

NÂZİM HİKMET'İN SEVDALI BULUT'UNDA BÜYÜK ANLATILARLA OYUN

Nâzım Hikmet's Sevdalı Bulut: The Game with the Grand Narratives

Doç. Dr. Aytül ÖZÜM*

ÖZ

Nâzım Hikmet, Pertev Naili Boratav'ın öğrencilerinin derlediği masallardan bazılarını yeniden yazmış, daha sonra bu masallar 1968'de *Sevdalı Bulut* başlığıyla masal kitabı olarak basılmıştır. Bu kitaptaki bazı masalları Nâzım Hikmet kendi hayatı ve dünya görüşü ışığında birtakım biçimsel ve izleksel değişiklikler yaparak kendi yorumuyla yazmıştır. Bu çalışmada, Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (1979) adlı eserinde tanımladığı “büyük anlatı” ve “küçük anlatı” kavramlarından yola çıkılarak *Sevdalı Bulut*'ta yer alan “Az Gittiler, Uz Gittiler”, “Oğluma Masal-I”, “Oğluma Masal-II” ve “Sevdalı Bulut” başlıklı anlatılar birer “küçük anlatı” olarak incelenmiştir. Bu incelemenin amacı, Nâzım Hikmet'in adı geçen masallarında izlek ve biçem bakımından toplumcu gerçekçilik ile büyük anlatılar arasında nasıl bir bağ kurduğunu saptamaktır. Sonuç olarak, şairin bu masalarda izleksel açıdan toplumcu gerçekçiliği benimsese de masalın özgün yapısına bağlı kalmaksızın yaptığı değişikliklerle biçem bakımından küçük anlatılar yarattığı gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Pertev Naili Boratav, üstanlatı, küçük anlatı, toplumcu edebiyat, Jean-François Lyotard.

ABSTRACT

Nâzım Hikmet rewrote some of the folk tales collected by Pertev Naili Boratav's students, which were published in 1968 under the title of *Sevdalı Bulut*. He wrote some of the folk tales in *Sevdalı Bulut* by adding his own interpretation and thus making some thematic and technical changes under the light of his own experience and worldview. In this study the folk tales entitled “Az Gittiler Uz Gittiler,” “Oğluma Masal-I,” “Oğluma Masal-II” and “Sevdalı Bulut” are analysed as “small narratives” from the perspective of the concepts of “grand narratives” and “small narratives” explained by Jean-François Lyotard in *Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979). The aim of this analysis is to point out how Nâzım Hikmet builds a connection between social realism and grand narratives in terms of theme and style in the folk tales mentioned above. In conclusion, it is shown that although Nâzım Hikmet thematically practises social realism in these folk tales, the poet creates small narratives in terms of style through the changes he makes without adhering to the original form of the folk tales.

Key Words

Pertev Naili Boratav, metanarrative, small narrative, socialist literature, Jean-François Lyotard.

Giriş

Ekber Babayev, Nazım Hikmet'in eserlerinde halkın duygu ve düşünceleriyle özdeşleştiğini belirterek şair, “[k]işisel yazgısı, haksızlığa ve zulme uğramış milyonların yazgısıyla kopmazca bağlıdır.” yorumunu yapar (1976: 151). Alegorik boyutta ele alınması gereken toplumsal gerçekçiliğiyle *Sevdalı Bulut* (1968), Nâzım Hikmet'in sürgündeyken yazdığı tek masal kitabıdır. Şair, *Sevdalı*

Bulut'un ön sözünde, yirminci yüzyılın önde gelen Türk folklor araştırmacılarından Pertev Naili Boratav'ın öğrencilerinin derleyip ilk kez Fransa'da *Contes Turcs* başlığıyla yayımladığı (Gürsel 1992: 177) eserden bazı masalları “kendine göre” yeniden yazdığını belirtir (2010: 8). Daha önemlisi, “bugünün bazı sorunlarına karşılık vermeye yönelmek için” (2010: 8), masalların yalnızca tekerlemelerini değiştirse de, özgün denemelerle içe-

* Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-mail: aytulozum@superonline.com

rik ve biçem açısından yorumladığı-
nın altını çizer. Bu çalışmanın amacı,
Nazım Hikmet'in bu sözlerinden yola
çıkarak *Sevdalı Bulut*'taki bazı anlatı-
ları 20. yüzyılın en önemli Fransız ku-
ramcı ve filozoflarından Jean-François
Lyotard'ın dilimize de çevrilen eseri
*La condition postmodern: rapport sur
le savoir* (1979) (*Postmodern Durum:
Bilgi Üzerine Bir Rapor*) ışığında in-
celemeaktır. Ayrıca Nazım Hikmet'in
bir büyük anlatı sayılabilecek masal
türünü yeniden yazıp küçük anlatılar
oluştururken büyük anlatıları biçem
ve içerik doğrultusunda nasıl değiştir-
diğini göstermektedir.

Lyotard büyük anlatıların din ve
tarih gibi tek doğruyu savunan ideolo-
jiler olduğuna işaret eder. Lyotard'a
göre bunlar geçerliliğini yitirmiş an-
latılardır. Postmodern zihniyetin doğ-
uşuyla her biri farklı bir doğruyu
temsil eden ve giderek çoğalan birey-
sel anlatılar oluşmuştur. Lyotard bu
anlatılara "küçük anlatı" (Fra. "petit
récit") (1994: 130) demeyi tercih etmiş-
tir. Bunun sebebi küçük anlatıların
diğerinden farklı olarak tek doğruyu
savunma ve üstünlük kurma gibi bir
iddiasının olmamasıdır. Lyotard'a
göre küçük anlatılar mutlak doğruları
sorgulayan ve alternatif niteliği taşı-
yan özelliktedir (1994: 53-58).

Çalışmanın odak noktasında daha
önce bu bakış açısıyla değerlendiril-
memiş olan "Az Gittiler, Uz Gittiler,"
"Oğluma Masal-I," "Oğluma Masal-II"
ve "Sevdalı Bulut" başlıklı anlatılar
bulunmaktadır. Adı geçen anlatılar,
ilk kez Nazım Hikmet tarafından oluş-
turulduğu için, Lyotard'ın deyişine
paralel olarak düşünüldüğünde, birer
küçük anlatı olarak büyük önem taşı-
maktadır.

Jean-François Lyotard ve Jean-
Loup Thébaud mitlerin doğruluk de-
ğeri taşımadığı hâlde tarih ve din gibi
büyük anlatılarla benzeştiğini belirtir
(1996: 38). Bu eleştirmenlere göre,
benzeşmenin sebebi bu anlatıların
hepsinin pragmatik değer taşımasıdır
(1996: 38). Masal türünün de kalıpla-
rının ve barındırdığı temsillerin doğ-
ruluğu sorgulanmaz. Tarih, din ve mit
anlatılarında olduğu gibi masal türün-
de de uygulama üstüne kurulu (prag-
matik) bir anlatı söz konusudur. Ayırı-
ca Pertev Naili Boratav'ın da belirttiği
gibi anlatının başındaki masal teker-
lemeleri masalların içeriği konusunda
bir ön kabul sağlar; tekerlemeler "[k]
ısa kalıplaşmış sözlerle olsun, belli
uzunlukta bir anlatıyla olsun, dinleyi-
ciyi olağanüstü bir dünyaya sokmadan
önce bilgilendirir ve haberli kılar" (Bo-
ratav 2000: 9). Bu sebeple okur masa-
la başlarken kurmaca okuyacağından
haberdardır.

İçerik farkı gözetmeksizin biçem
açısından değerlendirildiğinde masal-
lar da mitler gibi gerçeklik değeri ta-
şımaz. Büyük ölçüde bir "uydurmaca"
üstüne kurulan masalların düşünce
biçimi, söylemi ve bir tür olarak doğ-
ruluğu sorgulanmaksızın kabul edilir.
Belli kalıplardaki değişmezlikten yola
çıkıldığı için masal türü de bir büyük
anlatı olarak kabul edilebilir. Mas-
sal bazı gerçekdışı ya da olağanüstü
temsili olgular içerirse de okuyucusu-
na belli kalıplar halinde, meşru olan
ve olmayan davranış örnekleri sunar
ve dolayısıyla bu türü "farkedilebi-
lir" (İng. recognisable) (Lyotard ve
Thébaud 1996: 41) kılar. Diğer büyük
anlatılar gibi masallar da bu ve buna
benzer pragmatik özelliğinden ötürü

doğruluğu “meşrulaştırılmış” (Lyotard 1994: 11-14) metinlerdir. Dolayısıyla masalların tür olarak kalıpları büyük ölçüde belirginleşmiş birer anlatı olduğu söylenebilir.

Yapısal açıdan da 20. yüzyılda sınıflandırılan masal anlatılarının katalogları oluşturulmuştur. Wolfram Eberhard ve Pertev Naili Boratav’ın 1953’de hazırladıkları *Typne Türkischer Volksmaerchen* (TTV) adlı Türk masal kataloğu ve Anti Aarne ile Stith Thompson’un ilk olarak 1910’da yayımladıkları *The Types of the Folktales* (Boratav 2010: 311) adlı uluslararası masal kataloğu çok önemli çalışmalardır. Tarih, mit, efsane ve dinsel anlatılar gibi sözlü anlatı ürünü masalların yazılıp numaralarla sınıflandırılması belli doğruları yapı ve içerik yönünden bu anlatılarla eşleştirmek demektir. Başka bir deyişle, bu çalışmalar model olarak düşünülen büyük anlatıları oluşturur. Kendi de eski bir Marksist olan Lyotard, *Postmodern Durum*’da büyük anlatılara karşı eleştirel bir tutum sergiler ve onların geçerliliğini sorgularken “artık büyük anlatılara müracaat etmiyoruz... küçük anlatı, muhayyel yeniliğin esas formu olarak kalmaktadır” (1994: 130) der. Kuramcının “küçük anlatı” olarak adlandırdığı anlatılar totaliter yaklaşımlara yakınlık gösteren büyük anlatıların biçem ve içerik bakımından eşsiz ve doğruluğu sorgulanamayan konumunu sarsan alternatifler doğurur.

Lyotard küçük anlatıların üretilmesinin bir gereklilik olduğunu savunur, büyük ve küçük anlatıları kıyaslar larken “mikroanlatı” terimini kullanan Monika Kilian ise dil oyunlarının küçük anlatıların oluşumunda büyük rol

oynadığını belirtir (1994: 8). Nazım Hikmet’in özellikle tekerlemelerle ilgili yaptığı dil oyunları ve ilk bölümde gösterdiği alaysı tavır, Lyotard’ın “paraloji” kavramını düşündürmektedir. *Postmodern Durum*’da “paraloji,” sözlük anlamından yani “içinde yanılığın bulunan mantıksal çıkarım” anlamından farklı bir şekilde kullanılmıştır. Lyotard eski anlatılarda yeni, bireysel ve özgün bir anlam arayışını kastederken bu sözcüğü kullanır (Halbert ty: sy). Büyük anlatılardaki paradoks ve çelişkileri hedef alan, bunlardan yeni anlatılar üretme yoluna giden yenilikçi ve yaratıcı eylemler için “paraloji” sözcüğü kullanılmıştır. Paraloji kendi başına bir yenilik değil, diğer anlatılar üzerinde hegemonya oluşturan büyük anlatılara karşı yaratıcı ve üretken bir dirençtir.

Nazım Hikmet’in *Sevdalı Bulut*’un kimi masallarında uyguladığı yaklaşım Türk halk masallarını bir yeniden yazma süreci olduğu için erken bir postmodern adım olarak değerlendirilebilir. Burada kastedilen, tarihsel dizgede yer alan postmodernizm akımı değil, yeniden yazma sürecini de içeren postmodernist tavidir. *Sevdalı Bulut*’ta adı geçen masallar gerek biçem gerekse içerik açısından büyük anlatıları sorgulayan özellikler göstermektedir. Lyotard’a göre, eğer bir söylem büyük anlatılara karşı güvensizlik yaşıyorsa postmodern niteliktedir. Lyotard bu konuda kısaca “[e]kstrem olanı basitleştirmek amacıyla, postmoderni metaanlatılara yönelik “inanmazlık” (incredulity) olarak tanımlayacağım” (1994: 12) der. Nazım Hikmet’in fantastik içeriğiyle “ekstrem” olan masalları birer üst anlatı

olarak düşündüğü varsayılabilir. İncelenecek dört anlatıda Nazım Hikmet'in yaşadığı “inanmazlık” herkesçe kabul gören, biçem ve içerik açısından sorgulanmaksızın yaşantılara dâhil edilen ve kapitalist söylemin parçası olan durumlarla ilgilidir. Bu gibi durumlara alternatif sunarken ortaya koyduğu yorumuyla Nazım Hikmet'in kendi küçük anlatılarını oluşturduğu görülür.

Nazım Hikmet'in *Sevdalı Bulut*'unda Küçük Anlatılar

Nazım Hikmet Türk halk masallarının sözlü gelenekten derlenmiş parçalarının büyük bir kısmını yeniden yazarken gerekli gördüğü değişikliklerin dışında masalarda köklü değişikliğe gitmemiştir. Ancak şair, masal anlatma yöntemlerini kullansa da bazı anlatılarda masalın öyküsünü tamamıyla yeniden kurgulamıştır. Bu sebeple Nazım Hikmet'in yaptığı özgün değişikliklerle masallara alternatif anlatılar ürettiği söylenebilir. Boratav'ın *Folklor ve Edebiyat 2*'de masalların kökeniyle ilgili belirttiği durum bu çalışmanın temel fikrini destekler niteliktedir. Boratav'a göre geleneksel masal “hiçbir zaman o sanatkârın şahsi izini taşımaz ve tagayyur etmeye, büyümeye, küçülmeye müsaittir. Nitekim, artık halkın malı olduktan sonra böyle olur” (1991: 275). Nazım Hikmet'in de adı geçen masal anlatılarında yapmaya çalıştığı değişikliğin bu çerçevede değerlendirilmesi gerekmektedir. Yeni anlatılar üretmenin sebebi yalnızca büyük anlatıları sınamak, doğruluklarını temelden sorgulamak değil, yeniden yazmalarla oluşturulmuş anlatıların büyük anlatılara alternatif olabileceğinin altını çizmektir.

Boratav “Türk Masalı Üzerine” başlıklı yazısında şöyle der:

“Sevdalı Bulut” başlığını taşıyan masal, konusuyla halk geleneği repertuarının dışında kalır, tümüyle yazarın yaratmasıdır; burada Nazım Hikmet, sadece, olağanüstü öğelerin engin hayal oyunları için sağladıkları olanaklardan yararlanmasını bilen halk masalcılarının yaratma yöntemini, anlatma tekniğini izlemiştir. (2010: 357)

Bu, Lyotard'ın bakış açısından masaları değerlendirirken nelere dikkat edilmesi gerektiği konusunda okuyucuya ipucu verir. Boratav, *Zaman Zaman İçinde* adlı eserinde masalcının toplum bilincine yapıcı katkısını şöyle ifade eder: “Masalcı sade kişilere can vermekle onları, birbiri ardına bağlayan olaylar içinde kımıldatıp 'konuşturmak'la yetinmemiş, *kendi toplumunun dilini konuşturmuş*, bu toplumun sevinçlerini, dertlerini, şakalarını -açık veya kapalı, türlü yollarla- dile getirmiştir” (2009: 17; aslı italik). Oysa Nazım Hikmet, üçü masal toplam dört anlatıda sadece toplumun değil kendi dilini de konuşturur ve sözlü kültürün malzemesiyle kendi üslubunu birleştirir.

Nazım Hikmet'in arkadaşı olan ve Boratav'ın *Türk Masalları* adlı eserini resimleyen Abidin Dino, *Nazım Üstüne* başlıklı eserinde yazarın yönteminden bahsederken “Nazım'ın uyguladığı, Doğu'da ve Batı'da kendisinden çok önce yaratılmış bir edebiyat türü olan *doğru yalan*'dır... Ne var ki bu tarz Nazım'da özel bir durum, bir tür sosyalist gerçekdışılık olabilir mi?... söz konusu olan, yalnızca görünürde varolan bir gerçekdışılıktır” (2006: 75;

aslı italik) yorumunda bulunur. Yazarın söz ettiği “sosyalist gerçekdışılık” Nazım Hikmet’in Türk halk masalına getirdiği bir yorumdur.

Sevdalı Bulut’un ilk bölümünü oluşturan “Az Gittiler, Uz Gittiler,” yeniden yazılmış bir halk masalı özelliği göstermekten çok onların eleştirisi gibidir. Bu sebeple anlatıyı kitabın giriş bölümü olarak değerlendirmek olasıdır. Bu bölüm ben-anlatıcının geçmişini hatırlayarak ninesinden nasıl masal dinlediğini anlatmasıyla başlar. Masalların meşrulaşmış yapısı ve içeriği, üstkurmacadaki dil oyunlarına benzer bir biçimle anlatılır. Ben-anlatıcının ninesinden dinlediği masalarda bazı ortak ve değişmeyen özellikler vardır. Uykusunu getiren ve değiştirilmesi gerektiğini düşündüğü bu özellikleri ben-anlatıcı şöyle sıralar: “Yolcular yola çıkar; keloğlan demir kundurlarını giyer, dağlara düşer; hakanın küçük oğlu çeşme başındaki ağaçta ağlayan sevgilisini aramaya koyulur; ama hepsi, az gider, uz giderler, dere tepe düz giderler, bir de dönüp arkalarına bakarlar ki, bir arpa boyu yol gitmişler” (2010: 10). Nazım Hikmet’le de özdeşleştirilebilecek bir konuma sahip ben-anlatıcıya göre metne adını veren tekerlemenin değiştirilmesi gerekmektedir: “[b]u ortaçağ kafasının masallara dek soktuğu gidişi, yirminci yüzyıl kafası nasıl kavrasın!” (2010: 10). Bu ifadeyle, ben-anlatıcı çağlar öncesinden anlatılagelen yarı gerçekçi yarı olağanüstü anlatılara farklı bir gözle bakmadan anlam vermenin mümkün olmayacağını söylemek istemiştir. Aslında Nazım Hikmet kendi yorumuyla yazdığı masallar için okuyucuyu hazırlamış olur.

Masalları nesilden nesile aktarma görevini üstlenmiş bir kadın figürü olan nine, torununa tam “az gittik” derken ben-anlatıcı sözünü kesip “sesime inanışın sesini katarak şöyle diyorum: Çok gittiler, dere tepe yok ettiler, bir de dönüp baktılar ki görünmüyor kalkılan yer!..” (2010: 10) der. Böylece hem “kadın çevresinde gelişmiş, kadının imtiyazı diye tanınmış” (Boratav 2009: 18) bir sanatta kadının rolünü bir erkek devralmış hem de gerçeğin sınırlarını zorlayan söylemler sorgulanmıştır. Nazım Hikmet en ünlü tekerlemelerden olan ve Boratav’ın “masal-ıçi ve masal-sonu tekerlemeleri” (1991: 282-93) sınıflandırmasına giren “az gittik, uz gittik, dere tepe düz gittik” sözlerinin yapısını toplumsal gerçekçi mantığa uydurarak ve toplumcu söylemiyle eleştirel bir bakışla tersine çevirmiştir. Sonuç, yepyeni bir küçük anlatıdır.

İçerik açısından bakıldığında Nazım Hikmet’in diğer anlatılardaki toplumcu söylemi destekleyen radikal değişikliklere hazırlık yaptığı görülür. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbili-mi* adlı eserinde “[k]işiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleşirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir” diyerek bunun yanı sıra olayların dizilişinin de olağanüstü masalarda aynı olduğunu belirtir (1985: 31-32). Nazım Hikmet’in anlatısının son paragrafı da masal anlatısında anlatanın rolüne doğrudan işaret eder. Ben-anlatıcı anlatıyı kendine yönlendirerek, bir oğul sahibi olduğunu ancak henüz dede olmadığını belirtir, dede olduğunda o da torunlarına masal anlatmaya hazırdır: “Ben daha dede olmadım, daha to-

runum yok... Sekiz yaşında tosun gibi bir oğlum var” (2010: 10).

Türk masallarındaki kişiler gerek davranışlarıyla gerekse toplumsal ve kurumsal kimlikleriyle Türk insanının yakın olduğu kişileri örneklerdir. Anlatıda dede ve nine karakterleriyle bu konunun altı çizilse de ben-anlatıcının bir dede olarak ileride torunlarına anlatacağı masallar alışkın olunan masallardan farklı ve dönemin insanının kavrayacağı tarzda olacaktır. “Az Gittiler, Uz Gittiler” anlatısını bir masal olarak değerlendirmek güçtür; metin masal kişilerinin ve tekerlemelerinin yumuşak bir eleştirisi olma niteliğini taşımaktadır.

Boratav’ın da belirttiği gibi, “Türk masalları, içindeki kişilerin, yabancıardan çok bizim aşına olduğumuz nişanlarıyla da başka milletlerin masallarından ayrılır” (2009: 18). Kitabın ikinci bölümünü oluşturan “Oğluma Masal-I” masalında içerik olarak geleneksel Türk masalının yapısına aykırılık gözlenmemekle birlikte, metin içinde sürekli tekrar edilen anlatıcının oğluna hitabı söz konusudur: “Bir varmış, bir yokmuş, oğlum, yeryüzünün birbirinden ırak üç bucağında bir boyda, bir yaşta üç delikanlı varmış, oğlum... ne birbirlerini görmüşlermiş, oğlum ne de birbirlerinin adını sanını duymuşlarmış” (2010: 11). “Oğlum” sözcüğünün sıklıkla yinelenmesi, biçimsel ve sözdizimsel vurgulama amacıdadır. Daha da önemlisi masalın bitiminde sona erdirilmeyen çaba, yarım kalan öğüt geleneksel Türk masal kalıplarına uymaz. Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları* başlıklı eserindeki “ani bitiş formelleri” açıklamasında masalların aniden veya beklenmedik

bir biçimde bitebileceğinden söz eder (2010: 65). Ama Nazım Hikmet’in masalının sonu aniden bitmez. Masalda birbirinin ne adını duymuş ne de yüzünü görmüş üç delikanlının kanlı bir kuyunun içinde gizli olan “sonsuz sağlık tasını” (2010: 11) bulmak için yaptıkları yolculuk ve delikanlılardan ikisini bu yolculuktan alıkoyan durumlar söz konusu edilir. Ulaşılmaz büyü bir nesnenin varlığı bir masal motiftir. Birinci delikanlı günlerce yürüdüktan sonra “gözleri sürmeli güzeller güzeli bir kız” (2010: 12) delikanlıya ömrün yetmez diyerek güzelliğiyle onu ikna eder, “[s]en arısın, ben çiçek, burada benimle kal. Balımı al” (2010: 12) der ve onu yolundan caydırır. Buradaki kadın figürü Boratav’ın Türk masallarındaki kadın sınıflandırmasında ne sağduyulu, uysal, iyi yürekli kadın tipine ne de hakkını ararken başkaldıran, üstünlük arayışında olan kadın tipine uyar. “Kadınlığın kurtuluş savaşı”nı (Boratav 2009: 20) temsil eden ya da iyi huyunu geleceği için kullanan akıllı bir kadın da değildir. Elleri kınalı güzel, delikanlıyı sadece kendi çıkarları, hatta fiziksel tatmini için alıkoymak isteyen baştan çıkarıcı bir kadın tipidir. “Sonsuz sağlık tasını” arayış yolunda yorgunluktan bitap düşmüş ikinci delikanlıya güneşin ışıkları altında altın gibi parlayan bir suyun cazibesine kapılır ve yoluna devam edemez. Nazım Hikmet suyun parıltısını özellikle altınla özdeşleştirmiştir. Metinde altın sembolik olarak kullanılmıştır. Nazım Hikmet’in toplumcu eleştirel bakış açısıyla, altının birey ve toplum için ahlaki bir değeri olmadığı sonucuna varılabilir, çünkü altın çalışmadan ve hak etmeden sa-

hip olunan bir değer durumundadır. Üçüncü delikanlı ise susadığı hâlde “yoluna çıkan ışıltılı sudan” (2010: 13) içmemiş, karşısına çıkan güzel kızın cazibesine kapılmamış, durmaksızın yürümüştür. Ancak sonra ne olduğu yani üçüncü delikanlının beklenen ödüle ulaşip ulaşmadığı masalın sonunda netlik kazanmaz.

Her büyük anlatıda belli bir biçim, diğer bir deyişle giriş, gelişme ve sonuç bulunur. Sonuç bölümü belirgin bir çerçevenin varlığına işaret ettiği için büyük anlatılarla oynayan metinlerde genellikle açık bırakılır. Stuart Sim’in de belirttiği gibi büyük anlatılara karşı olan anlatılar kısıtlayıcı, evrensel ve otoriter olmaktan uzaktır (1996: 43). Nazım Hikmet’in masalında da üçüncü delikanlının hedefine ulaşip ulaşmadığı açık değildir. Ben anlatıcının masalın sonunda yine oğluna hitap ederek “[i]nanan sona erer” (2010: 13) demesi Türk masallarındaki olumlu temenninin korunduğunu gösterir. Belli bir amaç uğrunda yürüyen ve yoluna çıkan güçlülere boyun eğmeyen kişi ödüllendirilir fikri Nazım Hikmet’in masalında korunmuştur ancak bu fikir net bir sonla verilmemiştir. Amacı sona ermek olan üçüncü delikanlı “[y]ürümüş de yürümüş, yürümüş de yürümüş”tür (2010: 13).

“Üç” sayı sıfatı, Türk masalında tipik bir motiftir (Sakaoğlu 2010: 67): üç şehzade, üç genç, üç katır, üç ağaç gibi. Bu üç genç mutlaka amaçlarına ulaşmalıdır çünkü masallar kahramanın mücadelesinin ödüllendirildiği bir sonla tamamlanır. İlk iki gencin başaramadığını üçüncü (genellikle en genç olanı) başarır. Anonim anlatıda okurun ya da dinleyicinin merak duy-

gusunu ilk iki gencin yapamadığı şeyler perçinler, üçüncü kişi başarılı olduğunda dinleyici de tatmin olur. Nazım Hikmet’in metninde üçüncü kişinin başarılı olup olmadığı belli değildir çünkü bu çağdaş masalın yaratıcısı, modern bir bireydir. Nazım Hikmet masal türünde yazılmış anlatısına içerik açısından bu yenilikleri getirirken okuyucusunu masal dinleyicisiyle eş tutmamakta ve eleştirel tutumunu okuyucusuna da yansıtmaktadır. Böylece Nazım Hikmet masalına modern bireyin sorgulayıcı ve kaygılı tavrını katmış olur. Bu değişiklikler Nazım Hikmet’in biçem ve içerik açısından Türk halk masalında değişiklik yapılması gerektiği düşüncesiyle sunduğu alternatifler arasında kabul edilebilir.

İncelenecek diğer masal olan “Oğluma Masal-II”de Nazım Hikmet’in içerik açısından masal geleneğine paralojik katkısı daha yoğundur. Bu masal, olağanüstü nitelikleri de içeren ancak son derece gerçekçi bir izleğe bağlı, doğruluğun ve dürüstlüğün önemini anlatan bir metindir. Masalda genel olarak halk masallarının pek çok özelliğini görmek mümkündür. İnanılması güç olaylar, gerçeküstü kahramanlar, yer ve zamandaki belirsizlik, mutlu son ve öğüt, Nazım Hikmet’in bu metinde masal türüne sadık kalarak aktardığı özelliklerdir.

Bu metinde Nazım Hikmet’in Türk masal geleneğine paralojik açıdan katkısı put eğretilemesinde görülür. Masaldaki put imgesi sembolik bir anlam taşımaktadır. Masalda ak sakallı bir adamın yaşadığı bir ülkede herkes gözleri değerli taşlardan, saçları gümüşten, gövdesi altından dev bir puta tapar. İyilikten kötülüğe

bütün insani özelliklerin bu put tarafından yaratıldığına inanırlar. Bir tek aksakallı bilge puta inanmaz. Günün birinde artık dayanamayıp insanlara kendi yarattıkları şeye neden taptıklarını sorunca adamı taşlamaya başlarlar. Onlar taşladıkça adam gençleşir, gençleştikçe sesi gürleşir, taşıyanlar sa yaşlanır. Gençleşen aksakallı adam bir vuruşta putu devirir. Masal, ben-anlatıcının oğluna verdiği öğütlerle biter. Masalın sonu yine yarım bırakılmıştır. Vurgulanan izlekler, doğru sözlülükten ne pahasına olursa olsun vazgeçmemek, “inandığına inandığını” (2010: 15) tereddütsüz söylemek, maddi değerlerin gelip geçici olduğunu unutmaktır. Basmakalıp fikirlere bireyin bir toplumun temsili üyesi olmaksızın başkaldırması halk masallarında alışkın olunan bir konu değildir. Masalda put imgesi sosyal bir içerikle örtüşmektedir. Nazım Hikmet’in kişisel fikirleri put sembolünde açıklık kazanır. Özgür, çağdaş ve yenilikçi fikirler için verilen savaş, masalda aksakallı adamın cesareti sayesinde kazanılır. Başka bir deyişle, masalda adamın gençliğinin kaynağı düşüncelerin yeniliğinde ve tazeliğindedir. Toplumcu çerçevede düşünülecek olursa aksakallı adam, baskın ideolojiye başkaldırır. Baskı karşısında daha da güçlenir ve yenilenir. Yenilik, modernlik ve ilerleme, bireyin özgürlüğünde ve eşitliğinde gizlidir. Bu tarz yaklaşım tüm masala egemen bir izlektir aslında.

Nazım Hikmet’in gerek biçimi gerekse içeriğiyle yapmak istediğini Lyotard’ın anlatısal yazım biçimi hakkındaki görüşleri ışığında değerlendirmek mümkündür. Lyotard bir kültüre ait anlatıların oluşum amacını şöyle belirtir:

... insanlar anlatıları sadece tafsil ederek değil, aynı zamanda dinleyerek ve bunlarla kendilerini tafsil ederek bunu yaparlar; bir başka deyişle, kendi kurumlarında anlatıları ‘oyuna’ koyarak ve böylece kendilerini anlatılayıcının konumu kadar, anlatılanlar ve anlatı sanatı konumuna da yerleştirerek bunu yaparlar. (1994: 58)

Nazım Hikmet’in kitabın önsözünde belirttiği gibi, burada anlatıyı yaratan yazarın kimliğiyle metindeki anlatıcının kimliği ortak özellikler göstererek yazarın kişisel görüşlerine ayna tutar. Kısacası Nazım Hikmet bu masalda masalın özelliklerine büyük ölçüde sadık kalsa da kendinden kattıklarıyla küçük anlatılar zincirine yeni bir halka daha eklemiştir. Yazarın bir dileği ya da belli ideolojik bir eğilimi, bu masalda olduğu gibi, “oyuna” dönüştürülerek okuyucuya iletilmek istenmiştir.

Vladimir Propp biçimci açıdan olağanüstü masalı tanımlarken önce bir kötülük ya da bir problemin olması gerektiğini, ara aşamalardan geçtikten sonra da masalın ya evlenme ya da problemin çözülmesiyle son bulduğunu belirtmektedir (1985: 96). Propp, ayrıca halk masalındaki her olgunun tek tek incelenip genel masal türünden ayrı düşünülmesi, her durumla ilgili ayrı açıklama yapılması ve masalın genel anlamıyla sınırlandırılmaması gerektiğinin önemini vurgulamaktadır (1985: 120). Propp, tümüyle biçimsel sınıflandırmalar yapsa da halk masallarının özel bir statüye sahip olduğu sonucuna varır. Değişiklikler olabileceği fikri kabul edilse de biçimsel sınıflandırma belirgin sınırlar çizdiği için farklı büyük anlatı

kalıpları yaratır (1985: 120). Propp, “olağanüstü doğuş, yasaklamalar, büyü bir nesneyle ödüllendirme, kaçış ve izleme” (1985: 120) gibi halk masalına ait öğeler incelenirken masal dışı alanların da taranması gerektiğini belirtir. Nazım Hikmet’in bu çalışmada incelenen masalları bu zorunluluğa örnek teşkil etmektedir. Tüm masalarda olduğu gibi belirli bir çerçevede, metnin elverdiği ölçüde, masalların altmetinlerine yapılacak göndermeler buradaki masallara da anlam açısından zenginlik katmaktadır. “Sevdalı Bulut” masalı bu açıdan bir önceki masal gibi sosyo-politik bir altmetin içerdiği için genel masal bütünlüğünün dışında da değerlendirilmelidir. “Sevdalı Bulut”un farkı biçem ve içerik açısından masal türünün pek çok özelliğini taşımasıdır.

“Sevdalı Bulut”, üstmetinde olağanüstü unsurların sıkça kullanıldığı bir aşk masalına benzer. Öte yandan altmetinde, kendi toprağını ekip, biçip ürününü satma özgürlüğünü elde etmeye başlamış orta sınıf arasındaki amansız mücadele resmedilir. Ekrem Kıracı “Masalarda Rasyonalite Problemi” başlıklı yazısında masalların yıllardır hayatımızın bir parçası olmasını gerçekçi mesajları canlılıkla verebilme özelliğiyle açıklar (1997: 48). Her ne kadar Nazım Hikmet bu kitabı çocuklar için yazdığını söylese de masalın hedef kitlesinin daha geniş olduğu açıktır.

Nazım Hikmet, “Sevdalı Bulut” masalında geleneksel halk masalına kendi yorumuyla bir ek yaptığının farkındadır. Şair masalda geleneksel masal dünyasının tüm özelliklerini göstermekle birlikte, çağdaş dünyayla

ilgili görüşünü de ön planda tutmaktadır. Bu sebeple masal iki zıt karakter olan Ayşe Kız ve Kara Seyfi arasındaki savaş üzerine kurulmuştur. Nazım Hikmet’in yapısal açıdan masal türüne gösterdiği sadakate rağmen okuyucu özgün bir masal okur ve iyi ile kötünün neden savaştığını anlar. Kötülüğü çirkin Kara Seyfi, iyiliği ise güzel Ayşe Kız temsil eder ve bu iki gücün çatışması masalın temelini oluşturur. Kara Seyfi’nin Ayşe Kız’ın bahçesine sahip olmak istemesinin politik açılımlarının olduğu ortadadır. Masalda emeğin temsilcisi Ayşe Kız’dır. Kara Seyfi ise emperyalist, bencil ve kötü niyetli, zayıfı her fırsatta ezmeye ve sövmeye çalışan kapitalist gücün temsilcisidir. “Dağdan ovaya koyun sürüleri, aslan yeleli beygirler... kervanlar... tarlalar” (2010: 24), hepsi Kara Seyfi’ye aittir. Kara Seyfi’nin sahip olmadığı tek şey Ayşe Kız’ın bahçesidir, “[u]zun lafın kısıyası, Ney ülkesini en variyetli adamı[dır]” (2010: 24). Ayşe Kız ısrarla bahçesini ona satmak istemediğini belirtir: “Ben bahçemi ne size, ne başkasına satıcı değilim. Kaçtı söylüyorum bunu” (2010: 25). Her şeyin hâkimi Kara Seyfi’nin cevabı, onun Ayşe Kız’ın toprağını sövmeye konusunda ne kadar ısrarcı olduğunu gösterir: “[b]u ülkede senin bahçenden gayri her şey benim, bu kuruyası bahçe malımın mülkümün orta yerinde kara diken gibi duruyor” (2010: 25).

Masal geleneksel bir halk masalı gibi dervişin bir ülkeyi, bu masalda “Ney ülkesini” (2010: 24) yaratmasıyla başlar. Derviş neyine üfledikçe neyin deliklerinden “dağlar, dereler, yollar fırla[r] havaya... Çölde dağlar, ağaçlar yüksel[ir], dereler ak[ar], yollar

uzan[ır]" (2010: 23-24). Derviş neyinden bu ülkenin en zengini olan Kara Seyfi'yi de yaratır. Kara Seyfi yaratılır yaratılmaz kendini atının üstünde bulur. Oysa Ayşe Kız yaratılınca hemen dervişe görülecek bir işi olup olmadığını sorar. Masalda erkeğe yakışan at, kadına yakışansa iştir. Bu yakıştırma geleneksel toplumsal cinsiyet kavramı göz önünde bulundurulursa tipik bir eşleştirmedir. Öte yandan Kara Seyfi'nin doğuştan güçlü ve egemen, Ayşe Kız'ın ise doğuştan emekçi olduğu da akla gelebilir. Ayşe Kız kendine ait olan elma bahçesine gider, çitle çevrili bahçesini sulamaya başlar. Ülkede sahip olmadığı tek mülk Ayşe Kız'ın bahçesi olduğundan Kara Seyfi'nin tek derdi Ayşe Kız'dan bu bahçeyi satın almaktır. Bir tavşanın Kara Seyfi'nin atını ürkütmesi ve Kara Seyfi'nin yola yuvarlanmasıyla Ayşe Kız'la arasındaki çatışma başlamış olur. Daha sonra derviş bir de bulut yaratır. Bu bulut, Kara Seyfi'nin başına pisleyen güvercinin hayatını kurtarır. Bulut, Ayşe Kız'a tutulur; bulutun sevgisi karşılıksız değildir. Ayşe Kız da ona uzaktan öpücük gönderir. Bulutun gül şeklini alıp Ayşe Kız'a cevap vermesi, Nazım Hikmet'in eklediği şiirsel bir imgedir. Bulutun başkalaşım geçirip soluk ay ve yıldızları parlatmak için toz bezine dönüşmesi bir halk masalı için yadırganacak bir durum değildir. Gerçeküstü oluşumlar diğer halk masallarında da olduğu gibi masalda baştan sona anlatıya hâkimdir.

Kara Seyfi bir gece Ayşe Kız'ın bahçesindeki çiçekleri keserken bir deve dikenini kendisini kesmemesi için ona yalvarır. Kara Seyfi de bir gün işine yarayacağını düşünerek onu kes-

mez. Bulut, Kara Seyfi'nin çiçekleri tekrar kesmeye yeltendiğini görünce yıldızları koparıp kafasına fırlatır. Kara Seyfi tekrar Ayşe Kız'ın yanına gider ve bu kez onunla evlenmek istediğini söyler. Bulut bu arada yine başkalaşım geçirerek Seyfi'yi korkutmak için önce hayalet daha sonra da çoban köpeği olur. Devedikeninin yılanı dönüşmesi anlamlıdır. Kara Seyfi ile devedikeni kuraklık ülkesinden bir çuval kum, rüzgârlar ülkesinden de bir küp rüzgâr alır. Seyfi kumları Ayşe Kız'ın bahçesine serper serpmez bahçe kurmaya başlar; fakat Ayşe Kız emeğinin ürününe öylesine sahip çıkar ki ölse de bahçeden ayrılmayacağını söyler. Kara Seyfi yağmur olup kendini feda eden buluta ok atmaya başlar; küpten çıkarılan rüzgâr da bulutu dağıtmaya. Bulut yürek biçimini alır; rüzgâr bulutu bin yüreğe parçalar. Bin yüreği ak güvercin birleştirip tekrar tek yürek yapar. Bulut yağmur olup yağmaya ve yok olmaya devam eder. Ak güvercin, yenilen rüzgârı öç almak için geri dönmeye ikna eder. Rüzgâr buna kanaarak geri döner ve Seyfi'den öcünü alır. Ayşe Kız'ın bahçesinde çiçekler yeniden açmaya başlar. Ayşe Kız bulutunu kaybettiği için üzülürken tavşan ona havuzun üzerinde beliren buğuyu göstererek, "İyi insanlar, iyi hayvanlar, iyi bulutlar hiçbir zaman kaybolmaz. Seven ölmez. Bak hele havuza!" (2010: 37) der. Bu buğu bir bulut olur ve Ayşe Kız'a güler. Tipik bir halk masalında olduğu gibi iyiler iyilik bulur, kötüler de cezalandırılır.

Nazım Hikmet'in bu masalla paralojik çerçevede ve biçimsel anlamda masal dünyasına kattığı en büyük yenilik, şiirsel ifadelerinde ve kullandığı

sembollerdedir. Ayşe Kız karakterini ne Boratav'ın (2009: 20) ne de Muhsine Helimoğlu Yavuz'un (2009: 71-91) açıkladığı ve sınıflandırdığı bir kategoride değerlendirmek mümkündür. Ayşe Kız çalışkan, masum, kendi ektigini kendi biçen, karşısına çıkan kötü sömürgeci karakterle de ancak olağanüstü güçler sayesinde başa çıkabilen, güçsüz, entrikadan habersiz, inançlı bir kadın figürüdür. Şair her fırsatta Ayşe Kız'ın yardımına koşan, gözünü üzerinden ayırmayan bulutu Ayşe Kız'dan daha ön planda resmeder. Masalda bulutla ilgili dönüşüm zinciri birbiri ardına ve oldukça özgün sembollerle anlatılmıştır. Şiirsellik hem bu zincire hem de masalın geneline melodik bir ton kazandırır. Dervişin neyini çalarak bir ülke yaratması tesadüf değildir. Ön sözde de belirttiği gibi Nazım Hikmet için şiir ve masal çok yakın iki yazın türüdür. Şair, bulutun Ayşe Kız'ı korumak için geçirdiği başkalaşım zincirini akıcı ve etkili bir şekilde aktarmak amacıyla şiirsel dile başvurur. Olağanüstü masallardaki tonun yerini akıcı, sürprizlerle dolu ve baştan sona toplumsal anlam taşıyan sembolik bir anlatı örgüsü alır.

Öte yandan, bu masalın büyük anlatılara bir alternatif oluşturduğu göz önünde bulundurulursa üzerinde düşünülmesi gereken diğer bir eğretileme de bahçenin Ayşe Kız'ın yani kadının doğurganlığını temsil etmesidir. Kara Seyfi bu bereket sembolünü kurutup ona zarar vermek niyetindedir; kendi erkek egemen ve sömürgeci gücünü kabul ettirmek ister. Bu bağlamda düşünülürse, bulut Ayşe Kız'ı koruyup kollayan, canını feda etmeye hazır başka bir erkek figürüdür. İki erkek figürü aktif, kadın figürü ise pa-

sif olarak resmedilmiştir. Nazım Hikmet masalda kötü erkek figürüyle alay eder, onu gülünç duruma sokar; metin iyi erkek ve iyi kadın figürlerinin zafiriyle son bulur.

Nazım Hikmet'e göre 20. yüzyıldaki masal dinleyicisi içinde bulunduğu toplumsal duruma uygun masallar dinlemelidir. Şair bu yüzden yalnızca tekerlemelerde değil içerikte de rasyonelleştirme, bir bakıma çağa uydurma yoluna gitmiştir. Diğer masal metinlerinde tekerlemeleri değiştirirken masalın geleneksel bütünlüğünü bozsa da, bu tavrını "Sevda Bulut" masalında aynı şekilde göstermemektedir. Olayın akışındaki çeşitlilik ve dönüşüm basamaklarıyla ve bu aşamalarındaki sihirli oluşumlarla tekerlemeye benzer bir ritmik etki sağlanmaktadır. Sevgilisine ninni söylemek için saz olan bulut ve onun söylediği ninni, tekerlemenin yaptığı etkiye yakın bir etki yaratmaktadır.

Rus formalistlerinden Viktor Şklovski "Teknik Olarak Sanat" başlıklı yazısında edebiyat dilinin konuşma dilinden farklı olarak yabancı olmadığımız olguları, üzerinde düşünmeyi ve çözümlemeyi gerektiren sanatsal anlatılara dönüştürdüğünü belirtir (1995: 67). Masaldaki ninni de Sevdalı Bulut'la Ayşe Kız'ın büyülu macerasına ve Kara Seyfi'yle olan savaşlarına şiirsel bir anlam katar: "Uyu dünya güzelim uyu / Sana bahçelerden getirdim uykuyu / Ela gözlerinde yapraklar yeşil yeşil / Uyu dünya güzelim uyu / Uyu mışıl mışıl / Ninni... / Sana yıldızlardan getirdim uykuyu / Koyu mavi kadifeden / Uyu dünya güzelim uyu / Yüreğimdir başucunda bekleyen / Ninni..." (2010: 29). Bu ninninin oluşturduğu diğer bir etki de tıpkı masal içi tekerlemeleri gibi yazarın kur-

duğu söz oyunlarıyla kendi “sanatının niteliğini... hatırlatması”dır (Boratav 2009: 41).

Bulut, herhangi bir Şey yapması pek beklenmeyen bir oğedir aslında. Oysa metnin m¼cadeleci yapısında asıl direnci o oluşturur. Önce duygusal gücü temsil eder, sonra aklı ve direnci. Ayşe Kız’dan çok o savaş verir, bedelini de o öder. Sonunda kızın bahçesi kalır ama zafer bulutun sayesinde gerçekteŐir. Nazım Hikmet “Sevdalı Bulut” masalında, incelenen önceki anlatılardan farklı olarak, toplumcu söylemi daha net ve ontolojik bir yenilikle ele alır.

K¼çük anlatıların aynı zamanda birer iletiŐim aracı olduğunu belirten Lyotard, bilimsel dili ve k¼çük anlatılardaki dili birbirinden ayırır. Bilimsel bilginin tek doğruyu hedeflediğinden otoriter olduğunu oysa k¼çük anlatılarda sunulan anlatısal bilginin amacının sadece içinde barındırdığı bilgiyi aktarmak olduğunu belirtir (1994: 64-66). Masallarındaki biçem ve içerik paralojik özg¼nl¼k olarak değerlendirildiğinde Nazım Hikmet’in toplumcu eğretilmelerinin eşsiz olduğu gözden kaçmaz. Lyotard’a göre, k¼çük anlatılarda anlatısal bilgi sağlam belgelere dayanmayabilir; onlara anlam yükleyecek araç tarihsel çerçevede değil, hitap edilen topluluğun bu anlatılara olan yaklaŐımında yer alır (1994: 53). Lyotard bir Hint kabilesi olan Cashinahuan halkının sözl¼ geleneğine dayanan anlatılarını k¼çük anlatılara örnek verir. Bu kabileye ait her kiŐiden bir macera aktarması beklenmektedir. Lyotard anlatıcının bir zamanlar bu masalın dinleyicisi olduğuna dikkati çeker. Lyotard masalı Şöyle alıntılar: “İŐte Őunun hikayesi – her zaman söylenildiğini duyduğum gibi. Size onu

kendi üslubumla anlatacağım” (1994: 54). Masal yine anlatıcının kendi üslubuyla ve sonu deđiŐtirilemez bir Şekilde biter. “MeŐrulaŐtırma” kavramı burada büyük önem taŐır. BaŐkasından bu masalı duyan kişinin sahip olduğu ehliyete dinleyici de başkasına anlatmak üzere sahip olur.

Nazım Hikmet’in “Sevdalı Bulut” masalı “Dervişin ney ile anlattığı masal da burada bitti, derviş de neyini koltuğuna sıkıŐtırıp gitti” (2010: 37) c¼mlesiyle biter; böylece bir k¼çük anlatının çerçevesi de belirlenir. Lyotard’ın Cashinahuan anlatısı için söylediği meŐrulaŐtırma burada da geçerlidir. Nazım Hikmet’in anlatıcısının kendi üslubuyla diğer nesillere aktarılmak üzere baŐlattıđı, geliŐtirdiđi ve sonlandırdığı anlatı tarzı “Oğluma Masal-I” ve “Oğluma Masal-II”de de anlatıcının oğlu tarafından aktarılacaktır.

Sonuç

Anlatılarında ehliyeti elinde bulunduran Nazım Hikmet masalın gerçekteŐi özelliklerini kimi zaman sorgulayarak kimi zaman da Boratav’inkileri model alıp baştan oluŐturarak, içinde toplumcu sembolleri ve altanlatıları barındıran bu dört k¼çük anlatıyı yazmıştır.

Bu çalışmada, Nazım Hikmet’in *Sevdalı Bulut* adlı masal kitabında Türk halk masallarına kendinden kattığı özellikler daha önce ele alınmamıŐ bir bakış açısından incelenmiştir. İlki giriş niteliğinde olan ve Nazım Hikmet’in masallara iliŐkin genel sorgulayıcı tavrını gözler önüne seren toplam dört anlatı, Lyotard’ın büyük ve k¼çük anlatılar arasında yaptığı ayırımı paralel olarak deđerlendirilmiŐtir. Nazım Hikmet’in masal geleneğine katkısının anlaşılması açısından bu yaklaşım önem taşımaktadır.

Nazım Hikmet'in sembolleri ön planda tutan sanatsal tavrı, küçük anlatılarını kurgularken kendini masalın özgün yapısına bağlı kalmak zorunda hissetmediğini de gösterir. İlk metinde tekerlemeyi değiştirerek ama yine de tekerlemelerin metin içindeki ve okur / dinleyici üzerindeki gücünü kullanarak söylemek istediğini söyler. İkinci-sinde masalın sonunu açık uçlu bırakır. Üçüncü anlatıda masalın kurgusunu değiştirir. Her birinde başka bir yolla masalı yeniden yaratır. Masalı yeniden kurgulayarak modern dünyanın bireylerini içinde oldukları düştür, masalsı dünyadan uyandırmak ister. Puta inanmayan yaşlı adamın gençleşmesiyle, incelenen son masaldaki derviş aynı olağanüstü dünyanın birer parçasıdır. Çoğu masalda olduğu gibi burada da iyiler de vardır kötüler de. Kötüler, egemen sermayeyi temsil eder, iyilerse halkın masumiyeti ve saflığını.

Nazım Hikmet'te gerçekte bağdaşmıyormuş gibi görünen betimlemelerin çoğu aslında birer gerçekçi sembol olarak düşünülmelidir. Şairin bu masalları seçmiş olması rastlantı değildir. Onlarda kendini, halkını, mücadelesini ve ideolojisini bulmuştur. Hepsinde savaşan, bedel ödeyen bir karakter vardır fakat amacına ne ölçüde ulaştığı belirsizdir. Nazım Hikmet'in bu dört anlatıdaki mesajlarında anlatmak istediğini kavrayabilmenin yolu bu anlatıları Jean-François Lyotard'ın kuramının penceresinden değerlendirmekten geçer.

KAYNAKÇA

- Babayev, Ekber. *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1976.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 1973.
- *Folklor ve Edebiyat 2 (1982)*. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.

- *Tekerlemeler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000.
- *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009.
- *Az Gittik, Uz Gittik*. Ankara: İmge Yayınevi, 2010.
- Dino, Abidin. *Nazım Üstüne*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006.
- Gürsel, Nedim. *Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.
- Halbert, Martin. "Lyotard: *The Postmodern Condition*." İnternet. 18 Mart 2011.
- Kıraç, Ekrem. "Masalarda Rasyonalite Problemi". *Millî Folklor* 36 (Kış 1997): 45-48.
- Kilian, Monika. *Modern and Postmodern Strategies: Gaming and the Question of Morality*. New York: P. Lang, 1994.
- Lyotard, Jean-François. *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*. Çev. Ahmet Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları, 1994.
- Lyotard, Jean-François ve Jean-Loup Thébaud. *Just Gaming*. Çev. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.
- Nazım Hikmet [Ran]. "Az Gittiler, Uz Gittiler". *Sevda Bulut*. (1968) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 9-10.
- . "Oğluma Masal-I". *Sevda Bulut*. (1968) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 11-13.
- . "Oğluma Masal-II". *Sevda Bulut*. (1968) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 14-15.
- . "Sevda Bulut". *Sevda Bulut*. (1968) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 23-37.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.
- Sakaoğlu, Saim. *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- Sim, Stuart. *Modern Cultural Theorists: Jean-François Lyotard*. Londra: Harvester Wheatsheaf, 1996.
- Şklovski, Viktor. "Teknik Olarak Sanat." *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Der. Tzvetan Todorov. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 66-83.
- Yavuz, Muhsine Helimoğlu. *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri, Mesaj-İndeks*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları, 2009.
- <http://userwww.service.emory.edu/~mhalber/Research/Paper/pci-lyotard.html>