer eleştirmenler gibi o da yazınsallığın temel ölçütü olarak ele alır. Metinlerarasılığı "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" (Aktulum, 2007: s.83) olarak tanımlar. Ayrıca bu başlık altına alıntıyı, gizli alıntıyı (plagiat) ve anıştırmayı yerleştirir. Başka bir ilişki türü olan ve ana-metni alt-metine dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkiyi "anametinsellik" olarak tanımlar. Farklı ana-metinsel olguları, ilişkinin doğasına göre, bir taklit ilişkisiyse parodi (öykünme) veya bir dönüşüm ilişkisiyse (pastiş) olarak sınıflandırırken ilişkinin düzenine göre ise oyunsal- yergisel- ciddi olarak ulamlar. Metinsel-aşkınlık diğer metinlerle kurulan her tür ilişkidir. Yani metnin ötesinde yazının bütününe açılan soyut bir kategoridir. Metinlerarası ise soyut metinsel-aşkınlık içinde anılan ilişki türlerinden biridir. Genette beş tip metinsel-aşkınlık türü keşfeder: Metinlerarası (metnin başka bir metin içindeki somut varlığı), anametinsellik (ana-metni, ondan türeyen alt-metin ile yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişki), yanmetinsellik (okurla metin arasındaki ilişkinin kurulmasında etkili olan ikinci planda kalan önsözler, uyarılar, notlar, başlıklar ile ilişkileri), üstmetinsellik (okurun okuma edimine bağlı olarak metnin türsel kategorisini belirlemesine yarayan sözlemsel özellikler), yorumsal-üst metin (bir metni diğer metinle alıntılar olmaksızın hatta ipuçlarına yer verilmemesine karşın yorumsal olarak ilişki kurulabilmesini sağlayan metinsel ilişki). Genette önerdiği "Palempsest" kuramında, bir metnin kendinden önce yazılmış diğer metinlerle ilişkisini "palempsest" sözcüğüyle belirtir. Palempsest, üzerindeki ilk yazı kazınarak yerine yeni bir yazı yazılan yapraktır. Genette, palempsesti, bir metnin diğerine eklendiği, üst üste geldiği ancak eski metnin görülebildiği, metinlerarası bir beti olarak tanımlar. (Aktulum, 2007: s.81-90). Burada üzerinde durulması gereken diğer bir kavram da "pentimento"dur. Kökeni resim sanatı olan bu terim, tuvalin üzerinin astarlanıp, silinen resmin üzerine yeni bir resim yapılması anlamını taşır. Yeni resmin boyası kuruduktan sonra eski resim üste çıkmaya

başlayarak belirginlik kazanır. Metinlerarasılık kapsamında edebiyata geçen bu terim “metinde bir önceki metnin izlerini sürmek ve bunu da dikkatli okuyucuya sezdirmek ya da buldurmak gibi bir tutum barındırır. Bu yönüyle o, öykülemeli metinlerdeki ‘parodi’ tekniğinin imgesi olarak” (Sazyek, 2020: s.225) nitelendirilir. Genette’ye göre tüm yazarlar aslında daha önce yazılmış olanı yeniden yazarlar ve tüm yapıtlar aslında diğer yapıtlarla sürekli ilişki içindedir. Öyleyse tüm anlatılar, tek bir yazının parçalarıdır. Buna göre metinlerarasılık sınırsız bir evrene sahiptir.

### **Metinlerarası İlişki Biçimleri**

Metinlerarasılık, tüm yazınsallığın temel ölçütlerinden biridir. Kristeva ve diğer kuramcılar metinlerarasılığı yazının temel olgusu olarak kabul ederler: “Kristeva’nın ve öteki kuramcılarının yaptıkları metinlerarası tanımlara göre aslında her metin, daha genel olarak, tüm yazın bir metinlerarasılıktır; her yeni metin daha önce yazılmış metinlerden aldığı parçaların yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirilmesiyle oluşur.” (Aktulum, 2002: 284).

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* (1999) adlı çalışmasında bir yapıtın diğer yapıtla kurduğu ilişkiyi “ortakbirliktelik ilişkisi” ve “türev ilişkisine” dayanan metinlerarası ilişkiler olarak ikiye ayırırken, farklı metinlerarası yöntemlerin de açık ve kapalı olarak ikiye ayrılabilceğini ileri sürer. Yapıtın adı verilerek yahut tırnak içine alınarak yapılan alıntılar açık ilişkilere örnekken, bir yapıta başka bir yapıttan alınan parçalar ipucu verilmeden yerleştirilerek, tespitinin okura bırakıldığı durumlarda kapalı metinlerarası ilişkiler söz konusudur. Bu yöntemler kabaca sınıflandırılırsa, alıntı ve gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma, kapalı metinlerarası ilişkilerdir. Parodi alaycı (gülünç) dönüştürüm ve pastiş bir türev ilişkisine dayanan açık metinlerarası biçimler arasında konumlandırılabilir.

### **Alıntı ve Gönderge**

Edebiyatta “alıntı, bir yazarın bir başka yazarın eserinden kısa ya da uzun bir parçayı kaynağını açıkça belirterek, olduğu gibi kendi metnine aktarmasıdır.” (Gökcalp Alpaslan, 2007: 17). Bu şekilde metnin diğer metinlerle arasında bir alışveriş söz konusu olur. Yazar bunu bilinçli bir şekilde yapar. Alıntı, metinlerarasılığın en açık

yöntemidir; çünkü varlığı bildirilir. Yazar, alıntılacağı sözceyi italik yazı ve ayraç ile belirterek metindeki ayrışıklığı somutlaştırır.

Petit Robert, alıntıyı “Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça” olarak tanımlar (Aktaran: Aktulum, 2007: s.94). Ancak alıntı kavramını kapsamlı olarak ele alan Compagnan bu tanıma karşı çıkar ve alıntılanan sözcenin çift görünümü üzerinde durur. Yani bir metinden sözce alınarak ikinci bir metine yerleştirilir. Söz iki metinde de aynıdır ancak ikinci metinde yeni bir anlam kazanır ve metni dönüştürür. Alıntılanan sözce iki metin arasında ilişki kurarken anlam değişimi yaşar. Yani bir sözce bir metinden alınıp başka bir metne yerleştirildiğinde iki metin arasında ilişki kurulur. İki sözce arasındaki ilişkiyi yazar kursa da alıntının anlamsal olarak işlevlerini tespit etmek okura düşer. Ancak alıntı açık bir metinlerarası ilişki biçimi olduğu için saptanması kolaydır. Alıntı, yazarın kendi metninde sadece başka yazarların sözcelerine açık bir şekilde yer vermesi işlemi değildir. Yazar kendi yapıtlarından da “öz-alıntılar” yapabilir.

Metinlerarası ilişki biçimlerinden bir diğeri olan gönderge, açık metinlerarası biçimlerinden biridir. Yazar metnini oluştururken, başka bir metinden alıntı yapmadan, eserin sadece ismini ya da yazarını anarak okuyucuyu o metne gönderir.

### **Gizli Alıntı**

Metinlerarası ilişkinin en açık yöntemi olan alıntının karşıt halidir. Alıntının italik yazı ve ayraçlarla metindeki tümcelerden ayrı yazılarak varlığı belli edilirken, aşırı tipografik hiçbir unsur kullanılmadığı gibi alıntılanan sözcenin ait olduğu metin ya da yazardan da bahsedilmez. “Gerçekten de gizli alıntı, bir sözcenin ayraçlar ya da italik yazı kullanılmadan, sözcenin geldiği yapıt ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır.” (Aktulum, 2007: s.103). Burada yazar, başka bir yazarın düşüncesini sahiplenir ve kendisine aitmiş gibi gösterir. Eski çağlardan beri bir yazarın metninin bir bölümünün başka bir yapıta isim verilmeden alınması kınanan bir tutumdur. Ancak “Postmodern tanımlarla düşünüldüğünde çağımızın, kolaj, yapıştırma, yapboz çağı olarak taşıdığı profile uygunluğu tartışılmaz.” (Mungan, 2011: s.19). Lautreamont’se aşırımı başkalarının yapıtlarını sahiplenmek değil, onları düzeltmek işlemi olarak görür. Ona göre, gizli aşırma, yapıtın yanlış anlamının yerine doğrusunu koyarak onu

düzeltilmektedir. Böylece yazar, önceki metinde öne sürülen düşünceyi düzelterek hem yazınsal geleneğe bağlı kalmaz hem de benimsetilmeye çalışılan ilkeleri yadsır. Okurun gizli alıntıyı fark etmesi onun bilgisine, dikkatine ve okuma birikimine bağlıdır.

### **Anıştırma**

Anıştırma kapalı bir metinlerarası ilişki biçimidir. Yazar, metninde hiçbir belirti vermeden başka bir metni telkin eder. Anıştırmayı tespit etmek için okurun geniş bir okuma birikimine sahip olması gerekir. Çünkü bir sözce açıkça bildirilmeden anılır. “Alıntılanan metnin incelikle, titizlikle yeni metne dâhil edildiği anıştırma, okurun hatırlama yetisini hedef alarak belleğine seslenir.” (Eliuz. 2016: s.130).

Charles Nadier anıştırmayı şöyle tanımlar: “Anıştırma, ‘bir düşünceyi söylemine olağanüstü bir incelikle katmaktır, öyle ki bu yönüyle anıştırma, herkes için bildik olan yazarın adına yaslanma gereksinimi duymaması bakımından, alıntıdan ayrılır; ayrıca alıntıladığı özellik, yetke düşüncesini fazla öne çıkarmaz; alıntı gibi okurun belleğine seslenir...” (Aktaran: Aktulum, 2007: s. 109). Anıştırmanın alıntıdan farkı şudur: İçerisinde sözcüğü sözcüğüne aynı bir metinlerarası gönderge barındırmaz. Anıştırma biçiminde, alıntıda olduğu gibi sözce doğrudan alıntılanmaz ya da göndergede olduğu gibi metnin açıkça ismine yer verilmez. Anıştırma, yapıtın adı ya da yazarı anılmadan örtük göndermelerle telkin edilmesi işlemidir.

### **Pastiş**

Postmodernist anlatı yöntemlerinden biri olan pastiş, üslûbun ve biçimin taklit edilmesi işlemidir. Sözlükte, "bir sanatçının eserlerini taklit yoluyla yazılan eser" şeklinde tanımlanan pastiş sözcüğü, zamanla olumsuz anlamından uzaklaşarak postmodernist metinde uygulanan önemli bir yöntem olmuştur. Pastişte yalnızca metnin üslûbu taklit edilir. Bu yöntemde taklit edilen bir türe ve tarza özgü biçim formatıdır:

“Pastiş, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanılmaktadır.

Pastişte taklit, metnin ancak üslubuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Dolayısıyla pastiş, üslubun taklididir postmodernist romanda.” (Sazyek, 2002: s.500).

Pastiş; parodi ve gülünç dönüştürümün aksine bir metin oluşturmaz sadece biçimsel bir taklide dayanır. Bir metnin ve özellikle bir türün biçiminin taklit edilmesi söz konusudur. Bir yazarın dil ve anlatım özelliklerinin taklit edilebileceği gibi yazınsal bir türün ya da özgün bir yapının biçimi de taklit edilebilir. Öykünmede yazar bir metni taklit ederek, parodi ve gülünç dönüştürümde olduğu gibi gülünç bir etki yaratmak ister. Sonuç olarak pastiş, bir yapının biçiminin veya anlatım biçiminin taklidine dayanır. Bu yöntemi uygulamadaki amaç güldürü etkisi yaratarak, övgü ya da yergi olabilir.

### **Parodi**

Bir metni türev ilişkisine göre başka bir metne bağlayan açık metinlerarası yöntemlerden biri olan parodi, “ ‘önceki metin’den ‘sonraki metin’ yaratmak, yani ‘bir metni yeni bir metin yaratmak için’ hareket noktası olarak örneksene” işlemidir. (Sazyek, 2002: s.503). Postmodernist metinde pastiş belli bir türün biçimini örnekserken parodi belli bir metnin konusunu örneksir. Bir başka deyişle parodi, yapı boyutundaki pastişin konu/ içerik bazındaki benzeridir. Bir başka deyişle metinlerarası ilişki, konu düzeyinde gerçekleşiyorsa parodi, biçim düzeyinde gerçekleşiyorsa pastiş işlemidir. Sazyek, parodinin bütüncül ve kısmî olarak iki ayrı formda uygulanabileceğini söyler. Birinci durumda yazar örneksediği metni ana konu bağlamında dönüştürüp kendi metnine uygular. Başka bir deyişle yazar; zaman, mekân ve figüratif kadro açısından özgün bir metin yaratırken önceki metnin ana konu şablonunu kendi metnine uygular. Parodinin kısmî olarak kullanımında ise, örneksenen metnin başlığı ya da ondan bir parça ya da cümle yeni metne yansılabilir. (s.503).

XIX. Yüzyıla kadar metinlerarasılık yönteminin geneli için “parodi” terimi kullanılırdı. Ancak 19. yüzyıldan itibaren metinlerarası ilişki, konu düzeyinde gerçekleşiyorsa parodi, biçim düzeyinde gerçekleşiyorsa pastiş, metnin konusu değişmeden sıradan bir biçimde yazılıyorsa alaycı dönüştürüm olarak tanımlanarak



belirginleşti. Parodi, bir metni başka bir amaçla kullanarak ona yeni bir anlam yüklemektir. Bunu yapmaktaki amasa alay etmektir. “Parodi konusunda çeşitli tanımlamalar yapılmasına, tanımlar arasında kimi ayrımlar bulunmasına karşın, yeniden yazılan bir yapıtın gülünç kılmak ya da yergisel bir amaçla dönüştürüldüğü konusunda ortak bir görüş ortaya çıkmaktadır.” (Aktulum, 2004: s. 289).

Anlaşıldığı üzere parodide anlamsal bir dönüşüm söz konusudur. Okuyucu metne baktığında alt-metni biçimsel olarak hemen tanır. Ancak metin anlam değişimine uğramıştır. Parodi tek bir szceyle yapıldığı gibi bir tümcenin birebir diğer metinde yinelenmesiyle de sağlanabilir.

### **Gln Dönüştürüm**

Gln dönüştürüm, yazarın “rneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme” etmesi işlemidir. Burada yazar örneksediği metinle mizahi nitelikte bir bağ kurar. Gln dönüştürüm; parodi ve pastişle örneksenen metne bakıştaki tutumları bakımından ayrılır. Bu yüzden de parodi ve pastişten daha dar bir kapsama sahiptir. Pastiş ve parodide örneksene araç konumuyken, gülünç dnştrmde amaç konumundadır. Öteki iki yöntemde yazar, örneksediği metnin konu ve slp özelliklerinden hareketle özgün bir metne ulaşmak isterken, gülünç dnştrmdeyse önceki metnin çevresinde kalmayı amaçlar. Başka bir deyişle önceki metin ne kadar yinelenirse gayesine o denli ulaşabilecektir. (Sazyek, 2002: s.503).

Gln dönüştürüm, soylu bir metnin içeriğini değişirmeden onu sıradan bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Bu yöntemi uygulamadaki amaç yermek ve eğlendirmektir. Petit Robert kaba güldürüyü “kişileri ve kahramanlık durumlarını sıradanlaştırarak değişirmeye dayanan bir destan yansılaması” (Aktulum, 2007: s.127) şeklinde tanımlar. Gerçekten de, alaycı dönüştürüm, soylu bir tür olan destanla alay etmek, onun ciddi havası içerisine komik unsurlar katmak, böylelikle onun tonunu değiştirerek okuru eğlendirmeyi amaçlar.

Sonuç olarak, Julia Kristeva’nın “her metin bir başka metnin sindirilmesi (ansorption) ve biçim değiştirmesidir (transformation)” (Aytaç, 1999: s.130) şeklinde

tanımladığı metinlerarasılık kavramı, postmodern edebiyatın önemli eğilimlerinden biridir. Çağlar boyunca yazarlar birbirlerinin yapıtlarından etkilenmiş ve edebiyatta hep aynı konular yinelenmiştir. Dolayısıyla metinlerarasılık yeni bir olgu değildir. Klasik ve modern metinlerde de var olan bu olguda yeni olan unsur, bu kavramın yazınsal eleştiri alanında yeni tanımlanmaya başlanmasıdır. Julia Kristeva, Bakhtin'in görüşlerinden beslenerek edebiyat terminolojisine metinlerarasılık terimini sokar. Özellikle Kristeva'nın çalışmaları ve birçok eleştirmenin de – Bakhtin, Barthes, Lothman gibi- katkılarıyla ortaya çıkan metinlerarasılık, postmodern yazın eleştirisinde değişmez bir kavram ve metinsel olgu olarak yazının yapıcı bir unsuru olarak yerini alır.

Belirtmelidir ki metinlerarasılık arı bir taklit işlemi değildir. Bir sözce bir bağlamdan yeni bir bağlama aktarılırken anlamsal bir dönüşüme uğrayarak yeni anlamlarla donatılır. Bu nedenle metinlerarası gönderge çoğu zaman kolaylıkla saptanamayabilir. Bu da Riffaterre'nin ileri sürdüğü gibi okurun katkısını gerektirir. Dolayısıyla Bakhtin'in de belirttiği gibi, metinlerarası yöntemlerle metne dâhil edilen her bir ayrışık unsur metne anlamsal bir katkıda bulunur, metnin çizgiselliğini keserek ona “çoksesli” özelliği katar. Bu çalışmada Murathan Mungan'ın hikâyelerinde Doğulu ve Batılı halk edebiyatı ürünlerinin ne şekilde ve hangi işlevsellikte kullanıldıkları, önceki metinlerin Mungan'ın hikâyelerinde her yinelenişinde kazandığı yeni anlamlar metinlerarası eleştiri yönteminden faydalanılarak açıklanacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNDE DOĞULU HALK EDEBİYATI ÖĞELERİNİN METİNLERARASI KULLANIMLARI

#### 1.1. MASAL

Arapça “mesel” kelimesinden türeyen “masal” sözcüğü “Genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür.” (TDK, 2011: s.1630) şeklinde tanımlanır. Kısaca hayali hikâyeler olarak tanımlanabilecek masal, nesirle söylenmiş, gerçek ve olağanüstünün bir arada bulunduğu, mekânı ve zamanı belirsiz olan, yaratıcısı bilinmeyen sözlü anlatım türüdür. “Masal, insanın gerçekle, gerçeküstünü harmanlayıp, olmasını hayal ettiği dünyada, geçmişte belirsiz bir zamanda, sıradan insanların çoğu kez gerçeküstü güçlerle donanıp olağan ve olağanüstü varlık ve olaylarla mücadelesinin anlatıldığı hikâyelerdir.” (Güzel ve Torun, 2012: s.176). Masal kişileri belli bir zamanda ya da yerde yaşamış olan, bir topluluğa ait fertler değil de adsız yersiz kişilerdir. Masalarda insanların yerini hayvanların ya da dev, peri, ejderha gibi olağanüstü varlıkların aldığı görülür. Masalların kendine özgü bir mantığı vardır. Bu düşsel anlatılarda hayvanlar konuşabilir, insanlar hayvan kılığına girebilir, varlıklar ve olaylar alışılmış ölçülerin dışına çıkabilir. Masal kahramanı insan, hayvan ya da olağanüstü varlıklar olsun, yaşadıkları yer ve zaman bilinmez. İyi vakit geçirmenin yanında eğitici bir işlevi de olan masallar, sözlü kültürün önemli ürünlerinden biridir.

Murathan Mungan'ın hemen hemen tüm öykü kitaplarında masal motifleri bulunur. Mungan, Türk hikâyeciliğinin tıkanıdığı düşünülen bir dönemde, çağdaş anlatı tekniklerinin ve gerçeğin başka boyutlarda yeniden kurulmasının hikâyeye yeni bir hız getireceğini savunur. Mungan hikâyecilik serüveni boyunca özellikle masalları çağdaş anlatım teknikleriyle yeniden yorumlar:

“Kendi payıma, bir yazın türü olarak hikâyenin içinden geçtiği bütün evrelerden nasiplenmeye çalışıyorum. Çevresinde en çok gezindiğim şey kuşkusuz masallar,

arketipler, metaforlar. Bunlara çözümleyici bir yaklaşım ve 1987'nin sokaklarına bütüncü bir dünyayla sokulmak istiyorum.

Türk hikâyeciliğinin bugün bir tıkanıklığı yaşadığı sanırım hemen herkesin üzerinde birleştiği bir saptama. Ne okur ne yazar hikâyeye fazla yüz vermiyor günümüzde. Türk hikâyesi nicelik olarak eski verimli çağlarını geride bıraktı görünüyor.

Çağdaş anlatı tekniklerinin, deneysel metinlerin, gerçeğin başka boyutlarda yeniden kurulmasının hikâyeye yeni bir hız kazandıracağını düşünüyorum. Bütün bunların yaygınlaşması, hikâyenin yeniden bir olanak olduğuna, hem okurun hem yazarın inanması gerekiyor. Yani çeşitlilik, zenginlikle karşılığını bulabilecek bir ilgiden, bir canlanmadan söz ediyorum. Tam da şu sıralar böyle bir birikimin deltasındayız sanıyorum.”” (Mungan, 1996: s.358).

Çağdaş edebiyatın önemli temsilcilerinden biri olan Mungan, öykülerinde masal motiflerine yer vererek, bu geleneksel anlatılarla birçok metinlerarasılık işlemi gerçekleştirir. Bu bölümde Mungan'ın metinlerinde, Doğu kaynaklı Binbir Gece Masalları'yla kurduğu metinlerarası ilişkiler ele alınacaktır.

## **1.2. BİNİR GECE MASALLARI**

Yazarı ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmeyen Binbir Gece Masalları'nın, Arapça asıl adı 'Elf leyle ve leyle'dir. Bir çerçeve hikâye içerisinde yer alan pek çok hikâyeden meydana gelmiş bu masallar, "çerçeve öykü" tekniğinin klasik bir örneğidir. Külliyyatın içerisinde 264 tane masal vardır. Bu masalların dört ana kaynağı vardır. Bunlar; Hint kaynaklı masallar, İran'dan gelen masallar, Bağdat menşei masallar, Mısır'da külliyyata eklenen masallardır. Masal külliyyatının bu isimle anılmasının nedeni, bunların bin bir geceye taksim edilmiş birbirinin devamı olan masallardan oluşmasıdır. 19. yüzyılda hemen hemen dünyanın tüm dillerine çevrilen masalların, Türkiye'de ilk derli toplu baskısı 19. yüzyılda, Sultan Abdülaziz zamanında, Ahmet Nazif tarafından dört cilt halinde yayımlanmıştır. Bir başka çeviri 1922 yılında Vedad Örfi imzasını taşır. Yine 1927-1932 yıllarında fasiküller halinde, bir kısmı Arap bir kısmı Latin harfleriyle, Resimli Ay Yayınevi tarafından cep kitabı olarak çıkartılır.

Bundan sonra Rifat Necip'in, Rakım Çalapala'nın ve Selâmi Münir'in de masalların tam çevirisini yapmak için girişilen çabaları yarıda kalır. Binbir Gece Masalları'nın Fransızcadan Türkçeye tam çevirisi Âlim Şerif Onaran tarafından yapılır ve 1992 yılında Afa Yayınları tarafından on altı cilt halinde yayımlanır. (Ulutürk, 1992: s.180-181).

Binbir Gece Masalları'nın çerçeve hikâyesi kısaca şöyledir: Semerkant Hükümdarı Şahzaman bir gün kardeşi Sasani Hükümdarı Şehriyâr'ı ziyaret etmek için çıktığı yoldan, unuttuğu bir şeyi almak için saraya geri döner. Sarayda karsının onu aldattığına şahit olur ve onu hemen öldürür. Şehriyâr'ın yanındaki misafirligi süresinde ise Şehriyâr'ın ava gittiği bir gün yengesinin kardeşini aldattığına görür. İki kardeş bütün kadınların sadakatsiz olduğuna kanaat getirir. Şehriyâr saraya döner dönmez karısını öldürtür. O günden sonra Şehriyâr, her gün bir genç kızla evlenerek ertesi gün onun kafasını vurdurur. Üç yıl sonra şehirde evlenecek kız kalmaz ve vezir çok zor duruma düşer. Vezirin iki kızından büyük kızı Şehrazâd kendisini feda etmeyi göze alarak, kadınları bu beladan kurtarmak için bir plan hazırlar. Gerdeğe girmeden önce Şehrazâd kardeşi Dünyazad ile görüşmek için izin alır. Önceden kararlaştırıldığı gibi Dünyazad, ablasından ona masal anlatmasını ister. Şehrazâd sabaha kadar masal anlatarak, en heyecanlı yerinde masalı keser. Padişah da masalın sonunu merak ettiği için idamı erteler. Böylece Şehrazâd anlattığı masallarla bin bir gece boyunca padişahı oyalar. Sonunda hikâyelerin öğretici etkisi ve karısının zekâsına ve becerikliliğine duyduğu hayranlığın tesiriyle Şehrazâd'ı öldürmekten vazgeçer. (Onaran, 2020: s.19-28).

### **1.2.1. Alaaddin'in Sihirli Lambası**

Binbir Gece Masalları içerisinde, "Alaaddin ve Sihirli Lambasının Öyküsü" olarak yer alan masal, Şehrazat'ın Şehriyâr'a yedi yüz otuz birinci gece ile yedi yüz yetmiş dördüncü gece arasında anlattığı masaldır. "Alaaddin'in Sihirli Lambası" isimli masalda Alaaddin'in serüvenleri anlatılır. Eski zamanlarda Çin'in kentlerinden birinde yoksul bir terzinin Alaaddin isimli çok haylaz bir oğlu vardır. Babası oğlunu saygın bir meslek sahibi yapmak istemesine rağmen, yoksulluktan eğitim masraflarını karşılayamaz ve ona kendi mesleğini öğretmek için terzi dükkânında yanına alır.

Ancak Alaaddin ne babasına itaat eder ne de dükkânda çalışmak ister. Sadece sokaklarda arkadaşlarıyla oyun oynama arzusundadır. Babası oğlunun bu durumuna dayanamaz ve ölür. Annesi ise kocasının dükkânını ve elindeki tüm malzemeyi geçinmek için satar. Bir gün Alaaddin yine sokakta serserilik yaparken Mağripli bir adam onu görür ve yanına gelir. Alaaddin'i ve annesini terzinin kardeşi olduğuna inandırır ve yeğenine yardım etmek istediğini, onu meslek sahibi yapacağını söyleyerek kandırır. Aslında Afrikalı bir sihirbaz olan bu adamın tek derdi yer altındaki lambaya ulaşmaktır. Ancak bu lamba Terzi Mustafa oğlu Alaaddin'in üzerine yazılı olduğu için, lambanın bulunduğu mahzene ondan başka kimse yaklaşamaz. Bu yüzden büyücü, Alaaddin'i yanına alarak kentin dışına çıkartır ve ıssız bir vadiye getirir. Burada adam çeşitli sihirler yaparak toprağın üzerinde bir çukur açılmasını sağlar. Çukurun dibinde tunç bir halka bulunan mermer bir kapak belirir. Alaaddin buradan içeri girerek, yer altındaki lambayı alır. Ancak Mağripli adamın lambayı ondan hemen istemesinden dolayı korkar ve yukarı çıkamaz. Sinirlenen Mağripli adam sihirle kapağı kapatarak, onu ölmesi için orada bırakır. Alaaddin korkuya kapılır ve hemen Allah'a dua etmek için ellerini ovuşturmaya başlar. Farkında olmadan parmağındaki sihirli yüzüğü okşadığı için bir ifrit belirir ve onu mahzenden kurtarır. Telaşla evine dönen Alaaddin sabah koynundaki lambayı satmak için yola çıkacakken lambayı temizlemek ister. Lambayı ovaladığı gibi lambadan bir cin çıkararak onun her dileğini yerine getireceğini söyler. Birçok serüven yaşayan Alaaddin, lambadaki cinin dileklerini yerine getirmesi sonucu zengin olur, kralın kızıyla evlenir ve büyücü ile kardeşini alt ederek mutlu bir yaşam sürer. (Onaran, 2020: s.2165-2266).

### **1.2.2. Murathan Mungan'ın Öykülerinde “Alaaddin'in Sihirli Lambası”**

Mungan'ın, *Üç Aynalı Kırk Oda*'da (1999) yer alan “Aynalı Pastane” ve *Kadıncı Kentler* (2008) isimli eserinde yer alan “Annemin Çektiği Fotoğraflar” isimli öykülerinde gönderge yöntemiyle; *Eldivenler, Hikâyeler* (2009) isimli kitabında yer alan “Kaset” ve “Geçici Kesitler” isimli öykülerinde anıştırma yöntemiyle “Alaaddin'in Sihirli Lambası” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Mungan'ın öykülerinde, “Alaaddin'in Sihirli Lambası” ile metinlerarası ilişki kurulduğu tespit edilen ilk metin, *Üç Aynalı Kırk Oda*'da (1999) yer alan “Aynalı

Pastane”dir. Aliye yoksul bir ailenin kızıdır. Parlak bir öğrenci olmadığı için ticaret lisesini bitirdikten sonra ailesine destek olmak amacıyla Aynalı Pastane’de işe girer. Az bir ücretle çalışan bu genç kızın tüm günü kasanın başında oturarak geçer. Aliye dış dünyayı kasanın arkasından izleyerek güvenli bölgesinden ayrılmayan saf ve masum bir kızıdır. Bir gün Muştik isimli orta yaşlı bir muhabbet tellalı Aliye’yi fark eder ve onu izlemeye başlar. Uzun süre Aliye’yi takip ettiği sürede, onun defalarca kasadan para aldığını görür. Muştik, bir gün parfüm çalarken yakaladığı Aliye’yi düştüğü müşkül durumdan kurtarır. Aliye’nin zengin bir yaşama duyduğu özlemi gören Muştik, Aliye’ye kötü yola düşmeyi teklif eder. Muştik’in ısrarları sonucu bu teklifi kabul eden Aliye, bazen aşk kitaplarına dalıp, romantik ilişkiler yaşamaya kalkar. Ancak kısa zamanda gerçeklerle yüzleşir, kurduğu hayalleri yaşayamayacağını farkına varır ve kendini toparlar. Aliye’ye hayallerini ve geçmiş hayatını anlatan sadece parfüm şişeleri vardır:

“Mutsuz anlarına uçucu kılan baş döndürücü kokularla, zamanı hafifletmeyi öğrenmişti. Onun için parfüm şişelerinin her biri, Alaaddin’in Sihirli Lambası’ydı. Kapakları açıldığı anda dünya kolaylaşıyordu. Banyodaki üç kanatlı pencerelerinde büzgülü beyaz tüller olan camlı ceviz dolabın içi, boşalmış irili ufaklı parfüm şişeleriyle ağzına dek dolu.” (Mungan, 2017(d): s.212- 213).

Mungan’ın anlatısında gönderge yöntemiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalıyla açık bir metinlerarası ilişki kurulmuştur. Aliye’nin yeni yaşamında, geçmişiyile ve masum hayalleriyile bağlantılı olan tek şey sahip olduğu parfüm şişeleridir. Aliye’ye varlığını hissettiren ve hayatını kolaylaştıran bu parfüm şişeleri, önceki metnin başat ögesi olan ve Alaaddin’in sahip olduğu her şeyi ona veren sihirli lambaya benzetilir. Mungan, gerçekleştirdiği metinlerarasılık işlemiyle hem metnindeki masalsı atmosferi pekiştirir hem de anlatısını süsler.

Mungan’ın *Kadından Kentler* (2008) isimli eserinde yer alan “Annemin Çektiği Fotoğraflar”da gönderge yöntemiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalıyla metinlerarası bir alışveriş gerçekleşir. Hikâyenin başkişisi Suna, annesinin çektiği fotoğraflardan onun gizli yeteneğinin farkına vararak, çektiği tüm fotoğrafları incelemek ister. Annesinin bu gizli yeteneğine duyduğu merak Suna’nın Erzurum’dan ayrılmasına engel olur. Annesinin çektiği fotoğraflar arasında evin çeşitli eşyaları da

bulunmaktadır. Annesinin evdeki sehpaları, lambaları, vazoları ve tencerelere varana kadar her bir eşyayı, adeta bir hikâyeleri varmış gibi canlı fotoğraflamayı başarmasına şaşırın Suna, annesine bunu yaptırın şeyi merak eder:

“Bu eşyaların şimdisine dokunmak için tek tek gezdiği odalarda, zamanın bükümlenip geçmişe açıldığı esrarlı bir kapı arıyor sanki. Onlardaki hatıra kudretini kavradıkça, eşyayla kurabileceği ilişkinin, hem bu fotoğrafları hem de o zamanki annesini anlamasını kolaylaştıracağına inanıyor. Kendini 19. yüzyıl Rus romanlarından birindeymiş gibi hissetmesine neden olan eski bir Rus semaverine, Alaeddin'in Sihirli Lambası'yımış gibi dokunuyor ürpertiyle. Zaman bir yerinden çitt etsin istiyor. “ (Mungan, 2016(b): s.186).

Suna'nın annesini anlamasını sağlayacağına inandığı bu eşyalar, masalın başat ögesi olan sihirli lambaya benzetilir. Mungan öyküsünde yer verdiği bu metinlerarası kullanımla, bilinen bir söylene gönderme yaparak, eşyaların öykü kişisi için ne denli önemli olduğu en kestirme yoldan anlatır ve anlatımını kuvvetlendirir.

Mungan'ın, *Eldivenler, Hikâyeler* (2009) isimli kitabında yer alan “Kaset” ve “Geçici Kesitler” isimli iki öyküsünde, “Alaeddin'in Sihirli Lambası” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. “Kaset” isimli öyküde Sibel'in homofobik tutumu irdelenir. Sibel evli, ikinci çocuğuna hamile, hayatı iyi giden bir gazetecidir. İşlerin yoğun olduğu bir gün, sekreterin de başı çok kalabalık olduğu için röportajın kaydedildiği kaseti çözümlene işi ona kalır. O haftaki konuğu ünlü bir yazar olan yirmi yıllık arkadaşıdır. Mesleki açıdan harika bir iş çıkardığı röportajın kasetini çözümlenmeye başladığında sinirlenmeye başlar. Duygularındaki şiddeti, başta kaseti çözerken çıkan teknik aksaklıklarla açıklamaya çalışsa da asıl nedenin yazar arkadaşının sesi olduğunu fark eder. Onu kızdıran arkadaşının sesindeki efeminelik ve kadınsılıktır. Aydın bir kadın olarak her zaman duyarlı bir tavır takınmaya çalışan Sibel'in eşcinsellere karşı hissettiği düşmanlık, kasetteki sesle bir anda gün yüzüne çıkar:

“Nefret ettiği şeyin arkadaşının şunu nameli konuşan kadınsı sesi olduğunu, doğrudan kendisi olmadığını düşünmeye çalışıyor. Nefretini dindirmek, kızgınlığını azaltmak için, arkadaşının yüzünü gözlerinin önüne getirmeye, kasetteki sesle



eleştirecek içine düştüğü durumu gözünde normalleştirmeye çalışması da pek bir şey değiştirmiyor. Cin lambadan çıkmıştı bir kere.” (Mungan, 2018(a): s.60).

Alıntıda görüldüğü gibi yazar, anıştırma yöntemiyle, “Cin lambadan çıkmıştı bir kere.” ifadesiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalına kapalı bir gönderme yapar. Sibel’in homofobik duygularının karanlık bir sır gibi onun içinde uyurken, arkadaşının efeminen sesiyle uyanışı; masalının içindeki cinin, uzun süre lambanın içinde kaldıktan sonra Alaaddin’in onu ovuşturmasıyla ortaya çıkışına benzetilir. Öyküde, “Alaaddin’in Sihirli Lambası”nın konusuna, olay örgüsüne ya da herhangi bir bölümüne yer verilmediği için Mungan’ın anlatısında yer verilen bu kullanımın yalnızca anlatımı süsleme işlevinde kullanıldığı söylenebilir.

“Geçici Kesitler” isimli öyküde sevgili tarafından terk edildikten sonra ruhi bir bunalım yaşayan Özlem’le, trafik kazası sonucu hayatını kaybeden ve ruhu bir aynada mahsur kalmış genç bir adam konu edilir. Özlem, sevgilisi Eray tarafından terk edildikten sonra yaşamdan soyutlanarak eve kapanır. Derin bir üzüntü hisseden Özlem, ıstırap içinde salondaki aynada yüzüne bakarken, öfkesini çıkarmak için aynaya yumruk atar ve onu kırar. Aynanın kırılmasıyla, aynanın içinde hapsolmuş olan gencin ruhu özgür kalır:

“O gün aslında bana değil, salonunda asılı duran aynada kendisine baktığını, kendisinden nefret edecek kadar uzun bir süre baktıktan sonra hıncını almak için aynaya indirdiği o yumrukla birlikte çtırdayarak içine gömülen aynada benim bir masal cini gibi ansızın uyanmış olduğumu sonradan anlayıp öğrenecektim.” (Mungan, 2018(a): s. 134-135).

Mungan anlatısında, metinlerarası ilişki kurduğu metnin adını açıkça belirtmeden, “bir masal cini gibi ansızın uyanmış” yarım bilgisiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalını anıştırır. Burada, geçirdiği motosiklet kazası sonucu ölen gencin ruhunun hapsediği aynadan Özlem’in aynaya attığı yumruk sonucu çıkması, “Alaaddin’in Sihirli Lambası”daki cinin, Alaaddin’in lambayı ovuşturması sonucu lambanın içinden çıkmasına benzetilir. Öyküde yer verilen bu metinlerarası kullanım, anlatımı süsleme işlevindedir.

Mungan, *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) kitabında yer alan “Eşyanın Anahtar Olması” isimli öyküsünde gönderge yöntemiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalına yönlendirme yapar: “Bazen Aleaddin’in sihirli masalında olduğu gibi kendi hikmetinin bile kuytusunda kalmış, tozunun silinmesini bekleyen gösterişsiz bir lamba.” (Mungan, 2017(b): s.12). Mungan burada atıfta bulunduğu metinle kendi metnini destekler. Lamba, adı geçen masalın başat ögesidir ve kahramanın arzuladığı her şeyi ona verir. Mungan’ın öyküsünde de herkesin dünyaya bir eşyayla geldiği ve bu eşyanın, kişinin hayatının anahtarı olduğu düşüncesi hâkimdir. Mungan yaptığı gönderme ile hem iletisini daha açık bir biçimde vermiş hem de bu yolla masaldaki izleği yineleyerek metnini zenginleştirmiştir.

Mungan, *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*’da (2017) yer alan “Yedek Anahtarlar” öyküsünde anıştırma yöntemiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalı ile metinlerarası ilişki kurar. Adı geçen öyküde ana izlek, artık insanların masallara inanmamasıdır. Mungan, bu düşüncesini desteklemek ve metnini süslemek amacıyla uçan halı göndermesiyle “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalına anıştırma yapar:

“Dükkân sahibinin yerine baktığını söyleyen adam kendini elindeki işe iyice kaptırılmış, ayna olduğuna inandığı nesnenin tozunu uzun uzun silip yüzeyini parlatmayı sürdürürken Tozan, köşede rengi akmış kilimlerin, yollukların orada dürülür duran bir halıyı göstererek, Şunu açabilir misiniz? diye sordu. Adam şaka mı yaptığı ciddi mi söylediği anlaşılmayan bir üslupla, İşinize yaramaz o, dedi. Bunamış bir halı o. Uçmayı unutmuş, Belleğini de toz tutmuş. Hiçbir bulut kanatlandıramaz artık onu. Şöyle bir kanatlanacak olsa bile, hiçbir şey hatırlayamaz bir zamanlar gezip gördüğü yerlerden, gökyüzünde bir yer bulamaz kendine.” (Mungan, 2017(b): s.124).

Mungan’ın *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) eserinde yer alan “Anahtar Kelime” adlı öyküde, alaycı dönüştürüm yöntemiyle adı geçen masalla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Mungan öyküde “Alaaddin’in Sihirli Lambası” masalını deforme eder. Adı geçen masalda en önemli unsurlardan biri olan ve kahramanın her isteğini yerine getirecek güçteki cin, Mungan’ın öyküsünde sıradanlaştırılır. Onca yıl bir lambanın içinde kalan cin, şişeden çıktıktan sonra bacaklarını açmak için dünyayı

gezer. Bir gün ormanda bir kalabalığın karşısına çıkar ve onları şaşırtır. Çünkü masalarda duydukları cin gibi görünmüyordur:

“Ne gösterişli bir edayla sisler dumanlar içinde ortaya çıkmıştı, ne bir dudağı yerde bir dudağı gökтейdi, ne de başı sarıklı gece karası bir siyahiydi. Mücevher yeşili gözleri, su mavisi elbisesi, toprak rengi ince harmanisi, kömür karası ayakkabıları vardı. Kaç yüz yılın sihirli lambasının cini, her zaman sokakta karşımıza çıkabilecek, çıktığındaysa dikkatinizi bile çekmeyecek sıradan biriydi.” (Mungan, 2017(b): s.89-90).

Önceki metinde lambaya ovuşturunca ortaya çıkan cin şu şekilde tarif edilir: “Ama daha ovuşturmaya henüz başlamışken, önünde, nereden çıktığı belli olmayan, dehlizde görünenden de çirkin, korkunç bir ifrit belirmiş, öylesine iriymiş ki bu ifrit, başı tavana değıyormuş.” (Onaran, 2020: s.2189). Masalın ana unsurlardan biri olan Lamba Cini önceki metnin aksine Mungan’ın öyküsünde her yerde karşılaşılabilecek sıradan bir figüre dönüşür.

Mungan sadece masal kişilerini değil, masalda olağanüstü özellikler barındıran nesnelere de sıradanlaştırır. Yeniden *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*’da (2017) yer alan “Yedek Anahtar” isimli öyküye dönülürse adı geçen masalın önemli izleklerinden biri olan uçan halı, masalını çoktan unutmuş, toz tutmuş bir haldedir. Tozan eski eşyaların satıldığı bir dükkânda halıyı görmek istediğinde satıcı ona şöyle cevap verir: “İşinize yaramaz o, dedi. Bunamış bir halı o. Uçmayı unutmuş. Belleğini de toz tutmuş. Hiçbir bulut kanatlandıramaz artık onu. Şöyle bir havalanacak olsa bile, hiçbir şey hatırlayamaz bir zamanlar gezip gördüğü yerlerden, gökyüzünde bir yol bulamaz kendine.” (Mungan, 2017(b): s.124). Alıntılardan da anlaşılacağı gibi Mungan, masalın klişeleşen yapılarıyla oynayarak onu deforme eder. Masalarda her şeyi bir parmak hareketiyle gerçekleştirecek olağanüstü varlıklar Mungan’ın metninde sıradan bir insana, masalarda yer alan büyülü nesnelere de büyüsünü kaybetmiş, tozlanmış ve kenara atılmış sıradan eşyalara dönüştürülür.

### 1.2.3. Ali Baba ve Kırk Haramiler

*Binbir Gece Masalları*'nda "Ali Baba ve Kırk Haramiler Öyküsü" olarak yer alan masal, Şehrazâd'ın Şah Şehriyâr'a sekiz yüz elli iki ile sekiz yüz altmışıncı geceler arasında anlattığı masaldır. İran'ın kentlerinden birinde Kasım ve Ali Baba isimli iki kardeş vardır. Babaları öldükten sonra iki kardeş ondan kalan az bir mirası arasında paylaşıp hızla tüketir. Kardeşlerden büyük olanı, Kasım, hile ve düzenbazlıkta usta olduğu için güzel ve zengin bir kızla evlenerek keyif sürerken, Ali Baba da odunculuk yaparak alçakgönüllü bir yaşam sürer. Ali Baba bir gün ormanda odun keserken, silahlı kırk tane atlı adamın ormanın derinliklerine doğru geldiğini görür. Hemen saklanan Ali Baba, haramilerin bir kayanın önüne gelerek "açıl susam açıl" dedikten sonra açılan kayadan içeriye girdiğini görür. Haramiler gittikten sonra kayayı duyduğu sihirli sözcüklerle açıp, mağaranın içine giren Ali Baba, heybesini değerli mallarla doldurarak eve döner. Kasım'ın karısı hileyle Ali Babanın sahip olduğu altınları öğrenince kocasına haber verir ve kocası da kardeşinden tehditle altınların kaynağını öğrenir. Ertesi gün kayanın önüne gelen Kasım sihirli sözcükleri tekrarlayarak mağaranın içini girip altınları katırlarına yükler. Ancak mağaradan çıkacakken sihirli sözcükleri unutup, orada mahsur kalır. Mağaraya gelen haramiler Kasım'ı altı parçaya böler ve mağaranın ağzına bırakır. Ali Baba kardeşini aramak için ormana geldiğinde, mağaranın girişinde kardeşinin cansız bedenini bulur ve gömmek için eve getirir. Haramiler cesedin mağaradan kaybolduğunu görünce Ali Baba'nın izini sürer. İlkinde yağ taciri olarak, ikincisinde de hacı Hüseyin kılığına girerek Ali Baba'ya tuzak kuran haramiler, Ali Baba'nın zeki, kurnaz ve becerikli evlatlığı Mercane tarafından etkisiz hale getirilerek öldürülür. Ali Baba, Mercane'yi oğluyla evlendirir ve beraber mutlu bir hayat sürerler. (Onaran, 2020: s. 2636-2672).

### 1.2.4. Murathan Mungan'ın Öykülerinde "Ali Baba ve Kırk Haramiler"

Mungan'ın *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) eserinde yer alan "Wagner Körfezi" isimli öyküde ve *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) eserinde yer alan "Anahtar Kelime" isimli öyküde indirgeme ve parodi yöntemleriyle "Ali Baba ve Kırk Haramiler" masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

*Yedi Kapılı Kırk Oda*’da yer alan “Wagner Körfezi” isimli öyküde anıştırma yöntemiyle “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalı ile metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öykü, kırklı yıllardan kalma bir tiyatro binasının önünde, insanların bilet almak için sıra olduğu sahneyle başlar. Kuyruktaki bu insanlar var olmak için aşka, umut etmeye, sevmeye ve sevimye ihtiyaç duyarlar. Kimisi memleketini bırakıp sevdiği adamın peşine düşen eşarpli kadın gibi ilk aşkını; kimisi de orta yaşlı, yeşil gözlü kadın gibi son aşkını aramaktadır. Bu insanların hepsi hayatlarını anlamlandırmak için hayaller kurmaya ihtiyaç duyar. Biletini alıp içeriye giren insanların oturduğu seyirci koltuğu ile sahne arasında Wagner Körfezi bulunur. Seyirciler tarafından görülmeyen ama hissedilen Wagner Körfezi, sahnede canlandırılan hayallerle, seyirci arasındaki mesafeyi sembolize etmektedir. Bu da insanların kurdukları hayalleriyle yaşadıkları hayat arasındaki farkı gösterir.

Sahnede olan Aşk Diyalogları Çalıştırıcısı, sahnedeki diğer insanların hikâyelerine odaklanır ve aşklarını dile getirirken tutukluk yaşayanlara, duygularını dile getiremeyenlere, kelime bilmeyenlere, anlatmaya çalışırken anlatamayanlara, hep yanlış yerde bir söz söyleyenlere, kendini anlatamadığını ya da karşı tarafın onu anlamadığını düşünenlere ve daha birçoğuna sözcükler arar. İnsanlar tıpkı filmlerdeki ve romanlardaki gibi iyi yazılmış diyalogların, gerçek hayatta da onlara ilişkilerinde yol aldırmasını ister ve sanki öyle konuşmayı başarırlarsa her şeyin yoluna gireceğine inanırlar. Özellikle bir aşkın içindeyken insanın içinde biriken, kullanılmamış ve hala dipdiri duran birçok kelime kalır. Belki sahiden kelimelerdir aşk, diyen Aşk Diyalogları Çalıştırıcısı, insanların onun varlığına neden ihtiyaç duyduğunu bu şekilde açıklar. “Wagner Körfezi” hikâyesinde, Aşk Diyalogları Çalıştırıcısı’nın “Açıl susam açıl” demesiyle gök kapısının açıldığı sahnede, “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalıyla metinlerarası ilişki kurulur:

“Ne de olsa kelimeler her şeydir, değil mi? ‘Açıl susam açıl’ demeye bakar. Açıl susam açıl! Yalnızca üç sözcükten yapılmış bir sihir, kaç masalın kapısını açar! Peki şimdi hangi kapı açılmasını istersiniz?” diye sorduktan sonra seyirciler önlerinde bulunan program defterine bakarak kendisine aşk kapısından ölüm kapısına bir kapı seçmeye çalışıyor. (Mungan, 2016(d): s.294- 295).

Mungan, burada indirgeme yöntemiyle “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalından bir bölüm kesip çıkartarak metnine alır ve parodi yöntemiyle dönüşüme uğratar. Nasıl ki masal kişileri zengin olmak için mağaradaki hazinenin peşindelerse, Mungan’ın öyküsünde de seyirciler hayallerine kavuşmak için kelimelerin peşindedirler. Mungan’ın öyküsünde Aşk Diyalogları Çalıştırıcısı’nın kelimeleriyle, Ali Baba’nın mağaradaki hazinesi aynı çizgiye yerleştirilir. Ancak önceki metinde masal kişilerinin en çok arzuladıkları şey mağaradaki hazineyken, Mungan’ın öyküsünde kelimelerdir. Bu yüzden Aşk Diyalogları Çalıştırıcısı, ‘Açıl susam açıl’ diyerek büyümlü sözcükleri tekrarladığında göğün kapısı açılarak insanların üstüne kelimeler yağmaya başlar. Yazar öyküsünde, parodi yöntemiyle önceki metnin konusunu değiştirerek onu dönüşüme uğratar.

*Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) kitabında yer alan “Anahtar Kelime” adlı öyküde, aynı dili konuştukları halde birbirini anlamayan, kendi ana dillerine yabancı kalmış insanları odağa alınır. Mungan’ın metni, her kesimden insanın yer aldığı – terziler, nalbantlar, kunduracılar, berberler, su yorumcuları, hayal yorgunları, hiçbir işte dikiş tutturamayanlar vb. – geniş bir kalabalığın mağaranın önüne gelmesiyle başlar. Ellerinde ceylan derisine çizili bir haritayla ormanın derinliklerinde uzun uzun dolanan bu kalabalık grup, nihayet içerisinde altınlarla ve değerli mücevherlerle dolu ve hepsinin hayatını değiştireceğine inandığı hazineyi barındıran mağaranın önüne gelir:

“Genişçe bir yarımay biçiminde saf tutup kapının ağzında, mağaranın ruhunu çağırdılar ilkin. Sonra Ali Baba ve Kırk Haramilerin ruhlarına şükranlarını sunarak seslendiler: Açıl susam açıl!

Açılmadı.

Tekrarladılar.

Açılmadı.

Tekrarladılar. Gene açılmadı.

Defalarca tekrarladılar açılmadı.” (Mungan, 2017(b): s.88).

Mungan burada öncelikle gönderge yöntemiyle okuyucuyu “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalına yönlendirir. Ayrıca indirgeme yöntemiyle adı geçen masalda yer alan bir sahneyi kesip çıkartarak öyküsüne ekler ve parodi yöntemiyle önceki metnin anlamını dönüşüme uğratar. Kalabalık gurup mağaranın önüne gelip sihirli sözcükleri tekrarlar ancak masaldan farklı olarak sonraki metinde mağaranın kapısı açılmaz ve kimse hazineye ulaşamaz. Yazar, önceki metnin konusunu değiştirerek anlamsal bir dönüşüme uğratar ve masaldan farklı olarak mağaranın kapısını asla açamayan bu insanlar vesilesiyle “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalıyla metinlerarası ilişki kurar. Eski bir masalda büyülü olan bir kelime, Mungan’ın metninde büyüsünü yitirmiş olarak anlatının merkezine yerleştirilir. Metin boyunca, hazinenin peşine düşmüş, ömrüne bir avuç kelimeyi anca sığdırabilmiş, sözün büyüsünden habersiz bu insanlar yerilir.

### **1.2.5.Şahmeran Hakkında**

Şahmeran insan başına ve yılan gövdesine sahip mitolojik bir varlıktır. Halk arasında “Şahmaran” olarak da anılan bu varlığın adı Farsçada yılanların şahı demek olan şah-ı mârândan gelmektedir. Ashab-ı Kehf kıssasında yedi uyuyanlardan biri olan Yemliha (hükmetmek, hükmeden) da Şahmeran’ın isimlerindedir. İran edebiyatında yer alan Camasbnâmeler de, Şahmeran hikâyesi gibi iç içe geçmiş üç ana hikâyeden (Hasib Kerameddin ve Şahmerân Hikâyesi, Bulukiya Hikâyesi, Can ya da Cihanşah Hikâyesi) oluşur. Şahmeran hikâyesi İran, İbrani, Arap, Hint, Yunan ve Anadolu ve Mezopotamya kültüründen izler taşır. Binbir Gece Masalları’nı şekillendiren, İran’daki Camasbnâme geleneği, İslamiyetteki Ashab-ı kehf kıssası, Anadolu ve Mezopotamya kültüründen gelen izlerdir. İran kaynaklı Camasbnâmelerin Şahmeran hikâyesinin çevirisi olduğu söylendiği gibi bu hikâyenin, Battalnâme ve Saltuknâme’yi de etkilediği ileri sürülür. Dünyanın birçok kültüründe yılan eril bir simge olarak anlatılırken, Şahmeran’da dişi veya çift cinsiyetli bir figür olarak belirir. Bazı varyantlarda alt tarafı erkek, üst tarafı kadın olarak betimlense de çoğunlukla kadın olarak işlenir. Bu hem yılanın eş zamanlı olarak dişil ve erkek özelliklerini barındırmasının hem de erkek bir figürün dişileştirilmesinin anlatımıdır. Şahmeran’ın hikâyesinde Camsab’ın Şahmeran ile geçirdiği zaman anlatılır. Ancak Türkçe varyantlarda Şahmeran’ın Hasip ve Belkîya ile kurduğu ilişki sadakat, aşk ve ihanet

üzerine kurulur. Şahmeran, insanların yerini öğrenme ihtimaline karşı yine de Belkıya'nın da Hasip'in de ülkelerine dönmesine izin verir. Uğradığı ihaneti asil bir şekilde karşılayarak, ölüme teslim olur. Ölümlerine bile insanoglunun iyiliğini düşünerek vezirin ölmesini sağlar. Kralın hayatını kurtarmak için öldürülen Şahmeran ile aslında yeraltının gücü, yeryüzündeki insanların eline geçmiş olur. Bu durum, dişil gücün eril güç karşısında teslimiyetinin sembolik bir anlatımıdır. (Uğurlu, 2007: s.1697-1701).

Şahmeran'ın hikâyesi, Binbir Gece Masalları'nda "Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü" ismiyle yer alır. Bu masal Şehrazat'ın Şehriyar'a üç yüz elli beşinci gece ile üç yüz yetmiş üçüncü gece arasında anlattığı masaldır. Bilge Danyal'ın oğlu Hasip, babasının izinden gitmeyerek zamanını boşa geçirir. Anası buna çözüm bulmak için önce onu evlendirir sonra da oduncu olması için ona eşek ve balta satın alır. Hasip odun aramak için arkadaşlarıyla ormanda ilerlerken fırtına çıkar. Hasip ve arkadaşları hemen bir mağaraya sığınır. Orada balla dolu bir mahzen keşfeden Hasip, mahzendeki tüm bal tükendikten sonra arkadaşları tarafından ihanete uğrayarak oraya hapsedilir. Hasip'in hapis kaldığı mahzen aslında Şahmeran'ın adasına açılmaktadır. Hasip Şahmeran'ın yanına varınca orada güzelce ağırlanır. Şahmeran, Hasip zamanını daha iyi geçirsin diye ona Belkıya'nın hikâyesini anlatır. Belkıya, İsrail ülkesinde bilge bir hükümdarın oğludur. Babası öldükten sonra tahta geçen Belkıya, babasının ona bıraktığı sırrı bularak Süleyman'ın yüzüğü hakkındaki bilgiye ulaşır. Ancak bu yüzüğe ulaşmak için yedi deryanın geçilmesi gerekmektedir. Bu yüzden de önce Kraliçe Yemliha'nın yer altı ülkesine ulaşması sonra da ondan denizin üstünde yürümesini sağlayacak otu alması gerekmektedir. Belkıya, Yemliha'nın ülkesine ulaşmak için bilge Affan'ı yanına alarak yola çıkar. Yemliha, onları güzelce ağırlar ve aradıkları otu onlara verir. Süleyman'ın yüzüğüne ulaştıklarında büyülü sözlerin yanlış okunması nedeniyle Affan ölür ve daha vakti gelmediği için Belkıya da yüzüğü almadan oradan ayrılmak zorunda kalır. Belkıya geri dönüş yolunda Canşah ile karşılaşır ve onun hikâyesini dinler. Canşah, Afganistan'da hüküm süren Şah Taygamus'un oğludur. Ava çıktığı bir gün, bir ceylanın peşine düşer ve fırtınaya yakalanarak kaybolur. Akıntı onları bir kara parçasına sürükler ve Canşah burada maymunlar topluluğunun komutanı olmak zorunda kalır. Burada bir süre kaldıktan sonra kaçmayı başaran Canşah türlü maceradan sonra Süleyman'ın yaptırdığı kuşlar tekkesinin veziri olan yaşlı adamla karşılaşır. Burada konuk olduğu sırada, girmesi yasak olan altın anahtarlı



odaya girerek, yıkanmak için güvercin şeklinde oraya gelmiş Şemsa'yı görünce aşık olur ve orada bayılır. Şemsa'nın geri döneceği güne kadar onu bekler ve onu evliliğe ikna eder. Şeyh ile vedalaşarak oradan ayrılan Canşah ve Şemsa ailelerinin rızasını alır. Bir gün Şemsa'nın ailesini ziyarete gitmek için çıktıkları yolculukta Şemsa bir yılın tarafından sokularak ölür. Sevdiği ölen Canşah, Şemsa'nın öldüğü yere iki mezar yaparak öleceği güne kadar onun yanı başında bekler. Canşah'ın yanından ayrılan Belkıya, beş yıllık bir yolculuktan sonra ülkesine ulaşır. Hasip, Belkıya'nın hikâyesini dinledikten sonra, Kraliçe Yemliha'ya hamama gitmeyeceğine dair yemin ederek oradan ayrılır. Eve döndüğünde, Hasip'i mahzende bırakan arkadaşları ona servetlerinden pay verir ve Hasip zengin bir tüccar olur. Bir gün hamama zorla sokulan Hasip'in üzerine leğenle su boşaltılır. Sırrı açığa çıkan Hasip, hükümdarın adamları tarafından yakalanarak vezirin yanına getirilir. Vezir, hükümdarı sağlığına kavuşturmak için Yemliha'nın sütünün gerekli olduğunu söyleyerek ondan bilgi almak ister. Hasip birçok eziyetten sonra Vezir'e Yemliha'nın ülkesini gösterir. Yemliha onlara süt dolu şişeler verir ve Hasip'e Vezir de bu süttten içmek isterse, ikinci şişeyi vermesini tembihler. Hasip, Kral'a sütü içirip onu iyileştirdikten sonra, Vezir'e de ikinci şişedeki sütü vererek ölmesini sağlar. İyileşen Hükümdar, Hasip'i baş veziri olarak atar ve birçok armağan hediye eder. Okuma yazma öğrenen Hasip, bilgin babasını hatırlar ve ondan kalan mirası, annesinden ister. Babasının ona bıraktığı kâğıtta son peygamberin Muhammed olduğu bilgisi yer alır. (Onaran, 2020: s. 1318-1363).

Mungan, Şahmeran resmini ilk kez arkadaşlarının evinde daha ilkokul çağındayken görür. Adeta büyülenen Mungan Şahmeran ile kendi arasında bir bağ olduğunu düşünür. Mungan, Şahmeran çizimini gördüğü anda hissettiklerini şöyle ifade eder:

“Şahmeran suretini ilk kez ilkokul çağındayken, bir arkadaşımın evinin duvarında gördüm. Ev, beyaz badanalı, yüksek kubbeli, güneşin geniş avlulardan, içerlekli derin pencerelerden eksile eksile geçerek süzüldüğü eski bir Mardin eviydi. Şahmeran motifi ve acıklı öyküsü, insan başlı, yılan gövdeli ikili kimliği, acıkırmızı pullarla örülü bedeni, beni görsel ve duygusal olarak etkilemiş, hatta büyülemiş olmakla birlikte; onu dinsel bir hurafe olarak düşünmek kolayıma gelmiş, onunla kendi

aramda nedenini bilemediğim gizli bağlar kurmuş, çekimine kapılmış, ama gene de, onu ve etkisini benden uzak tutmaya çalışmışım. Oysa ne kadar uzak tutabilirdim ki kendimi, aynı havayı soluduğum, aynı coğrafyayı, aynı iklimi yaşadığım bu masaldan. Nitekim yıllar sonra "Şahmeran'ın Bacakları" adlı uzun öykümü yazarken, hep o beyaz badanalı duvar benimle geçmişim arasına çekildi. Ya da hep orada duruyordu.” (Mungan, 1996: s.28-29).

Alıntıda Mungan'ın da belirttiği gibi onun “Şahmeran'ın Bacakları” isimli öyküsü bu etkinin sonucudur.

### **1.2.5.1. Yeniden Yazma Örneği Olarak Şahmeran'ın Bacakları**

Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri* (1989) isimli eserinde yer alan “Şahmeran'ın Bacakları”, Şahmeran masalının yeniden yazılmış bir versiyonudur. Ancak Mungan'ın öyküsü, Şahmeran hikâyesinin ne ilk ne de son örneğidir. Mungan'ın anlatısından önce içerik veya öykü bakımından benzeşen birçok Şahmeran hikâyesi yazılmıştır. Yazılan bunca Şahmeran hikâyesi arasında öyküsel ve biçimsel düzlemde birçok benzerlik saptanabilir. Bu nedenle Mungan öyküsüne başlamadan önce “ayrı ayrı nedenlerle Bilge'ye ve Tomris'e” diye belirtir. Mungan'ın öyküsü, Tomris Uyar'ın “Şahmeran Hikâyesi” ile Bilge Karasu'nun “Usta Beni Öldürsen E!” öyküleriyle benzer konuyu odağa almıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi “Şahmeran'ın Bacakları”, Şahmeran masalının yeniden yazmasıdır. Mungan metninde geleneksel malzemeyi kullanarak modern bir öykü yaratır. Yeniden yazma genel olarak hangi türden olursa olsun önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanabilir. (Aktulum, 2007: s.236). Bir yazar, başka bir metinden aldığı parçaları, tutarlı bir şekilde bir araya getirerek yeni bir metin yaratır. Böylece başka metinlerden alınan parçalar yeni bir metinde dönüşüme uğrar, düzeltilir ya da derinleştirilir.

Mungan öyküsünde geleneksel anlatılardan beslenir. Yazar, Şahmeran masalını yeniden yazarak geleneksel malzemeyi dönüştürür ve yeni anlamlarla donatır. Öyküsüne verdiği başlıkla da gönderge yöntemiyle, okuru Şahmeran masalına

yönlendirir. Eski bir metnin üzerine yeni bir metin yazan Mungan, kendi metnini Şahmeran masalının bir yansıması durumuna getirir. Mungan'ın öyküsünde, önceki metin ile arasındaki metinlerarası ilişki pastiş ve yeniden yazma işlemiyle gerçekleşir.

Pastiş en yalın haliyle, bir metnin ya da türün dil ve anlatım özelliklerinin taklit edilmesiyle gerçekleşir. Yazar, başka bir yazarın biçimini ya da özgün bir metnin içeriğini alarak kendi metnine uyarlar ve yeni bir metin ortaya çıkarır. Mungan, biçim olarak Binbir Gece Masalları'nın anlatı mantığına uyarak metnini çekirdek hikâyelerden oluşturur. Üçlü hikâye akışı içerisinde seyreden olaylar, büyük ölçüde benzer bir gelişim çizgisine sahiptir. Ancak Mungan'ın öyküsünde, önceki metin genişletilerek, anlatıya derinlik kazandırılır.

Pastiş yöntemiyle, bir yazarın, yazınsal türün ya da özgün bir yapıtın biçimi taklit edilebilir. Mungan da öyküsünde masal türüne ait formelleri taklit ederek, yineler. Bilindiği gibi masalarda zaman ve mekân belirsizdir. Olaylar genellikle uzak diyarlarda veya ülkelerin birinde geçer. Mungan da öykündüğü masal geleneğine bağlı kalarak, yeniden yazdığı öyküsünde zamanı ve mekânı belirsiz kılar. Öyküde, mekân olarak Babil ve Nehveran gibi masalsı yer adları verilir. Öyküde bir masal bahçesi, yedi deryalar, bozkırın ortasında bembeyaz mermer yapı, bembeyaz yapılardan oluşan sevimli bir kent, kırk odalı saray, Kaf Dağı gibi masalsı yer adları kullanılarak öyküye büyümlü bir atmosfer katılır ve sonraki metin masalsı bir anlatıma kavuşturulur. Yine öyküde yer verilen ifrit, ejderha ve Zümrüdüanka kuşu gibi fantastik canlılarla, metnin masalsı anlatımı desteklenir. Öyküde 3, 7, 40, 1001 gibi sayıların sıkça tekrarlanması da aynı işlevde bir kullanımdır. Belkiya'nın Süleyman mührü için yedi deryalar aşması, Cin ordusunun başbuğunun Belkiya'yı yedi gün yedi gece konuk etmesi, Şah Mürg'ün sarayının kırk odası olması, Cihanşah'ın yasak olan kırkıncı kapıdan girmesi, peri padişahının üç tane kızı olması, Şahmeran'ın gövdesinin suda kaynatılmak için kırk parçaya bölünmesi vb. kullanımlar Mungan'ın metninde ki masalsı anlatımı destekleyen diğer formel özelliklerdir. Metinde yer alan , “Belkiya'nın Şahmeran'a İhaneti Üzerine Şahmeran'ın Anlattığıdır”, ‘Camsap'ın Sorduğudur” gibi başlıklandırmalar da yazarın, halk anlatılarında yer alan formellere öykündüğünün göstergesidir. Mungan metninde, taklit edilen diğer biçimsel özellik de masalların giriş formellerinin yinelenmesidir:

“Evvel zaman içinde, yani tarihini ya bilmediğimiz ya da bildirmek istemediğimiz bir zaman içinde Danyal adında bir bilge kişi var idi.” (Mungan, 2017(a): s.25).

“Vaktiyle Yuşa adında bir Yahudi hükümdar var idi.” (Mungan, 2017(a): s.40).

Mungan’ın metninde masal formellerinin çoğunun yer alması, başlıkta gönderme yapılan masalın üslûbunun da pastiş yöntemiyle yeniden yazıldığıнын göstergesi niteliğindedir.

Mungan metninde, Binbir Gece Masalları’nın anlatı içinde anlatı mantığına uyarak metnini çekirdek hikâyelerden oluşturur. Binbir Gece Masalları’nda yer alan Şahmeran masalında, Şehrazâd Şah Şehriyâr’a, Şahmeran ve Hasib’in hikâyesini anlatır. Şahmeran ise Hasib’e Belkaya’nın hikâyesini anlatır. Mungan’ın metninde de üçlü hikâye akışı içerisinde seyreden olaylar benzer bir gelişim çizgisi izler. “Şahmeran’ın Bacakları”nda ana metin, Mahir Usta’nın İlyas’a Şahmeran ve Camsap’ın hikâyesini anlatması ve İlyas’ın olgunlaşma süreci üzerinedir. Birinci çekirdek metinde, Şahmeran Camsap’a Belkiya’nın hikâyesini anlatır. İkinci çekirdek öyküde ise Şahmeran Camsap’a Cihanşah’ın öyküsünü anlatır.

Sonraki metinde, Mahir Usta’nın yanına çırak olarak verilen İlyas’ın, Şahmeran masalının etkisiyle çocukluktan çıkarak erginliğe geçişi ve kendi benliğini bulma süreci öykünün odağına alınır. İlyas, âdetlere uygun olarak meslek öğrensin diye Şahmerancı Mahir Ustan’ın yanına çırak olarak verilir. Mahir Usta, Şahmeran suretleri çizerek bunları satmaktadır. Mahir Usta, İlyas’a bir yandan Şahmeran masalını anlatır, bir yandan da Şahmeran çizmeyi öğretir. Binbir Gece Masalları’nda, Şehrazâd’ın Şah Şehriyâr’a her gece masal anlattığı gibi, Mahir Usta da İlyas’a her gün çalışırken masal anlatır. Mahir Usta, masala başlamadan önce Şahmeran’ın kim olduğunu ve bu hikâyenin asırlardır neden anlatıldığını sorgular:

“Nedir Şahmeran masalının bağında sakladığı zehir? Bu zehir ki bin yıldır bir masal tadında ağızdan ağıza yayılıp duruyor. Yılanla, insanın dostluğu (ki buna, düşmanlığı da diyebiliriz) eskiye, çok eskiye uzanır, ta elmanın tarihine dayanır.

Yılan soylu, insan dönektir bu masalın ikliminde.” (s.24).

Yazar, metninde anıştırma yöntemiyle Hz. Âdem kıssası ile kapalı bir metinlerarası ilişki kurar. Anıştırma, bir sözcenin başka bir metin içerisinde açıkça bildirilmeden anılmasıdır. Elma, insanoğlunun ilk günahı işlemesine sebep olan yasak meyvedir. Alıntıda geçen “ta elmanın tarihine dayanır” ifadesiyle Âdem ve Havva’nın cennetten kovuluşuna örtük bir gönderme yapılır.

Allah, Âdem ile Havva’yı cennete yerleştirerek, onlara cennetin tüm nimetlerini sunar. Dikkat etmeleri gereken tek şey, yasak ağaca asla yaklaşmamaları gerektiğidir. Şeytan, onların yasağı çiğnemesi için hile yapar ve yasak meyveyi yemelerini sağlar. Tanrı, yasağı çiğnedikleri için Âdem ile Havva’yı cennetten kovar (Yazır, 1942: s.7). Yazar metninde elma metaforunu kullanarak, insanla yılanın geçmişten beri süregelen düşmanlığına gönderme yapar. Ancak, yılan soylu insan dönektir bu masalın ikliminde, ifadesi öykü boyunca tekrarlanacak olan, insanoğlu ihanet eder, düşüncesini daha en başta okuyucuya muştular niteliktedir.

Mahir Usta, Şahmeran’ın masalını anlatmaya başlar. Metnin içinde yer alan ilk çekirdek anlatıda Şahmeran ile Camsap’ın hikâyesi yer alır. Danyal isimli bilge bir kişi vardır. Bilmek ve öğrenmek tutkusuyla yıllarca birçok alanda çalışmalar yapar. Birçok otun ilmini öğrenip yaptığı ilaçlarla nice yaralara şifa olur. Amacı ölümsüzlük gizini bulmaktır ama ömrü bu sırrı çözmeye yetmez. Tüm bildiklerini kara bir deftere yazıp, onun kaldığı yerden devam ettirsin diye oğluna bırakır. Ancak Camsap’ın okumaya niyeti yoktur:

“Camsap, Danyal’ın düşündüğü -ya da düşlediği- gibi bir Camsap değildi. Kendi yaşasaydı belki olurdu, ya da gene olmazdı, ama artık bunu düşünmenin hiç kimseye bir yararı yoktu. Hem oğullar, babalarının izsürücüleri değillerdir. Babalar, oğullarını kendi kaldıkları yerden sürdüren bir çömez gibi görmeden vazgeçmelidirler. Oğul, çömez değildir; oğul, oğuldur.

Camsap, Camsap’tı. Onu olduğu gibi kabul etmekten başka çare yoktu. Başlıbaşına bir insandı artık. Yazgısıyla birlikte başlıbaşına bir insan.” (s.27).

Örgesel-dönüşüm (Transmotivation), bir örgenin başka bir örgenin yerine koyulması işlemidir. Bu yöntemle önceki metnin kapsamadığı bir motif metne dâhil

edilebileceği gibi, önceki metinde yer alan bir motif kaldırılarak yerine yeni bir motif telkin edilebilir. (Aktulum, 2007: s.148). Mungan anlatısında örgesel-dönüşüm yöntemiyle önceki metinde yer almayan bir motifi anlatısına ekler. Yazar-anlatıcının, Camsap'ın babası gibi olmayışı üzerinden yaptığı yorumlar, metinde toplumsal cinsiyet normlarının erkeğe yüklediği sorumluklara karşı yapılan açık bir eleştiridir. Öyküde, toplumsal beklentilerin erkek çocuklarının birey olma yolunda bir engel teşkil ettiğine işaret edilir. Böylece yazar, önceki metinde yer almayan toplumsal bir örgeyi metnine dâhil eder.

Camsap okumadığı için annesi onu odunculuk yapması için ormana gönderir. Bir gün Camsap ve arkadaşları, sarp kayalıklara ulaştıklarında sağanak başlar ve bir mağaraya sığınır. Camsap mağarada bir odunla yeri eşelerken mermer bir kapağa ulaşır. Çocuklar bu kapağı kaldırdıklarında büyük bir bal kuyusuyla karşılaşır. Buradaki balı tenekelere doldurarak, pazara indirip satmaya başlarlar. Kuyudaki bal bitip, kuyunun dibi görünmeye başladığında çocuklar Camsap'ı oraya indirip, son balı da tenekelere doldurup tenekeyi yukarı çektikten sonra ipi bırakarak Camsap'ı orada yazgısına terk ederler.

Mungan, yeniden yazdığı öyküde metinlerarasılığın çeşitli tekniklerinden faydalanarak olaylara ve kişilere derinlik kazandırıp, figürlerin duygu ve düşünlerine daha fazla yer vererek metnini anlamsal bir dönüşüme uğratar. Böylece yazar, metninde yer alan kişilerin psikolojisine ve düşüncelerine ayrıntılı yer vererek, metnine derinlik kazandırır. Bir halk anlatısı olan Şahmeran masalında karakterler tahlil edilmezken, Mungan'ın öyküsünde kişilerin duygularına ve yaşadıkları olaylara ayrıntılı bir şekilde yer verilir. Mungan'ın metninde, birinci çekirdek öykü olan Şahmeran ve Camsap'ın hikâyesinde, arkadaşlarının Camsap'ı neden kuyuya bıraktığı uzunca sorgulanır:

“Şimdi burada durup biraz soluklanmak gerekiyor. Arkadaşları, Camsap'ı neden kuyunun dibinde bırakmışlar? Efsanelerin birinde arkadaşlarının Camsap'ın payına sahip çıkmak için bunu yaptıkları söylenir. Oysa inandırıcı bir şey değil bu, öyle ya, son birkaç tenekelik pay kimseyi varsıl etmez. Hele arkadaşlarının sayısı düşünülürse—ki hemen hiç bir rivayette ya da yazılı metinde belirtilmiyor ama

'arkadaşları' dendiğine göre, en azından birkaç kişiyi birden düşünmemiz isteniyor— Camsap'ın birkaç kişiye bölünerek iyice ufalanacak payına tamah edilmiş olunabileceği dinleyeni inandırmıyor.

Peki neden olabilir bu?

Bir düşünelim...

Hikâyenin akışı gereği diyelim ilkin;

Sonra da, Hazreti Yusuf'tan bu yana—ki bir o kadar da öncesi vardır—insanlar kuyuya indirdiklerine ihanet ederler, diyelim.” (Mungan, 2017(a): s.29-30).

Yazar, çocukların neden ihanet ettiğini aktarırken gönderge yöntemiyle Yusuf peygamberin kıssası ile metinlerarası ilişki kurar. Gönderge, bir yazarın alıntı yapmadan, sadece yapıtın başlığını ya da yazarın adını anarak, okuyucuyu başka bir metne göndermesidir. (Gökalp-Alpaslan, 2007: s.17). Gönderge, metnin içeriğine bağlı olarak çeşitli işlevlerle donatılabilir. Mungan'ın metninde kuyu imgesi ihanetin sembolü olarak yer alır. Bu imge Hz. Yusuf kıssasına yapılan açık bir göndermedir. Kıssada Hz. Yusuf'un gördüğü rüyadan onun peygamber olacağını anlayan babası Yakup peygamber oğluya daha fazla ilgilenir. Bunun kıskanan diğer kardeşleri Yusuf'u öldürmeye karar verir. Bir gün babalarından izin alarak, Yusuf'u da yanlarına alıp evden uzaklaşırlar. Yusuf'u kuyuya atar ve herkese öldüğünü söylerler. (Yazır, 1942: s.236-238). Kutsal metinde olduğu gibi Mungan'ın metninde de Camsap'ın arkadaşları onu kuyuya atıp, yazgısına terk eder ve herkese öldüğünü söyler. Yazar, öyküde, Hz. Yusuf kıssasıyla metinlerarası ilişki kurarak, Camsap ve arkadaşlarının içinde bulunduğu durumu okuyucuya en kestirme biçimde ifade eder. Böylece okurda geliştirmek istediği düşünceyi somutlaştırarak daha net bir şekilde okuyucuya aktarmış olur.

Camsap, kuyuda yazgısına terk edildikten uzun zaman sonra duvarda bir ışık görür. Tırnaklarıyla yeri ve duvarı kazıyarak büyük bir bahçeye ulaşır. Biraz sonra bahçe ifrit, cin ve ejderlerle dolar. Sonra da gümüş bir tepsinin içinde Şahmeran'ın tahtına getirildiğini görür. O güzel yaratığın adının Yelmiha olduğunu ve yılanların şahı olduğunu öğrenir. Şahmeran yerlerinin yeniden bir insan tarafından bulunduğu

için rahatsız olduğunu dile getirir. Çünkü daha önce Belkıya tarafından ihanete uğramıştır.

Genişletme (l'augmentation), metinlerarası biçimsel değiştirim yöntemlerinin içerisinde yer alan nicel dönüşüm yöntemlerindedir. Genişletme; bir metni uzatma, oylumunu arttırma işlemidir. Yazar bu durumda yapıtına, kahramanın serüveni ile ilgili olmayan bölümler, betimlemeler ve olay örgüsünde yer almayan ayrıntılar ekleyebilir. (Aktulum, 2007: s. 146). Mungan anlatısında genişletme yöntemiyle Şahmeran'ın hislerini ayrıntılı bir şekilde okuyucuya verir. Önceki metinde olaylar düz bir anlatımla aktarılır ve kişilerin duygu ve düşüncelerine ayrıntılı değinilmez. Mungan ise genişletme yönteminden faydalanarak olaylara ve kişilere derinlik kazandırır. Yenidenyazılmış öyküde Şahmeran'ın Belkıya'nın ihanetinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığı şöyle aktarılır:

“Bundan çok yıllar önce bir kez güvenmiştim ona. Bir kez sınımışım onu. Daha sonra bedelini çok büyük ödedim bu güvenin. Bu yüzden de bir kez daha ihanete uğramak istemiyorum yâ Camsap. İhaneti bir kez bile tatmış olmak yüreğin bir yerini onarılmaz kılıyor; derinden, çok derinden kopan bir şey bir daha geri gelmemecesine yitip gidiyor. Sevdiğinin, güvendiğinin, inandığının ihanetine uğramak da anlatılır, katlanılır, dayanılır bir acı değil. İnsanoğlunun yüreği çabuk çürür. Bana gelince, yalnızca kendimi değil, tebaamı da düşünmek, korumak, kollamak zorundayım. Onların güvenliğini kendi zaafımdan ötürü tehlikeye atamam. Anlıyorsun değil mi? Haksızlık olur bu, bencillik olur, kötülük olur.” (Mungan, 2017(a), s.35-36).

Camsap tüm çabalarına rağmen, Şahmeran'ı ona ihanet etmeyeceğine inandıramaz. Bundan sonra Şahmeran, ona ilk ihanet eden insanoğlunun hikâyesini anlatmaya başlar. “Şahmeran'ın Bacakları”nda yer alan ikinci çekirdek hikâye Belkıya'nın serüvenlerinden oluşur. Ancak Belkıya'nın serüveni önceki metinden oldukça farklı gelişir. Önceki metinde, babası öldükten sonra tahta geçen Belkıya, babasından ona kalan gizli bilgiyi bularak, Süleyman mührünü bulmak için yola koyulur. Yolda karşılaştığı Affan ile Şahmeran'ın yerini bulup, ondan ihtiyaçları olan otu alır. Ardından yedi deryayı aşarak Süleyman'ın sihirli yüzüğüne ulaşır. Affan,



yüzüğü almak için peygamberin uyuduğu yatak-tahtın yanına giderken, Belkıya da büyülü sözcükleri telaffuz ederek, yüzüğün katılmış parmaktan çıkarılmasına yardım edecektir. Ancak Belkıya heyecanlanarak büyülü sözcükleri karıştırdığı için Affan, Süleyman'ın tahtına yaklaştığı gibi yanarak ölür. (Onaran, 2020: s.1324-1332). Mungan'ın metnindeyse yeniden yazılan Belkıya'nın hikâyesine birçok ekleme ve çıkarma yapılır. Öyküde, önceki metinde şöyle bir değinilen karakterlerin ruh hali, duygu ve düşünceleri ayrıntılı verilerle öyküye derinlik kazandırılır. Ayrıca yeniden yazılmış metinde duyguları ayrıntılı olarak (Belkıya'ya duyduğu sevgi ve terk edilmekten korkuyor oluşu gibi) verilen Şahmeran'a bir kimlik kazandırıldığı görülür.

Mungan'ın öyküsünde Şahmeran'ın Camsap'a anlattığı hikâye şöyledir: Yuşa isimli Yahudi bir hükümdar, Tevrat'ta son peygamberin Musa olmadığını öğrenir. Kavmi bu bilgiyi öğrenmesin ve hükümdarlığı zarar görmesin diye Tevrat'ın sayfalarını koparır ve saklar:

“Bunun üzerine aldı hükümdarı bir düşünce. Gerçi son yalvacın risaletine daha çok zaman vardı. Ama bu düşüncenin ‘hükümdarlığını’ zayıf düşüreceğinden korktu. Onun kavmi, kendi bilgilerini dünyanın tek ve mutlak bilgisi sanıyor; kendi doğrularını dünyanın tek ve mutlak doğrusu diye biliyordu. Buna sonsuza dek inanmaya ve iman etmeye hazırdılar. Bu gerçeğin açıklanması ise karışıklık çıkaracaktı. İnsanlarla inançları arasına tarihin uzaklığı girecekti. İnsanoğlu, kendinden sonraki kuşakların inançlarının ve yaşama biçimlerinin değişebileceğine inanmak istemez. Kıskanır. Eğer ölümsüzlük olsaydı kıskanmazdı. Tevrat'ın sayfalarında saklı kalan bu gerçek gün ışığına çıksaydı, kavmin insanları değişimi, dönüşümü öğreneceklerdi.

Oysa; Mutlaklık düşüncesi bir kez yıkılmaya görsün, Hiç bir hükümdarlık dayanmaz.” (Mungan, 2017(a): s.40).

Burada genişletme yöntemiyle Yuşa'nın neden bu bilgiyi sakladığını ayrıntılı olarak açıklanarak yeniden yazılmış metne derinlik kazandırılır. Bir yandan da Yuşa'nın bu bilgiyi saklaması eleştirilir: “Oysa bilgi de, hava gibi, su gibi, güneş gibi bütün insanlığındır. Onu insanlardan esirgemeye kimsenin gücü yetmez. Yasaklar

gerçeği yok etmez, yalnızca erteler. Kaldı ki gerçek, kendisine ihanet edenlerden öcünü bir gün mutlaka alır.” (s.41)

Yuşa öldükten sonra yerine oğlu Belkıya geçer. Bir gün Belkıya gizli odayı bulur ve sırra ulaşır. Bu bilgiyle tahtını ve ülkesini bırakarak yollara düşer ve abdal olur. Belkıya bir gemiye binerek açık denizlere ulaşır ve Şam’a doğru ilerler. Gemi “Uyku Adası” denilen bir adaya uğrar. Denizciler adada kumanya toplarken, Belkıya da onlara eşlik eder. Yorulan Belkıya bir ağacın gölgesinde dinlenirken uyuyakalır. Uyandığında geminin adayı terk etmiş olduğunu görür: “Gözlerini saatler sonra açtığında herkesin gitmiş olduğunu gördü, geminin kendisini adada unutup, denize açıldığını anladı. Son bir umutla sahile indiyse de, sahil bomboştu. Uykü adası bir kez daha alıkoymuştu birini.” (s. 42- 43).

Anıştırma, bir sözcüğün ya da yapıtın açıkça bildirilmeden anılmasıdır. Anıştırma bir yarım alıntıdır. Alıntıdağı gibi bir metni bütünüyle değil de, kısmen, tam belirtmeden alıntılama işlemidir. (Aktulum, 2007: s.109-114). Mungan burada anıştırma yöntemiyle Daniel Defoe’nin *Robinson Cruose*’si ile kapalı bir metinlerarası ilişki kurar. Robinson gemisi battığı için, sonra adını ‘Umutsuzluk Adası’ koyacağı bir adada mahsur kalır:

“GÜNLÜK 30 EYLÜL 1659

Ben zavallı ve biçare Robinson Cruose açık denizlerde şiddetli bir fırtınaya tutuldum ve "Ümitsizlik Adası" diye isim taktığım bu sefil ve uğursuz adaya düştüm. Diğer gemi arkadaşlarımlın hepsi öldü. Ben de yarı ölü bir hâldeydim.” (Cruose, 2020: s. 68).

Mungan’ın metninde yer alan “Uykü adası” ifadesi Daniel Defoe’nin yapıtına yapılan kapalı bir göndermedir. Ancak Belkıya, adada kalıp kendi iktidarını kuran Robinson’un aksine bir kayıkla adayı terk ederek kendisini yazgısına bırakır. Mungan’ın kurduğu bu metinlerarası ilişkinin anlatımı süslemek işlevinde olduğu söylenebilir.

Belkıya birkaç gün sonra sazlıkta bir kayık bulur ve kendisini denizin akıntısına bırakır. Kayık onu Şahmeran’ın adasına getirir. Şahmeran, Belkıya’yı görür görmez

sever: “Görür görmez sevmiştim Belkıya’yı. Zaten ben hep görür görmez sevdim.” (Mungan, 2017(a): s.43). Yazar, metninde yer verdiği klişe ifadelerle Şahmeran’ı romantik bir tipe dönüştürür. Belkıya’ya da Camsap’a da ilk görüşte aşık olan Şahmeran, ikisini de çok sever, ikisi tarafından da terk edilir ve ihanete uğrar. Mungan, Şahmeran üzerinden romantik bir tip yaratarak hem romantizmle hem de romantizmin ana izlekleriyle dalga geçer.

Belkıya Şahmeran’ın ülkesinden ayrılmak istese de Şahmeran buna izin vermez. Çünkü adaya ayak basan insanoğlu ömrünü adada geçirmek zorundadır. Yazar, burada yeniden genişletme yöntemiyle Şahmeran’ın Belkıya’yı bırakıp bırakmama konusunda yaşadığı kararsızlığı aktarır. Böylece Şahmeran’ın duygu ve düşüncelere ayrıntılı olarak verilerek Şahmeran’a bir kimlik kazandırılır:

“Düşündüm: Belkıya düpedüz bir insan değil. Bir gerçeğin ardında koşuyor. Bir düşüncenin, bir inancın, bir insanın, böyle biri, bir gizi korumak pahasına ölmeyi göze alabilir. Bir gizi korumasını, saklamasını bilir. Canına sahip çıktığı kadar sözüne de sahip çıkabilir. Bir gizin bir davanın önemini, kutsallığını kavrar. (O zamanlar öğle sanırdım.) Ama ya ihanet ederse, işte o zaman gene aynı noktaya dönecektim. İnsanoğlunun doğasına, dönemliğine.. Kısacası, Belkıya’nın ihanetini göze alamıyordum. Herhangi bir insan olmayışına, sıradan bir insan olmayışına bu denli güvenmek doğru muydu? Bilmiyorum. Kararsızdım. Üstelik kötüsü Belkıya da bu kararsızlığımı sezmişti. Üstüme üstüme geliyor, ısrar ediyordu.” (s.44).

Belkıya, birkaç gün sonra bir kayıkla Şahmeran’ın yanından ayrılır. Süleyman peygamberin mührüne ulaşmak tutkusunda olan Ukap adında Yahudi bir bilgin vardır. Okuduklarına göre bu mühre ulaşan kişi tüm hayvanlara, cinlere, perilere ve insanlara hükmedecektir. Önceki metinde Vezir sadece Belkıya’nın ricası üzerine ona yardımcı olmak için bu yolculuğa çıkar. Önceki metinde vezirden şöyle bir bahsedilirken, yazar anlatısında, yeniden genişletme yöntemiyle Yahudi bilgin Ukap’ın doymak bilmeyen hırsının nedenlerini ayrıntılı bir biçimde aktarır:

“Ukap’ın doymak bilmeyen bir hırsı vardı. Yüreği büyükçe bir hortuma benziyordu; bütün dünyayı yutmak istiyordu. Güce susamış biriydi Ukap. Bütün gece susamışlar gibi umarsız ve zavallıydı, ezik bir yaşam sürmüş, insanlar tarafından

sevilmemişti. Sürekli hakkının yenildiğini, yeteneklerinin ve değerinin bilinmediğini düşünüyordu. Bütün insanların ve insanlığın Onu ödemek zorunda oldukları büyük bir borcu varmış gibi davranıyordu. Hayata karşı sınırsız bir öfke ve nefret duyuyordu. Çok şey biliyordu, çok şey okumuştı, ama tüm bunları kendi için, kendi hırsı için edinmişti. Bilmek, onun için para biriktirmek gibi bir şeydi. Bildiklerini sevgi eksikti, erdem eksikti; bildiklerini kendi için biliyordu yalnızca; Bu yüzden de hiçbir yere akmayan, ulaşmayan, hiçbir şeye dönüşmeyen bir şeydi bildikleri, kendinde birikiyor ve kendini boğuyordu.” (s.47).

Ukap’ın ele geçirmek istediği yüzük, yıllardır bir mağarada ölüsü bozulmamış Süleyman peygamberin parmağındadır. Bu mağaraya ulaşmak için denizleri aşmak gerekir. Bu yüzden de denizlerin üzerinde yürümeyi sağlayan ota ihtiyaçları vardır. Bu otu bulmak için önce Şahmeran’ın bulunması gerekir. Çünkü Şahmeran’ın gezdiği yerlerdeki otlar dile gelir ve ne işe yaradıklarını ona söyler. Belkıya’nın ünü Kudüs’te yayılmıştır Ukap, Belkıya’nın Şahmeran’ın yerini bileceğini düşünür. Belkıya, Ukap’ın gerçek yüzünü fark etmediği için ona Şahmeran’ın adasını gösterir. Beraber tuzak kurarak Şahmeran’ı kaçıırırlar ve bir sandığa kapatırlar. Beraber kırk gün boyunca dolaşır otu bulurlar. Hemen kaynatıp ayaklarına sürerek Şahmeran’ın adasına dönerler. Şahmeran o zaman Belkıya’yı görür:

“Beni ilk kez o zaman çıkardılar sandıktan. Belkıya’yı ilk kez o zaman gördüm. Her şeyi anlamıştım.

Göz göze geldiğimizde başımı önüne eğdi.

İçimi yokladım: İçimde hasrete benzeyen bir şey yoktu.

Bu, benim sevdiğim Belkıya değildi.

‘Ben sana demiştim yâ Belkıya.’ dedim. ‘İnsanoğlu ihanet eder.’

Hiç ses çıkarmadı.

Pişman değildi belli, ama acı çekiyordu.” (s.49-50).

Sıkça tekrarlanan “İnsanoğlu ihanet eder” sözü öykünün leitmotifidir. Leitmotif, “Kurmaca içerikte düzenli ya da düzensiz aralıklarla yinelenen davranış, söz öbeği, nesne gibi öğeler için kullanılan terimdir. Bu tür tekrarların ‘leitmotif’ özelliği kazanabilmesi için eserin düşünsel örgüsü içinde özel bir anlam taşıması gereği vardır.” (Sazyek, 2020: s.217). Mungan’ın metninde de sıkça tekrarlanan “İnsanoğlu ihanet eder.” cümlesiyle, içeriğın düşünsel özüne katkıda bulunulur. Mungan’ın anlatısında, Şahmeran’ı dikkatle dinleyen Camsap’ın da söylediği gibi “Hikâyenin dönüp dolaşıp geldiği yer, insanoğlunun ihanetiydi.” (Mungan, 2017(a): s.55).

Şahmeran, Belkıya’ın yaşadığı utancı gördükten sonra ona Süleyman’ın mühründen vazgeçmesini söyler. Ancak sonuna kadar gideceğini bildiği için ona son bir tavsiyede bulunarak, mührü ilk onun almamasını tembihler. Belkıya ve Ukap yola koyulurlar. Denizleri geçip Süleyman’ın mağarasına ulaşırlar. Belkıya, Şahmeran’ın ona verdiği tavsiyeyi hatırlayıp mühre yaklaşmaz. Ancak Ukap, yüzüğü almak için hırsla atılır. O sırada bir ejderha ortaya çıkar ve onu ateşle yakarak yok eder. Bir ses Belkıya’ya burayı terk etmesini, çünkü mührün vaktinin gelmediğini söyler.

Mümr-ü Süleyman, “Şahmeran’ın Bacakları”nda yer alan önemli mitolojik sembollerden biridir. Rivayetlere göre Hz. Süleyman suya, ateşe, rüzgâra, hayvanlara hükmetmesini sağlayan yüzük şeklinde tılsımlı bir mühre sahiptir. Bu yüzük cennette Hz. Âdem’e aitken Cebrail tarafından Hz. Süleyman’a getirilmiştir. Mucizevi bu yüzüğün üzerinde işlenmiş altı köşeli yıldız yer alır. Birinin tepesi diğerrinin tabanına geçirilmiş iki eşkenar üçgenin meydana getirdiği bu sembol, Doğu kültüründe madde ile mâna, iyi ile kötü, güzel ile çirkin, Tanrı ile kaos, kadın ve erkek gibi zıtlıkları temsil eder. Gücü, kudreti, bolluk ve bereketi temsil eden bu mühr sıkça rastlanılan bir motiftir. (Pala, 2006: s. 524-526).

Sınırsız gücü ve dünyaya hükmetmeyi sembolize eden Süleyman mührü motifi, Mungan’ın öyküsünde insanların hırslarını ve hırsın sonuçlarını göstermek için kullanılır. İnsanoğlunun kanlı ve kirlili tarihi, Süleyman mührünün gücünü taşıyamayacaklarının göstergesidir. İhtiraslarına yenik düşüp bu mührün peşine düşmek insanoğlunun yıkımına neden olabilir. Çünkü insanoğlu bu gücü taşıyacak olgunluğa erişmemiştir ve bu güç kötüye kullanılırsa bu insanlık için felaket olur. Bu

mühre ulaşmak tutkusuyla yanan Ukup, ejderhanın gözlerinde yanan öfkeye rağmen yüzüğe doğru ilerlemeyi sürdürür ve bunun sonucunda yanarak yok olur. “Yazar, arzularının ve tutkularının esiri olup hırsını dizginleyemeyen insanoğlunun amacına ulaşmak için her şeyi mubah görmesinin onu felakete sürükleyeceğini, amacından sapmış bir niyetin araçsallaşacağını, olağanüstü niteliklere ve kutsallığa sahip Mühr-ü Süleyman üzerinden verir.” (Temizer, 2017: s.131).

Belkıya aylarca denizin üstünde yol alır. Çölde ilerlerken savaştan cin ordularıyla karşılaşır. Onlara konuk olur ve serüvenini anlatır. Cin ordusunun başbuğu onu atıyla veziri Amr’ın yanına gönderir. Amr da onu insanların sınırına giden yolun başına bırakır. Belkıya biraz daha yol aldıktan sonra Çin Seddi’ne varır. Duvar boyunca yürür ve aksakallı bir ermiş rastlar. Ermiş ona, bu kapının yılda tek bir gün Zülkarneyn tarafından açıldığını söyler. Belkıya baharın ilk gününe, Zülkarneyn’in gelip kapıyı açacağı güne kadar kapıda bekler.

Mungan’ın öyküsünde metinlerarası ilişki kurulan diğer bir mitolojik varlık da Zülkarneyn’dir. Kuran’da Kehf sûresinin 83-98. âyetlerinde konu edilen bu kişi doğuya ve batıya seferler düzenleyerek büyük fetihler yapan bir cihangirdir. Zülkarneyn sözcüğünün bir özel isim mi yoksa lakap mı olduğu kesin bilinmez. Ancak kelimenin cihangir anlamına geldiği, güç ve iktidarı simgelediği düşünülmektedir. Zülkarneyn doğuya ve batıya iki sefer düzenledikten sonra, kuzeydeki dağlık bir bölgeye üçüncü bir sefer düzenler. Sefer sırasında Ye’cuc ve Me’cuc diye anılan fesatçı ve saldırgan kavimlerden şikâyetçi bir halkla karşılaşır. Onların isteği üzerine bölgedeki bir geçide demir ve bakırı eritmek suretiyle sağlam bir set inşa eder. Ye’cuc ve Me’cuc bu seddi aşamaz. Zülkarneyn, bu setin inşasının Allah’ın bir lütfu olduğunu ve zamanı geldiğinde Allah tarafından yıkılacağını bildirir. Zülkarneyn’in melek ya da peygamber olduğuna yönelik görüşler olsa da, çoğunluk onun hikmet ve adalet sahibi bir hükümdar olduğunu kabul eder. Zülkarneyn’in Hızır’ın teyzesinin oğlu olduğu ve karanlıklar ülkesine yolculuğu sırasında Hızır’ın ona rehberlik ettiği yönünde görüşler de vardır. Bu ilişkiden dolayı bazen bu iki ismin birbirine karıştırıldığı, bazen de Zülkarneyn’in Büyük İskender’le özdeşleştirildiği görülür. Zülkarneyn’in yaptığı seddin Kafkasya’da olduğu düşünülür. Bazı kaynaklar bu seddin Çin Seddi olduğunu ileri sürer. Çok sağlam olan bu set kıyamete kadar yıkılmayacaktır. Geleneksel anlayış

ve inanişta, Kafdağı ve Zümrüdüanka efsanesine benzer nitelikte, Ye'cüc ve Me'cüc'ün hala bu seddin arkasında mahpus olduğuna ve onu aşmaya çalıştığına inanılır. (Öztürk, 2013: s.564-567).

Mungan'ın anlatısında Zülkarneyn geleneksel anlayış ve inaniştaki haliyle kullanılır. Belkıya dağları ve ırmakları aştıktan sonra yoluna çıkan dev ve perilerden yol sorarak, nihayetinde Çin Seddi'ne varır. Zülkarneyn'in ilahi gücün desteğiyle yaptığı ve aşılması imkânsız olan set, Mungan'ın metninde şöyle tarif edilir: “Başı göğe, eni ufka uzanıyor ve üzerinde bir tek geçit bile gözüküyordu. Bütün dünyalarla, bütün insanların arasında çekilmiş gibiydi.” (Mungan, 2017(a): s.65). Belkıya günlerce yürümesine rağmen en ufak bir geçit ya da kapıyla karşılaşmaz. Yılın 364 günü kapalı olan bu seddin kapısı sadece baharda bir günlüğüne Zülkarneyn tarafından açılır. Görüldüğü gibi Mungan'ın öyküsünde Zülkarneyn efsanesi mitolojik yönüyle işlenir. Mungan'ın anlatısında tıpkı efsanede olduğu gibi Zülkarneyn'in yaptığı seddin aşılması imkânsızdır ve kapısını sadece o açabilmektedir.

Bahara kadar geçecek sürede, Belkıya yaşlı ermişten ona hikâyesini anlatmasını ister. Ak saçlı, aksakallı, ak mintanlı bu ermiş her gün Çin Seddi'nin çevresindeki bengisuyu aramaktadır. Geçmişte, Buhara medresesinde okurken, kitapların birinde bengisuyu anlatan bir bölüme rastlar. Bu ermiş, içeni sonsuz bir yaşama kavuşturan bengisuyun peşine düşer:

“Bengisu —ki eskiler ab-ı hayat derlermiş ona— içeni sonsuz bir yaşama, esenliğe ve erince kavuşturmuş. Bugüne değin bir tek kişiye kısmet olmuş onu içmek. O da Hazreti Aleyhisselâm'a... Saydam, uçucu ve ölümsüz olmuş. Bütün yazılı metinlerde ve dilden dile dolaşan rivayetlerde bengisuyun Çin seddi dolaylarında bir yerde olduğu söylenir, bu yaşlı adama yol boyu yol aldırın, yaşlandıran şey, bu bengisu, ya da bengisu düşü olmuş...” (Mungan, 2017(a): s.66-67).

Sözcük anlamı ‘hayat suyu’ olan ab-ı hayat, Türk mitolojisinde yer alan motiflerden biridir. İçine ölümsüzlük sağlayan mucizevi bir su kaynağıdır. Ab-ı hayatla ilgili efsaneler, Doğu yazını aktarımlarında Büyük İskender ve Hızır'ın dönemlerine bağlanır. Türk inanişına göre, Hızır bu yaşam suyundan içtiği için ölümsüzdür. Bazı Türk efsanelerinde, insan ve diğer canlıların da bu sudan içerek uzun

bir yaşama kavuştuğu anlatılır. Bunlardan en meşhuru Köroğlu'nun atıdır. (Boratav, 2016: s.29). Mungan, Türk mitolojisindeki ab-ı hayat motifini geleneksel inanıştaki işleviyle metnine dâhil eder. Yaşlı ermiş ömrünü ölümsüzlüğün sırrı olan ab-ı hayat suyunu aramaya adanmış ve başarısız olmuştur. Mungan yeniden yazdığı metnine mitolojik motifler ekleyerek anlatısındaki büyüsel ortama katkıda bulunarak, metninin masalsi anlatımını destekler.

Belkıya bozkırın ortasında bembeyaz bir yapı ile karşılaşır. Kapısının önünde gördüğü Cihanşah onu evinde ağırlar. Önce Belkıya ona yolculuklarını anlatır. Sonra da Cihanşah ona öyküsünü anlatır. Hikâyeyi dinleyen Belkıya serüvenine devam etmek için Cihanşah'ın yanından ayrılarak yola çıkar. Uzun bir yolculuktan sonra Tavus-u Azam ile karşılaşır:

“Ey güzel kuş! Ey kutlu kuş! Burası neresidir? Sen kimsin?”

Burası Hızır Aleyhisselâm'ın bahçesidir. Ben burada oturuyorum. Bana Tavus-u Âzam derler. Hazreti Âdem ile birlikte cennetten kovuldum.” (Mungan, 2017(a): s.86).

Tavus, Doğu kaynaklı anlatılarda adı sıkça anılan cennet kuşudur. Başındaki sorgucu ve rengârenk tüyleriyle diğer kuşlardan çok daha güzel bir görünüme sahiptir. Cazibesinin ilahi güzelliği yansıttığı ve görenleri hayran bıraktığı için cennet kuşu olarak da bilinir. Türk kültüründe tavus, Büyük İskender'in Hindistan'dan Avrupa'ya getirdiğine inanılan kuşlardan biridir. Halk arasındaki bir rivayete göre Tavus, şeytanın cennete gizlice girmesine yardım ederek, Hz. Âdem'in yasak meyveyi yemesine sebep olduğu için cennetten kovulmuştur. (Ceylan, 2011: s.184-185).

Alıntıda görüldüğü gibi Mungan, tavusu geleneksel inanıştaki işleviyle metnine dâhil eder. Belkıya, Tavus'tan onu ülkesine göndermesini diler. Ancak Belkıya'ya yardım edebilecek tek kişi Hızır Aleyhisselâm'dır. Hızır, Cihanşah'a yardım etmeyi kabul eder. Cihanşah gözlerini kapatır ve açtığında kendisini sarayının önünde bulur. Belkıya'nın hikâyesi burada sonlanır.

Mungan Belkıya'nın hikâyesine birçok ekleme ve çıkarma yapar. Önceki metinde Bekıya'nın vezirle yedi deryayı aştığı ve her birinde ayrı ayrı yaşadığı



maceralar Mungan'ın metninden çıkartılır. Önceki metinde yer almayan Tavus-u Azam ve Hızır ise yeniden yazılmış metne dâhil edilir. Hızır; Musevi, Hristiyan ve Müslüman gelenekte ortak olan mitolojik bir motiftir. Bazı özellikleri Gılgamış Destanına dayanan bu motif, Kuran'da da yer alır. Hızır, Türk aktarımlarına efsane biçiminde girmiş ve peygamber olarak ele alınmıştır. Ab-ı hayattan içtiği için ölümsüz olduğuna inanılan Hızır mucizevi güçlere sahip olan bir ihtiyar olarak tasvir edilir. Hızır gri atının üzerinde çaresiz kalmış insanlara yardıma koşar. (Boratav, 2016: s.79-80). Tıpkı ab-ı hayat motifinin kullanımında olduğu gibi Mungan, metnine bu mitolojik motifleri ekleyerek anlatısındaki masalsı anlatımı kuvvetlendirir.

Öykünün üçüncü çekirdek hikâyesini Cihanşah'ın hikâyesi oluşturur. Binbir Gece Masalları'nda "Kederli Yakışıklı Delikanlının Öyküsü" olarak adlandırılan masal, Mungan'ın metninde "Cihanşah" şeklinde adlandırılır. Gülistan Şahı Tahmur'un hiç çocuğu yoktur. Bir gün remil ilminde ustalaşmış bir vezir olan Haccaç'a fal baktırır. Horasan şahının binbir efsunla sahip olduğu tek kızıyla evlenirse oğlu olacağını öğrenir. Denildiği gibi yapar ve bir oğlu olur. İyi yetiştirilen ve her istediği yapılan Cihanşah'ın tek tutkusu avlanmaktır. Av günlerinden birinde, bir geyiğin peşinde saatlerce at sürerek, tek bir insanın bile ulaşamadığı geyikler adasına varır. Sağ kalan askerleriyle geyiğin izini sürmeye devam eder. Geyik lanetinden habersiz bir geyiği öldürür ve geri dönmek için yola koyulur:

"Nereden bilebilirdim geyik vurmanın lanetini? Kucağımda bir geyik ölüsüyle geri dönüyordu ki, rüzgârın sesi değişmeye başladı. Deniz tanıdığımız, bildiğimiz deniz değil de artık. Büyük bir fırtına koptu ardından. Günlerce denizin ortasında çalkalandı durduk. Tufana benzeyen bir fırtınaydı bu; batmıyor, boğulmuyor ama korkuyor ve acı çekiyorduk. Nice sonradır ki duruldu fırtına. Bir kıyıya vurdu bizi rüzgâr, anladım ki başka bir iklimdir burası ve uzun, lanetli bir serüvene başlamaktayım." (Mungan, 2017(a): s.70- 71).

Yazar, öyküsünde anıştırma yöntemiyle Türk mitolojisindeki geyik motifi ile metinlerarası ilişki kurar. Kutsal hayvanlardan sayılan geyiğin öldürülmesi yasaktır. Geleneksel inanışta, geyik öldüren avcının lanetleneceğine inanılır. Cihanşah da bir geyiği öldürdüğü için lanetlenir ve birçok korkunç olay yaşar. Fırtına dinince rüzgâr

onları bir kıyıya vurur. Günlerce yol aldıktan sonra mermerden yapılmış bir kale görürler Kalenin etrafında tertemiz sular akmaktadır. Sarayın içine girdiğinde etrafını maymunlar sarar. Bu kentte zamanında insanların yaptıkları kötülükler yüzünden Tanrı tarafından lanetlenip maymuna dönüştürülmüş bir halk yaşar. Güneyde Gulyabaniler, doğuda yanardağlar, kuzeyde karıncalar ülkesi, batıda ise yedi denizler olduğu için buradan kaçış yoktur. Cihanşah bu maymunların padişahı olur. Bir zaman sonra karıncalara saldırmayı planlar. Çünkü oradan kurtulma ihtimali sadece bu yolda görünmektedir. Günlerce yol alan Cihanşah ve askerleri, köpek büyüklüğündeki sivri dişli ve güçlü kısıkaçlı karıncalarla karşılaşır. Karıncalar askerleri yerken zor kurtulan Cihanşah bir ırmağın kenarına gelir.

Kıyıda duran aksakallı ermiş ona sabahı beklemesini söyler. Cihanşah gece taşan, sabahları kuruyan bu ırmaktan geçmek için sabahı bekler. Irmağın ötesinde bembeyaz yapıların olduğu bir kente gelir. Bu kentin adı Nehrevan'dır. Halkı Musa kavmindendir. Cumartesi günleri balık tutmalarını yasaklayan Tanrıyı kandırmak için hile yaptıklarından dolayı cezalandırılmışlardır. Bu yüzden ırmağın suyu gündüzleri kurur. Bir gece bu kentte kaldıktan sonra sabah çarşıya iner. Çarşığı gezerken, bin altın ve bir cariyeye isteyen ardından gelsin, şeklinde bir çağrı duyar. Geceyi cariyeye geçiren Cihanşah sabah tüccarla beraber deve sırtında yola koyulur. Bir dağın eteğine vardıklarında tüccar deveyi öldürür ve karnını kesip içeri boşaltır. Cihanşah'tan devenin karnına girmesini ister. Çünkü kartallar leş için gelecek ve deveyi dağın doruğuna çıkaracaktır. Burası değerli taşlar ve mücevherlerle doludur. Cihanşah devenin karnına gizlenir. Kartallar, leşi alıp dağın doruğuna taşır. Gerçekten de orası değerli taş ve mücevherlerle doludur. Cihanşah'ı gören kartallar kaçıp gittiğinde, Cihanşah da altınları torbaya doldurup aşağıda bekleyen tüccara atar. Torbayı alan tüccar kaçıp gider. Cihanşah ihanete uğramış ve dağda yapayalnız kalmıştır "İnsanoğlu kuyuya indirdiğine ihanet ettiği gibi, doruğa çıkardığına da ihanet ediyordu." (s.77).

Yazar burada yeniden Hz. Yusuf kıssası ile metinlerarası ilişki kurar. Cihanşah'ın uğradığı ihanet ile Hz. Yusuf'un uğradığı ihanet özdeşleştirilir. Böylece metinde, insanoğlu ihanet eder, düşüncesi yeniden en kestirme biçimde ifade edilir. Yazar, ihanet temini Hz. Yusuf kıssasından anıştırma yaparak somutlaştırır ve metninin anlamını güçlendirir.

Cihanşah üstü başı paramparça bir halde düzlüğe varmayı başarır. Burada yeniden bembeyaz bir mermer sarayla ve aksakallı bir ermişle karşılaşır. Vardığı yer kuşlar tekkesidir. Süleyman peygamber burayı kuşlara bağışlamıştır. Şah Mürg, ona sarayı gezdirir. Toplantısı olduğu için oradan ayrılan Şah Mürg, misafiri sıkılmasın diye ona kırk odanın kırk anahtarını verir ama demir kapılı kırkıncı odaya girmemesini tembihler. İnsanoğlu gene tutkusuna yenilir ve Cihanşah kırkıncı odaya girer. Bu kapı güzel bir bahçeye açılır. Bahçenin ortasında mermer bir havuz vardır. Üç güvercin havuzun kenarına konar ve silkelenip üç genç kıza dönüşür. Cihanşah en küçüklerine sevdalanır. Kızın güzelliğine dayanamayan Cihanşah orada bayılır. Uyandığında Şah Mürg'ü yanında görür. O kızların Kaf dağının ardında yaşayan peri padişahının kızları olduğunu ve yılda bir kez bu havuza gelip yıkandıklarını öğrenir. Eğer yıkanırken güvercin gömleğini alırsa, kız güvercin olup uçup gidemeyecektir. Cihanşah bir yıl beklemeye karar verir. Bir yıl sonra gökte üç güvercin belirir. Güvercinler yine havuzun kenarına konar ve soyunup havuza girerler. O sırada Cihanşah, Gevherengin'in güvercin gömleğini alır. Ablaları, gömleği bulamayınca güvercin şekline giremeyen Gevherengin'i orada bırakarak, uçup giderler. Gevherengin ısrar etse de Cihanşah, gömleğini ona vermez. Cihanşah zamanla kendisini Gevherengin'e sevdirebilir ve kuşlar tekkesinde onunla nikâhlanır.

Cihanşah'ın öyküsü önceki metine yakın gelişir. Ancak bu bölümden başlayarak iki metin arasında ayrımlar ortaya çıkar. Önceki metinde Canşah ile Şemsa (Binbir Gece Masalları'nda kızın adı Şemsa olarak geçer.) nikâhlandıktan sonra ertesi sabah Şeyh ile vedalaşır. Şemsa Canşah'ı sırtına alarak babası Şah Nasır ile görüşmek için Elmas Saraya doğru yola çıkar. Canşah, Şemsa'nın ailesinin rızasını aldıktan sonra ikisi beraber Canşah'ın yurdu olan Kabil'e döner. Orada mutlu bir yıl geçirdikten sonra Şemsa'nın ailesini ziyarete gitmek için yola çıktıklarında, gece konakladıkları yerde, Şemsa yıkandığı nehirde bir yılan tarafından ısırılır ve ölür. Canşah sevdiğinin öldüğü yere mezarını yapar ve öleceği güne kadar başında bekler.

Mungan'ın öyküsünde ise olaylar bu şekilde gelişmez. Nikâhtan sonra Cihanşah ve Gevherengin, Cihanşah'ın ülkesi olan Gülistan ülkesine dönmek için yola koyulur. Gülistan Ülkesinde de görkemli bir düğün yaparlar. Mutluluktan sarhoş olan

Cihanşah, gece Gevherengi'nin gömleğinin açıkta bırakır. Gevherengin sabah gömleği giyer ve güvercine dönüşür:

“Ey Cihanşah! Bir hileyle beni kendi cinsimden, kendi yurdumdan, kendi soyumdan ayırdın! Evet, beni sevdin, biliyorum. Kendi sevgin her şeye yeter sandın. Sevgi her şeyi çözer sandın. Bende sevdim seni evet, inkâr etmiyorum. Ama ben seni severken koşullarımız eşit değildi. Bana seni sevmekten başka hiçbir şans tanımadın. Sevgim konusunda kendim karar veremedim. Şimdi bir başıma yeniden düşüneceğim, seni sevip sevmediğimi ve başka şeyleri... Eğer gerçekten seviyorsan beni ardım sıra gelirsin. Burası senin ülken, sen kendi insanların arkasındasın, burada mutlu olursun elbet, ya ben ne yaparım? Bunu hiç düşünmedin. Sevmek kolay değildir Cihanşah. Sevmek emek ister. Ben şimdi ülkeme, baba ocağıma dönüyorum. Yurdumun adı Kehver engin'dir. Seni bekleyeceğim.” (s.81).

Yazar burada örgesel-dönüşüm yöntemiyle, önceki metinde yer almayan toplumsal bir motifi metnine ekler. Gevherengi'nin Cihanşah'a söyledikleri, kendi hayatında söz hakkı olmayan bir kadının başkaldırışıdır. Gevherengin, Cihanşah'ın sırf ona aşık olduğu için onu tutsak etmesine karşı çıkar. Gevherengi'nin sözleri, toplumsal cinsiyet normlarına göre, toplumun kadına söz hakkı tanımaması hususuna işaret eder. Yazar, bu yolla toplumda kadının nesneleştirilmesini ve edilgen kılınmasını eleştirir.

Gevherengin, ülkesinin adını Cihanşah'a söyleyerek onun için mücadele etmesini ister. Ancak hiç kimse Kehver engin ülkesini duymamıştır. Bu yüzden Cihanşah, kuşlar tekkesine giderek Şah Mürg'e Gevherengin'in ülkesini sorar. Orada da kimse Kehver engin ülkesini bilmez. Orayı bilen sadece Zümrüd-ü Anka'dır. O yüzden Cihanşah, uzun süre Zümrüd-ü Anka'nın gelmesini bekler. Mungan'ın Cihanşah öyküsünde yaptığı değişikliklerden biri de metnine Anka kuşu motifini eklemesidir. Önceki metinde Şemsa Canşah'tan aşkını kanıtlamasını istemez. Ancak Gevherengin, Cihanşah'ın tutsaklığından kurtularak ondan aşkını kanıtlamasını ister. Bu yüzden tüm macerayı tekrar yaşamaya kalkan Cihanşah'a Anka Kuşu yardım eder:

“Yeniden bekleyiş dolu günler başlamıştı.

Tek umudum Zümrüd-ü Anka'daydı şimdi.

Bütün masallardaki bütün kahramanların umuduydu o.

Aylar sonra geldiğinde uzun uzun yalvardım. Sevdaya, sevdalıya alışkındı, aşku sevdanın değerini bilirdi elbet. Onca masal dinlemişti sırtında taşıdıklarından, onca masalda yaşlanmıştı. Beni de anladı, sırtına aldı, ne ki ancak bir önceki tepeye dek götüreceğine dair söz verdi. Daha fazla ileri gidemezmiş, perilerden korkuyormuş. Koskoca Zümrüt-ü Anka'nın bile korkuları olması gülünç geldi bana.” (s.83).

Kafdağı'nda yaşadığına inanılan Anka, renkli tüyleri olan, yüzü insana benzeyen, daima yükseklerde uçan efsanevi bir kuştur. “Anka, halk hikâye ve masallarında da önemli bir yer tutar. Bu tür söyleşilerde yine Kafdağı ile birlikte gördüğümüz Anka, masal ve hikâye kahramanlarına yardım eden, onları istedikleri uzak diyarlara götüren bir yardım kuşudur.” (Pala, 2020: s.24). Bu motif Mungan'ın öyküsünde de tıpkı masallardaki işleviyle yer alır. Cihanşah'a yardım ederek onu Periler ülkesine götürür. Ancak Mungan masal motifiyle metinlerarası ilişki kurarken bir takım değişikliğe gider. Masallarda ele geçmesi mümkün olmayan ve aşılması zor engellerde ortaya çıkıp kahramana yardım eden Anka kuşunun korkuları olduğunu söyler. Mungan Zümrüdüanka figürüne yaptığı göndermeyle, masallardaki absürtlüklere işaret ederek gülünç bir etki yaratır.

Sevdaya hürmeti olan Zümrüdüanka, Cihanşah'ı Kafdağı'nın ötesine götürür. Cihanşah orada bir beyaz saray ile karşılaşır. Sarayın kapısına vardığında periler onu tutsak alır. Cihanşah, Periler padişahına kızına duyduğu sevgiyi anlatır. Periler padişahı evlenmelerine izin verir. Ancak bir zaman sonra Cihanşah mutsuz olmaya başlar. Nedenini anlayan Gevherengin, ona ülkesine dönmeyi teklif eder:

“Biliyordum, bir özveriydi bu. Benim özverime karşılık vermek istiyordu. Oysa benim çektiğim sıkıntılara benzer sıkıntılar, benzer acılar çekecekti. Bir süre sonra benim burada çektiğim yabancılığı, bu yabancılığın getirdiği yalnızlığı o da orada, benim yurdumda yaşayacaktı. Bütün bunları ona anlatmaya çalıştığım da gülümsedi: 'Sen erkeksin' dedi. 'Gömlek değiştirmeyi bilmiyorsun. Bense kadını; senin rengini almakta güçlük çekmem. Sana erkek olduğun için öğretilmeyen şey, bana kadın olduğum için öğretiliyor. Hepsi bu.’” (Mungan, 2017(a): s.84).

Yazar, yeniden örgesel-dönüşüm yöntemiyle, önceki metinde yer almayan bir motifi anlatısına dâhil eder. Mungan bu yolla, toplumsal cinsiyet normlarının kadına atfettiği sorumlulukları eleştirir. Gevherengin kendisi de aynı yalnızlığı ve sıkıntıyı çekeceği halde Cihanşah'a ülkesine dönmeyi teklif eder. Toplum kadına da erkeğe de belli yükümlülükler verir. Kadından beklenen itaatkâr ve fedakâr olmasıdır. Gevherengin'in sözleri toplumsal cinsiyet normlarının kadına atfettiği sorumluluklara işaret eder. Yazar bu yolla toplumun kadına yüklediği sorumlulukları eleştirir.

Dönüş yolunda bir pars sürüsüyle karşılaşan Cihanşah ve Gevherengin saldırıya uğrar ve Gevherengin orada parçalanarak öldürülür. Bu yüzden Cihanşah oraya bir anıt diktirir ve sevdiğinin yanından hiç ayrılmaz.

Şahmeran, Camsap'ı yanında tutmak için anlattığı masallarla bin geceyi tamamlar. Önce Belkıya'nın serüvenini sonra da Cihanşah ile Gevherengin'in hikâyesini anlatır. “ ‘Daha fazla uzatmayacağım bu hikâyeyi dedi Şahmeran. ‘Zaten bin masal gecesi de doldu.’ “ (s.87). Nihayetinde Şahmeran, Camsap'ın gitmesine izin verir. Ancak onu hamama gitmemesi için uyarır. Çünkü, Şahmeran'ı gören insanoğlunun hamama gittiğinde belinden aşağısı pul pul olur ve gizini ele verir. Camsap nice sözler vererek Şahmeran'ın ülkesinden ayrılır. Yeryüzüne döndüğünde evine gider ve hiç kimseye bunca yıl nerede olduğunu anlatmaz. Kendi içine kapanır ve hiç kimseyle görüşmeyi kabul etmez. Bir gün ülkenin kralı Keyhüsrev hastalanır. Padişahın zalim veziri Şehmur, halka padişahın sadece Şahmeran'ın etini yerse iyileşeceğini söyler. Bu insanlar arasında kaosa neden olur:

“Bir anda ülkede büyük bir Şahmeran avı başladı. Nedense herkes hiç tanımadığı, hiç görmediği, hiç bilmediği Şahmeran'ın düşmanı kesilmişti.

Gerçekten kimse Şahmeran'ın yerini bilmiyordu, ama herkes Şahmeran'ı görmüş ve yerini bilen biriymiş gibi kuşkuyla davranıyor; kimse kimseye güvenmiyor, herkes huzursuz, tedirgin ve suçlu bir yaşam sürüyordu. (...) Herkes birbirinin muhbiri, katili, celladı olmuş; güvensiz, mutsuz, karanlık günler başlamıştı. Baba oğula, usta çırağa, komşu komşuya düşman olmuştu. (...) Baskılar yoğunlaşıyor, sık sık evler basılıyor, insanlar toplanıyordu. Alanlarda toplanan halk toplu halde hamamlara götürülerek yıkıyor, belden aşağıları denetlenerek pullanıp

pullanmadığına bakılıyor, sonra da salıveriliyorlardı. İnsan onuru, insana saygı ayaklar altına alınmıştı; baskı, zulüm ve tehdit olanca hızıyla sürüyordu insan yaşamında.” (s.90-91).

Mungan, örgesel-dönüşüm yöntemiyle metnine yeni bir motif ekler. Önceki metinde yer almadığı halde metnine sistem eleştirisini dâhil eder. Önceki metinde de vezir Şahmeran’a ulaşmak için insanları hamamda izletmektedir. Ancak Mungan’ın metninde Şahmeran avı halkın arasında bir kaosa neden olur. İnsanların arasına sokulan nifak nedeniyle insanlar birbirine düşman kesilir. İnsanlar arasındaki kaos günbegün artarken baskılar da artar. Yazar, metninin bağlamına açıkça politik kodlar yerleştirerek sistem eleştirisinde bulunur.

Camsap her şeyden habersiz yaşarken bir gün padişahın kolluk görevlileri onun da kapısına dayanır ve onu zorla hamama götürür. Camsap, üzerine atılan suyla hemen sırrını ele verir. Günlerce işkence gördükten sonra Şahmeran’ın yerini vezire gösterir. Şahmeran kırgın ve öfkeli bakışlarıyla Camsap’a döner:

"Ben sana söylemiştim yâ Camsap," dedi. "İnsanoğlu ihanet eder. İnsanoğlu güçsüzdür, dayanıksızdır, dönektir."

Camsap gözlerini kaçırdı, başını önüne eğdi.

"Tıpkı Belkıya gibi," dedi Şahmeran. "Evet, evet ne kadar da Belkıya'ya benziyorsun, daha önce bunu hiç fark etmemiştim."

Camsap tutamadı kendini, dizlerinin üstüne çökerek ağlamaya başladı.

"Bağışla beni, Şahmeran'ım, bağışla beni," dedi. "Yıllardır sakladım gizini, yıllardır kilitliydi dudaklarım. Ne zamandır da kaçıp saklanıyordum inan ama sonunda yakalandın, günlerce işkence ettiler bana, yenik düştüm... Gizinle yüklü yüreğimi ele verdim..."

"Ağlamak yakışıyor sana yâ Camsap," dedi Şahmeran. "Demek erkekler de ağlayabilseler daha güzel olacaklar. Her neyse üzülme artık.” (s.92-93).

Mungan örgesel-dönüşüm yöntemiyle yeniden toplumsal cinsiyet normlarına karşı eleştiride bulunur. Toplum kadını duygusal olarak zayıf bir varlık olarak gördüğü için, ağlamak ve duygularını gösterecek davranışlarda bulunmak kadınlıkla ilişkilendirilen davranışlardır. Erkekten beklenen duygularını gizlemesi ve güçlü görünmesidir. Ancak Mungan'ın öyküsünde toplumsal cinsiyet normlarının erkeğe atfettiği bu sorumluluk eleştirilir. Camsap, Şahmeran'a ihanet ederek büyük bir yanlış yaptığını ve pişman olduğunu ağlayarak ifade eder.

Şahmeran, pişman olduğunu bildiği için Camsap'a bir tavsiyede bulunur. Ölünce kendisini toprak bir çanağa koymasını ve hamamda yıkandığı suyla kaynatmasını, ilk suyu vezirin, ikinci suyu kendisinin içmesini söyler. Çünkü ilk suda Şahmeran'ın zehri, ikinci suda Şahmeran'ın özü vardır. Vezir ilk suyu içer ve hemen ölür. Camsap ise ikinci sudan içer. Kırk gün boyunca padişahı, Şahmeran'ın kırk parçaya bölünmüş etiyle besler. Sonra da kendisini uzaklara, yollara vurur. Camsap'ı daha ne gören ne de duyan olur:

“Lakin ‘Danyal oğlu Camsap huzura buyursun!’ dediğinde, Camsap kenti terk etmiş, uzak dağ yollarına çöllere, abdallığın serüvenine yazgılanmıştı.

Bir daha Camsap'ı gören hiç kimse olmadı

Ne ki adı el'an bakidir; encamı konusunda ise rivayetler muhtelif.

Bir hamamda boğulduğu söylenir;

Daha ilk yıkandığı hamamda.” (s.94).

Camsap'ın hikâyesi baştan itibaren önceki metinle koştur gelişir. Ancak yazar öykünün sonunu değiştirerek önceki metnin anlamını tersine çevirir. Masalların sonunda iyiler ödüllendirilir, kötüler ise cezalandırılır. Şahmeran masalının sonunda Camsap, hükümdar tarafından ödüllendirilerek mutlu sona kavuşur. Ancak Mungan, değersel-dönüşüm yöntemiyle Camsap'ı belirleyen eylemleri dönüştürür. Transvalorisation (değersel-dönüşüm), bir roman ya da destan kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelermeler dizgesinin yıkılarak yerine başkalarının getirilmesi işlemidir. (Aktulum, 2007: s.148). Bu işlemle yazar, yenidenyazma



aşamasında, önceki metinde kahramanı belirleyen tüm değerleri değiştirir. Mungan'ın yeniden yazdığı metinde Camsap, masalların kendini sorgulamayan, derin düşünmeyen, ona verilen ödülü kabul edip mutlu sona kavuşan kahramanın aksine tüm ödülleri reddederek şehri terk eder. Hiçbir şekilde haber alınamayan kahramanın, abdal olduğu ya da ilk yıkandığı hamamda öldüğü söylenir. Hamamda öldüğüne yönelik söylenti Camsap'ın yaşadığı vicdan azabına işaret eder. Yazar yaptığı bu anlamsal dönüşümle öyküsüne, masalda yer almayan modern bir kaygı ve düşünce yerleştirir. Önceki metinde Camsap ödüllendirilirken, Mungan'ın öyküsünde Camsap onu sunulan tüm ödülleri reddederek kendisini cezalandırır. Böylece Camsap, masalarda yer alan ideal erkek kahramanın tam tersi bir konuma yerleştirilir. Mungan'ın öyküsünün sonunda yaptığı bu anlamsal dönüşüm bir yansılama örneğidir.

Mahir Usta, masalın sonuna geldiğinde İlyas da ustasını terk etmek için hazırlık yapmaktadır. Öykünün odağında yer alan, İlyas'ın çocukluktan çıkarak erginliğe geçişi ve kendi benliğini bulma süreci Şahmeran'ın hikâyesi ile paralel bir gelişim çizgisi izler:

“...İlyas'ın günlük dersleri biçiminde yerleştirilen ve Binbir Gece Masalları'ndaki mantık üzere düzenlenmiş olan Şahmeran hikâyesi, metnin tümüne gömülüdür. Hikâyede, İlyas'ın ruhsal açıdan gelişmesi, bir Şahmerancı olması, bir yazar olması ve bilgece bir kişilik edinmesi bu sürece yayılarak sunulur.” (Uğurlu, 2007: s.1710).

Mungan'ın metninde Şahmeran'ın hikâyesi ön planda görünürken, aslında hikâye Mahir Usta ve İlyas'ın dramını içerir. Uğurlu, nasıl ki Şahmeran'ın Belkıya ve Camsap ile karşılaşması, Cihanşah'ın avda geyikle karşılaşması, Ukap'ın Süleyman mührü ile ilgili bilgiyle karşılaşması onların hayatının dramatik yönünü oluşturan serüvenlere atılmasına sebep olduysa, İlyas'ın dramının da Mahir Usta ile karşılaşmasıyla başladığını söyler. Mahir Usta ona, anlattığı masalla dolaylı yoldan yaşamın bilgisini verir ve İlyas'ın olgunlaşma sürecinde ona yol gösterir. İlyas, Şahmeran suretleri çizerken zorlandığında Mahir Usta ona, çıktığı yolun zorluklarını anlatmak için şöyle bir nasihatte bulunur: “Bir Şahmerancı, en çok bunu öğrenmelidir: İhanet etmemeyi...” (Mungan, 2017(a): s. 23). Ancak zaman geçtikçe İlyas'ta öfke

ve kıskançlık duyguları uyanmaya başlar. Mahir Usta ona Belkıya'nın Şahmeran'a ihanetini anlattığı günlerde İlyas ustasını kendisine bir rakip olarak görmeye, varlığı için tehlike olarak hissetmeye başlar:

“İlk kez, yaradanı, doğurana, öğreteni, büyüteni, yetiştireni öldürmenin sevgisini, öldürerek o olmanın, onun yerine geçmenin bu vahşi isteğini o zaman öğrenmişim. Bunu öğrenmek demek de pek doğru değil, "hissetmişim" demeliyim. Daha sonra usta-çırak ilişkimiz ilerledikçe anladım ki, benim varlığımın önünde en büyük engel olarak ustam duruyor. Ulu bir çınarın gölgesindeydim ve hep öyle kalacağım. Öte yandan ne kadar ustalaştığımı görmesine en çok istediğim insan gene ustamdı. Bunu onun görmesini, Bunu onun tanık olmasını istiyordum. Yani, o yaşarken gerçekleşmeyecek bir şeyi en çok onun görmesini...” (Mungan, 2017(a): s.54).

İlyas'ın Mahir Usta ile arasındaki bağ güçlü olmasına rağmen, ustasına hem büyük bir sevgi hem de büyük bir nefret hisseder. Bu güçlü iki duygu İlyas'a derin bir ıstırap çektirir. Gittikçe öfkesi artan İlyas, ustasına çok şey borçlu olmanın ağırlığı altında ezilir. Ona kişiliğini öğreten ustasına karşı tepkili tavırlar sergiler. İlyas bu duyguları yaşarken Camsap da Şahmeran'a tepkisini dile getirir. Şahmeran'ın yanında kalamayacağını, kendi ülkesine dönmek istediğini söyler. Bu sırada Şahmeran ona Belkıya'nın evine dönmek için yaşadığı serüvenleri anlatmaktadır. İlyas'ın içine düştüğü durumdan bir çıkış yolu aradığı gibi Belkıya da evine dönmek için bir yol aramaktadır: “Kendime bir çıkış yolu arıyordum. Belkıya ise bir dönüş yolu arıyordu.” (s.64). İlyas'ın ruh hali, adeta Şahmeran hikâyesindeki kişilerin ruh halinin bir yansımasıdır. Camsap ve Belkıya'nın ülkelerine dönmek için çırpınışları ile İlyas'ın girdiği ruh halinden çıkmak için çırpınışları benzerdir. İlyas hissettiği duygular için ıstırap çekerken, Belkıya da Çin Seddi'nin ıssızlığında koyu bir yalnızlıkta derin bir sıkıntı içindedir.

İlyas tüm bu sancılar içinde zanaatında epey ilerleyerek, hünerli bir Şahmerancı olur. Çizdiği Şahmeran levhaları çok beğenilir ve hızla satılır. Mahir Ustan onun yeteneğini şöyle dile getirir: “İyi yoldasın; senin çizdiklerinle Şahmeran yalnızca bir suret olmaktan çıkıp, yaşayan, acı çeken, sorumluluk duyan, duygularını ele veren bir varlık oluyor. Zanaatımızda yeni olan bir şey oluyor bu.” (s.95). Mahir Usta Şahmeran

hikâyesinin sonuna yaklaştığında ikisi de çok üzgündür. Çünkü Mahir Usta, Şahmeran masalının sonuna geldiğinde, İlyas kazandığı parasız yatılı sınav sayesinde büyük şehre gitmek için hazırlıklar yapmaktadır. Tıpkı Camsap'ın ve Belkıya'nın Şahmeran'a ihanet ettiği gibi o da ustasına ihanet eder:

“Kuşkusuz bir yanda eski ocağının tütmesini, zanaatının benim ellerimde sürmesini isterdi; öte yandan gideceğimi biliyordu. Bu konuyu hiçbir zaman konuşmadı benimle, hiçbir şey söylemedi. Onu terk edeceğimi biliyordu. Onun geleceğini öldürmüştüm” (s.96).

İlyas, ustasını terk ederek ona ihanet ettiğinin farkındadır ama yine de onu terk eder. Önceki metinde Şahmeran'ın Camsap'tan ayrılığı ile yeniden yazılmış metinde Mahir Usta'nın İlyas'tan ayrılığı aynı anlamı kazanır. İlyas yıllar sonra ustasından özür dilemek için geri döndüğünde ise Mahir Usta çoktan ölmüştür. Mahir Usta'nın ölümüyle beraber dükkânı kapanır ve ocağı söner. Yapacak hiçbir şeyi kalmayan İlyas, Mahir Usta için bu öyküyü kaleme alır.

Yeniden yazılmış metinde, Mahir Usta'nın yanına çırak olarak verilen İlyas'ın, Şahmeran masalının etkisiyle çocukluktan çıkarak erginliğe geçişi ve kendi benliğini bulma süreci öykünün odağına alınır. İlyas'ın olgunlaşma süreci, ustasının ona anlattığı masalla paralel gelişir. Mungan'ın öyküsünün ana temi insanoğlunun hırsları ve verdiği sözleri tutmayışıdır. Mungan yaptığı anıştırma ve göndermelerle bu temi destekler. Mungan öyküsünde, İlyas'ın hikâyesi ile Şahmeran'ın hikâyesini birbirini sarmalayacak biçimde dokurken, önceki metni, Şahmeran hikâyesini, günümüze uyarlayarak modern bir metin yaratır.

### **1.3. MURATHAN MÜNGAN'IN ÖYKÜLERİNDE HALK HİKÂYESİ**

#### **1.3.1. Halk Hikâyeleri**

Halk hikâyesi, “Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap- İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan, nazım nesir karışımı anlatmalardır. (Alptekin, 2021: s.69). Edebiyat tarihinde ilk edebi örneklerin mitolojik eserler olduğu kabul edilse de pek çok millette edebiyat destanlarla başlar. Halk

hikâyeleri, destanlardan sonra ortaya çıkmış ve mutlaka bir tarihi olaya dayanmaması, nazım nesir karışık olmalarına rağmen zamanla nesir kısmının ağırlık kazanması, olayların ve kişilerin gerçeğe daha uygun olması ve aşk maceralarına kahramanlık hikâyelerinden daha çok yer verilmesiyle destandan ayrılırlar. Halk hikâyeleri destandan romana geçiş döneminde ortaya çıktığı için “epico-romanesque” şeklinde adlandırılır. Çünkü konu ve şekil olarak hem epik eserlerin özelliklerini taşırlar hem de modern romandaki olayları ve tipleri kapsarlar. Türk edebiyatında bu türün ilk örneği, destandan halk hikâyeciliğine geçiş dönemi eseri sayılan Dede Korkut hikâyeleridir.

XV. yüzyıldan itibaren halk ozanlarının yerini aşıkalar almış ve kahramanlık konularının yanı sıra aşk hikâyeleri de anlatılmaya başlanmıştır. Destanlardaki dışa dönük mücadele halk hikâyelerinde yerini toplumsal problemlere, alp tipi yerini aşık tipine, manzum yapı yerini mensur yapıya, masalsı unsurlar da yerini gerçek yapıya bırakmıştır. Böylece halk hikâyeleri destanla roman arasında bir geçiş türü olmuştur. Halk hikâyeleri çeşitli bölümlerle tertip edilir. Fısıllama, aşığın hikâyeye başlamadan önce dinleyenleri hazırlamak ve hünerlerini göstermek için divani, tecnis, çeşitli tekerlemeler ve şiirler okuduğu bölümdür. Döşeme, manzum ve mensur kalıplaşmış cümlelerden oluşan giriş bölümüdür. Bu bölümde hikâyenin geçtiği zaman ve mekân ile kahramanların ailesinden söz edilir. Asıl konu, en büyük arzusu çocuk sahibi olmak olan anne ve babasının uğraşları, olağanüstü bir şekilde kahramanın dünyaya gelmesi, gençlik çağına geldiğinde ilk görüşte aşık olması, sevdası için önüne çıkan engelleri aşarak aşk imtihanını geçmesi, sonunda aşığın sevgiliye kavuşması anlatılır. Sonuç ve dua bölümünde, dinleyicilere dua edilerek hikâye bitirilir. (Türkmen, 1998: s. 488-491).

Halk hikâyeleri, nazım ve nesir karışık bir yapıya sahiptirler. Hikâyelerin girişinde kalıplaşmış sözler yer alır ve hikâyenin sonu dua ile tamamlanır. Hikâyede yer alan güzellerin ve çirkinlerin tasvirleri masallarda olduğu gibi kalıplaşmış cümlelerle verilir. Halk hikâyelerinin içerisinde efsane özellikleri gösteren parçalara yer verildiği görülür. Halk hikâyelerinin muhteva özelliklerine bakıldığında, konuları genellikle aşk ve kahramanlık üzerinedir. Kahramanın başından geçen pek çok olayda olağanüstülükler vardır. Kahramanlar genellikle tek çocuktur ve olağanüstü bir şekilde

dünyaya gelir. Kahramanlar birbirlerine ilk görüşte aşık olur. Hızır'dan sonra kahramanın en büyük yardımcısı atıdır. Kahramanlar bazen insan dışındaki varlıklarla da konuşurlar. Kahramanların yaptıkları dua ve beddua mutlaka kabul olur. Halk hikâyelerinde mekân dünyadır. Bu mekân bazen çok dar bazen de geniş bir coğrafyayı kapsar. Hikâyede asıl –hikâyeye adını veren- kahramanların dışında, kahramanların yakın çevresi (anne, baba, kardeş), idareciler (padişah, vezir, bey), yardımcı tipler (aksakallı ihtiyar, bezirgânlar), ara bozucu tipler (kocakarı, kara vezir, üvey anne) ve insan olmayan tipler (at vb.) yer alır. (Alptekin, 2021: s.23-42).

Mungan, öykülerinde halk hikâyesi motiflerine yer vererek, bu geleneksel anlatılarla birçok metinlerarası ilişki kurmuştur. Bu bölümde Mungan'ın metinlerinde, Leyla ve Mecnun, Köroğlu, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul ve Kan Kalesi hikâyeleriyle kurduğu metinlerarası ilişkiler ele alınacaktır.

### **1.3.2. Leyla ve Mecnun**

Leyla ve Mecnun, Doğu edebiyatlarında çok işlenmiş bir aşk hikâyesinin kahramanlarıdır. Arap, Türk ve İran edebiyatlarında ele alınmış bu aşk hikâyesinin kahramanlarından biri olan Mecnun'un asıl adı Kays'tır. Kays, Leyla'ya duyduğu büyük aşktan dolayı aklını kaybettiği için ona Mecnun lakabı takılır. Kays ve Leyla aynı kabileye mensuptur. Bir gün hayvan otlatırken karşılaşır ve ilk görüşte birbirlerine sevdalanırlar. Aşkları ortaya çıktığında Leyla alıkonur ve Kays'a gösterilmez. Derin ıstırap yaşayan Kays, babasına Leyla'yı istemesini söyler ancak Leyla başka birisiyle evlendirilir. Kays çektiği aşk acısı nedeniyle aklını kaybeder. Kays'ın şifa bulması için yapılan girişimler sonuçsuz kalır ve o çöllere kaçarak vahşi hayvanlarla beraber yaşamaya başlar. Leyla ise Mecnun'un aşkıyla ıstırap içinde ölür. Mecnun onun için ağıtlar söyleyip acısını ifade ederek çöllerde dolaşırken nihayet bir gün ölüsü bulunur. (Durmuş, 2003: s. 159-160). Aşkın ve aşıklığın sembolü olan Leyla ve Mecnun hikâyesi Türk edebiyatında çok ilgi görür ve birçok esere konu olarak aşk duygularının ifade edilmesine yardımcı olur.

### 1.3.3. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Leyla ve Mecnun

Mungan'ın, *Kırk Oda*'da (1987) yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” ve “Makas” isimli öykülerde ve *Kadından Kentler*'de (2008) yer alan “Kanat Turizmin Değerli Yolcuları” isimli öyküde gönderge yöntemiyle Leyla ve Mecnun anlatısıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Mungan, *Kırk Oda*'da (1987) yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” isimli öyküde Efkâr ile Ümit arasındaki ilişkiyi anlatırken, aşk izleği konusunda en iyi örnekleri sunan yapıtlara göndermeler yapar. Bu yapıtlar Leyla ile Mecnun ve Ferhat ile Şirin'dir.

Bilindiği gibi Mecnun'u da Ferhat'ı da ölümsüz kılan onların karşılıksız ve menfaat beklemeyen saf aşklarıdır. Mungan da öyküsünde Efkâr ve Ümit'in aşka yükledikleri anlamı, göndermeler yaptığı metinler üzerinden somutlaştırarak okuyucuya verir:

“Aşk bizi terk etmiştir. Bütün duygularımız şiddetini yitirmiştir. Mecnun'a gezecek çöl, Ferhat'a delinecek dağ kalmamıştır. Aşk bizi terk etmiştir. Bundan böyle kimse, kimseyi ölünceye kadar sevmeyecektir.” (Mungan, 2018(b): s. 133).

“Artık hiç kimse aşk için dağlar aşmıyor, ırmaklar geçmiyor, diyar diyar gezmiyor. Mecnun bütün çölleri tüketmiş, kimseye çöl kalmamış yeryüzünde. Kurumuş vahalarda seraplar bitmiş. O olmazsa öteki, o olmazsa bu, o olmazsa şu... FARK ETMEZ FARK ETMEZ. İlle de o. Yalnızca o. Sonsuza dek o. O. O. O. O diyen kalmadı.

Kimse kimsenin O'su değil.

Artık değil.” (s.143).

Mungan metninde gönderge yöntemiyle Leyla ve Mecnun ile Ferhat ve Şirin anlatılarıyla metinlerarası ilişki kurar. Ferhat ve Şirin de Leyla ve Mecnun gibi klasik bir aşk macerasını anlatır. Horasan'da bir şehrin hükümdarı olan Mehmene Bânû, kardeşi Şirin için bir köşk yaptırır ve köşkü süsleme işini nakkaş Behzat'la oğlu

Ferhad'a verir. Köşkte karşılaşan Ferhad ile Şirin ilk görüşte birbirlerine aşık olur. Köşk bittiğinde Şirin köşkün önünden bir derenin akmasını ister. Ferhad yakında bulunan Bisûtun dağına delerek dağın ötesindeki pınarın suyunu köşkün önünden akıtır ve ödül olarak saraya yerleşir. Mehmene Bânû, Şirin ile Ferhad'ın arasındaki aşkı öğrenir ve Ferhad'ı Demir Kale'de zincire vurdurur. Ancak rüyasında bir pir tarafından tehdit edilince Ferhad'ı serbest bırakmak zorunda kalır. Ferhad serbest bırakılınca sahralara düşer, dağları dolaşır, canavarlarla arkadaşlık eder. Kaldığı mağaraya Şirin'in resimlerini çizerek teselli bulur. Ferhad'ın bu durumunu öğrenen Amasya Hükümdarı Hürmüz Şah, Mehmene Bânû'ya savaş açarak onu yener. Ancak Hürmüz Şah'ın oğlu Hüsrev, Şirin'e aşık olunca, hükümdar bu işe bir çözüm bulması için dadıdan yardım ister. Dadı, Ferhad'a giderek Şirin'in öldüğü haberini verir. Bu haber üzerine Ferhad intihar eder. Ferhad'ın öldüğünü haber alan Şirin'se hemen Ferhad'ın cesedinin yanına koşar ve belinden çıkardığı hançeri göğsüne saplayarak kendini oracıkta öldürür. (Albayrak, 1995: s. 388-389).

Mungan, gönderge yöntemiyle kendi metnini destekleme amacı güder. Yazar, anlatısında büyük aşkların ve soylu duyguların yaşanmadığı bir zamanda aşk için fedakârca çabalanması gerektiğini ideal aşıklara yaptığı göndermelerle vurgular.

*Kırk Oda* (1987) isimli kitapta yer alan "Makas" isimli öyküde de Leyla ve Mecnun ile metinlerarası ilişki kurulur. "Makas"ta, hayatı daima korunaklı penceresinden izleyen, hayatın dışında kalmış, yalnız bir kadının yeni bir hayata başlamak için bindiği trende geçmişi ve geleceği arasında yaptığı yolculuk konu edilir. Kitaplık memuresi olarak çalışan, orta yaştaki kadının kitaplarla bu kadar vakit geçirmesi kimsenin okumadığı bir ülkede, onun sadece yalnızlaşmasına sebep olur. Aydın olan bu kadın, diğer kadınlar gibi evlenip çocuk doğurmayarak kendini toplumun dışına sürer. O kadınların hayatlarını ne kadar sıkıcı bulsa da onlara özenir. Öykü genel olarak bu kadının kendi benliğiyle hesaplaşması üzerinedir. Öykü boyunca kendi benliğiyle hesaplaşması devam eden kadın, bir anda her gün kapısının önünden geçen Mecnun isimli adamın hikâyesini anlatmaya başlar. Yazar öyküsüne bir uzatı (eski karşılığı istitrad) ekleyerek Mecnun'un hikâyesini anlatısına dâhil eder.

“Latince ‘digressio’ sözcüğünden türeyen, ‘uzaklaşma’, ‘yoldan çıkma’, ‘doğru yoldan ayrılma olgusu’ anlamına gelen uzatı çoğunlukla bir metinde yer almaması gereken, metnin düzenini bozan, onu dönüşüme uğratan bir parça; ana söylemin dışında bir söylem, metnin çizgiselliğini kesen parazit bir kesit olarak görülür ve tanımlanır.” (Aktulum, 2004: s.90).

Uzاتیya başvuran yazar, geçici olarak söylemini keser ve kısa bir süreliğine başka bir konuya el atar ve başka bir öykü anlatır. Asıl söylemden ayrı olan her söylem bir uzatıdır. Yazar, söylemine uzatı ekleyerek metnin çizgiselliğini keser ve ayrışık, kopuk bir parçayı kolaj biçiminde metnine sokar. Mungan’ın metninin başkişi olan kadın göze batmadan nasıl yaşadığını, hayattan nasıl silindiğini anlatırken, birden Mecnun’un hikâyesini anlatmaya başlar:

“Hayatta en çok anlamak istediğim insan, her gün kapımızın önünden düzenli olarak belirli saatlerde geçen, bütün sokakları, bütün caddeleri, bütün mahalleleri, bütün kenti dolaşan Mecnun olmuştur. Evli bir kadına âşık olup dengesini yitirmiş, kadından yüz bulamayınca da iyice delirmiş, uzun boylu, kıvrıkcık saçlı, sokaklarda kendi kendine konuşarak dolaşan bu esmer adamı, içini, kalbini, beynini hep merak etmişimdir. Sonunda mahalleden taşınıp gitmişler. Herkes unutturmuş. Oysa gün günden avare olmuş, mecnun olmuş. Başka bir mahalleye mi, başka bir kente mi göçmüşler? Bilinmiyor. Bilinen sokak sokak onu aradığı.” (Mungan, 2018(b): s.65-66).

Mecnun’un hikâyesini anlatan kadın yeniden kendi iç hesaplaşmasına dönerek, davranışlarının nedenini sorgulamaya devam eder. Benzer bir kullanımla *Kadından Kentler*’de (2008) yer alan “Kanat Turizmin Değerli Yolcuları” isimli öyküde de karşılaşılır. Meltem, Denizli’den İstanbul’a doğru otobüsle seyahat etmektedir. Araç Afyon İkbal Tesislerinde mola verir. Otobüsten iner inmez gözü Mecnun’u arar. Mecnun o tesisin delisidir. Her gelen otobüsün önüne çıkarak pencerelerine tek tek bakar. O büyük meydana sevdiği kadını bulmak için arabaların arasında dolanıp durur:

“Demelerine bakılırsa: Güzel bir kız sevmiş gençliğinde, masallardaki gibi büyük bir aşk ve tutkuyla bağlandığı bu kızın bir gün "Döneceğim, bekle," diyerek bir



otobüse binip gitmesiyle başlamış her şey. Sonrasında her gün otobüs meydanına gelip yol gözler olmaya başlamış Mecnun. Kız dönmemiş. Bir daha hiç dönmemiş. Ne haberi gelmiş bir yerlerden, ne de bir haber etmiş. O gün bugün almış yürümüş hikâyesi Mecnun'un: Her gelen otobüsün önüne atar olmuş kendini, derler. Kız, günün birinde sahiden çıktı geldi, ama artık Mecnun tanımadı onu, derler. Öyle bir kız hiç olmadı ki, yoktu öyle biri, diyen bile vardır. Bunca yolun ve dilin kesiştiği dörtyol ağzı hikâyede ne gerçek kalır geriye ne de bunun bir önemi... Tek gerçek, Mecnun'un o gün bugün otobüs meydanlarında birinden ötekine dönenip duran varlığıdır. Ancak aşk, insanı böyle mecnun eder.” (Mungan, 2018(b): s.140).

İki öyküde de Leyla ve Mecnun hikâyesine gönderme yapılır. Ancak bu gönderme, Leyla ve Mecnun anlatısının bütün bir özeti olarak metne eklenir. Mecnun karakteri, iki öyküye de birer uzatı ya da asıl anlatının çizgisini kestikleri için bir kolaj biçiminde sokulmuştur. Mecnun'un hikâyesi iki öyküde de asıl anlatının dışındadır ve anlatıda kopukluk yaratır.

“Makas” isimli öyküde orta yaştaki yalnız kadının ruh haline göre dolup boşalan tren, başka yöne doğru giden bir trenle karşılaşır. Kadın, o trende hayatının aşkını görür. Birbirlerini çok sevdiklerini söyledikten sonra adamın bulunduğu tren makas değiştirerek bilinmeyen bir yöne doğru gider. Kadın yeniden yapayalnız kalır. Kendini topladıktan sonra trendeki lavaboda ilk gördüğü adamla beraber olur. “Kanat Turizmin Değerli Yolcuları” isimli öyküde de Meltem, Mecnun'u aradıktan sonra İkbâl Tesisleri'nin yarı restoran yarı çay bahçesi olan büyük salonunda boş bir masa ararken Serpil'le karşılaşır. Bu karşılaşmadan çok rahatsız olan Meltem'in aklına kocası Kaan'dan neden boşandığı gelir. Çünkü Serpil, Meltem'in kocasını yatakta bastığı Levent'in karısıdır. İki öykünün de başkışisi olan bu kadınlar sevda konusunda hayal kırıklığı yaşamış kadınlardır. İki anlatıda da büyük aşk mitinin canlı bir simgesi olarak Mecnun, sevdiği kadın için sokaklarda dolanıyordur. Böylece Mungan, iki öyküsüne de bir uzatı şeklinde Mecnun'u sokarak anlatısına yeni bir boyut katar. Mungan'ın öyküsünde olağanüstü ya da gerçeğe aykırı olanın yazarın yaratısı değil de toplumun yarattığı geleneksel anlatıların olduğu mesajı net bir şekilde okuyucuya verilir.

### 1.3.4. Köroğlu

Köroğlu, Türk dünyasında hikâyeleri sıkça anlatılan bir figürdür. Nereli olduğu açıkça bilinmese de, hikâyelerden hareketle hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Köroğlu hikâyelerini İngilizceye çevirerek Batı'ya tanıtan Chodzko, Köroğlu'nun Kuzey Horasan'da doğduğunu, II. Abbas zamanında (1617-1648) yaşamış olduğunu ve Teke kabilesine mensup bir Türkmen olduğunu kabul eder. Bu görüşten hareketle Köroğlu'nun Anadolu'ya İran'dan geldiği söylenirken, başka bir görüşte ise Ermeni müellif Agayan, Köroğlu'nun Ermeni olduğunu söylemiştir. Köroğlu'nun şahsiyeti ile ilgili bilgi veren ilk Türk Evliya Çelebi ise, Köroğlu'nun Anadolu'nun kuzeybatısında devlete başkaldırmış bir eşkıya olduğunu yazar. Birçok savın yanında Başbakanlık arşivi mühimme defterlerinin içinde yer alan belgelerde, Köroğlu'nun adının Ruşen olduğu ve Bolu'da yaşadığı, Osmanlı'nın İran'la girdiği savaşı fırsat bilerek eşkıyalığa başladığı söylenir. Haymana'ya geçip eşkıyalığa devam eden Köroğlu'nun, Osmanlı kuvvetleri tarafından sıkıştırılınca İran'a kaçarak, Şah Abbas'ın hizmetine girdiği tahmin edilir. Anlatının Azeri rivayetinde, Köroğlu'nun Şah Abbas tarafından öldürüldüğü kaydedilir. (Sümer ve Albayrak, 2002: s.268-270).

Köroğlu destanı, on dokuzuncu yüzyılda Türkistan'ı dolaşan seyyahlar tarafından halk ağzından derlenir. İlk Türkçe yayını ise Hasan Molla tarafından yapılır. Boratav destanda on altı ve on yedinci yüzyıllarda meydana gelen Acem seferlerinin izleri ve III. Murat devrinde İran'a karşı verilen mücadelenin izleri olduğunu söyler. Ayrıca destanın asıl itibarıyla Türkmen menşinden gelmiş olabileceğini söyleyerek, destanı Anadolu'daki Celali isyanı ile ilişkilendirir. (Alptekin, 2021: s.126-127).

Destanın aşıklar tarafından mı halk tarafından mı oluştuğu konusu kesinleşmese de Köroğlu kollarının hepsinde olaylar belli bir şemada gelişir. Türk halkı tarafından çok sevilen bu destan kahramanına atfolunan hikâyelerin esas temi şu şekildedir: Ali veya Ruşen Ali, daha küçük bir çocukken babası, hizmet ettiği bey için aldığı atları beyin beğenmemesi sonucu gözlerine mil çekilerek cezalandırılır. Bu atlardan bir tanesi ileride Köroğlu'nun meşhur atı Kır At olacaktır. Ali büyüüp delikanlı olduğunda babası tarafından intikamının alınması için dağlar başına yollanır. Çamlıbel'e yerleşen Köroğlu'nun kahramanlıkları dünyaya yayılır. Yiğitlikleriyle

kazandığı şöhretle etrafında kendi gibi halktan birçok kahraman bir araya gelir. Köroğlu ve yiğitleri zamanla beylere, paşalara ve hükümdara meydan okuyan, mazlumlara hamilik yapan, adalet dağıtan bir kuvvet halini alır. Bir gün tüfek icat edildiğinde, Köroğlu delikli demirin nasıl insan öldürdüğünü görür ve “Tüfek icat oldu, mertlik bozuldu” diyerek ortadan kaybolur.

### 1.3.5. Murathan Mungan’ın Öykülerinde Köroğlu

Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri*’nde (1986) yer alan “Binali ile Temir” isimli öyküde gönderge yöntemiyle Köroğlu destanına açık bir gönderme yapılmıştır.

Öykü Binali ve Temir arasında yaşanan güç ve iktidar savaşı üzerinedir. Binali, kendisine dağları mesken tutmuş, büyük birkaç çeteyi talan etmiş, dağların en büyüğü olmak için çok mücadeleler vermiş zorlu bir eşkıyadır. Temir ise dağlarda çobanlık yapan daha on beşinde bir delikanlıdır. Ancak Binali gibi onun da namı cümle âleme yayılmıştır. Nice köyler ve ağalar sürülerini otlatması için ona emanet etmektedir. Çünkü kimsesiz büyümüş bu çocuk dağlara da kurtlara da meydan okunmasıyla bilinir. O da Binali gibi dağları ele geçirmiş, korkusuz bir yiğittir. Temir bir gün ormanda ilerlerken yerde upuzun yatan yaralı bir adam görür. Daha sonra Binali olduğunu öğreneceği bu adam, düşman çeteler tarafından sıkıştırılmış ve hem onları hem de jandarmaları savuşturup ellerinden kaçmayı başarmıştır. Ancak bu sırada derin yaralar almış ve kendinden geçmiştir. Temir, onu mağarasına taşıyarak merhametle yaralarını iyileştirir. Ancak Binali kendine geldiğinde, ona şefkatle bakan Temir’e gönül borcu hissetmez. Binali’nin minnetsiz tavırlarından hoşlanmayan ve çok öfkelenen Temir, onun silahına işeyerek aralarındaki cengi başlatır.

“ ‘Yaran elimde, sen elimdesin, bunu da unutma, hem de hiç unutma!’

‘Köpoğlu! Beni tehdit mi ediyorsun sen? Ulan sen kim oluyorsun da koskoca Binali’yi...’

‘Ben bu dağların Köroğlusuyum.’

Hırçın, öfkeli, daha çok bir böğürmeye benzeyen bir kahkaha attı Binali:

‘Koroğlu ha? Koroğlu’na bakın hele! Koroğlu! Koroğlu!’ ” (Mungan, 2017(a): s. 203).

Mungan, öykünün bu bölümünde Koroğlu destanından alıntı yapmadan okuru direkt destana yönlendirir. Öykü kişisi Temir’in daha on beşinde dağları mesken tutması ve hayvanlara korku salması, Koroğlu’nun dağlara hâkim oluşuyla benzetilir. Binali’yle arasındaki güç ve iktidar savaşında Temir asla boyun eğmeyen taraftır. Cümle âleme nam salmış Binali, mağarada kaldığı sürede hayatta kalmak amacıyla Temir’in üstünlüğünü kabul ederek, onun isteklerini yerini getirir. Ancak Binali mağaradan kurtulup, iyileştikten sonra Temir’i ele geçirdiğinde Temir asla ona boyun eğmez. Başını her daim dik tutan Temir, “Bir can için yalvarmam ben, vur gitsin.” (s.220) diyerek Binali’ye sonuna kadar meydan okur.

Yazar, Koroğlu destanına yaptığı gönderme ile Temir’in cesaretini, gücünü, yiğitliğini ve kendisini nasıl yorumladığını en kestirme biçimde ifade ederek anlatımını güçlendirir. Ayrıca öykü boyunca Binali ile Temir arasında devam eden güç ve iktidar savaşında, Koroğlu destanı ile metinlerarası ilişki kurularak öykünün genel atmosferi de desteklenmiş olur.

### **1.3.6. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesi**

Türk sözlü kültürünün en önemli ürünlerinden biri olan Dede Korkut hikâyeleri, XV. yüzyılın başlarında meçhul bir kalem tarafından yazıya geçirilir. Hikâyelerin esasını Oğuz Türklerinin hayatı teşkil eder. Oğuz Alplarının milli hayatı, hikâyeler aracılığıyla dile getirilir. “İhtiyar Dede Korkut Oğuzların akıl hocası, ozanlar pîri, keramet sahibi ve her destanın cereyanından sonra onu ilk tertip, tanzim ve nazmettiği kabul edilen bir nevi müellif durumundandır.” (Ergin, 2020, s.11). Dede Korkut Kitabı’nın bugün Dresden’de, Vatikan ve Türkistan’da olmak üzere üç yazma nüshası vardır. (Ekici, 2019: s.5).

Dumrul, Dede Korkut Kitabı’nda yer alan “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” hikâyesinin kahramanıdır. Hikâyenin ilk bölümünde Deli Dumrul’un Azrail’e meydan okuması ve onunla girdiği savaş konu edilir. İkinci bölümde ise kocasına duyduğu aşktan dolayı ona canını vermeyi kabul eden eş konu edinilir. Boratav, Türklerin

Anadolu öncesi geleneklerini anlatan eserlerde bu hikâyeye rastlanmadığını, Dumrul hikâyesinin Türkler Anadolu'ya geldikten sonra, Anadolu geleneğinden esinlenerek yaratıldığını söyler. (Boratav, 2016: s. 65).

Dede Korkut Kitabı'nda beşinci hikâye olan “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” hikâyesi, kitabın mitolojik karakter taşıyan hikâyesidir. Çünkü bu hikâyede, insanlarla beraber Azrail ve Allah da sahnede yer alır. Bir köprü yaparak, köprüden geçenleri haraca bağlayan Dumrul, köprü'nün yakınında bir yiğit ölünce Azrail'e meydan okur. Bu nedenle de Allah tarafından canı alınmak suretiyle cezalandırılır. Azrail'le savaşan Dumrul, Allah'tan af diler. Allah da Dumrul'un saflığından dolayı, canına karşılık can bulması karşılığında onu bağışlar. Dumrul anne ve babasından canlarını istemeye gider ancak ikisi de kabul etmez. Onların reddetmesi üzerine öleceğini kabul eder ve karısıyla vedalaşmaya gider. Ancak karısı onun için canını vermek ister. Dumrul'un ve karısının hareketinden memnun olan Allah, Dumrul'un anne ve babasının canını alarak, Dumrul ve karısına 140 yıl ömür verir. (Ergin, 2020: s. 123-135).

#### **1.3.6.1. Yeniden Yazma Örneği Olarak “Dumrul İle Azrail”**

Murathan Mungan'ın, *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) adlı eserinde yer alan “Dumrul ile Azrail”, Dede Korkut hikâyelerinde yer alan “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul”un yeniden yazılmış versiyonudur. Mungan öyküsüne verdiği başlıkla, “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” destanına gönderme yaparak öyküsünün beslendiği temel kaynağı açıkça işaret eder.

Bir yansılama örneği olan “Dumrul İle Azrail” hikâyesinin önceki metnini başlıktan da anlaşılacağı gibi “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” destanı oluşturur. Yeniden yazma, önceki bir metnin onu dönüştüren ya da taklit eden, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen başka bir metinde yinelenmesidir. Yazar, başka bir yapıtı yeniden yazarken, o metni düzeltmeyi, o metne derinlik katmayı ya da o metni yeni işlevlerle donatmayı amaçlayabilir. Mungan'ın hikâyesini yeniden yazmasının amacının önceki metne derinlik katmak ve onu düzeltmek olduğu söylenebilir.

Mungan'ın öyküsü, Azrail'in Deli Dumrul'u bulmak için yeryüzüne indiği sahneyle başlar. Yazar, okuyucunun önceki metni bildiğini farz ederek, hikâyenin

önceki bölümlerine değinmez. Yani Mungan'ın öyküsünde, Deli Dumrul'un çayın üzerine köprü inşa etmesi, köprüden geçen ve geçmeyen insanlardan zorla haraç alması, köprünün yakınında bir yiğidin ölmesi, Deli Dumrul'un çok öfkelenerek Azrail'e kafa tutması olup bitmiş bir olaydır. Mungan hikâye boyunca bu olaylara sadece satır aralarında değinir ve öyküyü de bu olayların nedenlerini açıklamak, önceki metne derinlik katmak amacıyla genişletir.

Yenidenyazılmış öykü, Azrail'in yeryüzüne indiği sahneyle başlar. Mungan'ın önceki metinde yaptığı diğer bir dönüşüm de hikâye anlatıcısını değiştirmektir. “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” destanını Ozan Dede Korkut anlatırken, Mungan'ın öyküsünde anlatıcı Azrail'dir. Bu değişiklik, yenidenyazılan metinde ortaya çıkacak dönüşümlerin bir habercisidir.

Öykünün başlangıcından itibaren yeryüzüne inen Azrail'de bir gariplik vardır:

“Süzülerek yere indiğinde, tuhaf bir ağırlık duydu. İlk birkaç adımı bu duygunun eşliğinde attı. Gövdelenirken her zaman yaşadığı, alıştığı biçimlenme titreşimlerinden farklıydı bu. Belirsiz de olsa sendelemişti. Bu tuhaf ağırlık, ağırlaşma, içe çekilme, gömülme, merkeze büzülme diye tanımlayabileceği bu şey, şaşırttı onu. Yüz binlerce yıldır kesin bir sessizlik içinde yaşamıştı. Siyah bir kesinlik. Hiçbir belirsizliği, beklenmeyi, sıradışılığı olmayan kusursuz bir döngüyü yinelemişti. Şimdi neredeyse ölümlü insanlar gibi, yerçekiminin içinde zonklaması aklını bulandırmıştı.” (Mungan, 2016(d): s.13).

Önceki metinde Azrail'in görevi Deli Dumrul'un canını almaktır. Onun ne düşündüğü ne hissettiği ya da görevini tamamladıktan sonra ne yapacağı bilinmez. Çünkü Azrail, önceki metinde tamamen işlevselliği nedeniyle yer alır. Mungan'ın metninde de bu işlevsellik söz konusudur ancak yazar kurguda bir değişiklik yapar ve Azrail'e bir kimlik kazandırır. Böylelikle Azrail'in tüm hisleri ve eylemleri öyküye dâhil edilerek yenidenyazılmış metin genişletilir.

Genişletme (l'augmentation), yazarın bir metni alarak onu uzatması, hacmini arttırması ile gerçekleşen yapısal bir düzenlemedir. Yazar bunu yaparken metnine, kahramanın serüveniyle ilgili olmayan bölümler ekleyerek metnini genişletebilir.

Mungan öyküsünde, bir kimlik kazandırdığı Azrail ile ilgili detaylar vererek yeniden yazdığı metnine birçok yeni unsur ekler. Böylece önceki metinde biçimsel bir artım söz konusu olur.

Önceki metinde Deli Dumrul, Azrail'e meydan okur ve bu meydan okuma sonucu Azrail yeryüzüne iner. Ancak Azrail Allah tarafından görevlendirilerek yeryüzüne gönderilir:

“Hak Teâla'ya Dumrul'un sözü hoş gelmedi. ‘Bak bak, bre deli kavat benim birliğimi tanımıyor, birliğime şükür kılmıyor, benim ulu dergâhımda gezsin, benlik eylesin.’ dedi. Azrail'e buyruk eyledi kim: ‘Ya Azrail, var ve o deli kavat'ın gözüne görün, benzini sarart, canını hırıldat al’ dedi.

Deli Dumrul kırk yiğit ile yiyip içip otururken ansızın Azrail çıkageldi. Azrail'i ne çavuş gördü, ne kapıcı. Deli Dumrul'un görür gözü görmez oldu, tutar eli tutmaz oldu. Dünya âlem Deli Dumrul'un gözüne karanlık oldu...” (Ergin, 2020: s.126).

Önceki metinde Deli Dumrul'un canını almak göreviyle yeryüzüne inen Azrail'in sadece Deli Dumrul'la hesaplaştığı sahne vardır. Mungan'ın metnindeyse Azrail'in yeryüzüne indiğinde hissettikleri ve Dumrul'un yanına varmadan önce yaptıkları ayrıntısıyla verilir. Azrail, Dumrul'un yanına gitmeden önce kırlarda dolaşmak ister. Toprağı ölümlüler gibi topuğunda hissetmeyi arzular. İstese hemen çadırın yanına varıp Deli Dumrul'un göğsüne çöreklenip canını alarak göğe yükselebilir. Ancak o, işin tören yanını uzatmak gereği duyar ve zamanı ölümlüler gibi yaşamak ister. Bunda Deli Dumrul'un meydan okumasının onda yarattığı heyecanın etkisi vardır:

“Oysa, bu kez işin tören yanını uzatmak gereği duymuştu. Belki de günlerce önce, köprünün yakınlarında ölüsü bulunan kara yağız bit yiğidin cansız bedenini gördüğünde, amansız bir öfkeye kapılarak, sıradan ölümlülerin gücünü aşan bir çılgınlıkla kendini cenge çağırarak Deli Dumrul'un gözü dönmüş intikam tutmasının, bu hummalı çağırışın, her gece kabaran bir kinle kendisine okuduğu tutkulu ilençlerin ikisi arasında yarattığı büyüğü çekime kendini fazla kaptırmış; ona karşılık verme gereği duymuş; buluşmanın, yüz yüze gelmenin, karşılaşmanın büyük saatini, bu tür

ertelemeler, geciktirmelerle tadını çıkardığı bit oyuna, kıvamını pekiştirdiği bir heyecana, ölümlülerin tartımını kullanarak daha anlamlı kıldığını düşündüğü ateş dilli bir cenk efsanesine dönüştürmüştü.” (Mungan, 2016(d): s. 15).

Mungan’ın öyküsünde Azrail’in bu karşılaşmayı kabul etmesi kendi kararıdır. Yeniden yazılmış metinde Azrail, Deli Dumrul’un meydan okumasının büyümlü çekimine kapılıp yeryüzüne iner. Kırılarda ağır ağır ağır ilerleyen Azrail sonunda Deli Dumrul’un çadırının önüne varır. Deli Dumrul’u gördüğünde onun yaptığı köprüyü anımsar. Azrail yeryüzüne indiğinde ilk olarak az ilerisindeki köprüyü görmüştür. Köprüyü uzun uzun seyrederken şöyle düşünür:

“Köprünlün yanına vardı. Taşlarına dokundu. Uzun uzun seyretti. Bu sağlam taşların dizilişinde bir kuntluk vardı, bir dilsizlik... Bütün tanıdıklığına karşın, gömülü bir başkalık vardı duruşunda, yapılışında, harcında... Öte yandan bunca sağlam, kesme taşlarla örölü bu kunt köprü, daha çok bir asma köprü kırılğanlığı taşıyordu. Gücünü güçsüzlüğünden alan, çok sert bir yapısı ve çok kırılğan bir ruhu olan insanları akla getiriyordu.” (s 14).

Azrail, Deli Dumrul’u gördüğünde onun bedeni ile yaptığı köprünlün birbirini çağrıştırdığını fark eder. Mungan metninde köprüyle Dumrul’u özdeşleştirerek, köprüyü Deli Dumrul’un karakterini yansıtan bir imgeye dönüştürür. Köprünlün güçlü görünen ancak kırılğan yapısı, Deli Dumrul’un gücü ve hassasiyetiyle özdeşleştirilir. Önceki metinde kısaca anılan köprü, Mungan’ın anlatısında derinlik kazanır ve Dumrul’un karakterini yansıtan bir imgeye dönüşür.

Azrail ve Deli Dumrul karşılaştığında, Deli Dumrul çok korkar ve pişman olur. Azrail ile pazarlık eder. Bu noktada Mungan’ın metninde, önceki metinde yer alan Tanrının gücünü tanıma ve tövbe etme motifinin çıkarıldığı görülür. Yine önceki metinde Deli Dumrul’un kendi yerine ölecek bir can bulması için süre sınırı yoktur. Ancak Mungan’ın öyküsünde Deli Dumrul doğrudan Azrail’le pazarlık yapar. Ancak bu ölüm oyununda Deli Dumrul’a tanınan süre yirmi dört saatle sınırlıdır.

“Pazarlık yapılmış ve bir anlaşmaya varılmıştı. Ölümüne ve ona meydan okumuş, ilençler yağdırmış, cenge çağırılmış olan Deli Dumrul, ya ölecek ya da gün içinde kendi



yerine ölecek bir can bularak hayatta kalacaktı. Kendi yerine ölüme gönderebileceği birini razı edecekti. Hepsi bu. Bütün oyun buydu. Bir gönüllü arıyordu. Bir ölüm gönüllüsü. Annesi, Babası, yâri. Sırasıyla üçünün de kapısına geldiler.

Öykü öyle başlıyordu.” (s.20).

Deli Dumrul kendi yerine ölecek bir can bulmak için Azrail’le yola çıkar. Yol boyunca Azrail ile Dumrul sohbet eder. Azrail’in Deli Dumrul’a insanları neden haraca bağladığını sorması üzerine Dumrul’un köprüyü neden yaptığı ve insanları neden haraca bağladığı uzunca açıklanır. “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” destanında ise Dumrul’un köprüyü neden yaptığına kısaca değinilir:

“Meğer hanım, Oğuz’da Duha Koca oğlu Deli Dumrul derlerdi bir er var idi. Bir kuru çayın üzerine bir köprü yaptırmıştı. Geçeninden otuz üç akçe alırdı, geçmeyeninden döve döve kırk akçe alırdı. Bunu niçin böyle ederdi? Onun için ki: “Benden deli, benden güçlü er var mıdır ki çıksın benimle savaşsın, benim erliğim, bahadrlığım, kahramanlığım yiğitliğim Rum’a, Şam’a gitsin, ün salsın” der idi.” (Ergin, 2020: s. 125).

“Duha Koca Oğlu Deli Dumrul” destanında Deli Dumrul’un neden köprüyü yaptırdığı, köprüsüne neden bu kadar değer verdiği ve insanları neden haraca bağladığına şöyle bir değinilir. Mungan ise metninde bu nedenleri tek tek açıklayarak öyküsüne derinlik katar. Deli Dumrul’un amacı sadece çay aşırın sıradan bir köprü yapmak değildir. Onun amacı öldükten sonra bile kendisini yaşatacak, onu hatırlatacak bir köprü yapmaktır. Dumrul, kendi gücünü ve ihtişamını gösterecek bir köprü inşa ederek, diğerlerine varlığını ispat etmek ister. Köprüyü yaparken taşların arasında kendi saçından bir perçem koyarak kendi varlığını simgeleyen bir eser meydana getirir. Köprü bu nedenle bu kadar değerlidir. Deli Dumrul onu kendisiyle özdeşleştirmiştir. Bu yüzden de köprünün yapımı bittiğinde ne yapacağını bilemez. Herkesi haraca bağlar. Çünkü köprünün üstünden geçenler Deli Dumrul’un da içinden geçmektedir. Onun köprüye yüklediği anlam düşünülünce Azrail’e kafa tutması da anlaşılır. Deli Dumrul’un ölümü uzak tutmak için yaptığı köprüsünde bir yiğidin ölüsünü bulması onu çok öfkelenmiştir.

Azrail ile Dumrul sohbet ede ede can pazarlığı için ana kapısına gelirler. Tıpkı önceki metinde olduğu gibi Dumrul'un annesi oğluna canını vermez. Önceki metinde annesinin Dumrul'a cevabı kısadır ve nazım şeklindedir:

“Anası der:

'Oğul oğul ay oğul

Dokuz ay dar karnımda taşıdığım oğul

On ay deyince dünya gözüne getirdiğim oğul

Dolma beşiklerle belediğim oğul

Dolu dolu ak sütümü emzirdiğim oğul

Akça burçlu hisarlarda tutulaydın oğul

Pis dinli kâfir elinde esir olaydın oğul

Altın akçe gücüne dayanarak seni kurtaraydım oğul

Yaman yere varmışsın, varamam

Dünya tatlı can aziz

Canımı kıyamam belli bil' dedi anası da canını vermedi.” (Ergin, 2020: s. 132-133).

Önceki metinde ilk baba kapısı çalınmasına karşın Mungan'ın metninde ilk anne kapısı çalınır, “İlkin bana can veren anama gidelim, dedi. Ne de olsa benim canımın yarısı onun da canıdır.” (Mungan, 2016(d): s.29). Dumrul'un önce annesine gitmek istemesi yaşadığı çaresiz durum karşısında annesine sığınmak isteği olarak yorumlanabilir. Dumrul, annesinin canını ona vereceğinden tamamen emindir. Önceki metinde annenin fiziksel özellikleri tasvir edilmezken Mungan'ın metninde bu ayrıntılara da yer verilir. Dumrul'un annesi çelimsiz, ufak tefek bir kadındır. Yılların ağırlığı omuzlarına binmiş, hareketleri ağırlaşmış, gözlerinin ışığı sönmüş, bu

dünyadan vazgeçmiş bir kadındır. Deli Dumrul ondan canını istediğinde, önceki metinde olduğu gibi anne oğluna canını vermez:

“Babana git, diyordu. Baban versin. Yıllar boyu rahat yüzü görmedim. Bunca yıllık ilk defa rahat yüzü görüyorum. Bir köşeciğim oldu. Kendi köşeciğim. Huzur içinde ölmek istiyorum. Bir pazarlıkla değil. Kapımdaki bu siyah gölgeyi de bir daha görmek istemiyorum. Al git başımdan bu gölgeyi! Babana git! Babanın benden daha az emeği vardır sende. Ancak denkleşiriz. Ben sana gençliğimi verdim oda yaşlılığını versin. (...) Kızınızdım, kız kardeşinizdim, yavuklunuzdum, karınızdım, ananızdım. Şimdi yalnızca yaşlı bir kadını. Beğenmeniz için, onaylamanız için, sevmeniz için çırpınıp durduğum beyhude bir ömür geçirdim, bütün hayatımı sizler için yaşadım; bırak, ölümümü sizler için yaşamayım. Bırak ölmeden önce, biraz olsun kendimle baş başa kalayım. Ömrümü sizler için verdim; bari canım bende kalsın.” (Mungan, 2016(d): s.32).

Alıntıda görüldüğü gibi yeniden yazılmış öyküde biçimsel dönüşüm gerçekleşmiştir. Mungan, düzyazılaştırma yöntemiyle dizeler halinde yazılmış metni düzyazıya dönüştürerek aktarır. Böylece iki metin arasındaki ayrımlar ve sapmalar açıkça verilir.

Bu bölümde anlamsal bir dönüşüm de gerçekleşir. Dumrul’un annesi tüm hayatını eşine ve çocuklarına adanmış, hayattan hiçbir beklentisi kalmamış bir kadındır. Yaşlandığında nihayet kendisiyle baş başa kalan bu kadın artık kimse için fedakârlık yapmak istemez. Dumrul’un annesinin oğluna canını vermek istememesinin nedenleri açıklanırken, örgesel-dönüşüm işlemine başvurulur. Örgesel-dönüşüm, önceki metinde bulunmayan bir motifin yeniden yazılmış metne eklenmesidir. Mungan yeniden yazdığı öyküsüne önceki metnin kapsamadığı toplumsal cinsiyet eleştirisini ekler. Dumrul’un annesi toplumsal cinsiyet normlarının ona yüklediği sorumlulukları yerine getirmiş ve hayatını ailesine adanmıştır. Hayatını eril bakış açısına göre düzenlemek zorunda kalan kadın, ömrünü beğenilmek, onaylanmak ve sevilme için harcar. Özgür kaldığı tek dönemse yaşlılığıdır. Artık toplumun kadından bir beklentisi kalmadığı için nihayet başıboş bırakılır. Dumrul’un annesinin oğluna canını vermek istemeyişinin nedeni kendisiyle baş başa kaldığı bu zamanı özgürce geçirmek

istemesidir. Bu nedenle de oğluna canını vermez. Dumrul sadece annesi olarak gördüğü kadının nasıl bir insan olduğunu ilk kez düşünür.

Dumrul'un umutları kırılrsa da yine de vazgeçmez ve baba kapısına yönelir. Mungan bu bölümde de düzyazılaştırma yöntemiyle, Dumrul'un babası ile diyalogunu düzyazı şeklinde yazar. Ayrıca öyküde, Dumrul'un babasıyla karşı karşıya geldiği sahnede, önceki metinde yer verilmeyen baba-oğul ilişkisi hakkında da yorumlar yapılır. Dumrul hayatını babasının takdirini kazanmak için harcayan çocuklardandır. Bu yüzden babasından canını isterken gizli bir sevinç yaşar. Nihayet babasını yok etmenin yasal dayanağına kavuşmuş gibi rahatça babasından canını ister. Babasının yarım kalmış hayatını daha büyük bir başarıyla tamamlayacağını düşünen Dumrul'a babası hayır cevabını verir:

“Hayır, diyor baba. Hem yumuşak hem sert olmayı ustalıkla başarabilen görmüş geçirmiş bir ses bu. Buyurganlığın, biri şiddet, biri şefkat olan iki yüzünü de barındırabilen, iktidarının sürekliliğini sağlayabilen, sonunda istediğini alabilen, kendinden emin, güçlü, dinlenmiş bir ses bu: Ben sana bir kere can verdim. İkincisi için yokum. Hem yapacak işlerim var dünya toprağında.” (s.37).

Babasından da hayır cevabı alan Dumrul yâr kapısına yönelir. Dumrul yol boyunca, karısının ona duyduğu sevgiden bahseder Azrail'e. Ancak kendisinin eşine duyduğu sevgiye yönelik tek laf etmez. Azrail bu tavrından onun sevgisiz biri olduğunu anlar:

“ Dumrul'un aslında sevgisiz biri olacağını hiç düşünmemiştim doğrusu.

Dumrul'u sevgilisinin karşısında görünce, ilk anladığım şeylerden biri oluyor bu. Sahiden sevemiyor. Sevgiyi tanımadığından değil bu. Sevgiyi tanımişti gerçi, ama sevgiyi kendi içinden değil, kendisine gösterilen sevgi yoluyla tanımişti. Bu yüzden sevgi, onun İçin daha çok başkalarından tanıdığı bir bilgi. Gündelik yaşamda büyük ölçüde yararlarını gördüğü kuru bir bilgi. Sevgi de dünyadaki diğer şeyler gibi ona verilen bir şey yalnızca, en doğal hakkı...” (s.40).

Mungan bu detayla Deli Dumrul'un onu seven insanlardan bencilce canlarını feda etmelerini istemesinin nedenini açıklar. Dumrul kendi gücüne tapan bir adamdır.

Bu dünyada yapamayacağı hiçbir şey olmadığına inanan bir adamdır. Bu yüzden nice beylere ve sultanlara hatta Azrail'e bile kafa tutmuştur. Ailesinin ona canını vereceğinden bu kadar emin oluşunun altında yatan neden de kendi gücüne bu denli güveniyor olmasıdır.

Dumrul, yârinden canını istemek için yola koyulur. Önceki metinde Dumrul yâr kapısına vedalaşmak için gitmektedir: “Elkızı helâlîm var, ondan benim iki oğlancığım var, emanetim var, ısmarlayacağım onlara, ondan sonra benim canımı alâsın.’ (Ergin, 2020: s.132). Bu yüzden eşi ona canını vermek ister. Ancak Dumrul eşine kıyamaz ve Allah'a bağışlanmak için yalvarır.

Mungan'ın öyküsündeysen Dumrul yâr kapısına direkt can pazarlığı için gider. Dumrul'un eşi yıllardır onun kendisini sevmesini beklemiştir. Onu mutsuz etmesine rağmen Dumrul'dan gelen mutsuzluğu bile razı olmuş, onu sabırla beklemiştir. Ancak Dumrul geldiğinde ona sevgisini söylemek yerine ondan canını ister. Dumrul'un karısı ise sevgisini ölümle değış tokuş etmek isteyen kocasına hayır cevabını verir:

“Canımı niye istiyorsun benden? Seni sevdiğim için mi? Evet, seni seviyorum, ya sen, bundan böylesinde benim olmadığı zamanlar için mi istiyorsun benden canımı, benden aldığın canla yapacağın ömrü bir başkasıyla, başkalarıyla geçirmek için mi istiyorsun? Ya ben, benim olmadığı zamanlarla hangi Dumrul'u seveyim? Birlikte ölmemizi isteseydin, düşünürdüm bunu, sensiz ya da bensiz dünyanın birbirimiz için bir anlamı kalmadığını düşündüğünü anlardım; o zaman, senin için her şeyden vazgeçebilirdim; oysa sen, yeryüzünde bitmemiş işlerin, dünya işi davaların, ihtirasların, ve kendi canın için istiyorsun benden beni. Neden? Çünkü seni seviyorum. Ve sen sevgimi, ölümle değış tokuş ederek kendine hayat istiyorsun.” (Mungan, 2016(d): s.44-45).

Mungan'ın metni öykünün sonuna kadar önceki metne koşut gelişir. Dumrul'un Azrail'e kafa tutması, can üzerine yapılan pazarlık, anne ve babasının Dumrul'a canını vermemesi, iki metin arasındaki benzer unsurlardır. Ancak öykünün sonu önceki metnin tamamen zıttı bir mesaj taşır. “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanının”da, yâr canını sevdiğine vermek ister. Tanrı, oğluna canını vermeyen anne ve babayı cezalandırırken Dumrul ve karısına 140 yıl ömür verir. Mungan'ın metninde ise yâr

canını vermeyi kabul etmez. Çünkü Dumrul sadece kendini seven, bencil ve sevgisiz bir adamdır. Bu yüzden Dumrul'un yâri, bencilce ondan canını isteyen Dumrul'a canını vermek istemez. Mungan, önceki metnin merkezinde ve üstün sevginin sembolü olan Deli Dumrul'un eşine, kocası için fedakârca canını vermeyi kabul ettirmeyerek karakter üzerinde değersel- dönüşüm gerçekleştirir. Önceki metinde üstün niteliklerle donatılmış başkişinin eylemleri Mungan'ın metninde tamamen değiştirilerek anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirilir. Sivri ve Özkan bu değişimi şöyle açıklar:

“Eserde yapılan bu değişiklikle kadın kimliğinin çağdaş bakışla sorgulanması sağlanmaktadır. Mungan'ın eserindeki sevgili; Dumrul'un davranışını sorgulayıcı tavırlarıyla, düşünceleri ifade ediş biçimiyle Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki sevgiliden çok daha farklıdır. Vermiş oldukları kararlar da karakterlerin yapısı gibi birbirlerinden farklıdır. Yeni metindeki sevgili, Mungan tarafından yeni kişilik özellikleriyle belirlenmiş, ona yeni bir anlam yüklenmektedir.” (Sivri ve Özken, 2013: s.141).

Öykü burada bitmez. Deli Dumrul yâriyle uzun uzun vedalaşır. Sonra Azrail ile beraber tepeye geri döner. Yolun sonuna geldiğini düşünen Deli Dumrul, Azrail'e teslim olur. Ancak Azrail onun canını alamayacağını farkındadır. Onunla beraber geçirdiği yirmi dört saatte onun umutlarına ve hayal kırıklıklarına şahit olmuş ve onu sevenlerin gözünden ona bakmıştır. Onu öldürmeyi bunca geciktirmesinin nedeni ona aşık olmasıdır:

“Uzun uzun dünyaya gömüldüğümü, dünyanın bana, içime, iliklerime işlediğini, dokularına yerleştiğini, bir dünyalı gibi dünya halini kuş kuşandığımı, insanlığın bütün hayallerinin içinde çalkalandığımı, Yerçekimi kanunlarının içinde atmaya başladığını, nabzımda vurup duran kanın gürültüsünü ve bütün bunları bana şiddetle duyuran şeyin, şimdi karşımda, ölümün karşısındaymış gibi çaresiz ve dimdik duran şu genç adama deliler gibi aşık olmak olduğumu böyle anladım.” (Mungan, 2016(d): s.49-50).

Azrail hiçbir karşılık beklemeden Deli Dumrul'un yaşaması için ölümsüzlüğünden vazgeçer. Dumrul'un annesinin, babasının ve yârinin yapmadığını Azrail yapar. Azrail, “Âşıkken zalim bir melek, ölürlen kanatsız bir kurban olarak, ölümsüz bir canı, ölümlü bir bedenle değiştirebileceğimi böyle anladım. Anasının, babasının, yârinin yapamayacağını ben yapacaktım.” (s.51) diye düşünür.

Mungan önceki metinde işlevselliğiyle var olan Azrail'e metninde karakter kazandırır, hatta onu öyküsünün merkezine alır. İyi ve kötü tüm yönlerini görmesine rağmen Deli Dumrul'a duyduğu aşk için ölümsüzlüğünden vazgeçip canını Dumrul için feda eder. Mungan'ın metninde, Dumrul'a duyduğu aşkla varlık kazanan Azrail, gene aynı aşk için yok olmayı göz alır. Önce ölümlü bir bedene dönüşür, sonra da Dumrul için canını verir. Öykünün sonunda Mungan, Dede Korkut hikâyelerinin hepsinin sonunda yer alan ad verme motifine yer verir, "Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim." (s.63).

Sonuç olarak Mungan, "Dumrul ile Azrail" öyküsünde Dede Korkut Kitabı'nda yer alan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul destanını yenidenyazar. Yenidenyazma sonucu olarak metinde birçok değişiklik gerçekleşir. Nazım ve nesir karışık olarak yazılan önceki metin düzyazılaştırma yöntemiyle değişikliği uğrar. Önceki metinde yer alan figürlerse, yenidenyazılmış öyküde değersel-dönüşüm yöntemiyle daha insanı niteliklerle donatılır. Mungan, önceki metnin sonunu parodik bir biçimde yenidenyazarak yansıladığı metni düzeltir. Yalnızca bir meleğin sevdiği için canını verebileceğini söyleyerek önceki metnin absürt kısımlarını değiştirir.

### **1.3.7. Kan Kalesi**

İslamiyet'in kabulüyle Türk toplumunun yaşam biçimi, dünya görüşü, dili ve kültüründe önemli değişiklikler olduğu gibi edebiyatında da önemli değişiklikler meydana gelir. İslamiyet'in kabulünden sonra Hz. Ali'yi ideal insan ve kahraman tipi olarak sunan cenknâme türündeki eserler Türk edebiyatına kazandırılır. On üçüncü yüzyıldan itibaren sözlü ve yazılı gelenekte yaşayan cenknâmeler, İslamiyet'in kısa sürede yayılmasına ve gaza ruhunun canlı tutulmasına hizmet etmiştir. Kan Kalesi metni, konusunu İslamiyetten alan din-kahramanlık hikâyelerinden biridir. Cenknâme'de, Hz. Ali'nin davet edildiği düğünde verecek hediyesi olmadığı için, hediye bulmak amacıyla çıktığı yolculuk ve bu yolculukta başından geçen olaylar anlatılır. Sa'îd bin Ubâde Medine'ye gelip, oğlunun sünnet düğününe tüm Medine halkını davet eder. Hz. Ali, Sa'îd'i ikramlarla uğurlar ancak düğünde ona verecek bir hediyesi yoktur. Hz. Ali'nin üzüntüsünü gören Hz. Fatıma annesi Hz. Hatice'den kalan mücevheri kocasına getirir. Bunu kabul etmeyen Hz. Ali, yatsı namazından sonra kılıcı

Zülfikar'ı ve atı Düldül'ü alarak, düğün hediyesi temin etmek amacıyla yolculuğa çıkar. Hz. Ali, at sırtında günler süren bu yolculuk sırasında pek çok insanla karşılaşır ve onları İslamiyet'e davet eder. Yolculuğun sonunda nihayet Kan Suyu'nu geçip Kan Kalesi'ne varır ve Kahkaha Sultanı öldürerek tüm hazinelere sahip olur. Padişahın öldüğünü gören tüm kâfirler Müslüman olurlar ve tüm ganimetler de ele geçirilmiş olur. Hz. Ali tüm ganimetleri Sa'id'e hediye eder. Sa'id bu hediyelerden beş tanesini alıp geri kalanını Medine halkına verir. Hz. Muhammed bu duruma çok sevinir ve Hz. Ali için dualar eder. (Büyükokutan Töret, 2016: s.41-43).

### 1.3.7.1. Yeniden Yazma Örneği olarak Kan Kalesi

Mungan'ın *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) isimli eserinde yer alan ve ikinci hikâye olan Kan Kalesi, Hz. Ali Cenknâmeleri'nde yer alan "Kan Kalesi" hikâyesinin yeniden yazılmış versiyonudur. Mungan, eski bir metni alarak yüzeyini kazıyıp yeni bir metin inşa eder. Yazar, öyküsüne verdiği başlıkla da yansıladığı metni açıkça bildirerek, okuyucuyu "Kan Kalesi" hikâyesine gönderir.

Mungan'ın öyküsü, kale beyinin yatağında bıçaklanarak öldürülmesi ile başlar. Oda hizmetlisi, beyi sabah namazı için uyandırmaya geldiğinde ölüsünü bulur. Bey, kalbine saplanan bir bıçakla öldürülmüştür. Beyin kalbine saplanan bıçak ne oradan çıkar ne de beyin kanının akması engellenebilir. Bu olayların olduğu kalenin adı Kan Kalesidir:

"Kan kalesi kalenin adıydı. Ya da kalenin adı, Kan kalesi kaldı.

Yüksek doruklu geçitvermez bir dağın tepesindeydi; zaptedilmezliğinden ötürü mü bir efsane olmuştu, yoksa efsanesi mi zaptedilmezliğine inandırmıştı insanları; kelimelerden sonra bunu anlamak güçtür..." (Mungan, 2016(d): s.56).

Yazar burada kalenin heybetini ve zapt edilmezliğini anlatmak için Hz. Ali'nin ele geçirdiği Kan Kalesi'ne gönderme yapar. Mungan, önceki metinde yer alan Kan Kalesi'ni öyküsünün merkezine yerleştirir ancak, önceki metnin yüzeyini kazıyarak tamamen farklı bir öykü kaleme alır. Mungan'ın öyküsünde yer alan olaylar da kişiler de önceki metinden farklıdır. İki metnin kesiştiği temel nokta Kan Kalesi'dir.



Mungan'ın metninde Kan Kalesi'nin ismini veren hikâye şöyle aktarılır:

“Kan kaleye, ilkin rengini, sonra adını veriyor. Kan kesilmeden yerinden kaldıramayız, diyorlar; belki de bunun için kan kesilmiyor. Kimse bıçağı gömüldüğü yerden çekip alamıyor. Sarayın dilaverleri, alemdarları, bileğine güçlü cengâverleri sırayla

‘Bismillahirrahmanirrahim’

diyerek ciğerlerini temiz hava ve imanla doldurduktan sonra çekip çıkarmaya var güçleriyle asılıyorsa da bıçağı alamıyorlar. Saplandığı yerden kalpten... Kan tutuyor. Yara bıçağı sevmiş, diyorlar. Bırakmıyor. Ölü kokmuyor, çürümüyor, kanıyor.” (s.57).

Mungan, önceki metinde yer alan Kan Kalesi'ni öyküsüne yerleştirmiş ancak ondan tamamen farklı bir hikâye yazmıştır. Kaleler aynıdır ancak içerisinde yaşanan olaylar ve kişiler tamamen farklıdır. Yazar, kaleye adını veren hikâyeyi dahi değiştirerek bambaşka bir metin yazacağını açıkça gösterir. Cenknâmelerde Kan Kalesi'nin isminin hikâyesi şöyle anlatılır:

“Kaleye yaklaştılar. İmam Ali, ovanın üzerinin askerlerle dopdolu olduğunu, yüz bin çadırın o ovaya konuklandığını gördü. İmam Ali, atların sesini ve kişnemediniz duyup hayran kaldı. Ve o kale de öyle bir kaledir ki eğer hızlı bir atlı kişi, on sekiz gün koşursa bir kenarına zar zor varabilirdi. Ve bu kaleye Kan Kalesi denmesinin sebebi; bu kalenin yedi burcunun kızıl altından yapılması, her ne zaman güneş doğup burcuna yansısı güneşin ışığını kıpkızıl kan rengine dönüştürmesi, yirmi günlük yol uzaklıktan pırlıltısının ulaşmasıymış. Ayrıca çevresini bir ulu ırmak kuşatmış...” (Topal, 2019: s.166).

Mungan, kaleye ismini veren olayı aktarırken önceki metinden tamamen ayrılır. İki metin kalelerin heybeti ve ulaşılmazlığı üzerinden benzerlik gösterir. Olay ise yeniden yazılmış öyküde değiştirilecektir.

İlk bölümde Kan Kalesi'nin zapt edilmezliği ve ona adını veren olaylar anlatıldıktan sonra ikinci bölümde metne yeni bir uzatı eklenir. Uzatı, geçici olarak

söylemi kesip, başka bir konuyu ele almak, başka bir öykü anlatmaktır. Yazar, anlatıyı geciktiren bu yöntemle bir düşünce geliştirmek ya da yapıtın yapısal özelliklerine açıklık getirmeyi amaçlayabilir. Mungan'ın metninde ise, ana söylem konusunda kimi açıklamalar yapmak, bilgiler vermek amacıyla bu yöntemi kullanılır.

İlk bölümde Kan Kalesi'ne adını veren olay ayrıntılarıyla anlatılırken, ikinci bölümde anlatıcı tarafından çok eski bir hikâyeye anlatılarak Kan Kalesi'nin heybetli ve zapt edilemez oluşunun yanında koruyuculuğu ve dış etkilere kapalı oluşu vurgulanır.

Çok eski zamanlarda büyük batı imparatorluklarından birinin ünlü hükümdarı doğu seferine çıkar. Nice memleketi geçtikten sonra kuzeye açılan sert iklimli dağlık bölgelerin birinde en yüksek dağa varır. Ülkenin kuzeydoğusunda kurulmuş olan, çevresi sarp kayalıklarla sarılı, ulaşılması zor olan bu kaleye göz diker. İmparatorun doğu seferimim tek amacı haline gelen bu kale kuşatılır ve ele geçirilir. Sınırlı sözcük dağarcığına sahip eski bir dağ diliyle konuşan kale halkına, kendi dillerini öğreten askerler onların ifadelerini zenginleştirir ve başkalaştırır. Bir zaman sonra kale ahali civar köylerden ve kabilelerden topladıkları destekle, işgal kuvvetlerini uzun bir mücadeleden sonra kalenin dışına süpürmeyi başarır. Böylece batı imparatoru kalede sadece dilini bırakarak ülkesine doğru geri çekilir. “Onlar tamamen gittikten sonra kale yeniden içine kapanır. Yalçın yalnızlığına. Dağ doruğuna. Unutuluşuna.” (s.61). Uzun yıllar sonra imparatorluk çöküp yerine küçük bir devlet kurulduğunda, yıllar önceki sefer sahiplerinin torunları bu kaleye birer konuk ve gezgin olarak gelirler ve atalarının konuştuğu dilin bu kalede saf ve bozulmadan kaldığını görürler:

“Yıllar önce atalarının konuştuğu dilin, bir tek bu dünyadan kopuk kalede en saf, en bozulmamış haliyle konuşulduğunu öğrenmişlerdir. Talihin ve tarihin garip cilvesiyle zaman içinde dillerinin anayurdu olmuştur bu uzak kale. Yaşanan nice göç ve işgalden sonra kendi dilleri yabancı dillerden birçok sözcük, kavram, deyiş olarak başkalaşmışken, kendi atalarından kalma eski metinleri bile artık okuyup anlayamazken, bu kale, kan gibi korumuştur dillerini.

Kaleye geldiklerinde onları karşılayan ana dillerindeki levhaları, taş yazıtları, kitapları da bu yüzden anlayamaz; kör dalgınlığındaki boşalmış gözlerle tanıdıkları harflerin üzerinde parmak gezdirmekle yetinirler.” (s.62).

Kale halkının ifadeleri işgal kuvvetlerinden öğrendikleri dil sayesinde zenginleşir. Mungan'ın öyküsünde var olma sorunsalını dil üzerinden işlediğini söyleyen Özkan, dilin “Mungan'ın hikâyesinde, kendilerini ifade etmeyi öğrenen insanların, örgütlenerek özgürlüğe ulaşmalarını, yeniden var olmalarını sağlayan bir araç rolünü” (Özkan, 2012: s.32) oynadığını belirtir. Böylece kale halkı dil sayesinde hem örgütlenerek özgürlüklerini kazanır hem de yeniden var olur. Ayrıca halkın var olmasını sağlayan dilin kalede saf ve bozulmadan yaşamaya devam etmesinden hareketle, kalenin dış etkilere kapalı oluşu ve koruyuculuğu vurgulanır. Kale halkı bu dil sayesinde örgütlenip özgürlüklerini yeniden kazanmıştır. Yazar, kalede en saf haliyle yaşayan dil aracılığıyla okuyucuya, bir milleti var eden en önemli unsurun dil olduğunu hatırlatır: “Bildiğim, toprağın değil, dilin vatan olduğudur, insanı kardeş eden dildir.” (s.63).

Ayrıca yazar kaleye bir gezgin olarak gelen imparatorun torunlarının dillerinin başkalaşması ve atalarından kalma eski metinleri bile okuyamadıklarını söyleyerek güncel bir eleştiride bulunur. Yabancı dillerin etkisinde kalarak başkalaşan ana dilin var olmaya devam etmesi için korunması gerektiğine vurgu yaparak, dilin önemini vurgular. Sonuç olarak yazarın, metinde örgesel- dönüşüm yöntemiyle önceki metinde yer almayan bir motifi metnine eklediği görülür. Böylece yazar, metnine eklediği uzatı aracılığıyla anlatısına toplumsal bir örge yerleştirip güncel eleştirilerde bulunur.

Metne eklenen uzatılardan sonra üçüncü bölümde ana öykü başlar. Mungan'ın öyküsünün merkezinde isimleri Adaş olan ve bu nedenle iki kez adaş olan kan kardeşlerinin hikâyesi vardır. İkisi çocukken tanışmış, tanıştıkları ilk gün kan kardeşi olmuş ve tutkulu bir çocukluk arkadaşlığı yaşamışlardır. Ancak genç bir delikanlı olduklarında, kendileri bile anlamadan düşman olurlar:

“O kadar hızlı geçtiler ki, ne zaman birbirlerine düşman kesildiklerini anlamadılar bile. Gücünü karşıtlıklardan alan şiddetli duyguların kalın sağlam duvarlarıyla çıkılmış bir kale örmüşlerdi kendilerinden. Kendilerinden başka herkesi bu kalenin dışında bıraktılar. Dışarıda bıraktıkları dünya intikam aldı onlardan. Çünkü zannettikleri kadar büyüyememişlerdi. Etimizden geçen zamanla, içimizden geçen zaman aynı değildi çünkü.

Kendi hikâyesi içinde varacağı yeri sabırla bekleyen kader düğümü gibi, zamanı geldiğinde birbirlerine ölesiye düşman oldular. Kan, beklediği yerden suçun işleneceği yere doğru harekete geçti. Hikâye o zaman başladı işte. Resimlerin, levhaların, ağaçların hikâyesi, insanların hikâyesi oldu. Anlatan ve dinleyen insanların. Anlattıkça başkalaştı, başkalaştıkça başka insanların hayatlarına sızdı; sızdıkça onların hikâyelerinin yerini aldı; bu hikâyeyi tenine kadar giyinen insanların hikâyesi olup başka zamanları ele geçirerek kendini tekrar etti. Et çürür, kelimeler kan saklar, insanlar anlattıkça gövdelenirlerdi.” ( s.67).

Adaşlar çocuklukları boyunca sevgi dolu bir arkadaşlık yaşarlar. Çünkü çocukken toplumsal cinsiyetin erkeğe attığı değerlerden uzaktırlar. Ancak gençlik döneminde erkeğin topluma erkekliğini ispat etmesi ve diğer erkekler karşısında üstünlük kurması beklenir. Bu yüzden iki arkadaşın çocukluk boyunca devam eden sevgi dolu ilişkileri, gençlik çağında yerini nefret ilişkisine bırakır. “Hikâyede, toplumsal olarak erkekler arasında var olması beklenen rekabet ilişkisinin, erkekler üzerindeki yıkıcı etkisine yer verilmiştir.” (Sosyal Eşitli, 2016: s.302). Yazar, iki dostun kendileri bile anlamadan hızla düşmana dönüşmeleri üzerinden toplumsal cinsiyet normlarının erkeğe yüklediği sorumlulukları eleştirir. Öykünün sonunda Adaş’ı umursamaz bir tavırla karşılayan Adaş’ın, huzurla kaleden ayrılması ve onu şiddetiyle baş başa bırakması erkeklik için tek yolun şiddet, güç, rekabet, iktidar olmadığına işaret eder. Bu da Mungan’ın öyküsünde örgesel-dönüşüm yöntemiyle, metnine yeni bir motif eklediğini gösterir. Böylece önceki metinde anlamsal bir dönüşüm yaşanır.

Adaş kan kardeşi olan Adaş ile düşman olduktan sonra ilk olarak rakibinin babasını öldürür. Sonra annesini, kardeşlerini, karısını ve çocuklarını öldürür ve kan kardeşini bulmak için yola çıkar. Bölümün başında değinildiği gibi önceki metin Hz. Ali’nin gayrimüslimlerle cengini anlatır. Hz. Ali’nin giriştiği mücadele İslamiyet’i yaymak içindir. Mungan’ın öyküsünde de bir cenk vardır. Adaş, kan kardeşiyle düşman olur ve onunla karşılaşmak için Kan Kalesi’ne doğru yolculuğa çıkar. Ancak Mungan’ın metnindeki cengin nedeni, önceki metindeki gibi dini bir neden değildir. Tamamen varoluşsal bir neden taşır. Adaş küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiş ve öksüz kalmıştır. Hiçbir şey içindeki öksüzlüğü gidermemektedir. Kendisini

yalnızlıktan kurtarmak ister. Birisinin tek düşüncesi olabilmeyi arzular. Aklına düşman olmak gelir. Çünkü insanın yalnızca düşmanını unutmadığını düşünür. Bu yüzden Adaş'ı ile cenge tutuşmak için Kan Kalesi'ne doğru yola çıkar. Burada Adaş'ın düşüncesinde, tutumunda, algısında “öteki”nin yokluğunun etkisi yoğun bir biçimde hissedilir. Adaş'ın var olması tamamen kan kardeşine bağlıdır. Kan kardeşinin ona hissedeceği nefretle var olabileceğini düşünür. Adaş'a göre, “Düşman olmak kendisini gerçekleştirmesi için bir imkândı.” (s. 69).

Bir insan var olmak için diğer bir insanın varlığına ihtiyaç duyar. Adaş'ın varlığı da tamamen Adaş'ın ona hissettiği duygulara bağlıdır. Adaş olmadığına onun da dünyada var olmasının hiçbir değeri kalmayacaktır. Bu yüzden sıra kan kardeşini öldürmeye geldiğinde Adaş derin bir acı hisseder:

“Sıra onu öldürmeye gelmişti ama biliyordu ki, adaşını öldürmek demek, kendini yok etmek demektir. O ölürse, onu düşünecek, yalnızca onu düşünecek, varlığının bütün enerjisiyle onun ruhunu çağırarak, kanına susayacak, kemiğine işleyecek kimse, hiç kimse kalmayacaktı. O ölürse, varlığını nasıl hissedecekti? Gövdesi boşalacak, dünya ıssızlaşacaktı. Zamanı azaldıkça içi kederle doluyordu.” ( s.70).

Görüldüğü gibi Mungan burada örgesel-dönüşüm işlemine başvurur. Önceki metinde yer alan dini örgeyi kaldırarak yerine felsefi bir örge yerleştirir. Böylece yazar, yeniden yazdığı öyküde anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirmiş olur.

İki yapıt arasında en temel benzerlik uzamsal düzlemdir. İki metin de Kan Kalesi'nde geçer. Hz. Ali'nin Kahkaha Sultan'la cenk etmek için Kan Kalesi'ne yola çıktığı gibi, Adaş da kan kardeşiyle cenge girmek için Kan Kalesi'ne doğru yola çıkar. Hz. Ali, Kan Kalesi hakkında bilgiyi yolda karşılaşmış alt ederek Müslüman olmasına vesile olduğu Ebû'l Mahcun'dan alırken, Adaş ormanda rakibinin kendisini bulması için ağaçlara astığı levhalardan alır. İki metinde de Kan Kalesi aşılabilir engellerle kaplıdır. Hz. Ali'nin Kan Kalesi'ne ulaşmak için Kan Suyu'nu geçmesi gerekirken. Adaş'ın Kan Kalesi'ne ulaşmak için kantaşlarını aşması gerekir. Önceki metinde Kan Su'yu bir yanı kıpkızıl kan diğer yanı katran olan, çok derin ve geçilmesi imkânsız bir sudur. Böylece Kan Kalesi'ne varmak imkânsızdır. Mungan'ın metnindeyse Kan Kalesi'nin etrafı kantaşlarıyla çevrilidir. Kantaşlarına tutunmaya çalışıldığı an kişinin

elini kanatır, adım atıldığında ayaklarını yarar. Kantaşları nedeniyle Kan Kalesi'ne varmak imkânsızdır. Önceki metinde Hz. Ali suyu geçmek için Allah'a dua eder ve Zülfikar'ı suya değdirdiği an bir köprü belirir. Hz. Ali köprüden geçerken karşısına çıkan ejderhayı öldürerek Kan Kalesi'ne varır. Adaş'ı ise kantaşlarının önünde yardım etmek için beyaz kanatlı bir at bekler:

“Mavisi atlas parlaklığında bir gökyüzünde, geride yeni atılmış pamuk beyazlığında bulut parçaları gözükrken, Hz. Muhammed'i göğe taşıyan kanatlı at Burak emsali beyaz bir at bütün görkemiyle bekliyordu onu.” (s.76).

Alıntıda görüldüğü gibi yazar, Hz. Muhammed'e ve onu göğe taşıyan kanatlı at Burak'a gönderme yapar. Burak'ın Hz. Muhammed'i miraca taşınması ile beyaz kanatlı atın Adaş'ı Kan Kale'ye taşınması arasında benzeşim kurulur. Bu sayede önceki metinde yer alan dini atmosfer, gönderge yöntemiyle yeniden yazılmış öyküde de hissettirilir.

Mungan'ın metninde dini atmosferi hissettiren diğer bir unsur “yedi” sayısının sıklıkla kullanılmasıdır. İslami inanışlarda yedi sayısı çok önemlidir. Allah göğü yedi katlı olarak yaratmıştır. Cehennem'in yedi kapısı vardır. “Ashab-ı Kehf” kıssasında mağarada uyuyan arkadaşlar yedi kişidir. Ancak burada bizi ilgilendiren nokta miraç hadisesinde de yedi sayısı ile karşılaşılmasıdır. Minyatürlerde Peygamberin, Burak'ın sırtında Tanrı katı sayılan arşa varmak için göğün yedinci katına çıktığı görülür. Mungan'ın öyküsü yedi bölümden oluşmaktadır. Yedinci bölüm şöyle başlar:

“Üstünde 7 yazan kapı.

Üstünde 7 yazan kapıyı buldu.

Hikâyeyi yazdıran buydu.

Önce levhaya baktığından, üzerindeki 7'yi okuyamadı; okuduğunda 7 kat açıldı gözlerinin önünde. Yedilerin kadim sırrı kâinat tılsımı gibi ışıldıyordu. “ (s.76).

Adaş, levha üzerindeki yedi rakamını okur ve levha gözlerinin önünde yedi kat açılır. Mungan yedi rakamıyla önce anıştırma yaparak miraç hadisesine gönderme

yapar. Sonra da açıkça Hz Muhammed'i ve kanatlı atı Burak'ı anarak gönderge yöntemiyle metinlerarası alışverişini sürdürür. Böylece Mungan önceki metinde yer alan dini atmosferi, kendi metninde hissettirmiş olur.

Yenidenyazılmış öyküde, önceki metinde yer alan dini atmosferi sonraki metinde hissettiren başka göndergeler de vardır. Adaş göğsünde Furkan suresini taşıyan bir muska taşımaktadır. Kuran'a yapılan bu göndermeyle öyküdeki dini atmosfer desteklenir. Adaş, Kan Kalesi'ne varmadan önce bir mağaraya çekilir ve orda yedi gün uyur:

“Mağarada yedi uykum dediği uykuları bir bir uyudu. Yolun gerisini getirmesi, kanlı takibi sona erdirmesi, cengini zaferle bitirmesi uykularına bağlı idi. Yedi kişi birden olup uyudu. Her birinde gönlünün, aklının, ruhunun noksanlarını gördü, giderdi. Kendini yanıltacak, darda bırakacak, aklını düşürecek, içini gölgelendirecek, bileğini eksiltecek her bir kusurunu kendini yediye bölüp bir bir giderdi. Tam yedi gün sürdü uykusu. Her bir nefsiyle yedi kere cenk etti. Kendini yedi ayrı rüyanın aynasında görüp her birinde ayrı imtihan verdi. Duruldu, dinlendi. Sonra yedi kişi olup yattığı mağaradan bir kişi olarak çıkıp yoluna devam etti.” (s.71)

Yazar burada anıştırma yöntemiyle Kuran'da yer alan “Ashab-ı Kehf” kıssası ile metinlerarası ilişki kurar. “Yedi Uyurlar”, asırlardır dilden dile aktarılan ölümsüz bir uykunun hikâyesidir. Kuranda geçen kıssa, yedi tane arkadaşın bir mağarada 309 yıl boyunca uyuması üzerinedir. Yazar, Adaş'ın bir mağaraya çekilip yedi gün boyunca yedi uyku uyuduğunu ve orada yedi kişiye bölündüğünü söyleyerek, “Ashab-ı Kehf” kıssasına kapalı bir gönderme yapar. Yazarın burada anıştırma yöntemiyle Kuran'da geçen bir kıssa ile metinlerarası ilişki kurması önceki metinde yer alan dini atmosferi, kendi metninde hissettirme çabası olarak yorumlanabilir.

Mungan'ın metninde metinlerarası ilişki kurulan diğer bir metin de Sun Tzu'nun *Savaş Sanatı* isimli eseridir. Adaş, arkadaşına kıyasla daha iyi bir cenk savaşçısıdır. Savaş stratejileri konusunda daha eğitimidir. Bu yüzden de Adaş'ını yeneceğinden emindir:

“Adaşından her zaman çok daha iyi bir cenk savaşçısı olduğu, savaş stratejileri konusunda çok daha eğitilmiş, bilgili ve yetenekli olduğu herkesçe biliniyordu. Adam adama dövüşlerde de ustaydı. Ustalığın yedi çember kitabını geçmiş sanki ona yalnızca yenmek kalmıştı. Bir de bu uzun ve zahmetli yol.

Hayatta düşmanı, oyunda rakibinin intikam duygusunun kor ateşine, o ateşin yaptıracağı olası yanlışlara, ölümcül hatalara; kapıldığı öfkeden ötürü düşebileceği dikkat dalgınlıklarına güveniyordu. Bir intikam arzusunun kararttığı gözlerin düşeceği hatalar, yapacağı yanlışlar, kendi cengâverlik hünerlerinden, onca yılın deneyimini taşıyan cenk stratejilerinden çok daha önemliydi. Kendi zaferinin stratejisinin, onun soğukkanlılığını yitireceği olasılığı üzerine inşa ederek kale içinde kale kuruyor, bunun da onun ve yolun sonu olacağını düşünüyordu.” (Mungan, 2016(d): s.74).

Metinde Adaş’ın, savaş stratejileri konusunda eğitilmiş olduğunun söylenmesi ve “ceng stratejileri” ifadesi, *Savaş Sanatı*’na yapılan kapalı bir göndermedir. Mungan, Sun Tzu’nun eseriyle metinlerarası alışverişini adaşların cenginin sonuna kadar devam ettirir. Savaş stratejilerini bilen Adaş, Adaş’ının öfkesi nedeniyle hatalar yapacağından emindir. Çünkü *Savaş Sanatı*’nın stratejilerinden biri de düşman sınırlı yapıdaysa daha çok sınırlendirilmesi yönündedir. (Tzu, 2020: s.2). Çünkü sınırlı düşman öfkesine kapılarak hatalar yapacak ve bozguna uğrayacaktır.

Adaş, kantaşlarına vardığında kanatlı at onu sırtına alarak Kan Kalesi’ne ulaştırır. Adaş hiç bilmediği bir mutluluk içerisinde Adaş’a doğru beyaz kanatlı atla beraber ilerler. Adaş, Adaş’ını geniş bir salonda, göğsüne saplı kanlı bir bıçakla yatağın üstünde yatan bir adamın başını beklerken bulur. Adaş, düşmanına doğru ilerlerken şimdiden her şeyi kazanmışçasına büyük bir heyecan hisseder. Ancak Adaş’ının yüzünde hiçbir hissin belirtisi yoktur:

“Yaklaştıkça adaşının yüzünde, kinin, intikamın, öcün, öfkenin, kızgınlığın bir eserinin bile olmadığını gördü.

Tükenmiş bir adamın katılmış, soğumuş yüzü olmaktan çok, yıkanmış bir yüzdü bu. Her şeyden yıkanmış bir yüz. Hayatın sadeleştirdiği duruşunda saf bir keder olduğu söylenebilirdi. Soylu bir derinlikle tefekküre dalmış olan yüzünde, içini yoran dünya



hali üzüntülerin izlerinden ziyade, varoluş karşısında kapıldığı bir yeisin işareti olduğunu düşündüren incelikli bir hüznün gölgesi belirip kayboluyordu.

Ancak ödemişler, her şeyi ödemişler, dünyaya hiç borcu kalmamışlar böyle bakabilirdi.” (Mungan, 2016(d): s.78).

Adaş, karşısında intikam arzusuyla gözü dönmüş, kin ve nefret dolu bir düşman beklerken karşısında her şeyini dünyaya bağışlamış sade bir adam görür. Akli karışan Adaş kendine duyduğu güveni kaybeder. Çünkü Adaş, insanları sadece düşmanken tarif edebiliyordu. Şimdi ise tarafsız gözlerle ona bakan Adaş’ın karşısında çaresiz kalır. Adaş, Adaş’ına karşı temkinli bir uzaklıkta durur. Delici bakışlarıyla rakibini felç etmeyi dener ancak işe yaramaz. O sırada beyaz kanatlı at ilerleyerek Adaş’ın önünde durur. At, Adaş’ı sırtına aldığı gibi gökyüzüne uçarak gözden kaybolur.

Aslında burada savaş sanatlarında uzman olan kalede bekleyen Adaş’tır. Çünkü o savaş stratejilerinin hepsini yerine getirir. Sun Tzu’nun stratejilerinden bazıları şunlardır:

“Muharebeler aldatma ve hilelere dayalıdır. Bu nedenle taarruz edebilecekken edemeyecek gibi davranmak, düşmana yaklaşırken uzaklaştığımızı inandırmak, uzaklaşırken yaklaştığımızı düşündürmek gerekir.

Düşmanı aldatmak için çeşitli hileler ve aldatma unsurları kullan. Kargaşa çıkar ve baskı yap, dirençliyse hassas noktasını ara, güçlü tarafından sakın, çabuk kızırıyorsa kızdır, kendini zayıf göster ve seni küçümsemesini sağla, istihbaratına karşı koy ve rahatsız et, birliklerini böl ve irtibatlarının kes, baskın yap. Bunları sırrın olarak koru ve hareketlerini gizle.” (Eken, 2016: s.24).

“Bu nedenle iyi bir lider düşman askerlerini savaşmadan mağlup eder; düşman şehrini taarruz etmeden ve kuşatmaya gerek kalmadan ele geçirir; hâkimiyetini uzatılmış muharebeler yerine, muharebe alanında akılını kullanarak sona erdirir.” (s.29).

“Bu nedenle düşmanını ve kendini tanıyan (komutan) yüz muharebeye de girse hiçbirinin sonucundan endişe etmesine gerek yoktur. Eğer kendini tanıyor ama

düşmanı tanımıyorsa, kazandığın her zaferle beraber yenilme riski de vardır. Eğer düşmanını da kendini de tanımıyorsa her savaşı mağlubiyetle sonuçlanacaktır.” (s.30-31).

“İyi bir savaşçı kendini mağlup olmayacağı bir konumda tutar, düşmanı etkisiz hale getireceği bir fırsatı kaçırmaz. Bu nedenle muzaffer olacak bir ordu öncelikle zafer kazanacağı ortamı yaratır, sonra düşmanla muharebeye tutuşulur; mağlup olacak ordu önce düşmana harp ilan eder, sonra harp sırasında galip gelecek bir şans doğmasını bekler.” (s.33).

“Bu nedenle düşmanı yönlendirmeyi iyi bilenler aldatma harekâtı icra ederler. Düşmanını buna göre hareket edeceği yemler sunarak harekete geçirir ve uygun taarruz zamanı kollarlar.” (s.36).

Sun Tzu'nun bahsettiği tüm stratejileri kaledeki Adaş uygular. Önce ormanda ağaçlara levhalar asarak düşmanının ayağına gelmesini sağlar. Sonra da kaleye gelen düşmanı savaşmadan yenerek oradan ayrılır. Mungan metninde, Sun Tzu'nun *Savaş Stratejileri* ile anırtırma yöntemiyle metinlerarası ilişki kurar. Böylelikle cenk üzerine kurulu metnin anlatımı kuvvetlendirilmiş olur.

Beklemediği bu durum karşısında ne yapacağını bilmeyen Adaş, kalede bir başına kalır. Kaleden ayrıldığı an kendisini unuttuğunu bildiği Adaş'ın çektiği tüm acı onun üzerine kalır. Adaş, artık bir düşmanı olmadığı için kimsesiz kalmıştır. Önceden de belirtildiği gibi Mungan'ın öyküsünde örgesel-dönüşüm yöntemiyle, metne yeni bir motif eklenir. Böylece önceki metinde anlamsal bir dönüşüm yaşanır. Öykünün sonunda Adaş'ı umursamaz bir tavırla karşılayan Adaş'ın, huzurla kaleden ayrılması ve onu şiddetiyle baş başa bırakması erkeklik için tek yolun şiddet, güç, rekabet, iktidar olmadığına işaret edilerek toplumsal cinsiyet normlarının erkeğe atfettiği sorumluluklar eleştirilir:

“Adaş, adaşının geçmişin kanımıza işleyen bütün mirasının başını beklediği bu kalede, intikamın bilinen bütün çeşitlerinin dışında ruhunu ve ellerini kirletmeden bir intikam yolu keşfetmiş olduğunu böyle anladı.” (Mungan, 2016(d): s.81).

Sonuç olarak, Kan kalesi hikâyesi, Mungan'ın aynı isimli yenidenyazdığı öyküsünün metinsel göndergesini oluşturur. Mungan, önceki metnin yapısını ve özünü ters dönüştürme işlemine başvurarak kendi metnine uyarlar ve yeni bir anlamla donatır. Genişletmeye uğrattığı önceki metne toplumsal ve felsefi örgeler ekler. Yazar, eski bir metni alıp yüzeyini kazıyarak yeni bir metin inşa ederek önceki metnin anlamını tersyüz eder ve özgün bir metin yaratır.

### **1.3.8. Bir Halk Hikâyesi Parodisi Olarak Muradhan İle Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı**

Metinlerarasılık, Mungan'ın yazı estetiğinin temel unsurlarından biridir. Yazar eserlerinde, pek çok metine açık ya da kapalı göndermeler yapar. Başka metinlerden aldığı tüm bu parçaları dönüşüme uğratarak, yeni işlevlerle donatıp yenidenyazar. Mungan'ın yenidenyazdığı metinlerden biri de *Lal Masallar*'da (1989) yer alan üç öyküden ikincisi olan “Muradhan ile Selvihan ya da Billur Köşk Masalları”dır. “Muradhan ile Selvihan ya da Billur Köşk Masalları”, geleneksel halk masallarının yenidenyazılmış bir versiyonudur.

Mungan, öyküsünde eski bir metni alır ve üzerine yeni bir metin inşa eder. Bunu yaparken de önceki metni anlamsal ve biçimsel dönüşümlere uğratar. Mungan'ın öyküsünün önceki metnini geleneksel halk anlatıları oluşturur. Mungan, geleneksel anlatılardan yola çıkarak modern bir öykü yazar. Öyküsünün temel izleği olan aşk izleğini işlerken, bu konunun en iyi örnekleri olan metinlere göndermeler yapar. Böylece yazdığı yeni metinde, halk hikâyelerine gönderme yaptığını açıkça bildirir:

“İste beni, vermezlerse kaçır beni. Gayrı seni bulduktan sonra ırağına düşmek istemem. Gözümün menzilinden bir gün uzak olsan bedenimin bir yanı solar, sayrılanırım. Sevdan uluysa, gücün de uludur Muradhan. Olmamak mümkün olmaz. Ferhat'ı emsal tut kendine, Mecnun'u, Kerem'i emsal tut.” (Mungan, 2016(c): s. 70).

Alıntılanan paragrafta görüldüğü gibi, Mungan öyküsünde Ferhat, Mecnun ve Kerem isimlerini anarak, okuyucuyu geleneksel anlatılara yönlendirir. Böylece öyküsünde işleyeceği aşk hikâyesini, geleneksel halk anlatılarında yer alan aşıklara yapılan göndermelerle somutlaştırır.

Mungan'ın metni, gönderme yapılan metinlerde olduğu gibi ilk görüşte birbirine aşık olan iki aşığın sevdaları üzerinedir. İki metin arasındaki koşutluk Mungan'ın öyküsüne verdiği isimle iyice pekiştirilir. Geleneksel halk masallarının büyük bölümü ikilemeli adlar taşır: “Tahir ile Zühre”, “Kerem ile Aslı”, “Ercişli Emrah ile Selvihan” gibi. Mungan da öyküsüne verdiği “Muradhan ile Selvihan” ismiyle okuyucuyu yararlandığı, göndermeler yaptığı geleneksel halk masallarına yönlendirir. Başlığın devamı olan “Bir Billur Köşk Masalı” ile de öyküde, halk hikâyelerinin yanında masallarla da metinlerarası ilişkiler kurduğunu hissettirir.

Mungan, geleneksel malzemedan faydalanarak yeni bir metin yazdığı öyküsüne halk anlatılarının giriş formelleriyle başlamasının yanında, masal geleneğine bağlı kalarak zamanı ve mekânı belirsiz kılar. Bilindiği üzere masallar “Bir varmış bir yokmuş” ya da “evvel zaman içinde, kalbur saman içinde” gibi kalıplaşmış ifadelerle başlar. Masalın başında söylenen bu ifadeler, dinleyeni masalın olağanüstü dünyasına hazırlamak için kullanılır. Burada amaç dinleyene anlatının düşsel niteliğini hatırlatmaktır. Mungan da öyküsüne masallarda yer alan giriş formelleriyle başlar:

“Anlatsam inanmazlar oğul, masal derler; masala inanmazlar, masalı yalnızca dinlerler, sanki hakikati bilirmiş gibi, sanki hakikatin sırrına ermiş gibi, masala inanmayan gerçeğe inanır mı?” (s. 49).

Masalıcı dinleyenleri anlatısının düşsel niteliği konusunda uyarmak için çeşitli tekerlemelerle anlatısına giriş yapar. Mungan da tıpkı bir masalcı gibi öyküsünün başlangıcında okuru metnin düşsel niteliği konusunda uyarmak için masallardaki giriş formellerini taklit eder. Ancak Mungan'ın girişi anlam olarak masalların belirsiz tekerlemelerinden farklıdır. Mungan metnine masallarda olduğu gibi başı sonu belirsiz ve masalla ilgisi olmayan tekerlemelerle değil de masala inanmayanların hakikate de inanamayacaklarını ifade eden sözlerle başlar. Tamamen olağanüstü unsurlarla bezeli masal, Mungan'ın öyküsünün girişinde dönüştürülerek, beslendiği geleneksel malzemedan farklılaştırılır. Böylece Mungan daha öyküsünün başında masal türünün kalıplarını dönüşüme uğratacağının sinyalini verir. Mungan'ın öyküsünün başlığının ikilemeli bir ad olması ve öyküye masal formelleriyle başlanması önceki metnin üslubunun da pastiş yöntemiyle yeniden yazılacağını göstergesidir.

Girişin ardından Mungan, öyküsünün ilk bölümünde Selvihan'ın yaşadığı billur köşkü masalsi bir edayla tasvir eder. Bilindiği gibi masallarda olaylar bilinmeyen bir mekânda geçer. Selvihan'ın yaşadığı köşk de bir bozkırın ortasında, görkemli ve tek, etrafı dünyada eşi benzeri görülmemiş çiçeklerle çevrili, hayal mi düş mü belli olmayan, adeta rüya gibi bir yer olarak tasvir edilir:

“Dağ deyip geçmemek gerek, bilinen dağlardan değil bu. (...) Issız, bucaksız bir bozkırın ortasında yapayalnız duruyordu. Ululuğu yalnızlığındandı. Hem yalnız hem yüceydi.

(...)

İnsanlar, ona baktıkça kolayca tırmanabileceklerini, bir gün oraya gideceklerini, gidebileceklerini düşünürlerdi. Bir umudu saklı tutardı dağ. (...) Duru bir güzellik taşıyordu. (...) Dört mevsimi bir arada yaşardı dağ. (...) Kimi zaman da yarım kalmış yolculuklarla geri dönerlerdi. Yenilmiş olarak. (Dağa tırmanılmazdı).

(...)

Çiçeğin anayurduydum dağ.

Yalnızca çiçeğin mi, suyun, pınarın, cümle şifalı otların.

(...)

Yeşil cennet rengi olduğuna gösterir yedi düvele, yedi bin çeşidiyle... Kimsenin bilmediği, görmediği kimseler –bir tek bu dağı yurt tutan- yolun iki kanadında gösterişsiz bir saygıyla selama durmuş gibidirler.

(...)

Köşkü görme sırça dersin.

dağın karlı doruğundan kopup gelen çığlarla oymuşlar dersin. Duvarlarına baksan odaların seçersin, hayal midir, düş müdür? belli değildir. Bir rüyadan kaçırılmış gibidir.” (Mungan, 2016(c): s. 49-53).

Masallarda belirsiz kılınan bir diğerk unsur da zamandır. Masallarda zaman “Evvel zaman içinde” gibi kalıplarla ifade edilir. Mungan’ın metninde zaman “Bir zaman hasta düştü Selvihan.” , “Sonra bir gün duyuldu ki...”, “Bir zaman sonra” gibi ifadelerle belirtilir.

Mungan’ın anlatısının halk hikâyeleriyle ortak formel özelliklerinden biri de kalıplaşmış sözlere dir. Halk hikâyelerinde kahramanların duygularını dile getireceğ i zaman, “aldı bakalım ne dedi”, veya “aldı oğlan” gibi çeşitli basmakalıp sözler kullanılır. Mungan’ın öyküsünde de Selvihan ve Muradhan arasında geçen konuşmalarda çeşitli basmakalıp ifadeler kullanılır: “Selvihan bu söz üzere dedi ki”, “Muradhan da dedi ki ona”, Bu söz üzere aldı sözü Selvihan ve bakalım ne dedi” .

Mungan, halk anlatılarının temel motiflerine de öykünerek, pek çok motifi kendi metninde yineler. Halk hikâyelerinde kahramanlar tek çocuktur ve olağanüstü şekillerle dünyaya gelir. Mungan’ın metninin başkişisi Selvihan da babasının tek kızıdır ve binbir zahmetle yirmi yıl sonra dünyaya gelmiştir. Halk hikâyelerinde güzellerin tasvirleri masallarda olduğu gibi kalıplaşmış ifadelerle verilir. Mungan da metninde Selvihan’ı tasvir ederken basmakalıp ifadelerle başvurur:

“Adına uygundu endamı. Selvihan’dı. Irmağın kıyısında dursa ırmak da dururdu. Raksından Billur Köşk deprem yerd i. Köşkün sarsıntısı sanki yüreğinden gelirdi dağın. Bir nabız gibi atardı raks boyu.

Gözleri acem kilimleri gibi nakışlıydı; rengini kimseye demezdi. İnsanın gözünün içine bak baka gizlerdi rengini.

Zülfünün gölgelediğ i bakışlarında uzak diyarlar dolaş ırdı. Muhteşem kanatlı alıcı kuşlar dolanırdı... Bakışlarının çevresindeki derin uçurumlar ölüme çekerdi kara yağ ız yürekleri.

Gizini kimseye demediğ i şerbetine dudak uzatmak ab-ı hayat içmek gibi bir şeydi.” (s.56).

Halk hikâyelerinde genellikle kızlar saray ve köşklere büyürken, erkekler fakirdir ve halk arasındadır. Selvihan güzelliğ i ve yeteneğ iyle nam salmış bir bey

kızıyken, Muradhan ise obada büyümüş, dilsiz bir delikanlıdır. Semah yapmasıyla bilinir. Mungan'ın metninde yer alan diğer halk hikâyesi motifi, ilk görüşte aşk motifidir. Muradhan ve Selvihan obada karşılaştıkları ilk anda birbirlerine âşık olurlar:

“At sırtında dönerken dağa, o uzun yolu soluk soluğa tırmanırken usunda hep o delikanlı dönüyordu. Büyülenmişti artık. (...) Sonra adını sordu. (Yenemedi merakını, gönül indirdi adını sormaya, adını sordu.)

‘Muradhan,’ dediler.

İşte o saat dudağına ve gönlüne mühürlendi bu ad. Bir daha çözülmemecesine mühürlendi.” (s.61).

“Muradhan gördü onu.

Ve de semah tutan kolları deprem yemiş gibi oldu. Titredi ve katıldı. Bedeni kilitlendi. Şimşekler birkaç kez üst üste aydınlığa kesti Selvihan'ın yüzünü. Nur rengi bir suret edindi şimşeğin hikmetinden.

Muradhan anladı ki, sevda vakti gelmişti. Şimşeklerin çağrısı kutlu bir işaretti.” (s.68).

Mungan'ın anlatısında yer alan önemli motiflerden biri de kavuşamama motifi ve âşıkların karşısına çıkan engel motifidir. Selvihan'ın babası beyliğinin sahibi olan tek kızının evlenmesine izin vermez: ”Lakin derler ki, yirmi yılda bin mihnetle güçbela edindiği evladı, on dört yılda yitirmek istemez. Belki hiç yitirmek istemez.” (s.57). Bu iki aşğın aralarındaki bir diğer engel de Alevilik ve Sünnilik meselesidir. Muradhan Selvihan'la yan yana geldiğinde törenin kavuşmalarına engel olacağını şu sözleriyle belirtir:

“Sen bir Bey kızısın, ben bir oba uşağı, dünyadaki yerimiz birbirini tutmaz. Mezhebimiz bir değildir, nikâhımız tutmaz. Ben bir göçerim, sense bir dağlı, mekânımız tutmaz. Ben bir lalim, sense bülbül, kelimamız tutmaz.” (s.20).

Görüldüğü gibi Mungan'ın öyküsü, geleneksel halk anlatılarının içeriğinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Mungan, pastiş yöntemiyle metnini halk anlatılarına

oldukça yaklaştırır. Mungan'ın metni ile geleneksel halk anlatıları biçimsel düzlemde benzer özellikler göstermelerine karşın, anlamsal düzlemde birçok farklılık barındırır. Çünkü Mungan, âşık tarzı halk hikâyelerinden yararlanırken, geleneksel malzemeyi parodi yöntemiyle dönüşüme uğratarak yeni işlevlerle donatır. Parodi bir söylemi başka bir amaçla kullanmak ve ona yeni anlamlar yüklemektir. En etkili yansılama, anlamı değiştirilen metne biçimsel olarak en yakın olan yansımadır. Dolayısıyla, metne bakıldığında özgün metin hemen akla gelir ancak iki metin arasında anlamsal pek çok ayırım bulunur.

Mungan'ın metninde tespit edilen anlamsal dönüşümlerden ilki toplumsal cinsiyet kodları üzerinedir. Bilindiği gibi halk hikâyelerinde de masallarda da erkek karakter aşkı kanıtlamak için birçok sınavdan geçer. Ya Ferhat gibi dağları deler ya da masal prensleri gibi ejderhalarla savaşır. Erkeğin aşkı kanıtlaması için fiziksel gücünü kullanması ve şiddet göstermesi beklenir. Ancak Mungan'ın metninde erkek figür olan Muradhan dişil özelliklerle donatılmıştır: “Ayın gümüşünde bir hançer gibi şakıyan dal bedeni belirdi Murathan'ın.” (s.58-59). Dal gibi olmak, kıvraklık ve zarafet gibi tabirler kadınlar için kullanılır. Ancak Mungan, metnindeki erkek figürü dişil özelliklerle donatarak geleneksel anlatıların tersine bir tutum izler.

Mungan'ın metninde yer alan diğer bir dönüşüm de aşkın yaşanma biçimindedir. Geleneksel anlatılarda kavuşamayan âşıklar ya ölürlere ya da mecnun olarak kutsanırlar. Oysa Muradhan onlar gibi olmak istemez. Ne Ferhat gibi dağları delmek ne Mecnun gibi sevdiğinin suretini unutmak ne de Kerem gibi diyar diyar dolaşmak ister. Muradhan'ın aşkında daha dünyevi ve hazcıl bir yön vardır. O, Selvihan'ı görmek, işitmek ve dokunmak ister:

“Her üçü de sevdalarını unutana dek sevmişlerdir. Oysa ben unutmak istemem. Seni unutup da serapları, suretleri, türkülerini sevmek istemem. Ben seni sevmek isterim. Olduğun gibi seni. Görerek, işiterek, dokunarak, seninle birlik yaşayarak sevmek isterim.” (s.71).

Mungan'ın metni ile önceki metin arasındaki önemli bir fark da hikâyenin son bölümünde yer alır. Kavuşamayacaklarını anlayan âşıklar birbirlerini görmek için bir çözüm yolu arar. Muradhan, Selvihan'ı görmek için köçek olarak köşke girer.



Muradhan'ın köçek olması, aşkı için erkeklik konumundan vazgeçtiğini gösterir. Ancak toplum tarafından birincil konum olan erkeklik konumundan vazgeçtiği için geleneksel halk anlatılarında olduğu gibi aşkı kutsanmaz:

“Muradhan kendini köçek ederek, kendini feda ederek, her destanın dışına sürmüştü kendini. Her söylenceden sürgün etmişti. Dilsiz bir masaldır şimdiden. Gizli bir masaldır şimdiden. Hiçbir sevdaya örnek edilmeyecek, emsal gösterilmeyeceklerdi.” (s.74).

Sonuç olarak, Mungan metninde halk anlatılarının biçimsel özelliklerine öykünse de klasik aşk hikâyesinin basmakalıp değerlerini büyük ölçüde değiştirir. Böylece geleneksel malzemeden yola çıkarak yeni bir metin yaratmış olur. Mungan yazdığı modern öyküyle hem eski bir metni gündeme getirir hem de o metinden faydalanarak özgün bir metni okuyucuya sunar.

#### **1.4. MURATHAN MUNGAN'IN ÖYKÜLERİNDE TÜRK MİTOLOJİSİ**

##### **1.4.1. Mitoloji**

Dünyanın başlangıcının, yaratılışının dini bir öyküsü olan “ ‘mit’ (myht) kelimesinin kökeni Yunancada ‘anlatı’ ve hikâye’ anlamına gelen ‘mythos’tur. İnsan davranışları ve inanışları için model teşkil eden, hayata anlam ve önem kazandıran, dolayısıyla insanın kendi hayatını ve etkinliklerini anlamlandırmasını sağlayan ve çoğu zaman bir yaratılışın öyküsünü anlatan, geleneksel olarak ‘kutsal’ ve ‘gerçek’ kabul edilen anlatılara ‘mit’ (myht) adı verilir.” (Çobanoğlu, 2013: s.4). Mitler, yeryüzünün ve evrenin başlangıcını anlatan kutsal öykülerdir. Mitlerde kahramanlar tanrısal varlıklar olan tanrı, tanrıça ve yarıtanrı gibi olağanüstü varlıklardır. Mitlerde bu tanrısal güçlerin yaptıklarının kutsallığı ve olağanüstü olma özelliği gözler önüne serilerek, kâinatın kaostan bildik ve tanıdık evren düzenine -kozmosa- dönüşümü anlatılır. Mitlerin çıkış noktası ritüellerdir. Birçok araştırmacının ortak görüşüne göre mitler dinsel törenlerden ortaya çıkmıştır. Antikçağ’da ritüeller yani tapınma törenleri iki bölümden oluşurdu. Tanrılara yakarışların bedensel devinimlerle yani kutsal bir dansla ifade edildiği hareketli bölüm olan dromenon/dram birinci bölümdü. Yine tanrılara seslenişin sözün büyü gücüyle gerçekleştirildiğine inandıkları sözlü bölüm

mythos/ mithos ise ikinci bölümdü. Mitler bir erk yaratmak için anlatılmaktaydı. Türleri gereği en eski edebi metinler olan mitolojik metinler, Tanrılara etki edebilmek, onların öfkelerini yatıştırmak ve merhamet dilemek için anlatılan kutsal ve dinsel öykülerdir. Kutsal metinler oldukları için de dinlerin kökenine, eski kültürlere, atalarımızın duygu dünyalarına ve yaşantılarına dair çok özel bilgiler sunarlar.

Mungan, öykülerinde mitolojik motiflere yer vererek, bu kutsal öykülerle birçok metinlerarası alışveriş gerçekleştirir. Bu bölümde Mungan'ın metinlerinde, Türk mitolojisinde yer alan geyik, doğan, Zümrüdüanka, yasak meyve mitos, güvercin donuna girme motifleriyle kurduğu metinlerarası ilişkiler ele alınacaktır.

#### **1.4.2. Türk Mitolojisinde Geyik**

Türkler için kutsal bir hayvan olan geyik, Türk mitolojisinde ve masallarında geniş yer tutar. Bu anlatılarda özellikle dişi geyik ön plandadır. Bilindiği gibi Türk mitolojisinde yer alan türeyiş efsanelerinde Göktürklerin ve Uygurların kurttan türediklerini rivayet eden metinler vardır. Kurttan başka geyik de türeyiş efsanelerinde geçer. Çin kaynaklarında yer alan bir efsanede Göktürklerin anasının dişi bir geyik olduğu anlatılır. Geyik, doğaüstü güçlerle donatılmış olarak verilen özel bir hayvandır. Anadolu'da eski dinlerde yer alan efsanelerde, geyiklere sihirli güçlere sahip çobanlar eşlik ederdi. Bu çobanlar, onları avlayan avcıları ölümle ya da sakatlıkla cezalandırırdı. Bazı anlatılardaysa –Abdal Musa efsanesinde olduğu gibi- insanların geyiğe dönüştüğü görülür. Bazı anlatılarda evliyaların binek hayvanları geyiktir. Bir efsaneye göre de kozmik canavar bir dişi geyiğin çocuğudur. (Boratav, 2016: s.74).

Aytaş, Türk mitolojisinde sıklıkla kullanılan geyik motifinin farklı kullanımlarıyla ilgili şu tespitlerde bulunur:

“Edebiyatta benzetme unsuru olarak geyiğin şu özelliklerinden yararlanır: Sevimli, çevik, hassas ve içli bir hayvandır. İnce zarif bir vücuda sahip ve ürkektir. İnsandan kaçır, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır. Tenha yerlerde yaşar. Avlayan iflah olmaz, avlanmış geyiğin gittiği ev tarumar olur, yerinde ot bitmez. Bedduası avcının soyuna da etki eder. Mukaddes bir hayvandır. Kurt gibi aniden ortaya çıkar ve çoğu kere insanlara doğru yolu gösterir. Birdenbire ortadan kaybolur. Mutlu

sona erdiricidir. Sevgi perisidir. Totemdir, ruhların üzerinde dolaştığı ilahi bir varlıktır. Tanrı'nın elçisidir. Gökte dolaşan yarı ilahi yaratıktır.” (Aytaş, 1999: s.161).

Bu çalışmada üzerinde durulacak nokta Türkler için bolluk ve bereketin sembolü olan ve kutsallık atfedilen geyiğin öldürülmesinin uğursuzluk getireceği yönündeki inançtır. “Türk mitolojisinde peşinden koşan avcıyı yeraltına (ölüme) götüren geyikleri anlatan efsaneler vardır. Anadolu'daki alageyik efsanesi ya da geyik destanı da bu konuyla bağlantılıdır. ” (Çoruhlu, 2017: s.212).

Bir inanışta yer alan ‘Alageyik’ efsanesinde, geyik avına meraklı olan bir genç, geyiklerin sesini duyarak düğün gecesi gelini tek bırakıp geyiklerin peşine düşer. Geyik sesini takip ederken su dolu bir oyuğa düşer ve boğularak ölür. Erzincan Efsanelerinden birinde bir kadının sağdığı geyiği vuran avcılar taş kesilerek ölür. Yavru Ceylan efsanesinde, Sarı Avcı yavru bir ceylanı öldürür. Ancak eve vardığında oğlunun ölüsünü bulur. Bu yüzden bir daha ceylan avlamaz. ‘Toroslar, Geyik Avcısı ve Ak Sakallı İhtiyar’ masalında, aksakallı bir ihtiyarın geyik avı konusunda uyarılarına dinlemeyen bir avcının cezalandırılarak ormanda kayboluşu anlatılır. Tahtacılar da geyik kutsal bir hayvandır ve avlanması yasaktır. Türk boylarında yaygın olan bu inancın yanında geyiğin melek olduğuna da inanırlar. (Karadavut ve Yeşildal, 2007: s.105).

Mungan'ın eserlerinde yer verdiği geyik motifi, otobiyografik izler taşımaktadır. Daha küçük bir çocukken bir geyiğe sevdalanan Mungan için babası bir geyik yakalatır: “ Çocukken bir geyiğe tutulmuşum. Tam olarak bilemiyorum ama, üç dört yaşlarında olsam gerek. Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş. Mazıdağı'nda bir geyik yakalatıp, düze indirtmiş, Mardin'e getirtmiş.” (Mungan, 2018: s.7). Geyik, evlerinde yüksek merdivenin altındaki derin boşluğa yapılan bir kafese yerleştirilir. Mungan, her sabah uyandığında kafesin karşısına geçip saatlerce sevdasına tutulduğu geyiği seyrederek.

Geleneksel anlatılarda geniş yer tutan geyik, insanları peşine takarak onları bazen sevgiliye bazen de ölüme sürükler. Geyik avlamanın uğursuzluk getireceğine inanılır. Geyik avından sonra avcı lanetlenir ve felaketlere uğrar. Özellikle hamile

geyik öldürmek büyük uğursuzluktur. Mungan'ın öykülerinde yer alan geyik motifi halk anlatılarındaki işlevleriyle kullanılır.

#### 1.4.2.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Geyik

Mungan'ın, *Cenk Hikâyeleri*'nde (1986) yer alan “Şahmeran'ın Bacakları” , “Kasım ile Nasır”, “Binali ile Temir” isimli öykülerde ve *Lal Masallar*'da (1989) yer alan “Âzer ile Yedigâr” isimli öyküde geyik motifiyle metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Anadolu Türk folkloru ürünlerinde sıkça karşılaşılan geyik avı yasağı Mungan'ın öykülerinde yer alan önemli bir motiftir. *Cenk Hikâyeleri*'nde (1986) yer alan öykülerde geyik motifinin geleneksel kullanımına sıkça yer verilir. “Şahmeran'ın Bacakları” , “Kasım ile Nasır”, “Binali ile Temir” isimli öykülerde karakterlerin başından geçen tüm serüvenin merkezinde, avlanan geyiğin avcılarını lanetlediği inancı vardır.

Bu motifin kullanımı ile ilk olarak “Şahmeran'ın Bacakları”nda karşılaşılır. Mungan'ın, *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan “Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü” isimli masalı yeniden yazdığı “Şahmeran'ın Bacakları” isimli öyküde yer alan üçüncü çekirdek hikâye olan Cihanşah'ın öyküsünde geyik motifi geleneksel inanışlardaki kullanımıyla yer alır. Cihanşah, Gülistan Şahı Tahmur'un tek oğludur. Doğduğu andan itibaren her şeye sahip olan Cihanşah'ın hayattaki tek tutkusu avdır. Cihanşah'ın ava çıktığı bir gün yoluna o güne dek gördüğü en güzel geyik çıkar. Ne olursa olsun elde etmek istediği geyiğin ardından at sırtında saatlerce koşar. Geyik canını kurtarmak için denizi geçerek geyikler adasına çıkar. Cihanşah hemen bir kayık hazırlatarak takibe devam eder. Geyiği avlayan Cihanşah, kucağında geyiğin ölüsüyle tam geri dönecekken büyük bir fırtına çıkar. Denizin ortasında günlerce fırtınayla boğuşuktan sonra kayıkları kıyıya ulaşır. Maymunlar ülkesine gelen Cihanşah, burada türlü musibetler yaşadktan sonra yolu kuşlar tekkesine düşer. Cihanşah orada yasak olan kırkncı kapıyı açtığında Gevherengin ile karşılaşır ve ona sevdalanır. Bu seveda uğruna yaşadığı türlü maceralardan sonra sevdasına kavuşur. Ancak kısa bir süre sonra, geri dönüş yolunda Gevherengin gözleri önünde parçalanarak öldürülür. Cihanşah'ın başına gelen bunca felaketin tek nedeni başta avladığı geyiğin lanetidir: “Nereden

bilebilirdim geyik vurmanın lanetini?” (Mungan, 2017(a): s. 70). Cihanşah’ın öyküsünde, Cihanşah’ın uğradığı tüm felaketler kutsal olduğuna inanılan geyiği öldürmesinin laneti olarak gösterilir.

Benzer bir kullanım, yine *Cenk Hikâyeleri*’nde (1986) yer alan “Kasım ile Nâsır” öyküsünde tespit edilmiştir. Öyküde, bir aşiretin dört kuşak boyunca süren laneti anlatılır. Bu lanetin ilk ayağını Hazer Bey ve Kureyşa’nın öyküsü oluşturur. Hazer Bey başka kabileden bir kıza sevdalanarak babasına başkaldırır. Töreye karşı gelerek obasını göçerlikten yerleşikliğe geçirir. Hazer’in babası, tek evladı olduğu için onu öldüremez. Ancak öldükten sonra hayalet olur ve onun peşine düşer. Babasını terk eden Hazer Bey lanetlendiği için çocuk sahibi olamaz. Hazer Bey’in yurt bellediği yer geyik yatağıdır. Hazer Bey’in, töre gereği ava çıkması ve öldürdüğü ilk hayvanın kanının şişeye koyarak toprağa gömmesi gerekir. Bu yüzden Hazer Bey ava çıkar ve gebe olan bir geyiği öldürür. İşte bu geyiğin laneti tüm ocağı tutar. “ ‘O geyiği vurmuyacaktın. O ilk kanı akıtmıyacaktın,’ diyor Kureyşa.” (Mungan, 2017(a): s.145). Mustafa Bey, babası Hazer Bey ile başlayan lanetle ilgili şunları söyler: “Göçerken konan ilk oba beyi olduğu söylenir. Peşine düşen düşman aşiretlerle birlikte babasının upuzun âhi varmış. O âh bir hayalet olup buralara dek ardı sıra gelmiş. Bir de geyikler tabii... geyikler...” (s. 141).

Kureyşa, Hazer Beye bir çocuk veremediği için onun kendisine duyduğu sevdanın bittiğini düşünür ve şişedeki geyik kanını içerek intihar eder. Ancak bu kandan hamile kalır ve Mustafa Bey dünyaya gelir. Mustafa 15 yaşına geldiğinde ava çıkar ve avda bir geyiğe sevdalanır. Efsuncular büyü yaparak geyiği genç bir kıza dönüştürür. Mustafa, Cudana isimli bu kızla evlenir. Ancak onlar da çocuk sahibi olamaz. Cudana’nın anne olabilmesi için geyikliğinden kalan iki gözünü feda etmesi gerekir. Cudana gözlerini feda eder ve iki erkek çocuk dünyaya getirir. Ancak Cudana’nın geyik suretinden kalan ve tek izi olan gözleri kör olduğunda, Mustafa Bey ona sırt çevirir ve sevgisini tamamen oğullarına yöneltir. Kıskançlıktan deliye dönen Cudana kocasına ah eder. Kasım ile Nâsır genç bir delikanlı olduğunda ava çıkarlar ve orada intikam cinleri babalarının suretini onlara geyik olarak gösterir. Onlar da geyiğin peşine takıldıklarını düşünerek babalarının peşine düşerler. Onu orada vurup kafasını kestikten sonra görürler ki öldürdükleri aslında babalarıdır: “Geyiğin başını bütün

bütün kestiklerinde ise geyiğin başı suret değiştirerek, babalarının başı olmuş. Ve iki oğlun elinde kalmış. Bunu geyiklerin lanetine yormuşlar. Bir de Cudana'nın âhına..." (s. 128). Kasım, Süveyda ile evlenir ve Bakır isimli bir oğulları olur. Ancak Kasım yedi yıl ortadan kaybolunca, Cudana Süveyda'yı Nâsır ile evlendirir. Süveyda'nın Nâsır ile evliliğinden Sidar dünyaya gelir. Sidar'ın sünnet düğününde eve dönen Kasım, kardeşi Nâsır ile cenge tutuşur ve ölür.

Öyküde, geyik avının lanetinin bir ocağa getirdiği uğursuzluk dört kuşak boyunca devam eder. Bu lanet, oğulun babayı, kardeşin kardeşi öldürmesine sebep olur. Mungan, öyküsünün tamamında yer verdiği bu motifi geleneksel inanıştaki işlevine uygun olarak kullanır. Mungan'ın anlatısında geyik kutsal bir hayvan olarak verilir ve onu öldüren avcı lanetlenerek birçok felakete uğrar. Ancak Mungan bu geleneksel motifi uygularken parodi yöntemine başvurarak, anlatısında anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirir. Parodi, bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yükleme işlemidir. Mungan, geleneksel anlayışta sık sık kullanılan geyik motifini alarak onu yeni anlamlarla donatır.

Mustafa Bey aşık olduğu için, geyik olan Cudana, efsuncular tarafından genç bir kıza çevrilerek Mustafa ile evlendirilir. Daha sonra Mustafa'ya çocuk verebilmek için gözlerini feda eder. Çocukları doğduktan sonra gözleri kör olan Cudana'ya Mustafa sırt çevirir. Anlatıda "Cudana üç boyutlu bir karakterdir. Oyundaki mitsel değeri bir geyiğin ve lanetin ikonası" (Torun, 2011: s. 3) olmaktadır.

Cudana sevdası için her türlü fedakârlığı yapar, Mustafa Beye çocuk verebilmek için efsunculara danışır:

"Kırk birinci Efsuncu dedi: 'Geyikliğinden, yani gözlerinden bütün bütüne vazgeçeceksin. O iki gözden, iki oğul vereceksin Mustafa Beye ve ömrünün Geri kalanını kör bir kadın olarak geçireceksin...'

Cudana oklanmış gibi durdu.

"Eğer razı gelirsen, hemen başlarız efsuna," dediler.

Cudana: "Hele bir düşünüyüm," dedi. Baktı, durdu, düşündü. Gördü ki Mustafa Bey gün günden kendisinden soğuyor ve bir zaman sonra belki de büsbütün susacak, üstüne kuma alacak, ya da nefret edecek kendisinden.

O gece ve ondan sonraki Geceler uzun uzun, usul usul düşündü. Gözleri belleğiydi. Çocukluğuydu. Oysa Mustafa Beyi seviyor, onun yüzünü güldürmeyi istiyordu. Bunu üzerine sevdasının baskın çıktığına hükmedip, efsuncuya gitti 'HE' dedi." (Mungan, 2017(a): s.162).

Mungan böylece Cudana hikâyesi üzerinden toplumsal cinsiyet normlarının kadına atfettiği sorumlulukları eleştirir. Cudana, Mustafa'ya evlat veremediği için baskı altında hisseder. Durmadan kâbuslar görür. Göğüsleri süte keser ve ona ağrı verir. Cudana'nın toplum tarafından kabul görmesi için anne olması gerekmektedir. Cudana hamile kalamadığı için Mustafa da değişmeye başlar: "Oğulsuz kalan Mustafa Bey durgun, donuk, ölüme yakın durmaya başladığında Cudana umarsızlıktan kıvranıyordu." (s. 132). Çaresiz kalan Cudana, Mustafa Beyi sevdiği için geçmişinden kalan tek şeyi, gözlerini kocasını mutlu etmek için feda eder:

"Ona ikiz oğul vermek için, onu oğullu bir er kişi etmek için gözlerimi bağışlamaya karar verdiğimde, düşündüğüm tek şey, onu sevindirmektir. Yalnızca buydu. Sevgi körlüğü bu olsa gerek. Onun başka hiçbir duygusunu hesaba katmamıştım. Her sevginin noksanı da bu değil midir zaten: kendinden başka hiçbir duyguyu hesaba katmamak... Oysa benim onu bunca sevmiş olmam, onu benden soğuttu, nefret etti benden. Şimdi burada, bu avlunun ortasındaki bu karanlık dairede birbirini kör etmeye uğraşan gözlerimdir. Bense, bundan yıllar önce onlardan vazgeçmiştim..." (s.130-131).

Görüldüğü gibi Cudana, Mustafa Beyi mutlu etme arzusuyla gözlerini feda eder. Mungan, Cudana karakteri üzerinden toplumsal cinsiyet normlarının kadından beklediği sorumlulukları eleştirir. Cudana çok sevdiği kocası için hem geyikliğinden hem de geyikliğinden kalan son iz olan gözlerinden vazgeçmek zorunda kalır. Yazar, böylece eski bir motifi kullanarak güncel bir eleştiride bulunur.

Geyik motifinin geleneksel inanışlardaki işleviyle kullanıldığı diğer bir öykü de “Binali ile Temir”dir. Öykü Binali ve Temir arasında yaşanan güç ve iktidar savaşı üzerinedir. Binali kendisine dağları mesken tutmuş, büyük birkaç çeteyi talan etmiş, dağların en büyüğü olmak için çok mücadeleler vermiş zorlu bir eşkiyadır. Temir ise dağlarda çobanlık yapan daha on beşinde bir delikanlıdır. Ancak Binali gibi onun da namı cümle âleme yayılmıştır. Nice köyler ve ağalar sürülerini otlatması için ona emanet etmektedir. Çünkü kimsesiz büyümüş bu çocuk dağlara da kurtlara da meydan okunmasıyla bilinir. O da Binali gibi dağları ele geçirmiş, korkusuz bir yiğittir. Temir bir gün ormanda ilerlerken yerde upuzun yatan yaralı bir adam görür. Daha sonra Binali olduğunu öğreneceği bu adam, düşman çeteler tarafından sıkıştırılmış ve hem onları hem de jandarmaları savuşturup ellerinden kaçmayı başarmıştır. Ancak bu sırada derin yaralar almış ve kendinden geçmiştir. Temir onu mağarasına taşıyarak merhametle yaralarını sarar. Ancak Binali kendine geldiğinde, ona şefkatle bakan Temir’e gönül borcu hissetmez. Binali’nin minnetsiz tavırlarından hoşlanmayan ve çok öfkelenen Temir, onun silahına işeyerek aralarındaki cengi başlatır. Binali yaralı olduğu için hayatta kalmak amacıyla, mağarada kaldığı süre boyunca Temir’in üstünlüğünü kabul eder ve onun isteklerini yerine getirir. Bir süre sonra adamları onu mağarada bulup kurtarır. İyileştikten sonra hemen Temir’in peşine düşer ve ele geçirdiğinde ona nice işkenceler yapar. Ancak daha sonra pişman olur ve Temir’in yaralarını sararak onu iyileştirir. Bir süre sonra gene iktidar hırsıyla onu sevgisiyle yok etmeye kalkar. Bunun farkına varan Temir ise onu vurarak öldürür.

Adına türküler yakılan, namına destanlar söylenen Binali’nin, pusuya düşürülmesi de, kimsesiz on beş yaşında bir çocuk tarafından öldürülmesi de onun ceylan öldürdüğü için uğradığı lanete yorulur. Binali, keklik avına çıktığı bir gün karşısına ansızın bir ceylan çıkar. Yakınında ceylan gördüğü için çok heyecanlanan Binali, kaçmaya başladığı an ceylanı vurarak öldürür. Ancak bu av onu hiç mutlu etmez:

“O benden atik davrandı, kaçmaya başladı; o kaçınca çektim vurdum onu. İçimi bir ıssızlık kapladı, hiç sevinemedim, onca kekliğin yanına bir de ceylan katmıştım diye göğsüm kabarmadı. İçimde hep o ıssızlık, sanki yüreğim boşalmış da bozkır dolmuştu göğsümün kafesine. Bilmem niye mahzunlaştım, kolum kanadım düştü,



üzerinde de durmadım fazla, unutmaya meylettim. O zaman anlamamıştım nedenini.” (Mungan, 2017(a): s.189).

Binali bu ceylanı öldürdükten sonra bir daha eskisi gibi olmadığını söyler: “O ceylan avından sonra ben artık hiçbir zaman eski ben olamadım.” (s.207). Binali’nin uyandıktan sonra Temir’le yaptığı ilk konuşmada geyik avının lanetinden bahsedilir. Binali Temir’e hiç ceylan öldürüp öldürmediğini sorar. Temir’se şöyle cevap verir, “Ceylan vurulmaz. Ceylan ölüsü lanetler adamı.” (s.192). O zorlu eşkıyaya bunca felaketi yaşatan aslında ceylan avının ona getirdiği uğursuzluktur. Mungan, kutsal bir hayvanın ölümüyle avcının uğradığı lanet motifini Binali’nin yaşadığı felaketler üzerinden metnine yerleştirir.

Geyiklerin Türk mitolojisinde yol göstericilik işlevi de vardır. Geyiğin geleneksel anlatılarda iyi olan karaktere doğru yolu gösterdiği görülür. Avcıyı ölüme götürdüğü gibi, aşığı da sevgiliye ulaştırır. Örneğin Dede Korkut Hikâyelerinde Bamsı Beyrek, bir geyiğin peşine takılarak Banu Çiçek’in otağına ulaşır. Mungan’ın *Lal Masallar*’da (1989) yer alan “Âzer ile Yadigâr” isimli öyküsünde geyik motifinin benzer bir kullanımı görülür. Bir halk hikâyesi öykünmesi olan bu öyküde Âzer İle Yadigâr arasındaki aşk konu edilir. Nevruz günlerinde bir gece Yadigâr atıyla dolaşmaya çıkar. Doludizgin ilerlerken at bir an durur ve sonra başka bir yöne koşmaya başlar. Ormana vardıklarında karşısına bir ceylan çıkar. Ceylan atı beklemektedir ve ona yol gösterir:

“Ceylan, ata yol gösterdi. Ormanın içine doğru çekilmeye başladılar. Ormanın yüreğine doğru çıkılmış bir yolculuktu bu. Gitgide ormanın derinliklerine ve karanlıklarına daldılar.

Az sonra geldi Âzer’i buldu at. “ (Mungan, 2016(c): s. 36).

Geyik, Mungan’ın hayatında da öykülerinde de yer alan hayvanlardan biridir. Yukarıda da görüldüğü gibi yazar, öykülerinde sıkça yer verdiği geyik motifini halk inanışlarındaki işlevlerine uygun olarak metnine yerleştirir.

### 1.4.3. Türk Mitolojisinde Doğan

Doğan, Türklerde av ile beraber anılan bir hayvandır. Çeşitli türleri olan doğanlar Tuğrul, Çağrı, Sungur, Şahin, Laçın gibi isimlerle de anılırlar. Her oğuz boyunda, boy sembolü olarak birer doğan türü kullanılırdı. Yazılı kaynaklarda, Bulgar Hanlarının ellerinde sembol olarak bir doğan tutukları yer alır. Peçenek Türklerinin eserlerinde de ellerinde doğan tutan atlılar görülür. Ayrıca çeşitli efsanelerde doğan, Tanrının kutlu birer elçisi konumundadır. Radlof'un "Türk halk edebiyatında örnekler" eserinde yer verdiği bir vesikaya göre Tanrı, Türklerin devlet, ikbal ve hâkimiyetleri için buyruğu bir doğanın güçlü pençeleri ile gönderir. Bunun manası ise doğanın Tanrının vasisi olduğu demektir. Yine Cengiz Han'a hanlığını müjdeleyen pençelerinde Ay ve Güneşi tutan bir doğandır. "Görülüyor ki Türk kültür çevrelerine yakın geleneklerde, doğan yalnızca bir av kuşu ve sembolü olarak kalmıyor: Türk devletleri ile Tanrı arasında gidip gelen, kutlu bir elçi gibi, görülüyordu." (Ögel, 2014: s.162).

#### 1.4.3.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Doğan

Türkler tarafından kutsal kabul edilen doğan, Murathan Mungan'ın öykülerinde yer alan mitolojik unsurlardan biridir. *Lal Masallar*'da (1989) yer alan "Ulak ile Sadrazam" isimli öyküde doğan figürüyle metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

*Lal Masallar*'da (1989) yer alan "Ulak ile Sadrazam" isimli öyküde, Fatih Sultan Mehmet'in son seferi sırasında Gebze yakınlarındaki Hünkâr Çayırında ölümü ve sultanın yerine tahta geçecek oğulunun seçilme sürecini postmodern bir anlayışla dönüşüme uğratarak kurgulanır. Mungan, tarihî bir olayı konu edindiği öyküsünde, tarihî şahsiyetlere yeni isimler verir. Fatih Sultan Mehmet Hünkâr ismiyle, II. Beyazid Ekber Evlat, Cem Sultan Kaftan Doğumlu, Karamanlı Mehmet Paşa ise Sadrazam ismiyle öyküde yer alır. Hünkâr'ın ölümünden sonra, Sadrazam'ın iki oğula da haber göndermesi gerekmektedir. Ancak o Ekber Evladın tahta geçmesini ister ve bu yüzden en çok güvendiği ulaklardan birisini ona haber götürmesi için gönderir. Mungan'ın öyküsünün merkezine tarihte adı bile anılmayan lal bir ulak yerleştirilir. Lal ulak, Sadrazam'ın mektubunu Ekber Evlad'a ulaştırmak için hızla atını sürerken gökte bir doğan görür:

“Ansızın bir doğan beliriyor gökyüzünde. Ürperiyorum. Ardından birkaç tane daha. Ürpertim korkuya ve öfkeye dönüşüyor. Bu bir uğursuzluk, biz ulaklar için kötü bir işaret. Yüreğim gölgeleniyor, gözlerime bulut iniyor. Alçala süzüle yaklaşıyorlar, bir süre bizi izliyorlar. Atımın üzerinde doğrulup, pençelemek, boyunlarını vurmak istiyorum onların. Gökyüzünden silmek kara kanatlarını. Uğursuz kanatlarını toprağa akıtarak bu kötü işaretin kötü etkisini yok etmek istiyorum. Doğan, zalimlerin kuşudur. Avcı ve cellat bir kuştur...” (Mungan, 2016(c): s.118).

Lal ulak, gökte doğanı gördükten sonra Konya'nın girişinde Anadolu Beylerbeyinin askerleri tarafından sorguya alınır, ağır işkenceler görür ve öldürülür. Görüldüğü gibi Mungan, doğan motifini öyküsüne yerleştirirken bir ters çevirme işlemine başvurur. Türk mitolojisinde Tanrının elçisi olarak görülen bu avcı kuş, Mungan'ın öyküsünde cellat olarak anılır ve uğursuz olmakla nitelendirilir. Böylece Mungan, metninde mitolojik bir unsuru yinelerken yeni anlamlarla donatarak dönüşüme uğratır.

#### **1.4.4. Anka Kuşu**

Zümrüdüanka kuşu; Araplar tarafından “Anka”, İranlılar tarafından “Simurg” olarak adlandırılan, Türkçede ise her iki şekliyle birlikte (Simurg u Anka) Zümrüdüanka olarak anılan efsanevi kuştur. Rivayetlere göre Kafdağı'nın tepesinde köşk benzeri bir yuvada yaşayan Anka kuşunun başı yırtıcı hayvan başı gibidir. Cüssesi çok iri, tüyleri göz kamaştıracak şekilde parlaktır. İnsanlar gibi düşünüp konuşan bu efsanevi kuş kendisine danışan hükümdarlara akıl hocalığı yapar, tüyleriyle sıvazlayarak yaraları iyi eder. Anadolu'da Keloğlan'ın koruyucusudur. Kafdağı'nı aşabilmek ve göğe yükselebilmek için Anka kuşuna binmek gerekir. Zülkarneyn, Anka kuşunun sırtına göğe çıkıp yıldızlara ulaşmıştır. Koruyucu melek kişiliği gösteren, iyi kalpli bu olağanüstü varlığın anlatılardaki işlevi, kahramanlara yardım etmek ve onları Kafdağı'nın ardına taşımaktır. (Erdem, 1991: s. 198-200).

##### **1.4.4.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Anka Kuşu**

Mungan, *Son İstanbul*'daki (1985) “CC” isimli öyküde Zümrüdüanka figürüne ve Kafdağı motifine yer vermiştir. “CC”de, farklı toplumsal statülere sahip, yalnızca

hamamda bir araya gelen birçok eşcinsel bireyin hayatlarından kesitler sunularak eşcinsel dünya anlatılır. Dört bölümden oluşan öykü boyunca toplumsal statüleri, ekonomik durumları ve kültürel birikimleri farklı birçok eşcinsel bireyle karşılaşılır. Bu bireylerin ortak noktası cinsel kimlikleri ve bu yönelimleri nedeniyle içsel dünyalarında derin bir boşluk ve yalnızlık içerisinde olmalarıdır:

“Kafdağının ardındaki tapınak burası. Düşüşün tutkusu Kaf dağının ardındaki tapınağa dek getirip bıraktı beni. Acılarım, korkularım bir Zümrüdüanka kuşu gibi yükseltti, yüceltti beni, kanat çırttı altımda; ben, beni aştıkça. Sonunda buraya getirip bıraktı. Sınav listelerinden savrulmuş adımları hayatın künyesine geçirdim, yorgun ve yaşlı bir Prometheus olarak. “ (Mungan, 2017(c): s.110).

Alıntıda görüldüğü gibi paragrafta alıntı yapılmadan, okur doğrudan Zümrüdüanka kuşunun anlatısına gönderilir. Öyküde eşcinsel erkeklerin sosyal yaşamdan uzaklaşarak kendi dünyalarına çekilmeleri ve yalnızlıkları ile Anka kuşunun tek oluşu arasında paralellik kurulur. Suat, yaşadığı acılar ve korkular sonucunda kendisini mertebesi yükselen bir Anka kuşu olarak algılar ve Kaf dağının ardına vardığını ifade eder. Mungan’ın metninde mitolojik bir varlık olan Zümrüdüanka kuşuna gönderme yapılarak, bu mitolojik varlığın yalnızlığı ile eşcinsel bireylerin yalnızlığı arasında ilişki kurulur.

#### **1.4.5. Yasak Meyve Mitosu**

Âdem, semavi kitaplara göre ilk insan ve ilk peygamberdir. Allah, topraktan ilk insanı yarattıktan sonra bir bahçe hazırlayarak, ilk insanı bu bahçeye koyar. Daha sonra Âdem’in yalnızlığını gidermek için, Âdem’in kaburga kemiğinden kadını yaratır. Allah, onları cennete yerleştirdikten sonra, tek bir ağaç dışında tüm meyvelerden yiyebileceklerini bildirir. Ancak şeytan onları aldatarak yasak meyveyi yemelerine sebep olur. Âdem ve Havva yasağı çiğnediği için cezalandırılarak cennetten kovulup yeryüzüne gönderilirler. İnsanlar arasında yaşanan tüm düşmanlıklar, yasağı çiğnemiş olmanın bir cezasıdır. (Bolay,1998: s.358-363).

#### 1.4.5.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Yasak Meyve Mitosu

*Son İstanbul*'da (1985) yer alan "CÇ" isimli öyküde yasak meyve mitosuna yer verilmiştir.

*Son İstanbul*'da (1985) yer alan "CÇ" isimli hikâyede anıştırma yöntemiyle yasak meyve mitosu ile metinlerarası bir ilişki kurulmuştur. Öyküde farklı toplumsal statülere sahip, yalnızca hamamda bir araya gelen birçok eşcinsel bireyin hayatlarından kesitler sunularak eşcinsel dünya anlatılır. Dört bölümden oluşan öykü boyunca toplumsal statüleri, ekonomik durumları ve kültürel birikimleri farklı birçok eşcinsel bireyle karşılaşılr. Bu bireylerin ortak noktası, cinsel kimlikleri ve bu yönelimleri nedeniyle içsel dünyalarında derin bir boşluk ve yalnızlık içerisinde olmalarıdır. Çünkü heteroseksüel bir toplumda diğer cinsel yönelimler dışlanır:

"Gövdem didik didik edilmiş; yüzlerce insan benden bir parça koparıp gitti.

Parçalarımı bütünlemek istiyorum.

Kendimi çıkarmak istiyorum ortaya.

(Bir cenneti ararken, bir cenneti yitirdim. Artık masum değilim. Değiliz. Hiç kimse..." (Mungan, 2017(c): s. 110).

Mungan'ın metninde anıştırma yöntemiyle yasak meyve mitosu ile metinlerarası ilişki kurulmuştur. Anıştırma yöntemi bir metni kısmen yani tam belirtmeden alıntılama yöntemidir. Öyküde geçen "bir cenneti yitirdim" ve "masum değiliz" ifadeleri ile anıştırma gerçekleşir. Öyküde toplumsal kurallara karşı çıkan bireylerin toplumdan dışlanması, Âdem'in ve Havva'nın Tanrının buyruğuna karşı çıkarak cennetten kovulmalarına benzetilir. Böylece Mungan öyküsünde hem mitosun özünü yinelemiş ve onu yeni anlamlarla donatmış hem de Suat'ın ve diğer eşcinsel bireylerin içinde bulunduğu durumu en kısa yoldan ifade ederek anlatımını güçlendirmiştir.

#### 1.4.6. Türk Mitolojisinde Don (Şekil) Değıştırme Motifi

Türk mitolojisinde yer alan motiflerden biri de don değıştırmedir. Birçok halk inanışının dönüşümlere dayandığını söyleyen Boratav bu motifi şu şekilde tanımlar,

“İnsanların, hayvanların, bitkilerin, cansız varlıkların öz niteliklerini yitirip birinden ötekine geçmesine, cansız varlığın canlanması, canlı varlığın cansız madde haline gelmesi olaylarına dönüşüm (biçim değiştirme, metamorphose) diyoruz.” (Boratav, 2016: s. 74). Don değiştirme, insanların doğada gözlemlediği dönüşümleri efsanelere taşınması sonucu mitik anlatılarda yer edinmiş önemli motiflerden biridir.

Don (şekil) değiştirmenin bütün insanlığa mal olmuş bir düşünce olduğunu söyleyen Abdülkadir İnan bu motifi şu şekilde tanımlar, “Kahramanların suret değiştirmeleri, hayvan, ağaç ve saire şekillerine girebilmeleri, canlarını bir hayvan, bilhassa kuş şekliyle saklamaları, bütün kavimlerin masallarında rastlanan ve bütün dünyaya yayılmış, bir motiftir.” (Ögel, 2010: s.171). Gerçeküstü mitik motiflerden biri olan don değiştirme motifi ele alınırken bu çalışmada değinilecek olan unsur kuş donuna girme motifidir. Kuş şekline girmek ve kuş gibi uçabilmek, tüm insanlığı ilgilendirdiği gibi Türkleri de ilgilendirmiştir. Türk düşünce ve mitolojisinde yer alan bu motifin kullanımıyla ilgili bazı örnekler şunlardır: Çin kaynaklarında Göktürklerin ataları olan üç kardeşten birinin leylek olup uçtuğu yazar. Yine Kuzey Türk masallarından birinde, Yiğit Contay Mergen’in suyun yanında gördüğü iki leylek, aslında yemek bulamayıp leylek donuna girmiş iki kardeşidir. Oğuz boylarının sembolü olan, Hacı Bektaş ve diğer Anadolu evliyaların menkıbeleri içinde yer alan önemli motiflerden biri olan doğan motifinde de don değiştirmeye sıkça rastlanır. Yer altında yaşayan kötü ruh Yer Kara Alp, yiğit Yestey Mönkö’yü kovalarken atmacaya dönüşüp uçar. Yiğit de bunu görünce silkinip laçın olur ve onunla gökte yedi gün savaşır. Yeni Müslüman olan Türklerde, molla ve hatip birbirine karşı olan iki güçtür. Hatip güvercin olarak uçtuğunda, molla da bir laçın olarak peşine takılır. (Ögel, 2010: s.179- 181).

Mungan’ın öykülerinde güvercin donuna girme motifi ile karşılaşılır. Güvercin, Alevi ve Bektaşî edebiyatında en sık görülen kuş motiflerinden biridir. Anlatılarda sıkça zarif, mütevazı ve saygın bir hayvan olan güvercin görülür ve güvercin donuna girme motifi ile karşılaşılır. Özellikle Hacı Bektaş Veli ile ilgili anlatılarda bu motif sıkça kullanılır. Hacı Bektaş, iyi niyetlerini göstermek için Rum diyarına güvercin olarak gitmiştir. Yine Hacı Bektaş, Horasan’a Müslümanların mallarını yağmalayan Bedaşan halkıyla savaşmak için şahin donuna girmiş, savaş bittikten sonra ise

güvercin donuna girerek geri dönmüştür. Barışın sembolü olan güvercinler, anlatılarda evliyaların şekil değiştirirken en sık dönüştüğü kuşlardan biridir. (Kuşça, 2015: s.239-240).

#### **1.4.6.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Don (Şekil) Değiştirme Motifi**

*Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007) eserindeki “Güvercin Gömleği” isimli öyküsünde don (şekil) değiştirme motifine yer verilmiştir.

“Güvercin Gömleği” isimli öykü aslında bir öz-yeniden-yazma örneğidir. Öz-yeniden-yazma, bir yazarın kendi yapıtlarından birini düzeltmek ya da derinleştirmek amacıyla yeniden-yazmasıdır. (Aktulum, 2007: s.236). “Güvercin Gömleği” aslında *Cenk Hikâyelerinin*’de (1986) bulunan “Şahmeran’ın Bacakları” isimli öykünün içinde yer alan ve üçüncü çekirdek anlatıyı oluşturan Cihanşah’ın öyküsünün yeniden yazmasıdır. Mungan Cihanşah ve Gevherengi’nin öyküsünü yeniden yazarak durumları ve olayları değiştirir. Yazar, önceki anlatının içeriğini yeniden işleyerek onu yeni anlatısında yansıtır.

“Şahmeran’ın Bacakları”nda Cihanşah kuşlar tekkesinde yasak olan kırkinci kapıyı açarak güzel bir bahçenin ortasında bulun mermer havuzun kenarına konmuş üç güvercin görür. Bu güvercinler silkinerek üç güzel kıza dönüşür. Bu kızlar Kafdağının ardında yaşayan peri padişahının kızlarıdır ve yılda bir kez bu havuza gelip yıkanır. Cihanşah en küçüklerine aşık olur ve bir yıl boyunca onun geri dönmelerini bekler. Bir yıl sonra ise üç güvercin yeniden havuz başına geldiklerinde en küçüğünün gömleğini alarak saklar ve uçup gitmesine engel olur. Gevherengin’e kendini sevdirep, evlenmeye ikna eder. Nikâhtan sonra Cihanşah ve Gevherengin, Cihanşah’ın ülkesi olan Gülistan ülkesine dönmek için yola koyulurlar. Gülistan Ülkesinde de görkemli bir düğün yaparlar. Mutluluktan sarhoş olan Cihanşah, gece Gevherengin’in gömleğinin açıkta bırakır. Gevherengin sabah gömleği giyer ve güvercinine dönüşür. Gevherengin, ülkesinin adını Cihanşah’a söyleyerek kendisi için mücadele etmesini ister. Birçok macera yaşadktan sonra Gevherengin’i bulan Cihanşah onun ülkesinde onunla tekrar evlenir. Yeniden Cihanşah’ın ülkesine dönerken, Gevherengin parsar tarafından parçalanarak öldürülür. Bu yüzden Cihanşah oraya bir anıt diktirir ve sevdiğinin yanından hiç ayrılmaz.

“Şahmeranın Bacakları”nda Cihanşah’ın sevgilisi olan Gevherengin, “Güvercin Gömleği”nde Türk edebiyatı eserleri üzerinde uçar ve her hikâyede gömlek değiştirir. Cihanşah’ın Gevherengin’i görüp sevdalandığı sahneden Gevherengin’in güvercin donuna girip onun yanından ayrıldığı sahne Şahmeran’ın Bacaklarından birebir alıntılanır. “Şahmeran’ın Bacakları”nda ülkesine dönüp Cihanşah’ı bekleyen ve Cihanşah’a kavuştuktan kısa bir süre sonra parslar tarafından parçalanarak öldürülen Gevherengin’in sonu öz-yeniden-yazmada değiştirilir. “Güvercin Gömleği”nde Gevherengin Cihanşah’ın yanından ayrılır ancak ülkesine dönmez. Edebiyat tarihi ve eserleri üzerinde usulca uçar. Mungan metnini Bilge Karasu’nun *Kısmet Büfesi* isimli kitabında yer alan “Çeşitli Korku” şiiriyle açtıktan sonra öyküsünde Ziya Osman Saba’nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafnamesi*, Aldülhak Şinasi Hisar’ın *Çamlıca’daki Eniştemiz*, Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*, Halit Ziya Uşaklıgil’in “Ferhunde Kalfa”, Reşat Nuri Güntekin’in *Dudaktan Kalbe* isimli eserlerine gönderme yaparak hayatın edebiyat ile ilişkisini okurlarına yansıtmaya çalışır. Önceki metinde Gevherengin’in hüznü sonuna karşın, “Güvercin Gömleği”nde Gevherengin ölmez. Mungan, ölümsüzlüğün yalnızca edebiyat ile mümkün olacağını anlatmak için Gevherengin’i yazıya yaslanan bir kuşa dönüştürür:

“Bir girdiği mürekkep havuzundan kanadında onlarca yüzlerce binlerce kişinin suretiyle çıktı dile göze akla kalbe hayata zamana dağılıp kâğıda ihanet ettiğiyle kaldı.” (Mungan, 2016(d): s.325).

Mungan’ın yazıyla ve edebiyatla var olunabileceği temasını işlediği “Güvercin Gömleği”nde don (şekil) değiştirme motifi geleneksel anlatılardaki benzer işleviyle kullanılır. Evliyaların seyahat etmek için güvercin donuna girdiği gibi Gevherengin de güvercin donuna girerek Türk edebiyatı tarihî ve eserleri üzerinde zarifçe uçar. Ancak burada güvercin donuna girerek uçmak motifi seyahat etmek için değil var olmak için kullanılır. Önceki metinde parslar tarafından öldürülen Gevherengin, “Güvercin Gömleği”nde, güvercin donuna girerek farklı hikâyelere uçmakta ve hepsinde farklı bir hikâye kişisi olarak yaşayarak var olmakta ve ölümsüzlüğü yakalamaktadır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MURATHAN MUNGAN'IN HİKÂYELERİNDE BATILI HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİNİN METİNLERARASI KULLANIMLARI

#### 2.1. GRİMM MASALLARI

Bugün dünya çapında Grimm Masalları olarak bilinen masallar, Grimm Kardeşler olarak bilinen Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) ve Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) tarafından derlenmiş ve iki cilt olarak yayımlanmış masal külliyyatıdır. Alman halkının kendi kültürünü ve kökenini keşfedebilmesi için son derece önemli olan bu masallar önce kırsalda dolaşarak sohbet edilen köylülerden dinlenir. Daha sonra masallar, genel olarak aristokrat ve orta sınıfa mensup kadınlardan derlenir. Derlenen masallar hem ilk aşamada sözden yazıya aktarılırken hem de sonraki basımlarda çeşitli nedenlerle değişikliğe uğrar. Bu nedenlerden en önemlisi masalları çocuklar için uygun hale getirme düşüncesidir. Masallar, yapılan edebi ve ahlaki müdahalelere rağmen hala içerisinde şiddet ve vahşet barındırmaktadır. Masallar ilk yayımlandığı 1812 tarihinden itibaren 1857 yılına kadar yedi kez basılır ve her defasında masallara eklemeler ve çıkarmalar yapılır. Masallar ilk yayımlandığında 156 hikâye içerirken, 1812-1857 yılları arasında yapılan tüm baskılar sonucu masal sayısı 211'e çıkar. Grimm Masalları Türkçede ilk kez eksiksiz ve sansürsüz olarak, 1857 yılında yayımlanan ve içerisinde 211 masal barındıran 7. Baskıya sadık kalarak, Saffet Günersel çevirisiyle Pinhan Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. (Günersel, 2011: s.9-11).

Alman edebiyatının önemli eserlerinden biri olan Grimm Masalları, 19. yüzyılda yankı uyandırdığı gibi bugün de güncelliğini korumaktadır. Murathan Mungan birçok öyküsünde Binbir Gece Masallarıyla olduğu gibi Grimm masallarıyla da metinlerarası ilişkiler kurar. Hikâyelerinde “doğu ve batı masallarının arketiplerini çağımız edebiyat mantığı çerçevesinde yorumlayarak okurlarıyla yüzleştiren Mungan, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurarak ideolojik görüşler ışığında yeni metinler” (Sezer, 2010: s.8) oluşturur. Mungan öykülerinde masallarla bazen sadece gönderge

yöntemiyle açık metinlerarası ilişkiler, bazen de anıştırma yöntemiyle kapalı metinlerarası ilişkiler kurar. Mungan'ın öykülerinde gönderme yapılan Grimm Masalları; “Külkedisi”, “Uyuyan Güzel”, “Pamuk Prenses”, “Rapunzel”, “Hansel ve Gretel” ile “Kırmızı Başlıklı Kız”dır. Bu bölümde Murathan Mungan'ın öykülerinde Grimm Masalları ile hangi metinlerarası yöntemlere başvurularak metinlerarası alışverişler gerçekleştirildiği ele alınacaktır.

### **2.1.1. Külkedisi**

“Külkedisi” olarak bilinen “Aschenbrödel” ya da “Aschenputtel” isimli masal, Grimm Masalları'nın II. cildinde yer alan dördüncü masaldır. Uzak ülkenin birinde Sindrella isimli bir genç kız vardır. Sindrella'nın annesi öldükten sonra babası yeniden evlenir ve üvey anne iki kızı ile birlikte eve yerleşir. Kötü kalpli üvey anne ve kızları, Sindrella'ya sabahtan akşama kadar iş yaptırıp ona eziyet eder. Bir gün ülkenin kralı üç gün sürecek bir şölen tertip edip, ülkedeki tüm genç kızları törene davet eder. Böylece prens, genç kızlardan birini kendisine eş olarak seçecektir. Üvey anne ve kızları balo için hazırlanıp yola çıkarken, Sindrella'yı evde bırakırlar. İyilik perisi gelerek onu baloya hazırlar ve gece yarısı eve dönmesi konusunda uyarır. Sindrella saraya gittiğinde, prens onu görür ve tüm gece dans ederler. İyilik persinin uyarısını unutan Sindrella, saat gece yarısı olduğunda telaşla saraydan ayrılır ve bu esnada ayakkabısının tekini sarayın merdivenlerinde düşürür. Prens hemen ülkedeki tüm genç kızların ayakkabısını denemesini emreder. Ayakkabı hangi genç kıza olursa onunla evlenecektir. Prens ve adamları Sindrella'nın evine geldiklerinde ayakkabı onun ayağına uyar ve evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşarlar. (Günersel, 2011: s.25-34).

#### **2.1.1.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Külkedisi**

*Kaf Dağının Önü*'nde (1994) yer alan “Gece Masalı” isimli öyküde gönderge yöntemiyle, *Üç Aynalı Kirk Oda*'da (1999) yer alan “Aynalı Pastane” isimli öyküde gönderge, indirgeme, yansılama ve anıştırma yöntemleriyle, “Gece Elbisesi” isimli öyküde gönderge ve anıştırma yöntemleriyle “Külkedisi” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. Ayrıca *Kirk Oda*'da (1987) yer alan “Zamanımızın Bir Külkedisi” isimli öykü Sindrella'nın yeniden yazmasıdır. Bu bölümde, Mungan'ın öykülerinde “Külkedisi” masalıyla kurulan metinlerarası ilişkiler incelenecektir.

Mungan'ın beşinci öykü kitabı olan *Kaf Dağının Önü* 'nde (1994) yer alan “Gece Masalı” isimli öyküde “Külkedisi” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. *Kaf Dağının Önü* (1994) isimli eserde yer alan “Gece Masalı” toplum tarafından dışlanan eşcinsel kişilerin dünyalarını anlatır. Gündüzleri toplumsal normlara uygun olarak hareket eden eşcinseller hava karardığında Sıraselviler Caddesi'nde bulunan bir gece kulübünde toplanırlar. Birçok eşcinsel kişinin yaşamı, hava karardığında gerçek kimliklerine bürünebilmek ve özgür hareket edebilmek için geldikleri bu kulüpte keşişir. Eşcinsellerin sığınakları olan bu gece kulübünde birçok farklı kişinin hayatına şahitlik edilir. Mungan'ın metninde iki defa gönderge yöntemiyle “Külkedisi” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Reşat taburesinde oturmuş fark edilmek ve beğenilmek ister. Ancak hiç kimse tarafından tercih edilmez. Gece ilerledikçe eşcinsel figürlerin telaşı artar:

“Çevresindeki telaşın ayırdında.

Gece ilerliyor.

En eski gece masalı Külkedisi olsa gerek. Saatin gongu. Demokles'in kılıcı, İkarus'un kanatları, Midas'ın kulakları, yeniden saatin gongu...” (Mungan, 2011(a): s.88).

Alıntılanan bölümde hem gönderge yöntemiyle Külkedisi ismi anılarak açık bir gönderme yapılmış hem de “saatin gongu” ifadesiyle anıştırma yöntemiyle kapalı bir gönderme yapılarak “Külkedisi” masalıyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Bu yolla Mungan, öyküde yer alan Reşat ve diğer eşcinsel bireylerin zamanın gece yarısına yaklaştıkça hissettikleri telaşı, yine zamanın yaşattığı telaşı hisseden Külkedisine göndermeler yaparak somutlaştırır. “Külkedisi” masalına yapılan göndermelerle desteklenen ve zamanın gece yarısına yaklaşmasıyla artan tedirginlik duygusu saat ilerledikçe daha yoğun bir şekilde hissedilir:

“Gece boyu kimse kimseyi beğenmemişti.

Beyaz Atlı Şehzade gelmiyordu, hiç kimse için. Bu gece de gelmemiştir. Atının nal sesleri bulamıyor Sıraselviler Caddesi'nin karanlığında. Herkes umudunu erteliyor, yanılıklarına tazeliyor, düş kırıklıklarını yineliyor.

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

Külkedisi'nin gece yarısı çanları çalmaya başlıyor.

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

Her Külkedisi, gelmeyerek vadini yerine getirmeyen Beyaz Atlı Şehzade'sine ihanet ediyor. İhanet ederek ondan öcünü alıyor.” (Mungan, 2011(a): s.113).

Alıntıda görüldüğü gibi önceki metinde saatin gece yarısını gösterdiği anda Külkedisi'nin yaşadığı tedirginlik duygusu, Mungan'ın metninde yansıtılır. Her iki metinde de kişiler gece dışarıdadır ve topluluk içindedir. Önceki metinde gece yarısı olduğunda iyilik perisinin yaptığı büyü bozulacak ve Sindrella yeniden Külkedisi'ne dönüşecektir. Öyküde bu noktada önceki metinle bir özdeşlik kurulur. Eşcinsel bireyler içinde gece yarısından sonra kulüp kapandığında büyü bozulacak ve yeniden heteroseksüel gibi davrandıkları yaşamlarına döneceklerdir. Mungan metninde “Külkedisi” masalını metinlerarası gönderge yöntemiyle metnine sokarak, anlatmak istediği düşüncüyü somutlaştırıp okuyucuya daha net bir şekilde aktarmış olur.

*Üç Aynalı Kırk Oda*'da (1999) yer alan “Aynalı Pastane” isimli öyküye metinlerarası yöntemlerle sokulan ayrışık unsurlardan bir tanesi “Külkedisi” masalıdır. Öyküde, “Külkedisi” masalına birçok gönderme yapılır. İlk olarak Muştik'in Aliye'yi ikna etmek için uzun uzun konuştuğu bölümde gönderge yöntemiyle “Külkedisi” masalına yönlendirme yapılır. Muştik, Aliye'ye, kendisinden sürekli para getiren, zaman kazandıran, geleceğe çalışan bir efsane yaratacağını söyler: “Ölene kadar bu işi yapamazsın; hayatı ne kadar ağırdan alırsan al, bir gözün saatte olmalıdır. Kendini bir Külkedisi gibi düşün! Vaktinden önce dönmen gerekir kendine seçtiğin başlangıç noktasına.”. (Mungan, 2017(d): s.147). Mungan anlatısında Külkedisi'nin ismini

anarak adı geçen masalla açık bir metinlerarası ilişki kurar. Gönderge yöntemiyle gerçekleşen, kurgu veya mesaj olarak öyküyle alakalı olmayan bu metinlerarası kullanımla Muştik'in söylemek istedikleri somutlaştırılarak anlatım kuvvetlendirilir.

“Aynalı Pastane”de, “Külkedisi” masalı ile kapalı metinlerarası ilişkiler de gerçekleştirilir. Masalda yer alan iyilik perisi ile öyküde yer alan Muştik arasında benzer özelliklere dayalı özdeşlikler kurulur. Muştik adeta masaldaki iyilik perisinin Külkedisi’ni baloya hazırladığı gibi, Aliye’yi yeni yolculuğuna hazırlar. O da iyilik perisi gibi zamana dikkat etmesi konusunda Aliye’ye uyarılarda bulunur. Ancak iyilik perisi, Külkedisi’ne yardım ederken masum ve güzel duygularla hareket eder. Muştik ise Aliye’den kendisine bir gelir kapısı yaratır ve onu zevk ticaretinde çalıştırır. Masaldaki üstün nitelikli bir tavır, Mungan’ın metninde alçaltıcı değerlerle donatılarak verilerek bir değersel-dönüşüme uğrar. Transvalorisation (değersel-dönüşüm), örneğin bir roman kişisini belirleyen eylemlerin, tutumların ve değerler dizgisinin tamamen yıkılarak yerine yenisinin getirilme işlemidir. Mungan’ın öyküsünde, iyilik perisine yüklenen eylemler dizisi yıkılır ve iyilik perisi tam tersi değerlerle donatılır.

Öyküde yer alan Pera Palas’taki balo sahnesinde “Külkedisi” masalıyla kurulan metinlerarası ilişki devam eder. Aliye’nin Pera Palastaki balodan çıkış sahnesinde, indirgeme yöntemi kullanılarak Külkedisi masalıyla metinlerarası ilişki kurulur. Aliye parlak ve hızla ilerleyen günler arasında bazen eskisi gibi hayallere dalar. Ancak bu hayallerin gerçek olmayacağı ve asla kalbinin kilidini gevşetmemesi gerektiği, “Külkedisi” masalına yapılan göndermelerle somutlaştırılarak verilir:

“Sırtında, dekoltesi iddialı muare taftadan bir elbise, boynunda akarsu gerdanlık, kulaklarında gülküpeler, ayağında zarif rugan iskarpinlerle, Pera Palas’taki bollerin, şampanyaların su gibi aktığı görkemli bir baloya katıldığı zifirsiyahı gecenin ortasında, o sivri topuklu zarif rugan iskarpinlerin tekini, yürek çırpıntıları içinde kaçarcasına ayrıldığı Pera Palas’ın merdiven basamaklarında ayağından düşürüyor. Bir daha bulan olmuyor o ayakkabı tekini. Bütün aramalara karşın bir türlü bulunamıyor. Bir ayağı çıplak dönüyor evine. Masalını kaybetmiş bir külkedisi gibi, ertesi gün diye bir şey olmadığını anlıyor. “ (Mungan, 2017(d): s.193).

İndirgeme, bir metnin içinden bir parçayı kesip çıkartma işlemidir. (Aktulum, 2007: s.144). Çeşitli biçimlerde kullanılan bu yöntemle yazar, alıntılacağı metni düzeltebilme amacı güder. Mungan da metninde “Külkedisi” masalında, Külkedisi’nin ayakkabısını merdivende düşürdüğü sahneyi kesip alır ve parodi yöntemiyle dönüşüme uğratar. Parodi yöntemiyle amaçlanan eski bir metni yeni anlamlarla donatarak yeniden yazmaktır. Mungan da Külkedisi masalından bir kesiti kesip alır ve onu yeni anlamlar yükleyerek dönüşüme uğratar. Bilindiği üzere masalda merdivenlerde düşürülen ayakkabı sayesinde Külkedisi bulunur ve prensle evlenir. Ancak Mungan’ın metninde Aliye’nin peşinden kimse gelmez ve düşürdüğü ayakkabı teki asla bulunamaz. Böylece Aliye gerçeklerle yüzleşir ve kurduğu hayalleri yaşayamayacağını farkına varır. Ayrıca paragrafta yer alan “Masalını kaybetmiş bir külkedisi gibi, ertesi gün diye bir şey olmadığını anlıyor.” ifadesiyle okuyucu, Mungan’ın “Külkedisi” masalını dönüştürerek yeniden yazdığı, *Kırk Oda*’da (1987) yer alan “Zamanımızın Bir Külkedisi” isimli öyküye gönderilir. Bir yenidenyazma örneği olan metinde, masaldakinin tersine Külkedisi’nin ayağına ayakkabı uymaz ve prensese dönüşme hayali hüsrarla sonuçlanır: “O cam ayakkabı Külkedisinin de ayağına olmadı. Ertesi gün diye bir şey yoktu.” (Mungan, 2018(b): s.48). Mungan’ın kendi metninden yaptığı alıntıyla Aliye’nin yaşadığı hayal kırıklığı pekiştirilerek gözler önüne serilir. Aliye’nin yaşadığı hayal kırıklığından sonra Muştik şunları söyler: “ Bu, işin senin; Hayatın değil! Kalbinin kilidini sakın bir daha gevşetmeye kalkışma! Masallarını şaşırın kadınlar bedbaht olurlar! Hayatının prensinin karşına çıkacağı masal bu değil!” (Mungan, 2017(d): s.193). Aliye bu sözlerle masal dünyasından çıkıp Muştik’in peşinden parlak günlerin baş döndürücü hızına kendini bırakır.

*Üç Aynalı Kırk Oda*’da (1999) yer alan “Gece Elbisesi” isimli öyküde de gönderge yöntemiyle “Külkedisi” masalıyla metinlerarası ilişki kurulur. Mardinli zengin bir ailenin tek oğlu olan Ali, çekişmeli ve kabalık bir aile ortamında toplumsal baskıların yoğun olarak hissedildiği bir coğrafyada büyümüştür. Öykü, çocukluğundan beri diğer erkek çocuklarından farklı olduğunu hissedilen ve eşcinsel olan Ali’nin derdini anlatmak için uğraşları ve yaşadıkları üzerine şekillenir.

Ali küçük bir çocukken annesi ve babasının baloya gittiği günlerde annesinin makyaj malzemelerinin bulunduğu masanın önünde oturur, onu kadına dönüştürecek ve hayatının aşkıyla tanıştıracak perinin gelmesini beklerdi:

“Balolara giderken annesi bu masada uzun uzun hazırlanır, süslenir, püslenir öyle çıkardı. Annesi gittikten sonra masa da, ayna da, rujlar, kalemler, farlar, rimeller de Ali’ye kalırdı. Evde bırakılan Külkedisi olurdu kendi masasında. Yıllar yılı o üç aynalı tuvalet masasının başında büyücüsünü bekledi. (Mungan, 2017(d): s:292).

Yazar, herhangi bir alıntı yapmadan okuru direkt “Külkedisi” masasına yönlendirir. Öykü kişisi Ali’nin, baloya katılmayı ve masanın başında çaresizce bir mucize olmasını beklemesi, Külkedisinin ocağın başında çaresizce hayaller kurduğu sahneye benzetilir. Zaman geçtikçe hayalini kurduğu o dönüşümü yaşayamayacağını anlayan Ali beklemekten vazgeçer ve masanın başında hayaller kurmakla yetinir:

“Balo! Renkli masal kitaplarının tılsımlı sözcüğü! Bir yerlerden çıkıp gelecek masal prenslerini umduran sihirli dünya! Ali’nin, kimi zaman kendisinin de götürüldüğü hiçbir baloda, karşısına öyle biri çıkmadı. Gece elbisesi gardıroptaki aynı yerinde asılı durdu hep. O, sihirli değneğin bir dokunuşuyla kendinden ölümsüz güzellikte bir kadın yaratacak perisini bekleyen bir külkedisi olarak, gitmediği, götürülmediği baloların gecelerini hayalleriyle değiştirdi. Kendine masallar yazmaya başladı. “ (Mungan, 2017(d): s:302).

Alıntıda görüldüğü gibi öyküde, gönderge ve anıştırma metotlarıyla “Külkedisi” ile metinlerarası ilişki kurulur. Mungan metninde eski bir metni alarak güncelleştirir. Mungan’ın öyküsünde yer alan bu metinlerarası kullanımın işlevi insanın içinde kalmış, bilinçaltına itilmiş özlemlerini açığa çıkartmaktır. “Gece Elbisesi”nde “Külkedisi” ile kurulan metinlerarası ilişkiyle Ali’nin yaşadığı çaresizlik ve kadın olmaya duyduğu arzu somutlaştırılarak en kısa yoldan okura aktarılır.

### **2.1.1.2. Yeniden Yazma Örneği Olarak Zamanımızın Bir Külkedisi**

*Kırk Oda* (1987) isimli eserde yer alan “Zamanımızın Bir Külkedisi”, Grimm Masalları’ndan “Sindrella”nın yeniden yazmasıdır. Mungan, eski bir metni alarak yeni

işlevlerle donatır ve modern bir hikâye yazar. Mungan, “Külkedisi” ile metinlerarası ilişki kurarken öykünme ve yenidenyazma işlemine başvurur.

İlk olarak yazar, yenidenyazdığı metnin ismini “Zamanımızın Bir Külkedisi” olarak değiştirerek kurduğu metinlerarası ilişkiyi açıkça bildirir. Başlıkta geçen “zamanımızın” ifadesi, yazarın yenidenyazdığı metinde yaptığı temel değişikliğin zamansal bakımdan olduğunun göstergesidir. Sindrella masalı Mungan’ın öyküsünün önceki metnini oluştursa da yenidenyazma sonucu olarak anlamsal ve biçimsel birçok dönüşüme uğrar.

Sindrella, Mungan’ın öyküsünün önceki metni olduğu için iki yapıt arasında oldukça fazla benzerlik vardır. Mungan’ın yenidenyazdığı öykü, önceki metin olan Sindrella masalına son derece yakın gelişir. Mungan’ın metninde, masalda yer alan eski imgelerin çoğu yer alır: Ülkelerin birinde Külkedisi isimli bir kızın yaşaması, kızın annesi öldükten sonra babasının kötü kalpli bir kadınla evlenmesi, kızın üvey annesi ve üvey kardeşleri tarafından kötü muamele görmesi, ülkenin kralının oğlunu evlendirmek için bir balo tertip etmesi, Külkedisinin baloya götürülmemesi, iyilik perisinin ortaya çıkarak Külkedisi’ne yardım ederek baloya gitmesini sağlaması, Külkedisi’ni gören Prens’in ona ilk gördüğü anda aşık olması, gece yarısı olduğunda Külkedisi’nin saraydan hızla uzaklaşırken cam ayakkabısını merdivende düşürmesi ve Prens’in onu aramak için ülkedeki tüm genç kızlara cam ayakkabıyı denettirmesi... Görüldüğü gibi masaldaki bir dizi unsur öykünün sonuna kadar Mungan’ın metninde yinelenir. Masaldaki izleklerin, kişilerin ve imgelerin Mungan’ın metnine aktarılması sonucu, Mungan’ın metni, Sindrella masalının yansıması olur.

Mungan, eski metnin birçok izleğini metnine aktarırken, masal türünün biçimsel özelliklerini de kendi yapıtında yineler: “Çokyoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kızcağız yaşarmış.” (Mungan, 2018(b): s.37) cümlesinde görüldüğü gibi yenidenyazılmış metinde öykü kişinin bilinmeyen bir ülkede yaşıyor olması ve duyulan geçmiş zaman kipinin kullanılması, öykünme yöntemiyle masal türünün formatlarının da taklit edildiğini gösterir. Böylece Mungan, Sindrella masalını yeniden yazarken, masal türüne ait formelleri metnine ekleyerek, önceki metinle pastiş boyutunda metinlerarası ilişki kurmuş olur.



Mungan'ın öyküsü, önceki metne koşut gelişse de yenidenyazmanın sonucu olarak çok sayıda dönüşüm gerçekleşir ve iki metin arasında birçok ayırım ortaya çıkar. Bu ayrımlar öykünün başlangıcından itibaren görülür:

“KADINLIĞIN en eski masallarından biridir Külkedisi.

İşitmişsinizdir.

Yaşamışsınızdır. Yaşatılmıştır.

Bilirsiniz.

Burjuvazinin yükselme çağında,

Zengin bir sarayın kalın duvarlarını bir ayakkabı tekiyle aşarak sınıf atlayan; dumanlı, gösterişsiz bir mutfaktan ve onun külleri hiç eksilmeyen ocağından kurtulup, bir anda ışıklı saray salonlarında yaşamaya başlayan bu kızı, onun özlemlerini, düşlerini, umutlarını, masalını,

Bilirsiniz.” (Mungan, 2018(b): s.37).

Öykünün girişinde gönderge yöntemiyle, “Külkedisi” masalıyla metinlerarası ilişki kurulur. “Kadınlığın en eski masallarından biridir Külkedisi” giriş cümlesi ile okuyucu doğrudan “Külkedisi” masalına yönlendirilir. Giriş paragrafının ardından masal ile ilgili bilgilere yer verilerek hatırlatma yapılır. Ancak alıntıda görüldüğü gibi daha öykünün başlangıcında masalda yer verilmeyen bir unsurdan bahsedilir, burjuvaziden. Öykünün başlangıcında burjuvazinin anılması öykünün devamında otoriteye yapılacak eleştiriler için bir ipucu niteliğindedir. Böylelikle Mungan, masalda yer almayan bir motifi öyküsüne ekler. Bu da öyküde bir örgesel-dönüşüm gerçekleştiğinin göstergesidir. Anlamsal dönüşümün iki temel yönteminden biri olan Transmotivation (örgesel- dönüşüm), bir örgeyin başka bir örgeyin yerine konması işlemidir. (Aktulum, 2007: s.148). Yazar bu metinlerarası işlemi uygulayarak önceki metinde belirtilmeyen bir örgeyi yenidenyazdığı metne dâhil eder. Mungan, Sindirella'nın cam ayakkabı vasıtasıyla prens ile evlenme hadisesini, burjuvazinin

yükselme çağında, ayakkabın tekiyle sınıf atlamak, şeklinde ifade ederek masalda yeri olmayan siyasi bir örgeyi metnine dâhil etmiş olur.

Giriş kısmından sonra Külkedisi'nin çok yoksullu zengin ülkelerden birinden yaşadığından, ülkenin kralının mutsuz olduğundan bahsedilir. Ve bu noktada öyküde başka yazım şekilleriyle karşılaşılır:

“Çokyoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kız yaşarmış. Bu ülke bütün masal ülkeleri gibi uzak bir ülkeymiş. Her yere uzak bir ülke. Uzun kuleli sarayları, uzun soluklu av boruları, gümüş eyerli bembeyaz atların nal sesleriyle çınlattığı gür ormanları olan; halkının mutlu, kralının mutsuz olduğu bir ülke.

*“Bildiğiniz gibi o küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu.”*

(BİR TIPKIBASIM TÜMCESİ, NEDEN BİLDİĞİMİZE DEĞĞİN BİR KAYDA RASTLANMIYOR.)”

(Mungan, 2018(b): s.37-38).

Mungan metninde, üç farklı yazım şekli kullanır. Baykal, Mungan'ın üç farklı tonda okuyucuya seslenmesinin farklı amaçları olduğunu söyler. Normal harfleri kullandığı kısımda yeniden yazdığı kendi öyküsünü aktarır. Yeniden yazma sonucu metinde yaşanan dönüşümleri anlamlandırmayı ise okurun algısına bırakır. Tırnak içinde ve italik olarak yazdığı kısımlarda masalın popüler versiyonuna göndermeler yapar. Bu bölümde cümleleri hem italik olarak yazması hem de tırnak içine alarak belirtmesi, okuyucunun masal dilindeki absürtlükleri gözden kaçırmamasına engel olmak içindir. Ve son olarak Mungan'ın parantez içinde büyük harflerle yazdığı kısımlar ise yazarın doğrudan eleştiri yaptığı bölümlerdir. “Yazar bu şekilde metne çokseslilik ve çokboyutluluk katmakla beraber, sesler ve boyutlar arası geçişleri bu şekilde somutlaştırarak okuyucusuna kolaylık sunmuştur.” (Baykal, 2012: s.142).

Mungan'ın metninde kullandığı üç farklı yazım şekli öykünün sonuna kadar aynı amaçlarla kullanılır. Tekrar alıntıya dönülürse, “Bildiğiniz gibi o küçük ülkeyi yaşlı bir kral yönetiyordu.” cümlesi ile masalda klişeleşmiş bir duruma işaret edilir. Ardından büyük harflerle parantez içinde yazdığı kısımda ise italik olarak yazdığı klişe ifadenin eleştirisini yapar. “Bir tıpkıbasım cümlesi. Neden bildiğimize değin bir kayda

rastlanmıyor.” cümlesi öykü boyunca eleştirilecek iktidarın ve egemen sınıfın asırlardır toplumun düşüncelerini yönlendirmesine karşı yapılan bir göndermedir.

Ayrıca “Çokyoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kız yaşarmış.” cümlesinde yer alan ve bilinmeyen ülkeyi nitelendirilmek için kullanılan “çokyoksullu zengin” ifadesi de bir örgesel-dönüşüm örneğidir. Masallarda açık bir biçimde herhangi bir siyasi ileti yer almaz. Mungan’ın, masal formellerini taklit ettiği öyküsünde, ülkeyi “çokyoksullu zengin” şeklinde nitelendirmesi, masal kişilerinin soylular arasından olmasına yöneltilen bir eleştiridir. Ayrıca yazar burada masalın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik ve sıradan biçimde yeniden yazarak bir gülünç dönüştürüm işlemi de gerçekleştirir. Mungan, bu yönteme başvurarak dönüştürdüğü hikâyesinde hem eleştirisini yapar hem de okuru eğlendirir.

Giriş kısmında “Külkedisi” masalına yapılan hatırlatmadan sonra ülkenin kralının mutsuzluğuna değinilir. Kral, oğlu evlenmediği için mutsuzdur. Bu nedenle ülkedeki tüm genç kızların davetli olduğu bir balo düzenler. Mungan buraya kadar yazdığı bölümde, önceki metnin belirgin gösterim kipine sadık kalarak rivayet diliyle yazdığı öyküsünde kipsel-dönüşüm gerçekleştirerek bir değişikliğe gider. Böylece öyküdeki masal havası dağıtılarak daha gerçek bir anlatım ortamı yaratılır. Bu sayede Mungan, yeniden yazdığı masalın, modern bir öyküye dönüşürken yaşayacağı dönüşümleri, geçmişteki ve bugünkü biçimleri yan yana vererek ortaya koyar.

Mungan’ın öyküsünün devamında balo için yapılan hazırlıklar verilir. Külkedisi bir yandan ev işleriyle ilgilenirken, diğer yandan üvey kız kardeşlerini baloya hazırlamaktadır. Mungan’ın öyküsünde de masalda olduğu gibi Külkedisi üvey annesine ve kardeşlerine sabırla itaat eder ancak yaranamaz:

“Külkedisinin üvey annesine gösterdiği sabırda, mutlak itaatte ve sonu gelmez buyruklara katlanma azminde kadını çıldırtan bir şey vardı. Külkedisi bu tutumuyla bilmeden de olsa üvey annesini çileden çıkarıyordu. Oysa o, bunun farkında olmadığı gibi bir de “ne yapsam yaranamıyorum diye düşünüyordu.”

“–Külkedisi bulaşıkları yıka.

-Külkedisi çamaşırları yıka.

- Külkedisi yemek yap.
- Külkedisi yerleri temizle.
- Külkedisi saçlarımı tara.
- Külkedisi elbiselerimi giydir.
- Külkedisi söküklere dik.
- Külkedisi çöpleri dök.
- Külkedisi döklere çöp.
- Külkedisi çiçekleri sula.
- Külkedisi taşıdığı yıka.
- Külkedisi üst katı topla.
- Külkedisi alt katı topla.
- Külkedisi hem alt katı hem üst katı topla.
- Külkedisi kendini topla.
- Külkedisi allah belanı versin! “ (Mungan, 2018(b): s. 40).

Külkedisi diğer tüm masal kadınları gibi gördüğü eziyetlere boyun eğer. Kendi evinde aşağılanır ve hor görülür. Ancak bir hizmetçi gibi muamele görmesine rağmen başkaldırmak aklına gelmez. Alıntıda görüldüğü gibi Mungan ironik bir söylemle Külkedisi'nin uğradığı kötü muamele karşısında gösterdiği mutlak itaatkâr tavrını eleştirir.

Ayrıca Mungan, bölümün sonuna eklediği “Külkedisi allah belanı versin!” ifadesiyle kolaj işlemiyle metninde bir kopukluk ve ayrışıklık etkisi yaratır. Kolaj, metin dışından alınan ayrışık bir unsurun metne montajlanarak yapıtın içine sokulması işlemidir. Bu ayrışık unsurlar, klişeler, atasözleri, basmakalıp sözler gibi metin dışı her türlü sözce olabilir. Mungan'ın masal türüne öykünerek yeniden yazdığı hikâyesindeki

masalsı atmosfere uymayan “Külkedisi allah belanı versin!” ifadesi açık bir kolaj örneğidir. Yazar, metnine eklediği bu ayrışık unsurla onun “çoğul yapıt” özelliğine sahip olduğunu vurgular.

Külkedisi üvey kız kardeşlerini baloya hazırlarken, öykü bir anda kesilir ve Mungan farklı yazı şekilleriyle araya girer:

“Yaşlı kral da özel hayatına dönecek, begonya ve gelincik toplayarak rüyalarını gerçekleştirmiş olacaktı.”

(KRALIN RÜYASI'NDAKİ ALÇAKGÖNÜLLÜLÜK HEMEN DİKKATLERİ ÇEKİYOR. NEDENSE KRALLIKTAN TEKAÜT OLANLAR, DAHA SONRALARI HEP BÖYLE SEVİMLİ İŞLER YAPARLAR. İKTİDAR SONRASI ÇOK SEVİMLİ BİR ÖZEL HAYAT KURARLAR KENDİLERİNE. YENİDEN İNSANLIKLARINA KAVUŞTUKLARINI MI ANLATMAK İSTERLER, NEDİR?)” (Mungan, 2018(b): s.41).

İncelemenin başında Mungan’ın metninde üç farklı yazım şekli kullandığını ve bunların farklı görevleri olduğu söylenmişti. Alıntılanan bölümde öyküdeki bu yapıyla yeniden karşılaşılır. Mungan normal harflerle yazdığı kendi metnini keserek kurguyu bozar, masalın popüler versiyonunu italik harflerle yazarak verir ve hemen ardından eleştirisini yapar. İtalik harflerle verilen kısımda, oğlu evlenmediği için mutsuz olan Kralın hayallerini vererek masalın klişe yapısına dikkat çektikten sonra Kralın bu alçakgönüllü hayallerini ironik bir söylemle eleştirir. Yazar, Kralın tahtta olduğu süreçte insanlıktan çıktığını söyleyerek iktidara doğrudan bir eleştiride bulunur. Böylelikle Mungan’ın örgesel-dönüşüm yöntemini kullanarak metnine dâhil ettiği siyasal örge öykünün genelinde hissedilmeye devam eder.

Öyküdeki bu ayrışık unsurların hemen ardından yeniden kurguya dönülerek, Kralın ve halkın balo hazırlıklarını tamamladığı ve sonunda balonun olacağı günün geldiği belirtilir. Külkedisi’nin üvey annesi ve kız kardeşleri hazırlanıp yola çıkar. Külkedisi arkalarından uzun uzun baktıktan sonra içeriye geçer, ocağı yakar ve

uyuyakalır. O sırada İyilik Perisi, Külkedisi'ne yardım etmek için uykusundan uyanır. Mungan, masalda yer alan periye metnine d h l ederken, onu dönüşüme uğratır ve ona kimlik kazandırır. Bilindiği gibi masalda peri işlevselliğiyle  n plandadır ve masal boyunca periyle ilgili hiçbir detay verilmez. Mungan ise hikâyesini genişleterek iyilik perisini adeta okurlara tanıtır. Öyküde, İyilik Perisi'nin çocukluğu, gelecek kaygıları, fiziksel özellikleri tasvir edilerek öykü genişletilir:

“Yabanmersini ormanındaki İyilik Perisi uyandı.

Gerindi silkindi. Uykulu uykulu pencereye dek gitti, dışarı baktı. Hava da manzara da çok güzeldi. Ama ay işığında ormanın güzelliğini görüp heyecanlanacak hali yoktu. Gene iş çıkmıştı kendine, söylene söylene giyindi. Bir yandan da büyülü sözcükleri anımsamaya çalışıyordu. (...) Artık çok yaşlanmıştı; belleği iyi alışmıyor, birçok şeyi unuttuyordu. Bunamaya başlamıştı. Bunu itiraf etmekten çok korkuyordu. Belleği her şeyiydi onun büyülü sözcükleri, tılsımlı oyunları da unutursa ne yapacaktı sonra? Nasıl var olacaktı bu acımasız yeryüzünde? “ (Mungan, 2018(b):s. 42).

“Cüce ve mutsuzdu İyilik Perisi.

irkin ve zekiymi.

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

Hayatıyla kendisi arasındaki zamanlamayı kuramamış mutsuzlardandı. Hayat periler için bile çok acımasızdı.

Üstelik yerine hiç kimseyi yetiştirememişti. şimdilerde kimse iyilik perisi olmak istemiyordu. Periler için her geçen gün yeni uzmanlık alanları açılıyordu. Ne yazık ki perilerin dünyası da bir  k ş  yaşıyordu. “ (s. 44).

İyilik Perisi'nin fiziksel özelliklerine bakıldığında masaldaki güzel peri kızlarının aksine cüce ve çirkin olarak tasvir edildiği görülür. Ayrıca yaşlıdır ve büyülü sözcükleri hatırlamakta güçlük çekmektedir. Dünya periler için de yaşanması zor bir yer olduğu için, periler de insanlar gibi endişe ve korku duyarlar. Yazar, öyküsünde

varlık kazanan ve birey olarak ele alınan İyilik Perisi üzerinden çeşitli eleştirilerde bulunur. Periliği çağın bir iş kolu olarak ele alan yazar, perilik kurumunun tercih edilmediği için bir çöküş içerisinde olduğunu söyleyerek var olan sistemin sorunlarını alaycı bir üslupla eleştirir.

Mungan'ın metninde İyilik Perisi'nin sadece fiziksel özellikleri değiştirilmez. Aynı zamanda sihir yaparak Külkedisi'ni baloya hazırladığı sahne de değiştirilir. Masaldaki peri sadece sihirli değneğini sallayarak anında büyüü tamamlarken, öyküdeki İyilik Perisi'nin Külkedisi'ni baloya hazırlaması saatler sürer. Öncelikle dört fare ister ve sihirli değneğiyle onları gümüş yeveli dört küheylana dönüştürür. Sonra iki kertenkele ister ve onları da arabacıya dönüştürür. En son arabayı yapmak için bir balkabağı ister ancak burada sihirli değneğini kullanmadan önce balkabağına elleriyle şekil verir:

“Balkabağını kucağına aldı. Körelmeye yüz tutmuş, vidası gevşemiş, kalın ağızlı bir bıçakla ilkin ince bir zar halinde kabuklarını soymaya başladı. Kabuklar ince ince kıvrılıyor, fırfırlanıyordu. Kimi yerlerini soymuyordu kabağın, eşit aralıklı ince şeritler halinde bırakarak üzerini süslüyordu. Bu uzun süslemeden (desenlemeden) sonra sıra kabağın içini oymaya gelmişti. İlk kabağın üzerinden ve altından enlemesine küçük birer dilim keserek, altını ve üstünü düzeltti, daha sonra yonta yonta çok düzgün ve pürüzsüz bir yüzey haline getirdi. Ardından kapı ve pencere yerlerini sivri uçlu bir bıçakla belirledi; bu kez daha ince ama gene körelmeye yüz tutmuş bir başka bıçakla kapıları ve pencereleri oymaya başladı. (...) Az sonra İyilik Perisinin kucağında minik bir at arabası duruyordu.” (Mungan, 2018(b): s.43-44).

Alıntıda görüldüğü gibi İyilik Perisi saatlerce balkabağına şekil verdikten sonra balkabağı onun sihri için kullanılabilir hale gelir. Mungan'ın metninde, önceki metnin aksine perinin güçleri sınırlıdır. Peri bile olsa bir şey ortaya çıkarırken emek vermesi gerekmektedir. Mungan öyküsünde öncelikle genişletme yöntemiyle önceki metinde sadece işlevselliğiyle ön planda olan iyilik perisini ayrıntılı olarak tasvir eder ve ona bir kimlik kazandırır. Ardından değersel-dönüşüm yöntemiyle önceki metinde tamamen olağanüstü niteliklere sahip olan İyilik Perisi'ni farklı niteliklerle (Öyküde iyilik perisi, daha çok insana ait özellikleriyle anılan, korkuları olan, durmadan

uyuklayan yaşlı bir kadın olarak tarif edilir.) donatır. Yazar, böylece metninde masalın fantastik atmosferini dağıtarak öyküsüne realist bir karakter katar.

Öykünün devamında İyilik Perisi, Külkedisi'ni baloya hazırlar ve gece yarısı eve dönmesi konusunda onu uyarır. Külkedisi balo salonuna girer girmez Prens büyülenir ve onu hemen dansa kaldırır. Gece yarısına kadar dans ettikten sonra, Külkedisi saatin sesini duyar ve geç kaldığı için koşarak saraydan uzaklaşır. Külkedisi'nden geriye sadece merdivenlerden koşarak inerken düşürdüğü cam ayakkabısı kalır:

“Bütün gece dans ettiler.

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

Birden İyilik Perisinin sözlerini anımsadı Külkedisi. Ona, zamana ve geceye ve masala verdiği sözü anımsadı Külkedisi.

Ona, zamana ve geceye ve masala verdiği sözü anımsadı.

Prensın kollarından kurtulup, ona hiçbir açıklama yapmadan, yapamadan merdivenlere doğru koşmaya başladı.

Prens ne olduğunu anlamamıştı, ilk şaşkınlığı geçtikten sonra ardından koştu ama yetişemedi ona.

Hiç kimse yetişemedi.

Ondan geriye bir merdiven basamağına takılıp, ayağından çıkmış olan küçücük (ve cam) bir ayakkabı teki kaldı.” (Mungan, 2018(b): s.46).

Prens hemen, Külkedisi'nin bulunması için emir verir. Ülkedeki tüm kızlar ayakkabıyı deneyecek ve ayakkabı kimin ayağına olursa Prens onunla evlenecektir. Prens'in adamları Külkedisi'nin yaşadığı eve gelirler. Ancak üvey kız kardeşlerin ayaklarına olmayan cam ayakkabı Külkedisinin de ayağına olmaz:

“O cam ayakkabı Külkedisinin de ayağına olmadı.

Ertesi gün diye bir şey yoktu.” (s.48).



Mungan öykünün sonunda bir ters çevirme işlemi gerçekleştirir ve önceki metnin anlamını tersyüz eder. Yazar baştan beri önceki metne koşut gelişen öyküsünün sonunu değiştirerek, önceki metnin mesajını değiştirir. Önceki metinde Sindrella'nın ayağına ayakkabı olur ve Prens ile evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşar. Mungan'ın metninde ise ayakkabı Külkedisi'nin ayağına uymaz. Masaldaki umut yenidenyazılmış öyküde yerini hayal kırıklığına bırakır. Masallarda iyiler daima ödüllendirilir. Saf ve masum kızlar mutlaka itaatlerinin karşılığını alarak masalın sonunda ödüle yani prensle kavuşur. Külkedisi, masallardaki gibi itaatkâr ve fedakâr davranarak tüm zorluklara katlanmasına rağmen yenidenyazılmış öykünün sonunda ödüllendirilmez. Mungan, önceki metni yenidenyazarken dönüşüme uğratarak, gerçek hayatta iyilik perilerinin olmadığını ve bir ayakkabıyla hayatın değiştirilemeyeceği mesajını net bir şekilde verir.

Sonuç olarak yenidenyazılan öykü, masalın basmakalıp değerlerini büyük ölçüde yok eder. Mungan, masalın temel izleklerini anlatısına aktarırken, onları dönüşüme uğratar ve asıl anlamlarını saptırır. Mungan'ın öyküsünde masal kahramanlarının klişe tutumları alaycı bir söylemle yinelenir. Böylece Mungan, eski bir metinden yola çıkarak yeni bir metin ortaya çıkarır.

### **2.1.2. Uyuyan Güzel**

“Uyuyan Güzel” olarak bilinen “Dornröschen” isimli masal, Grimm Masalları içinde yer alan ve yüz yıllık uykuya dalan bir prensesin öyküsünü anlatan klasik Avrupa masallarından biridir. Ülkelerin birinde yaşayan iyi kalpli kral ve kraliçenin tek arzusu çocuk sahibi olmaktır. Bir gün kral ve kraliçenin dilekleri kabul olur ve kraliçe bir kız çocuğu dünyaya getirir. Kral ve kraliçe kızlarının dünyaya gelişini kutlamak için tüm halkın ve ormandaki perilerin davet edildiği bir şenlik düzenler. Ancak kral ve kraliçe bir hata yapar ve kara periyi düzenledikleri baloya davet etmeyi unutur. Bu duruma çok sinirlenen kötü kalpli peri, yeni doğmuş bebeğin 16. Yaş gününde eline batan bir iğne nedeniyle ölmesi için ona sihir yapar. Periler bu laneti bozamasalar da hafifletmeyi başarırlar. Kral hemen ülkedeki tüm iğneleri toplatır. Alınan tüm önlemlere rağmen Prens 16. yaş gününde eline batan bir iğne nedeniyle sonsuz bir uykuya dalar. Periler hemen yeniden bir sihir yaparak şatodaki herkesi

Prensesin uyanacağı güne kadar uyutur. Yüzyıl geçtikten sonra Uyuyan Güzel için anlatılan hikâyeleri duyan prens yola çıkar ve tüm engelleri aşarak saraya ulaşır. Prensesin yanına gelen prens, onu öperek uyandırır. Prenses uyanınca, saraydaki herkes uykularından kalkar. Prens ve Prenses evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşar. (Berköz, 1999: s. 17-18).

### 2.1.2.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde “Uyuyan Güzel”

Mungan'ın *Lal Masallar*'da (1989) yer alan “Muradhan ile Selvihan ya da Billur Köşk Masalları” ve *Yedi Kapılı Kırk Oda*'da (2007) yer alan “Mavisakal” isimli öykülerinde anıştırma yöntemiyle “Uyuyan Güzel” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. Ayrıca *Kırk Oda*'da (1987) yer alan “Yüzyıllık Uyuyan Güzel” isimli öykü “Uyuyan Güzel” masalının yeniden yazmasıdır. Bu bölümde, Mungan'ın öykülerinde “Uyuyan Güzel” masalıyla kurulan metinlerarası ilişkiler incelenecektir.

Mungan'ın *Lal Masallar* (1989) isimli öykü kitabında yer alan üç öyküden ikincisi olan “Muradhan ile Selvihan ya da Billur Köşk Masalları”nda, anıştırma yöntemiyle Uyuyan Güzel masalıyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Anıştırma yönteminde yazar açık seçik bir gönderme yapmadan başka bir metni anar. Mungan'ın anlatısında, Selvihan'ın gergef işlerken parmağına iğne batması, masalın adı anılmadan Uyuyan Güzel masalına yapılan bir göndermedir.

Mungan'ın öyküsünün başkişisi Selvihan, obada Muradhan'ı semah tutarken gördükten sonra birden değişir. Artık geceleri uyuyamaz, konuşamaz ve gergefini dokuyamaz. Ne Selvihan ne de köşktekiler ona ne olduğunu anlayamaz. Selvihan gergefini eline aldığı bir gün iğne parmağına batar:

“Ansızın parmağımı kanattı Selvihan. (Gergefin çevresini dolanıyordu bakışları tam, keramet bildiren büyü bir tasa bakar gibi bakıyordu işlediği gergefe.) Bakışları kendi gizini zorluyordu. Gergefin ortasına küçük, kızıl bir kan lekesi yayıldı. Lal rengi bir leke. İşte şimdi bulmuştu. İnanmıştı. Artık kendinden bile gizlemenin bir umarı yoktu.

Gizini, lal rengi bir kan lekesinin ışığında görmüştü.

Ay ışığının bilemediği o karabıçak, toprağa değil, Selvihan'ın bağına sağlanmıştı. Ve Muradhan bu bilinmez karanlığın böğründe döndükçe Selvihan'ın bağı bir kat daha oyulacaktı.

Bağrında umarsız bir kuyu, sahipsiz çığlıklar vardı şimdi.

Sevda gelip bulmuştu kendini. “ (Mungan, 2016(c): s.63).

Alıntıda görüldüğü gibi Mungan anlatısında Uyuyan Güzel masalını adını anmadan veya alıntı yapmadan kapalı bir biçimde anar. Ancak bunu yaparken anıştırma yaptığı kısmı tersine çevirerek yineler. Masalda Prenses iğnenin parmağına batması sonucu derin bir uykuya dalarken, Mungan'ın anlatısında Selvihan parmağına batan iğne sayesinde adeta uykusundan uyanır ve onu bu hale düşüren sevdanın farkına varır.

*Yedi Kapılı Kırk Oda*'da (2007) yer alan “Mavisakal” isimli öyküde de “Uyuyan Güzel” masalıyla metinlerarası ilişki kurulur. Polisiye bir öykü olan “Mavisakal”da emniyet tarafından yetirilmiş bir ajan olan Çelikçiçek, bilinmeyen geçmişini araştırmak için Mavisakal rolüne girer. Mavisakal'ı yakalamak isteyen Cinayet Masası Şefi ile Uzak isimli ajan işbirliği yaparak bilgi alışverişinde bulunurlar:

“Her ikisi de birbirlerinin dosya ve disket dolaplarına, onlar da yüzyıllık uykuya yatmış kendilerini öperek uyandıracak prensin öpücüğünü bekleyen özel ve gizli bilgilere ulaşmak için tutkulu bir istek, derin bir iştah duyuyorlardı. İşi gereği onlarca yıldır dinle silmiş telefonlar, gizli kamera kayıtları, takip notları gibi Cinayet Masası Şefi'nin sahip olduğu binlerce ayrıntı Uzak için merak ettiği, ama seyretme fırsatı bulamadığı filmler kadar cazipti. Kendi biriminin insanlar hakkında sahip olduğu bilgiler, diğer birimlerin nelere sahip olabileceğini hayal ettirdikçe şehvete benzeyen bir duygunun bütün benliğini titreyişlerle ürpertiğini hissediyordu. ” (Mungan, 2016(d): s.141).

Mungan burada anıştırma yöntemiyle “Uyuyan Güzel” masalına kapalı bir gönderme yapar. Öyküde geçen, yüzyıllık uykuya yatmış, ifadesiyle “Uyuyan Güzel” masalı anıştırılır. Yüzyıllık uykuya dalan prensesle, kimsenin ulaşamadığı gizli bilgiler arasında benzerlik kurulur. Mungan'ın anıştırma yöntemiyle, “Uyuyan Güzel”

masalıyla gerçekleştirdiği metinlerarası kullanımla anlatımı süslemeyi amaçladığı söylenebilir.

### 2.1.2.2. Yeniden Yazma Örneği olarak Yüzyıllık Uyuyan Güzel

Bu bölümde, Mungan'ın *Kırk Oda* (1987) adlı eserinde yer alan “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”de yer alan metinlerarası ilişkiler, metinlerarasılığın yenidenyazma yöntemine göre incelenecektir.

Yenidenyazma, önceki bir metnin, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesidir. Mungan'ın *Kırk Oda* (1987) isimli eserinde yer alan “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”, Grimm masallarından biri olan “Uyuyan Güzel”in yenidenyazılmış bir versiyonudur. Mungan, eski bir metni içeriksel ve biçimsel dönüşümlere uğratarak yenidenyazarak güncel anlamlarla donatmıştır. Metinlerarasılığın merkeze alındığı öyküde, metin dışı göndermelere genişçe yer verilir. Mungan'ın öyküsünde Âdem, İsa, Meryem ve Hamlet gibi metin dışı birçok unsura açık ya da kapalı göndermeler yapılarak metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Yazar anlatısına “bu masal ‘artık bütün şiirler hep aynı sözcüklerle yazılıyormuş gibi geliyor bana’ diyen dostum Murat Kemaloğlu’na” (Mungan, 2018(b): s.111) ifadesiyle başlar. Öykünün başında yer alan bu metin-dışı unsur, yazarın bir masalı yenidenyazacağını açıkça ifadesidir. Mungan yenidenyazdığı öyküsünde, önceki metni güncel anlamlarla donatsa da masal türünün dil ve anlatım özelliklerini kendi yapıtında yineler. Mungan öyküsüne “BİR VARMIŞ, BİR YOKMUŞ” (s.111) giriş formeliyle başlar. Yazar, pastiş yöntemiyle metnini masal türüne ait kalıp ifadelerle başlatarak öykünün beslendiği temel kaynakları açıkça bildirir. Ayrıca yenidenyazılmış metinde, masal geleneği doğrultusunda zaman ve mekân da belirsiz kılınır.

“Uyuyan Güzel” masalı, Mungan'ın metninin önceki metnini oluşturduğu için iki metin arasında benzerlikler kolayca fark edilir. Ancak yenidenyazmanın sonucu olarak iki metin arasında öyküsel, anlamsal ve biçimsel düzlemde çok sayıda dönüşüm gerçekleşir. Öykünün giriş bölümünde iki metin arasındaki ayrımlar görülmeye başlar. En belirgin ayrımlardan birisiyle biçimsel düzlemde karşılaşılır. Mungan öyküsünü

“Uyuyan Güzel” masalının son bölümü olan prensesin prensin öpücüğü ile uyandığı sahneden başlatır. Grimm Masalları’nda Uyuyan Güzel prensin öpücüğüyle uyanır ve prensle evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşar ve masal biter. Mungan’ın öyküsü ise prensesin uyanışıyla ve yönelttiği sorularla başlamaktadır. Masalda yer almayan bu sorulara Mungan metninde sayfalarca yer vererek, yeni bir “Uyuyan Güzel” yazacağını açıkça gösterir.

Masalların kalıplaşmış giriş cümlelerinden biri olan “Bir varmış, bir yokmuş” giriş formeliyle açılan öykü şu şekilde devam eder: “Yorumlanmış bir masal kahramanının yorgunluğu içindeydi; gözlerini açtığında, ‘Benim prensim sen misin, neden bu kadar beklettin beni?’ dedi.” (s.111). Alıntıda görüldüğü gibi Mungan’ın öyküsünün başlangıcı aslında yeniden yazdığı masalın son bölümüdür. Ayrıca Uyuyan Güzel’in uyanır uyanmaz Prense sorduğu sorular önceki metinde yer almaz. Bu da yeniden yazılmış metinde, değersel-dönüşüm yöntemiyle öykü kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular dizisinin yıkılacağını ve yerine başkalarının getirileceğinin göstergesidir. Mungan’ın metni, Uyuyan Güzel’in uyandıktan sonra uyku, anımsayış ve unutuşla ilgili sorgulamaları ve içsel tartışmalarıyla devam eder. Prens uyanır uyanmaz ilk insanı ve onun uyanışını düşünerek kendini sorgulamaya başlar:

“Gözlerini açar açmaz nedense ilk Âdem’i düşündü. Yaradılışının sabahındaki Âdem’i. Yazgıdaşı Âdem’i. O da böyle mi uyanmıştı?”

(...)

“Tam yüzyıl sonra gözlerini bu denli belirlenmiş bir yaşama açmak, hiç de sanıldığı gibi bir kurtuluş değil, hele uyanış hiç değil! İnsan uzun uykulardan sonra bir yalvaç yalnızlığına uyanıyor.

Aradan yüzyıl geçtikten sonra hiçbir uyanış mutlu olmaz.

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

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

Yakışıklı bir Prensın öpücüğü, bilgi düzleminde epistemolojik bir kopuşu gerçekleştiriyor.-sessiz bir sıçrama-. Tarihin ve masalın ve de masallar tarihinin en büyük devrimi bu. Anılmaya değer.”(Mungan, 2018(b): s.111-112).

Mungan, uyandıktan sonra kendisini sorgulayan Uyuyan Güzel'in yazgısını anlamlandırma gayretini somutlaştırmak için eski bir söylenden anıştırma yaparak, okuyucuyu ilk insan olan Âdem'e gönderir. Mungan, öyküsünün başkışisi Uyuyan Güzel'le ilk insan arasında benzer özelliklere dayalı özdeşlikler kurar. Ayrıca yazar kendine ait düşünceleri metne yerleştirerek eleştirel bir duruş sergiler. Yazarın, Âdem'in kaburga kemiğindeki k harfinin büyük harflerle yazılıp yazılmayacağını sorgulaması, ironik bir söylemle toplumsal cinsiyet normlarına yönelttiği bir eleştiri olarak düşünülebilir.

Uyuyan Güzel'in yaptığı tüm bu sorgulamalar, öyküye eklenen felsefi boyutu gösterir. Bu noktada Mungan'ın öyküsünün başlangıcında örgesel-dönüşüm (Transmotivation) yöntemine başvurduğu görülür. Mungan, Grimm Masalları'nda yer alan “Uyuyan Güzel” masalını yeniden yazarken metnine yeni bir örge ekler. Önceki metin kapsamadığı halde Mungan'ın metni felsefi bir boyuta sahiptir. Ancak felsefi ve sosyolojik olgulara yapılan bu göndermelerde ironik ve alaycı bir ton hakimdir. Mungan metninde, ironik tavrına sahte bilimsel bir ciddiyet kazandırmak için, Louis Althusser'in, Marks'ın anlayışının yeni bir değerlendirmesini yaparken kullandığı “epistemolojik kopuş” kavramını kullanır ve metninde dipnotlara yer verir.

Giriş bölümünün ardından öykünün devamında Uyuyan Güzel'in derin ve karmaşık iç yaşantısı, iç konuşma yöntemine başvurularak verilir. Uyuyan Güzel ilk olarak kendisini Âdem ile karşılaştırarak aralarındaki farklılıkları düşünür. Ardından sevgi üzerine derin düşüncelere dalar:

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

Kafamda gördüğüm düşlerin bulanıklığı içinde hâlâ.

Beni bekleyen ilk şey, belki de tek şey sevgi.

Sevgi.

Zehirli bir düşün büyüğü sözcüğü.

Benim için artık çok geç kalmış bir sevgi bu - masalımın burasına geldiğimde karşıma çıkacağını biliyordum- ben seversem yüz yıl öncesinin sevgisiyle seveceğim; oysa SEVGİ'nin üzerinden yüz yıl geçmiş. O severse, beni üzerinden yüzyıl geçmiş bir sevgiyle sevecek. Aramızda kaç takvimin uzaklığı duruyor. Bir öpücük, yalnızca bir öpücük bu uzaklığı kapatmaya yeter mi?''' (Mungan, 2018(b): s.112-113).

Giriş bölümünde Uyuyan Güzel'in uyandıığında ilk düşünceleri ve hisleri İlahi anlatıcı tarafından iç çözümleme yöntemiyle verilirken diğer bölümde iç konuşma yöntemiyle verilir. “İç konuşma, romanda bir psikolojik analiz tekniğidir. Figür olmayan anlatıcının ilâhî bakış açısıyla uyguladığı ‘iç çözümleme’nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görülmeyen yaşantısını, onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir. (Sazyek, 2020: s.167). Bu tekniğe başvurmakta amaç figürün iç yaşantısını alabildiğine sergilemektir. Yazar, en yaygın psikolojik tahlil türlerine başvurarak genişletme yöntemiyle Uyuyan Güzel'in ne düşündüğünü ve hissettiğini ayrıntılı bir şekilde vererek metnine psikolojik bir örge katar. Metninde örgesel-dönüşüme başvuran yazar, önceki metnin kapsamadığı yeni bir örgeyi metnine sokar. Böylece başkişinin duygu ve düşüncelerine ayrıntılı yer vererek, ona derinlik kazandırır.

Görüldüğü gibi Mungan, öyküsünün giriş kısmında genişletme yöntemiyle masalda olmayan birçok unsuru metnine ekler. Uyuyan Güzel'in monoloğunun hemen ardından metinde bir kopma gerçekleşir ve öykü italik harflerle yazılmış masalın popüler versiyonu ile devam eder:

“Çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah yaşarmış. Karısı da, kendisi de çocukları olmadığı için çok mutsuzlarmış. YOKSULHALKBELLEKLERİ PADIŞAHLARINI ÇOCUKSUZ, DÖLSÜZ BIRAKARAK ÖÇ ALIR ONLARDAN, KENDİLERİNİN EN ÇOK YAPABİLDİKLERİ (YA DA TEK YAPABİLDİKLERİ)ŞEYİ, PADIŞAHLARININ YAPAMAYACAĞINI DÜŞÜNMEK KEYİF VERİR ONLARA: BİR MASAL KEYFİ VERİR. OYSA TARİH, YANİ TARİHLERİ PADIŞAH ÇOCUĞUNDAN VE ONLARIN İNCE ZULMÜNDEN GEÇİLMEZ.” (Mungan, 2018(b): s.113).

Alıntı, en açık metinlerarası yöntemdir. Yazar, alıntı yaparken iki temel tipografik unsur kullanır. Alıntılacağı sözceyi italik harflerle ya da tırnak içine alarak belirtir. Mungan da masalın orijinal versiyonunu metnine yerleştirirken alıntı yaptığını açıkça bildirir. “Çok uzak ülkelerin birinde, çocuğu olmayan bir padişah yaşarmış. Karısı da, kendisi de çocukları olmadığı için çok mutsuzlarmış.” ifadesi açıkça bir alıntı örneğidir. Masalın bir parçası alınıp metne yerleştirilmiş ve hemen ardından anlatıcının yorumu büyük harflerle verilmiştir.

Çocuksuzluk motifi masalarda yer alan en temel motiflerden biridir. Masallar halk anlatı geleneğine dayanır ve masalların yaşamaya devam etmesi toplumsal kabule bağlıdır. Yılmaz, kolektif bir yaratım olan halk masallarında sıkça rastlanan “çocuksuzluk motifi”ni Mungan öyküsünde çocuk yapmaktan başka bir kudreti olmayan yoksul halkın iktidardan aldığı bir intikam olarak yorumlar. (Yılmaz, 2013: s.117). Yazar böylece oligarşik anlayışı alaycı bir üslupla açık bir şekilde eleştirir.

Mungan, tıpkı “Zamanımızın Bir Külkedisi” isimli öyküsünde olduğu gibi bu öyküsünde de üç farklı yazım şekli kullanır. Yenidenyazdığı metni normal harflerle yazar ve eleştirel boyutunu okuyucunun algısına bırakır. İtalik harfleri kullandığı bölümlerde masalı doğrudan alıntılar. Okuyucunun algısından kaçma ihtimaline karşın masalda yer alan absürt unsurlar italik harflerle vurgulanır. Büyük harflerle yazdığı bölümlerde ise yorumlarını doğrudan metne ekler. Böylelikle Mungan, metnine çoksesli bir yapı katmış olur.

Yazar, alıntılacağı masal parçasının ve eleştirisinin ardından yenidenyazdığı metne devam ederek Uyuyan Güzel’in kendisini Âdem ile özdeşleştirmesinin



nedenlerini iç çözümlene yöntemiyle verir. Âdem'in cennetten kovulmasıyla kendisinin önce uyanıklıktan sonra da uykudan kovulması arasında benzerlikler kurar. Âdem kıssasının yanında İsa peygamberin hikâyesine de gönderme yapılarak, metinde uyku ile ideoloji arasındaki ilişki hakkında yorumlara yer verilir:

“Âdem, elmayı ısırana dek bir çeşit uykudaydı. Örneğin utanma nedir bilmiyordu. (Birçok başka şey bilmediği de ortada.) Elmayı ısırır ısırılmaz utanıp önünü kapamak için incir yaprağı araması tarihin ilk “ideoloji” örneği olsa gerek. Havva’da, yani bilebildiğimiz ilk kadında ‘penis özlemi’ böyle başlamıştır herhalde. Bu penis özlemi, o zaman da kompleks halinde miydi? yoksa daha sonraları mı kompleks haline geldi, ne yazık ki bunu da bilemiyoruz şimdi. İnsanoğlu’nun\* ağızcıl döneminde işlediği bu ilk günah, en uzun ömürlü intikam perisinin\*\* en uzun âhı olarak insanlığın yakasına yapışmış yüzyıllardır bırakmıyor, üstelik uyumuyor da.

Bu hesaba göre yalnızca İsa sonrası sayarsak her yüzyılda bir güzele uyumak düşüyor. Meryem’le birlikte eder yirmi güzel. Hiç de azımsanacak bir rakam değil. Uyku tarihinin yirmi cildi daha şimdiden hazır demektir.” (Mungan, 2018(b): s. 113-114).

Yazar, öyküsünde gönderge yöntemiyle kutsal kitaplarda yer alan Âdem, Havva, İsa ve Meryem’in isimlerini anarak açık bir metinlerarası alışveriş gerçekleştirir. Ancak bunu yaparken bu kutsal kişileri ve onların eylemlerini sıradanlaştırarak değiştirir. Bu da yazarın yeniden yazdığı öyküde alaycı (gülünç) dönüştürüm yöntemine başvurduğunu gösterir. “Alaycı (gülünç) dönüştürüm, eserin konusunu ve eylemini, içeriğini değil; sıradan ve bilinen bir biçimde yeniden yazılarak biçimini değiştiren ve parodiden türeyen ana metinsellik yöntemidir.” (Eliuz, 2016: s. 136). Eleştirel ve saldırgan olan alaycı dönüştürüm, aynı zamanda eğlendirme amacı taşır. Yazar soylu bir metni alarak, onun biçimini, kişilerini, dilini dönüşüme uğratarak sıradanlaştırır. Mungan da metninde alaycı dönüştürüm yöntemiyle Âdem ile Havva kıssasını alaya alıp kutsal metnin ciddi havasının içine komik unsurlar katarak, önceki metnin tonunu değiştirip okuru eğlendirme amacı güder. Yazar, soylu bir metin olarak kabul edilebilecek kutsal metinleri kaba ve aşağı bir söz dağarı kullanarak gülünçleştirir. Ayrıca anlatıcı araya kendi yorumlarını da dâhil ederek bu kutsal

metinlerdeki kötü ve zayıf yönleri eleştirir. Yazar burada hem kutsal metinleri alaya alır hem de bu metinlerin absürt olan kısımlarını vurgulayarak eleştirisini yapar.

Bu bölümün ardından yeniden masaldan bir parça italik harflerle alıntılanır. Çocuğu olmayan mutsuz padişah için birçok büyücü seferber olur. Tüm uğraşların sonucunda padişahın karısı hamile kalır ve bir kız çocuğu dünyaya gelir. Ancak bu noktadan sonra önceki metin ile sonraki metin arasında çeşitli ayrımlar göze çarpar. Yeniden yazılmış metinde, prensese Ayışığı ismi verilir. Mungan bu isimlendirme ile masalın kadın kahramanını, ona biçilen kalıptan çıkaracağını ipucunu verir.

Öykünün devamı yine masalın orijinal versiyonundan alıntılarla devam eder. Tüm ülke sevinç içindedir ve kutlamalar başlamıştır. Sarayda yapılacak tören için hazırlıklar devam ederken, padişah törene büyük bir büyücüyü davet etmeyi unuttur. Bu duruma çok sinirlenen Quenn isimli büyücü intikam almak için saraya gelir ve Ayışığı'nı lanetler. Ayışığı'nın 16 yaşına geldiğinde eline bir iğ batacağını ve hemen oracıkta öleceğini söyler. Tüm periler büyüü bozmak için uğraşır ancak sadece dönüşüme uğratabilirler. Padişah, kızını korumak için ülkedeki tüm iğleri toplatarak önlemler alır. Ancak Ayışığı 16 yaşına girdiğinde bir gün sarayda gezerken bir iğ görür. Ne olduğu merak edip eline aldığı iğ ucu parmağına batar ve oracıkta hemen uykuya dalar. Prens uyuduktan sonra periler tüm sarayın onunla beraber uyumasını sağlar. Sarayın etrafını dikenli çitler sarar. Zaman geçtikçe Uyuyan Güzel ile ilgili rivayetler yayılır ve birçok prens, onu uyandırmak için yola çıkar. Ancak hiçbiri dikenli çitleri geçemez ve çoğu oracıkta ölür. Yüzyıl geçtikten sonra masalın kahramanı olacak prens, Ayışığı'nı uyandırmak için saraya doğru yola çıkar. Ve tüm engelleri aşarak Ayışığı'nın yatak odasına gelir. Bu noktaya kadar öykü önceki metinle neredeyse koştur gelişir. Ancak bu bölümden sonra ayrımlar belirgin bir şekilde görülmeye başlar.

Masalların klasik kurgusu ve öğeleri vardır. Prensler aktif bir formdadır ve kahraman olma arzusuyla bir yolculuğa çıkar, saf genç kızını büyücülerin ya da kötü üvey annenin elinden kurtararak iktidarı ele geçirir ve prensesle evlenip sonsuza kadar mutlu yaşarlar. “Uyuyan Güzel” masalının orijinal versiyonunda da kurgu benzerdir. Prens büyüü bozmak için saraya gelir ve prensesi öperek uyandırır. Tahta geçip

prensese evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşar. Masallarda her karakterin metinde bulunma nedeni bellidir ve değişmez. Mungan ise onlara verilen rollerin dışına çıkamayan, kısıtlanmış bu masal kahramanlarını kalıbından çıkarmaya çalışarak öyküsüne yeni bir örge eklemiş olur.

Masallarda kahramanların düşüncelerinin ve hislerinin tahliline yer verilmezken, Mungan yeniden yazdığı öyküsünde bir genişletme işlemi gerçekleştirerek Prens'in duygu ve düşüncelerine ayrıntılı olarak yer vererek kişileri ve olayları daha iyi bir şekilde okuyucuya tanıtır:

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

(...)

En sonunda prensesin bulunduğu yatak odasına geldi. Delicesine tutkun olduğu prensesi ilk kez görecekti.

YÜREĞİGÖĞSÜNDEKAFESTEKİBİRKUŞGİBİÇİRPİNİYORDU. (...) Uykusuyla büyülenmiş güzelliğine efsanesinin güzelleştirdiği yüzüne uzun uzun baktı Prens. Çok uzaktan, çok uzaklardan, tam yüzyıl sonrasında baktı.” (Mungan, 2018(b): s.123-124).

Mungan anlatısında önceki metnin aksine Prens'in duygu ve düşüncelerine genişletme yöntemiyle ayrıntılı olarak yer verir. Böylece tıpkı “Zamanımızın Bir Kükedisi”nde İyilik Perisi’ni hikâye kişisine dönüştürdüğü gibi, “Yüzyıllık Uyuyan Güzel”de de genişletme yöntemiyle Prens'i hikâye kişisi konumuna getirerek ona derinlik kazandırır. Ayrıca gerçekleştirilen değersel-dönüşüm işlemiyle Prens'i belirleyen eylemler, duygular, tutumlar dizisi yıkılır. Mungan, Prens'in onca engeli aşip Prensese uyandırmak için saraya gelmesini, öykünün başından beri eleştirdiği düzenin bir görevi olarak ifade ederken, Prens'in neden Prensese aşık olduğunu anlayamamasını da masallarda yer alan bir preste karşılaşamayacak bir özellik olan toylukla açıklar.

Mungan'ın anlatısında kimlik kazanan Prens, Ayıışığı'nı öpmeden önce korkuya kapılır. Prens, Uyuyan Güzel uyandıında aralarındaki sevginin biteceğine dair korkuları vardır. Bu yüzden onu uyandırmakta tereddüt eder:

“ Sonra kararını verdi:

Aradan yüzyıl geçse de uyandırmayacaktı onu. O gün gelse de.

Uyandırdığında bu sevdanın, bu büyüünün, bu tılsımın bozulacağını biliyordu çünkü; bir bakış, birkaç söz, bir dokunuş her şeyi bozacaktı. Sevmek suskunluktu, sevmek kesin bir sessizlikti, sevmek dokunamamak, erişememe, sevişememektir.

Ya da yüzyıldır böyle öğretilmişti sevmek. “

“Arada ne ormanın, ne de yüzyılın karanlığı olmadan onu nasıl sevebilirdi? Bu kadar büyük sorumluluğu yüklenebilir miydi? Sevmenin zahmetini, birlikte omuzlanacak olan zahmetini yüklenebilir miydi?” (Mungan, 2018(b): s. 124-125).

Prens, Ayıışığı'nın uykudan uyandıktan sonra onu eskisi gibi sevmeyeceğini düşünür ve korkuya kapılır. Ancak sonuna kadar gitmesi ve onu uyandırması gerektiğini bilir. Sevda üzerine yaptığı sorgulamalar sonucunda hissettiği tüm korkuya rağmen Ayıışığı'nı öperek uyandırır. Yılmaz, Mungan'ın anlatısında Prens'in geçirdiği dönüşümü şöyle açıklar: “Yüzyıllık Uyuyan Güzel hikâyesinde masalda yer almayan prensin duygularına, düşüncelerine, korkularına, iç hesaplaşmalarına yer verilmiş, işlevsel bir parça olmaktan çıkarılarak kişileştirilmiş; tip olmaktan öteye geçirilerek karakter haline getirilmiştir.” (Yılmaz, 2013: s.121).

Önceki metinde olduğu gibi Prens uyandıktan sonra Prens ile evlenir ancak bu onlara mutlu bir son getirmez: “Benim istediğim bu değildi. “ dedi Prens. “Hiç değildi.” Her şeyi anlatmasına neden olan öpücüğü aynı zamanda Prens'i de uyandırmıştı. ‘Bir öpücükle onu kazandım, onu yitirdim.’ dedi. “ (Mungan, 2018(b): s. 126).

Ayıışığı durmadan konuşur. Sürekli konuştuğu için Prens'in onu sevmeyeceğini düşünür ancak yine de kendisini durduramaz. Aslında sevmeyi ister, sevmeyi

öğrenmeyi ister ama sözcüklerin ağzından çıkmasına engel olamaz. Yüz yıllık uykusunda yaşadığı korkunç sessizlikten kurtulmak için hiç susmadan konuşur:

“Hoşgörün beni Prensime, biliyorsunuz şu yüzyıllık arayış kapatmak zorundayım. Sevmeniz de, sevmeyeniz de beni konuşacağım, susana kadar konuşacağım. Hiçbir güç beni konuşmaktan alıkoyamaz artık. Hiçbir güç.

Boş da olsa, dolu da olsa,

kelimeler, kelimeler, kelimeler.” (s. 128- 129).

Önceki metinde kadın edilgen konumdadır ve Uyuyan Güzel uyandıktan sonra Prens ile evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşar. Ancak yeniden yazılan metinde Prensle durmadan konuşarak adeta var olmaya çalışır. Yazar, Uyuyan Güzel’in hiç durmadan devam eden bu konuşma eylemiyle kadınlara yüklenen edilgen konumu dil aracılığıyla kırmış olur. Mungan burada hem örgesel-dönüşüm yöntemine hem de değersel-dönüşüm yöntemiyle metninde anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirir. Önceki metinde yer almayan varoluş krizini öyküsüne ekleyerek, yeniden yazdığı metne yeni bir motif dâhil eder. Yine önceki metinde masal kişisini belirleyen eylemler, duygular ve tüm değerler dizgesini yıkararak yerine başkalarını getirir. Masalda Uyuyan Güzel, Prensle öpücüğüyle uyanır ve onunla evlenerek kendini gerçekleştirir. Ancak yeniden yazılan metinde Ayışığı uyandığı andan itibaren durmadan konuşur. Prens ile evlenmesine rağmen mutlu değildir. Önceki metinde Uyuyan Güzel’den beklenen, edilgen olup itaat etmesi ve evlenerek kendini gerçekleştirmesidir. Mungan’ın öyküsünde ise Uyuyan Güzel, Prensle evlenip sonsuza kadar mutlu yaşamak yerine mutsuz bir evlilikte durmadan konuşarak var olmaya çalışan bir figüre dönüşür.

Ayrıca yazar, metindeki tümcelerden ayrı bir biçimde yazdığı “kelimeler, kelimeler, kelimeler” ifadesiyle *Hamlet*’ten alıntı yaparak metinlerarası bir alışveriş gerçekleştirir. Alıntı, ileri sürülen bir görüşü açıklamak ve desteklemek için başka bir metinden alıntılanan parça olarak tanımlanabilir. Shakespeare ünlü tragedyasında, Hamlet’in bilincini yansıtmak için çokça monoloğa yer verir. Hamlet endişelerini dile getirmek için tragedya boyunca konuşur: “kelimeler, kelimeler, kelimeler!” (Shakespeare, 2019: s.52). Mungan, yaptığı alıntıyla Ayışığı ile Hamlet’i aynı çizgiye

yerleştirir. Böylece yazar anlatısında Hamlet’le kurduğu metinlerarası ilişkiyle metninin anlamını destekler.

Sonuç olarak Mungan, yeniden yazdığı metin aracılığıyla geçmiş yüzyıllardaki anlatılarla metinlerarası ilişkiler kurar. Öyküsüne alıntı ve gönderge yöntemleriyle birçok metin dışı unsur ekler ve yapıtta bir ayrıışıklık etkisi yaratır. Önceki metinde yer alan kahramanlar ve onların klişeleşmiş yapıları Mungan’ın metninde tersyüz edilir. Yazar, eski bir metinden yola çıkarak özgün bir yapıt kaleme alır.

### **2.1.3. “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”**

“Pamuk Prenses” olarak bilinen “Sneewittchen” isimli masal, Grimm Masalları’nın II. cildinde yer alan iki yüz dördüncü masaldır. Ülkenin birinde, bir kraliçe güzel bir kız çocuğu sahibi olmayı diler. Çok geçmeden dileği gerçekleşen Kraliçe, kızının adını Pamuk Prenses koyar. Kısa bir süre sonra kraliçe ölür ve kral yeniden evlenir. Kötü kalpli bu kraliçe, her gün sihirli aynasına dünyada kendisinden daha güzel bir kadın olup olmadığını sorar. Sihirli ayna her seferinde kraliçeye, en güzeli sizsiniz, diye yanıt verir. Pamuk Prenses çok güzel genç bir kız olduğunda, sihirli ayna kraliçeye, Pamuk Prenses’in kendisinden bin kat daha güzel olduğunu söyler. Çok öfkelenen kötü kalpli kraliçe, bir avcıya Pamuk Prenses’i öldürmesini emreder. Ancak avcı Pamuk Prenses’i öldürmeye kıyamaz ve ormanda tek başına bırakır. Pamuk Prenses ormanda ilerleyerek yedi cücelerin evine gelir ve onlarla yaşamaya başlar. Ancak kötü kalpli kraliçe sihirli ayna vasıtasıyla Pamuk Prenses’in yaşadığını öğrenir ve önce satıcı kılığında sonra da köylü kadın kılığında girerek Pamuk Prenses’e tuzak kurar. Pamuk Prenses köylü kadının ona uzattığı elmayı yiyerek ölür. Cüceler eve döndüğünde prensesi cam bir tabuta koyarak dağın doruğuna yerleştirir. Ormandan geçen prens, Pamuk Prenses’i gördüğünde cücelerden Pamuk Prenses’i kendisine vermelerini ister. Prens adamları cam tabutu omuzlarına alıp ilerlerken içlerinden biri çalığa takılınca tabut sarsılır ve Pamuk Prenses’in boğazına takılan elma parçası çıkıverir. Prens coşkuyla ona evlenme teklif eder ve görkemli bir düğünle evlenerek sonsuza kadar mutlu yaşarlar. (Gülseren, 2011: s.478-489).

### 2.1.3.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”

*Kaf Dağının Önü*’nde (1994) yer alan “Kâğıttan Kaplanları Masalı” ve *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*’da (2017) yer alan “Anlatmanın Anahtarı” isimli öykülerde, gönderge yöntemi kullanılarak “Pamuk Prenses” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. Ayrıca *Kırk Oda*’da (1987) yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” isimli öykü “Pamuk Prenses” masalının yeniden yazmasıdır. Bu bölümde, Mungan’ın öykülerinde “Pamuk Prenses” masalıyla kurulan metinlerarası ilişkiler incelenecektir.

Mungan’ın *Kaf Dağının Önü* (1987) isimli eserinde yer alan “Kâğıttan Kaplanlar Masalı”nda gönderge yöntemiyle “Pamuk Prenses” masalıyla metinlerarası ilişki kurulur. Öyküde, ölen bir yazar, yazar olan en yakın arkadaşına yarım kalan metnini bırakarak, ondan bu metni tamamlayarak yayına hazırlamasını ister. Yazar, ölen dostunun eserini düzenlerken, yazarın hissettiği yalnızlık duygusu ve ölen arkadaşıyla ilişkisine yönelik yaptığı sorgulamalar metne dâhil olur. Aslında Mungan’ın öyküsü iç içe geçmiş iki metinden oluşur. Metinlerin içinde yer alan “bantlar” bölümünde yazar, Ankara’da uzun yıllardır dost olduğu bir kadın arkadaşından bahseder. Yazar, derin bir varoluşsal yalnızlık çeken bu kadının durumunu çocukluğuyla ilişkilendirerek açıklamaya çalışır:

“Beş erkek kardeşle aynı evde büyümüş, tek kız çocuktun. Bir kışlaya, bir erkek yatılı okuluna benziyordu eviniz. Eğer annen ağır bir hastalık geçirmeseymiş daha bir düzine erkek doğurmaya kararlıymış, seni de sanırım küçük bir defosu olarak görüyordu. Büyüdüğün evde bile dünyanın dışında tutulduğunu hissetmiş olmalısın. Beş erkek kardeşli o evde, kendinden bir anti pamuk prenses yaratmıştın. Otellerden otellere sürdürdüğün derin yalnızlığın, senin için sonsuz bir firar olduğunu düşünmüşümdür hep. Her yerin yabancısıydın, her yerde iğreti duruyordun. Her an, hep çekip gidecekmiş gibi bir halin vardı. Yalnızlığında erkekçe bir yan vardı.” (Mungan, 2011(a): s.219).

Yazar burada sadece yapıtın başlığını anarak gönderge yöntemini kullanır. Alıntıda görüldüğü gibi Mungan’ın metninde, hiçbir yere ait olamayan bu hikâye

kişisinin davranışları beş erkek kardeşiyle beraber yaşamasıyla açıklanır. Bu durum Pamuk Prenses'in yedi cüceyle beraber yaşamasına benzetilerek yazarın düşüncesi somutlaştırılarak okuyucuya iletilir.

Mungan'ın *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) isimli eserinde yer alan "Anlatmanın Anahtarı" isimli öyküsünde "Pamuk Prenses" masalıyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öyküde, dünyayı kalabalıklaştırdığı ve karmaşıklaştırdığı gerekçesiyle tüm kitaplar otorite tarafından toplatılır ve imha edilir. Kitapları toplayan görevliler, onlara alaycı bir tavırla göz gezdirirken, yeni nesil çocukların, çağı çürümüş ve içi geçmiş masallarla oyalanılmayacağını açıklar. Mungan öyküsünde hem masaldaki absürtlüklere işaret eder hem de toplumsal birçok eleştiride bulunur:

"Hayata, sokağa, geceye çıkmaya, ormana dalmaya, yola düşmeye, uzaklara varmaya gör bir kere kendini, hayallerini... Ne arandığını bilmek için aramaya başlamaya hazırlan. Hele bir de kadınsan!.. Bakılmaya, seyredilmeye, beklemeye koşullandırılmış cam tabutun uykusu... dondurulmuş öpücük... çirkinini güzele, kurbağayı prense, ölümü hayata, kötüyü iyiye, bir şeyi başka bir şeye dönüştürmeye yeminli büyü... kaderin vaat ettiği prens... Elinden ayna düşürmeyen kadınlığın çalılara takılan etekleri... yerde ekmek kırıntıları, ten ürperten kurt soluğu ensede, zehri hafızaya dönüştüren elma sepeti hepsi odanın içinde. Oda dediğin kristal küre. Nice genç kız kadın olur bir gecede. Sadece anlatmayla, görmeyle, bilmeye!.."

(Mungan, 2017(b): s.109).

Yazar; 'cam tabut', 'zehri hafızaya dönüştüren elma sepeti' ve 'Elinden ayna düşürmeyen kadınlığın çalılara takılan etekleri' ifadeleriyle "Pamuk Prenses" masalını anırtır. Ayrıca 'dondurulmuş öpücük' ifadesiyle "Uyuyan Güzel", 'yerde ekmek kırıntılığı' ifadesiyle "Hansel ve Gretel", 'ten ürperten kurt soluğu ensede' ifadesiyle "Kırmızı Başlıklı Kız" masalı anırtılır. Toplumsal cinsiyet eleştirisinde bulunan yazar, anırtırma yöntemiyle "Pamuk Prenses", "Külkedisi", "Kırmızı Başlıklı Kız", "Hansel ve Gretel" masallarına kapalı göndermelerde bulunarak bu masalların özünü yineler ve onları yeni bir anlamla zenginleştirir.



### 2.1.3.2. Yeniden Yazma Örneği Olarak Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses

*Kırk Oda* (1987) isimli hikâye kitabında yer alan “Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Bir Prenses” öyküsü, Grim Masallarında “Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler” isimli masalın yeniden yazılmış versiyonudur. Bu bölümde Mungan’ın metni ile “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalı arasındaki alışverişler, biçimsel ve anlamsal dönüşümler ele alınacaktır.

Grim Masallarında yer alan ve “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” olarak bilinen masal, Mungan’ın “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” isimli öyküsünün önceki metnini oluşturur. Mungan masalın özünü alarak yarı ciddi yarı alaycı bir yaklaşımla kendi yapıtına uyarlar. Bu yolla masalın anlamını, kendi metninde büyük ölçüde tersyüz eder. Mungan, öykündüğü masalı yeni anlamlarla donatıp modern bir öykü yaratır. Yazar, “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalına gönderme yaptığını da açıkça bildirir. Mungan öyküsüne verdiği “Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses” başlığıyla, gönderme yaptığı “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalını dönüştürerek yeni anlamlarla donatacağının ipucunu verir.

Başlangıçta Mungan, anlatısında metinlerarası ilişkiyi pastiş yöntemine uygun olarak gerçekleştirir. Pastiche, bir metnin biçiminin taklit edilmesidir. Yazar, bu yöntemle bir yazınsal türün ya da özgün bir yapıtın biçimini taklit eder. Mungan da yeniden yazdığı metni masal türünün dil ve anlatım özelliklerini taklit ederek başlatır:

“BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ.

Uzak ülkelerin birinde bir Pamuk Prenses yaşarmış. “ (Mungan, 2018b: s.9).

Mungan’ın öyküsü masalarda olduğu gibi “Bir varmış bir yokmuş...” giriş formeliyle başlar. Ardından gelen “...uzak ülkelerin birinde bir Pamuk Prenses yaşarmış.” ifadesi de yine masalarda olduğu gibi öyküde de mekânın ve zamanın belirsiz kılındığını gösterir. Ayrıca öykü, masal üslubuna uygun olarak duyulan geçmiş zaman kipiyle yazılır. Öyküye masal formelleriyle başlanması önceki metnin üslubunun da pastiş yöntemiyle yeniden yazılacağına göstergesidir.

Mungan anlatısında masal türünün belirgin özelliklerini yineleyerek, masal türüne öykündüğünü açıkça gösterir. Ancak yeniden yazılmış metnin, “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalıyla, biçimsel düzlemde ortak özellikleri bulunmasına karşın iki metin arasında anlamsal düzlemde birçok değişikliklerle karşılaşılır. Mungan’ın metninde, “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalında geçen tüm olaylar tersine çevrilerek yinelenir. Gökalp- Alpaslan, Mungan’ın öyküsünde gerçekleşen anlamsal dönüşümü açıklarken Mungan’ın örneksediği masalı her bakımdan tersine çevirdiğini söyler. Pamuk Prenses büyük vaatlerle kapısına gelen şehzadelerin hepsini reddeder ve bu yüzden evlenemez. İyi kalpli üvey annesinden kendisine kötülük yapmasını ister ancak üvey annesi onun bu durumuna çok üzülür. Ormanda beraber yaşamak istediği yedi cücelere asla sahip olamaz. Masalını beklerken de yaşlanıp çirkinleşerek, koluna taktığı elma sepetiyle masaldaki cadıya dönüşür ve yalnız ölür. Cenaze töreninde, Pamuk Prenses’in tabutunu yedi cüceler taşır. Ailevi nedenlerden dolayı şehzadeler törene katılamaz. Dolayısıyla Mungan, masalların insanlara önerdiği yaşam tarzını ve sunduğu hayalleri ironik bir tavırla yıkar. (Gökalp- Alpaslan, 2007: s.19).

Gerçekten de öykünün başlığından itibaren bir ters dönüştürme işlemi gerçekleştirilir. Mungan, öyküsüne verdiği başlıkla, bilinen bir hikâyeye ile karşılaşacağını muştularken, yeniden yazdığı metnin farklı gelişeceğinin ipucunu da en başta verir. Öyküde, önceki metnin kimi unsurları yinelense de yeniden yazma işleminin sonucu olarak birçok değişiklik gerçekleşir. Öncelikle Pamuk Prenses, masalda bilinen Pamuk Prenses değildir. Yedi cücesi olmayan bir Pamuk Prenses’tir. Birçok prens onunla evlenmek için saraya gelse de o yedi cücesi olmadan evlenmeyi kabul etmez. Onun hayattaki en büyük emeli yedi cüceye sahip olmaktır. Bu yüzden şehzadelerin tüm yalvarmalarına rağmen evlilik tekliflerini reddeder:

“Kapısında Beyaz Atlı Şehzadelerin bini bir paraymış; Prenslerin biri gidip biri geliyormuş ama neye yarar? Yedi cücesi yokmuş. Prenslerin, Şehzadelerin hepsi de en büyük vaatlerde bulunuyorlarmış kendisine, yalvarıp yakarıyorlarmış ama o bunların hiçbirini istemiyor, bu erken ziyaretlerin hepsine burun kıvrıyormuş.

‘Önce Yedi Cücem olsun, ben onlarla küçük bir kulübede yaşayayım. Evlerini süpüreyim, yerlerini sileyim, çamaşırlarını bulaşıklarını yıkayayım, sonra cadı kadın

gelsin beni yerden yere çalsın, siz ondan sonra gelip beni kurtarın; şimdi gelmişsiniz ne çıkar? ' diyormuş.” (Mungan, 2018(b): s.9).

Yazar, yeniden yazdığı metinde masal türünün formel özelliklerini taklit ederken hem eğlendirir hem de eleştiride bulunur. Önceki metinde yer almayan, soylu ve ciddi sayılabilecek masalarda görülmeyecek “Kapısında Beyaz Atlı Şehzadelerin bini bir paraymış” ve “bu erken ziyaretlerin hepsine burun kıvırıyormuş” gibi ifadeler Mungan’ın masalı taklit etmesinin amaçlarından birisinin gülünç etki yaratmak olduğunu gösterir.

Böylelikle yazar, öykünün başkişisi olan Pamuk Prens’in, önceki metinde yer alan prensin yaşadığı felaketleri arzulanması üzerinden hem masalların kadına verdiği cinsiyetçi konumunu hem de masalların klişeleşen kalıplarını eleştirir. Benzer bir örnek Pamuk Prens’in üvey annesinin aynasına yalvardığı sahnede de görülür: “N’olur üveyanneme söyle beni ormana göndertsin, boynumu kestirtsin, avcı bana acısın, bir tavşan kanını sürsün beze... ölümü öp ayna aynen bunları söyle üveyanneme.” (Mungan, 2018(b): s.10).

Mungan, burada eski bir metni alıp değiştirerek daha ciddi bir tonu olan masal türüyle alay eder. Parodinin temel işlevi de budur. Yazar, parodi yöntemini kullanarak yaptığı dönüşümlerle önceki metnin anlamını saptırır. Ayrıca yazar önceki metni şekillendiren temel olaylara da öyküsünde yer vermez. Pamuk Prens’in tüm felaketleri yaşama arzusundaki ısrarı masalın klişe yapılarını göstermek içindir. Yazar böylelikle ciddi bir kullanımı alaycı bir kullanıma dönüştürmüş olur.

Mungan masal kahramanlarının da klişeleşen yapılarıyla oynar. Bilindiği gibi masalarda figürlerin kalıp rolleri vardır. İyiler hep iyi, kötüler hep kötüdür. Masalda üvey annenin işlevi saf ve masum prensese kötü davranmaktır. Mungan’ın metninde ise üvey anne bunların hiçbirini yapmaz. Aksine Pamuk Prens’in durumuna çok üzülür:

“Şehzadeler, Prensler yüzgeri dönüyorlarmış Pamuk Prens’in kapısından. Üveyannesi ise çok üzülüyormuş bu işe. Ama onun da elinden bir şey gelmiyormuş. Bir türlü Pamuk Prens’e söz dinletemiyormuş. Tabii Pamuk Prens’in bir de

üveyannesi varmış. Çünkü o ülkede herkesin bir üveyannesi varmış. Bütün genç kızlar üveyannelerini ‘fena kalpli’ zannederlermiş. Oysa bütün üveyanneler gibi Pamuk Prenses’in üveyannesi de yalnızca bir anneymiş” (Mungan, 2018(b): s.9- 10).

Alıntıda görüldüğü gibi yazar, değersel-dönüşüm yöntemiyle, önceki metinde alçaltıcı değerlerle donatılmış kötü kalpli üvey anneyi belirleyen eylemler, tutumlar ve duygular dizisini yıkar ve yerine iyilerini koyar. Önceki metinde alçaltıcı değerlerle donatılmış olan üvey anne, yeniden yazma işleminin sonucu olarak Mungan’ın metninde üstün nitelikli değerlerle donatılarak verilir.

Yenidenyazma sonucu olarak Mungan’ın metninde başka ayrımlar da ortaya çıkar. Mungan’ın metni Pamuk Prenses’in genç kızlığından başlar. Önceki metinde yer alan, Kraliçe’nin eline batan bir iğ nedeniyle kız çocuğunun olmasını dilediği sahne, Kraliçe’nin dünyaya bir kız çocuğu getirip adını Pamuk Prenses koyduğu sahne, Kraliçe’nin ölümü, Kral’ın yeniden evlenmesi, üvey annenin sihirli ayna ile konuştuğu sahneler, Pamuk Prenses’in genç kız oluşu ve üvey annesinin onun kıskandığı ve öldürmeye çalıştığı kısımlara Mungan’ın metninde yer verilmez.

Yaptığı çıkartmaların yanında Mungan metnine yeni unsurlar ekler. Pamuk Prenses yedi cücesi olmadan evlenmeyi kabul etmez. Mungan’ın metninde anlamsal dönüşüm tam da burada başlar. Masallarda kahramanların rolü kesin çizgilerle belirlenmiştir. Masallarda prensesler, prenslerle evlenerek kendini gerçekleştirir ve sonsuza kadar mutlu yaşar. Ancak yeniden yazılmış metinde Pamuk Prenses masalını yaşamak için prensleri reddeder. Uzun süre yedi cücesini bekler. Zamanla şehzadeler ve prensler kapısına uğramaz olur. Yaşlanıp çirkin bir kız kurusuna dönüşür. Bunun üzerine masalını aramak için yola çıkar. Koluna bir elma sepeti takar ve bir prensesi hayallerine kavuşturmak için yollara düşer: “Onca yol tepmiş, onca dağ tepe dolaşmış. Oysa hiçbir Pamuk Prenses’li pencere onu çağırمامış, her kulübeden, her kapıdan geri dönmüş. Elmaları sepetinde kendi zehriyle çürümüş kalmış.” (Mungan, 2018(b): s.10-11).

Alıntıda görüldüğü gibi hiçbir prenses onu çağırmaz ve o her kapıdan geri çevrilir. Yazar böylece masalların kadına yüklediği toplumsal cinsiyet normlarını eleştirir. Evde oturup prensini bekleyen, hayallerine ulaşmak için her türlü zorluğa

katlanan ideal genç kız imgesine Mungan'ın metninde yer yoktur. Kızlar artık cadıları geri çevirecek kadar bilinçlidir. Böylece masalarda kadına atfedilen edilgen konum yıkılır. Pamuk Prenses masalını yaşamak için şehzade ve prenslerle evlenmeyi reddeder. Bu yüzden Mungan'ın Pamuk Prensesi önceki metinde başkaları tarafından yönlendirilen ve itaatkârlığı sonucunda mutlu sona kavuşan Pamuk Prensesin aksine mutsuz olur. Masalını yaşamak için sonuna kadar mücadele eden Pamuk Prenses iyi kadın tipinden kötü kadın tipine geçse bile kendini gerçekleştiremez. İyice yaşlanınca dünyaya küser, köşesine çekilir ve yoksulluk içinde kimsesiz olarak ölür:

“Sonunda zamanın her şeyi değiştirdiğine karar verip, bütün dünyaya küstü. Köşesine çekildi. Yoksulluklar ve sıkıntılar içerisinde kırgın, küskün günler geçirdi. Artık kimsenin ideallere hürmeti kalmamıştı. Bunu anlamıştı.

Pamuk Prenses ise kendini idealleri uğruna feda etti. Ölürken kendini – eksik de olsa- bir kahraman gibi hissediyordu. Bir masalı bir başına yaşamaya kalkmıştı.

Ve Pamuk Prenses doksan yaşında öldü.

O küçük kulübesinde yoksul ve kimsesiz biri olarak hayata gözlerini yumdu.” (Mungan, 2018(b): s.11).

Sonuç olarak, Mungan'ın metni masal türünün arı bir öykünmesi değildir. Mungan, yeniden yazdığı öyküyle masalın basmakalıp değerlerini büyük ölçüde yok eder. Pastiş yöntemiyle masal türünün biçimsel özelliklerini taklit ederken, parodi yöntemiyle masalın klişeleşen yapılarını tersyüz ederek Pamuk Prenses'e alaycı bir üslupla trajik bir son yazar. Böylece Mungan, eski bir metinden yeni bir anlatı yazarak özgün bir metin yaratır.

#### **2.1.4. Kırmızı Başlıklı Kız**

“Kırmızı Başlıklı Kız” isimli masal Grimm Masalları'nın II. cildinde yer alan yüz doksan dokuzuncu masaldır. Başında her zaman kırmızı bir başlıkla dolaşan küçük ve tatlı bir kız vardır. Büyükannesinin hediye ettiği bu başlığı hiç çıkarmadığı için insanlar ona Kırmızı Başlıklı Kız diye seslenir. Bir gün büyükannesi hastalanınca, Kırmızı Başlıklı Kız ona yiyecek götürmek için yola çıkar. Kırmızı Başlıklı Kız yolda

ilerlerken kurtla karşılaşır ve ona ananesine yiyecek götürdüğünü söyler. Bunu öğrenen kurt hızla önden giderek ananesinin evine gelip onu yutar. Kurt, büyükannenin eşyalarını giyerek Kırmızı Başlıklı Kız'ı beklemeye başlar. Kırmızı Başlıklı Kız eve geldiğinde büyükannesinin farklı göründüğünü anlar. Kurt, Kırmızı Başlıklı Kız'a saldırdığında ormandaki avcı sesleri duyarak büyükannenin evine gelir. Kurdu yakalayarak karnını kesip büyükanneneyi ve Kırmızı Başlıklı Kız'ı kurtarır. (Günersel, 2011: s.448-454).

#### 2.1.4.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Kırmızı Başlıklı Kız Masalı

*Kırk Oda*'da (1987) yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” ve “Tutkunun Veronica Voss'u” ve *Üç Aynalı Kırk Oda*'da (1999) yer alan “Alice Harikalar Diyarında” isimli öykülerde “Kırmızı Başlıklı Kız” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Yazarın, “Kırmızı Başlıklı Kız” masalıyla metinlerarası ilişki kurduğu ilk öykü kitabı *Kırk Oda*'dır (1987). *Kırk Oda*'da yer alan “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” ve kitabın kapanış öyküsü olan “Tutkunun Veronica Voss'u” isimli öykülerde, Grimm Masallarında yer alan “Kırmızı Başlıklı Kız” masalına göndermeler yapılmıştır. “Stelyanos Hrisopulos Gemisi” isimli öykü, metinlerarasılığın imkânları ile Sait Faik Abasıyanık'ın *Semaver* (1936) isimli eserinde yer alan aynı isimli öykünün yeniden yazılmış bir versiyonudur. Öyküde, Shakespeare, Sophokles'in tragedyasının başkişisi olan Antigone, Süperman, İtalyan sinemasının aktiristi Prens Gradisca gibi birçok farklı türde esere gönderme yapılır.

Bu çalışmada ele alınacak unsur, öykü kişilerinden biri olan Prens Gradisca'dır. Prens Gradisca, sürekli kırmızı bere taktığı için Kırmızı Başlıklı Kıza benzetilir. Gönderge yöntemiyle masalın adı açıkça anılarak metinlerarası ilişki kurulur: “Prens Gradisca başından hiç çıkarmadığı kırmızı beresiyle daha çok bir Kırmızı Başlıklı Kızı andırıyor. “ (Mungan, 2018(b): s. 27). Yazar, iki figür arasında sadece berelerinin renklerinin ortaklığıyla benzerlik kurar. Mungan'ın öyküsünde gönderge yöntemiyle gerçekleştirdiği metinlerarası kullanım anlatımı süslemek işlevindedir.

Kırmızı berenin Mungan'ın öykülerinde önemli bir işlevi daha vardır. Mungan'ın "Binbir Gece Masallarım" olarak adlandırdığı Kırk Oda seçkisinde, öykü kişilerinin başında sıkça görülen kırmızı bere büyü bir nesne konumundadır. Mungan metinlerarasılığın imkânları ile masalları dönüşüme uğratarak modern öyküler kaleme alır. Yenidenyazma sonucu olarak da masalarda birçok değişiklik meydana gelir. Bunlardan biri masalarda yer alan nesnelerin dönüşüme uğramasıdır. Mungan bazen masalın merkezinde olan bir nesneyi alıp önemsiz bir eşyaya dönüştürürken (*Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*'da (2017) yer alan öykülerde Alaaddin'in sihirli lambası, tozlanmış ve büyüsünü yitirmiş bir nesne olarak yer alır.) masalda dikkat çekmeyen önemsiz bir eşyayı öykünün merkezindeki bir nesneye dönüştürülebilir. Öyküye dönülecek olursa, Prenses Gradisca'nın başındaki bere, Mungan'ın "Binbir Gece Masallarım" olarak bahsettiği Kırk Oda seçkisinde sıkça karşılaşılan büyü bir nesnedir. Kırmızı bere sayesinde öykü kişisi güzel bir kadına dönüşür:

"Bir yazıklanma, bir boşunalık duygusu kapladı Prenses Gradisca'nın içini. Tek sözcük bile eklemenin bir yararı yoktu. Zarif bir edayla yerinden kalktı. Kırmızı beresini başına geçirdi. Yeniden gençleşti, canlandı, kadınlaştı. Vücudunu sımsıkı saran, kalçalarını alabildiğine yuvarlayan bembeyaz giysileri içinde salına süzüle yürüdü gitti. " (Mungan, 2018(b): s.35).

Benzer kullanım "Tutkunun Veronica Voss'u" isimli öyküde de tespit edilmiştir. Veronica başından beresi çıkarıldığında metamorfoz geçirerek kadından erkeğe dönüşür: "Uzandı kırmızı beremi aldı. Beremi başımdan alır almaz boyalarım döküldü, sakallarım hızla uzamaya, yüz hatlarım sertleşmeye, gövdem tüylenmeye başladı." (Mungan, 2018: s.164). Mungan'ın burada anıştırma yöntemiyle "Kırmızı Başlıklı Kız" masalına gönderme yaptığı açıktır. Ancak masalarda sıradan bir eşya olan bu bere, Mungan'ın öykülerinde dönüşüme uğrar ve masallardaki büyü nesneye karşılık gelir.

"Kırmızı Başlıklı Kız"la metinlerarası ilişkiler kurulan diğer bir metin de *Üç Aynalı Kırk Oda*'da (1999) yer alan "Alice Harikalar Diyarında" isimli öyküdür. Yazar gönderge yöntemiyle "Kırmızı Başlıklı Kız" masalıyla açık bir metinlerarası ilişki

kurar. Alice Harikalar Diyarında eserinin yeniden yazması olan metnin başkişisi Alice sürekli kırmızı bere taktığı için Kırmızı Başlıklı Kıza benzetilir:

“Modern Amerikan Toplumunun Modern Kırmızı Başlıklı Kızı, diye anılmasına yol açan başındaki kırmızı beresi, göbeğini açıkta bırakan tişörtleri, bir üsluba dönüştürdüğü rüküşlüğü, abuk sabukluktan bir çizgi yaratan giysileri, ilginç takılarıyla bütün dünyada milyonlarca genç kız tarafından taklit edilen çağdaş bir efsaneydi şimdiden. (Mungan, 2017(d): s.27-28).

Yazar, gönderme yöntemiyle Kırmızı Başlık Kız'ın adını anar ve okuyucuyu o metne yönlendirir. Alice ile Kırmızı Başlıklı Kız arasında berelerinin renginin ortaklığından dolayı benzerlik kurulur. Öykünün masalla konu ve biçim yönünden başka ortaklığı yoktur. Bu nedenle yazarın, “Kırmızı Başlıklı Kız”la kurduğu metinlerarası ilişkinin sadece anlatımı süslemek için olduğu söylenebilir.

### **2.1.5. Rapunzel**

Rapunzel isimli masal Grimm Masalları'nın II. cildinde yer alan yüz doksan altıncı masaldır. Bir zamanlar ülkelerin birinde çocuk sahibi olmak isteyen bir çift vardır. Kısa bir süre sonra hamile kalan bu kadın pencereden bakarken, canı yan tarafta güçlü bir cadının evinin bahçesinde gördüğü marulları çeker. Adam, karısının hiçbir şey yemediğini görünce dayanamaz ve cadının bahçesine girerek marul çalar. Cadı, adamı yakalar ve doğacak bebeği kendisine vermesi şartıyla serbest bırakır. Bebek doğduğunda cadı onu alır, büyütür ve genç bir kız olduğunda ormanda kapısı ve merdivenleri olmayan bir kuleye hapseder. Cadı, Rapunzel'i ziyaret etmeye gittiğinde ona seslenir ve Rapunzel'in sarkıttığı uzun ve sarı saçlarına tutunarak kuleye tırmanır. Bir gün ormandan geçen bir prens, Rapunzel'in sesini duyar. Kulenin yakınında bir süre bekledikten sonra cadının gelerek kuleye nasıl girdiğini öğrenir. Cadı gittikten sonra Rapunzel'e seslenerek kuleye tırmanır. Rapunzel başta korksa da zamanla prene güvenir ve onun evlenme teklifini kabul eder. Cadı, prensi öğrendiğinde Rapunzel'in saçlarını keserek onu bir çöle gönderir. Ardından prene tuzak kurar ve kuleden aşağı atar. Çalılar sayesinde kurtulan prens, çalıların dikeninin gözlerine batması sonucu kör olur. Sevgilisinden ayrılmış olmanın kederiyle gözyaşı döküp, ormanın derinliklerinde dolaşan prens uzun zaman yürüdükten sonra Rapunzel'in



olduğu çöle varır. Sevgilisini gören Rapunzel ona sarılarak ağlamaya başlar ve gözyaşları prensin gözlerinin açılmasını sağlar. Prens Rapunzel’i alarak ülkesine döner ve onunla beraber sonsuza kadar mutlu yaşar. (Günersel, 2011: s.440-445).

### 2.1.5.1. Murathan Mungan’ın Öykülerinde Rapunzel

*Kırk Oda*’da (1987) yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare” isimli öyküde gönderge ve anıştırma yöntemleriyle, *Üç Aynalı Kırk Oda*’da (1999) yer alan “Aynalı Pastane” isimli öyküde anıştırma yöntemiyle ve *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*’da (2017) yer alan “Demir Oda” isimli öyküde gönderge yöntemiyle “Rapunzel” masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

Mungan’ın *Kırk Oda* (1987) isimli eserinde yer alan “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare”de, dolmuş şoförü olan Efkâr, çalışkan, namuslu, cesur bir delikanlıdır. Dolmuşta karşılaştığı Ümit’le üç yıldır inişli çıkışlı bir ilişki yaşar. Ancak Efkâr yıllardır katlandığı toplumsal baskı karşısında daha fazla direnemez ve Ümit’ten kadın olmasını ister. Efkâr’ın baskılarına ve soğuk tavırlarına dayanamayan Ümit, ameliyat olmayı kabul eder:

“Arkadaşları artık altın makas diyeceklerdi ona. Bıçak altına yattı Ümit. Erkekliğini uğurladı bedeninden. Göğüsleri yapıldı, iğnelerini vuruldu, epilasyonu yapıp, gövdesi tüylerinden temizlendi. Saçları çoğaldı, gürleşti, kalçaları genişledi. Çıkacağı gün uzun uzun saçlarını tarattı, uzun uzun saçlarını... Rapunzel olup sarkıttı uzun saçlarını uzun kulenin uzun penceresinden Efkâr tutunsun diye... Sonra çıktı hastaneden Efkâr’a koştı.” (Mungan, 2018(b): s.149).

Yazar, uzun uzun ikilemesini hem zarf olarak Ümit’in saçlarını taramasını nitelemek için hem de sıfat olarak Ümit’in saçlarını nitelemek için kullanarak “Rapunzel” masalını anıştırır. Devamında da gönderge yöntemiyle Rapunzel ismini anarak, iki metin arasında açık bir metinlerarası ilişki kurar. Metinde Ümit’in uzun saçları ile Rapunzel’in uzun saçları arasında benzerlik kurulur. Ümit’in saçlarını Efkâr tutunsun diye kaleden sarkıtığının söylenmesi ile Ümit’in kendi masalında Efkârı prensi olarak gördüğü anlaşılır. Ümit ne kadar masal prensesleri gibi itaatkâr davranıp fedakârlık yapsa da bir karşılığını görmez. Efkâr onu ameliyattan dokuz ay sonra terk

eder. Mungan, gönderge ve anıştırma yöntemiyle “Rapunzel”le metinlerarası ilişki kurarak Ümit’in Efkâr’a duyduğu büyük aşkı somutlaştırıp ifade ederek anlatımını daha güçlü kılar.

Mungan’ın öykülerinde masal prenseslerine gönderme yapılan metinlerden biri de *Üç Aynalı Kırk Oda*’da (1999) yer alan “Aynalı Pastane”dir. Alice Harikalar Diyarında isimli metnin yeniden yazması olan “Aynalı Pastane” içerisinde birçok metinlerarası göndermeyi barındıran bir öyküdür. Aliye yoksul bir ailenin kızıdır. Parlak bir öğrenci olmadığı için ticaret lisesini bitirdikten sonra ailesine destek olmak amacıyla Aynalı Pastane’de işe girer. Az bir ücretle çalışan bu genç kızın tüm günü kasanın başında oturarak geçer. Aliye, dış dünyayı kasanın arkasından izleyerek güvenli bölgesinden ayrılmayan saf ve masum bir kızdır. Bir gün Muştik isimli orta yaşlı bir muhabbet tellalı Aliye’yi fark eder ve onu izlemeye başlar. Uzun süre Aliye’yi takip ettiği sürede, onun defalarca kasadan para aldığını görür. Muştik bir gün parfüm çalarken yakaladığı Aliye’yi düştüğü müşkül durumdan kurtarır. Aliye’nin zengin bir yaşama duyduğu arzuyu fark eden Muştik, Aliye’ye kötü yola düşmeyi teklif eder. Aliye, bu iş için yetiştirilmediğini ve aşka inandığını söylediğinde Muştik ona, oturduğu yerden hayaller kurarak bir adamla karşılaşmanın düşük bir ihtimal olduğunu, fakirlerin kendisini sağlama alması gerektiğini ve bu işi yaparsa tüm erkeklere sahip olabileceğini anlatır: “O zaman bütün erkekler senin olacak, başkalarının hikâyelerini yaşayabileceksin. Evlerinde oturup koca bekleyerek minder çürüten kızların hikâyelerini de sen yaşayacaksın; fildişi kulelerde saçlarını tarayan ufuk gözlü prenseslerin de...” (Mungan, 2017(d): s.139).

Alıntıda görüldüğü gibi Mungan anıştırma yöntemiyle masallarla metinlerarası ilişki kurar. Anıştırma yapılırken metinlerarası ilişki kurulacak söylem doğrudan anılmadan belirtilir. Alıntıda yer alan “fildişi kulelerde saçlarını tarayan ufuk gözlü prensesler” ifadesiyle “Rapunzel” masalıyla anıştırma yöntemiyle metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öyküde yer alan bu kapalı göndermeyle Muştik’in söylemek istedikleri somutlaştırılarak anlam kuvvetlendirilir.

*Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*’da (2017) yer alan “Demir Oda” isimli öykü “Rapunzel” masalının yeni anlamlarla donatılarak yeniden yazılmış bir versiyonudur.

Mungan anlatısına çeşitli metinlerde yer alan kadınları alarak onları esaret teması altında bir araya getirir:

“Bu sensin. Bu o. Birkaç âleme ve birkaç çağ kalıntısına birden parçalanmış varlığıyla içimizden biri. Hem Alice, hem Rapunzel, hem Asiyeye. Nicedir kilit altında tutuluyor odaların birinde. Tüm duvarları ve zemini demirden yapıldığı için demir oda denilen tek pencere, duvarları boş, çevresi otuz altı adımdan ibaret asık yüzlü, soğuk bir oda şu yüksek kulelerin birinde. Ovaya, dünyaya, hayata bakan bir pencere önünde duruyor uzaklara kilitlenmiş hülyalı gözleriyle... orada durdukça bize tanıdık gelen kadınların yanıltıcı yabancılığıyla...” (Mungan, 2017(b): s.72).

Adı geçen figürlerden Alice, Harikalar diyarına gitmeden önce bir odada hapis kalır. Rapunzel’se kötü kalpli cadı tarafından kuleye kapatılmıştır. Mungan tarafından yeniden yazılan bu metinde bir araya getirilen Alice, Rapunzel ve Asiyeye esaret teması bağlamında bir kuleye hapsedilir. Mungan, “Rapunzel” masalındaki kuleyi demir bir odaya çevirerek daha sert, soğuk ve aşılabilir bir engele dönüştürür: “Ama Alice, ama Rapunzel, ama Asiyeye o duvarın gerisinden bakar herkese.” (Mungan, 2017(b): s.73). Böylece Mungan öyküsünde toplumsal cinsiyet kalıplarını ve bu kalıpların kadınlara yaşattığı baskının şiddetini gün yüzüne çıkartır. (Çorapçı, 2020: s.1768).

Mungan’ın anlatısında dönüşüme uğrayan önemli figürlerden biri de kral ve kraliçedir. Mungan öyküsünde değersel-dönüşüm yöntemiyle, masallarda kızlarını korumak için önlemler alan kral ve kraliçe tipini kendi metninde karanlık figürlere dönüştürür. Öykü boyunca olumsuz niteliklerle donatılan kral ve kraliçe, masallardaki koruyucu ve iyi kalpli anne-babadan ziyade kötü kalpli cadıya benzemektedir. Mungan’ın öyküsünde kral ve kraliçe, kızlarının kalbi demirleşip taşlaşsın diye onu kuleye kapatır: “Çünkü onca şey bilen kral ve kraliçe bir kalbin nasıl okunacağını bilmiyorlarmış. Kızlarını bir kuleye kapatarak, atalarından devraldıkları yazısız, sözsüz bir sözleşmenin kalıcı hükmünü yerine getiriyorlarmış.” (Mungan, 2017(b): s.77). Mungan’ın metninde masal kahramanlarının aksine tavırlar sergileyen bu figürlerin davranışları, yazarın alaycı üslubunu kurmak için başvurduğu parodi yöntemini destekler niteliktedir..

## 2.1.6. Hansel ve Gretel

Hansel ve Gretel olarak bilinen “Hänsel und Gretel” isimli masal, Grimm Masalları’nın II. cildinde yer alan yüz yetmiş sekizinci masaldır. Büyük bir ormanın kenarında, oduncu babaları ve üvey anneleriyle beraber Hansel ve Gretel isimli iki kardeş yaşar. Zaten kıt kanaat geçinen oduncu babaları, ülkede kıtlık çıkınca ekmek parası dahi bulamaz. Üvey anne, kocasına açlıktan öleceklerini söyleyerek adamı çocuklarını ormanda bırakıp onlardan kurtulması için ikna eder. Üvey annelerinin söylediklerini duyan çocuklar önlem olarak, ertesi sabah ormana doğru yürürlerken cebindeki kuru ekmeğin kırıntılarını yere saçıp, eve geri dönebilmek için arkalarında iz bırakır. Ancak kuşlar ekmek kırıntılarını yediği için evin yolunu bulamazlar. Ormanda kaybolan çocuklar güzel bir kuşun peşine takılıp, duvarları ekmekten, çatısı pastadan ve pencereli şekerden olan bir evin önüne gelirler. Çocuklar bu tatlı yiyecekleri yerken evden çıkan cadı onları evine davet eder. Olacaklardan habersiz olan çocuklar eve girdiklerinde cadı Hansel’i yemek için kafese, Gretel’i de iş yapması için mutfığa sokar. Cadı, Hansel’i pişirip yiyeceği gün Gretel’i fırına atmak için, gidip fırındaki ekmeğe bakmasını söyler. Ancak Gretel cadının oyununu anlar ve ona fırına nasıl gireceğini sorar. Cadı, Gretel’e fırına nasıl gireceğini göstermek için başını fırına uzattığında, Gretel onu fırının içine iterek kapağı da üzerine kapatır. Kurtulan çocuklar cadının evindeki değerli taşları alarak evlerine dönerler. Üvey anneleri de öldüğü için, çocuklar babalarıyla beraber sonsuza kadar mutlu yaşarlar. (Gülseren, 2011: s.349-359).

### 2.1.6.1. Murathan Mungan Öykülerinde Hansel ve Gretel Masalı

*Üç Aynalı Kırk Oda*’da (1999) yer alan “Aynalı Pastane” ve *Yedi Kapılı Kırk Oda*’da (2007) yer alan “Mavisakal” isimli öykülerde anıştırma yöntemiyle Hansel ve Gretel masalıyla metinlerarası ilişkiler kurulmuştur.

*Üç Aynalı Kırk Oda* (1999) eserinde yer alan “Aynalı Pastane”de anıştırma yöntemiyle iki kez “Hansel ve Gretel” masalıyla metinlerarası ilişki kurulur. Aynalı Pastane’de çalışan Aliye, dış dünyayı kasanın arkasından izleyerek güvenli bölgesinden ayrılmayan saf ve masum bir kızdır. Bir gün Muştik isimli orta yaşlı bir muhabbet tellalı Aliye’yi fark eder ve onu izlemeye başlar. Aliye’nin arzularını gören

Muştik, ona arzuladığı her şeye sahip olmak için zevk ticaretine girmesini teklif eder. Muştik Aliye’yi teklifini kabul etmesi için ikna etmeye çalışır: “Bilirim, can sıkıntısının da kendine göre bir ilmi vardır, iyi kullanırsan öğretici olabilir. Ama eteğinden düşürdüğün bu kırıntılarla ormanda yolunu bulamazsın. Bundan böyle, senin bir yol göstericiye ihtiyacın var.” (Mungan, 2017(d): s.140). Mungan’ın metninde “Ama, eteğinden düşürdüğün bu kırıntılarla ormanda yolunu bulamazsın.” ifadesiyle “Hansel ve Gretel” masalına kapalı bir gönderme yapılır. “Hansel ve Gretel” de ormanda kaybolmamak için yola ekmek kırıntıları bırakır. Öyküde yer alan bu kapalı göndermeyle Muştik’in söylemek istedikleri somutlaştırılarak metnin anlamı kuvvetlendirilir.

“Aynalı Pastane“de, Aliye’nin gittiği her yerde bir eşya bırakması ile yeniden “Hansel ve Gretel” masalıyla ilişki kurulur. Aliye lüks bir yaşam için Muştik’in rehberliğinde çıktığı bu yeni yolculukta uğradığı her yerde kendine ait bir eşyayı unuttur. Aliye’nin sayısız yelpazesi, pırlanta tokası, lavanta kokulu mendili, Suriye şalı, fildişi saplı şemsiyesi, yüzüğü ve nice eşyası uğradığı mekânlarda unutulur ve ne kadar aranırsa aransın bulunamaz. Burada Hansel ve Gretel ile Aliye arasında benzer özelliklere dayalı özdeşlikler kurulur. Hansel ve Gretel, ormanda kaybolmamak için geçtiği yerlere ekmek kırıntısı bırakır. Ancak ekmek kırıntılarını kuşlar yediği için ormanda kaybolurlar. Aliye de tıpkı Hansel ve Gretel gibi geçtiği her yere bir eşyasını bırakır ve kaybolan bu eşyalar tüm aramalara rağmen bulunamaz. Muştik Aliye’ye neden her gittiği yerde kendinden bir eşya bıraktığını sorar ve Aliye şöyle yanıt verir: “Bilmem zaten parça parçayım ya, belki ondandır; belki de kaybolmayayım, diyedir... Bir zamanlar buralardan ben de geçtim, demek içindir... Ormanda kaybolmamak içindir. Hatıra olmak içindir... Bizden nişan veren bir sır bırakmak içindir.” (s.199).

Metinde geçen “Ormanda kaybolmamak içindir.” ifadesiyle “Hansel ve Gretel” masalına yapılan anıştırma açıkça görülür. Aliye Muştik ile beraber çıktığı yeni yolculukta, geçtiği her yerde bir eşya bırakarak geri dönüş yolunu kaybetmemek ister. Ancak Aliye’nin unuttuğu bu eşyalar bir daha asla bulunamaz. Eşyaların yok olması aslında Aliye’nin geri dönemeyeceğine dair bir ipucudur. Zaten öykünün sonunda Aliye, içinden geçerek yeni bir dünyaya geçtiği aynanın önüne geldiğinde, asla geriye

dönemeyeceğini öğrenir. Mungan yeniden yazdığı öyküde, “Hansel ve Gretel” masalına yaptığı araştırmalarla anlatımını somutlaştırarak güçlendirir.

“Hansel ve Gretel” masalıyla metinlerarası ilişki kurulan diğer metin de *Yedi Kapılı Kırk Oda*’da (2007) yer alan “Mavisakal” hikâyesidir. Öykünün başkışisi Çelikçiçek, teşkilat tarafından yetiştirilmiş bir ajandır. Bilinmeyen geçmişini araştırmak için Mavisakal kılığına girer. Seri katil rolüne giren Çelikçiçek yakalanmamak için çeşitli oyunlara başvurur. Ancak hiç ummadığı bir anda emniyet güçleri tarafından evi kuşatılır:

“Kısıtlanmıştı. O garaja girdikten sonra, belli ki, önceden gizlice kurulmuş olan çelik ızgara kapamı, üstüne kapanmıştı. Çıkış yoktu. Her katil günün birinde yakalanacağını bilir. Beklenmedik olan bu değildi. Tersine, geçtiği yollara kimi zaman bilerek, kimi zaman bilmeyerek eski masallardaki ekmek kırıntıları gibi işaretler bıraktığı, kendi oyununu kendi eliyle hınzırca şenlendirdi olmuştu. Ama kaderinin sonunda karşısına bu şarkının çıkacağını hiç tahmin etmemişti. Ona yeniklik duyuran buydu. Ummadığı bir yerinden yakalanmıştı. O, insanları ummadıkları yerinden yakalamakta bunca ustayken, bu kez kendi yakalanmıştı.” (Mungan, 2016(d): s.223-224).

Yazar burada anıştırma yöntemiyle “Hansel ve Gretel” masalına kapalı bir gönderme yapar. Alıntıda yer alan “eski masallardaki ekmek kırıntıları” ifadesi “Hansel ve Gretel” masalından yapılan yarım bir alıntıdır. Hansel ve Gretel’in ormanda kaybolmamak için geçtikleri yola ekmek kırıntıları bırakmasıyla, Çelikçiçek’in polisleri aldatmak için arkasında bıraktığı kanıtlar arasında benzerlik kurulur. Öykünün gönderme yapılan metinle kurgusal ya da biçimsel bir bağlantısı olmadığı için, Mungan’ın bu kullanımının anlatımı süslemek için olduğu söylenebilir.

## **2.2. MURATHAN MUNGAN’IN ÖYKÜLERİNDE YUNAN MİTOLOJİSİ**

### **2.2.1. Prometheus**

Yunan mitolojisinde Zeus, babası Kronos’u öldürerek, onun krallığını elinden alır. Böylece Titanların egemenliği sona erer ve Olympos tanrılarının başlar. Zeus dünyanın yönetimi için sağlam bir düzen kurmak ister. Bu nedenle kardeşlerine ve

çocuklarına çeşitli görevler verir. Ancak kurduğu düzenin karşısında bir engel vardır: Prometheus. Adı "önceden gören" anlamına gelen Prometheus, Titanlar soyundandır. Akıl gücüne sahip olduğu için Zeus'a karşı gelmekten çekinmez. Zeus, dünya egemenliğini akıl yoluyla elde ettiği için bu gücün sadece kendisinde olmasını ister. Bu nedenle de Prometheus ve kardeşlerine özel bir hıncı vardır. Prometheus da bu öfkeyi körüklemek için aklını kullanarak Zeus'u küçük düşürür. Onuru kırılan Zeus, bu nedenle insanlara ateşi vermez. Başlangıçtan beri Zeus'un kurduğu düzenden rahatsız olan Prometheus, her zaman insanların tarafını tutarak hem Titanların öcünü almak hem de Olmypos tanrılarının egemenliğine son vermek ister. Zeus'tan ateşi çalarak insanlara verir ve böylece bilimin ve sanatın doğuşunu sağlar. Küçük düşürülen Zeus, Prometheus'u aklıyla yenemeyeceğini anlar ve kaba kuvvet kullanarak onu tutuklar. Tanrıyken köle konumuna düşürülen Prometheus zincirlere vurulur ve ciğeri her gün bir akbaba tarafından yenir. Prometheus ölümsüz olduğu için işkencesi asırlarca devam eder. Her sabah ciğeri yenir ve akşam yeniden düzelir. Zeus bununla kalmaz ve insanları da cezalandırmak ister. Bu yüzden Tanrıçalara benzeyen, güzel ve kurnaz Pandora'yı yaratır. Onu insanlara armağan olarak gönderir. Hediye kabul eden insanoğlu Pandora'nın kutusunu açtığı anda başlarına dert, acı ve hastalık yağar. Pandora'nın kutusunda bir tek umut kalır. Çünkü Zeus böyle emreder ve Pandora umut tam kutudan çıkacağı zaman kutuyu kapatır. Bundan sonra insanların başından bela hiç eksik olmaz. (Aiskhylos, 2020: s.1-61).

### **2.2.1.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Prometheus**

Murathan Mungan'ın ilk öykü kitabı olan *Son İstanbul*'da (1985) yer alan "CC" isimli öyküde Prometheus miti ile metinlerarası ilişki kurulmuştur. Mungan metninde farklı toplumsal statülere sahip, yalnızca hamamda bir araya gelen birçok eşcinsel bireyin hayatlarından kesitler sunarak eşcinsel dünyayı anlatır. Dört bölümden oluşan öykünün "Sınır İklimi" başlıklı ilk bölümünde Suat'ın yaşamından kesitler verilir.

Suat hayatı boyunca ünlü olmak için uğraşan bir seslendirme sanatçısıdır. En büyük hayali eşcinsel kimliği nedeniyle dışlandığı toplumda, şöhrete kavuşarak yer edinmektir. Anadolu Turnelerinde ve film seslendirme stüdyolarında geçen hayatı ona saygın bir kimlik kazandırmaya yetmez. Köşesine çekilmiş keşfedilmeye beklerken

vücudu yağlanmış, saçları dökülmüş, gözaltı torbaları belirginleşmiştir. Kendisini bir cinsel enkaz olarak gören Suat yaşlı ve yorgundur. Hayatı boyunca gözetlenen Suat'ı en çok hırçınlaştıran şey her zaman bir olayın, toplantının ya da birlikteliklerin dışında tutulmasıdır. Çünkü heteroseksüel bir toplumda diğer cinsel yönelimler dışlanır. Bu nedenle hamam önemlidir. Çünkü Suat cinsel arzularının tatminini sağlamak için hamamı kullanır. Ancak insanların bakışlarını orada da üzerinde hisseder. Kendini aşağılanmış hisseden Suat, bakışlardan utanır ve onuru zedelenir:

“Bu cam gözler, bu delici bakışlar gövdemi didikliyorlar. Kendimi Prometheus’a benzetiyorum. Hâlâ niye buraya geliyorum? bu ölü kayalarda işim ne? burada işim ne? burada ne arıyorum? Bilmiyorum. Bildiğim tek şey Prometheus’un kayalara zincirlenişi gibi, ben de bu göbekteşına zincirlenmişim.” (Mungan, 2017(c): s.110).

Metinde Suat'ın heteroseksüel düzene karşı gelerek toplum tarafından dışlanarak cezalandırılması ile Prometheus'un Tanrıların kurallarına karşı gelerek başkaldırması ve Tanrı olmasına rağmen bir köle gibi kayalara zincirlenip aşağılanması arasında benzerlik kurulmuştur. Suat'ın toplumsal düzene karşı çıkışı ve toplum tarafından cezalandırılışı, yaşadığı yalnızlık ve aşağılanma duyguları; Prometheus mitine yapılan gönderge ve anıştırma ile en kısa yoldan okuyucuya aktararak, anlatım kuvvetlendirilmiştir.

Suat'ın acılarının ve korkularının anlatıldığı sahnede, yeniden gönderge yöntemiyle Prometheus anlatısına yönlendirme yapılır:

“Ben konservatuvar sınavlarına hazırlanıyorum. Elimde Zincire Vurulmuş Prometheus. Yaşadıklarımızın sisini koyultuyor bu buğular, yaşadıklarımıza izlenimci bir uzaklık katıyor. (Kaf dağının ardındaki tapınak burası. Düşsün tutkusu Kaf dağının ardındaki tapınağa dek getirip bıraktı beni. Acılarım, korkularım bir Zümrüdüanka kuşu gibi yükseltti, yüceltti beni, kanat çırpı altımda; ben, beni aştıkça. Sonunda buraya getirip bıraktı. Sınav listelerinden savrulmuş adımları hayatın künyesine geçirdim, yorgun ve yaşlı Prometheus olarak.” (Mungan, 2017(c): s. 110).

Mungan öyküsünde tekrar Prometheus mitine gönderge yapar. Böylece düzene karşı çıktığı için dışlanmış ve aşağılanmış Suat'ın yaşadıklarını, yine kurallara



uymadığı için dışlanan, aşağılanan ve asırlar boyu sürecek işkencelere maruz kalan mitolojik kahraman Prometheus'a göndererek somutlaştırır. "CÇ" isimli öyküde gönderge ve anıştırma yöntemleriyle, Prometheus anlatısıyla gerçekleştirilen metinlerarası alışverişle yazarın ifade etmek istediği düşünceler somutlaştırılmış ve anlatım güçlendirilmiştir.

### 2.2.2. Midas

Midas, Phrygia'nın birinci kralı ve Gordium'un kurucusu Gordias'ın oğludur. Efsanelerde olduğu kadar tarih ve arkeolojik kaynaklarda da adı geçen Phrygia kralı, Yunan mitolojisinde eşek kulakları ve dokunduğu her şeyi altına çevirme yeteneğiyle ün salmıştır. Şarap tanrısı Dionysos'a bağlılığıyla bilinen Midas, Dionysos'un alayındaki ihtiyar ve sarhoş satyr'i ona teslim eder ve tanrı tarafından dokunduğu her şeyi altına çevirmek yeteneğiyle ödüllendirilir. Ancak Kral Midas'ı asıl ünlü kılan söylen, orantısız eşek kulaklarıyla ilgili olandır. Bir gün kırın, küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısı olan Pan; müziğin, sanatın, ateşin ve şiirin tanrısı olan Apollon'a meydan okur. Kral Midas, Tmolos (Bozdağ) dağının yamaçlarında dolaşırken Apollon'la Pan'ın yarıştıklarını ve bu yarışmaya hakem olarak dağ tanrısı Tmolos'u seçtiklerini görür. Kral Midas, Apollo'nun lyra'sını ve Pan'ın kavalını dinler ve kavalı daha çok beğenir. Bu duruma çok sinirlenen Apollon, Midas'ın iyi müzikten anlamadığını söyleyerek kulaklarını uzatıp eşek kulaklarına dönüştürür. Midas, eşek kulaklarını Phrygialıların sivri külâhı altında bir süre gizler. Bu sırrı sadece Kral Midas'ın berberi bilmektedir. Ancak bu gizi daha fazla taşıyamayacağını düşünen berber, toprağa bir kuyu kazar ve kuyuya eğilip "Midas'ın kulakları eşek kulaklarıdır." diyerek fısıldar. Bu yerin çevresinde biten kamışlar ve sazlar yel estikçe dile gelerek "Midas'ın kulakları eşek kulaklarıdır." diye yankılanmaya başlar ve tüm halk bu sırrı öğrenir. (Erhat, 2021: s.205-206).

#### 2.2.2.1. Murathan Mungan'ın Öykülerinde Midas

Mungan'ın beşinci öykü kitabı olan *Kaf Dağının Önü*'nde (1994) yer alan "Gece Masalı" isimli öyküde, gönderge yöntemiyle Midas mitiyle metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. *Kaf Dağının Önü* (1994) isimli eserde yer alan "Gece Masalı" toplum tarafından dışlanan eşcinsel bireylerin dünyalarını anlatır. Gündüzleri toplumsal

normlara uygun olarak hareket eden eşcinseller hava karardığında Sıraselviler Caddesi'nde bulunan bir gece kulübünde toplanırlar. Birçok eşcinsel bireyin yaşamı, hava karardığında gerçek kimliklerine bürünebilmek ve özgür hareket edebilmek için geldikleri bu kulüpte kesişir. Eşcinsellerin sığınakları olan bu gece kulübünde birçok farklı kişinin hayatına şahitlik edilir. Reşat taburesinde oturmuş fark edilmek ve beğenilmek ister. Ancak hiç kimse tarafından tercih edilmez. Gece ilerledikçe eşcinsel bireylerin telaşı artar:

“Çevresindeki telaşın ayırında.

Gece ilerliyor.

En eski gece masalı Kùlkedisi olsa gerek. Saatin gongu. Demokles'in kılıcı, İkarus'un kanatları, Midas'ın kulakları, yeniden saatin gongu...” (Mungan, 2011(a): s.88).

Alıntılanan bölümde gönderge yöntemiyle hem Midas hem de Demokles ve İkarus isimleri anılarak yunan mitleriyle metinlerarası ilişki kurulmuştur. Demokles, Sicilya'da Syrakusa hükümdarı olan Dionysos'un yakın dostlarından. Demokles, Kral Dionyos'la sık sık sohbet eder ve krallığın ona bahsettiği mutluluğu över. Bu durumdan sıkılan Kral, bu mutluluktan ona da pay vereceğini söyler. Kral Dionyos, Demokles'i armağanlara boğar ancak başının üstünde keskin bir kılıç sallandırılmasını emreder. Bir kılıla tavana bağlı olan ve her an başına düşecekmiş gibi sallanan bu keskin kılıç Demokles'e tüm varlığını zehir eder. Böylece Kral Dionyos, Demokles'e krallığın sadece güç, zenginlik ve mutluluk bahsetmediğini, aksine kralın canının her daim tehlikede olduğu bir mevki olduğunu gösterir. Bu mitem kaynaklanan “Demokles'in kılıcı” deyimini günümüzde hep tehdit ve tehlike altında bulunan maddesel varlığı dile getirir. (Erhat, 2021: s.80). Dünyada ilk uçan adam olarak ün bırakan İkarus'sa, Giritli mimar Daidalos'un oğludur. Kral Minos, İkarus'u ve babasını işledikleri bir suçtan dolayı Labyrinthos'a kapatır. Daidalos kapatıldıkları kuleden kaçmak için uzun süre çalıştıktan sonra birer çift kanat yaparak onları bal mumuyla omuzlarına yapıştırır. Daidalos, oğluna fazla yüksekten uçmamasını ve güneş ışınlarından korunmasını söyler. Ancak İkarus havalandıktan sonra babasının

sözünü unuttur ve güneşin ışınlarına aldırmadan yükselmeye devam eder. Yükseldikçe kanatlarını tutan balmumu erir ve İkarus denize düşerek boğulur. (s.153).

Mungan, öyküde yer alan Reşat ve diğer eşcinsel bireylerin zamanın gece yarısına yaklaştıkça hissettikleri tedirginlik duygusunu, yine benzer korkular yaşayan Demokles, Midas ve İkarus anlatılarına göndermeler yaparak somutlaştırır. Geceyi geçirmek için aradıklarını bulamayan eşcinsel bireylerin tedirginliği, başında kıla bağlı keskin bir kılıç sallanan Demokles'in, kanatları yandığı için denize düşüp boğulan İkarus'un ve eşek kulaklarını bir sır olarak herkesten saklayan Midas'ın yaşadığı tedirginlik duygusuna benzetilir. Yazar böylece ifade etmek istediği düşüncüyü somutlaştırarak anlatımını güçlendirir.

## SONUÇ

Postmodernist anlatım tekniklerinden biri olan ve 20. yüzyılın kuramlarıyla açıklık kazanan metinlerarasılık, bir yazarın kendinden önceki metinlerden içerik ya da biçim bağlamında alıntılar, anıştırmalar yapmasıdır. Aslında yazarlar edebiyat tarihinin başından bu yana önceki metinlerden etkilenmişlerdir. Edebiyat terminolojisine “metinlerarasılık” olarak giren bu terim sadece postmodernizme özgü bir özellik değildir. Ancak klasik ve modern metinlerde var olan bu olguda yeni olan unsur, bu kavramın yazınsal eleştirisi alanında yeni tanımlanmaya başlanmasıdır. Metinlerarasılık kavramı 1960’lı yıllarda özellikle Kristeva’nın çalışmaları ve birçok eleştirmenin de – Bakhtin, Barthes, Lothman gibi- katkılarıyla ortaya çıkmıştır. Adı geçen teorisyen ve eleştirmenler, kuramı tanımlarken farklı yollar izleseler de hepsi, metnin daha önceki metinlerle ilişki halinde olduğu, düşüncesinde birleşmiştir. Yazar metnini oluştururken, diğer metinlerden kesitleri metnine alarak, yeni bir metin meydana getirir. Buradan da her metnin, başka metinlerin dönüşümü olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Bu çalışmanın temelini oluşturan konu, Murathan Mungan’ın hikâyelerinde Doğulu ve Batılı halk edebiyatı ürünlerinin metinlerarasılık bağlamında incelenmesine dayanmaktadır. Çalışmada Mungan’ın hikâyelerinde halk edebiyatı ürünlerinin hangi metinlerarası yöntemlerle ve hangi işlevlerde kullanıldıkları incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Mungan’ın hikâyelerinde geleneksel malzemenin iki farklı yöntemle kullanıldığı tespit edilmiştir. Birinci durumda Mungan masallardan, halk hikâyeleri ve mitolojik motiflerden parçaları bireysel tasarımı olan öykülere alıntı, gizli alıntı, anıştırma, indirgeme, genişletme, uzatı işlemleriyle sokmuştur. İkinci durumdaysa masallardan ve halk hikâyelerinden bazılarını yeniden yazmıştır.

Murathan Mungan’ın hikâyeleri metinlerarasılığa son derece açık anlatılardır. Mungan’ın öykülerinde başka metinlere açık ya da kapalı olarak çok sayıda gönderme yapılır, alıntılara yer verilir. Özellikle “Binbir Gece masallarım” olarak tanımladığı *Kırk Oda* öykü dizini; *Kırk Oda*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda*’da yazınsal göndermelerin sayısı oldukça fazladır. Masallara göndermelerle dolu olan bu öykülerde Doğu ve Batı kaynaklı anlatılar dönüşüme uğratarak yeni bir metin meydana getirilmiştir.

Mungan, metinlerinde masallardan, halk hikâyeleri ve mitolojik motiflerden alıntıları metinlerarası yöntemlerle dönüşüme uğratarak çeşitli işlevlerde kullanır. Yazar kimi zaman anlatımını kuvvetlendirme kimi zaman da anlatımını süsleme amacıyla *Son İstanbul* (1985), *Cenk Hikâyeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masallar* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999), *Yedi Kapılı Kırk Oda* (2007), *Kadından Kentler* (2008), *Eldivenler* (2009), *Kibrit Çöpleri* (2011) ve *Dokuz Anahtarlı Kırk Oda* (2017) eserlerinde yer alan öykülerde geleneksel anlatılara göndermelerde bulunur. Mungan'ın hikâyelerinde metinlerarası ilişki kurulan metinler Binbir Gece Masalları'ndan "Ali Baba ve Kırk Haramiler", "Alaaddin'in Sihirli Lambası", "Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü"; Grimm Masalları'ndan "Külkedisi", "Uyuyan Güzel", "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", "Kırmızı Başlıklı Kız", "Rapunzel", "Hansel ve Gretel"dir. Halk hikâyesi ve destanlardan "Leyla ile Mecnun", "Köroğlu", "Duha Oğlu Koca Deli Dumrul" ile metinlerarası ilişkiler kurulmuştur. Ayrıca mitolojik motiflerden Kafdağı, Anka kuşu, doğan, geyik, güvercin motifi de Mungan'ın öykülerinde örneksenen diğer metinlerdir. Mungan pek çok başka metne açık ya da kapalı göndermeler yapar, birçok anıştırmaya yer verir, açık ya da kapalı olarak yaptığı alıntıları bir dizi dönüşüm işleminin ardından, yeniden yazarak ve yeni işlevlerle donatarak metnine sokar. Farklı söylemlere ait çok sayıda alıntı ve gönderme iç içe geçerek öykülerin "çoksesli" bir özellikte olduğunu keskinler.

Mungan kurduğu metinlerarası ilişkilerle anlatısını süslediği gibi metnini de desteklemiş olur. Mungan'ın bireysel tasarımı olan öykülerde geleneksel malzemeyle kurduğu metinlerarası ilişkilerde; zihinde geliştirilmek istenen düşüncenin somutlaştırılması, anlamı kuvvetlendirmek ve anlatımı süslemek amaçlanır. Ancak Mungan'ın yeniden yazdığı Külkedisi, Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel masallarıyla Kan Kalesi ve Duha Koca Oğlu Deli Dumrul hikâyeleri ciddi dönüşümler geçirir. Mungan, önceki metnin yapısını ve özünü ters dönüştürme işlemine başvurarak kendi metnine uyarlar ve yeni anlamlarla donatır. Genişletmeye uğrattığı önceki metne toplumsal ve siyasi örgeler ekleyerek toplumsal cinsiyet normlarını ve oligarşik sisteme eleştirilerde bulunurken, metninde felsefi örgelere yer vererek bireylerin varoluşsal kaygıları üzerinde yoğunlaşır. Bazen İyilik Perisi ve Azrail örneğinde olduğu gibi önceki metinde işlevselliğiyle var olan figürlere karakter özelliği

kazandırarak metninin merkezine alır. Bazen de önceki metinlerin klişeleşen yapılarıyla oynayarak onları deforme eder. Masallarda her şeyi bir parmak hareketiyle gerçekleştiren olağanüstü varlıklar Mungan'ın metninde sıradan bir insana, masallarda yer alan büyülü nesnelere de büyüsunü kaybetmiş, tozlanmış ve kenara atılmış sıradan eşyalara dönüştürülür.

Sonuç olarak, Mungan, yeniden yazdığı metinler aracılığıyla geçmiş yüzyıllardaki anlatılarla metinlerarası ilişkiler kurar. Öykülerde çeşitli metinlerarası ilişki biçimleri kullanılarak birçok metin dışı unsur eklenir ve yapıta bir ayrışıklık etkisi yaratılır. Murathan Mungan'ın öykülerinde, masallardan, halk hikâyeleri ve mitlerden alınan motiflerle çoksesli bir yapı kurulur. Mungan özellikle Binbir Gece Masalları ve Grimm Masalları üzerine inşa ettiği öyküleriyle, geleneksel malzemenin faydalanarak yeni bir bakış açısıyla özgün metinler kaleme alır. Adı geçen bu eski metinleri çağın değer yargılarına göre dönüşüme uğratarak yeniden yazar. Önceki metinde yer alan kahramanlar ve onların klişeleşmiş yapıları Mungan'ın metninde tersyüz edilir. Mungan'ın metnindeki gördergeler figüratif kadro ve anlamsal dönüşümlerle sınırlı kalmaz, masal ve halk anlatısı türlerinin söylemleri de taklit edilir. Onun, eski anlatılardan yararlanarak kurguladığı modern öykülerinde Alaaddin, Külkedisi, Rapunzel, Kırmızı Başlıklı Kız, Köroğlu, Duha Oğlu Koca Deli Dumrul vb. kol gezer. Bu çalışmada metinlerarası bağlamda analiz edilen bu öyküler üstkurmaca düzleminde yeniden yorumlanabilir.

## KAYNAKÇA

### 1.Kitaplar

- Aiskhylos (2020). Zincire Vurulmuş Prometheus (Çev. A. Erhat, S. Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2004). Parçalılık Metinlerarasılık. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2007). Kopuk Yazı Kopuk Yapıt. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2007). Metinlerarası İlişkiler. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Alptekin, Ali Berat (2021). Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Atay, Oğuz. (2016). Oyunlarla Yaşayanlar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (1999). Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Kuram Yayınları.
- Berköz, Egemen (1999). Jacob ve W. Grimm Masallar I (Kinder-und Hausmarchen). İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Boratav, Pertev Naili (2011). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Boratav, Pertev Naili (2016). Türk Mitolojisi. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (2017). Folklor ve Edebiyat II. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Büyükokutan, Töret, Aslı (2016). Hz. Ali Cenknâmelerinden Kan Kalesi Kitabı. Konya: Kömen Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (2017). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Defoe, Daniel (2020). Robinson Cruose (Çev. M. Bahar). İstanbul: İskele Yayıncılık.
- Ecevit, Yıldız (2016). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (2020). “Sonrası: Gülün Adı Üzerine Umberto Eco’nun Açıklaması”, Gülün Adı. (Çev. Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2016). Oyunda Oyun Postmodern Roman. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2020). Dede Korkut Kitabı. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Erhat, Azra (2021). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökalp Alpaslan, Gonca (2007), Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları. İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Günersel, Saffet (2011). Grimm Masalları Cilt 1. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Günersel, Saffet (2011). Grimm Masalları Cilt 2. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Güzel, Abdurrahman, Ali Torun (2012). Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mungan, Murathan (1996). Murathan '95. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011a). Kaf Dağının Önü. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011b). Stüdyo Kayıtları. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2016a). Harita Metod Defteri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2016b). Kadından Kentler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2016c). Lal Masallar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2016d). Yedi Kapılı Kırk Oda. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2017a). Cenk Hikâyeleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2017b). Dokuz Anahtarlı Kırk Oda. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2017c). Son İstanbul. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2017d). Üç Aynalı Kırk Oda. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2018a). Eldivenler, Hikâyeler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2018b). Kırk Oda. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2018c). Paranın Cinleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (2020). Binbir Gece Masalları I. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (2020). Binbir Gece Masalları II. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (2014) Türk Mitolojisi II. İstanbul: Türk Tarih Kurumu.
- Pala, İskender (2020). Ansiklopedik Divân Şiirleri Sözlüğü. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Sazyek, Hakan (2020). Roman Terimleri Sözlüğü. Ankara: Hece Yayınları.
- Sezer, Abdulbasit (2010). Murathan Mungan ve Halk Bilimi. Ankara: Maya Akademi Yayınları.



Shakespeare, William (2019). Hamlet. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tzu, Sun (2020). Savaş Sanatı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

## **2.Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar**

Albayrak, Nurettin (1995). “Ferhad ile Şirin”. İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 12, 388-389.

Aytaş, Gıyasettin (1999). “Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve ‘Haza Destan-ı Geyik’ ”. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Merkezi Dergisi, (12), 161-170.

Ceylan, Ömür (2011). “Tavus”. İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,15, 184-185.

Çorapçı, Fatma (2020). “Metinlerarası Bağlamda Murathan Mungan’ın Dokuz Anahtarlı Kırk Oda İsimli Öykü Kitabı”. Turkish Studies, 15(4), 1761-1772.

Durmuş, İsmail (2003). “Leylâ ve Mecnûn”. İslam Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 27, .159-160.

Eken, Fatih (2016). Sun Zı Savaş Sanatı’nın Çin Tarihindeki Yeri ve Önemi. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erdem, Sargon (1991). “Anka”. İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 3, 189-200.

Karadavut, Zekeriya, Yılmaz Yeşildal (2007). “Anadolu Türk Folkloründe Geyik”. Milli Folklor, 76, 102-112.

Öztürk, Mustafa. (2013). ”Zülkarneyn”. İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C.44, s.564- 567.

Özkan, Selin (2012). Murathan Mungan’ın Yedi Kapılı Kırk Oda Adlı Eserine Metinlerarası Bir Yaklaşım. Yüksek Lisans tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, Eskişehir.

Pala, İskender (2006). “Mühr-i Süleyman”. İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 31, 524-526.

Sazyek, Hakan (2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”. Hece Türk Romanı Özel Sayısı, (Mayıs/Haziran/Temmuz), 493-509.

Sivri, Medine, Selin Özkan (2013). “Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Hikayesine Metinlerarası Bir Yaklaşım”. Folklor/ Edebiyat, 19 (74), 131-144

- Soysal Eşitti, Aslı (2016). Murathan Mungan'ın Hikâye ve Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi. Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ardahan.
- Sümer, Faruk, Nurettin Albayrak (2002). "Köroğlu". İslam Ansiklopedisi. Ankara: İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 26, 268-270.
- Temizer, Kemal (2017). "Şahmeran'ın Bacaklarında Mitolojik ve Masalsı Unsurlar." Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (38),111-140.
- Topal, Kasım (2019). Kan Kalesi Hikâyesi (Giriş, Metin, Çeviri, Tıpkıbasım). Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ardahan.
- Torun, Hale (2011). "Murathan Mungan'ın Geyikler Lanetler Oyununda 'Cudana' Karakteri Bağlamında Geyik Kültü ve Kadın". İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Malatya.
- Türk Dil Kurumu (2011). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkmen, Fikret (1998). "Hikâye". İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 17, 488-491.
- Uğurlu, Seyit Battal (2007). "Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım." 38. ICANAS , (4), 1691-1718,
- Ulutürk, Veli (1992). "Binbir Gece". İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları C. 6, 180-181.
- Uzun, Mustafa İsmet, (2003). "Lokman". İslam Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 27, 206-208.
- Yılmaz, Betül Havva (2013). Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinler Arası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği). Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.