



T.C.

BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**MASALIN DÖNÜŞÜMÜ: TOPLUMCU GERÇEKÇİ MASALLAR ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATIMA BETÜL TEPE

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SERDAR ŞİMŞEK

BİLECİK, 2025

10586356

T.C.
BİLECİK ŞEYH EDEBALI ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**MASALIN DÖNÜŞÜMÜ: TOPLUMCU GERÇEKÇİ MASALLAR ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATIMA BETÜL TEPE

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. SERDAR ŞİMŞEK

BİLECİK, 2025

10586356

BEYAN

“Masalın Dönüşümü: Toplumcu Gerçekçi Masallar Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezinin hazırlık ve yazım aşamasında bilimsel araştırma ve etik kurallarına uyduğumu, [Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehberine](#) uygun olarak tez/dönem projemi hazırladığımı, başkalarının eserlerinden yararlandığım bölümlerde bilimsel etik kurallarına uygun olarak atıfta bulunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, çalışmamın herhangi bir kısmının başka bir tez/dönem projesi olarak sunulmadığını, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci Adı Soyadı

../../20..

İmza:

ÖN SÖZ

Türk halk edebiyatı sahasında yapılan çalışmalarda üzerinde sıklıkla durulan ve çeşitli yönleri tartışılan konularından biri de masallardır. Toplumların kültürel mirasının en zengin kollarından birini teşkil eden masallarla ilgili pek çok bilimsel çalışma yapılmıştır. Fakat yapılan çalışmalarda, daha ziyade sözlü kültür geleneğinden derlenen ve anonim karaktere sahip masallar değerlendirilmiştir. Diğer yandan yazılı edebiyat içinde teşekkül eden ve farklı özellikleriyle bilinen edebî masallar konusunun ihmâl edildiği, yeterince incelenmediği görülmektedir. Bu çalışma, Türk edebiyatındaki edebî masal konusuna odaklanmaktadır. Çalışmada, toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı çerçevesinde üretilen edebî masalların politik anlatım olanakları ele alınmıştır. Ayrıca geleneksel masal ile edebî masal türleri arasındaki farklılıklar ve benzerlikler irdelenmiş; özellikle edebî masalların ideolojik içeriklerle nasıl yeniden yapılandırıldığı analiz edilmiştir. Bu bağlamda, masal türünün dönüşümü, toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı doğrultusunda nasıl işlevselleştiği üzerinden değerlendirilmiştir.

Tez yazım süreci boyunca kaynaklara ulaşmak, farklı yazarlardan örnekler incelemek ve türler arası bağlantılar kurmak zaman zaman güçleşmiş olsa da bu süreç, akademik anlamda büyük bir öğrenme fırsatına dönüşmüştür. Bu tez çalışmasının hazırlanma sürecinde, çalışmamı büyük bir titizlikle takip eden ve değerli katkılarıyla beni yönlendiren danışmanım Doç. Dr. Serdar ŞİMŞEK'e en içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Akademik yolculuğum boyunca desteğini ve güvenini her zaman hissettiren Doç. Dr. Erdem DÖNMEZ'e de müteşekkirim. Bu yolda desteğini her zaman hissettiğim sevgili arkadaşlarım Büşra KAPLAN ve Feyzan KIZILTAN'a da teşekkür ederim. Ayrıca eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteğini esirgemeyen ve beni her zaman destekleyen sevgili anneme ve babama ise teşekkürü bir borç bilirim.

Fatıma Betül TEPE

2025

ÖZET

MASALIN DÖNÜŞÜMÜ: TOPLUMCU GERÇEKÇİ MASALLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Geleneksel halk anlatıları arasında zengin bir kültürel miraslardan biri kabul edilen masallar, toplumsal, ahlaki ve ideolojik pek çok işlevi yerine getirirler. Son yıllarda Türkiye’de halk edebiyatı alanında masal türüne olan ilgi belirgin biçimde artmıştır. Ancak bu çalışmaların çoğu, masalları sözlü kültür geleneği bağlamında incelemektedir. Buna karşın yazılı kültür içinde teşekkül eden ve yaygınlaşan edebî masalları inceleyen ve özellikleri hakkında bilgi veren bilimsel çalışmaların yapıldığını söylemek güçtür. Hâlbuki masalların sözlü kültür ve yazılı kültür etkileşimiyle meydana gelen değişim ve dönüşüm süreci, edebî masalların yaratım ve aktarımı bağlamında okunabilir. Yazılı veya edebi masal olarak tanımlanan masalların muhteva, yapı ve işlev bakımından incelenmesi, masal türünün yazılı kültürdeki yerinin belirlenmesi açısından son derece önem arz eder.

Bu çalışma, Türk edebiyatında masal türünü ideolojik işlevi bağlamında incelemekte ve özellikle toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının masal formunu nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular, masalın yalnızca geleneksel ve çocuklara yönelik bir anlatı türü olmadığını, aynı zamanda güçlü bir politik araç olarak da kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, sınıf mücadelesi, emek-sermaye çelişkisi, devlet aygıtları, halkın adalet arayışı ve bilinçlenmesi gibi temel toplumcu gerçekçi meselelerin, masalın alegorik yapısı içinde nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Çalışmada, nitel çözümleme yöntemiyle, seçili toplumcu gerçekçi yazarların (Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, vb.) masal kitapları analiz edilmiştir. Metinlerde kullanılan metaforlar, karakter tipolojileri, çatışma biçimleri ve türün ideolojik dönüşümü değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu çalışma, geleneksel masal kalıplarının, modern ve politik içeriklerle nasıl yeniden kurgulandığını göstermeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Edebî Masal, Toplumcu Gerçekçilik, İdeoloji, Alegori

ABSTRACT

THE TRANSFORMATION OF FOLK TALES: AN EXAMINATION OF SOCIALIST REALIST FOLK TALES

Folk tales, considered one of the rich legacies among traditional folk narratives, fulfill many social, moral, and ideological functions. In recent years, interest in the genre of folk tales has increased significantly in the field of folk literature in Turkey. However, most of these studies examine folk tales within the context of the oral culture tradition. On the other hand, it is difficult to say that scientific studies have been conducted that examine literary folk tales, which have emerged and spread within written culture, and provide information about their characteristics. However, the process of change and transformation that occurs with the interaction between oral and written culture can be read in the context of the creation and transmission of literary folk tales. The examination of folk tales defined as written or literary folk tales in terms of content, structure, and function is extremely important in determining the place of the folk tale genre in written culture.

This study examines the folk tale genre in Turkish literature within the context of its ideological function and aims to reveal how the socialist realist literary perspective transformed the folk tale form. The findings reveal that folk tales are not merely a traditional narrative genre aimed at children, but are also used as a powerful political tool. In this context, the study examines how fundamental socialist realist issues, such as class struggle, the conflict between labor and capital, state institutions, the people's search for justice, and their growing awareness, are represented within the allegorical structure of folk tales. Using qualitative analysis methods, the study analyzes the folk tale books of selected socialist realist authors (Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, etc.). The metaphors used in the texts, character typologies, forms of conflict, and the ideological transformation of the genre are evaluated. Ultimately, this study aims to demonstrate how traditional folk tale patterns are reimagined with modern and political content.

Keyword: Turkish Literature, Literary Folk Tale, Socialist Realism, Ideology, Allegory.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL VE EDEBÎ MASAL ARASINDAKİ DÖNÜŞÜM SÜRECİ

1. Geleneksel Masal Nedir?	7
1.1. Masal Tanımları	7
1.2. Masalın Kaynakları	9
1.3. Masalların Sınıflandırma Çalışmaları	10
1.4. Masalların Özellikleri.....	12
1.4.1. Masalların Şekil Özellikleri	12
1.4.2. Masalların Muhteva Özellikleri	12
1.5. Masalların İşlevi.....	14
1.6. Masalların Oluşumunu İnceleme Yöntemleri	14
1.7. Masal Metinlerini İnceleme Yöntemler	15
2. Edebî Masal Nedir?	16
2.1. Edebî Masal ve Geleneksel Masal Arasındaki Farklılıklar ve Benzerlikler	19
2.2. Edebî Masalın Oluşumu	23
2.2.1. Edebî Masalda Kurucu Gelenek ve Ahlaki Disiplin (16-19. Yüzyıl)	23
2.2.2. Edebî Masalın Eleştirel Dönüşümü (19. Yüzyıl ve Sonrası)	30
2.3. Türk ve Avrupa Edebiyatında Edebî Masalın Evrimi ve Ulusal Kimlik	37

2.3.1. Türkçülük, Turancılık ve Edebî Masalın Erken Dönemi	40
2.3.2. Kökene Dönüş Anlayışı ve Masalların İdeolojik Olarak Kullanılması.....	46

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1. Avrupa Edebiyatında Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik	52
2. Rus Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik	55
3. Türk Edebiyatında Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik	57
3.1. Cumhuriyet Döneminde Toplumcu Gerçekçilik	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POLİTİK ANLATILAR ÜZERİNE EDEBÎ MASAL İNCELEMESİ

1. Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal	68
1.1. Sabahattin Ali'nin Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	71
1.1.1. Sırça Köşk Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri	72
1.2. Aziz Nesin'in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	81
1.2.1. Memleketin Birinde ve Hoptirnam Kitaplarında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri	83
1.3. Nâzım Hikmet'in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	112
1.3.1. Sevdalı Bulut Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri.....	114
1.4. Mehmet Başaran'ın Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	121
1.4.1. Evvel Evvel İken Deve Tellal İken Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri.....	121
1.4.2. Masallarda Toplumcu Gerçekçi Anlatım	123
1.5. Yaşar Kemal'in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	133
1.6. Erol Toy'un Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	141
1.6.1. Altın Saray Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri	144
1.7. Necati Mert'in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	147
1.7.1. Bir Bir Değilken Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri.	149

1.8. Vasıf Öngören’in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	159
1.8.1. Altın Saray Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri	165
1.9. Nihat Behram’ın Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar	168
SONUÇ	175
KAYNAKÇA	178

KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ

APA: American Psychological Association (Amerikan Psikoloji Birliği)

ATU: Aarne-Thompson-Uter Kataloğu

bkz: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

Ed.: Editör

M.Ö.: Milattan Önce

M.S.: Milattan Sonra

TTFV: Türk Masallarının Tip Kataloğu

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu ve Amacı

Masallar, tarih boyunca çeşitli amaçlar etrafında anlatılarak halkın değerlerini, çatışmalarını ve ideolojik yapısını yansıtmıştır. Sözlü kültür etrafında teşekkül etmiş olan bu anlatılar, toplumların belleğinde uzun bir geçmişe sahiptir. Birçok farklı kültür ortamında yeniden şekillenerek kuşaktan kuşağa aktarılan halk masalları, anonim yapısı sayesinde kolektif bilinçaltının taşıyıcısı olarak işlev görmüştür.

Bu anlatı türü, 16. yüzyıldan itibaren klasik masal formundan uzaklaşarak bireysel yazarlığın bir ürünü olarak yeniden şekillenmiştir (Zipes, 2018b). Bu dönemde, şehirleşmenin başlaması, matbuat kapitalizminin gelişmesi, yazılı kültürün güçlenmesi, burjuvazinin ortaya çıkışı ve toplum ilişkilerinin yeni bir merhaleye ulaşması, masalların anlatım imkânlarını zenginleştirmiştir. Gelişen bu anlatım ve aktarım imkânlarının arasında masal türünün yazıya geçirilerek yeni okuyucu çevresi bulması, edebî masal türünün oluşumu ve gelişiminde hayli mühim bir rol oynamıştır.

İlk olarak Almanca, “*kunstmärchen*” terimiyle adlandırılan edebî masal, daha sonra İngilizce “*literary fairy tale*” ifadesiyle karşılık bulmuştur (Harries, 2016). Türkçeye ise “*edebî masal*”, “*sanat masalı*” ve “*çağdaş masal*” gibi farklı terimlerle tercüme edilerek kullanılmıştır. Daha çok eğitilmiş çevreden gelen yazarlar tarafından kaleme alınan bu tür, güçlü estetik ve ideolojik unsurları bünyesinde barındırarak toplumsal eleştirinin ve kültürel direnişin etkili bir aracı hâline gelmiştir (Zipes, 2000). Edebî masal, halk masallarının aksine oldukça gerçekçi bir anlatımı benimseyerek toplumların gülünç ve çelişkili yönlerini metaforik hiciv yoluyla görünür kılmayı hedeflemiştir (Ozan, 2015; Oğuzkan, 2010).

Batı’da ilk defa 16. yüzyılda, yazarların ideolojik ve estetik bakış açıları doğrultusunda yazıya geçirilen edebî masalların ilk örneklerini Giovan Francesco Straparola ve Giambattista Basile kaleme almıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Fransız salon kadınlarının yürüttükleri yazı etkinlikleri, bu türün gelişmesinde ciddi bir rol oynamıştır. Salon kadınları, masal türünü toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkabilecekleri bir tür olarak benimsemiş ve eğitilmiş kadın karakterler yaratmayı amaçlamışlardır. Bu sayede, erkek egemenliğini sorgulayarak bireyin özellikle de kadının yaşamını yönetme hakkını savundukları bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Fransa’da salon kadınlarının yanı sıra, Charles Perrault’ta edebî masal türünün gelişmesinde etkili bir rol oynamıştır. Katıldığı salonlarda kendi estetik anlayışıyla kaleme aldığı halk masallarını anlatarak didaktik ve ahlaki mesajlar içeren yeni bir anlatı biçimi geliştirmiştir. Bu

sayede edebî masal ile halk masalı arasındaki farklılıklar belirginleşmeye başlamıştır (Zipes, 2018b).

19. yüzyılda romantik milliyetçilik akımı yaygınlaşmaya başlamış ve bu doğrultuda masallar, yeni bir işlev üstlenmiştir. Bu dönemde her ulus köken arayışına yönelmiş, halk ruhunu muhafaza ettiğine inandıkları halk anlatılarını tespit etmeye başlamışlardır. Muhtelif ortamlarda tespit edilen halk anlatıları, yazılı kültürün bir parçası hâline getirilerek milletlerin ulusal kimliklerini inşa etmelerine yardımcı olmuştur. Bu bağlamda Alman ulus kimliğini inşa etme ve halk kültürünü ortaya çıkarma çabasının bir parçası olarak Grimm Kardeşlerin “*Çocuk ve Ev Halkına Masallar*” adlı derlemesi öne çıkmaktadır (Zipes, 2018b). Almanya’da ulusal kimlik inşa anlayışına dayalı bu masal derleme çalışmaları, Danimarka’da Hans Christian Andersen tarafından özgün ve bireysel bir anlatım biçimine dönüştürülmüştür. Andersen, toplumsal değerlerle birlikte Hristiyan değerlerini okuyucularına aktarmayı hedefleyerek toplumsal meselelerle iç içe geçen bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu anlatılar, ilk başlarda çocuklara yönelik bir anlatı biçimiyken ilerleyen dönemlerde yetişkinlere hitap eden derinlikli ve katmanlı masalların oluşmasını sağlamıştır (Zipes, 2018b; Høyrup, 2016). Bu yönüyle Andersen, masal anlatılarını anonim sözlü kültür ürünü olmaktan çıkartarak bireysel bir bakış açısıyla da yazılabileceğini göstermiştir.

Masal türünün yazılı kültür ortamında gelişmesine ve biçimlenmesine katkı sağlayan bu isimler, 20. yüzyıl masal anlatıcılarına da örnek teşkil etmişlerdir. Bu dönemde masal türü, çeşitli ihtiyaç ve amaçlar ekseninde yeniden yorumlanarak modern ideolojilerin, yeni siyasi ve kültürel ortamların bir ürünü hâline gelmiştir. Geleneksel masal türünü değiştirerek kendi dünya ve estetik görüşlerine göre yeniden kaleme alan 20. yüzyıl yazarları hem masal türünün şekillenmesine hem de daha bireysel bir tür olarak ortaya çıkmasına katkı sağlamışlardır. Bu yazarlar, modern toplum değerleriyle ve dönemin ideolojik kabulleriyle uyumlu hâle getirmeye çalışırken, aynı zamanda halk masallarını kendi tahayyül dünyaları etrafında yeniden biçimlendirmişlerdir. Bu sayede masallar anonim ve kolektif anlatı merkezinden uzaklaşarak yetişkinlere ve çocuklara hitap eden bireysel anlatı türüne dönüşmüştür.

Çocukları ve kadınları eğitmek için geliştirilen ve bireysel yaratıcılık ürünü etrafında şekillenen edebî masallar, daha sonraki yüzyıllarda ulus-kimlik inşası, modern ideolojilerin benimsenmesi ve birtakım politik amaçlar doğrultusunda yeni bir bakış açısı kazanarak kaleme alınmıştır. Türkiye’de bu türün gelişimi ise hem folklorik hem de ulusal ideolojik yönelimler doğrultusunda şekillenmiştir. Bir başka ifadeyle, Türkiye’de edebî masal türü, evvela ulus inşası, kimlik oluşturma ve halk anlatılarını yazıya aktarma paralelinde ortak bir gelişim

göstermiştir.

Tanzimat döneminde çeviri faaliyetlerinin gelişmesiyle birlikte yazıya geçirilen halk anlatıları, aydınlar tarafından benimsenmiş, ancak yeterli ilgiyi görememiştir. Bu nedenle geleneksel halk anlatılarına gerçek anlamda kuramsal ve ideolojik yönelim, II. Meşrutiyet döneminden sonra Ziya Gökalp ile başlamıştır. Türk milliyetçiliğini düşüncesini sistemleştirmeye gayret eden Gökalp, “Halka Doğru” dergisinde kaleme aldığı öncü makaleleriyle, folklor dolayısıyla halk anlatılarını sistemli biçimde ele alınmasının önünü açmış ve masalların milliyetçi düşünce etrafında gelişmesine zemin hazırlamıştır. Ziya Gökalp’in yanında yer alan Ömer Seyfettin gibi diğer Türkçü yazarlar ise masalın yanı sıra destan, menkıbe ve efsane anlatılarını millî kimliğin inşasında araçsallaştırarak halk anlatılarına yeni bir yön ve işlev kazandırmışlardır.

Cumhuriyet’in ilanından sonra ise bu ideolojik yönelim, resmî ideoloji çevresinde yeni kurulan devletin ideolojik işlevleriyle zenginleştirilmiştir. Bu minvalde masalın da dâhil olduğu folklor ürünleri “millî miras” olarak kabul edilerek yazıya geçirilmeye başlanmıştır. 1930 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü’nün hazırladığı öneriyle ise mevcut halk anlatıları resmî ideolojiyle uyumlu hâle getirilmeye çalışılmıştır. Ancak bu dönemde köylerden masal derleyen Pertev Naili Boratav ve Naki Tezel gibi masal derlemecileri, halk anlatılarının ideolojik olarak yeniden kurgulanmasına karşı çıkarak doğrudan sahadan, yani köylerden masal derlemeyi teklif etmişlerdir. Masal derlemecilerinin yanında Eflatun Cem Güney gibi yazarlar, bireysel ve estetik tercihleriyle özgün masallar kaleme almışlardır. Geleneksel halk masallarının yapı ve motiflerini kullanan Güney, edebî masal türünün de Türkiye’deki ilk bilinçli örneklerini yazması açısından önemlidir (Ozan, 2015).

Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin’in açtığı ideolojik masal yazma çalışmaları, Cumhuriyet’in ilanından sonra farklı bir yön kazanarak bu türün gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır. Zira ideolojik ve estetik masal yazma çalışmaları yalnızca milliyetçi söylemle sınırlı kalmamış; 1940’lı yıllardan itibaren farklı ideolojik görüşlere mensup yazarlar da masalı halkı bilinçlendirme aracı olarak görmeye başlamışlardır. Bu dönemde Rus yazar Saltık Şchedrin’in 1883-1886 yılları arasında yayımladığı “*Büyükklere Masallar*” adlı eseri politik masal türünün öncüsü kabul edilerek Türkiye’de toplumcu gerçekçi yazarlar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Şchedrin’in masallarında kullandığı alegorik anlatım ve toplum eleştirisi, Türkiye’deki yazarlar için hem biçim hem de içerik açısından yeni bir kapının açılmasını sağlamıştır (Şirin, 2016). Özellikle 1970 yıllarından itibaren birçok toplumcu gerçekçi yazar, masalın anlatı olanaklarını keşfederek ideolojik düşüncelerini aktarmak gayesiyle bu türü

bilinçli olarak kullanmıştır. Masalın sade dili, simgesel yapısı, alegorik ve örtük anlatımı karmaşık politik eleştirileri geniş kitlelere ulaştırmak için kullanılmış ve birçok yazarı etrafında toplamayı başarmıştır.

Bu çalışmanın temel amacı, Türk edebiyatında edebî masalın tarihsel gelişimini inceleyerek 1940 sonrası toplumcu gerçekçi yazarların bu ideolojik düşünce etrafında masal türüne yaptıkları müdahaleyi ortaya koymaktır. Bu yazarlar, halk masallarındaki anonim ve sade anlatımı, katmanlı ve simgesel bir yapıya dönüştürmüştür. Aynı zamanda masalın alt metinlerine sınıf mücadelesi, siyasal eleştiri ve diğer ideolojik konuları ekleyerek geleneksel masalı ters yüz etmişlerdir. Masalların yalnızca temalarını değiştirmeyen yazarlar, kahraman tipolojisini, biçimini ve formelleri de değiştirmiş, bu sayede edebî masal türünün gelişmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Masal kahramanlarını genellikle ezilen, yoksul köylülerden ya da bilinçlenme sürecinde olan bireyler arasından seçen yazarlar, toplumcu gerçekçi anlayışta sıkça kullanılan kaderine boyun eğmeyen, toplumu ve iktidarı sorgulayan, hatta değiştirmeye çalışan figürler kurgulamışlardır. Geleneksel masal formuna da müdahale ederek masalların klasik “mutlu son” anlayışını terk etmiş ve masalların sonunu bazen açık bırakmış bazense dramatik ya da olumsuz bir sonla bitirmişlerdir. Kısaca bu yazarlar, geleneksel masal türünden faydalanarak sosyalist temaları işlemiş ve dönemin toplumsal yapısını eleştirmişlerdir.

Bu çalışmada, Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Mehmet Başaran, Erol Toy, Necati Mert, Vasıf Öngören ve Nihat Behram gibi genellikle toplumcu gerçekçi (sosyalist gerçekçi) edebiyat anlayışına sahip yazarların kaleme aldığı edebî masallar analiz edilmiştir. Bu yazarların bir kısmı halk masallarından ilham alarak yeniden yazım yöntemini tercih etmiş, bazı yazarlar ise özgün, çağdaş masal formunu kullanarak yeni masallar kaleme almışlardır. Seçilen örnekler, içerik analiz yöntemiyle incelenerek masalın ideolojik yönelimi ve anlatı yapısındaki dönüşüm ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Metot ve Bölümler

Araştırma, nitel araştırma yöntemi etrafında şekillendirilmiş ve her masal metni, içerdiği temalar ve yapısal özellikler açısından değerlendirilmiştir. Bu inceleme sırasında alegorik anlatım, metafor kullanımı, karakter tipolojisi ve çatışma biçimleri geleneksel kalıplar ve modern anlatı teknikleri etrafında değerlendirilmiştir. Aynı zamanda bu çalışmada, toplumcu gerçekçi yazarların masal formunu nasıl dönüştürdüğü ve bu formu ideolojik bilinçlenme aracı olarak nasıl kullandıkları araştırılmıştır. Dolayısıyla bu çalışma hem masal türünün ideolojik kullanımlarını hem de edebî tür olarak nasıl değiştiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Zira masal türünün içerdiği simgesel dil, anonim anlatım yapısı ve geniş kitlelere ulaşma potansiyeli,

tarih boyunca ideolojik söylemlerin etkili bir taşıyıcısı olmasını sağlamıştır.

Bu çerçevede çalışma, üç ana bölümden oluşmaktadır. Halk masalı ve edebî masal kavramlarının karşılaştırıldığı birinci bölümde, bu iki tür arasındaki farklılıklar ve benzerlikler tespit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca edebî masalın Batı’da ve Türkiye’deki tarihsel gelişiminin incelendiği bu bölüm; masalın milliyetçilik, folklor ve resmî ideolojiyle kurduğu ilişkileri ortaya koymaya çalışmıştır.

İkinci bölümde, toplumcu gerçekçilik kuramının tarihsel arka planı ile bu kuramın Türk edebiyatındaki yansımaları ele alınmıştır. Bu bölümde, ilk olarak gerçekçilik akımının tarihsel gelişimi üzerinde durulmuş ardından sosyalist düşüncesinin gelişimi incelenmiştir. Daha sonra Rusya’da toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının nasıl ortaya çıktığı ve Türk edebiyatına nasıl yansıdığı tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise toplumcu gerçekçi yazarların masal kitapları (Sabahattin Ali, “Sırça Köşk”, Aziz Nesin’in “Memleketin Birinde” ve “Hoptirinam”, Nâzım Hikmet’in “Sevdalı Bulut”, Mehmet Başaran’ın “Evvel Evvel İken Deve Telal İken”, Yaşar Kemal’in “Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca”, Erol Toy’un “Altın Saray”, Necati Mert’in “Bir Bir Değilken” Vasıf Öngören’in “Masalın Aslı” ve Nihat Behram’ın “Göğsü Kınalı Serçe” analiz edilmiştir.

Literatür

Batı’da masal çalışmalarının önde gelen isimleri olarak kabul edilen Jack Zipes, Marina Warner, Christian Bacchilega ve Maria Tatar, edebî masalın tarihsel gelişimi, ideolojik işlevi ve kültürel anlam dünyası üzerine kapsamlı çalışmalar yapmışlardır. Türkiye’de ise bu alandaki çalışmalar oldukça yenidir. Ancak son yıllarda bu alana dair dikkat çekici araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalar, edebî masalın yeniden yazım süreçlerine, ideolojik dönüşümlerine ve estetik biçimlerine farklı açılardan yaklaşmış ve türün gelişimini ortaya koymuştur. Bu yönde yapılan çalışmalar ise şunlardır:

Çiğdem Kara’nın “*Halk Masallarını Yeniden Anlatmak*” (2008) adlı çalışması, Evrim Ölçer Özünel’in “*Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak*” (2011) başlıklı makalesi, Nurulhude Baykal’ın “*Murathan Mungan’ın Zamanımızın Bir Külkedisi’ni Marksist Kuram Çerçevesinde Okumak*” (2012) adlı çalışması, Meral Ozan’ın “*Eflatun Cem Güney’in Kalemile Fantastik Kurgulama: Sanat Masalı*” (2012) adlı makalesi, Nesrin Duman’ın “*Peri Masallarının Orijini*” (2018) adlı çalışması, İlknur Tatar Kırılmış’ın “*Derlenmiş Türk Halk Masallarının Çocuk Edebiyatı İçin Yeniden Yazılması*”

(2019) adlı çalışması, Anastasiia Zherdieva ve Leyla Dalkılıç'ın ortak hazırladıkları, "*Oğuz Tansel'in Eserleri Üzerinden Edebî Masal Teorisi*" (2024) adlı makalesi edebî masalın teorik temelleri üzerine yapılmıştır ve bu türün ideolojik ve estetik boyutlarını ortaya koymaktadır.

Yakın dönemde hazırlanan ve masalların modern edebiyat içerisindeki dönüşümünü inceleyen tez çalışmaları da literatüre önemli katkılar sunmaktadır. Buna göre Betül Havva Yılmaz'ın "*Masalların Dönüşü, Masalların Dönüşümü: Çağdaş Türk Edebiyatında Grimm Masallarının Metinlerarası Kullanımları (Murathan Mungan Örneği)*" (2013) adlı yüksek lisans tezi, Armağan Altay'ın "*Halkın Sesi, Yazarın Sözü: Folkloradan Edebiyata Çağdaş Masalı*" (2023) adlı doktora tezi ise edebî masalın tarihsel gelişimi, estetik özellikleri ve ideolojik potansiyeli üzerine odaklanmaktadır. Hüseyin Köse'nin 23 yazarın çalışmasını derlediği ve Ayrıntı yayınları tarafından 2015 yılında yayımlanan "*Skolastik Fantazya*" adlı kitap ise masalları analiz ederek içerisinde taşıdıkları anlamı ters yüz eden önemli bir çalışmadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL VE EDEBÎ MASAL ARASINDAKİ DÖNÜŞÜM SÜRECİ

1. Geleneksel Masal Nedir?

1.1. Masal Tanımları

Hızla değişen küresel dünyada, sözlü kültürden günümüze ulaşan anlatıları kesin bir şekilde tanımlamak zordur. Bunun temel nedeni, sözlü kültüre ait ürünlerin çevresel koşullar ve sosyal dinamiklerden etkilenmesidir. Ayrıca, masal tanımları dönemin sosyal, kültürel ve entelektüel ortamına göre farklılıklar gösterdiğinden, bu tanımları yapıldıkları bağlam içinde değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla, masalı tanımlarken kesin ve katı bir çerçeve çizmek yerine, döneminin dinamik yapısına uygun esnek bir yaklaşım benimsenmelidir (Oğuz ve Özünel, 2019).

Bu bağlamda, masalın farklı coğrafyalardaki adlandırmalarına baktığımızda, kelimenin tarihsel süreç içerisinde çeşitli kültürlerde farklı şekillerde kullanıldığını görmek mümkündür. Masal kelimesi, Arapçadan Türkçeye geçmiş bir sözcüktür. Bu kelime, “Dîvânü Lûgati’t Türk’ta “Ödkünç”, Çağatay Türklerinde “tumtak”, Teleüt Türklerinde “çerçok”, Kırgızlarda “ezteg”, Şoz Türklerinde “Libak”, Balkan Türklerinde “masal”, Yarkent, Kaşgar Türklerinde “çöcek”, Kerkük’ta “matal” Anadolu’nun bazı bölgelerinde ise masal, mesel, misal, metel, matal, hekat, hikat, hekiya, Kars’ta “nagıl” (Ketene, 1990) olarak adlandırılmaktadır. Avrupa dillerinde de masal kelimesinin karşılıkları bulunmaktadır. İngilizcede “*Folktale*”, “*Householdtale*” veya “*Fairy Tale*”, Almancada “*Märchen*”, Fransızcada “*conte*”, Rusçada “*skazka*” terimleri kullanılmaktadır (Seyidoğlu, 1986 ; Fedakâr, 2023).

Masal kavramı, Osmanlı döneminde de farklı şekillerde ele alınmıştır. Saim Sakaoğlu’nun, “*Masal Araştırmaları*” adlı eserinde, Osmanlı’daki kullanım biçimlerine dikkat çekilerek şu bilgilere yer verilmiştir: “Ahmed Vefik Paşa, “Mesel, hâlâ hikâye, dâsitân, menkabe manasına fıkra ve kaziyeden gayri.” derken Muallim Naci; “mesel” olarak ele aldığı kelimeye “Dâsitân, kıssa-i meşhûre ‘masal’ bundan muharreftir.” demektedir” (Sakaoğlu, 2021).

Umay Günay ise masal kelimesi hakkında şu değerlendirmede bulunmaktadır:

“Türkçe ve Osmanlıca sözlüklerde ‘masal’ kelimesinin Arapça ‘mesel’ kelimesinin anlam ve söyleniş değişikliği kazanmasıyla ortaya çıktığı ifade edilmektedir. ‘Mesel’, halk dilinde yaygın ve benimsenen öğüt anlamındadır. Belirli bir hikâye türü XIX. yüzyıldan beri masal adıyla anılmaktadır. Bu türe XIX. asra kadar Türkiye’de kıssa, destan, hikâye, mesel denmiştir. Bugün Türkiye dışında yaşayan Türkler, masal kelimesi yerine Türkistan’da ‘erteği’, ‘ertek’, Azerbaycan’da ‘nagıl’ kelimelerini kullanmaktadır” (Günay, 2011).

Masal, farklı coğrafyalarda çeşitli adlarla anıldığı gibi, literatürde de farklı şekillerde tanımlanmıştır. Pertev Naili Boratav masalı şu şekilde tanımlamaktadır: “Masal, nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayâl ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı diye tanımlanır” (Boratav, 1969a). Saim Sakaoğlu’na göre masal: “Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyenleri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür” (Sakaoğlu, 2021). Naki Tezel’e göre: “Masal, olaylarının geçtiği yer ve zaman belirli olmayan, peri ve cin, ejderha, cadıkari, arap, padişah, vezir, gibi kahramanları belirli kişileri temsil etmeyen hikâye” dir (Tezel, 1976).

Bilge Seyidoğlu ise masalı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Masal kelimesi ile halk arasında yüzyıllardan beri anlatılmakta olan ve içinde olağanüstü kişilerin, olağanüstü olayların bulunduğu bir varmış bir yokmuş gibi klişe bir anlatımla başlayan, belli bir uzunluğu olan, sonunda yedi içti muratlarına erdiler, yahut onlar erdi muratlarına biz çıkalım kerevetine, gökten üç elma düştü biri anlatana biri dinleyene biri de bana gibi belirli sözlerle sona eren, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan bir sözlü anlatım türü kastedilmektedir” (Seyidoğlu, 1986).

Esmâ Şimşek ise doktora tezinde masalı şu şekilde tanımlamıştır:

“Masallar, içerisinde olağanüstü kahramanların ve hâdiselerin geçtiği, klişe bir sözle başlayıp, yine klişe bir sözle biten, dinleyiciyi inandırmak gibi bir iddiası olmayan umumiyetle nesir şeklinde söylenen hayal mahsulü türlerdir” (Şimşek, 1990).

İbrahim Dilek ise “*Altay Masalları*” adlı eserinde masalı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Masal; insanın gerçeğe gerçeküstünü harmanlayıp, olmasını hayal ettiği dünyada, geçmişte belirsiz bir zamanda, sıradan insanların çoğu kez gerçeküstü güçlerle donanıp olağan veya olağanüstü varlık ve olaylarla mücadelesinin anlatıldığı hikâyelerdir. Bu hikâyelerde bazen hayvanların da insanlar gibi davrandığı; düşünüp, konuşabildiği hatta mahkeme kurup birbirlerini yargılayabildikleri görülür. Sesin, kelimelerin sihirle güç kazandığı; yer altı, su altı ve gökyüzü dünyalarının iç içe girdiği, buralarda yaşayanların başlarından geçen hikâye edildiği; velhasıl “Keşke..... olsaydı.” cümlesinde boşluğun doldurulduğu anlatıdır masal” (Dilek, 2007).

Umay Günay’ın masal tanımı, önceki tanımlardan belirli farklılıklar içermektedir. Ona göre: “Asırların birikmiş irfanını ve belirli bir hayat düzenini, yaşamak zorunda olduklarımızla yaşamak istediklerimizi bir arada, kendisine has bir atmosferde ve üslupla, kendi mantık silsilesi içinde, geleneksel motiflerle anlatan masallar, sözlü anlatım türlerinin en ilgi çekici olanıdır” (Günay, 2011).

Yukarıda yapılan masal tanımları; şekil, yapı, içerik, konu, işlev ve kısmen de aktarım özellikleri bakımından ele alınmıştır. Metin merkezli kuram ve yöntemlere dayanan bu tanımlar, yalnızca metne odaklanmaları nedeniyle birçok eleştirmen tarafından zamanla hicvedilmiştir. Zira bu yaklaşım, anlatıcı, dinleyici ve metnin yaratıldığı sosyal çevre ve şartları dikkate almamaktadır. Bu eleştiriler doğrultusunda daha sonra yapılan masal tanımları, bağlam

merkezli kuram ve yöntemleri temel almıştır. Bu yaklaşıma göre, “halk bilgisi ürününün sadece metnin değil, ürünün yaratım ve aktarım amacının, anlatan ve dinleyenin anlatma ve dinleme nedenlerinin, bağlam ve icranın metnin oluşumuna etkisi ve metnin yaratıldığı sosyal çevre ve şartların da dikkate alınmasının gerekli olduğu” (Fedakâr, 2023) belirtilmiştir. Aşağıda sunulan tanımlar, bağlam merkezli anlayış çerçevesinde geliştirilmiştir.

Masalı, anlatım tekniği, dinleyici özellikleri, içerik ve işlevlere yönelik ele alan araştırmacılar arasında biri Mustafa Arslan’dır. Arslan masalı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Resmî olmayan bir ortamda ve günlük yaşama ilişkin mekânlarda, farklı kabiliyetlerdeki profesyonel olmayan anlatıcılar tarafından, kendine has hazırlanmış mekanizmasıyla oluşturularak, gelenekle içselleşmiş kurallara bağlı ve sade bir anlatım tekniğiyle, farklı özelliklere sahip dinleyicilere, söz dışında başka bir iletme vasıtası kullanmaksızın anlatılan; genellikle mensur olarak icra edilen, kalıplaşmış bir yapıya sahip, insan, hayvan ve olağanüstü varlıkların başından geçen hayal mahsulü olayların konu edildiği; sonunda iyilerin kazandığı ve kötülerin cezalandırıldığı; çeşitli işlevler üstlenmiş sözlü kültür ürünüdür” (Arslan, 2008).

Mustafa Gültekin’in “*Tataristan Masalları Üzerinde Bir Araştırma*” adlı doktora çalışmasında ise masal, anlatıcı ve dinleyici ekseninde ele alınarak şu şekilde tanımlanmaktadır:

“İnsan, hayvan veya olağanüstü varlıkların gerçek olmayan bir zaman ve mekânda başlarından geçen olayların anlatıldığı; toplumsal tecrübe ve gözlemlerin, geleceğe dair ümit ve beklentilerin yansıtıldığı; başında sonunda ve ortasında bazı kalıp ifadelerle yer verilen, inandırmak iddiası olmamakla birlikte, dinleyicilerin veya okuyucuların kahramanların yaşadığı olaylara acı, sevinç gibi duygularla katıldığı, kadın ve erkek anlatıcılar tarafından sözlü olarak yaratılıp aktarılan; bazıları çeşitli nedenlere bağlı olarak yazıya geçirilen ve bir kısmı da yazılı olarak yaratılan; dinleyicileri eğitmek, eğlendirmek ve öğüt vermek gibi işlevleri olan halk bilgisi ürünlerine masal adı verilir” (Gültekin, 2010).

Selami Fedakâr ise “*Özbek Sözlü Geleneğinde Masallar*” adlı eserinde masalı daha kapsamlı bir şekilde ele alarak şu şekilde tanımlamaktadır:

“Halkın ve anlatıcıların hayal gücüne bağlı olarak kurmaca temelinde ilk örnekleri sözlü, sonradan hem sözlü hem de yazılı olarak yaratılan; çeşitli seviyelerde anlatma yeteneğine sahip anlatıcılar tarafından aktarılan; anlattıklarına inandırmak iddiası olmamakla birlikte, toplumun farklı kesimlerinden oluşan dinleyicilerde gerçek etkisi yaratabilen; kahramanları insan, hayvan veya olağanüstü varlıklar olan, bazı örneklerinde yaşanması mümkün olmayan olağanüstü olayları, bazı örneklerinde ise yaşanması muhtemel gerçekçi olayları konu edinen, anlatılan olaylar bakımından gerçeküstü, fakat ifade ettiği anlam bakımından hayatın gerçekliğiyle yakından ilgili; başında, ortasında ve sonunda kalıp ifadelerle yer verilen, dinleyenleri eğlendirmek, eğitmek, öğüt vermek ve kıssadan hisse çıkarmak işlevleri olan bir anlatı türüdür” (Fedakâr, 2023).

Sonuç olarak, masal türü farklı açılardan ele alınan çok yönlü bir kavramdır. İlk tanımlamalar, masalı metin merkezli kuram ve yöntemler çerçevesinde değerlendirerek içeriğini, biçimsel yapısını ve işlevini ön plana çıkarmıştır. Ancak folklor araştırmalarındaki gelişmeler sonrasında bu yaklaşım yerini bağlam merkezli kuram ve yöntemlere bırakmıştır. Bu yeni gelişmeler, masal tanımlarını yalnızca metin odaklı bir anlayışla değil; anlatıcı, dinleyici ve anlatının yaratıldığı sosyal bağlamı da dikkate alan bir bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır.

1.2. Masalın Kaynakları

Masalın kökeni hakkında çeşitli teori ve görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerden ilkinin sistematik ve kapsamlı bir şekilde ele alan kişi Wilhelm Grimm olmuştur. Wilhelm Grimm derlediği “*Çocuk ve Ev Halkına Masallar*” adlı eserinin önsözünde; masalların mahiyeti, biçimi, kökeni ve yayılışı ile ilgili teorilerin temelini atmıştır. Grimm Kardeşler’in bu çalışması, günümüzde bazı değişiklikler ve düzeltmelerle araştırmacılar tarafından kullanılmaktadır (Günay, 1975).

Wilhelm Grimm masalların kaynağına ilişkin, “*Hint- Avrupa Görüşü*” ve “*Parçalanmış Mitler Görüşü*” adıyla iki temel görüş ortaya koymuştur (Günay, 1975). Ortaya koyulan bu görüşlerden hareketle daha sonraki araştırmacılar; *Mitoloji Görüşü*, *Tarihi Görüş/Hindoloji Okulu* ve *Etnografik Görüş/Antropoloji Okulu* gibi yeni teoriler geliştirmiştir (Sakaoğlu, 2021).

Öte yandan Saim Sakaoğlu masalların kökenine dair yaptığı değerlendirmede, masalların genelleme yapılarak tek bir coğrafya, kültür veya dinî merkeze alarak değerlendirilemeyeceğini savunmaktadır. Masalların kökenini tespit etmek için her bir masal bireysel olarak incelenerek belirli bir coğrafyaya, kültüre ve dine ait olup olmadığı tespit edilmelidir. Her ne kadar masallar zaman içerisinde değişime uğrasa da kökenlerine dair izler ve kalıntılar taşımaktadır (Sakaoğlu, 2021).

Sonuç olarak, masalların kökeni hakkında çeşitli teori ve görüşler ortaya atılmıştır. Yapılan çalışmalar günümüzde yeterli olmasa da dönemi açısından büyük bir öneme sahiptir.

1.3. Masalların Sınıflandırma Çalışmaları

Yaklaşık olarak 140 yıl öncesine dayanan masal sınıflandırma çalışmaları, dünyanın farklı bölgelerinden derlenen masal metinleriyle geliştirilmiş ve farklı yöntemler doğrultusunda ele alınmıştır (Sakaoğlu, 2021; Fedakâr, 2023). İlk bilimsel çalışma J. G. Von Hahn tarafından yapılmış olan masal sınıflandırma çalışması daha çok tarihi bir önem taşımaktadır (Günay, 1975).

Kapsamlı ilk bilimsel masal tipoloji çalışması 1910 yılında Anti Aarne tarafından yapılmıştır. Başlangıçta kılavuz kitap olarak hazırlanan ve Helsinki’de “*Verzeichnis der Märchentypen (Masal Tipleri Dizini)*” adıyla yayımlanan bu çalışma, Aarne’nin ölümünden sonra öğrencisi Stith Thomson tarafından geliştirilerek 1928 yılında yeniden yayımlanmıştır. 1964 yılında genişletilerek tip sayısı artırılmış ve tekrar yayımlanmıştır. Aynı zamanda bu eser, Türk masallarını da içerisinde bulundurması açısından önemlidir (Sakaoğlu, 2021; Fedakâr, 2023). 1973 yılında ise Aarne-Thomson’un “masal tipi”ne dayandırılarak üç cilt halinde

yeniden yayımlanmıştır. Avrupa masalları üzerine çalışan araştırmacılara geniş bir çerçeve sunan bu çalışma Avrupa dışındaki masal derlemelerinin de sistematik bir şekilde incelenmesine katkıda bulunmuştur. “Eser, tip çalışmalarına dayanan monografik bir çalışma ortaya koymayı ve benzer metinleri karşılaştırmayı mümkün kılmaktadır” (Arslan, 2008: 39). 2004 yılında, Aarne-Thomson kataloğu Alman araştırmacı Hans Jörg Uther tarafından “*The Types of International Folktales (Uluslararası Masal Tipleri)*” adıyla genişletilerek üç cilt halinde tekrardan yayımlanmıştır (Fedakâr, 2023).

Masal sınıflandırmaları üzerine yapılan diğer çalışmalar arasında 1912 yılında Alman Wilhelm Wundt tarafından geliştirilerek yayımlanan “*The Psychology of Peoples (Milletlerin Psikolojisi)*” adlı eseri ve Volkov’un 1924 yılında yayımladığı “*Masal*” adlı çalışması gösterilebilir (Günay, 1975). Bu çalışmalar daha sonra diğer ülkelerde de denenerek yeni sınıflandırma modellerini ortaya çıkarmıştır. Özellikle Rus araştırmacılarının sınıflandırma denemeleri önemlidir.

Rus araştırmacıları arasında öne çıkan iki isim ise Aleksedr Nikolayeviç Afanasyev ve Viladimir Propp’tur. “Rus Grimm’i” olarak adlandırılan Afanasyev’in “*Noradniye Russkiye Skazki (Rus Halk Masaları)*” adlı eseri ve Propp’un “*Russkaya Skazka (Rus Masalları)*” adlı kitapları, Rus masallarının yapısal ve içerik özelliklerini belirlemede önemli katkılar sunmaktadır. Bu eserler, masal türlerinin farklı kriterlere göre değerlendirilmesine imkân sağlamıştır (Arslan, 2008; Fedakâr, 2023).

Türk masallarının sistemli bir şekilde sınıflandırılma çalışmaları ise ilk kez Wolfram Eberhard ile Pertev Naili Boratav tarafından gerçekleştirilmiştir. 1947 yılında 345 olarak duyurdukları masal tipi sayısı 1953 yılında “*Typen Türkischer Volksmärchen (Türk Masal Kataloğu)*” adlı çalışmada 378 masal tipi olarak yayımlanmıştır. Daha sonraki araştırmalarda ise bu sayının 500’ü aştığı ifade edilmiştir. Somut olmayan kültürel mirasın tespiti, korunması ve yaygınlaştırılması çalışmalarında bu sayının binleri aşabileceği belirtilmektedir (Alptekin, 2002; Arslan, 2008).

Türk masalları üzerine yapılan bir diğer çalışma ise Warren S. Walker ile Ahmet Edip Uysal’ın 1966 yılında yayımladığı “*Tales Alive in Turkey (Türkiye’de Yaşayan Masallar)*” adlı eserdir. Geçmişten günümüze, masal sınıflandırmalarının geçirdiği değişimi ve gelişimi gösteren bir diğer çalışma ise Saim Sakaoğlu’nun sınıflandırma çalışmasıdır. Bu çalışma önceki sınıflandırma çalışmalarından bazı noktalarda ayrılmaktadır (Fedakâr, 2023).

Masal sınıflandırma çalışmaları; masalların derlenmesi, tasnif edilmesi ve incelenme

süreçlerinde önemli katkılar sunarak masalların yapısal ve tematik özelliklerini daha sistemli bir şekilde analiz edilmesine zemin hazırlamıştır. Somut olmayan kültürel mirasın korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için Türk masallarının sınıflandırma çalışmaları da büyük bir öneme sahiptir.

1.4. Masalların Özellikleri

Değişen ve gelişen teknolojik aygıtlar, masalların bazı özelliklerinin değişmesine, bazı özelliklerinin kaybolmasına ve yeni özellikler kazanmasına yol açmıştır. Bu nedenle burada öncelikle halk masallarının genel özellikleri üzerinde durulacak daha sonraki bölümlerde ise edebî masalların özellikleri açıklanarak bu iki tür arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya koyulacaktır.

1.4.1. Masalların Şekil Özellikleri

Masallar, “masalın başı”, “masalın kendisi” ve “masalın sonu” olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır (Gültekin, 2010). Masalların başında “Giriş formelleri”, sonunda “Bitiş formelleri” yer alırken bazı masalların ortasında da “Geçiş (Bağlayış) formelleri” bulunmaktadır (Sakaoğlu, 2002). “Diğer anlatı türlerinden destan ve halk hikâyesinde de formeller kullanılmaktadır; ancak, masallarda kullanılan formeller hem işlevleri hem de şekilleri bakımından destan ve halk hikâyelerinde kullanılan formellerden farklıdır” (Gültekin, 2010). Bu formellerin kullanımı, anlatıcının ustalığını da ortaya çıkartarak masalın uygun bölümlerinde bu formelleri bilinçli bir şekilde kullanabilmektedir (Sakaoğlu, 2002).

Genel olarak mensur bir şekilde aktarılan masallar, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecinde manzum biçimde de kaleme alınmıştır (Şimşek, 1990). Farklı uzunluklara sahip olan masal türü, içeriklerine ve anlatıcıların ustalığına göre çeşitlilik göstermektedir. Genellikle kısa olan hayvan masallarının yanı sıra peri masalları ve halk masalları, bazen birkaç gece sürecektir uzunlukta anlatılmaktadır (Sakaoğlu, 2002; Gültekin, 2010).

Yerel ağız özellikleri gösteren bu tür, anlatıcısının ve dinleyicisinin halktan bireyler olması nedeniyle sade ve anlaşılır bir dille anlatılmaktadır (Sakaoğlu, 2002). Aynı zamanda masal türü genellikle “öğrenilen geçmiş zaman” kipi ile aktarılmış olup bazen “geniş zaman” kipiyle anlatılan masallara da rastlanmaktadır (Gültekin, 2010). Her masal, bağımsız bir tip olarak kabul edilse de anlatıcıların bilgi birikimine ve anlatı geleneğine bağlı olarak bazı masallar birleştirilerek tek bir anlatı çerçevesinde de anlatılabilmektedir. Ayrıca, bazı anlatıcılar, masalların içerisine efsane, fıkra, dua, beddua, mâni, türkü, bilmece, ağıt gibi farklı anlatı unsurlarını da dahil ederek anlatıların çeşitlenmesini sağlamaktadır (Sakaoğlu, 2002).

1.4.2. Masalların Muhteva Özellikleri

Masallar, sözlü kültürde oluşan diğer halk anlatılarından farklı olarak olağanüstü öğelerle şekillenen bir yapıya sahiptir. Masallardaki kahramanlar, olağanüstü güce sahip olabildikleri gibi doğaüstü varlıklarla etkileşime girip fantastik mekânlarda yolculuk da yapabilirler. Kahramanlar genel olarak insanlardan (padişah, tüccar, oduncu, keloğlan, Arap vb.), hayvanlardan (aslan, tilki, at, güvercin, papağan, Zümrüdü Anka vb.); bitkilerden (ağaç, çiçek vb.), maddî unsurlardan ve eşyalardan (dağ, taş, kuyu, su, sofra, seccade, değirmen, aynı, çalgı vb.), hayali yaratıklardan (dev, cin, peri vb.) ve soyut kavramlardan (akıl, zekâ, iyilik, kötülük, güzellik) oluşmaktadır (Elçin, 1998).

Masal mekânları belirsiz olmakla birlikte, bazı masallarda Kaf Dağı, Kuşlar Ülkesi, Körler Ülkesi, ulaşılamaz diyarlar, gökyüzü, yeraltı dünyası gibi fantastik yerlerden bahsedilmektedir. Bununla birlikte, masalların yazıya geçirilmesi ve çoğaltılmasının ardından Hindistan, Türkistan, Çin, İstanbul, Mısır, Bağdat, Bursa gibi gerçek mekân adları da anlatılarda yer almaya başlamıştır (Şimşek, 1990; Elçin, 1998).

Masallarda sıkça rastlanan olağanüstü olaylar sırasında beddua sonrası taş kesilme, cinsiyet değiştirme, göz açıp kapayana kadar istenilen yere gitme (tayy-i zaman, tayy-i mekân), şekil değiştirme, cinlerle, devlerle, perilerle, hayvanlarla konuşma gibi unsurlar bulunmaktadır (Şimşek, 1990).

Masallar toplumsal değerleri aktaran ve ahlaki öğretileri pekiştiren anlatılardır. Genellikle iyilik, güzellik, doğruluk, dürüstlük, çalışkanlık gibi erdemleri ön plana çıkaran masallarda, çoğunlukla iyiliğin ödüllendirildiği ve kötülüğün cezalandırıldığı bir anlatı yapısı görülmektedir (Sakaoğlu, 2002).

Masal kahramanları genellikle sembolik tipler olup belirli karakteristik özellikleriyle öne çıkmaktadır:

- Keloğlan: Zekâsı, kurnazlığı ve şansı sayesinde zorlukları aşan kahraman.
- En küçük kardeş: Genellikle masalın sonunda başarıya ulaşan, akıllı ve cesur karakter.
- Büyük kardeşler: Kıskançlığı ve kötülüğü temsil eden karakterler.
- Üvey anne: Genellikle zulmü ve kötülüğü simgeleyen bir figür.
- Üvey kız kardeş: Kıskançlığı ve hırsı temsil eden karakter.
- Yaşlı adam: Yardımseverlik ve bilgelik sembolü.
- Teyze: Kötülüğü ve kıskançlığı simgeleyen figür (Sakaoğlu, 2002).

Masallar anlatıldıkları bölgenin kültüründen, yaşam tarzından ve inanç sistemlerinden izler taşımaktadır. Özellikle geçiş ritüelleri, anlatıldığı toplumun gelenekleriyle uyum içerisinde (Şimşek, 1990).

Masallarda kahramanlar, olağanüstü yardımcılar sayesinde zorlu görevleri başarılar eski yaşamlarına geri dönerler. Bu yardımcılar bazen kahramanın atı, köpeği, kedisi, ineği olabileceği gibi kahramanın daha önce yardım ettiği kuş, balık, karınca veya yılan da olabilir. Ayrıca sihirli yüzük, sihirli lamba, sihirli sofrası gibi büyülü nesneler de kahramanın başarılı olmasını sağlayan unsurlar arasında yer almaktadır (Sakaoğlu, 2002).

1.5. Masalların İşlevi

Masalların şekil, yapı ve içerik özellikleri kadar işlevsel özellikleri de büyük önem taşımaktadır. William R. Bascom, folklorun bağlamına vurgu yaparak, “yerler ve zamanlar, anlatıcının kişiliği, dinleyicilerin bir araya gelmesi, özel mülkiyet faktörü, söyleniş şekli, dinleyicilerin katılımı, insanların tutumu ve hatta işlevleri tanımlanan çeşitli kategoriler için ayırıcı veya eşsiz hatırı sayılır bir kapsamdır” (Bascom, 2005) ifadesini kullanarak folklorun işlevlerinin altını çizmektedir. Bascom, şekil, yapı ve içerik özelliklerinin metin merkezli olduğunu belirtirken folklorun işlevlerinin bağlam merkezli olduğunu vurgulamaktadır (Bascom, 2005).

William R. Bascom, “Folklorun Dört İşlevi” adlı makalesinde bu işlevleri şu şekilde sınıflandırmaktadır:

- *“Eğlenme, Eğlendirme ve Hoşça Vakit Geçirme İşlevi*
- *Değerlere, Toplum Kurumlarına ve Törenlere Destek Verme İşlevi*
- *Eğitim ve Kültürün Genç Kuşaklara Aktarılması İşlevi*
- *Toplumsal ve Kişisel Baskılardan Kurtulma İşlevi”* (Bascom, 2005).

Bascom’un bu sınıflandırması, masalların halk yaşamındaki yeri ve işlevini anlamada temel bir çerçeve sunmaktadır. Bu dört işlev, masalların yalnızca bir anlatı türü değil, aynı zamanda toplumun kültürel, eğitsel, psikolojik ve eğlence ihtiyaçlarını karşılayan çok yönlü bir araç olduğunu ortaya koymaktadır.¹

1.6. Masalların Oluşumunu İnceleme Yöntemleri

Masalların oluşumu ve kaynakları hakkında ortaya çıkan tartışmalar sonucunda masalların incelenme çalışmalarına başlanmıştır (Ekici, 2015). Dan-Ben Amos tarafından

¹ Detaylı bilgi için bkz. Gültekin, M. (2010). *Tataristan Masalları Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.; Oğuz, M. Ö. & Özünel, E. Ö. (2019). *Masal Nedir, Nasıl Tanımlanır?* (Ed.) Hasan Güneş, Halk Masalları. 2-24. Anadolu Üniversitesi.

önerilen masal inceleme yöntemleri ise, “Tarihî-Coğrafi Yöntem/Fin Yöntemi”, “Morfoloji Yöntemi” ve “Etnografik Yöntem”dir.

Bu yöntemlerden ilki olan Tarihî-Coğrafi Yöntem/Fin Yöntemi”, masalları ayrıntılı ve önyargısız bir şekilde inceleyerek masalların ne zaman, nerede ve kimler tarafından anlatıldığını belirlemeye çalışan bir yöntemdir. Bir başka ifadeyle, sözlü anlatıların ilk metnini tespit etmeyi amaçlamaktadır (Arslan, 2008; Ekici, 2015). Bu yöntem, halk edebiyatı ürünlerini epizotlarına ve motiflerine ayırır. Dünyadaki diğer benzer örneklerle karşılaştıran bu yöntem, masalın varyantlarını coğrafi ve kronolojik bir sıraya koyarak orijinal metni tespit etmeye çalışır (Dilek, 2007).

Masalların yapısal çözümlemesini temel alan diğer yöntem ise “Morfolojik Yöntem”dir. Bu yöntem, Vladimir Propp’un “fonksiyon” ve “rol” kavramları üzerine inşa edilmiştir. Aynı zamanda yapısalcı yönetime yaslanan “Morfolojik Yöntem” ülkemizde Umay Günay’ın “*Elazığ Masalları*” adlı eserinde başarıyla uygulanmıştır (Arslan, 2008).

“İcra (Performans) Yöntemi” ise masalların yalnızca yapısal ya da tarihî boyutlarıyla ele alınmaması gerektiğini savunarak anlatı sürecindeki canlı performanslarında ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bir topluma ait masalları bütüncül bir bakış açısıyla ele alan bu yöntem “İcra (Performans) Teorisi”ne dayanmaktadır. Masalların belirli bir anlatım sürecinde nasıl şekillendiğini inceleyerek “anlatıcı/masalıcı” (storyteller), “icra” (performance) ve “bağlam” (context) kavramlarını temel almaktadır. Bu yönetime göre, her masal belirli bir zaman ve mekânda, belirli bir anlatıcı tarafından, belirli bir dinleyici kitlesi önünde icra edilmektedir (Ekici, 2015).

1.7. Masal Metinlerini İnceleme Yöntemleri

Masal metinlerini incelemenin bir yorumlama olduğunu belirten halkbilimci Dan Ben-Amos, bu yorumlamaları “*Psikoanalitik Yorumlama*”, “*Antropolojik Yorumlama*” ve “*Edebî Yorumlama*” başlıkları altında değerlendirmektedir (Ekici, 2015).

“Psikoanalitik Yorumlama” yöntemi, Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung’un görüşlerine dayanmaktadır ve “Sembolik, Dinamik ve Eşdeğerlik” kavramları etrafında şekillenmektedir. Bu yaklaşıma göre, “bir masalın olay örgüsü veya masalda yer alan çeşitli unsurlar görünen anlamın ötesinde, bireyin bilinçaltında depolanan bastırılmış olay ve olgularla ilgili olabilir” (Ekici, 2015). Bu yorumlama biçimi, halk anlatılarını kültürel ya da evrensel bir rüya olarak ele almaktadır. Anlatılarda yer alan rüyalar ancak metnin kendi dünyası içinde anlamlandırılabilceğini savunmaktadır (Arslan, 2008).

İşlevsel (Antropolojik) İnceleme yöntemi ise antropoloji alanında geliştirilen ve anlatıların işlevine odaklanan bir diğer yöntemdir. Bu yaklaşım, masalların ve diğer anlatı türlerinin hayata katılımcı ya da gözlemleyici bir rol üstlendiğini vurgular. Masallar, aynı dünyayı paylaşan dinleyicilerde, estetik standart ve değerler açısından bir sorumluluk duygusu uyandırır (Ekici, 2015).

Dan Ben-Amos, psikoanalitik ve antropolojik yorumlamaların 19. yüzyıldan sonra belirsizleştiğini belirterek halk anlatılarının edebî bir bakış açısıyla ele alınması gerektiğini söylemektedir. Son yıllarda ortaya çıkan etnopoetik (edebî) inceleme, üslup odaklı bir yöntem olup masal anlatıcısının konuşmasını dilbilimsel çerçevede ele almaktadır. Okur-yazar olmayan toplumların oluşturduğu anlatıları, söz sanatları ve poetik unsurlar açısından değerlendirmektedir. Bu yöntem, masallardaki, edebî öğeleri belirlemeyi, sözlü kültür sembollerini tespit etmeyi ve anlatıcının dinleyiciye aktarmak istediği duygu ve düşünceleri de analiz etmeyi amaçlamaktadır (Ekici, 2015).

Geleneksel masal kavramı üzerine yapılan çeşitli tanımlarda kimi farklılıklar tespit edilmektedir. İlk dönem masal araştırmacıları, masalın ne olduğuna odaklanmış, ilerleyen süreçte ise bağlam, anlatıcı ve dinleyici gibi dış etkenler de bu tanımlara dahil edilmeye başlanmıştır. Ulus-kimlik inşa döneminde ise masallar, pek çok farklı millet tarafından daha kapsamlı biçimde incelenmiş ve çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Bu sınıflandırmalar, sonraki kuşaklar tarafından benimsenerek masalların daha derinlemesine analiz edilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece masalların ortak özellikleri ve işlevleri belirlenerek farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmalarının önü açılmıştır.

Masal, yapısal ve işlevsel özellikleriyle halk anlatıları içinde önemli bir yer tutsa da zamanla sözlü kültürün bir ürünü olmaktan çıkarak bireysel bir yazarın estetik ve ideolojik anlatım aracı hâline gelmiştir. Bu dönüşümle birlikte masal, toplumun bir kesiminde anonim halk edebiyatı geleneğini sürdürürken diğer kesiminde bireysel yazarlığın müdahalesiyle yeni bir tür haline gelmiştir. Böylece bir yandan kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü masal geleneği canlılığını korumuş diğer yandan aristokrat ve burjuva çevrelerinde yazılı biçimde gelişen edebî masal türü ortaya çıkmıştır.

2. Edebî Masal Nedir?

Masal, sözlü kültür geleneğinin en eski ve en yaygın anlatı biçimlerinden biridir. Bu anlatı biçimi, toplumsal belleğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında oldukça önemli bir rol oynamıştır. Sözlü kültür etrafında şekillenen geleneksel masallar, toplumsal hafızanın

taşıyıcıları ve kuşaklar arası iletişimin temel vasıtalarından birini oluşturmuştur. Diğer yandan masal anlatısı, yazılı kültürün gelişmesiyle kolektif bir anlatı olmaktan çıkarak bireysel bir anlatı türüne dönüşmüştür. Sözlü kültürde anonim bir kimliğe sahip olan bu anlatılar, yazılı kültürün gelişmesiyle yaratıcısı belli olan yazarlar tarafından üretilmeye başlanmıştır. Daha önce farklı kuşaklar ve coğrafi muhitlerde geleneksel anlatıcılar tarafından yaratılan/nakledilen masallar, kültürel ortam değişimine bağlı olarak daha bireysel bir kimlik kazanmıştır. Bu süreçte belirli bir yazarın estetik ve ideolojik bakış açısıyla kaleme alınan yeni bir masal türü ortaya çıkarmıştır. Bu dönüşüm, geleneksel masalın biçimsel ve işlevsel yönlerini değiştirerek “edebî masal” olarak adlandırılan yeni bir türün doğmasına zemin hazırlamıştır. Edebî masalların teşekkülünde yazılı kültürün güçlenmesi, şehirleşmenin başlaması, matbuat kapitalizminin gelişmesi, burjuvazinin ortaya çıkışı ve mevcut sınıfların zenginleşmesi etkili olmuştur. Bir başka ifadeyle, muhtelif değişimler neticesinde toplumların ihtiyaçlarının zamanla değişmesi, masal türünün de değişmesine sebep olmuştur. Aynı şekilde değişen kültürel ve siyasal ortam, masalın yeni işlevler kazanmasına neden olmuştur.

Edebî masal kavramı, Almanca, “*kunstmärchen*” kelimesinden çevrilmiş olup eğitilmiş bir yazar tarafından kaleme alınan masalları tanımlamak için kullanılmıştır. Genellikle sözlü kültürde yer alan bir anlatıya dayanan bu masallar, yazarın estetik ve ideolojik bakış açısıyla yeniden yazılmıştır. İngilizcede bu tür için “*literary fairy tale*” terimi kullanılmaktadır. 1690’larda Fransa’da bir grup eğitilmiş ve entelektüel yazar tarafından yeniden yazılmaya başlanan masallar için başlangıçta “*fairy tale*” terimi kullanılmıştır. Ancak zamanla bu ifadenin sadece olağanüstü bir evrende geçen ve gerçek insanları içermeyen olayları çağrıştırması nedeniyle yerini “*literary fairy tale*” terimine bırakmıştır. Bununla birlikte Avrupa’da hem sözlü hem de yazılı masalları kapsayan “*Buchmärchen*” terimi de zaman zaman kullanılmaktadır (Harries, 2016: 581-582). Türkçede ise bu tür, farklı yazarlar tarafından “*sanat masalı*”, “*edebî masal*” ve “*çağdaş masal*” gibi ifadelerle karşılanmaktadır (Ozan, 2015: 165). Bu çalışmada, Jack Zipes’in “*literary fairy tale*” kavramından hareketle “edebî masal”terimi kullanılmıştır.

Anlatı dinamiklerinin zamanla değişmiş olması, edebî masal tanımını yapmayı zorunlu hâle getirmiştir. Ancak tıpkı geleneksel masal tanımını yapmanın zorluğu gibi edebî masalın tanımını yapmak da bir hayli zordur. Bu yeni tür üzerinde çalışan önemli isimlerden biri, Jack Zipes’tir. Zipes, Avrupa’da masal türünün gelişimi ve farklı bağlamlarda üstlendiği işlevler hakkında pek çok çalışma yapmıştır. Bu çalışmalardan biri “*The Oxford Companion to Fairy Tales*” adlı eseridir. Bu eserinde, edebî masalı sistematik olarak analiz eden ilk araştırmacının

Alman akademisyen Jens Tismar olduğunu belirtmektedir. Tismar, “*Kunstmärchen (1977)*” ve “*Das deutsche Kunstmärchen des zwangigen Jahrhunderts (1981)*” adlı çalışmalarında edebî masalın tanımlanabilmesi için bazı temel ilkeler ortaya koymuştur. Bu ilkeler şöyledir:

1. “Edebî masal, sözlü halk masalından farklı olarak, belirli bir yazar tarafından yazılmıştır.
2. Bu yönüyle, halk arasında anonim olarak şekillenen ve sade bir yapıya sahip olan sözlü masallardan ayrılır; daha bilinçli olarak üretilmiş ve ayrıntılı bir yapıya sahiptir.
3. Edebî masal ile sözlü halk masalı arasındaki farklılıklar, türlerden birinin diğerinden üstün olduğu anlamına gelmez.
4. Edebî masal, bağımsız bir tür olarak değerlendirilemez; ancak sözlü masallar, efsaneler, novella, roman ve diğer edebî masal türleriyle olan ilişkisi üzerinden anlaşılabilir ve tanımlanabilir. Bu tür, yazarın anlatı sürecinde söz konusu türleri kullanması, dönüştürmesi ve yeniden biçimlendirmesiyle oluşur” (Zipes, 2000).

Bu temel ilkelere göre farklı dönemlerde çeşitli yazarlar yeni tanımlar yapmıştır. Türün sınırlarını belirlemeye yönelik bu çabalar, edebî masalın geleneksel masaldan ayrılan yönlerini ortaya koymuş ve bu iki tür arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları da açıklamıştır.

Edebî masallar, yüzeyde basit bir anlatı gibi görünmektedir. Ancak derinlerinde kışkırtıcı, alegorik, ideolojik ve estetik unsurlar barındırarak çok yönlü bir yapıya sahiptir. Eğitimli ve aristokrat yazarlar tarafından kaleme alınan bu anlatılar, estetik ve ideolojik unsurlar taşımaktadır. Bu anlatılar, toplumsal eleştirinin ve kültürel direnişin etkili bir aracı olarak da işlev görmektedir (Zipes, 2000). Bu durumda edebî masallar, sunduğu eşsiz dünyası ve estetik içeriğiyle tamamen özgün bir anlatı türüdür. Geleneksel halk masallarının konu, olay örgüsü ve motif yapısından yararlanan bu tür, folklorik öğelerin yanı sıra edebiyatın imkânlarından da yararlanmaktadır (Zherdieva ve Dalkılıç, 2023).

Peri (halk) masallarına kıyasla daha realist bir çizgiye sahip olan edebî masallar, mekân ve kişi tasvirlerine ayrıntılı bir şekilde yer vererek uzun soluklu, katmanlı ve edebî bir üslupla yazılmışlardır (Ozan, 2015). Yani, okuyucusuna bir değer, fikir ya da mesaj iletmeyi hedefleyerek toplumun çelişkili ve gülünç yönlerini hiciv yoluyla eleştirmiştir. Olağanüstü unsurlarla sınırlı kalmayan edebî masallar, yazıldığı döneme dair ayrıntılar da barındırmaktadır. Özellikle modern edebiyatın anlatı tekniklerinden yararlanan bu tür, kahramanlarını psikolojik açıdan derinlemesine işlemektedir (Oğuzkan, 2010).

Sonuç olarak edebî masallar, belirli bir yazarın estetik ve ideolojik bakış açısıyla kaleme aldığı, bireysel nitelik taşıyan, olağanüstü unsurlardan çok gerçekçi öğelere yer veren, zaman ve mekân unsurlarının açık bir şekilde belirlendiği, uzun betimlemeler ile bilinç akışı gibi modern anlatım tekniklerinin kullanıldığı, katmanlı ve mutlu sonla bitme zorunluluğu bulunmayan bir anlatı türü olarak tanımlanabilir. Tüm bu yönleriyle edebî masal, yalnızca

estetik bir anlatının ötesinde, düşünsel derinliği, toplumsal eleştiri ve bireysel yaratıcılığı bir araya getiren özgün bir edebiyat türüdür.

2.1. Edebî Masal ve Geleneksel Masal Arasındaki Farklılıklar ve Benzerlikler

Edebî masal, sözlü anlatı geleneğinden yazılı edebiyata geçiş sürecinde ortaya çıkan, bireysel bir anlatıcının estetik, ideolojik ve kültürel bakış açısını özgün bir şekilde yansıttığı bir türdür. Masalların anonim halk anlatılarından ayrılarak bir yazar tarafından kaleme alınması, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda işlevsel bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bu tür, Avrupa’da genellikle peri masallarının yeniden yazımı ya da sanatçılar tarafından özgün bir masal yazma geleneğinden doğmuştur. Bu nedenle Avrupalı masal araştırmacıları eserlerinde “yazılı peri masalı” (*literary fairy tale*) terimini kullanmayı tercih etmişlerdir (Harries, 2016: 581-582).

Geleneksel halk masallarından birçok yönden ayrılan edebî masal hem bireysel hem de toplumsal dinamiklerden beslenmektedir. Masalın sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş süreci içerisinde edebî masallar, üç farklı şekilde varlığını sürdürmüştür. Bu üç biçim; “geleneksel halk masallarının yeniden yazımı”, “özgün kurmaca masallar” ve “modern masal parodileri” şeklinde sınıflandırılabilir.

Bu üç farklı biçimden ilki, geleneksel halk masallarının bir yazar tarafından yeniden yazımına dayanır. Bu tür masallarda halk anlatısının temel iskeleti korunmakta, ancak anlatım dili, karakter derinliği ve tematik yapısı, yazarın estetik ve ideolojik bakış açısıyla yeniden şekillendirilmektedir. Bu anlatı tarzına örnek olarak sözlü kültürü yazılı edebiyata taşıyan 17. ve 18. yüzyıl yazarları olan Charles Perrault ve Grimm Kardeşler gösterilebilir.

İkinci biçim, yazarın tamamen özgün kurmaca masallar kaleme aldığı yazım sürecidir. Bu yaklaşımda halk anlatılarına doğrudan bağlılık söz konusu değildir. Yazar, kendi kurgusal evrenini kurgulayarak karakterleri ve olay örgüsünü, bireysel duyarlılığına ve estetik tercihinine göre inşa etmektedir. Bu türün en güçlü örneklerinden biri, psikolojik derinlik ve sanatsal bir anlatım barındıran eserleriyle Hans Christian Andersen’dir. Onun ardından gelen George MacDonald, Oscar Wilde ve L. Frank Baum gibi yazarlar, bu özgün masal yazım geleneğini geliştirerek sürdürmüşlerdir.

Üçüncü ve son biçim ise, genellikle 20. yüzyılda kaleme alınmış ve parodik, eleştirel yönü ağır basan edebî masallardır. Bu tür edebî masallar, modern ve post-modern anlatı tekniklerinin etkisiyle şekillenmiştir. Geleneksel halk masallarını temel almakla beraber bu tür masallar, geleneksel kalıpları altüst ederek günümüz toplumsal meselelerine göndermelerde

bulunmaktadır. Politik alegori, metaforik anlatım ve ironi bu biçimin temel anlatı araçları arasında yer almaktadır. Angela Carter (*Kanlı Oda*), Nunila López Salamero (*Vejetaryen Kükedisi: Büyüklere Gerçekçi Bir Masal*), Babette Cole (*Külprensi*), Sheri Radford (*Bu Senin Bildiğin Peri Masallarından Değil*) ve James Finn Garner (*Ötekileştirmeyen Masallar*) gibi yazarlar bu türün önde gelen temsilcilerindendir.

Türk edebiyatında ise bu anlayış henüz gelişim aşamasındadır. Bu türe örnek olarak Murathan Mungan'ın “*Kırk Oda*” adlı eserinin yanı sıra Sara Şahinkanat tarafından yazılan “*Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız*”, Akasya Aslıtürkmen tarafından yazılan “*Bitli Rapunzel ve Koca Ayaklı Sindirella*” örneklerini verebiliriz. Aynı zamanda Yapı Kredi Yayınları'nda çıkan “*Bir Masal Anlat 15 Yazar 15 Masalı Yeniden Anlatıyor*” ve Odeabank ile Can Yayınları iş birliğiyle yayımlanan “*Eşit Masallar*” projesi de örnek verilebilir.² Toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı çerçevesinde ise Nihat Behram'ın “*Göğsü Kınalı Serçe*” adlı masal kitabını örnek gösterebiliriz.

Türk edebiyatında edebî masal türünün örneklerine özellikle toplumcu gerçekçi yazarların eserlerinde rastlanmaktadır. Sabahattin Ali'nin “*Sırça Köşk*” adlı kitabıyla öncülük ettiği bu tür, Nâzım Hikmet'in “*Sevdalı Bulut*”, Aziz Nesin'in “*Memleketin Birinde*” ve “*Hoptirnam*”, Mehmet Başaran'ın “*Evvel Evvel İken Deve Tellal İken*”, Yaşar Kemal'in “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*”, Erol Toy'un “*Altın Köşk*”, Vasıf Öngören'in “*Masalın Aslı*”, Necati Mert'in “*Bir Bir Değilken*” ve Hasan Kıyafet'in “*Uçan Tilki*” adlı eserlerinde başarılı örneklerini vermiştir.

Edebî masal ile geleneksel halk masalı arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak, her iki anlatı türünü daha net bir şekilde anlayabilmek açısından önemlidir. Zira bu iki anlatı türü, pek çok açıdan birbirlerinden ayrılırlar da birçok yönden de benzerlik taşımaktadırlar. Geleneksel masallar, sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Buna karşılık edebî masallar, profesyonel yazarlar tarafından kaleme alınarak yazılı form biçiminde okurlara sunulmuştur. Bu tür, özellikle Avrupa'da Orta Çağ'dan itibaren yazılı masal geleneğinin oluşmasına katkı sağlamış ve kendine özgü motiflerini, karakter tiplerini, olay örgülerini ve anlatı yapılarını zamanla geliştirmiştir. Söz konusu anlatılar, köken olarak sözlü geleneğe dayansa da aristokrasi, din adamları ve yükselen orta sınıfa ait okur kitlesine hitap edecek şekilde yazıya geçirilerek bu sınıfların estetik ve ahlaki değerlerine uygun olarak

² “Eşit Masallar” serisindeki masalları, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri bağlamında inceleyen, aynı zamanda masalların ideolojik dönüşümü üzerinden duran bir çalışma için bk. (Sönmez, 2022).

yeniden kaleme alınmıştır (Zipes, 2000).

Bu noktada Maria Warner'ın görüşlerine de değinmek yerinde olacaktır. Warner, halk masallarının okuryazar olmayan topluluklar arasında doğup geliştiğini ve sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını vurgulamaktadır. Bu nedenle bu anlatılar anonim ve popüler bir nitelik taşımaktadır. Edebî masallar ise okuryazar çevrelerde bireysel yaratıcılığın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır (Warner, 2022).

Halk masalları, toplumun sosyal yapısını ve değerlerini yansıtan bir anlatı türüdür ve bu türün temel amacı “dönüşüm”dür. Masal kahramanı, çıktığı yolculuğun sonunda hem kendisini hem de çevresini dönüştürerek daha adil ve mutlu bir dünya oluşturmayı başarmaktadır (Zipes, 2000). Öte yandan edebî masallarda bu dönüşüm, her zaman gerçekleşmez. Kahraman bir yolculuğa çıkmış olsa bile, bu sürecin sonunda bireysel ya da toplumsal bir değişim yaşama zorunluluğu yoktur. Edebî masallarda yazarın estetik ve ideolojik bakış açısı ön plandadır. Bu tür metinlerde masal kahramanları, yazarın kendi toplumsal eleştirilerini, politik duruşunu veya bireysel felsefesini aktarmak için kullandığı bir araçtır. Bu yönüyle edebî masallar, bireyin iç dünyasına ve toplumsal yapıya dair çok yönlü sorgulamalar yaparak geleneksel masalın dönüştürücü yapısının ötesine geçmektedir.

Kadın karakterlerin temsili ve kullanılan anlatı unsurları da iki tür arasında belirgin farklar göstermektedir. Edebî masallarda kadın kahramanlar, geleneksel “güzel ve pasif” figürlerden uzaklaştırılarak akıllı, girişken ve etkin bireyler olarak kurgulanmıştır. Bu karakterler, masalın ilerleyen bölümlerinde belirleyici bir rol oynayarak olay örgüsünü yönlendiren figürlere dönüşürler (Sönmez, 2022). Oysa halk masallarında kadın kahramanlar genellikle pasif bir şekilde sunularak yalnızca güzellikleri, hamaratlıkları ve itaatkârlıklarıyla ön plana çıkmaktadırlar (Özünel, 2017). Aynı zamanda, halk masallarında tekrarlayan karakterler ve motifler de yaygındır. Bu anlatılar genellikle tek boyutlu, sıg, soyut, yüzeysel nitelikler taşır. Olaylar hızlı gelişir ve dinleyici anlatılan olayların nedenini sorgulamaz (Warner, 2022). Buna karşılık edebî masallar, çok katmanlı yapıları ve gerçekliğe daha yakın anlatım tarzları ile öne çıkmaktadır (Ozan, 2015).

Masalların sonları bakımından da iki tür arasında belirgin farklar vardır. Zipes (2000), halk masallarında büyük ölçüde “dilek gerçekleştirme” işlevi gördüğünü ve bireyleri bir topluma kabul sürecine hazırlayan birer inisiyasyon ritüelleri taşıdığını belirtir. Bu nedenle bu tür anlatılar, çoğunlukla mutlu sonla tamamlanır ve kahraman sonunda bir yuvaya ya da aidiyet hissine kavuşur. Oysa edebî masalların mutlu sonla bitme zorunluluğu yoktur. Bazı metinler mutlu sonla bitse de kimilerinde anlatının sonu açık bırakılmış ya da dramatik bir biçimde

sonuçlandırılmıştır (Ozan, 2015). Bu durum, yazarın edebî anlayışı ve yazma şekliyle yakından ilişkilidir. Buna göre yazar, her ne kadar üslup açısından tam anlamıyla özgürlük içinde değilse bile, masalın kurgusunda daha bağımsız hareket edebilir. Kısaca tıpkı geleneksel masal anlatıcılarının masalın motif yapısına, anlatı biçimine bağlı oldukları gibi edebî masal anlatıcıları da bu türün temel özelliklerine bağlı kalmak zorundadır.

Halk masallarında sıkça karşılaşılan giriş-gelişme-sonuç formelleri, edebî masallarda yazarın tercihinine göre değiştirilmiştir. Örneğin bazı edebî masallarda tekerleme hiç kullanılmazken, bazılarında bilinçli bir şekilde, anlatının ideolojik alt metnini destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Halk masallarında kullanılan tekerlemeler, çoğu zaman anlamsız ya da masalın genel yapısıyla doğrudan bağlantılı değildir. Oysa edebî masallarda tekerlemelere daha farklı işlev kazandırılarak anlatının bir parçası haline getirilmiştir. Ayrıca edebî masallar, modern edebiyatın kurgu tekniklerini de açıkça kullanmaktadır. Bazı masallar, geleneksel masal motiflerini temel alarak bilinç akışı gibi çağdaş edebî tekniklerle harmanlanmışlardır. Oysa halk anlatıları genellikle sade, açık ve anlaşılır bir dille aktarılır. Halk masalları yalın bir üslupla kaleme alınırken edebî masallar da daha süslü, sanatlı ve bireysel üslubun öne çıktığı bir dil tercih edilir. Bu bağlamda yazar, kendi edebî yeteneğini ve anlatı tarzını okuyucusuna göstermeyi hedeflemektedir (Şirin, 2019).

Bir diğer önemli fark ise varyant sayısıdır. Edebî masalların yalnızca bir varyantı bulunurken halk masallarının geçmişten günümüze birçok farklı varyantı vardır. Edebî masallar, bir kitabın içerisine sıkıştırılırken, halk masalları ise sözlü olarak farklı coğrafyalarda farklı dillerle yeniden şekillenmiştir (Harries, 2016). Bu durumun ana nedeni, yazılı kültürün yalnızca bir kere yazıya aktarılmasıdır. Her ne kadar yazarlar daha sonradan eserleri üzerinde güncelleme yapsalar da metnin temel yapısı korunmaktadır. Oysa geleneksel masallar, sözlü kültür ortamında anlatıcı, bağlam, zaman, muhit gibi pek çok unsura göre çeşitlenmektedir. Edebî masal ise çoğunlukla sabit bir metin olarak ilk yayınlandığı şeklini muhafaza etmektedir.

Tüm bu farklılıklara rağmen, halk masalları ile edebî masallar tamamen farklı değil, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır (Zipes, 2018a). Her ne kadar edebî masallar belli bir yazar tarafından üretilse de her iki türde de kahramanlar genellikle bir problemi çözmeye çalışan, dönüşüm geçiren ya da sınavlardan geçen figürlerdir. Bu yönüyle halk masalları ile edebî masallar karakter tipolojileri açısından ortak temellere dayanmaktadır (Ozan, 2015).

Edebî masallar, belli bir yazarın ürünü olarak kabul edilseler de geleneksel masal türünün nihayetinde özelliklerini devam ettirirler. Nitekim geleneksel masalların sembolik dünyası, muhteva özellikleri, kahramanların tipolojik hususiyetleri vb. pek çok unsur edebî

masalların içeriğinde de tespit edilebilir. Zira her edebî masal, öncelikle geleneksel masalları taklit eder. Onun malzemesini, birikimini kullanır, fakat bu kullanım aynı zamanda dönüşümü de beraberinde getirir. Geleneksel masalın ayak izlerini takip eden yazar, kendi estetik ve ideolojik perspektifiyle yeni bir kurgu yaratır. Bu kurgu, bir yanıyla geleneksel masala yaslanır, bir yanıyla da bağımsız, özgün hususiyetler sergiler. Dolayısıyla geleneksel masal ve edebî masal arasında güçlü bir bağ, mutlaka bulunur.

Görüldüğü üzere, halk masalı ile edebî masal arasında yapısal, tematik ve işlevsel düzeyde birçok fark bulunmakla birlikte, iki türün ortak noktaları da bulunmaktadır. Bu bağlamda, edebî masalın halk masalından tamamen ayrı bir tür olmadığı, aksine sözlü kültürden beslenen ve onun motifsel temelleri üzerine inşa edilen bir anlatı biçimi olduğu söylenebilir (Şirin, 2019: 41).

2.2. Edebî Masalın Oluşumu

2.2.1. Edebî Masalda Kurucu Gelenek ve Ahlaki Disiplin (16-19. Yüzyıl)

Avrupa’da şehirleşmenin başlaması, matbuat kapitalizminin gelişmesi ve yazılı kültürün güçlenmesi, okur yazar oranlarını arttırmıştır. Bu toplumsal dönüşüm, sanat ve edebiyat anlayışına yansiyarak Batı’da yeni türlerin şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Sözlü kültüre ait olan masal türü de yazıya aktarılacak çeşitli ülkelerde gelişim göstermiştir. Yapılan araştırmalar, zamanla yazarların bireysel üsluplarını barındıran özgün bir tür hâline gelen edebî masalın (*literary fairy tales*), Batı dünyasında büyük bir ilgi gördüğünü ve hızla yayıldığını ortaya koymaktadır.

Masalın edebî anlatılarda gelişimi ise çok daha eski dönemlere uzanmaktadır. Zira antik çağlardan itibaren çeşitli yazarlar, masal öğelerini farklı edebî metinler içinde kullanmıştır. Örneğin, Mısır’da Yeni Krallığın 19. hanedanı döneminde, MÖ 1200-1194 yılları arasında hüküm süren Firavun II. Seti zamanına ait iki kardeş hakkındaki anlatı, MÖ. XIII. yüzyıldan günümüze ulaşan en eski edebî masal örneklerinden biri olarak değerlendirilir (Zherdîeva ve Dalkılıç, 2023). Benzer şekilde, Apuleius’un MS 2. yüzyılda kaleme aldığı “*Amor ve Psyche*” anlatısı da edebî masalın erken dönem örneklerinden biri olarak kabul edilir (Ozan, 2015). Ancak bu örnekler, edebî masal bilinciyle kaleme alınmış metinler değildir.

İlk bilinçli estetik ve yazılı örneklerini ise 13. yüzyılda Toskana’da yazarı bilinmeyen bir novella ile vermiştir. 14. yüzyılda ise Floransa’da gelişen edebiyat anlayışının etkisiyle edebî masal türü gelişimine devam etmiştir. Bu dönemde Boccaccio’nun “*Decameron*” adlı eseri, İtalyanca ve Latince yazılmış birçok novella derlemelerine kaynaklık etmiştir. Bu eser,

birçok yazara ilham vermekle kalmamış unutulmaz karakterlerin oluşturulmasına da kaynaklık etmiştir (Zipes, 2018b).

Edebî masalın Avrupa'daki gelişiminde öne çıkan bir diğer isim ise 1550-1553 yılları arasında yayımlanan “*Le piacevoli notti (Keyifli Geceler)*” adlı eseriyle temayüz eden Giovan Francesco Straparola'dır. Straparola, sözlü geleneğe ait birçok hikâyeyi yazıya geçiren ilk Avrupalı yazar olması açısından önemlidir. Yetmiş dört novelladan oluşan derlemesinde, yaklaşık on dört peri masalına da yer vermiştir. Straparola'nın metinlerinde; yeniden düzenlenmiş sözlü hikâyeler, anekdotlar, erotik hikâyeler, İtalyan halk yaşamını anlatan komik hikâyeler, didaktik anekdotlar, fablların yanı sıra “Boccaccio”, “Franco Sacchetti, Ser Giovanni Fiorentino”, “Giovanni Sercambi” gibi kendisinden önceki yazarların eserlerinden esinlenilerek oluşturulmuş masallar da yer almaktadır. Zalim prenslerin iktidar yönetimi ve adalet anlayışı gibi temaları metaforik bir düzlemde işleyen bu anlatılar yenilikçi bir yapıya sahiptir (Zipes, 2018b).

Bu dönemin bir diğer önemli İtalyan yazarı ise Giambattista Basile'dir. Yazmış olduğu “*Lo cunto de li cunti (Masalların Masalı, 1634-1636)*” ya da bilinen diğer adıyla “*Pentamerone*”, Basile'nin ölümünden sonra kız kardeşi tarafından yayımlanmış ve yazarın büyük bir ün kazanmasına yardımcı olmuştur. Basile'in hikâyeleri, sözlü halk anlatılarından derlenmiş ve yazarın dünya görüşüyle biçimlendirilmiş peri masallarıdır. Tıpkı Straparola gibi, Basile de iktidar, uygarlık ve bireysel/toplumsal dönüşüm gibi temalara odaklanmıştır. Toplumda eşitliğin ve uyumluluğun sağlanması konusunda daha karamsar bir yaklaşım sergileyen Basile bu yönden Staparola'da ayrılmaktadır (Zipes, 2018b). Günümüzde popülerliğini koruyan ve tüketim kültüründe önemli bir yeri olan “*Çizmeli Kedi*”, “*Uyuyan Güzeli*” ve “*Kül Kedisi*” gibi masalların ilk versiyonları Basile'e aittir. Bu anlatıların ona ait olması Basile'nin edebî masal geleneği içindeki rolünü açıkça ortaya koymaktadır (Özünel, 2011).

Straparola ve Basile'in anlatılarında, 16. ve 17. yüzyıllarda farklı İtalyan prensliklerinde yaşanan siyasal çatışmalar, aile içi gerilimler ve ekonomik dönüşümler yer almaktadır. Her iki yazar da bu tarihsel bağlamın toplumsal yapıyı nasıl yıprattığını anlatılarında işlemiştir. Anlattıkları bu tarihsel bağlam, peri masallarını hayal ürünü olmaktan çıkartmıştır. Masal türünü güç ilişkilerinin ve bu ilişkilerde ortaya çıkan şiddeti yansıtan bir anlatı türü olarak yeniden kurgulamışlardır. Ayrıca masalları, bireyin kendisini tanıması ve toplumsal davranış kurallarını içselleştirmesi açısından etkili bir anlatı biçimi olarak değerlendirmişlerdir (Zipes, 2018b).

Straparola ve Basile, anlatılarını, genellikle aile içi çatışmalar ve erotik tutku gibi gerçek hayattan alınmış dramatik unsurlarla harmanlamıştır. Onlar, masallardaki büyü ve dönüşüm olaylarını zekice bir alaycılıkla yeniden kurgulamıştır. Yetişkinlere hitap eden bu anlatılar; tuhaf imgeler, deyimler, atasözü ve özdeyişlerle zenginleştirilmiştir. Bu sayede insanlığa dair acı gerçekleri eğlenceli bir biçimde sunmayı başarmışlardır (Warner, 2022). Straparola ve Basile, yaptıkları bu değişim sayesinde yalnızca kendi dönemlerinde değil, sonraki yüzyıllarda özellikle Fransız edebî masal yazarlarına da örnek olmuşlardır. Her iki yazar da masallarını dönemin siyasal bağlamına uygun olarak yeniden kaleme almıştır. Bu sayede masalları ters yüz ederek kendi ideolojik bakış açılarını anlatıların içerisinde işleme imkânı bulmuşlardır (Zipes, 2018b).

Edebî masalın gelişimini tamamladığı en canlı dönem ise 17. yüzyıl sonları ile 18. yüzyıl başları arasındaki Fransa dönemidir. 1690 yılında Marie-Catherine d'Aulnoy'un bir romanında "*L'isle de la félicité (Mutluluk Adası)*" adlı masalının ardından Fransa'da tanınmış Charles Perraul, Catherine Bernard, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon ve Henriette-Julie de Castelnau, Comtesse de Murat gibi *conteuses* olarak kabul edilen kadın yazarlar ve birçok Fransız yazar, birdenbire *conte de fées* (peri masalları) yayımlamaya başlamıştır (Harries, 2016).

1600'lerin başında Paris'te açılan ve 18. yüzyıla kadar varlığını sürdüren masal salonları, Fransa'nın edebî masal geleneğinde öncü bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. Bu salonlar, özellikle aristokrat kadınların bir araya gelerek sanat, edebiyat, aşk, evlilik ve özgürlük gibi kendileri açısından önemli olan konuları tartıştıkları entelektüel ortamlardır. Başlangıçta kadınlara özgü olan bu salonlar, zamanla erkeklerin katılımına da açılarak yeni masal motiflerinin üretilmesine katkı sağlamıştır. Salonlarda sözlü olarak anlatılan bu masallar, 17. yüzyılın sonlarına doğru yazıya aktarılarak edebî masal (*literary fairy tale*) türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır (Özünel, 2011).

Zipes (2018b) bu dönemin yazılı peri masallarının yetişkinler ve gençler arasında yazılıp yayımlandığı önemli bir akıma tanıklık ettiğini belirtir. Bu dönemde Charles Perrault ve salon kökenli kadın yazarların kaleme aldığı edebî masallar, modern çocuk edebiyatının gelişimine öncülük etmiş ve ilk kez standart bir çocuk edebiyatının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 17. ve 18. yüzyılda yazılmış olan bu masallar, ilerleyen yüzyıllarda daha da netleşecek olan çocuk edebiyatının ve popüler çocuk kitaplarının da temelini oluşturmuştur. Bu eserler büyük ölçüde yetişkin okurlara yönelik yazılmış olsa da üst sınıfların çocuklarını eğitmeye ve onlara uygun davranış modelleri geliştirmeye yönelik bir işlev de taşımışlardır.

Her ne kadar birçok araştırmacı tarafından edebî peri masalı geleneğinin yaratıcısı olarak Perrault kabul edilse de aslında bu türün gelişiminde önemli rol oynayanlar, yetenekli kadın yazarlar olmuştur. Zira geleneksel masal türünün yıkılmasında önemli katkı sağlayan bu kadın yazarlar, -özellikle Marie-Jeanne Lhéritier, Marie-Catherine d'Aulnoy, de la Force, Henriette Julie de Murat, Leprince de Beaumont, Charlotte-Rose de la Force, Eustache Le Noble- toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkararak daha güçlü ve eğitilmiş kadın karakterler yaratmayı amaçlamışlardır. Bu yönüyle, erkek egemen kurallarını sorgulamış ve bireyin özellikle de kadının yaşamını yönetme hakkını savunan bir anlatım geliştirmişlerdir³ (Zipes, 2018b).

“Perrault ancien régime döneminin edebî peri masal modasının en önde gelen temsilcisidir ama sadece pek çok yazardan biridir. Peri masalları büyük bir gayretle “modernes” savunucuları (Fransız, yerel, halk kökenli) tarafından, “anciens”lere karşı (klasik, evrensel, eğitilmiş) ele alınmıştır -çoğunlukla özgür düşünceli, saraya bağlı, seçkin sınıftan, kadın hakları savunucusu, hikâye anlatıcısı kadınlardır bunlar; bu kadınlar eski kökenli olay örgüleriyle kişileri oya gibi işleyip genişletmiş, politik zorbalık ve aile içi şiddete yönelik acı taşlamalara rokoko süsler katmışlardır” (Warner, 2022).

Aynı zamanda bu kadın yazarlar, Perrault’dan farklı olarak masallarını daha uzun, karmaşık ve ayrıntılı bir şekilde kaleme almıştır. Masallarında daha çok aristokrat sınıfın meselelerine ve iyi niyetli ya da kötücül perilerin yaşadığı sorunlarına odaklanmışlardır (Harries, 2016). Perrault ise 1697’de yayımladığı *“Histoires ou contes du temps passé (Geçmiş Zamandan Öyküler ve Masallar)”* adlı derlemesinin ön sözünde, peri masallarının halk masallarından farkını ortaya koyarak bu türü ahlaki bir anlatı olarak geliştirmiştir. Bu dönemde Perrault, yalnızca halkın saraydaki temsilcisi değil, aynı zamanda burjuva ve aristokrat sınıfların çıkarlarına hizmet eden, yetişkinlerin ve çocukların gelişimini belirli bir ideoloji doğrultusunda şekillendiren masallar kaleme alan usta masal yazarı konumundadır (Zipes, 2018b).

Perrault, *“L’Oye Annemin Masalları”* (1697) adlı eseriyle, halk arasında yaygın olarak anlatılan *“Ormanda Uyuyan Güzel”*, *“Kırmızı Başlıklı Kız”*, *“Mavi Sakal”*, *“Çizgili Kedi”* ve *“Parmak Çocuk”* gibi masalları edebî yazılı forma dönüştürmüştür. Perrault’nun masallarında şiirsel bir anlatım göze çarpmaktadır. Aynı zamanda onun kahramanları saflıkları ve masumiyetleri etrafında betimlenmiştir. Masalların sonunda ise kıssadan hisse niteliğinde kısa şiirsel bölümler bulunmaktadır. Bu bölümler sayesinde okuyucuya verilmek istenen ders açık bir şekilde sunulmuştur. Bu tavır, dönemin Fransa’sında çocukları ve yetişkinleri akıl, ahlak ve pedagojik açıdan eğitmeyi amaçladığı açıkça görülmektedir (Şirin, 2000).

³ Daha detaylı bilgi için bkz. Zipes, J. (2018). *Peri Masalları Yıkma Sanatı ve Dayanılmaz Peri Masalı*. Alfa Yayınları.

Perrault'nun masallarında kahramanlar yakışıklı değildir. Bu karakterler zekâ, cesaret ve el becerisi gibi özelliklere sahiptir. Erkek karakterler hırslı, toplumda yükselmeyi arzulayan bireylerdir. Buna karşılık kadın kahramanlar genellikle güzel olarak betimlenmiştir ancak bu karakterler zeki değildirler. Zira Perrault'a göre, güzellik kadına özgü bir nitelik, zekâ ise erkeğe ait bir özelliktir. Masallarının temel vurgusu, erkeklerin kadınları denetim altında tutması gerektiği yönündedir. Zeki kadınları tehdit unsuru olarak gören Perrault, akıllı bir kadının mutlu olamayacağı görüşünü savunmaktadır (Zipes, 2018b).

Perrault ve salon kadınları tarafından şekillendirilen toplumsal roller ve cinsiyet algısı, sonraki masal derlemelerinde de etkisini sürdürmüştür. 18. yüzyılın ilk yarısında Fransız yazarlar masal yazıp yayımlamaya devam etmişlerdir. Aynı dönemde Antonie Galland'ın *"Binbir Gece Masalları"* çevirisini yayımlamıştır. Bu durum Fransa başta olmak üzere İngiltere ve Almanya'da Doğu masallarının yaygınlaşmasına ve popülerlik kazanmasına yol açmıştır. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise Charles-Joseph Chevalier de Mayer 1690'lardan itibaren kaleme alınmış Fransız masallarını kırk ciltlik *"Le cabinet des fées"* adlı kapsamlı bir koleksiyonda toplamıştır. Bu derleme ve onu takip eden *La bibliothèque bleue* (Mavi Kütüphane) adlı yayımlar, masalların tüm Avrupa'da yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır (Harries, 2016).

Almanya ve İngiltere'de hızla benimsenen bu masal modası, her ülkenin kendi ulusal masallarını derleyip yayımlamasına zemin hazırlamıştır. Özellikle Achim von Arnim, Clemens Brentano ve Grimm Kardeşler, topladıkları şarkı ve masalların Alman kökenli olduğunu vurgulamaya başlamışlardır (Harries, 2016: 583). Ancak Grimm Kardeşler, bu mirası yalnızca belgelemekle kalmamış, aynı zamanda farklı bir ideolojik bakış açısıyla yeniden yorumlamışlardır. Jacob ve Wilhelm Grimm'in 1812-1857 yılları arasında yayımladıkları *"Kind und hausmärchen (Çocuk ve Ev Halkına Masallar)"* adlı eseri, yalnızca edebî bir başarı olarak değil, aynı zamanda Alman ulus kimliğini inşa etme ve halk kültürünü koruma çabasının bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Zipes, 2018b: 133). Grimm Kardeşler, derledikleri masalların büyük çoğunluğunu yazılı kaynaklardan almış, sözlü kültür unsurlarına ise nadiren başvurmuşlardır. (Harries, 2016: 582). Zamanla yazarların bilinçli müdahaleleriyle defalarca gözden geçirilen bu masal külliyyatı, yeniden şekillendirilerek günümüze kadar etkisini sürdürmüştür.

Pertev Naili Boratav'a göre,

"Grimm Kardeşler'in masalları, tıpkı Perrault'nun ve Andersen'in masalları gibi, dar manada folklorik malzeme vasfını aşmış, edebî eserlerdir. (...) Grimm Kardeşler bu masalların mevzu ve muhtevalarını olduğu gibi bırakmışlar, güzelleştirmemişlerdir. Fakat ifade hususunda, teferruata ait tertip ve tanzim

hususlarında kendilerinden birçok şeyler vermişlerdir. Bu masallar mevzuları bakımından hem de büyük bir titizlikle halk damgasını muhafaza etmekle beraber, halkın masal anlatmadaki dehasını tamamen benimsemiş -hatta bu bakımdan Perrault ve Andersen'den çok daha usta- sanatkarların eserleridir ve halk edebiyatıyla edebiyatın telifine belki en güzel numuneyi verirler” (Boratav, 2017: 49).

Grimm Kardeşler, yalnızca anlatım dilini değiştirmemiştir. Onlar, masalların karakterlerini, olay örgüsünü ve anlam dünyasını da önemli ölçüde dönüştürmüştür. Seçtikleri masallarla kendi ideolojik ve estetik bakış açılarını yansıtmışlardır. Jack Zipes, Grimm Kardeşlerin özellikle köylü sınıfına ve alt tabakalara ait olan sözlü anlatılarını, burjuva kültürüne uyarladığını belirterek bu durumu “*edebî burjuvalaştırma*” olarak tanımlamaktadır (Zipes, 2018b).

Grimm Masalları’nın zamanla çeşitli şekillerde düzenlenmiş olması, bazı araştırmacılar tarafından “fakelore” (sahte folklor) tartışmalarına neden olmuştur. Bu noktada önemli olan Grimm Kardeşler’in metinlere hangi amaç ve niyetle müdahale ettikleri sorusudur. Marina Warner, Grimm Kardeşler’in amacının Alman halkının sesini duyurmak olduğunu belirtir. Warner’a göre, masallar sözlü biçimlerinden yazıya geçirilirken Grimm Kardeşler kendi izlerini silmeye çalışmıştır (Warner, 2022). Buna karşın Zipes, bu masalların yalnızca halkın arzularını simgeleyen sözlü anlatılar olmadığını, aynı zamanda Alman burjuvazisinin kimlik ve güç arayışını temsil ettiğini vurgulamaktadır (Zipes, 2018b).

Grimm Kardeşlerin çalışmaları, yalnızca bir halk edebiyatı derlemesi olarak değil, aynı zamanda dönemin romantik milliyetçiliğinin bir ürünü olarak da değerlendirilmelidir. Avrupa’nın siyasal ve kültürel durumu, onların masal çalışmalarının arka planını oluşturmuştur. Masal metinlerini biçimsel ve içeriksel olarak dönüştürmelerinde dönemin siyasi, kültürel ve ideolojik bağlamı belirleyici bir rol oynamıştır. Bu nedenle Grimm masalları, yalnızca geleneksel masal anlatıların yazıya geçirilmesi değil, aynı zamanda bu anlatıların belirli bir muhteva ve biçim doğrultusunda yeniden kurgulanarak bireyselleştirilmesi sürecini de ifade etmektedir. Bu dönüşüm, edebî masalların yalnızca bireysel üretim olmadığını aynı zamanda ideolojik ve toplumsal işlevlerin bir sonucu olduğunu da açıkça ortaya koymaktadır.

Grimm Kardeşlerin masal külliyatı, yalnızca kendi dönemlerinde değil, sonrasında da büyük ilgi görmüştür. Bu masal külliyatı, defalarca basılmış, radyoda seslendirilmiş, filme alınmış, plak, bant ve video olarak kaydedilmiş ve çeşitli ticari alanlarda kullanılmıştır. Başlangıçta orta sınıfın beklentilerine göre düzenlenen bu masallar, 19. yüzyılın sonları ile siyasal ideolojik rekabetin yoğun bir şekilde yaşandığı Weimar Cumhuriyeti döneminde yeniden yazılmıştır. Günümüzde ise Walt Disney gibi büyük yapımcılar tarafından yorumlanarak popüler kültürdeki yerini almıştır (Zipes, 2018b). Ancak bu yaygınlık ve

popülerlik, masalların içerdiği ideolojik yapının göz ardı edilmesini sağlamıştır. Zira Grimm Kardeşlerin masalları, cinsiyetçi ve ırkçı yaklaşımlar içermektedir. Bu anlatılar, kız çocuklarını edilgen, çalışkan ve özverili bireyler olarak topluma hazırlarken erkek çocuklarını ise eylemci, rekabetçi ve servet biriktirici bireyler olmaya yönlendirmektedir (Zipes, 2018b). Bu nedenle Grimm Kardeşlerin yazıya geçirip dönüştürdükleri masallar, uzun yıllardır Batılı araştırmacılar tarafından eleştirilmektedir. Bu eleştirmenlerin başında Maria Tatar gelmektedir. 1987 yılında yayımladığı “*The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales*” adlı eseri bu tartışmaların önemli bir örneğidir. Aynı şekilde, Jack Zipes’in 2015 yılında yayımlanan “*Grimmlerin Mirası*” adlı kitabı da Grimm masallarına yönelik eleştirileri derinleştiren önemli bir çalışmadır.

Grimm Kardeşlerin halk anlatılarını ideolojik bir çerçevede yeniden şekillendirmesi, 19. yüzyıl anlatı edebiyatında önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Bu dönemde Almanya’da kolektif halk anlatılarına yaslanan edebî masallar, Danimarka’da doğup büyüyen Hans Christian Andersen tarafından daha kişisel, özgün ve yazar merkezli bir anlatıya dönüştürülmüştür. Andersen’in bu yaklaşımı, halk masallarının 19. yüzyıldaki burjuvalaşma sürecini yeniden şekillendirmiş ve Grimm Kardeşler’in başlattığı misyonu farklı bir düzlemde sürdürmüştür (Zipes, 2018b).

Bu bağlamda, Maria Warner, Andersen’i şu sözlerle değerlendirmektedir:

“Hans Christian Andersen Victoria Çağı’nın, tüm çocuklara uygun haline getirildikten sonraki en seçkin özgün masalcısıdır. İlhamını ailesinden, gezgin babasından (balıkçıydı), hayal gücü yüksek büyükannesinden, saygınlığın sınırlarındaki çamaşırcı annesinden almıştı. Ama bu borcunu hiçbir zaman itiraf etmemiştir; Andersen’in kendini beğenmişliği ve züppeliği efsanevidir. Ne var ki edebî bir yenilikçi olarak tek başına çalışıyor değildi, Almanya’daki edebî modaların farkında olan bir arkadaşı ve destekçisi, genç yazarı ağır aksak ilerleyen epikler yazmaktan uzaklaşması ve harikalar dünyasına el atması konusunda yüreklendirmiştir. Dickens gibi, Grimm Kardeşler’in aksine, Andersen bilinçli olarak özgün bir yazar olarak çalışmış ve kaynak malzemesini melodramdan şakaya dönüştürmüş, genişletmiş ve oya gibi işlemiş ve açıkça kendisine ait olan mührünü vurmuştur: “*Küçük Deniz Kızı*” ya da “*Küçük Kibritçi Kız*” gibi kederli hatta hastalıklı hikayeleri ve “*Kibrit Kutusu*” ve “*Gölge*” gibi ürpertici, tuhaf maceraları haklı olarak klasik sayılmıştır” (Warner, 2022).

Bu anlatılarda, farklı yaş, cinsiyet ve kültürel perspektiflerin izleri görülür. Aynı zamanda Andersen anlatılarında kişisel deneyimlerle toplumsal meseleleri iç içe geçiren bir yapı sunmuştur. Onun masalları yalnızca çocuklara hitap eden basit anlatılar değil, derinlikli ve çok yönlü metinlerdir. Ayrıca Andersen’in dili klasik anlatım kurallarını yeniden şekillendirerek sembolleri ters yüz etmiş ve oyunbaz bir tavırla geleneksel masal yapısını yıkmıştır (Høyrup, 2016). Protestanlığı yazılı peri masalları aracılığıyla işleyen Andersen, bu sayede burjuva sınıfının onayını kazanmıştır. Masalları, her sınıftan çocuğun eğitimi için faydalı ve kıymetli görülmüş ve Batı kültüründe klasik metinler arasında yerini almıştır. Öte yandan, Danimarka’daki egemen sınıflara karşı duyduğu çelişkili hisler, masallarında bir duygu

karmaşası olarak ortaya çıkmıştır. Yazara göre kurtuluşa giden yol; üst sınıflara benzemekten, Protestan etiğine saygı göstermekten ve işkenceye katlanmaktan geçmektedir. Daha önce hiçbir edebî masal yazarı, Andersen kadar yoğun şekilde Protestan değerleri ve burjuvayı masallarına taşımamıştır (Zipes, 2018b).

Birçok araştırmacı Andersen'in masallarını çocuklara yönelik olarak kaleme aldığını öne sürse de Zipes'e göre yazarın esas hedef kitlesi yetişkinlerdir. İlk masallarını sözlü gelenekten beslenerek hem burjuva çocuklarına hem de yetişkinlere yönelik yazmıştır. Oysa 1840'tan itibaren tanınan halk anlatılarını bir kenara bırakarak tamamen kendine özgü masallar yazmaya başlamıştır. 1850'den sonra ise çocukları hedef kitlesinden çıkartmış ve efsaneleri, felsefi düşünceleri, doğaüstü öyküleri ve tarihsel yorumları masallarında işlemeye başlamıştır (Zipes, 2018b). Andersen'in anlatım tarzı yalnızca kendisinden sonraki masal yazarlarına -örneğin Astrid Lingren ve Oscar Wilde- ilham vermemiş, aynı zamanda Kafka, van Gogh, Günter Grass gibi farklı alanlardaki sanatçılara da kaynaklık etmiştir. Masalları sadece edebiyatta değil; resim, sinema ve diğer sanat dallarında yeniden yorumlanmış ve uyarlanmıştır. Bu yönüyle Andersen'in sesi, zaman, cinsiyet ve kültür sınırlarını aşan çok boyutlu bir sese dönüşmüştür (Høyrup, 2016).

Grimm Kardeşler ile Hans Christian Andersen'in masalları, dönemlerinin kültürel ve ideolojik temelleriyle iç içe geçmiş ve 20. yüzyılda modern edebî masalın biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Grimm Kardeşler, 18. yüzyılda halk kültürünü idealize ederek kolektif bir kimlik inşa etmeye çalışmıştır. 19. yüzyılda ise Andersen bireysel duygulara, içsel çatışmalara ve toplumsal sınıf farklarına odaklanmıştır. Bu yönüyle Andersen'in masalları, 19. yüzyılın toplumsal yapısını daha eleştirel ve kişisel bir bakış açısıyla yeniden şekillendirmiştir. Grimm masalları ise geleneksel değerleri ve normları pekiştiren bir anlayışı yansıtmıştır.

Sonuç olarak Fransız salon kadınları, Perrault, Alman Grimm Kardeşler ve Danimarkalı Hans Christian Andersen gibi edebî masalın öncü yazarları, masallarını dönemin siyasi ortamı etrafında kaleme almıştır. Bu yazarlar, masallar aracılığıyla eğitim ve ahlak kavramlarını öne çıkarmış ve çocukları toplumsal normlara uygun bireyler olarak yetiştirmeyi amaçlamışlardır. Onları takip eden Ruskin, Dickens ve Christina Rossetti ve Viktorya döneminin çocuk kitabı yazarları, Tennyson, Arnold, Buchanan ve Pater gibi isimler de ahlaki ve dini mesajlar içeren

eserler yazmışlardır.⁴

2.2.2. Edebî Masalda Eleştirel Dönüşümü (19. Yüzyıl ve Sonrası)

19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de işçi sınıfı ortaya çıkmaya başlamış, sanayileşme ve kentleşme süreçleri hız kazanmış ve yeni eğitim reformları uygulanmaya başlanmıştır. Bu hareketlerin etkisiyle yoksulluk ve sömürüye karşı yeni anlayışlar geliştiren yazar ve düşünürler sanat alanında önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Bu toplumsal kırılma yeni türlerin ortaya çıkmasına yol açarken sözlü kültürden aktarılan masal türünün de değişmesini sağlamıştır. 16. yüzyıldan itibaren edebî masalın gösterdiği gelişim süreci, yaşanan bu tür kırılmalarla birlikte yazarları daha bilinçli ve eleştirel bir bakış açısıyla masal yazmaya yönlendirmiştir. Bu dönemde George MacDonald, Oscar Wilde ve L. Frank Baum gibi yazarlar, masal yoluyla aktarılan geleneksel ahlak anlayışının çocuklar üzerindeki olumsuz etkisini fark etmiştir. Bu durum, yeni masal yazarlarının mevcut iktidar yapılarını ve mevcut anlatıları sorgulamasını sağlamıştır. Bu sayede yeni edebî masal yazarları 16. yüzyılda yazılmış olan anlatılara karşı durarak dönemin mevcut ideolojisini metinlerinde işlemiştir.

Bahsettiğimiz bu yazarlar, geleneksel masal geleneğini değil, 16. yüzyıldan itibaren masal yazan Perrault, Grimm Kardeşler ve Andersen’in anlatılarını ters yüz ederek kendi alternatif dünyalarını geleneksel masal kalıpları içerisinde oluşturmuşlardır. Bu yeni masallar, toplumun dayattığı cinsiyet rollerini ve cinsellik tabularını eleştirmiştir. Aynı zamanda çocukların hayal dünyasını sınırlayan ve onları belirli kalıplara hapseden geleneksel masal anlayışını da sorgulayarak daha özgür ve eşit bir dünya kurgulamışlardır. Masal karakterlerini yalnızca zenginler ya da kral gibi üst sınıftan seçmeyen bu yazarlar, yoksulların ve toplumdan dışlanan bireylerin hikâyelerine yer vererek toplumun ezilen kesimini görünür kılmışlardır. Öte yandan, Andersen’in masallarındaki acıya boyun eğen ve mevcut düzene uyum sağlayan karakterleri reddeden bu yazarlar, otoriter yönetimlere, iktidar sahiplerinin çıkarıcı davranışlarına ve adaletsizliklere karşı çıkan, boyun eğmeyen ve direnen kahramanlara yer vermişlerdir (Zipes, 2018b).

Bu dönemde iktidara karşı çıkan, adaleti arayan ve mevcut düzeni sorgulayan kahramanlar yaratan önemli isimlerden biri George MacDonald olmuştur. Yazmış olduğu edebî masallarda, katı Hristiyan dogmalarını ve geleneksel pedagojik yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Anlatılarında mevcut toplumsal yapıyı ve düzeni yıkarak yeni bir ahlak anlayışı ve insan

⁴ Daha detaylı bilgi için bkz. Jack Zipes, *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. 2001.

davranış biçimlerini okuyucusuna sunmaktadır. MacDonald, “tüm toplumsal değişimin kaynağının kişisel bütünlüğün gelişimi olduğuna ve bu gelişim sürecinin politik olarak yeniden yapılanma ve kargaşadan geçmek zorunda olmadığına inanıyordu” (Zipes, 2018b). MacDonald, masallarını hem yetişkinlere hem de çocuklara yönelik iki farklı şekilde kaleme almış ve masal terimini yalnızca peri ya da ejderhalarla sınırlı tutmamıştır. Masallarını fantastik edebiyatın kendisi olarak ele alan yazar, gerçek hayattaki ahlaki değerlere bütünüyle de yabancı kalmamıştır. Bir başka deyişle, MacDonald, geleneksel masallardaki olağanüstülüğü ters yüz ederek yeni fantastik bir dünya kurgulamış ancak masallarını ahlaki bir zeminle ilişkilendirmeyi ihmal etmemiştir (Tiffin, 2016a).

Oscar Wilde ise MacDonal’ın aksine Hristiyan Sosyalizmine bağlanmıştır. Wilde’nin masalları “sosyalist bir Hristiyan hümanizması inancıyla doludur ve İngiltere’de yaşandığı biçimiyle uygarlaşma süreciyle çatışır” (Zipes, 2018b). Zarif ve şiirsel olan bu edebî masallar yalnızca çocuklar için yazılmamıştır. Wilde’in masalları sevgi, fedâkarlık, güzellik, toplumsal adaletsizlik ve sanatçının rolü gibi temaları işlemektedir. Aynı zamanda bencillik, açgözlülük, gösteriş merakı ve benmerkezcilik gibi tutumlara karşı ahlaki mesajlar içerir. Öte yandan onun masalları geleneksel masal anlayışında bulunan mutlu son yerine kahramanların ölümüyle bitmektedir Wilde, Andersen’in masallarının iletmediği mesajı yıkmayı amaçlayarak masallarını yeniden kaleme almıştır. Örneğin “*The Nightingale and the Rose*”, “*The Star-Child*” ve “*The Fisherman and His Soul*” adlı masalları Andersen’in “*Bülbül*”, “*Çirkin Ördek Yavrusu*” ve “*Küçük Deniz Kızı*” masallarını yıkmaya yöneliktir (Gavin, 2016). Masallarında İncil’in şiirsel dilini tercih etmiş ve kilisenin görevini kötüye kullandığını belirtmiştir (Zipes, 2018b). Wilde’nin bu başarısı masallarının birkaç uyarlamasının yapılmasını sağlamıştır. “*The Selfish Giant*” (1971), “*The Happy Prince*” (1974) ve “*The Remarkable Rocket*” (1975) animasyon filmi olarak uyarlanmıştır.

L. Frand Baum ise Amerika’da Wilde ve MacDonal’ın izinden giderek edebî peri masalı aracılığıyla bir “yıkma sanatı” geliştirmiştir (Zipes, 2018b). Baum, 1900 yılında yayımladığı “*Oz Büyücüsü*” kitap serisiyle yazarlık kariyerinde önemli bir dönüm noktası yaratmış ancak bununla sınırlı kalmamıştır. Sonrasında fantastik hikâyeler, öykü derlemeleri, tiyatro oyunları, birkaç yetişkin romanları ve çocuk kitapları yazmaya devam etmiştir. Baum çocuk kitaplarını, peri masallarının biçim ve motiflerinden yararlanarak yazmıştır. Ayrıca, “*American Fairy Tales*” (Amerikan Peri Masalları) adlı koleksiyonuyla, tanıdık fantezi unsurlarını Amerikalılaştırmak ve güncellemek için bilinçli bir çaba harcamıştır. (Tiffin, 2016b). Sonuç itibarıyla 19. yüzyılın sonlarında İngiltere ve Amerika’da Oscar Wilde, George MacDonal ve

L Frand Baum gibi yazarlar, zorlu çalışma koşulları, toplumsal ilişkilerdeki baskı ve yabancılaşma ile daha iyi bir yaşam için verilen sözlerin tutulmamasına bir tepki olarak eserlerini kurgulamış ve adeta toplumdan af dileme biçimi olarak anlatılarını kaleme almıştır (Zipes, 2018b).⁵

20. yüzyıla gelindiğinde ise edebî masalın gelişimi iki farklı yönde ilerlemiştir. Bir yanda toplumsal cinsiyet rolleri, sınıf yapısı, geleneksel ahlak anlayışı ve iktidar ilişkilerini sorgulayan eserler kaleme alınırken, diğer yandan ise sinemanın etkisiyle masal türü görselleştirilmiş, sadeleştirilmiş ve geniş kitlelere hitap edecek şekilde yeniden kurgulanmıştır. Bu dönüşüm, masalın hem biçimsel hem de ideolojik boyutlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Masalları birer anlatı olmaktan çıkartan yeni masal kurgulayıcıları, anlatıları ticarileştirilmiş eğlence ürünlerine dönüştürmüştür. 20. yüzyılda edebî masal yazarları bu türü üç farklı şekilde eserlerinde işlemiştir. Bir grup yazar, Perrault ve Grimm Kardeşlerin sevilen masallarını ele alarak postmodern bir yaklaşımla ters yüz etmişlerdir. Bu yazarlar, masallardaki adaletsizlikleri ön plana çıkartarak okuyucuyu sorgulamaya yönlendirmiştir. İkinci grup ise Andersen, MacDonald, Wilde ve Baum gibi isimleri takip ederek kendi özgün masallarını yazmıştır (Warner, 2022). Üçüncü grup yazarlar ise 19. yüzyılda artan milliyetçilik ve ulusal kimlik inşası çerçevesinde kendi uluslarının masallarını derleyerek masallara ideolojik bir söylem yüklemişlerdir.

Bu gruplardan ilkinin oluşturan postmodern masal yazarları, farklı coğrafyalara yayılan ve Avrupa’da güçlü etki bırakmış olan Perrault ve Grimm Kardeşlerin masallarını sorgulayarak masalları yeniden kurgulamışlardır. Bu tür masallar, klasik anlatıları gözden geçirmiş ve geleneksel toplum düzeninin insan yaşamını nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu anlatılar, 16. yüzyıldan itibaren yazıya aktarılan masalları irdeleyerek söz konusu anlatıları ideolojik açıdan yıkmış ve yeni bir masal dili geliştirmiştir. Bu masallar, geleneksel anlatı kalıplarını eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele almış ve anlatıların ideolojik yönelimlerini, güç ilişkilerini ve toplumsal düzen anlayışını sorgulamıştır. Masalın dönüşümünü sağlayan bu yazarlar, klasik anlatıların öğretici, ahlaki ve idealize edilmiş yapısından uzaklaşarak okuyucularına yeni ve eleştirel bir anlatı biçimi sunmuştur. (Bacchilega, 2016).⁶ “Zira peri masalının geçirdiği asıl dönüşüm türsel olanın ötesinde ideolojik dönüşümdür” (Sönmez,

⁵ Daha detaylı bilgi için bkz. Jack Zipes, *Peri Masalları Yıkma Sanatı ve When Dreams Came True Classical Fairy Tales and Their Tradition*.

⁶ Daha detaylı bilgi için bkz. Eugen Weber, *Fairies and Hard Facts: The Reality of Folktales* (1981); Robert Darnton, *The Great Cat Massacre* (1984); Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms’ Tales* (1987); Marina Thalmann, *The Romantic Fairy Tale*.

2022).

Postmodern anlayışın edebiyatta kullanılmasıyla masalların değişimi de hız kazanmış ve 20. yüzyılın sonlarına doğru birçok yazar Grimm Kardeşler'in, Andersen'in ve Perrault'un sevilen masallarını alt üst ederek masalların içeriğini değiştirmiştir. Donald Barhelme, "*Snow White* (Pamuk Prenses, 1967) adlı romanı, Robert Coover'ın "*Pricksongs and Descants*" (1969) adlı kitabında yer alan "*The Gingerbread House*" (Zencefilli Ev) adlı hikâyesi ve daha sonra yazdığı "*Briar Rose*" (1996) adlı romanı, masalları postmodern, alaycı ve deneysel bir yaklaşımla ele alarak türün sınırlarını genişletmiştir (Harries, 2016).

Bu dönemde gelişen feminist bakış açısı da kadın yazarları ve eleştirmenleri ataerkil bir bakış açısıyla yazılmış masalları sorgulamaya ve yeniden yazmaya yöneltmiştir (Arda, 2018). Bu masalları dönüştürmek yalnızca sanatsal değil aynı zamanda toplumsal bir eylem olarak görülmüş ve anlatılar aracılığıyla kültürel dönüşüm sağlanabileceğine inanılmıştır (Bacchilega, 2016). Bu bağlamda, edebî gelenekten uzun süre dışlanmış olan kadın yazarlar, ataerkil düzeni sorgulamak ve yıkmak amacıyla eski hikâyeleri kadını merkeze alan bir bakış açısıyla yeniden kaleme almışlardır. Bu yeniden yazım süreci, kadın karakterleri pasif ve ikincil konumda gösteren klasik anlatıların bilindik sonlarını değiştirmeye ve masalların ideolojik yapısını dönüştürmeye yöneltmiştir. Günümüzde "mythpunk" olarak adlandırılan bu anlatılar, mitlerin ve masalların yeniden yazımıyla ortaya çıkmıştır. Genellikle kadın yazarların kaleme aldığı Mythpunk anlatılar, peri masalları ve halk efsanelerinden ilham alan, feminist bir bakış açısıyla yazılmış post-modern metinlerdir (Arda, 2018).

1970'li yıllarda yükselen ikinci feminizm dalgasıyla birlikte geleneksel masalların değişimi hızlanmıştır. Bu dönemde değiştirilen masallar kadın bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Bu anlatılar, cinsiyet rollerini irdelleyen ve eril anlatı yapılarını tersyüz ederek yıkmayı amaçlamıştır. Bu dönemde Anne Sexton'ın "*Transformations*" (Dönüşümler, 1971) adlı şiir kitabı ve Angela Carter'ın "*The Bloody Chamber and Other Stories* (Kanlı Oda ve Diğer Hikâyeler, 1979) adlı eseri, klasik masalların feminist ve eleştirel yazımları arasında öne çıkmaktadır. Bu iki eser, bilinen masalları biçimsel ve içeriksel olarak dönüştürerek masal yazma geleneğine yeni bir yön kazandırmıştır. Bu dönemde özellikle Angela Carter'ın yapıtları, feminist bakış açısıyla yazılmış eserler arasında ayrı bir öneme sahiptir. Carter, klasik masalları feminist ve postmodern bir bakış açısıyla yeniden tasvir ederek hem masal anlayışını hem de toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamıştır (Kara, 2003).

Angela Carter, *The Bloody Chamber* (Kanlı Oda) adlı eserini şu şekilde yorumlar:

“çocukluğumuzdan başlayarak yaşamlarımızın en bildik, doğal parçaları haline gelmiş olan masallarda, insana/yaşama/varoluşa ilişkin değişmez, sorgulanmaz, öncesiz ve ölümsüz, evrensel gerçeklikler ve değerler olarak sunulan birçok tanının, aslında insan doğasının yaşamın bir parçası olmadığını, tersine, çeşitli tarihsel koşullar bağlamında ve toplumsal uzlaşımlar sonucu oluşturulmuş yapay insan “üretilimleri” olduğunu ortaya çıkarmaya çalışan yapı-bozucu bir yaklaşımla ele almıştır” (s.223).⁷

20. yüzyılda postmodern masalların yanı sıra ivme kazanan milliyetçilik düşüncesi ve ulusal kimlik inşası doğrultusunda da masallar yeni bir kimlik kazanmıştır. Bu dönemde birçok ulus kendi masal derlemesini yaparak masalı ulusal kimlik inşasının bir aracı olarak görmüştür. Grimm Kardeşleri takip eden bu yazarlardan biri olan İtalo Calvino, İtalyan masallarını, halk hikâyelerini ve fablları bulabildiği her kaynaktan derleyerek *Fiabe Italiane (İtalyan Masalları, 1956)* adlı eserini kaleme almıştır. Bu tür çalışmalar, postmodern feminist yazarların yıkma sanatının aksine ulus inşasının bir ürünüdür (Bacchilega, 2016). Masalların ulusal miras ürünleri olduğunu düşünen ve eserlerinde işleyen bir diğer isim ise Andrew Lang olmuştur. On iki cilt halinde yayımladığı “*The Blue Fairy Book*” (1889-1912) adlı eseri, bir derleme olmanın ötesinde kendinden sonra gelen birçok masal yazarına ilham kaynağı olması açısından da önemlidir. Andrew Lang’ın “*The Blue Fairy Book*” adlı eseri, zamanla farklı yazarlara, bestecilere ve plastik sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Bu dönemde kitaplar, çocuklar için resimlerle zenginleştirilmiş ve görsel çekicilik ön plana çıkarılmıştır. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında kitaplara erişimin kolaylaşması ve baskı teknolojilerinin gelişmesi de masal tarihini büyük ölçüde değiştirmiştir. Aynı zamanda Victoria Çağı’nda başlayan “sorumluz eğlenceden sorumlu öğretiyeye” yönelim bu dönemde devam ederek mevcut toplumsal adaletsizliklere karşı ideolojik bir dil geliştirmeye devam etmiştir (Warner, 2022).

Bu kültürel dönüşüm, masalın aktarım biçimlerini derinden etkilemiştir. Matbaanın icadıyla birlikte sözlü gelenekten yazıya aktarılan masallar, kitaplara dönüşerek kalıcılık kazanmıştır. Ardından gelen teknolojik gelişmeler sayesinde masallar; radyoda sesli anlatı olarak yayımlanmış, sinema ile televizyonda görsel anlatıya dönüşmüş ve bilgisayar oyunlarında etkileşimli içerik olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise masal, yalnızca edebî değil popüler kültürün bir parçası, kitle iletişim araçlarında kullanılan bir içerik ve reklamcılıkla tüketim ürünlerinde başvurulan bir kaynak metin haline gelmiştir. Masallar artık okunabilir, dinlenebilir ve izlenebilir formlarda karşımıza çıkmakta ve film, çizgi film, karikatür, tiyatro ve fıkra gibi birçok farklı biçimde varlığını sürdürmektedir (Kılıç, 2020).

20. yüzyılın başlarında çekilen edebî masal filmleri, başlangıçta bazı açılardan devrimci nitelikler taşımaktaydı. Bu filmler, seyircinin bakış açısını genişleterek izleyicileri toplumsal

⁷ Ayrıca bkz. Marina Warner, *Bir Zamanlar Bir Ülkede... Masalların Kısa Tarihi*; Christina Bacchilega, *Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*.

ve kültürel meselelere dair düşündürmeye çalışmıştır. Ancak zamanla sinema, kapitalist düzenin gerici ve ticarileştirici etkilerine boyun eğerek salt bir eğlence kültürüne dönüşmüştür (Zipes, 2018b). Klasik masalların sinemaya girişi ise 1890’larda George Melies’in çabalarıyla olmuştur (Warner, 2022). Bu süreçte, edebî peri masallarını ticari bir bakış açısıyla ele alarak hem çocukların hem de yetişkinlerin terbiyesi ve eğitimi için kullanan en önemli figürlerden biri Walt Disney olmuştur (Zipes, 2018b). Disney’in ilk dönem filmlerinde fabllardan, masallardan ve halk hikâyelerinden uyarlanmış, çocukların ve yetişkinlerin ilgisini çeken anlatılar ön plana çıkmaktadır (Warner, 2022). Disney, peri masalı filmleri, kitapları ve tasarladığı eğlence parklarıyla mükemmel, temiz ve düzenli bir dünya ideali kurgulamıştır. Oluşturulan bu ütöpik dünya, Disney’in ölümünden sonra bile Disney Şirketler Grubu tarafından onun ideolojisini yaymak amacıyla kullanılmaya devam etmiştir (Zipes, 2018b). Disney, görsel-işitsel teknolojilerin gelişmesiyle birlikte masalları yalnızca okunan değil, aynı zamanda izlenen ve dinlenen ürünlere dönüştürmüştür. O klasik masalları temel alarak yeniden yazmış, görsel-işitsel biçimde canlandırmış ve popüler kültürle harmanlayarak geniş kitlelere sunmuştur. Disney, klasik masalları sadece filme aktarmakla kalmamış masal kahramanlarını ticarileştirerek oyuncak, kıyafet, yatak örtüsü, okul eşyası gibi tüketim ürünlerinde kullanmıştır. Bu ticarileşme süreci sırasında masallar, film, müzik ve reklamlarla desteklenerek küresel bir marka haline getirilmiştir (Kılıç, 2020). Zipes, Disney’in filmlerini yazılı (edebî) peri masalı geleneğine yönelik bir saldırı olarak değerlendirir. “Disney masalı sesinden eder ve masalın biçimi ile anlamını değiştirir. Sinema ortamı popüler bir ifade biçimi ve halk tarafından büyük ölçüde erişilebilir nitelikte olduğundan, aslında Disney peri masalını halkın önemli bir bölümüne geri taşımaktadır” (Zipes, 2018b).

Disney, ütopyasında ezilen kesimlerle ilgilenmekte, hayvanlara insani nitelikler vermektedir. Aynı zamanda zulüm gören ve cesaret gösteren erkek karakterleri ön plana çıkartarak kadınları ev içi rollere mahkûm etmektedir. Disney anlatılarında erkek karakterler, yakışıklılık gibi yüzeysel bir şekilde çizilerek tüm zorlukların üstesinden gelmeyi başarmaktadır. Kadın karakterler ise güzellik ve hamaratlık gibi niteliklerle pasifleştirilmektedir. Bir başka ifadeyle Disney, Grimm Kardeşler’in, Andersen’in ve kendisinden önce gelen edebî masalcıların eserlerini kendi anlatı ideolojisine uygun şekilde dönüştürmüş ve Amerika mitolojisinin temelini oluşturan “dünyayı tertemiz yapma” ideali doğrultusunda masalları yeniden şekillendirmiştir (Zipes, 2018b).

Sonuç itibariyle, 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde edebî masal, hem eleştirel ve dönüştürücü bir yaklaşımla hem de ticarileşmiş peri masalları çizgisinde şekillenmiştir. Angela

Carter gibi yazarlar, masal türünü toplumsal cinsiyet rolleri, iktidar yapıları ve geleneksel değerleri sorgulayan bir anlatı türüne dönüştürürken Walt Disney, masalı popüler kültürün bir parçası haline getirerek geniş bir izleyici kitlesine ulaştırmıştır. Bu iki farklı yaklaşım, modern edebî masalın sonraki evrimlerinde belirleyici bir rol oynamış ve masal hem bir sanat formu olarak hem de endüstri ürünü olarak şekillenmiştir.

2.3. Türk ve Avrupa Edebiyatında Edebî Masalın Evrimi ve Ulusal Kimlik

Geleneksel anlatı türleri arasında yer alan masal türü, Avrupa’da 16. yüzyıldan itibaren sözlü kültür ortamından ve kolektif anlatımdan uzaklaşmaya başlamıştır. Yazılı masal anlayışını geliştiren bu durum, yazarların kendi felsefi, ideolojik ve sanatsal anlayışları doğrultusunda kaleme aldıkları yeni bir sanat anlayışını geliştirmiştir. Araştırmacılar tarafından edebî masal olarak adlandırılan bu yeni sanat anlayışı, Avrupa’da çeşitli değişim ve dönüşümler geçirerek birçok ülkede kendisini var etmeyi başarmıştır. Türk edebiyatında ise masal türü güçlü bir sözlü kültüre sahipken yazılı masal anlayışı oldukça geç bir tarihte ortaya çıkmıştır. 13. yüzyıldan itibaren Türk masalları sözlü kültürden yazılı kültüre aktarılmaktadır. Ancak aktarılan bu masallar belirli bir yazarın ideolojik ve estetik anlayışını içerisinde barındırmamaktadır. Bu nedenle ilk bilinçli edebî masal yazarlığı Tanzimat sonrasında Batı etkisiyle başlayan çeviri faaliyetleriyle başlamış ve II. Meşrutiyet döneminden sonra yaygınlaşan milliyetçi düşünceyle hız kazanmıştır. Halkı eğitmek, yeni bir ulus kimliği oluşturmak ve ortak değerleri pekiştirmeyi amaçlayan yeni masal anlayışı, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni işlevler üstlenerek folklor türünün de gelişmesini sağlamıştır.

II. Meşrutiyet sonrasında Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin gibi milliyetçi yazar ve düşünürler, halk anlatılarını toplumla doğrudan iletişim kurma aracı olarak görmüş ve ulus kimliğini geliştirmeye yönelik masallar kaleme almışlardır. Ancak Türk edebiyatında edebî masal türünün gelişimi 1930’lara kadar oldukça sınırlı kalmıştır. Bu tarihten itibaren Nâzım Hikmet ve Sabahattin Ali gibi erken dönem toplumcu gerçekçi edebiyatçılar, halkı mevcut sistem hakkında düşündürme ve sorgulatma amacıyla edebî masal türüne yönelmişlerdir. 1960’dan sonra ise sosyalist ve milliyetçi yazarların katkısıyla edebî masal türü, Türkiye’de sistemli ve belirgin bir tür haline gelmiştir. Bu dönemde masal türü geleneksel anlatıdan koparak estetik düzeyde yükselmiş ve ideolojik açıdan derinleşmiştir.

Edebî masalın hem dünya edebiyatında hem de Türk edebiyatında geçirdiği bu evrim, yalnızca yeni bir estetik anlayış geliştirmek değil, döneminin siyasal ve toplumsal dönüşümlerini de görünür kılma çabasıdır. Özellikle ulus-devletlerin ortaya çıkışı, toplumları ortak bir geçmiş ve kültürel kimlik inşa etmeye yöneltmiştir. Bu yönelim, edebî türlerin yeniden

şekillenmesine neden olmuş ve edebiyatta milliyetçi düşünceleri ön plana çıkarmıştır. Ulus kimlik inşa döneminde edebiyat, bireysel anlatıların ötesine geçerek kolektif kimliğin inşasında ve toplumsal bilinç oluşturmada işlevsel bir araç haline gelmiştir. Ulusal kimlik inşasında edebiyatın üstlendiği bu tarihsel rol, dünya genelinde Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Anthony D. Smith, gibi düşünürler tarafından kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Özellikle Gregory Jusdanis'in "*Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*" isimli eseri, milli kültürün icat edilmesini, edebiyat, kanon, kimlik gibi kavramlar bağlamında ele alması bakımından son derece dikkate değerdir (Jusdanis, 1998).

Avrupa'da 18. yüzyılda yaşanan sosyal, siyasal ve teknolojik gelişmeler birçok alanda köklü değişimlere neden olmuştur. Özellikle Fransız İhtilali sonrasında demokrasi, özgürlük ve laiklik gibi fikirler hızla yayılmaya başlayarak geniş kitlelere ulaşmış ve devletin yapısını etkilemiştir. Bu dönemde imparatorluklar yıkılmış, yerlerine ulus-devletler kurulmuş, monarşi yerini cumhuriyete bırakmış ve daha önce yönetime katılmayan tebaa sınıfının yerini, hak ve sorumluluklara sahip bireylerden oluşan vatandaşlar almıştır. Avrupa'da gelişen ve zamanla farklı coğrafyalarda da etkisini hissettiren ulus (millet), cumhuriyet ve vatandaş kavramları, yeni kurulan devletlerin temel yapı taşları haline gelmiştir (Temel, 2020).

Bu süreçte uluslar, belirli bir ortak kimlik üzerine icat edilmiş siyasal bir topluluk olarak kabul edilmiştir. Benedict Anderson (1995)'a göre uluslar, tarih boyunca hep var olmamış 18. ve 19. yüzyılda milliyetçilik ideolojisi etrafında icat edilmiştir. Zira geçmişte bir millet olmadıkları halde, uluslar halka sanki hep varmış gibi sunularak kabul ettirilmiş ve inşa edilmişlerdir. Bu tarihten itibaren devletler, kitle iletişim araçları, eğitim sistemi ve idari düzenlemeleri kullanarak "millet yaratma" sürecine girişmiştir. Ona göre matbaa kapitalizmi çevresinde yazılı/basılı iletişim imkanlarının artmasıyla standart dil, belli bir ulusa ve coğrafya hissedilen aidiyet hissi ve tahayyül edilmiş bir topluluğa mensubiyet bilinci teşekkül etmeye başlamıştır. Uluslaşma sürecini, modernleşme hareketinin neticelerinden biri olarak değerlendiren Eric Hobsbawm ise, milliyetçilerin gelenek icat ederek uluslaşma bilincini tesis etmeye çalıştıklarına işaret eder. Buna göre icat edilmiş gelenek, her ne kadar geçmişle doğal bir süreklilik olduğu izlenimi verse de aslında belli davranışları ve değerleri ritüeller, törenler ve semboller aracılığıyla halka benimsetmeyi amaçlayan ideolojik bir yaklaşımdır. Bu gelenekler, gerçek geçmişi değil günümüzün ihtiyaçlarına göre şekillendirilmiş ve yeniden kurgulanmış bir geçmişi temsil etmektedir. Yani icat edilmiş gelenek, belirli bir siyasi ya da toplumsal amaç uğruna yaratılmış modern dönemin bir ürünüdür (Hobsbawm ve Ranger, 2022).

Ulus ise sınırları belirlenmiş bir coğrafyada yaşayan, ortak bir kitle kültürünü paylaşan,

ortak mitler, tarihi anlatılar ve kolektif hafıza aracılığıyla bir arada bulunan insan topluluğudur. Dolayısıyla ulus kavramı yalnızca romantik ya da kültürel bir yapı değil; belli ortak inançlar üzerine kurulan, inşa süreciyle ortaya çıkan ve ortak semboller etrafında şekillenen sosyo-politik bir yapıdır (Smith, 2017). Ulus, dil, ırk, coğrafya gibi dışsal benzerliklerden ziyade, ortak sadakat, inanç ve dayanışma duygularıyla oluşur. Bunun yanı sıra ulus, doğuştan gelen kadim bir gerçeklik değil bireylerin kendilerini aynı topluluğun üyesi olarak tanıması ve buna bağlı sorumluluklar üstlenmesiyle inşa edilen tarihsel bir yapıdır (Gellner, 1992).

Ulus, “ortak bir miras”ı paylaşan bireyler arasında dinsel temellere dayanmayan daha çok seküler (laik) bir bağa dayanan bir kardeşlik duygusu yaratmaktadır. Bu kardeşlik, ortak bir ideal ve toplumsal çıkar fikri üzerine inşa edilmiştir. Aynı zamanda ulus, nesil, cinsiyet din, toplumsal statü gibi bireyin toplumsal kimliğini şekillendiren tüm aidiyet biçimlerinin üstünde yer alan kapsayıcı ve koruyucu bir kimlik inşasıdır (Thiesse, 2021). Bu inşa süreci, yalnızca siyasi olarak değil, aynı zamanda kültürel üretimle özellikle de halk edebiyatının “derlenmesi” ve yeniden yorumlanmasıyla da gerçekleştirilmiştir. Bu noktada Hobsbawm’ın “icat edilmiş gelenek” (Hobsbawm ve Ranger, 2022) kavramı ve Anderson’un “hayal edilmiş cemaat” (Anderson, 1995), kavramı, ulus inşasının kültürle olan ilgisi açısından önemlidir. 19. yüzyılda Avrupa’da yükselen ulusçulukla birlikte Almanya, Fransa ve Rusya gibi milletler kendi halk masallarını, efsanelerini ve folklor ürünlerini, fakelore yani “uydurulmuş halk kültürü” (Dundes, 2018) etrafında yeniden kurgulayarak uluslarının kökenini bulmaya çalışmıştır.

Fakelore terimi ilk kez 1950 yılında Richard Mercer Dorson tarafından American Mercury dergisinde makale olarak yayımlanmıştır (Teke, 2018). Dorson, özellikle ABD’deki Paul Bunyan ve Benjamin Botkin’in derleme yaklaşımından, halk anlatılarının gerçek olmayan biçimlerde yeniden üretilmesini eleştirmiştir (Dorson, 2018). Fakelore kavramı, ulusal kimlik inşa süreçlerinde halkbilimi ürünlerinin nasıl ideolojik araçlara dönüştürülebileceğini göstermesi açısından önemlidir. 19. yüzyıl Avrupa’sında romantik dönemde yükselen milliyetçilikle birlikte folklor bir araştırma alanı haline gelmiştir. James Macpherson’un “*Ossian*” adlı eseri fakelore’un ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu eser, 18. yüzyılda Avrupa’da halk şiirine ve sözlü kültüre duyulan ilgiyi önemli ölçüde arttırmıştır. Macpherson’un bu metni, her ne kadar İskoçya halkına ait olduğu iddia edilmektedir ancak bu anlatı, büyük ölçüde yazarın kendi kurgusudur. Buna rağmen “*Ossian*”, romantizmin yükseldiği bir dönemde okuma-yazma bilmeyen köylülerden halk anlatılarının toplanabileceği düşüncesini ortaya koymuştur. Bu eser, yalnızca edebî değil, romantizm, milliyetçilik ve kültürel köken arayışı gibi ideolojik bir işlev de yüklenmiştir (Dundes, 2018). Macpherson’un

yarattığı bu etki, romantik düşünürler tarafından halk anlatılarının ulusal kimlik inşasında kullanılabileceğini göstermiştir. Sonuç olarak bu dönemin düşünürleri ulus-devlet inşası sürecinde halk anlatılarını kendi ideolojik yaklaşımlarına göre yeniden yazıya aktarmışlardır.

İsviçre’de Wilhelm Tell efsanesi, Rusya’da klasik Roman ve Olga aşk öyküsü, Fransa’da ise Jean D’Arc gibi kahramanların kitaplara konu edilmesi ulus kimlik inşası açısından önemli örneklerdir (Aksakal, 2019). Özellikle Almanya’da Grimm Kardeşler’in Alman milli kimliği inşa etme çabası bu dönemin en önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Avrupa’da İncil’den sonra en çok okunan kitaplardan biri olan “*Kinder und Hausmärchen*” (Çocuk ve Ev Halkına Masallar) ’ın ilk baskısının ön sözünde, masallara hiçbir ekleme yapılmadığı öne sürülse de daha sonraki çalışmalar bu metinlerin halktan derlenmediğini daha önce yazıya geçirilmiş masallardan alındığını ortaya koymuştur. Grimm masallarının yayımlanmasından birkaç yıl sonra ise 1820’lerde Elias Lönnrot, Kaelia bölgesinde alan çalışmalarına başlamış ve 1835’te “*Kalevala Destanı*”nın ilk baskısını yayımlamıştır. Dönemin güçlü romantizm ve milliyetçilik akımları, “*Kalevala Destanı*”nın otantik bir sözlü destan olarak kabul edilmesine derlenen şarkı parçalarının ise gerçek bir sözlü gelenek ürünü olarak varsayılmasına yol açmıştır (Dundes, 2018). Bu çalışmalar dışında Norveç’te Jorgen Moe’yle, Danimarka’da Hans Christian Andersen ve Rusya’da Aleksander Afanasyev gibi isimlerin de halk anlatılarını derlediği bilinmektedir (Aksakal, 2015).

Halk anlatılarının ulus-devlet inşa etme aracı olarak kullanılması, yalnızca Batı’ya özgü bir süreç değildir. Birçok ulus 19. yüzyılın ulus-kimlik inşa etme döneminde kendi halk anlatılarına yönelmiştir. Bu ideolojik yönelim, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan dönemde Türk aydınları tarafından da benimsenmiştir. Özellikle Tanzimat’la birlikte hız kazanan çeviri faaliyetleri Batı düşüncesinin edebiyata yansımaya yardım etmiştir. Bu etki, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında daha sistematik bir biçimde devam etmiştir. Bu süreçte halk edebiyatı ürünleri -masallar, destanlar, efsaneler- milli kimlik inşasında yeniden kurgulanarak yeni bir ulus oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.3.1. Türkçülük, Turancılık ve Edebî Masalın Erken Dönemi

Üç kıtanın hâkimi olan Osmanlı İmparatorluğu Avrupa’da ortaya çıkan ulus-devlet anlayışından etkilenmeyeceğini düşünmüş, ancak birçok ulusun isyan etmesinin ardından toprak kayıpları yaşamıştır (Bulut, 2021). Özellikle 93 Harbi ile başlayan toprak kayıpları, yeni bir kimlik edinmeyi zorunlu hâle getirmiştir. Ancak Tanzimat döneminde oluşturulmak istenen Osmanlı kimliği, siyasi ve içtimai hadiseler, devletin askeri başarısızlıkları ve toprak kayıpları nedeniyle başarılı olamamıştır. 1839-1877 yıllarını kapsayan bu dönemde birçok reform

hareketi yapılmış ve Bâbüali, Balkan halklarını imparatorluğa bağlamak için Osmanlı ideolojisini ortaya koyarak devleti bir arada tutmaya çalışmıştır (Taştan, 2017). Bu dönemde ulus-devlet fikrinin Osmanlı'nın parçalanması anlamına gelmesi aydınları, Türk kimliğine yani milliyetçiliğe yöneltmek yerine Osmanlıcılık ve İslamcılık fikirlerini geliştirmiştir. Bu fikirler, Osmanlı'daki etnik ve dini gruplar arasındaki bağları sağlamlaştırmayı amaçlamış ve Osmanlı millî kimliği etrafında yeni bir ulus inşa etmeyi hedeflemiştir (Özhan, 2019).

Namık Kemal, “Celaleddin Harzemşah” adlı eserinin ön sözünde, “konuların tarihten seçilmesi, milli hayatın köklerinin oradan çıkarılması, halka iniş, büyük kütlenin diliyle temas” gibi ifadeler kullanarak Türk romantizminin/milliyetçiliğinin temel ilkelerini ortaya koymuştur (Aksakal, 2019). Bu tarihte Namık Kemal, millî sınırların belirlenmesi gerektiğini ifade ederek vatan, millet ve hürriyet kelimelerini eserlerinde sıkça kullanmıştır. Ayrıca bu dönemde tarih kitabı eksikliğinden dolayı Osmanlı tarihini anlatan kitaplar yazılmış ve Osmanlı aydınları ilgi alanlarını genişleterek dil ve edebiyat alanında halkı bilinçlendirmek adına çeşitli çalışmalar yapmıştır (Özhan, 2019). Namık Kemal'in yanı sıra Ali Suavî Osmanlıların, Özbekler, Türkmenler gibi Türk kökenli halklar olmakla birlikte kimi farklılıklar da taşıdığına yönelik çabaları, oryantalistlerin Asya geçmişine dair görüşlerine karşı bir tepkiyi oluşturmaktadır. Askerî Okullar Nazırı Hüsnü Paşa, 1876 yılında kaleme aldığı “*Tarih-i Âlem*” adlı eserinde Türk askerî düzenine geniş bir yer ayırarak Türkçe adıyla bilinen ilk Osmanlı grameri olan “*İlm-i Sarf-ı Türki*”yi yazmıştır. Ayrıca, Özbek şeyhi Süleyman Efendi'nin “*Lugat-ı Çağatay*” ve “*Türk-i Osmani*”, Özbek şeyhi Mehmed Sâdık'ın “*Üss-i Lisân-ı Türki*” adlı eserleri yayımlanmıştır. Aynı dönemde, Veled Çelebi, Bursalı Mehmet Tahir, Necip Asım ve Kilisli Rıfat gibi isimler de bu doğrultuda yazılar kaleme almıştır (Aydın, 2009 akt. Özhan, 2019).

Dönemin aydınları, halkla bağ kurmanın ve toplumsal dönüşümü sağlamanın en etkili yolu olarak ise dili görmüşlerdir. Bu durumu ilk fark eden isimlerden biri olan Şinasi, “*Tercüme-i Ahval Mukaddimesi*”, “*Durûbı Emsâl-i Osmaniyye*” ve “*Şair Evlenmesi*” gibi eserlerinde sade bir dil kullanarak halkın da anlayabileceği bir edebiyat oluşturmaya çalışmıştır. Ardından, Ziya Gökalp'in “*Türkçülüğün Babası*” olarak nitelendirdiği Ahmet Vefik Paşa, “*Lehçe-i Osmanî*” adlı eseriyle; Süleyman Paşa ise ilk gramer kitaplarından biri olarak kabul edilen “*İlm-i Sarf-ı Türki*” adlı çalışmasıyla dil meselesine önemli katkılarda bulunmuştur. Daha sonra Ahmet Cevdet Paşa, Türkçe ile Osmanlıcanın birbirlerinden farklı diller olduğunu savunarak “*Kavâ'id-i Osmaniyye*” adlı eserini “*Kava'id-i Türkiyye*” ismiyle yeniden yayımlamıştır. Aynı dönemde, Şemsettin Sami de Osmanlıca'yı Türkçenin bir lehçesi olarak değerlendirdiği “*Kâmûs-ı Türki*” adlı sözlüğünü yayımlamıştır (Şengül, 2001: 4).

Dil üzerinden halkla bağ kurma çabası, zamanla edebî ve kültürel bir yönelim olmaktan çıkarak kimlik inşasının merkezi haline gelmiştir. Tanzimat döneminde, Osmanlı’da Müslüman-Türk fikri şekillenmeye başlamış ancak bu düşünce henüz milliyetçilik anlayışına dönüşmemiştir. Zaman içerisinde “millet-i hâkime” düşüncesi milliyetçi bir çerçeve kazanmış ve II. Meşrutiyet döneminde Türkçülük fikrinin temelini atmıştır. Aynı dönemde Avrupa’da ortaya çıkan “pan” hareketleri Osmanlı aydınlar arasında da etkili olmuş ve Pantürkizm ya da daha yaygın adıyla Turancılık anlayışına dönüşmüştür. Bu dönemde Turan ülküsü, Osmanlı aydınlarının yaşadığı siyasi çöküş, savaşlar ve kimlik bunalımları karşısında ideolojik bir sığınak hâline gelerek milliyetçiliğin temel kaynaklarından biri olmuştur. Ancak Turan ülküsü tam anlamıyla siyasi milliyetçilik değildir. O daha çok kültürel, tarihî ve duygusal temelli bir ideoloji olarak şekillenmiştir. Dolayısıyla II. Meşrutiyet döneminde Türkçülük düşüncesi henüz olgunlaşmamış ve bu durum milli kimlik arayışlarının bir sonucu olarak Turancılık/Pantürkizm düşüncesini ortaya çıkarmıştır (Taştan, 2017). Bu düşüncenin temelleri Genç Osmanlılarla atılmış ve Jön Türkler aracılığıyla gelişmiştir. Özellikle İttihat ve Terakki döneminde sistematik bir hâle gelen bu düşünce, II. Meşrutiyet döneminde folklor araştırmalarıyla belirgin bir hâle gelmiştir. Bu süreçte Ziya Gökalp başta olmak üzere Rıza Tevfik Bölükbaşı, Mehmet Fuat Köprülü, Selim Sırrı ve Yusuf Akçura gibi Osmanlı’nın son dönem düşünürleri, bir yandan “ulus” kavramını Osmanlı toplumu içinde yaygınlaştırmaya çalışmış diğer yandan da erken dönem folklor çalışmalarını başlatmışlardır (Öztürkmen, 2016). Böylece, Türkçülük akımı, folklor çalışmalarını şekillendirmiş ve folklor da bu ideolojik yönelimin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bir başka deyişle, II. Meşrutiyet döneminde Türkçülük ile folklor karşılıklı olarak birbirini besleyen iki alan hâline gelmiştir (Cansız, 2014).

Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e kadarki dönemde ise halk edebiyatının Osmanlı kültür sahasında belirgin bir etkisi görülmemiştir. Her ne kadar Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi Tanzimat dönemi aydınları dilin sadeleşmesi yönünde çaba göstermiş olsalar da halk edebiyatına yönelik doğrudan bir ilgi söz konusu olmamıştır. Bu dönemde yalnızca Ahmet Mithat Efendi, eserlerinde halk edebiyatı unsurlarına yer vermiştir. Buna karşılık II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte yazarlar, halka ulaşabilmek amacıyla edebiyat ve sanat eserlerinde halkın yaşamından alınan konulara yönelmişlerdir. Bu bağlamda, Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi gibi yazarlar, halk edebiyatına özgü öğeleri eserlerinde kullanmaya başlamışlardır (Boratav, 2017).

Bu isimlerin yanı sıra II. Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin’in çalışmaları, milliyetçi ideolojinin edebî metinlerdeki yansımalarını görmek açısından oldukça

önemlidir. Ziya Gökalp, II. Meşrutiyet'ten sonra Türkçülük düşüncesini aydınlar arasında yayılmasını sağlamıştır. Türkiye'de folklor araştırmalarına hem teorik hem de pratik düzeyde katkı sağlayan Gökalp, milliyetçilik ile folklor arasındaki yakın ilişkiyi keşfetmiştir. Folklor alanında yalnızca teorik yazılar kaleme almakla kalmayan yazar, kaynağını Türk mitolojisi, destanları ve masallarından alan edebî metinler de üretmiştir. O, masal, efsane, destan ve menkıbe gibi halk anlatılarını milletin öz kültürel ürünleri olarak görmüş bu anlatı türlerini millî kültürün ve edebiyatın temel unsurları olarak değerlendirerek Türkçülük ideolojisiyle uyumlu hâle getirmeye çalışmıştır. Avrupa'da halk anlatılarındaki sembollerin ve motiflerin milliyetçi düşünce çerçevesinde kullanıldığını fark eden Gökalp, Türk edebiyatında da aynı işlevi yapmayı denemiştir. Avrupa'yı yakından takip eden yazar, romantik milliyetçilik döneminde halk anlatılarının “folklor” adı altında toplandığını ve millî kimliği inşa etmek amacıyla yeniden yazıldığını ya da tamamen icat edildiğini ileri sürmüştür (Şimşek, 2023).

Ziya Gökalp'e göre, “millet ne ırkî, ne kavmî, ne coğrafi, ne siyasi, ne de iradî bir zümre değildir. Millet, lisanca, dince, ahlakça ve bediiyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir” (Gökalp, 2019). Gökalp, “*Türkçülüğün Esasları*” adlı eserinde milletin kendisine özgü bir hars (kültüre) taşıdığını ifade ederek hars ve medeniyet arasındaki farka dikkat çekmektedir. Ona göre hars, yalnızca bir millete aittir ve içerisinde dini, hukuki, düşünsel, estetik, ekonomik ve bilimsel unsurlar bulunmaktadır. Medeniyet ise farklı milletlerin ortak yaşama biçimlerini, değerlerini ve uygulamalarını beynelmilel (uluslararası) olarak ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle medeniyet, aynı coğrafyada yaşayan toplumların ortak toplumsal hayatına karşılık gelmekte hars ise her milletin kendine özgü kültürel yapısını tanımlamaktadır (s.26).

Gökalp, halktan kültürel bir terbiye alınabilmesi ve halka medeniyet götürülebilmesi için “halka doğru gidilmesi” gerektiğini savunmuştur (s. 43). Ona göre halkın millileşebilmesi için;

“Düşünüştündeki tarzı, duyuşundaki üslubu zaptetmek. Şiirini, musıkisini dinleyerek, raksını oyunlarını seyretmek. Dinî hayatına, ahlaki duygularına nüfuz etmek. Giyinişinde, evinin mimarisinde, mobilyalarının sadeliğindeki güzellikleri tadabilmek. Bundan başka halkın masallarını, fıkralarını, menkıbelerini, tandırname adı verilen eski töreden kalma akidelerini öğrenmek. Halk kitaplarını okumak. Korkut Ata'dan başlayarak âşık kitaplarını, Yunus Emre'den başlayarak tekke ilahilerini, Nasreddin Hoca'dan başlayarak halk nekreciliğini, çocukluğumuzda seyrettiğimiz Karagöz 'le Ortaoyunu'nu aramak bulmak lazım. Halkın cenknemeler okunan eski kahvelerini, Ramazan gecelerini, cuma arifanelerini, çocukların her sene sabırsızlıkla bekledikleri coşkun bayramlarını yeniden diriltmek, canlandırmak lazım. Halkın sanat eserlerini toplayarak millî müzeler vücuda getirmek lazım. İşte, Türk milletinin güzideleri, ancak uzun müddet halkın bu millî hars müzeleri ve mektepleri içinde yaşadıkdan ve ruhları tamamıyla Türk harsıyla meşbu olduktan sonradır ki (millileşmek) imkânına nail olabilirler” (s. 44).

Ziya Gökalp'in folklorla ilişkili Türkçülük ve Turancılık düşüncesi yalnızca kuramsal

bir düzeyde kalmamıştır. Gökâlp, masal türünü ve Dede Korkut hikâyelerini bireysel olarak yeniden kaleme almış ve bu yönelimini edebî alanda da somutlaştırmıştır. Halk edebiyatı ve folklor ürünlerini Türkçülük ideolojisi doğrultusunda yeniden biçimlendirmiş böylece ortak bir millî ideal etrafında toplumsal bir birlik oluşturmayı amaçlamıştır (Çek Cansız, 2014). Gökâlp'e göre, Türk edebiyatının temelini halkın ürettiği sözlü kültür oluşturmaktadır. Bu kültür, atasözleri, bilmece, masallar, destanlar, menkıbeler, ilahiler, nefesler, maniler, türkü ve koşmalar gibi türlerden meydana gelmektedir. Söz konusu anlatılar bireysel bir yazarın ürünü değil, toplumun ortak kültürel üretiminin sonucudur. Dede Korkut, Köroğlu, Âşık Garip, Âşık Kerem ve Şah İsmail gibi halk anlatılarında yer alan figürler ve onların hikâyeleri, halk tarafından oluşturulmuş ve ozanlar aracılığıyla sözlü gelenekte kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Gökâlp, bu eserleri, halkın duygu dünyasından beslenen, samimi ve doğal anlatılar olarak değerlendirmiştir (Gökâlp, 2019).

Ziya Gökâlp aynı zamanda, çevresinde masal anlatıcılığı yapan kişilerden aydınların halk masallarını yazıya geçirmelerini istemiştir. Ona göre, “halk masalları bir milletin en zengin hazinelerinden biridir. Milletin eski seciyesi, eski mefkûreleri masallarında mahfuzdur.” (Gökâlp, 2018). “*Küçük Mecmua*”da birçok Türk masalını derleyen Gökâlp, halk masallarının nasıl derlenmesi gerektiğine dair görüşlerini de dile getirmiştir. Ona göre halk masalı her anlatıcıdan derlenemez çünkü her masalın kendine özgü bir dili ve ifade biçimi bulunmaktadır. Bu nedenle masalların özel deyimlerle ve özgün şivesiyle aktarabilen ocaktan yetişme masalcılardan alınması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca masalcılığın kadınlar aracılığıyla sürdürüldüğünü ifade eden Gökâlp, bu anlatıcılık geleneğinin “anadan kıza” geçtiğini vurgulamıştır. “*Altın Işık*” adlı eseri, “*Küçük Mecmua*”da kaleme aldığı masallarını bir araya getirildiği kitaptır. Bu eser, Gökâlp’in düşünsel yönelimlerinin edebî alandaki en belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Kitapta, Türk masallarını derleyerek yeniden yazmıştır. Ayrıca bu eserinde masal türüne uygun olarak kaleme aldığı Dede Korkut anlatılarına da yer vermiştir. Bununla birlikte Gökâlp, söz konusu masalları herhangi bir yönlendirmeye toplanmadığını özellikle belirtmiştir (Gökâlp, 2018).

Pertav Naili Boratav, Gökâlp’in masallarını iki grupta değerlendirir. Birinci grubu, halk masalları ile efsanelerini özünü ve içeriğini bozmadan aktaran eserler oluşturmaktadır. İkinci grubu ise masal, destan, türkü veya ilahi gibi halk anlatı türlerinin biçimini kullanarak siyasi ve ideolojik propaganda yapan metinler oluşturmaktadır. Boratav’a göre birinci gruba “*Altın Işık*” adlı eserindeki masalların çoğu ile “*Kızilelma*” adlı kitabındaki bazı manzum parçalar girerken ikinci grubu “*Kızilelma*”da yer alan “Ala Geyik” adlı manzum masallar temsil etmektedir

(Boratav, 2017).

Rıza Filizok ise Gökâlp'in masallarını dört gruba ayırır:

- a. *“Dede Korkut Hikâyelerine dayanan masallar;*
- b. *Temelinde belli bir halk masalı bulunan masallar;*
- c. *Çeşitli motiflerin birleştirilmesiyle meydana gelen masallar;*
- d. *Yabancı kaynaklı masallar”* (Filizok, 1991).

Ziya Gökâlp, bu masalları halk kültürü ve halk edebiyatından yararlanarak kaleme almıştır. Bu sayede halk edebiyatı ile ilgili fikirlerini eserlerinde uygulama fırsatı bulmuştur. Halk masallarını bireysel bir üslup kullanarak tamamen özgün ve halk motiflerine dayalı manzumelere dayalı geniş bir biçimde ele almıştır. Gökâlp çalışmalarında, hem Dede Korkut hikâyelerinden yola çıkarak ulusal ve büyük bir destan yaratmayı amaçlamış hem de halk masallarını kullanarak milli ve özgün bir edebiyat oluşturma yollarını aramıştır (s. 107).

Ziya Gökâlp, Romantizm akının temel dayanağının halk edebiyatı olduğunu savunmuştur. Ayrıca Avrupa'daki romantik hareketlerin halkın sözlü kültürüne yöneldiğini ve halk masalları ve destanlarını model aldığı da belirtmiştir (Gökâlp, 2019). Bu durum Gökâlp'in yalnızca Batı folklor çalışmalarından haberdar olmadığını göstermektedir. O, kendi topraklarında da Türkçülük ideolojisini uygulamaya çalışmıştır. Millî kimliğin inşasında folklorun merkezi bir rol oynadığını anlamış ve halk masallarını ideolojik bir araç olarak yeniden kaleme almıştır.

Gökâlp için halk masalları, yalnızca kültürel bir miras değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin ve millî kimliğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında da önemli bir araçtır. Çocukların ilk kahramanlık ve fedakârlık derslerini bu masallardan öğrendiğini belirten Gökâlp, masalların eğitici ve yönlendirici işlevine vurgu yapmıştır. Türk aydınlarının masalları derleyip yeniden yazmalarını yalnızca edebî bir çaba olarak değil, millî bilinç ve millî kimlik oluşturma sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak görmektedir (Gökâlp, 2018). Dolayısıyla, Gökâlp'in folklor ve milliyetçilik düşünceleri yalnızca halk kültürünü koruma amacı taşımamaktadır. Onun bu düşünceleri, ideolojik bir temele dayanarak toplumun kolektif kimliğini yeniden inşa etme çabası olarak da değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, masalları sadece yazıya geçirmekle kalmayıp aynı zamanda millî ruhun ve değerlerin ön plana çıkmasına da katkı sağlamıştır.

Ziya Gökâlp, unutulmaya yüz tutmuş halk masallarını milliyetçi bakış açısıyla yeniden derlemiş ve kaleme almıştır. Gökâlp'in amacı, ulus-kimlik düşüncesini mensur ve manzum masalları aracılığıyla halkla buluşturmaktır. Yani masal türü vasıtasıyla değişen toplum düzenini, çocuktan yetişkine kadar herkesin benimsemesini sağlamayı amaçlamıştır (Sınar Uğurlu, 2009). Bu durum, edebî masal türünü akla getirirken Ziya Gökâlp'i bilinçli olarak edebî

masal yazan ilk aydınlardan biri olarak değerlendirmeyi de mümkün kılmaktadır.

Ömer Seyfettin ise aynı dönemde, Türk-İslam tarihinden aldığı malzemeyi sade ve halkın anlayacağı bir dille işleyerek milliyetçi ideolojiyi kitlelere ulaştırmayı amaçlamıştır. Türk milletine adını, dilini ve tarihini öğretmeyi hedefleyen yazar, eserlerinde vatan, dil, din, örf-âdet ve ahlaki değerler gibi millî kimliği oluşturan temel unsurları ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte, dil, din, gelenek, sembol, mit ve tarih bilinci gibi unsurların toplumsal bellekte yeniden canlanmasına dikkat çekmiştir (Özhan, 2019).

Ömer Seyfettin, Türk milletinin karşı karşıya olduğu tehditleri ve bu tehditlerden kurtuluşun ancak bireylerin millî aidiyet duygusu kazanmasıyla mümkün olabileceğini, çoğunlukla alegorik semboller aracılığıyla anlatmıştır (Memiş, 2015). Bu yönüyle onun eserleri, bireysel hikâyeler aracılığıyla kolektif bir bilinç inşasına yönelik ideolojik kurgular olarak değerlendirilebilir. Bu anlayışın belirgin örneklerinden biri, 1914 yılında “*Donanma Nüsha-i Favkaladesi*”nde yayımlandığı düşünülen “*Turan Masalları*” adlı eserinde toplanan masal ve hikâyeleridir. Hem halk hikâyesi hem de masal özellikleri taşıyan bu eser, geleneksel anlatı biçimlerini yansıtırken yazarın ideolojik perspektifini barındırması açısından da önemlidir. Ulus-kimlik inşasının Osmanlı topraklarında hız kazandığı bir dönemde, söz konusu anlatılar, toplumun yönlendirilmesinde işlevsel bir rol oynadığı söylenebilir (Ömer Seyfettin, 2016).

Eserde yer alan “*İhyiyarlıkta mı? Gençlikte mi?*” ve “*Forsa*” gibi anlatılar, Türkçülük düşüncesi ekseninde yazılmış, çağdaş/edebî masal örnekleri olarak değerlendirilebilir. Nazım Hikmet Polat’a göre, bu anlatılarda geleneksel masallarda bulunan; iyi durumdan kötü duruma düşme, sabretme ve mükâfat olarak mutlu sona ulaşma gibi motifler yer almakta ve abartma ifadeleri kullanılmaktadır (Ömer Seyfettin, 2016). Ancak, biçimsel olarak geleneksel halk masalı kalıplarından ayrılan bu metinlerde daha estetik bir anlatım tercih edilmiş ve yazarın milliyetçi ideolojisi metnin içerisine yerleştirilmiştir. Bu özellikleriyle, Ömer Seyfettin’in “*Turan Masalları*” yalnızca bir masal örneği değil, aynı zamanda dönemin ideolojik ve toplumsal ihtiyaçlarına yanıt veren edebî masalın erken dönem örnekleri arasında değerlendirilebilir.

2.3.2. Kökene Dönüş Anlayışı ve Masalların İdeolojik Olarak Kullanılması

Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk ideolojik dönüşümlere Tanzimat döneminde rastlanmaktadır. II. Meşrutiyet yıllarında kuramsal bir derinlik kazanan bu dönüşümler Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte hem fikrî bir zemin hazırlamış hem de yeni devletin “kolektif

kimliğini” tanımlayan tarihsel bir mirasa dönüşmüştür. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, bir ulus-devlet kurmayı tahayyül ederek kültürel öğeleri, tarihsel olayları ve figürleri geçmişten seçmiş ve yeni rejimin amaçları doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir.

Namık Kemal ile düşünsel temelleri atılan bu süreç, Ziya Gökalp ile sistematik olarak gelişmiş ve Cumhuriyet döneminde Mustafa Kemal Atatürk’ün liderliğinde uygulamaya geçirilmiştir. Bu durum, Türk ulusunun inşasında belirleyici bir rol oynayarak kültürel ve tarihsel referansların belirlenmesinde etkili olmuştur. Cumhuriyetin kurucu kadrosu ise Türk milletini bir arada tutmaya çalışmış ve yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Yeni bir ulus hayali aydınları; geçmişin tarihsel anlatılarına, kolektif sembollere, mekânlara ve figürlere yönlendirmiştir. Bu sayede halk edebiyatı ve tarihsel metinler, “milli kültür”ün kaynakları olarak önem kazanmıştır. Dönemin aydınları, Hunlardan Sümerleri, Etrüsklerden Osman Gazi’yi aynı tarihsel çizgi içerisinde değerlendirerek ortak bir kültürel kanon oluşturmaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda “milli ruh” anlayışı, Osmanlı öncesi dönemlere ait eserler üzerinden inşa edilmeye çalışılmıştır. Özellikle Dede Korkut, Battalname ve Mevlid-i Şerif gibi halk anlatıları ile dinî-mitolojik metinler etrafında dil, tarih ve coğrafya ekseninde şekillenen romantik kültürel bir hareket ortaya çıkmıştır (Aksakal, 2019).

Mustafa Kemal Atatürk, laik ve Batılılaşmacı, seküler, milliyetçi anlayışını benimseyerek Osmanlı’nın çok uluslu ve İslam temelli yapısını reddetmiştir. Bu anlayış doğrultusunda Atatürk, Anadolu merkezli, etnik olarak homojen bir Türk milleti inşa etmeyi amaçlamıştır. Osmanlı’nın mirasını devralmayı reddeden Atatürk, onunla tüm bağlarını koparmış ve modern, laik ve ulusal bir kimlik inşa etmeyi hedeflemiştir. Ancak yeni kimlik inşası için siyasi sınırlar yeterli olmayacağı fark edilerek toplumun ortak kültürel kimliği ve dayanışma duygusu da işlenmiştir. İşte bu noktada, Kemalistler, Türk milletinin kökenini Orta Asya’ya dayandıran mitler, efsaneler ve semboller üretmeye çalışmıştır. Bunun en çarpıcı örneği Güneş Dil Teorisi’dir. Bu teori, Türklerin kökenini ve dilini “en eski” ve “en saf” olarak tanımlamaya çalışarak tarihsel gerçeklerden ziyade etnik ve mitolojik öğelerle desteklenen bir kimlik yaratmıştır (Smith, 2017).

Atatürk, Türk milletinin oluşumunu etnik ya da coğrafi temellerin yanı sıra tarihsel ve kültürel ortaklıklara dayandırarak bu oluşumu tanımlamıştır. Ona göre, bir milleti meydana getiren tabii ve tarihi unsurlar şunlardır:

1. *“Siyasi varlıkta birlik.*
2. *Dil birliği.*
3. *Yurt birliği.*
4. *İrk ve menşe birliği.*

5. *Tarihi karabet.*
6. *Ahlaki karabet*" (İnan, 1998).

Atatürk'ün millet tanımı ise şu şekildedir:

1. *"Zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan;*
2. *Beraber yaşamak hususunda müşterek arzı ve muvafakatte samimi olan;*
3. *Ve sahip olunan mirasın muhafazasına beraber devam hususunda iradeleri müşterek olan insanların birleşmesinden vücuda gelen cemiyete millet namı verilir"* (İnan, 1998).

Bu düşünsel temeller doğrultusunda devlet, milliyetçilik düşüncesini kendi eliyle işleyip biçimlendirmiştir. Milliyetçilik, bu bağlamda; eğitimden kültürel hayata, kamusal yaşamdan medya ve iletişim süreçlerine kadar hemen her alanda etkili olan baskın bir ideolojik araç haline getirilmiştir. Milliyetçi düşüncenin ve söylemin yaygınlaşması, tarihe ilişkin yeni bir yaklaşım geliştirilmesini zorunlu kılmış ve devletin icat ettiği "millî kimlik"e uygun bir tarih anlayışı benimsenmiştir. Böylece tarih yazımı, devletin kontrol ve gözetimi altına alınmış ve topluma ortak değerler olarak sunulmuştur. Resmi tarihçiliğin kurumsallaşmasının en belirgin örneği ise "Türk Tarih Tezi"dir. Bu tez, Türk milletinin tarihini Orta Asya'dan başlatarak dünya uygarlıklarının merkezine yerleştiren, devlet destekli bir tarih anlatısıdır ve resmî ideolojiyle uyumlu bir çerçeve sunmaktadır (Akman, 2011).

İslami kimliğin yerini alacak seküler bir "Türklük" anlayışının inşasında temel dayanaklardan biri haline gelen "Türk Tarih Tezi", dönemin resmî tarih politikalarının ana iddialarını altı başlıkta toplamaktadır:

1. *"Medeniyetin ilk çıkış yeri ve beşiği Orta Asya'dır.*
2. *Brakisefal ve beyaz ırkın ilk yurdu Orta Asya'dır.*
3. *Türkler brakisefal ve beyaz ırk olup, anayurdu Orta Asya'dır.*
4. *Tarihteki ilk medeniyetin yaratıcısı Türklerdir.*
5. *Tarih öncesi dönemlerde yaşanan kuraklık ve iklim değişmesinden ötürü Türkler dünyanın dört bir yanına dağılmış ve yeni medeniyetler tesis etmişlerdir. Hindistan, Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'ya gitmişlerdir.*
6. *Anadolu'nun ilk yerli halkı Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Hititlerdir ve Türklerin atalarıdır"* (Korkmaz, 2023)

Bu bağlamda "Türk Tarih Tezi", geçmişini yeniden ve sistemli bir şekilde kurgulayarak ulus-devletin kuruluşuna tarihsel meşruiyet kazandırmaya çalışmıştır. Ancak bu yeni tarih anlatısının toplum tarafından benimsenmesi için yalnızca akademik çalışmalar ve resmî belgeler yeterli olmamıştır. Bu nedenle halkın hafızasında olan ve geçmişle hem duygusal hem de kültürel bağ kurmasını sağlayan bir araç olarak folklor büyük bir önem kazanmıştır.

Folklorun düşünsel temelleri, Cumhuriyet döneminden önceye, Osmanlı'nın son dönemine dayanmaktadır. "Dil", "millet", "vatan" ve "medeniyet" kavramları etrafında şekillenen bu ilgi, Namık Kemal'den Şinasi'ye, Ziya Gökalp'ten Selim Sırrı'ya uzanan pek çok aydın tarafından ele alınmış folklorun kapsamı ve türlerine ilişkin çeşitli saptamalarda

bulunmuşlardır. Bu çalışmalar, daha sonra Türk halkını ortak bir millet bilinci etrafında birleştirmeyi amaçlayan Cumhuriyet dönemi aydınları için bir "anahtar" işlevi görmüştür (Öztürkmen, 2016).

Türkçüler, yani Türk milliyetçiliğini savunan aydınlar ve düşünürler, folkloru yalnızca geçmişe ait kültürel bir mirasın ötesinde millî kimliğin inşasında işlevsel bir araç olarak değerlendirmişlerdir. Onlara göre folklor, millî edebiyatın temellerini oluşturan, halkın millî bilincini uyandıran, toplumsal dayanışmayı güçlendiren, Türk milletinin kimliğini anlamaya yardımcı olan bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu nedenle folklor, özellikle Kurtuluş Savaşı yıllarını kapsayan 1920’li yıllarda, “Kuvay-ı Milliye ruhu”nu, yani halkın direniş ve özgürlük mücadele duygusunu ateşlemek amacıyla ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır (Yıldırım, 1998).

Halk kitaplarının devletin ideolojik bir aracı olarak yeniden değiştirilmeye çalışılması 1930 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü’nün sunduğu teklifle birlikte yeni bir boyut kazanmıştır:

1. *“Halk kitaplarının kahramanlarını halk seviyor. Bu kahramanlar aynen bırakılsın; yalnız bunlar, rejimin ruhuna uygun, yüksek manalı, yeni vakalar içinde gösterilsin. Böylece halka, sevdiği kitaplar vasıtasıyla telkin etme imkânı hazırlansın. Nasıl ki Miki - Maus tipi daima aynı kalmakla beraber, her filmde ayrı bir mevzuun, ayrı bir muhittin kahramanı oluyorsa, yukarda adları geçen ve halkın gayet iyi tanıdığı tipleri yepyeni mevzular içinde kullanmak ve böylelikle halkın alışık olduğu kahramanları yeni Türk inkılap ve medeniyet gayelerine uygun telkinler yapan maceralar içinde yaşatmak istiyoruz.*
2. *Bu esasa göre ilk olarak şu kitaplar hazırlanacaktır: Aşık Garip, Köroğlu, Ferhad ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Yedi Alimler, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Şahmaran, Kerem ile Aslı, Nasrettin Hoca”* (Güloğul, 1938 Akt. Boratav, 2018).

Bu çerçevede, söz konusu halk anlatılarının ritim ve veznine sadık kalınarak vatan sevgisi, dini duygular, savaşıklık, at binme, nişan, güreş gibi geleneksel değerlerin yanı sıra sağlık ve ekonomi gibi güncel konuları içeren yeni bölümler eklenmesi önerilmiştir. Bu anlayış doğrultusunda, yeniden düzenlenen metinlerin aynı adla ve benzer biçimde basılması ve Anadolu’nun her yerine dağıtılması planlanmıştır. Böylece halk kültürü yalnızca korunmakla kalmayacak, yeni ulus-devletin görüşleriyle harmanlanarak ideolojik bir araca dönüştürülecektir (Karabekir, 1960).

Bu dönemde halk kitaplarının yeniden şekillendirilme süreci, yalnızca 1930'lara özgü bir müdahale değildir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında -hatta 1920’li yılların sonlarından itibaren- halk tarafından sözlü olarak aktarılan anlatılar, modernleşme politikaları doğrultusunda dönüştürülmeye başlanmıştır. Daha önce sözlü olarak aktarılan bu anlatılar, içerisindeki hurafeler ve dini unsurlar hafifletilerek yeniden yazılmıştır. Aynı zamanda Vasfi Mahir

Kocatürk gibi yazarlar, halk anlatılarındaki tabiatüstü unsurların gerçek olmadığını vurgulayarak, bu anlatıların daha çok “hoşça vakit geçirtmek” amacıyla yazıldığını belirtmiş ve modern pedagojik anlayışa uygun bir edebiyat üretimini savunmuşlardır. Halk kitaplarının yeniden yazım sürecinde Süleyman Tevfik, Muharrem Zeki ve Selami Münir gibi yazarlar ön plana çıkmaktadır. Bu yazarlar, halkın sözlü belleğinde yer alan anlatıları yalnızca orijinal halini düzeltmekle ya da “tamir etmekle” yetinmemiş, aynı zamanda dil ve üslubunu güzelleştirme yoluyla, metinleri dönemin estetik anlayışına ve şartlarına uygun biçimde yeniden kaleme almaya çalışmışlardır. Ancak bu yeniden yazım süreci halk tarafından genel anlamda kabul görmemiştir. Pertev Naili Boratav, bu dönemin yazarlarını eleştirerek modern roman, hikâye ve halk hikâyelerinin aynı şey olmadığını vurgulamıştır. Ona göre halk hikâyeleri, modern hikâye üslubu ve tekniğine bağlı olarak yazılamaz çünkü her dönemin ve sosyal çevrenin kendine özgü bir edebî türü vardır ve her türün üslubu da farklıdır. Boratav, ayrıca Dahiliye Vekaletinin yetmiş eseri yeniden yazma girişimini de dönemin aydınları tarafından eleştirdiğini belirtmiştir. Halk anlatılarındaki kahramanların, olayların ve mekânların yeni kurgular içinde yeniden ele almasının halkın dikkatini çekmeyeceğini de savunmuştur (Boratav, 2018).⁸

Bu süreçte yalnızca halk anlatılarının ideolojik amaçlarla yeniden yazılması değil, sözlü kültür ürünlerinin sistemli biçimde derlenmesi ve arşivlenmesi de önem kazanmıştır. Bu doğrultuda, Pertev Naili Boratav, Naki Tezel, Eflatun Cem Güney, Saim Sakaoğlu, Tahir Alangu, Umay Türkeş Günay gibi yazarlar, halk masallarının derlenmesinde oldukça önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yeni kurulan devletin eğitim, kültür ve sosyal ihtiyaçları doğrultusunda artan folklor ürünlerinin yanı sıra masal derleme faaliyetleri de artmıştır. Cumhuriyetin kurulmasından hemen sonra Ziya Gökalp’in başlattığı masal derleme çalışmaları, sistemli bir hale gelmiştir. 1940’lı yıllarda Pertev Naili Boratav’ın çalışmalarıyla birlikte doruğuna ulaşan bu çalışmalar 1950’li yıllarda neredeyse durmuştur (Aygün, 2014).

Bu dönemde masallar, devletin ideolojik aktarım politikalarında özel bir yere sahip olmuştur. Bunun nedeni yalnızca masalların alegorik yapısı ve evrensel temaları değildir. Bunun nedeni masalların çocuklara ve geniş halk kitlelerine doğrudan ulaşabilen etkili bir tür olmasıdır. Dahası, halk masalları tarih boyunca yalnızca eğlence amacıyla anlatılmamış toplum eleştirisi olarak da kullanılmıştır. Toplum, doğrudan başkaldıramadığı ya da hakkını gerektiği

⁸ Dönemin aydınlarının halk kitaplarına dair görüşlerini daha ayrıntılı incelemek için Pertev Naili Boratav’ın Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği adlı çalışmasına başvurulabilir. (Boratav, 2018).

gibi arayamadığı durumlarda yaşadığı olumsuz durumu edebî kılıfa büründürerek masal, aracılığıyla ifade etmiştir (Nesin, 2023).

Cumhuriyet'in erken dönemindeki halk masallarını yeniden yazma çalışmaları ve derleme çalışmaları, masalın edebî bir tür olarak şekillenmesine de zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, halk masalının biçimsel özelliklerini ve tematik yapısını koruyarak yazıya döken isimlerden biri Eflatun Cem Güney'dir. Güney'in kaleme aldığı masallar incelendiğinde, halk masallarından motif, kalıp, kahraman tipleri, yapı ve anlatım biçimi açısından halk masalına bağlı olduğu görülmektedir. Ancak Güney, masallarını daha uzun soluklu bir anlatıya dönüştürerek tipolojiyi, mekânı, sihirli öğeleri ve sözlü anlatım biçimlerini kendi estetik anlayışına ve dönemin toplumsal koşullarına göre yeniden kurgulamıştır. Masallarında daha realist bir çizgiye yaklaşan Güney, katmanlı ve çok boyutlu bir anlatım geliştirmiştir⁹ (Ozan, 2015). Sadece bir derleyici ya da araştırmacı olmayan Güney, halk anlatılarının inceliklerini kavramış, kaynaklara hâkim bir masal yazarı olarak da karşımıza çıkmaktadır (Alangu, 2021). Halk masallarına dayanan ancak bireysel estetik ve edebî kaygılarla şekillenen yapısıyla, edebî masal türünün Türkiye'deki öncülerinden biri olmuştur.

II. Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp ile başlayan masal yazarlığı, Eflatun Cem Güney ile birlikte edebî bir boyut kazanmıştır. Güney'in masalları, devletin ideolojik yönlendirmesiyle dönüştürülen halk anlatılarından oldukça farklıdır. Onun anlatıları, halk masalının yapı ve motiflerine bağlı ancak sözlü kültürden doğrudan aktarılmayan yeni masal metinleridir. Bu gelişme, edebî masalı biçimsel olarak geliştirerek anlatıya toplumsal içerik ve ideolojik derinlik kazandırmıştır. Özellikle 1970'li yıllardan itibaren toplumcu gerçekçi yazarlar tarafından benimsenen bu yönelim, edebî masalın politik işlevinin belirginleşmesine yol açmış ve toplumsal gerçeklikleri yansıtan yeni masal örneklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Sonuç olarak, edebî masal 16. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkmış, milliyetçilik düşüncesi etrafında yeniden şekillenmiş ve ulus-devlet anlayışının halk arasında yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Türkiye'de ise II. Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp ile başlayan edebî masal yazma süreci Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yeni bir ideolojik anlayış kazanmıştır.

⁹Bu konuda ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Ozan, M. (2015). *Eflatun Cem Güney'in Kalemiyle Fantastik Kurgulama: "Sanat Masalı"*, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, 6(20), 164-182

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1. Avrupa Edebiyatında Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik

Gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarında edebiyat ve sanat alanında ortaya çıkan, hayatın ve toplumun olduğu gibi tasvir edilmesini amaçlayan bir akım olarak tanımlanmıştır (Özdemir, 1981). Bu akım, idealleştirilmiş veya romantikleştirilmiş bir dünyadan ziyade, insanların karşılaştığı gerçek durumları, toplumsal koşulları ve gündelik yaşamı ön plana çıkarmaktadır. Gerçekçi sanatçılar ve yazarlar, bireylerin iç dünyalarından çok, toplumun genel yapısına ve onun birey üzerindeki etkilerine odaklanmıştır.

Günümüze kadar birçok alanda farklı anlamlarla kullanılan “gerçek” ve “gerçekçilik” kavramının sınırları net bir şekilde çizilememiştir. Pek çok araştırmacı, gerçekçiliği; hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi yansıtmaya anlayışı olarak tanımlamıştır (Özdemir, 1981). Bu ortak tanıma rağmen, araştırmacılar gerçekçilik anlayışını farklı bağlamlarda ele alarak açıklamışlardır. Örneğin, Bertolt Brecht gerçekçiliği eleştirel bir yaklaşımla değerlendirerek ona toplumsal bir misyon yüklemiş bu anlayışla toplumdaki karmaşık neden-sonuç ilişkilerini açığa çıkarmayı ve egemen sınıfın bakış açısını sorgulamayı amaçlamıştır (Brecht, 1980). İsmail Çetışli, gerçekçilik kavramının “Realizm” (gerçekçilik), Fransızca “realite” (gerçek, gerçeklik) kelimesinden türetildiğini belirterek bu kavramı hayatı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma iddiasındaki sanatçı veya eser üzerinden tanımlamış ve gerçekçiliği estetik bir akım olarak değerlendirmiştir (Çetışli, 2017). René Wellek ise gerçekçiliği, bir döneme damgasını vuran bir sanat akımı olarak görmüş onu, çağdaş sosyal gerçekliğin nesnel biçimde sanat ortamına aktarılması şeklinde tanımlayarak tarihsel ve sosyolojik bir bakış açısı etrafında ele almıştır (Kantarcioglu, 2009).

İlk gerçekçi yazarlar, yaşadıkları toplumsal çevreyi betimleme ve yeni çağın kahramanını yaratma konusunda oldukça başarılı olmuşlardır. Ancak bu yazarlar, modern gerçekçilerle kıyaslandığında daha ampirik bir yaklaşım benimsemiş, yani gözlem ve deneyime dayalı bir gerçekçilik anlayışına yönelmişlerdir. Bu nedenle, karakterlerinin iç dünyasına inmek yerine, onların davranışlarını ve eylemlerini ön plana çıkarmışlardır. Yani ilk gerçekçiler toplumsal eksiklikleri insan doğasındaki eksiklikler olarak yorumlamış ve bunların akıl yoluyla düzeltilmesi gerektiğini savunmuşlardır (Suchkov, 1982). Ancak zaman içerisinde toplumsal koşullar ve edebî beklentiler değişerek sanatçılar, yeni ifade biçimleri aramaya yönelmişlerdir.

“Aristoteles'in "insan siyasal bir hayvandır" kavramına dayanan gerçekçilik edebiyatı,

bir toplumun evrimindeki her yeni aşama için yeni bir tipoloji ortaya koyabilir. Bu edebiyat toplumun ve bireyin kendi içlerindeki çelişmeleri diyalektik bir bütünün çerçevesi içinde göz önüne serer” (Lukacs, 2000). Aynı şekilde gerçekçi edebiyat, dünyayı, insanın kendisinden ayrılmayan canlı bir bütünü olarak görmektedir (Lukacs, 2000). Bu sayede, gerçekçi edebiyat iyi ve güzelin yanında, kötüyü de olduğu gibi tasvir eder. O, saray ve köşkün yanına kerhaneyi, güzelin yanına çirkini de ekleyerek hayatı tüm gerçekliğiyle yansıtmaktadır (Kantarcıoğlu, 2009).

Gerçekçi edebiyat, yalansız bir yansıtma amacı güderek insanların hem somut hem de soyut özelliklerini ortaya koymayı hedeflemiştir (Lukacs, 2000). Bununla birlikte, gerçekçi edebiyat, insanı yalnızca olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi de tasvir etmeye çalışmıştır (Kantarcıoğlu, 2009: 168). Bu tasvirler sayesinde bireyin karakteri, kültürel yapısı, ekonomik koşulları ve iç dünyası başarıyla yansıtılmıştır (Çetişli, 2017). Bu bağlamda, özellikle Puşkin’in eserlerinde kahramanların iç dünyası, zihinsel bunalımları, sınıf psikolojisi ve yaşadıkları çevrenin yıkıcı etkisi gerçekçi edebiyatın amacına uygun bir şekilde, tüm gerçekliğiyle yansıtılmıştır (Suchkov, 1982).

Bu bakış açısı, 1789 Fransız İhtilali’nden sonra, özellikle sanayileşmenin etkisi ve orta sınıfın zenginleşmesiyle daha da belirginleşmiştir. Makinelerin insan gücünün yerini almaya başladığı bu dönemde, toplumsal ve ekonomik ihtiyaçlar maddi değerleri ön plana çıkarmış ve bu durum, materyalizmin doğmasına katkı sağlamıştır (Kefeli, 2017). Sanayileşme ile değişen toplumsal yapıyı ve bireylerin yaşam koşullarını gözlemleyen yazarlar, bu değişimin insan üzerindeki etkilerini incelemeye başlamıştır. Toplumda yaşanan bu yeni dönemi ve bu dönemin getirdiği çelişkileri anlayan ve çözümleyenler, eleştirel gerçekçiler olmuştur (Suchkov, 1982).

Eleştirel gerçekçiler, çevrelerini gözlemleyen, gözlemlediklerini eleştiren bir bakış açısıyla topluma eğilmişlerdir (Özdemir, 1981: 107). Aynı zamanda, toplumsal gelişmenin çelişmelerini görüp anlayan, burjuva bilincinin ve toplumsal düzenin başlıca ayırıcı çizgilerini çözümleyebilenler de eleştirel gerçekçiler” (Suchkov, 1982) olmuştur.

“eleştirel gerçekçi yazar, geleneğe uyarak, çökmekte olan eski düzenle kurulmakta olan yeni düzen arasındaki çelişmeleri çözümler. Fakat bunları yalnız dış dünyanın çelişmeleri olarak değil, kendi iç çelişmeleri olarak görür; ancak kendisi, geleneğe uyarak, bu çelişmelerin bir uzlaşmayla sonuçlanmasını hazırlayan güçlerden çok, doğrudan doğruya çelişmeler üzerinde durma eğilimindedir” (Lukacs, 2000).

Eleştirel gerçekçiliğin asıl amacı eyleme geçmek değil, gerçeği olduğu gibi anlatmak ve göstermektir. Eleştirel gerçekçi yazarlar, gerçeği yargılamadan olduğu gibi sunarlar. Bu akım, romantizm karşısında kentsoylu bir toplumda gelişmiş ve güçlü gözlem yöntemi, içe dönük

psikolojik tahliller, karakter tipler, mekân, konu seçiminde sıradan olanı yansıtmalarıyla diğer gerçekçi akımlardan ayrılmıştır (Çakır, 2017).

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise burjuvazinin emekçiler üzerindeki baskısı ile emek-sermaye arasındaki çatışmalar belirgin bir şekilde görünür hâle gelmiştir. Eleştirel gerçekçilik, her ne kadar kapitalist toplumun çelişkilerini tam anlamıyla ortaya koyamamış olsa da kapitalizmin insan haklarını, eşitliği ve adaleti yok sayan yapısına karşı çıkmış ve toplumcu gerçekçi anlayışın oluşumuna önemli bir zemin hazırlamıştır (Suçkov, 1982).

Sömürülen ve ezilen işçi sınıfının sanata karşı duydukları açlık ve hayatın tadını alma özlemi, bu dönemde etkisini göstermeye başlamıştır (Brecht, 1980). Bu değişim, toplumcu gerçekçiliğin doğuşunun temellerini atarak emekçi sınıfın kendi durumunun farkına varmasını sağlamıştır. Yazarlar da yaşadıkları toplumdaki tarihsel değişiklikleri fark etmiş ve emekçi sınıfın yanında yer almıştır (Suçkov, 1982). Böylece Marksist bakış açısını benimseyen ve bu bakış açısına göre insanı ve dünyayı yeniden değerlendiren bir edebiyat akımı olarak toplumcu gerçekçi edebiyat ortaya çıkmıştır (Özdemir, 1981).

Karl Marx ve Friedrich Engels'in öncüsü olduğu Marksizm, insanlık tarihindeki sömürü ve baskıdan kurtulma mücadelesidir. Marksizmin önemi ise toplumları ekonomik, sosyal ve siyasi olarak dönüştürmekte oynadığı role dayanmaktadır (Eagleton, 2021). Marksist eleştiriye göre, toplum altyapı ve üstyapı olmak üzere iki ana ögeden meydana gelmektedir. Toplumun altyapısını üretim güçleri ve üretim ilişkileri oluştururken, hukuk, devlet, ahlak, felsefe, estetik, din ve edebiyat gibi ideolojik aygıtlar ise üstyapıyı şekillendirmektedir (Tunalı, 2019). İdeoloji ise toplumdaki egemen sınıfın gücünü arttırmakta ve bu sayede işçi sınıfının yaşayış şeklini belirlemektedir (Eagleton, 2021).

Marksist anlayışa göre, kapitalist düzenin sonu devrimdir (Clark, 2023). Bu devrim, özel mülkiyetin kaldırılmasını ve üretim araçlarının ortak mülkiyetine dayalı sosyalist toplumun kuruluşunu ifade etmektedir (Tunalı, 2019). Proleterya ise bu yeni dönemin kurtarıcısı olacaktır (Clark, 2023). Kapitalist düzenin çelişkileri içinde bilinçlenen proleterya, yalnızca ekonomik alanlarda değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal alanlarda da mücadele edecektir. Bu doğrultuda Marksist estetik, sanatı bilinçlendirme ve mücadele aracı olarak görerek sanatın bireysel yararlarının ötesinde kolektif bir amaca hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur (Eagleton, 2021).

Bu anlayış, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'da gelişen gerçekçilik akımıyla yakından ilişkilidir. Bu anlayış ekseninde Tolstoy, Çehov ve Maksim Gorki gibi yazarlar,

toplumsal sorunları ve sınıf çatışmalarını eserlerinde işleyerek gerçekçilik akımını geliştirmiştir. 19. yüzyılın sonlarında, kuram alanında ise Belinski, Dobrolyubov ve Çernişevski gibi düşünürler, gerçekçilik akımının temellerini atmıştır (Moran, 2017). Terry Eagleton, bu üç düşünürü, 19. yüzyıl Rusya'sının “devrimci demokratik” eleştirmenleri olarak değerlendirerek toplumcu gerçekçilik akımını, Marx ve Engels'ten ziyade, bu üç düşünürün fikirlerinin kaynaklık ettiğini söylemektedir (Eagleton, 2021). Bu dönemde Rus yazarları, işçilerin toplumsal durumlarını gerçekçi ve ayrıntılı bir şekilde kaleme alarak yeni bir anlayış ortaya çıkarmışlardır (Pospelov, 1984 ; Suckov, 1982).

Bu dönem de henüz tam olarak adlandırılmamış olan toplumcu gerçekçilik anlayışına en önemli katkıyı sağlayan kişi ise Maksim Gorki olmuştur. Gorki'nin ilk eserlerinde romantizm ve realizmin etkileri olsa da “*Ana*” (1906-1907) adlı romanı, toplumcu gerçekçi edebiyatın kurucusu olarak anılmasına neden olmuştur (Tagızade, 2006). Bu roman, işçi sınıfının yaşadığı baskıları ve toplumsal mücadelesini derinlemesine işleyerek toplumcu gerçekçiliğin estetik ve ideolojik temellerini atmıştır. Gorki'nin sanat anlayışı, özellikle Rus edebiyatında önemli bir etki yaratmış ve onu takip eden yazarlar üzerinde derin bir iz bırakmıştır (Ertuğrul, 2005).

Sonuç itibarıyla, 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Marksist bakış açısı, edebiyatın ideolojik ve toplumsal fonksiyonlarını yeniden şekillendirmiştir. Kapitalizm eleştirisiyle başlayan bu süreç, toplumcu gerçekçiliğin doğuşunu ve işçi sınıfının bilinçlenmesini sağlamıştır. Marx ve Engels'in sanatın toplumsal yapıyı yansıtan bir araç olduğuna vurgu yapması, sonraki dönemin sanatçıları üzerinde büyük bir etki bırakmış ve gerçekçilik akımının temellerini atmıştır. Bu sayede toplumcu gerçekçilik hem ideolojik hem de estetik açıdan önemli bir dönüşüm geçirerek sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir.

2. Rus Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik

25 Ekim 1917'de (yeni takvime göre 7 Kasım) gerçekleşen Ekim Devrimi'nin ardından Rus edebiyatında, devrim ve sosyalist ilkelere bağlı yeni bir sanat anlayışı gelişmeye başlamıştır (Parkhomenko ve Myasnikov, 2011: 41). Bolşevik devleti bu dönemde edebiyatı, halkı etkilemenin en etkili aracı olarak görmüştür (Vınıtsky, 2009). 1932 yılına kadar Rusya'da düşmanlar, yol arkadaşları ve proleter yazarlar olmak üzere işçi sınıfının haklarını savunan birçok farklı sanat grubu ortaya çıkmıştır (Tagızade, 2006). Ancak, 1932 yılında, Sovyet hükümeti, bütün yazın gruplarını dağıtarak Sovyet Yazarlar Birliği çatısı altında birleştirmiştir (Oktay, 2003). Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak kabul edilen bu dönem, Sovyet Rusya'da yeni bir sanat anlayışının geliştiği bir dönemdir (Kacıroğlu, 2016). Yazar, “artık ‘bağımsız bir

inşaatçı’ değil, Parti’nin koyduğu kuralları takip eden bir hükümet görevlisidir” (Vınıtsky, 2009). Bu dönemde, Sovyet edebiyat kuramcıları, oluşturmaya çalıştıkları edebiyata bir isim vermeye çalışmışlardır. Bu isimlerden bazıları şunlardır: “proleter realizm”, “ideolojik realizm”, “monumental realizm”, “kahraman realizmi”, “romantik realizm” ve “sosyal realizm” (Tagızade, 2006). Çetişli ise bu isimlendirmeyi şu şekilde yapmaktadır: “Toplumcu Gerçekçilik”, “Sosyal Gerçekçilik”, “Sosyalist Gerçekçilik” ve “Marksist Gerçekçilik” (Çetişli, 2017).

Toplumcu gerçekçilik adı ise 1934 yılında düzenlenen *Birinci Yazarlar Kongresi*'nde Maksim Gorki tarafından orta koyulmuştur (Özdemir, 1981). Bu kongrede konuşma yapan Maksim Gorki, N. I. Buharin, A. A. Jdanov ve Karl Radek gibi düşünürler, yalnızca toplumcu gerçekçiliğin ismini değil, aynı zamanda sanat anlayışı ve temel ilkelerini de belirlemişlerdir (Moran, 2017). Bu sanat anlayışının temelleri, Merkez Komitesi'nin 1928 yılına ait kararnamesinde yer alan “edebiyatın partinin çıkarları doğrultusunda hizmet etmesi” ilkesi doğrultusunda bu kongrede geliştirilip karara bağlanmıştır. Lenin'in 1905 yılında yazdığı “*Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı*” adlı eseri, devrim öncesindeki sanat anlayışını açıkça ortaya koymakta ve sanatın, proletaryanın ortak davasının bir parçası olarak nasıl şekillenmesi gerektiğine dair temel ilkeleri belirlemektedir (Kacıroğlu, 2016).

Bu noktadan itibaren, toplumsal gerçekçiliğin temel kavramları olan “*olumlu tip*” ve “*devrimci romantizm*” anlayışlarının sanata yansımaları inceleyebiliriz. Ahmet Oktay’a göre, bugün farklı bir düzlemde ve çeşitli şekillerde geliştirilmesine rağmen, Sovyet edebiyatının savunduğu bu kavramları ilk kez Maksim Gorki ortaya koymuştur (Oktay, 2003).

Olumlu kahraman tipi, ilk kez 19. yüzyılda Belinski, Dobrolyubov ve Çernişevski gibi eleştirmenlerin, edebî eserlerinde kahramanların nasıl bir kişiliğe sahip olması gerektiği sorusunu gündeme getirmeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yazarlar tarafından kurgulanan “gereksiz adam” tipi, özellikle Oblomov karakteriyle özdeşleştirilmiş; zekâsı parlak, duyarlılığı yüksek ancak karamsar, topluma yabancılaşmış, eyleme geçemeyen ve sonunda daima yenilgiye uğrayan kişiler şeklinde tasvir edilmişlerdir (Moran, 2017)

Daha sonraki dönemlerde ise sosyalist gerçekçilik anlayışıyla birlikte olumlu kahraman tipi dönüşüme uğramıştır. Yeni dönemin olumlu kahramanları, halkla birleşirler, bireysel çıkarlar yerine toplumun çıkarlarını savunurlar ve ideolojik bir mücadelenin parçası olarak toplumsal dönüşümde önemli bir rol oynarlar. Bu kahramanlar, şimdiki zaman ile geleceği birbirine bağlayarak sosyalizmin başarılableceğini gösterirler. Moran’a göre, “Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü

yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir” (Moran, 2017). Bu kahraman tipinin toplumsal dönüşümdeki rolü, devrimci romantizmin etkilerini yansıtmaktadır.

Devrimci romantizm ise;

“İnsan ruhunun mimarı olmak demek, her iki ayağını da gerçek hayatın toprağına basmak demektir. Bu, eski tür romantizmden; var olmayan bir dünyayı ve kahramanları yansıtan, okuyucuya temelsiz ve düşsel bir dünya sunarak hayatın çelişmelerinden ve boyunduruğundan kaçmasını sağlayan romantizmden bağlarını koparmak demektir. Ayağını sağlam materyalist temele basan edebiyatımızda da romantizm vardır, ama bu yeni tür bir romantizm, devrimci romantizmdir. Sosyalist gerçekçiliğin, Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olduğunu söylüyoruz. Bunun anlamı ise, devrimci romantizmin, edebî yaratıcılığın ayrılmaz bir parçası olması gerektiğidir” (Jdanov, 1996).

Sonuç olarak, 19. yüzyılda ortaya çıkan gerçekçilik akımı, yirminci yüzyılda Marx ve Engels’in Marksist anlayışıyla birleşerek Rusya’da “toplumcu gerçekçilik” adıyla yeni bir edebî akım oluşturmuştur. Türkiye’de, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra ivme kazanan toplumcu gerçekçilik anlayışı, 1940’lardan sonra yazarlar ve şairler arasında kabul görmüş ve bu doğrultuda eserler yazılmaya başlanmıştır.

3. Türk Edebiyatında Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik

Dünya edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da gerçekçilik akımı, toplumsal dönüşümleri ve bireysel yaşantıları yansıtmıştır. Ancak Türk edebiyatında gerçekçilik, Batı’daki örneklerinden etkilenmekle birlikte, zamanla kendi toplumsal ve kültürel dinamiklerini de eserlerine aktarmayı başarmıştır. Özellikle Tanzimat Dönemi’nden itibaren etkisini göstermeye başlayan gerçekçilik akımının kökenleri, Pertev Naili Boratav’a göre meddah hikâyelerine dayanmaktadır. Ona göre, "Realizm meddah hikâyesinin -hiç olmazsa son merhalesinde, İstanbul meddahlarında- esas şartıdır. Meddah, ancak her gün rastlayabileceğimiz olağan hâdiseleri, alelâde ihsanların alelâde ölçüler içinde geçen maceralarını anlatır. Şu hâlde meddah hikâyesinde biz modern roman için lazım gelen esas şartı da buluruz." (Boratav, 2017) ifadeleriyle, meddah hikâyeleri ile gerçekçilik akımı arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktadır.

Realizm akımı, Türk edebiyatında gerçek anlamda etkisini ise 1880-1885 yıllarında göstermektedir. Bu dönemin yazar ve düşünürleri hikâye ve romanlarını realizm akımının genel özellikleri etrafında kaleme almışlardır (Ercilasun, 2019). Bu eserlerden biri olan “*Araba Sevdası*”, Türk edebiyatında ilk realist roman olarak kabul edilir. Recaizade Mahmut Ekrem, romanın önsözünde “Hakikat veya imkân dâiresinde tasavvur ve tasvir olunmakta meşrut olan büyük küçük hikâyeler ise vakâyî ve âhval-i beşeriyetin birer mir’at-ı ibret nümasıdır” (Ekrem, 2018) diyerek romanların insanı bir ayna gibi yansıttığını belirtmiştir (Gezer, 2011).

“*Araba Sevdası*” gibi eserlerle realizmin temelleri atılmış olsa da bu akımın teorik

çerçevesini şekillendiren ve Türk edebiyatında yaygınlaşmasını sağlayan isim Beşir Fuat olmuştur. Beşir Fuat, bu akımla ilgili temel bilgileri okuyucularına sunmuş ve dönemin Batı realist yazarlarının biyografilerini kaleme almıştır. Beşir Fuat Türk edebiyatında romantizm ve realizm çatışmasını başlatan isimlerden biri olması açısından da önemlidir. Ona göre, realizm ve natüralizmin temel amacı, hayalden ve abartıdan uzak durarak hakikati olduğu gibi anlatmaktır. Ayrıca romanda yalnızca dış dünyayı olduğu gibi betimlemek yeterli olmadığını savunan yazar, gerçeğe uygun olan olayları da kendi yorumuyla bir araya getirmesi gerektiğini savunmuştur (Ercilasun, 2019).

Beşir Fuat'ın bu düşünceleri, dönemin bazı yazarları üzerinde de derin bir etki bırakmıştır. Bu düşüncelerinden etkilenen önemli yazarlardan biri olan Nabizade Nazım, eserlerinde bu düşünceleri bilinçli bir şekilde uygulamıştır. Realist anlayışın etkisiyle kaleme aldığı “*Karabibik*”, ise köy hayatını ve insanını daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alarak bu yeni edebiyat anlayışının öncüsü olmuştur.

Realizm akımının Türk edebiyatında tam anlamıyla ortaya çıkışı ise Halit Ziya Uşaklıgil'in eserleriyle gerçekleşmiştir. Halit Ziya'ya kadar Türk edebiyatı büyük ölçüde romantizm akımının etkisi altındayken yazarın “*Sefile*” adlı romanıyla birlikte, ilk gerçek realist roman yazılmıştır. Ardından kaleme aldığı “*Aşk-ı Memnu*” ve “*Mai ve Siyah*” romanlarında ise “kişilerin hem kendi içlerinde kendi kendileriyle hem de birbirleriyle olan çatışmaları, mücadeleleri, duyguları ve davranışlarını yönlendiren sebepler ve sonuçlar ayrıntılı olarak sergilenmiştir” (Çetin, 2002). Halit Ziya'dan sonra, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Mahmut Yesari de gerçekçilik akımını yansıtan eserler kaleme almışlardır. Özellikle Mehmet Rauf, Ahmet Şuayp ve Hüseyin yalçın, H. Taine'in ırk, zaman, mekân kavramlarını benimseyerek gerçekçi eserler yazmışlardır (Oktay, 2003). Ancak Edebiyat-ı Cedideciler olarak bilinen bu grup gerçekçi eserler yazmalarına rağmen romantizm akımına bağlı kalmaya devam etmişlerdir (Oktay, 2003). Bu grup, romanı ayna olarak görmemiş ve romanın içinden kendi benliklerini tamamen silememişlerdir (Oktay, 2003).

1908'de II. Abdülhamid'in otuz üç yıllık baskı döneminin sona ermesi ve II. Meşrutiyet ilan edilmesiyle birlikte realist roman anlayışı da değişime uğramıştır. Bu dönemin en önemli sorunu, “artık hareketlerinin serbestisine kavuşmuş ve çeşitli etnik unsurlardan kurulu büyük bir toplumun yaşayışına yön verebilecek siyasi ideolojinin ne olabileceği meselesi idi” (Akyüz, 1979).

Bu dönüşüm, yalnızca toplumsal ve siyasi alanda değil, edebiyatın ideolojik ve estetik yönelimlerinde de kendini göstermiştir. Bu dönemde ortaya çıkan Türk sosyalist hareketleri,

Cumhuriyet döneminde gelişerek 12 Eylül 1980 darbesine kadar “modern Türk edebiyatı” içinde egemen akımlardan biri olarak kabul edilmiş ve önemli bir edebî yönelim olmuştur (Güngör, 2024). Ancak, Cumhuriyet dönemine kadar, Türk sosyalist hareketleri, savaşların ve Osmanlı Devleti’nin yıkılışının yarattığı toplumsal ve siyasal koşullar nedeniyle tam olarak ortaya çıkamamıştır. Oysa Osmanlı aydınları, Marksçı öğretiyi bilmekte ancak bunu kendi toplumsal sorunlarının bir çözümü olarak görmemektedirler (Oktay, 2003). Bu nedenle Osmanlı aydınları, toplumsal yapı ve ekonomik koşullar gereği Marksçılık yerine halkçılık ilkesine daha yakın bir anlayış geliştirmiştir. Bu bağlamda, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Şinasi gibi Tanzimat dönemi aydınları, Fransa’dan etkilenecek “vatan, millet, hürriyet”, kavramlarını Osmanlı İmparatorluğu’na getirmiş ancak bu kavramlar o dönem de Marksist bakış açısından çok halkçılığa dayalı bir anlayışı yansıtmıştır (Oktay, 2003).

Sanayileşmenin yanı sıra, Osmanlı’da felsefenin gelişmemiş olması da Türk sosyalist düşüncesinin daha ileri tarihlerde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü felsefenin eksikliği, aydın kesimin egemen sınıfla halk sınıfı arasındaki çatışmayı görememesine neden olmuş ve yöneten ile yönetilen arasındaki ilişkiler, sömüren ve sömürülen olarak değil, siyasal bir sorun olarak ele alınmıştır. Marksizm anlayışı ancak II. Meşrutiyet döneminde, İttihat ve Terakki Fırkası’nın II. Abdülhamid idaresini ortadan kaldırmasının ardından siyasal bir hareket olarak şekillenmiştir (Oktay, 2003). Zira, bu süreçten önce, Jön Türkler, Avrupa’da sosyalist hareketlerin büyümesine tanıklık etmiş ancak bu hareketin etkisine kapılmamışlardır (Zürcher, 2020: 114). Bu nedenle, ilk sosyalist cemiyet İstanbul’da değil Selanik’te kurulmuştur (Oktay, 2003).

Osmanlı’da ise sosyalist faaliyetler, *İştirak* dergisini yayımlayan sosyalist Hüseyin Hilmi ve onun önderliğindeki küçük bir aydın kesim tarafından başlatılmıştır. Bu topluluk, Meşrutiyet’in ilanından sonra sendikaları ve grevleri yasaklayan İttihat ve Terakki Fırkası’na karşı çıkmış ve Eylül 1910’da Osmanlı Sosyalist Fırkası’nı kurmuştur. Ancak bu parti, adında sosyalizm bulunmasına rağmen gerçek bir sosyalist parti olmaktan ziyade ilerici ve liberal bir nitelik taşımıştır (Zürcher, 2020). Oktay, Meşrutiyet döneminde kurulan bu partinin, Marksist kaynaklara dayanmadan ve kuramsal bir altyapı oluşturulmadan ortaya çıktığını vurgular (Oktay, 2003). Nitekim, “İştirak dergisinde yayımlanan kuruluş beyannamesi ve programı, Osmanlı Sosyalist Fırkası’nın, sosyalist olmaktan çok liberal bir partinin programını andırdığını” (Tekin, 2002) göstermektedir.

1910-1912 yılları arasında yayımlanan *İştirak* dergisi ise dönemin önemli sosyalist içerikli yazılarına ev sahipliği yapmıştır. Bu dergide yazıları yayımlanan Ahmet Rıfkı,

Abdülaziz Mecdi ve Muallim Cudi gibi isimler, dönemin önemli sosyalist düşüncesinin II. Meşrutiyet toplumundaki temsilcileri arasında yer almıştır (Güngör, 2024). Osmanlı Sosyalist Fırkası ve *İştirak* dergisi, kuramsal eksikliklerine rağmen, Osmanlı'daki sosyalist düşüncenin ilk adımını atmış ve Cumhuriyet dönemindeki sosyalist hareketlerin temellerini oluşturmuştur. Oysa sosyalizm anlayışı 20. yüzyılın başlarında yalnızca Osmanlı-Türk dünyasında değil, Avrupa'da da tam anlamıyla tanınmamaktadır. Bu dönemde, “Marx’ın fikirleri giderek ağırlık kazansa da işçi hareketine anarşizmden sendikalizme, reformculuktan kolektivistliğe, küçük burjuva sosyalizminin çeşitli biçimlerinden Lasalleciliğe, Bakuninciliğe kadar çok çeşitli akımlar hakimdir” (Odabaşı, 2012). Bir başka ifadeyle, 1917 Ekim devrimine kadar sosyalist düşünceler, Marksizmle doğrudan şekillenmemiştir. Bu nedenle, Avrupa ve Osmanlı-Türk yazarlarının ana felsefi dayanağı, Marksist Leninist anlayıştan ziyade ütöpik sosyalist yaklaşıma daha yakındır (Güngör, 2024).

Ütöpik sosyalizmin temelinde ise Henri de Saint-Simon, Charles Fourier ve Robert Owen gibi isimlerin literatüründe belirginleşen eşitlikçi toplum ideali yer almaktadır. Ancak bu yaklaşım, bilimsel sosyalizmin aksine, toplumu sınıf çelişkileri üzerinden değerlendirmeyi ve proleteriyayı devrimci bir karakter olarak görmez. “Ütöpik sosyalistler, sınıfsal farklılaşmanın ve eşitsizliğin az çok bilincindedirler; lakin tarihin ve devrimin itici gücünü burada değil, egemen sınıflarda gösterilmesi gereken merhamette, sağduyulu tutumda ararlar. Bundandır ki ütöpik sosyalistler, her türlü devrimci ve isyancı eylemi reddederler; sosyalizmi kurmanın “barışçıl yoldan” mümkün olabileceğini düşünürler” (Güngör, 2024).

Ütöpik sosyalizm etrafında şekillenen erken dönem toplumcu Türk edebiyatı, ilk sosyalist yazarları ve eserleri içermesi bakımından büyük bir öneme sahiptir. II. Meşrutiyet döneminin önemli bir figürü olan Rasim Haşmet’in yanı sıra Ahmet Rıfkı, Abdülaziz Mecdi Tolun, Cevdet Ali, Macid Burhaneddin, Yaşar Nezihe Bükülmez, Kerim Sadi gibi birçok isim, 1917 öncesi erken toplumcu edebiyatın öncüleri arasında sayılmaktadır (Güngör, 2024). Ancak, bu dönemin sosyalist hareketleri genel olarak tarihsel açıdan *cılız ve dağınık* bir yapı sergilemiştir (Odabaşı, 2012). 1917 yılına kadar yalnızca birkaç şair ve yazar, Marksist-Leninist düşüncelerle tanışmıştır. Buna rağmen, erken dönem şair ve yazarlarının, sonraki toplumcu edebiyatın gelişimine estetik bir zemin hazırladıkları söylenebilir (Güngör: 2024).

Bu gelişimin önemli bir dönüm noktası, 1917 Ekim Devrimi’yle birlikte yaşanmıştır. Bu devrim, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de Marksizm’in, “sosyalizm” kavramıyla özdeşleşmesine yol açmıştır. Bu özdeşleşme, Marx’ın öğretilerine ve onun izleyicisi olan Lenin’in fikirlerine dayanarak gelişmiştir. Bu dönemde, Türk edebiyatı devrimci potansiyelini

keşfederek zenginlerin ve sermayedarların merhametini değil, işçi sınıfının devrimci bilincini uyandırmaya odaklanmıştır. Sosyalist edebiyatın Ekim devriminden sonraki gelişimi, sadece bireysel yazarların çabalarıyla değil, aynı zamanda pek çok derginin yayına başlamasıyla da desteklenmiştir. *Yeni Dünya* (1918-1920), *Kurtuluş* (1919-1920), *Aydınlık* (1921-1925), *Orak Çekiç* ((1925), *Emek* (1921) ve *Yeni Hayat* (1922) gibi dergiler, sosyalist edebiyatın yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dergiler arasında, Şefik Hüsnü Değmer tarafından kurulan *Aydınlık* dergisi, önemli yazar ve şairleri içerisinde barındırması açısından dikkat çekmektedir. Kerem Sadi, Yaşar Nezihe Bükülmez, Faruk Nafiz Çamlıbel, Memduh Necdet ve ilerleyen dönemde yazmaya başlayan Nâzım Hikmet gibi isimler, bu dergide yer alan önemli isimlerdir (Güngör: 2024).

Her ne kadar Sosyalist edebiyat anlayışı, II. Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerinde aydınlar arasında bilinse de bu dönemde sosyalist edebiyat kuramsal olarak yeterince tanınmamakta ve tartışılmamaktaydı. Ancak bu dönemden 1940 yılına kadar geçen süreçte, Marksist kuram, çeşitli yazılar aracılığıyla belirli açıklamalarla tanıtılmaya çalışılmıştır (Oktay, 2003).

3.1. Cumhuriyet Döneminde Toplumcu Gerçekçilik

29 Ekim 1923 tarihinde Osmanlı İmparatorluğu resmen sona ermiş, Cumhuriyet'in ilanı ile modern Türk devleti kurulmuştur. Bu süreçte, yeni devletin ilk Cumhurbaşkanı olan Mustafa Kemal Atatürk ve yakın çevresi, ideolojik bir yönelim belirleme arayışına girmiştir. Bu nedenle, Cumhuriyet'in ilk on beş yılı, çeşitli ideolojik tartışmalar ve arayışlarla şekillenmiştir (Oktay, 2003).

Bu dönemde Marksist kuram, çeşitli dergi ve gazetelerde karşılaştığı engellere rağmen etkili olmaya çalışmıştır. Ancak, Marksist düşünce büyük ölçüde siyasal propaganda niteliği taşımış, 1925-1940 yılları arasında toplumcu gerçekçiliğin temalarıyla örneklendirilmemiş ve kuramsal çerçeve oluşturamamıştır. Bu dönemde Marksist düşüncenin yaygınlaşmasını engelleyen önemli faktörlerden biri de çeviri eksikliği olmuştur. Nitekim, 1925-1940 yılları arasında Marx'ın tek bir eseri dahi Türkçeye çevrilmemiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, işçi sınıfı (proleterya) Türk toplumunda henüz oluşmamış olması da sosyalist düşüncenin gelişmesine engel olmuştur. Bu nedenle, Cumhuriyet'in ilan edildiği ilk yıllarda Sosyalizmden bahsetmek oldukça güçtür. Nitekim, "bir sosyalist toplum, mutlaka büyük bir sanayi gerektirir ve biz de bu yoktur" (Oktay, 2003).

Tüm bu eksikliklere rağmen sosyalist düşünce, çeşitli dergi ve gazeteler aracılığıyla kuramsal bir çerçeveden bağımsız olarak halka açıklanmaya çalışılmıştır. Bu dönemde özellikle Nâzım Hikmet öne çıkmaktadır. Siyaset alanında sınırlı olan sosyalist düşünce, Nâzım Hikmet’in ilk şiirlerinde siyasal ve kışkırtıcı bir içerikle kendini göstermiştir. O, önceki şiirleri ve *Putları Yıkıyoruz* kampanyası sırasında kaleme aldığı yazılarıyla dönemin öncüsü olmuştur. Bu dönemde sosyalist düşüncenin edebiyat aracılığıyla yayılmasında *Resimli Ay* başta olmak üzere çeşitli dergiler önemli bir rol oynamıştır. 1928-1930 yılları arasında yayınlanan *Resimli Ay Dergisi*, gerçekçi bir bakış açısıyla realist edebiyatın doğmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle Nâzım Hikmet’in *Putları Yıkıyoruz* kampanyasının bu dergide yer alması, dönemin edebi ve ideolojik tartışmaları açısından önemini göstermektedir. Nâzım Hikmet, “*Putları Yıkıyoruz: Abdülhak Hamid No: 1*” ve “*Putları Yıkıyoruz: Mehmed Emin Efendi No: 2*” başlıklı yazılarıyla, dönemin egemen edebiyat anlayışına ve siyasal ideolojisine yönelik eleştirilerini dile getirme imkânı bulmuştur öncüllüğünde Suat Derviş, Sadri Ethem, Sabahattin Ali, Naili V., Emin Türk, İlhami Bekir gibi yazarlar da gerçekçi ve toplumcu eğilimli yazılar kaleme alarak dönemin edebiyatında belirleyici bir rol oynamışlardır (Oktay, 2003).

1930’lu yıllarda Marksist kökenli yazarları etrafında toplayan bir diğer önemli dergi ise *Kadro* dergisi olmuştur. *Aydınlık* dergisinin kapanmasının ardından kurulan *Kadro* dergisi, Şevket Süreyya, Vedat Nedim, İsmail Husrev ve Burhan Belge gibi yazarları bir araya getirmiştir. *Kadro* dergisinin yayın kurucusu olan Yakup Kadri ise Marksizm’den daha çok Sovyet devriminin bazı ideolojik öğelerine ilgi duymuştur. Bu bağlamda, *Kadro* dergisi yazarlarının, “Marksizmden kopmuş olmasına karşın resmi Marksizmin bakış açısını izledikleri ve üstyapılar sorununu yeterli biçimde kavrayamadıkları, erken farkına varılmış kimi sorunları bu yüzden tartışmadıkları anlaşılmaktadır” (Oktay, 2003).

1940’lara gelindiğinde ise toplumcu gerçekçi yazının daha sistematik bir çerçeveye oturtulması gerekliliği hissedilmiş ve bu doğrultuda *Yeni Edebiyat* dergisi yayımlanmaya başlamıştır. Bu dergi, toplumcu aydın ve yazarlar tarafından çıkarılan ilk bilinçli dergi olarak kabul edilmektedir. Onu önemli kılan tek unsur, toplumcu yazını sistemleştirmeye ve Marksist kuramı açıklamaya çalışması değil, diyalektik ve tarihi felsefeyi de zaman zaman ele alarak açıklamaya çalışmasıdır (Oktay, 2003). Dergi, toplumculuğu benimseyen yazar ve şairleri etrafında toplayarak hemen her sayısında üç-dört kuramsal yazıya yer vermiştir. Dergi yazarları, açıkça “sınıf” sözcüğünü kullanmamış olsalar da “halk” kavramı altında alt sınıf üyelerini kapsayan sömürü olgusunu işlemişlerdir (Oktay, 2003).

1925-1940 yılları arasında Marksist düşüncenin gelişmemiş olması, bireysel üretimin yalnızca siyasal sorunla sınırlı kalması, baskı ortamı ve devrimlerin aydınlar tarafından kabul edilmesi, toplumcu gerçekçiliğin gelişmesini engellemiş ve dönemin ideolojik kavramlarıyla Marksist söylemin bütünleşmesine yol açmıştır. Bu nedenle, 1938-1940 yılları arasında yazarların çoğu, büyük kentlerdeki dar gelirli kesimlere ilgi duyarak bireysel kimliklerini dışa vurmak istemiştir. Bu dönemin yazını, işçi sınıfı ile burjuvazi arasında sıkışıp kalan toplumsal sınıfların ve katmanların mutsuzluğunu yansıtmaya çalışmıştır (Oktay, 2003).

Dönemin edebi eğilimlerine baktığımızda, yazarların iki farklı anlayış doğrultusunda eserler kaleme aldığını görmekteyiz. Bunlardan ilki, “Cumhuriyet’in prensiplerine bağlı ve köy meselelerini bu açıdan gören (Yakup Kadri Karaosmanoğlu)” eserlerken, ikincisi ise “Cumhuriyet’e bağlı kalmakla birlikte sosyalist görüşü roman ve hikâyede yerleştirmeye çalışan (Sadri Etem/Ertem ve Sabahattin Ali: 1907-1948)” eserlerdir. Bu dönemde Sadri Ertem, ilk toplumcu gerçekçi hikâyesi olan “*Bacayı İndir Bacayı Kaldır*” (1928) adlı eseri kaleme almıştır. Ancak onun eserleri arasında üzerinde durulması gereken asıl eseri 1931 yılında yazmış olduğu “*Çıkrıklar Durunca*”dır. Bu eserde, Alevi köyü çevresinde halkın yabancı sermaye karşısında nasıl ezildiği anlatılmaktadır (Kaplan, 1997).

Toplumcu gerçekçi anlayışla eser veren bir diğer önemli yazar ise Sabahattin Ali’dir. *Değirmen* (1935), *Kağrı* (1936), *Ses* (1953), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947) adlı eserleriyle toplumcu gerçekçiliğe önemli katkılar sağlamıştır. Aynı dönemde, Reşat Esnis Aygen, *Kılıcımı Sürüyorum* (1930), *Kanun Namına* (1932), *Gong Vuruldu* (1933), *Gece Konuştu* (1935), *Afrodite Buhranında Bir Kadın* (1939), *Toprak Kokusu* (1944), *Ekmek Kavgamız* (1947), *Ağlama Duvarı* (1949), *Yolgeçen Hanı* (1952), *Despot* (1957), *Sarı İt* (1968) adlı eserleriyle; Bekir Sıtkı Kunt, *Memleket Hikayeleri* (1933) ve *Talkınla Salkım* (1937) ile; Umran Nazif Yiğitler, *Kara Kasketli Amele* (1933) ve *İçimizden Birkaçı* (1936) ile; Kemal Bilbaşar, *Anadolu’dan Hikayeler* (1939) ile; Halikarnas Balıkcısı, *Ege Kıyılarından* (1939) adlı eserleriyle toplumcu gerçekçi edebiyatın önemli örneklerini vermiştir (Ertuğrul, 2005).

Bu süreçte, şiiirlerinde ve düşüncelerinde Marksist ideolojiyi açıkça savunabilen tek isim ise Nâzım Hikmet olmuştur. Diğer yazar ve düşünürler de sosyalist anlayışa yakın eserler kaleme almış olsa da hiçbiri Nâzım Hikmet’in başarısına ulaşamamıştır. Ancak, bu dönemde ortaya çıkan tartışmalar ve edebî üretimler, ilerleyen yıllarda Türkiye’deki sol düşüncenin ve toplumcu edebiyatın temellerini atarak sonraki nesiller için önemli bir miras bırakmıştır (Oktay, 2003).

Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye'de siyasal koşulların değişmesiyle birlikte toplumcu gerçekçi edebiyat üzerindeki baskılar giderek artmıştır. Bu dönemde, okul kitaplarına, edebiyat tarihlerine, kütüphanelere, antolojilere toplumcu gerçekçi yazarlar dahil edilmemiştir. Ayrıca, toplumcu yazarların çıkardığı birçok dergi kapatılmış, eserleri toplatılmış ve pek çoğu kovuşturmaya uğrayarak sürgüne gönderilmiştir. Bu nedenle, 1940'tan sonra toplumcu gerçekçi şairler bir kenara itilirken, toplumcu olmayan şair ve yazarlar ön plana çıkmıştır (Bezirci, 1989). Bununla birlikte, aynı dönemde eğitim ve kültür alanındaki bazı gelişmeler, toplumcu gerçekçi anlayışın şekillenmesinde etkili olmuştur.

1940 yılında Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanı olduğu dönemde, İsmet İnönü önderliğinde Köy Enstitüleri açılmıştır. Bu kurumların açılması, Türkiye'deki toplumsal yapıyı dönüştürmeye yönelik önemli bir adım olmuştur. Köy Enstitülerinin temel amacı, nüfusun büyük bir çoğunluğunu oluşturan köylü kesimini yeni rejime kazandırmak, kırsal alanı kaldırmak, köy halkına bilinç kazandırmak ve halkı ulusal hedeflerin dayanağı haline getirmektir (Katoğlu, 2000). Bu okullarda hem kültür dersleri hem de tarım ve teknik dersler verilerek köylünün bilinçlenmesi amaçlanmıştır (Kör, 2010). Ancak, bu süreçteki gelişmeler, toplumun farklı kesimlerinde huzursuzluk yaratmış ve Köy Enstitülerinin sonunu hazırlamıştır. Köy Enstitüsü mezunlarının köylerde batıl inançlarla mücadele etmesi, halkta huzursuzluk yarattığı söylentilerinin yayılması ve Marksist-Leninist fikirler benimsedikleri iddiaları nedeniyle, Köy Enstitüleri 1954 yılında kapatılmıştır (Ertuğrul, 2005).

Köy Enstitülerinin kurulması, Türkiye'de edebiyat alanında önemli bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, toplumsal sorunları ve köy yaşamını ele alan bir edebi akımın ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu enstitüler, pek çok yazarın yetişmesine katkı sağlamış ve toplumsal sorunları merkeze alan eserlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Köy Enstitülerinde eğitim alan köy kökenli yazarların yanı sıra, köy kökenli olmayan ancak köylüyü konu edinen yazarlar da toplumcu gerçekçi anlayış doğrultusunda eserler vermiştir. Bu yazarlar, köyü ve köylü sınıfını merkeze alarak, yoksul ve sömürülen köylü kesimini anlatmışlardır. Eserlerinde köylüler, ırgatlar, marabalar, çiftçiler ve toprak ağaları bilinçli bir şekilde seçilmiş ve toplumcu gerçekçilik anlayışı çerçevesinde ezen-ezilen ilişkisini gözler önüne sermiştir (Kınalı, 2017).

Köy Enstitülerinin temelini ise 1938-1940 yılları arasında Halkevlerinden atılan, Abidin Dino, Faik Baysal, Hüsamettin Bozok, Sadri Ertem gibi *Küllük* dergisi etrafında bir araya gelen yazarlar atmıştır (Ertuğrul, 2005). Bu dönemde ortaya çıkan eserlerde, köy hayatının o zamana kadar pek bilinmeyen yönleri ele alınmış ve okuyucuya sunulmuştur (Yanık, 2016). Bu

dönemde yetişen Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Mehmet Başaran, Ümit Kaftancıoğlu, Dursun Akçam, Behzat Ay, Osman Şahin, Yusuf Ziya Bahadınlı, Emin Özdemir, Adnan Binyazar, Ali Yücel, Kemal Burkay, Hasan Kıyafet gibi yazarlar, eserlerinde köy hayatının gerçekliğini anlatan önemli eserler kaleme almıştır (Yanık, 2016).

1940 sonrası toplumcu gerçekçi eserlerde, genellikle ağa-köylü veya muhtar-köylü karşıtlığı temel bir çatışma olarak işlenmiştir. Bu dönemde, toplumsal yapının temellerine dair derinlemesine bir sorgulama yapılmış ve sömürü ilişkileri net bir şekilde betimlenmiştir. Bu eserlerde, toprağı olmayan köylünün ağaya bağlılığı ve bu bağlılık üzerinden maruz kaldığı sömürü ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca, köy yaşamındaki haksızlıklar, yoksulluğun sebep olduğu yozlaşmalar ve cinsel istismarlar gibi toplumsal meseleler de ele alınmıştır (Gezer, 2011). 1940 sonrası toplumcu gerçekçi anlayış, Türkiye’de edebiyatın propaganda işlevini üstlenmesine yol açmış ve yazarların dönemin sosyo-ekonomik koşullarını eserlerinde dile getirmelerini sağlamıştır. Bu bağlamda, Sabahattin Ali’nin şu sözleri, dönemin yazarlarının sanata bakış açılarını yansıtmaları açısından dikkate değerdir:

“Edebiyat, hatta alelumum sanat, bence sanatkarın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarıh maksadı vardır; insanları daha iyiye, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmaktır” (Korkmaz, 1991).

Bu düşüncelerin ardından, 1950’lerde edebiyatın farklı toplumsal yapıları ele almayı sürdürdüğü bir başka döneme girilmiştir. Toplumcu gerçekçi yazarlar, zamanla Anadolu köylerinden kasaba ve kentlere yönelmişlerdir. 1950 yılından sonraki bu yöneliş, ağa-köylü çatışmasının yerini işçi-işveren çatışmasına bırakmıştır. Bu dönemde kaleme alınan eserlerde, ağır ve sağlıksız koşullarda çalışan işçilerin durumu ele alınmış; ağanın yerini fabrika sahibi olarak sömürü düzeni farklı bir bağlamda yeniden kurgulanmıştır. (Gezer, 2011).

1950’lerde öne çıkan bir diğer çatışma ise halk-eşraf karşıtlığıdır. Bu çatışmalar, ekonomik ve toplumsal adaletsizliğin bireysel yaşamda nasıl yankı bulduğunu göstermektedir. Bu eserlerde, ekonomik ve toplumsal gücü elinde bulunduran eşraf ezilen halk arasındaki mücadeleye yer verilmiştir. Eserlerin temel temaları arasında yolsuzluk, açlık, sefalet, zorbalık ve toplumsal yozlaşma gibi konular öne çıkmaktadır (Gezer, 2011). Ancak Türkiye’de 1960’lara kadar sanayileşmenin yeterince gelişmemesi, toplumsal sınıfların belirginleşmesini engellemiştir. Bu nedenle, 1940 sonrası Türk anlatılarında işçi sınıfının yerine köylü sınıfı merkeze alınmıştır (Yanık, 2016).

Bu noktada, Berna Moran’ın şu değerlendirmesi öne çıkmaktadır:

“Türkiye’de sol 1960’lara kadar küçük bir aydınlar zümresinin ayakta tutmaya çalıştığı tabandan yoksun bir hareketti. Henüz kapitalistleşmenin emeklediği bu dönemlerde, doğal olarak, sözü edilir bir işçi sınıfı da yoktu. Ancak kapitalizmin gelişmesiyle sınıflar oluşmuş, toplumsal çelişkiler daha keskinleşmiş ve ezilen sınıflar daha bilinçli bir duruma gelmiştir” (Moran, 1994)

Bu değerlendirme, Türkiye’deki toplumsal yapının dönüşümünü ve sınıfların nasıl şekillendiğini daha iyi anlamamıza olanak tanımaktadır. Zira 1960’lı yıllardan itibaren toplumcu gerçekçi edebiyat, sanayileşme sürecinin etkisiyle daha da derinleşmiş ve yeni toplumsal dinamikler, edebiyatın merkezine yerleşmiştir. Bu dönemde yayımlanan eserler, sanayileşmenin etkilerini ve işçi sınıfının içinde bulunduğu durumu ele alırken, bir yandan da göçmen işçilerin yaşamlarını anlatmıştır. Eserlerde, yeni bir kültüre uyum sağlama çabaları, çalışma koşullarındaki adaletsizlikler ve kimlik bunalımları bu dönemdeki eserlerin temel konularından biri haline gelmiştir (Gezer, 2022).

1960’ların sonlarına doğru, özellikle 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası sonrasında toplumcu gerçekçi yazarlar, aydınların maruz kaldığı baskılara odaklanmıştır. Bu dönemde yazılan eserlerde, haksız yere yapılan suçlamalar, keyfi tutuklamalar ve ağır işkenceler ve sürgünler gibi baskı mekanizmaları ele alınmıştır. Bu eserlerde temel çatışma, yönetim ve hakları elinden alınan aydınlar arasındaki ezen-ezilen ilişkisi üzerinden kurgulanmıştır (Gezer, 2022). Bu dönemin yazarları, dönemin siyasi ve toplumsal çalkantılarına tanıklık eden önemli eserler kaleme almıştır. Örneğin, Erdal Öz, Sevgi Soysal, Füruzan, Tarık Dursun K. gibi toplumcu gerçekçi yazarlar, post-modern anlayış ile toplumcu gerçekçi anlayışı birleştirerek yeni bir edebi dil oluşturmuşlardır (Belge, 1998).

Sonuç olarak Cumhuriyet döneminde Marksist düşünce, aydınlar tarafından benimsenmiş ve dergi, gazete gibi yayın organları etrafında açıklanmaya çalışılmıştır. Toplumcu gerçekçi düşünceyi benimseyen bu aydınlar, “işçi sınıfının en gelişmiş kesimlerinde örgütlenmeyi ve işçi ile köylüye dışarıdan bilinç taşımayı” (Cengiz, 2015) hedeflemişlerdir. Toplumcu gerçekçi yazarlar, köylü sınıfının yaşadığı sömürü ilişkilerini, haksızlıkları ve yoksulluğu eserlerinde derinlemesine inceleyerek bu sınıfın bilinçlenmesi gerektiğini vurgulamışlardır. 1950’lerden sonra ise köylü sınıfının yanına işçi sınıfının da eklenmesiyle toplumsal yapının değişen dinamikleri, sanayileşme ve işçi-işveren çatışmaları da edebiyatın merkezine yerleşmiştir. 1960’lı yıllardan sonra artan siyasi baskılar nedeniyle aydınlar, işçiler ve köylüler arasındaki ezen-ezilen ilişkisini toplumcu gerçekçi edebiyatın temel konusu haline getirmiştir. 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası sonrasında ise baskılar ve zorlamalar, edebiyatı daha da siyasi bir hal almasına yol açmış ve toplumcu gerçekçi yazarlar, bu dönemin zorluklarına karşı mücadelelerini eserlerinde işlemişlerdir. Tüm bu süreç, toplumcu gerçekçi sanat

anlayışının toplumsal sorunları ve sınıf mücadelesini anlatan bir araç olarak şekillenmesini sağlamıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POLİTİK ANLATILAR ÜZERİNE EDEBÎ MASAL İNCELEMESİ

1. Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal

Masal türü, sözlü kültürde ortaya çıkarak günümüze ulaşan en eski anlatı türlerinden biridir. İçeriğinde olduğu toplumun dünya görüşünü, sınıfsal yapısını ve tarihini yansıtan bu tür, hiçbir çağda yalnızca çocuklar için anlatılan bir tür olarak görülmemiştir. Tarih boyunca masallar, özellikle halk masalları, ortaya çıktıkları toplumdan kopmaksızın nesilden nesile, coğrafyadan coğrafyaya aktarılacak kültürlerin içeriğini yansıtan bir tür olmayı başarmıştır. 16. yüzyıl İtalya’ında Giambattista Basile ve Giovan Francesco Straparola, 17. yüzyıl Fransa’ında salon kökenli kadınlar ve Charles Perrault, 18. yüzyıl Almanya’ında Grimm Kardeşler ve 19. yüzyıl Danimarka’ında Hans Christian Andersen halk masallarını yazıya geçirerek bu türü yeniden şekillendirmiştir. Zira bu yazarlar, masalları kendi ideolojik ve estetik görüşüne göre yeniden kaleme alarak edebî masal türünün gelişmesinde önemli katkı sağlamışlardır (Zipes, 2018b).

Masal türündeki bu gelişmeler, onu çocuk edebiyatı, kadın hakları, ulusal kimlik inşası gibi yazıldıkları dönemin ideolojik ve estetik görüşleriyle yeniden harmanlamıştır. Bu ideolojik dönüşümler arasında ulusal kimlik inşası ve feminizm anlayışının yükselmesi masal türünün yeniden şekillenmesini sağlayan önemli nedenlerdendir. Türkiye’de ise masal türü 13. yüzyıldan itibaren yazıya aktarılmaya başlanmıştır. Ancak bu yazıya aktarım süreci bilinçli bir yazım süreci değildir. Bu nedenle Türkiye’de edebî masalın ortaya çıkışı II. Meşrutiyet dönemine dayanmaktadır. Bu dönemde Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin gibi yazarların kaleme aldıkları milliyetçi masal kitapları edebî masal anlayışının Türk edebiyatında gelişmesine öncülük etmiştir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında ise masal türü devletin propaganda araçları arasında sayılarak halkı yönlendirmeyi amaçlamıştır. Özellikle 1930’lu yıllarda devletin “Umumî Maarif Vekâleti” aracılığıyla halk anlatıları üzerindeki düzenleme çabaları kurumsallaşmış ve halk masalları, resmî ideolojiyle uyumlu hale getirilmeye çalışılmıştır (Karabekir, 1960). Aynı dönemde özellikle Kadro dergisi çevresinde yetişen bazı aydın ve yazarlar, Sovyetler Birliği’nde gelişen sosyalist edebiyat akımını yakından takip etmiş ve halk anlatılarına toplumcu gerçekçi bir bakışla yeniden yön vermeye çalışmışlardır. Bu dönüşümde Nâzım Hikmet’in öncü rolü dikkat çekmektedir. Onun edebiyatta başlattığı devrimci yaklaşım, birçok sanatçıyı sosyalist dünya görüşüyle düşünmeye ve üretmeye yönlendirmiştir (Oktay, 2003).

1940'lı yıllara gelindiğinde ise Rus yazar Saltık Şçedrin'in 1883-1886 yılları arasında yayımlanan ve politik masal türünün öncüsü kabul edilen "*Büyükklere Masallar*" adlı eseri, Türk toplumcu gerçekçi yazarlar arasında büyük bir etki yaratmıştır. Şçedrin, halk masallarını doğrudan aktarmak yerine, onlardan esinlenerek Rus gerçekçiliği çerçevesinde alegorik ve eleştirel bir masal formu oluşturmuştur. Bu doğrultuda Türkiye'deki yazarlar için hem biçim hem içerik açısından yeni bir kapı açılarak toplumcu içerik masallara yansıtılmaya başlanmıştır (Şirin, 2016).

Türk edebiyatında edebî masal türünün gelişmesi, 1960'lı yıllara dayanmaktadır (Gezer, 2022). Bu yıllarda toplumcu gerçekçi edebî sanat anlayışını benimseyen birçok yazar, masalların politik gücünü kabul etmiş ve bu türe önemli katkılarda bulunmuşlardır. Toplumcu gerçekçi edebî masallar, edebî masal ile halk masalının ideolojik bir tutum etrafında şekillendiği önemli örnekleri oluşturmaktadır. Bu anlatılar, bireysel kurtuluş yerine sınıfsal mücadeleyi, büyülü ve fantastik olaylar yerine, gerçek hayattaki eşitsizlikleri merkeze almayı tercih etmişlerdir. Yazarların özenle seçtiği kahramanlar artık padişahın oğlu değil; köylü, işçi, çocuk ya da ezilen halktır. Kötü karakterler ise sistemin içerisinde halkı sömüren, ağalar, yöneticiler ve baskıcı otoritelerdir. Bu masallarda yazarlar, masallarını mutlu sonla bitirmezler. Amaçları daha çok halkı uyandırmak olduğu için masalların çoğu ucu açık bırakılmış ve okuyucunun "Şimdi ne yapmalıyız?" sorusunu sorması hedeflenmiştir. Ayrıca bu masallarda bireysel bir kazanım yerine, toplumun ortak mücadelesi ve dayanışması ön plana çıkarılmıştır.

Görüldüğü üzere, yeni masal kurguları, sosyalizmin temel tema ve düşüncelerinin tezahürleridir. Bir anlamda sol görüşlere mensup yazarlar, diğer modern edebiyat eserlerinde izledikleri yöntemi, benimsedikleri sanat anlayışını masal türünde de uygulamışlardır. Ancak bu yaklaşıma masal araştırmalarının önde gelen uzmanlarından kimi eleştiriler de gelmiştir. Örneğin Saim Sakaoğlu, Türk masalları arasında farklı varyantlarına rastlanan ve Oğuz Tansel'in de eserinde yer verdiği "*Padişah ve Köylü Kızı*" masalını tenkit etmiştir. Ona göre Tansel, bu masalın muhtevasında birtakım değişiklikler yapmak suretiyle masala müdahale etmiş ve "açıkça politika" yapmıştır (Sakaoğlu, 2021).

Bu kuramsal ve tarihsel arka plan doğrultusunda, toplumcu gerçekçi masal anlayışının izini sürebilmek adına, belli başlı yazarların masal kitapları değerlendirilebilir. Bu açıdan Türkiye'de ilk toplumcu gerçekçi masalların Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'nin yazdığını söylemek mümkündür. 1947 yılında yayımlanan "*Sırça Köşk*" adlı hikâye kitabındaki masallarla Sabahattin Ali öne çıkmaktadır. Onu takiben, Aziz Nesin'in *Büyükklere Masallar* adlı başlığı altında yayımladığı "*Memleketin Birinde*" (1958) ve "*Hoptirinam*" (1960) adlı eserleri

dikkat çeker. 1950'li ve 60'lı yıllarda bu çizgi, Nâzım Hikmet'in "*Sevdalı Bulut*" (1962), Mehmet Başaran'ın "*Kuş Dili*" (1968), "*Akça Kız*" (1970), "*Evvel Evvel İken Deve Tellalken*" (1974), "*Boyalı Irmak*" (1979), "*Yağmur Gelini*" (1975), "*Armutlu Tarla*" (1979), "*Söğütler Ses Verince*" (1981), "*Çiçeklerin Dili*" (1992), "*Güneşin Türküsü*" (1992); Yaşar Kemal'in "*Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca*" (1977); Erol Toy'un "*Altın Saray*" (1977); Vasıf Öngören'in "*Masalın Aslı*" (1979); Necati Mert'in "*Bir Bir Değilken*" (1979), "*Hindinin Biri*" (1980); Nihat Behram'ın "*Göğsü Kınalı Serçe*" (1980) adlı eserleri toplumcu gerçekçi edebî masal geleneği içinde değerlendirilebilir.

Bu isimlerin dışında, Oğuz Tansel'in "*Altı Kardeşler*" (1959), "*Yedi Devler*" (1960), "*Üç Kızlar*" (1963), "*Mavi Gelin*" (1966), "*A'lı ile Fırfırı*" (1976), Yusuf Atılgan'ın "*Ekmek Elden Süt Memeden*" (1981) ve Fakir Baykurt'un "*Sakarca*" (1980), "*Dünya Güzeli*" (1985) ve "*Saka Kuşları*" (1985) adlı masal kitaplarında, giriş ve sonuç formellerinde toplumsal eleştiriye yer verilmekle birlikte, masalların bütününe yayılan ideolojik bir yönlendirme, örgütlü bir mücadele vurgusu ya da çözüm önerisi bulunamamıştır. Bu nedenle söz konusu eserler çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.¹⁰

Çalışma kapsamında kırk dokuz masal incelenerek toplumcu gerçekçi yazarların anlatılarının alt metnine yerleştirdiği ideolojik eleştiriler araştırılmıştır. Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Mehmet Başaran ve Necati Mert gibi yazarlar, masal formunu kendi ideolojik ve estetik bakış açıları etrafında yeniden şekillendirerek masalları tersyüz etmişlerdir. Saltık Şchedrin gibi yazarların etkisiyle şekillenen bu masallar, metaforlar aracılığıyla toplumu bilinçlendirme, sorgulama, dayanışma ve kolektif mücadele gibi değerleri ön plana çıkarma amacı taşımaktadır.

İncelenen masallar, bireysel kurtuluşu değil, kolektif direnişi öne çıkaran kaderciliği sorgulayan ve ezilen sınıfların sesi olmayı amaçlayan anlatılardır. Bu tez çalışmasında da yukarıda adı geçen yazarların en az bir masal kitabı, toplumcu gerçekçi edebî masal anlayışı doğrultusunda çözümlenmiş ve 20. yüzyılın son çeyreğinde halk anlatılarının ne ölçülerde dönüşüme uğradığı, biçimsel ve içeriksel düzeyde incelenmiştir.

¹⁰ Oğuz Tansel'in masalları hakkında detaylı bilgi için bkz. Altay, A. (2023). *Halkın Sesi, Yazarın Sözü: Folklor'dan Edebiyata Çağdaş Türk Masalı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

1.1. Sabahattin Ali'nin Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Sabahattin Ali, edebiyat hayatına 1930'lu ve 40'lı yılların siyasal baskıların, ekonomik eşitsizliklerin ve kültürel çatışmaların yoğun biçimde yaşandığı bir dönemde başlamıştır. Bu nedenle kaleme aldığı hikâye ve romanlarının yanı sıra, masal aracılığıyla da toplum sorunlarını anlatma yollarını aramıştır.

Sabahattin Ali'nin “*Sırça Köşk*” adlı hikâye kitabında “*Masallar*” başlığı altında kaleme aldığı dört anlatı, geleneksel masal türünün ötesine geçerek dönemin toplumsal ve siyasal sorunlarıyla mücadele aracına dönüşmektedir. Bu masallar, geleneksel masal formunu toplumcu gerçekçi anlayış çizgisiyle yeniden yazmış ve okuyucuyu eğlendirmenin ötesinde düşündürmeye, sorgulatmaya ve farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Yüzeyde basit anlatılar gibi görünen bu anlatılar, alt katmanlarında halkın ezilişini, yönetenlerin riyakârlığını ve sömürü düzenini gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle Sabahattin Ali'nin masalları, halkın nasıl kandırıldığını, kimler tarafından ve hangi araçlarla sömürüldüğünü gösteren alegorik toplumsal eleştiri metinlerine dönüşmektedir.

Bu çalışmada, yazarın 1947 yılında Remzi Kitapevi tarafından yayımlanan “*Sırça Köşk*” adlı eserinde yer alan “*Koyun Masalı*”, “*Devlerin Ölümü*” ve “*Sırça Köşk*” masalları üzerinden; sömürü, aldatma, direniş ve halkın kolektif uyanış süreci gibi temaları çözümlenecektir. Kitaptaki ilk masal olan “*Bir Aşk Masalı*” ise toplumcu gerçekçi anlayışı yansıtmadığı için çalışmaya dahil edilmeyecektir.

Sabahattin Ali, 1928-1930 yılları arasında kaleme aldığı ilk eserlerinde romantik bir sanat anlayışını benimsemiş ve edebiyatın toplumu bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde yansıtması gerektiğini savunmuştur. Ancak zamanla bu düşünceden uzaklaşmış, sanatın yalnızca bir yansıma işi olmadığını dile getirerek eserlerine daha toplumsal bir içerik kazandırmaya başlamıştır (Korkmaz, 1991). Varlık dergisinde Muzaffer Reşit ile yaptığı bir söyleşide edebiyata bakış açısını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Edebiyat, hatta alelumum (genel olarak) sanat, bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve bir hissin ortaya atılması, tamim edilmesi (genelleştirilmesi) demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarîh (açık) maksadı vardır: İnsanları daha iyiye, daha doğruya, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmak. Sanatın ve burada mevzuumuz edebiyat olduğuna göre edebiyatın, bu manada gelişmesini isterim. Bu takdirde de endividüalizmden (bireycilikten) mümkün olduğu kadar hayata, muhite dönmek, muhitten birçok şeyler almak ve muhite birçok şeyler vererek yazmak lâzımdır.” (Sabahattin Ali, 2020).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Sabahattin Ali, sanatın amaçsız olamayacağını, sanatçının düşündüğü ve hissettiği şeyleri genelleştirerek topluma aktarması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre sanatın tek işlevi, bireyleri etkilemek ve dönüştürmektir. Sanat,

insanları daha iyiye, daha doğruya ve daha güzele yönlendirmelidir. Aynı zamanda, sanatçı bireycilikten uzak durmalı yaşadığı çevreden beslenmeli ve bu çevreye katkı sağlamalıdır. Çünkü yazar, içinde bulunduğu toplumdan sorumludur. Bu yaklaşım, Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçi edebiyat çizgisinde ilerlemesine olanak tanımıştır.

1932 yılında Konya'da tefrika edilen ve 1937 yılında Tan gazetesinde tamamı yayımlanan "*Kuyucaklı Yusuf*" adlı romanı ise Sabahattin Ali'nin yeni edebî yönelimini somutlaştırmaktadır. Bu eserinde kendi yaşadığı coğrafyanın, özgün, derinlikli iç sorunlarına eğilmiş, birey ve kurumların işleyişine dair gerçekçi bir bakış sunarak Türk edebiyatına yeni bir kapı aralamıştır (Akçam, 2018). Aynı zamanda, realizm ve romantizmi felsefi ve tarihsel olarak bir araya getiren yazılar kaleme alarak bu iki eğilimi kendi edebî üslubunda başarıyla sentezlemiştir (Sağlık, 2018). Rasim Özdenören, onun ilk hikâyelerinde görülen yalın, gündelik yaşama dair duyarlılıkların zamanla toplumculuğa evrildiğini belirterek Sabahattin Ali için "romantik toplumcu" ifadesini kullanmaktadır (Özdenören, 2018).

Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçi çizgide yer almasında etkili olan bir diğer önemli unsur ise Nâzım Hikmet'le tanışmasıdır. Bu tanışma sonrasında Sabahattin Ali, sol Marksist bir çizgiye yaklaşmış ancak halkçı-romantik, yani realist-romantizm sentezine dayalı tavrını sürdürmeye devam etmiştir (Sağlık, 2018). Nâzım Hikmet, onun halk edebiyatını çok iyi bildiğini belirterek "eleştirel gerçekçilikle sosyalist gerçekçilik arasında ve sosyalist gerçekliğin aşaması olan reformist, halkçı gerçekçiliğin Türkiye'de ilk hikâyecisi ve romancısı" (Ali vd., 2014) olduğunu belirtmiştir.

Birçok araştırmacı ise Sabahattin Ali'nin komünistliğinin bir "şöhret-i şaiya"dan (yaygın söylentiden) ibaret olduğunu ileri sürmektedir. Niyazi Berkes, onun pek çok yazardan daha derin Marksizm bilgisine sahip olduğunu, ancak solculuğu "ayet-i kerime"cilik düzeyine indirgediğini ve hiçbir partiye bağlı kalamayacak kadar bağımsız bir duruş sergilediğini vurgulamaktadır (Ali vd., 2014). Tahir Alangu ise Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçi çizgiye bağlı eserlerini hayatının son dönemlerinde kaleme aldığını ancak yine de düşlere, duygulara, tasarımlara ve romantik özentilere fazlaca yer verdiğini, bu nedenle tasvirici gerçekçilik düzeyinin ötesine geçemediğini belirtmektedir (Ali vd., 2014).

1.1.1. Sırça Köşk Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

Sabahattin Ali'nin toplumcu gerçekçi anlayışı ile halk edebiyatı arasındaki ilişkisi oldukça dikkat çekicidir. Zira yazara göre halk edebiyatı, sanatçıyı halkla buluşturan etkili bir araçtır. Halk için yazılan eserlerin gerçekçi olması gerektiğini savunan yazar, halkın doğası

gereği gözlemci ve içgüdüsel olarak gerçeğe eğilimli olduğunu belirtir. Bu yönden sanatçının en önemli özelliği ideolojik kimliği değil; samimiyeti ve dürüstlüğüdür (Sabahattin Ali, 2020).

Bu anlayış, Sabahattin Ali'nin masallarına da doğrudan yansımıştır. Bu anlatılar, edebiyatımızda masal türünün ideolojik ve alegorik anlatı olanaklarıyla nasıl dönüştürülebileceğini gösteren erken ve özgün örnekler arasında yer almaktadır. Yazar, hem halkın kullandığı sade dili benimsemiş hem de didaktik ideolojik kalıplar yerine yaşanmışlıkları temel alan, samimi ve eleştirel bir anlatı kurmuştur. Böylece halk edebiyatının anlatı olanaklarını çağdaş toplumsal eleştirilerle buluşturarak masal türüne yeni bir işlev kazandırmıştır. Nitekim “*Sırça Köşk*” adlı eserinde yer alan masallar, içerik olarak halkın sorunlarını yansıtmakla birlikte, yapı ve anlatım bakımından edebî masal geleneğine daha yakındır.

Bu masallarda, geleneksel halk anlatılarından farklı olarak anonim unsurların yerini bireysel yazar tavrı almıştır. Olay örgüsü, karakterler ve içerdiği mesajlar ise dönemin sosyo-politik gerçeklerine göre bilinçli bir şekilde kurgulanmıştır. “*Sırça Köşk*” adlı eserin sonunda yer alan dört masaldan ilki “*Bir Aşk Masalı*” başlığıyla yayımlanmıştır. Sevgi temasını işleyen bu masal, bireysel bir konuyu ele aldığı için diğerlerinden ayrılmaktadır. Buna karşın “*Koyun Masalı*”, “*Devlerin Ölümü*” ve “*Sırça Köşk*” alegorik yapıları ve halk masalı geleneğine yaslanan anlatımlarıyla dikkat çeker. Bu üç masal, toplumsal iktidar ilişkileri, iç çatışmalar, savaş, sömürü, bürokratik işleyiş ve kolektif uyanış gibi temaları işleyerek okuyucularına bir farkındalık ve çözüm önerisi sunmaktadır. Bu noktada, söz konusu masalların anonim halk masalından ayrıldığı görülmektedir.

Sabahattin Ali'nin bu anlatıları, halk masallarından çok edebî masal geleneğine yakın duran metinlerdir. Yazar, kimliğini gizlemeyerek kolektif bir anlatıcı tavrı geliştirmiştir. Aynı zamanda toplumu ideolojik bir yönlendirmeye yöneltmek dönemin gerçekliğine dayanan metinler oluşturmuştur. Bu bireysel yönelim ve ideolojik alt metinler, masalların halk masalı sınırlarından çıkıp edebî masala yaklaşmasını sağlamıştır.

Sabahattin Ali'nin kaleme aldığı bu masallar, halk masallarının aksine anonim bir kültürün ürünü değil, kendi bakış açısıyla yazılmış eserlerdir. Bu masallarda, geleneksel halk anlatılarında sıkça rastlanan formel kalıplar yer almamakta anlatı evreni daha ilk cümlelerden itibaren okuyucuya açık bir şekilde sunulmaktadır.

Örneğin “*Devlerin Ölümü*” adlı masal, “Çok, çok eski zamanlarda, bundan yüz milyonlarca yıl evvel, dünyamız henüz bilginlerin “İkinci devir” adını verdikleri çağlardayken,

yeryüzünde birtakım kocaman, korkunç devler yaşamaktaydı” (Sabahattin Ali, 2023: 128) cümlesiyle başlar. Halk masallarında daha büyümlü bir ortama geçiş yapılırken bu girişte yarı bilimsel ve tarihsel bir çerçeve çizilerek gerçeğe yakınlık hissi uyandırılmıştır. Bu yaklaşım, okuyucuda anlatının tamamen kurgusal değil, bir dönem yaşanmış olabileceğine dair bir izlenim bırakmaktadır. Ayrıca, halk masallarında yer alan “bir varmış bir yokmuş” kalıbı, burada yerini daha açıklayıcı ve edebî bir dile bırakmıştır. Zaman ve mekânın muğlak bırakıldığı halk masalının aksine, bu anlatıda “yüz milyonlarca yıl”, “ikinci devir” gibi ifadelerle tarihsel ve bilimsel bir bağlam kurulmuştur.

Benzer şekilde, “*Koyun Masalı*” şu cümleyle başlar, “Bir zamanlar iri ağaçlı, uçsuz bucaksız bir ormanın kenarındaki çayırılıkta, başında çobanı ve köpekleriyle, bir koyun sürüsü yaşıyordu” (Sabahattin Ali, 2023). Bu giriş, zaman açısından belirsizliği koruması yönüyle halk masalıyla ortak bir yapı sunsa da takip eden cümlelerdeki somut ve gerçekçi betimlemelerle büyümlü atmosfer yerini gerçekliğe bırakır. Yazar, “iri ağaçlı, uçsuz bucaksız bir ormanın kenarındaki çayırılıkta” diyerek okuyucunun gözünde net bir sahne canlandırır. Oysa halk masallarında genellikle “bir padişahın ülkesi”, “bir uzak diyar” gibi muğlak mekânlar söz konusudur. Ayrıca, karakterler açısından da önemli bir fark göze çarpmaktadır. Halk masallarında olağanüstü varlıklar (kral, prens, cadı, dev, peri) bulunurken burada koyun, çoban ve köpek gibi sıradan figürler yer almaktadır. “*Koyun Masalı*”, zaman kalıbı açısından halk masalı geleneğini sürdürse de mekân ve karakter seçimindeki gerçeklik vurgusu Sabahattin Ali’nin alegorik ve toplumcu masal anlayışını yansıtır.

“*Sırça Köşk Masalı*” ise şu cümleyle başlar: “Bir zamanlar boş gezmeyi iş yapmaktan çok seven üç arkadaş varmış. Bugünden yarına geçinmek, gittikleri yerlerin birinden yüz bulsalar, beşinden kovulmak canlarına tak etmiş. Alın teriyle kazanıp gönül rahatlığıyla yemeyi de gözlerine kestiremezlermiş, çünkü elleri işe yatkın değilmiş” (Sabahattin Ali, 2023). Bu masal, “bir zamanlar” kalıbıyla halk masallarındaki geleneksel girişi korumakla birlikte, hemen ardından gelen ironik anlatımla bu kalıbı bilinçli biçimde kırmıştır. Üç arkadaşın “boş gezmeyi iş yapmaktan çok seven” tembel bireyler olarak tanıtılması, onları soyut, hiciv yüklü bir tipolojiye dönüştürmüştür. Bu karakterler aracılığıyla Sabahattin Ali, doğrudan toplumsal eleştiri yapmaktadır.

Verilen örneklerde de gösterildiği üzere, Sabahattin Ali’nin masallarının girişi, okuyucuyu büyümlü bir evrene taşımaktan çok, gerçekçi ve eleştirel bir mecra sunmayı amaçlamaktadır. Bu giriş cümleleri, yalnızca anlatının başlangıcını değil, aynı zamanda yazarın

estetik ve ideolojik tavrını da yansıtır. Zira edebî masallar, halk masallarından farklı olarak yazarın ideolojik yönlendirmelerinin ve güçlü estetik tercihlerinin ürünüdür (Zipes, 2000).

Bu açıdan bakıldığında, Sabahattin Ali'nin masallarını halk masallarından ayıran temel özelliklerden biri, içerdiği güçlü politik alt metinlerdir. Yazar, masal türünün sade ve simgesel anlatım olanaklarını kullanarak dönemin toplumsal yapısını eleştirmektedir. Bireyin yaşadığı sıkıntılardan yola çıkan Sabahattin Ali, çözüm olarak bireysel kurtuluş değil, kolektif bilinci ve toplumsal değişimi önerir. Bu yönüyle, söz konusu masallar yalnızca edebî değil, aynı zamanda ideolojik bir tavrın taşıyıcısı olarak da değerlendirilmelidir.

Bu anlayışın görüldüğü metinlerden biri, alegorik yapısı ve tarihsel göndermeleriyle dikkat çeken *“Devlerin Ölümü”* (Sabahattin Ali, 2023) adlı masaldır. Bu masal, oldukça kısa bir anlatım içerisinde devlerin ve insanların arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Masal, acımasız özelliklere sahip olan devlerin tanımıyla başlamaktadır. Daha sonra küçük ancak akıllı insanoğlunun dünyada var oluşu ve aklıyla dünyaya hâkim olduğundan bahsedilmektedir. Masalın sonunda güçlü ve yenilmez gibi görülen devlerin yok olmasına vurgu yapılarak aklını kullanan insanların yaşamaya devam ettiğinden bahsedilmektedir (Sabahattin Ali, 2023).

Sabahattin Ali, bu metinde güçlü bir alegorik atmosfer oluşturarak dünyanın varoluş tarihi ile toplumsal eleştiriyi ustaca birleştirmiştir. Anlatı, tarihsel süreçler ve evrimsel değişimlerden yola çıkarak sınıf yapılarını, bu yapıların çöküşünü ve yerine geçen yeni toplumsal düzeni simgesel bir dille betimlemektedir.

“Sürünge hayvan soyundan olan ve damarlarında sıcak kan dolaşmayan bu devler loş ormanlarda, sulak, bataklık yerlerde yaşarlar, ot, et, ne bulurlarsa yerlerdi. Tembel oldukları için çok kere karınlarını ormanlarda, sularda, su kenarlarında ölüp kalmış hayvanların leşleriyle doyururlardı.” (Sabahattin Ali, 2023).

Sabahattin Ali, devlerin sürünge soyundan geldiğini söyleyerek onların halka yabancı ve doğal olmayan bir sınıfı temsil ettiğini vurgular. Sıcak kan dolaşmayan bu canlılar, vicdansız, merhametsiz ve halkın acılarına duyarsız iktidarın eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Devlerin ot, et, buldukları her şeyi yemeleri; açgözlülük, doymazlık ve kaynakları ne olursa olsun kendilerine mal eden sömürücü sınıfın bir temsiline dönüşmektedir. Ayrıca leşe beslenmeleri, yalnızca halkın emeğini tüketen asalak bir varoluş biçimini göstermektedir. Masalsı bir dille yazılmış bu betimleme, gerçekte toplumsal eşitsizliği, sömürü düzenini ve asalak sınıfların halk üzerindeki yükünü açıkça ortaya koymaktadır. Devlerin karanlıkta, bataklıkta leş yiyerek yaşamaları ise onların hem ahlaki çürüklüğünü hem de toplumun ilerlemesine engel olan bir güç olduklarını göstermektedir.

Masalda, devler her ne kadar güçlü ve çevresine korku salan varlıklar olarak sunulsa da çökmeye mahkûm bir düzenin temsilcileridir.

“İlk bakışta yeryüzünün bu tembel fakat doymak bilmez, bu aptal fakat kuvvetli, bu korkak fakat zalim devlerden kurtulacağı akla bile gelmezdi. Sular onların, karalar onların. İlerde zekâ ve bilgisiyle bütün varlıklara hükmünü yürütecek olan insan, henüz yapraklar arasında ürkek ürkek dolaşan ve yere çekine çekine inen avuç kadar bir memelinin cevherinde saklıydı.” (Sabahattin Ali, 2023).

Bu ifadeler, her şeye sahip olan baskıcı gücün ahlaki ve zihinsel bakımdan zayıf olduğunu ancak kaba kuvvet ile zayıflara hiçbir söz hakkı tanımadığını ifade etmektedir. Ancak henüz yapraklar arasında ürkek ürkek dolaşan canlıların içinde zekâ ve bilgiyi barındırdığını ve gelecekte bu düzeni alt ederek uygarlığı kuracağına işaret edilmektedir. Başka bir deyişle, ilk bakışta yenilmez gibi görünen sömürücü güçlerin aslında kalıcı olmadığı; insanın zekâsı, bilgisi ve üretici gücü sayesinde onların düzenini yıkabileceği düşüncesi okuyucuya sunulmaktadır. Yazar, kaba kuvveti temsil eden bu devlerin karşısına, zayıf ama akıllı olan insanı ortaya koyarak aklın zorbalığı alt edebileceği düşüncesi üzerinde durmaktadır.

Sabahattin Ali, bu anlatıda halkın ani bir devrimle değil, zamanla ve bilinç kazanarak yükseleceğini savunmaktadır. Bu bakış açısı, Marx'ın kapitalizmin kaçınılmaz çöküşü ve sosyalizmin yükselişi yönündeki düşüncesiyle örtüşür. Zira masalda da devlerin kendi iç çekişmeleriyle yok olması, daha eşitlikçi bir düzenin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Sabahattin Ali, “Devlerin Ölümü” adlı anlatısıyla, zalim ve akıldan yoksun olan iktidarların bir gün mutlaka sona ereceği düşüncesini masal formu aracılığıyla aktarmayı başarmıştır. Okuyucuya, ancak çalışkan, bilinçli ve akli önceleyen insanların gelişimiyle adil bir düzenin kurulabileceği mesajını vererek umudu daha da inandırıcı ve etkileyici bir hale getirmiştir.

“Devlerin Ölümü” masalında ise tarihsel süreçler ve sınıf mücadelesi üzerinden geliştirilen eleştirel yaklaşım, “Koyun Masalı” (Sabahattin Ali, 2023) adlı anlatıda daha gerçekçi bir sahne de kurulmuştur. Metinde toplumsal itaat, yönlendirilmiş bilinç, halkın uyanışı gibi temalarla farklı bir ideolojik sorgulama karşımıza çıkmaktadır. Görünüşte hayvanlara dair basit bir masalı andırsa da güçlü bir alegoriye yaslanan bu metin; sistem eleştirisi, isyan ve direniş, sömürü düzeni ve halkın bilinçlenmesi gibi konuları işlemektedir.

Masal, uçsuz bucaksız bir ormanın kenarında yaşayan çoban, koyun ve köpeklerin tasvirini yaparak başlamaktadır. Daha ilk satırlarda çobanın koyunların etinden, sütünden ve yününden yararlandığından bahsedilerek çobanın sömürücülüğüne vurgu yapılır. Kurtların saldırısıyla birlikte çobanı çiftlikten gönderen koyunlar bu sefer de köpeklerin zulmüne uğramıştır. Ancak köpeklerin kendisini ormanın kralı sanması üzerine köpekler ve koyunların

birçoğu ölmüştür. Geride kalan koyunlar ise çobansız ve köpeksiz de yaşanabileceğini fark ederek gelecek kuşakları uyarmaktadır (Sabahattin Ali, 2023).

Bu masalı toplumcu gerçekçi edebî masal yönünden örneklerle açıklayacak olursak:

“Sakalina kır düşmeye başlayan bu adam, sabahtan akşama kadar bayırda uzanıp uyuklar, arada bir kavalını üfler, köpeklere bağırır, yine uykusuna dalar. Koyunların sütünü sağıp içebildiğini içer, içemediğini satar, canı istedikçe bir kuzu kesip kebab eder, yahut bir koyun boğazlayıp kışa kavurma hazırlar; iki üç haftada bir gelen en yağlı koyunları, kuzuları satar, sonra yine yatıp uykusuna bakardı. Hepsi bir tarafa, bu celebin eline düşenlerin eninde sonunda kasaba varacaklarını bilen koyunlar, kanlı gözlü herif her göründükte korkudan titreyirler, birbirlerine sokuşurlar, karşı koymayı akıl edemezlerdi. Ne yapsınlar dünyanın düzeni böyleydi.” (Sabahattin Ali, 2023).

Çoban, yazar tarafından emeği sömüren, halkı korkuyla yöneten, tembel ve duyarsız bir figür olarak çizilmiştir. Başlangıçta edilgen bir tavır sergileyen koyunlar ve koçlar, zamanla bu baskıya sessiz kalamaz ve ölümlerini göze alarak çobana saldırırlar. Böylece aralarındaki kolektif bilincin uyanışı tetiklenir. Masalda çobanın çiftlikten gönderilmesinin ardından, bu kez de köpeklerin koyunlara zulmettiği görülmektedir. Başlangıçta birlikte mücadele eden köpekler ve koyunlar arasında yeni bir hiyerarşi doğmuştur. Köpekler zamanla ulusal bir kimlik geliştirerek kendilerinin kurt soyundan geldiklerini iddia eder ve koyunlar üzerinde üstünlük kurarlar. Böylece koyunlar, bir zalimden (çoban) kurtulmanın ardından, bir başka zalimin (köpekler) eline düşerler. Köpekler masalda otoriter yapının simgesi haline gelir. Ancak kendi içlerindeki açgözlülük nedeniyle sonlarını hazırlayan bu hayvanlar da yok olur ve koyunlar özgürlüklerine kavuşur.

Masal halkın ancak kendine güvendiğinde ve baskıcı yönetimi devirdiğinde özgürleşebileceği düşüncesi üzerine kuruludur. Önce çobandan, sonra köpeklerden kurtulan koyunlar, her defasında büyük bedeller ödemiş ama sonunda özgürlüğü elde etmişlerdir. Masalın sonunda ise halkın (koyunların) bilinçlenmesine yönelik açık bir çağrı yapılır:

“Bu dünyada çobansız da köpeksiz de yaşanabilirmiş. Ama bunu anlamak için her defasında bu kadar kanlı kurbanlar verecek olursak pek çabuk neslimiz kurur. Bariz siz gözünüzü açın da, ilerde başınıza yeniden itler, hele kendilerini kurt sanan palavracı itler musallat olursa, sürüyü canavarlara paralatmadan onları defetmeye bakın!” (Sabahattin Ali, 2023).

Bu paragrafta Sabahattin Ali, halkın yöneticisiz ya da koruyucusuz da yaşayamayacağına dair inancı sorgulayarak yöneticisiz bir düzenin mümkün olduğunu, hatta gerekli olduğunu savunur. Ayrıca kuşaklar arası uyarı niteliği taşıyan bu sözlerle, gelecekte aynı hataların tekrarlanmaması için uyanık olunması gerektiğini vurgular. Sonuç olarak, “Koyun Masalı” fabl türüne yakınlığıyla dikkat çeken, sade ve anlaşılır bir dille kaleme alınmış güçlü bir alegorik metindir. Masalın özü, toplumsal uyanışın gecikmemesi, sahte kurtarıcılara kanmamak, kendi kendine yetebileceğini fark etmek ve en önemlisi bu farkındalığın büyük bedeller ödenmeden kazanılması gerektiği yönündedir.

Bir diğerk iktidar eleştirisi ve kolektif bilincin uyanışı üzerine anlatılan masal, Sabahattin Ali'nin son masalı olan ve aynı zamanda kitabına da adını veren “Sırça Köşk” (Sabahattin Ali, 2023) masalıdır. 1945 yılında kaleme alınan bu anlatı, yazıldığı dönemde büyük yankı uyandırmıştır. Tek parti yönetimini açıkça eleştiren bu eser, kısa bir sürede Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılarak yasaklanmıştır (Çetinkaya, 2020).

Sabahattin Ali, bu anlatıyı tek parti rejiminin baskıcı, sansürcü politikalarına doğrudan bir tepki olarak kaleme almıştır. Masalda halkın kurmayı hayal ettiği sistem; herkesin ortak çalıştığı, eşitliğin sağlandığı, efendisiz ve uşaksız bir yaşamı, para yerine malların değiş tokuş edildiği, silah ve güvenlik güçlerinin bulunmadığı bir düzendir. Bu yapı açıkça sosyalist dünya görüşünü yansıtırken “Sırça Köşk ise iktidarın oluşturduğu ayrıcalıklı mekânları, tembel ve asalak adamlar da halkın sırtından geçinen yönetici zümreyi temsil etmektedir (Korkmaz, 1991).

Söz konusu masal, tembel ve hiçbir iş yapmayan üç ahababın betimlenmesiyle başlamaktadır. Bu üç arkadaşın bir şehre giderek oradaki halkı “sırça köşk”süz bir şehrin olamayacağına dair inandırması ve halkı sömürmesiyle devam etmektedir. Masalda sırça köşkü kendi imkanlarıyla inşa eden halk, bir zaman sonra yoksulluğa düşmektedir. Ancak masalın sonunda halktan bazı insanların bu şekilde yaşamaya devam etmek istememesi üzerine köşk yıkılarak yeniden huzur sağlanmaya çalışılmıştır (Sabahattin Ali, 2023).

“Bir zamanlar boş gezmeyi iş yapmaktan çok seven üç arkadaş varmış. Bugünden yarına geçinmek, gittikleri yerlerin birinden yüz bulsalar, beşinden kovulmak canlarına tak etmiş. Alın teriyle kazanıp gönül rahathğıyla yemeyi de gözlerine kestiremezlermiş, çünkü elleri işe yatkın değilmış.” (Sabahattin Ali, 2023).

Buradaki üç ahabap, çalışmadan geçinen ve halkın sırtından zenginleşen bir sınıfı temsil etmektedir. Sabahattin Ali, bu ifadelerle halktan kopuk, üretimden uzak ve sürekli bir şeyler talep eden sömürücü sınıfları eleştirmektedir. Bu kişiler, toplumun ilerlemesine katkıda bulunmak yerine halkın emeğini tüketen güçlerin alegorik bir temsili olarak sunulmuştur.

Masalda en dikkat çekici tema ise sömürü düzeninin meşrulaştırılmasıdır. Halkı, “sırça köşksüz bir şehir olmaz” fikrine inandıran üç asalak, bu yolla toplumun emeğini sömürmeyi başarmıştır.

“Neye şaşıırıyorsunuz Allah aşkına?”

Ahabapların elebaşısı:

“Yahu, sizin memleketin sırça kökü nerede? Diye öğrenmek istemiş.

“Ne sırça kökü?”

“Nasıl? Sizin sırça köşkünüz yok mu?”

“O da neymiş?”

“Elebaşı yanındaki dostlarına dönüp:

“Aman yarabbi, daha sırça köşkün ne olduğunu bilmiyorlar. Böyle memlekette durulmaz, hemen yolumuza gidelim!”

Şehir halkını daha çok merak sarmış. Ahbapların peşini bırakmamışlar. Ben on adım sonra önleyip tekrar somuşlar:

“Canım, neymiş bu sırça köşk? Anlatın bakalım, pek lüzumlu bir şeyse belki biz de yaparız!”

“Lüzumlu ne demek? Sırça köşkü olmayan şehir, sırça köşke bağlanmayan memleket olur mu?.. Haydi dostlar gidelim!..”

Halk, aralarında ayaküstü bir danışmışlar, sonra yabancıların yanına sokulup:

“Bizim başka şehirlerden ne diye noksanımız olsun? Mademki bu kadar lazımımız, hadi hep beraber şu sırça köşkü yapiverelim!” demişler.” (Sabahattin Ali, 2023).

Burada vurgulanan temel eleştiri, bilinçsiz bir halkın kolayca kandırılabilceği gerçeğidir. Anlatıdaki Sırça Köşk, aslında gerçek bir ihtiyaç olmaktan öte, iktidar ya da çıkar grupları tarafından halka dayatılan hayali bir semboldür. Burada halkın kendi ihtiyaçlarını düşünmeden, başkalarının “olmazsa olmaz” diye gösterdiği şeyin peşine düşmesi, toplumun ne kadar çabuk kandırıldığını ve yönlendirilebildiğini açıkça göstermektedir.

“Kelleyi alanlar dağılmak üzereyken içlerinden biri elindeki başa bakarak hayretle bağırır:

“İyi ama bu başın beynini almışlar!”

Elebaşı balkondan seslenmiş:

“Öyle... Fakat siz beyni ne yapacaksınız? Pişirmesini bilmez, ziyan edersiniz!”

Başka biri:

“Peki, ya bu başların dili de yok!” diye haykırır. Elebaşı aşağıya doğru eğilmiş:

“Canım, dilin size lüzumu yok! Yemesini beceremezsiniz!”

Bir üçüncüsü:

“Yahu, bu kellelerin gözlerini de çıkarmışlar!”

Elebaşı ona da cevap vermiş:

“Siz o gözü de nasıl kullanılacağını bilemezsiniz, vazgeçin ondan da...”

Bunun üzerine halk, beyinsiz, dilsiz, gözsüz kelleleriyle dağılmak üzereyken, aralarında canından bezmiş biri:

“Böyle başın da bana lüzumu yok!” diyerek, boynuzundan tuttuğu kelleyi fırlatıvermiş.” (Sabahattin Ali, 2023).

Masalın sonunda, her şeyini kaybetmiş olan halka gözsüz dilsiz ve beyinsiz kellelerin dağıtılması, onların bilinçsizliğine yönelik sert bir eleştiridir. Bu kelleler, aslında emeğiyle var olmaya çalışan halkın kendisini simgeler ve kellelerin beyinsiz, dilsiz ve gözsüz olması halkın düşünme, görme ve konuşma yetilerinden yoksun bırakılmasını temsil etmektedir.

Masalın ilerleyen bölümlerinde ise bireysel itirazların susturulması açıklanarak ancak kolektif bir başkaldırıyla iktidarın yıkılabileceği tezi savunulur. Anlatının sonunda yer alan “En heybetlisini tuzla buz etmek için üç beş kelle fırlatmak yeter!” (Sabahattin Ali, 2023) cümlesi, halkın birleştiğinde ne denli yıkıcı ve dönüştürücü olabileceğini çarpıcı bir şekilde vurgular.

Ayrıca halkın çıkarına aykırı olduğu halde değişmez sanılan yapıların aslında “birkaç kelle” ile değiştirilebileceği düşüncesi, Sabahattin Ali’nin masallarının ana temasını oluşturmaktadır. Zira, diğer masalarda da yenilmez sanılan devler ve köpekler yok olmuştur. Nihayetinde “*Sırça Köşk*” masasında halkın nasıl kandırıldığını ve gerçek kurtuluşun yine halkın kendi ellerinde olduğu çarpıcı bir biçimde gözler önüne serilir. Bu masal, yalnızca yazıldığı dönem de değil her çağ da yeniden düşünülerek okunması gereken bir metin olarak değerlendirilmelidir.

Türk edebiyatında edebî masal türünün öncülerinden biri olmayı başaran “*Devlerin Ölümü*”, “*Koyun Masalı*” ve “*Sırça Köşk*” adlı anlatılar, klasik halk masallarının biçimsel özelliklerinden yararlanmakla birlikte, içerik bakımından toplumun sorunlarına odaklanmakta ve sömürü, iktidar ilişkileri, halkın aldatılması gibi konuları işlemektedir. Bu anlatıların olay örgüsü yalnızca hayal gücüne dayanmamakta aynı zamanda yaşanan dönemin politik ve toplumsal gerçekliklerini (sömürü, iktidar, halkın kandırılması vs.) alegorik bir biçimde de yansıtmaktadır.

Sabahattin Ali, bu masalarda sade, anlaşılır ve akıcı bir dil kullanmış ancak alt metinlerde yoğun bir ironi ve hicve yer vermiştir. Metinler, geleneksel halk anlatısından farklı olarak bireysel bir yazarın bilinçli politik, sınıfsal ve estetik tercihleri doğrultusunda şekillenmiştir. Bu yönüyle Sabahattin Ali’nin masalları, edebî masal tanımına yaklaşmaktadır.

Öte yandan bu masallar, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda ideolojik bir duruşun da simgesini oluşturmaktadır. Sabahattin Ali, masal formunu burada bir araç olarak kullanmamış halkı bilinçlendirmeye yönelik devrimci bir anlatım olarak ele almıştır. Emek, sınıf ayrımı ve sömürü düzeni, kolektif bilinç ve örgütlü direniş gibi toplumcu gerçekçi temalar, masalların temelini oluşturmuştur. Bunun yanı sıra, halkın korku ve cehalet yoluyla nasıl denetim altına alındığı, sahte kurtarıcıların halkı nasıl kandırdığı da açıkça ortaya konmuştur. Aynı zamanda yazar, her üç masasında da bireysel uyanışın yetersizliğini vurgulayarak kurtuluşun ancak kolektif bilinç ve dayanışmayla mümkün olabileceğini savunmuştur.

Sonuç olarak, Sabahattin Ali’nin masalları yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda politik ve ideolojik tercihlerle şekillenmiş güçlü anlatılardır. Bu masallar, her dönemde her kuşak için yeniden okunmayı hak eden, toplumcu gerçekçi anlayışın etkili örnekleri arasındadır.

1.2. Aziz Nesin'in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Aziz Nesin, şiir, öykü, masal, roman, tiyatro, anı ve mektup gibi birçok farklı türde eserler kaleme almıştır. Hayatının büyük bir kısmını yazarak geçiren Nesin, bu yolla Türk toplumuna karşı borcunu ödemek istediğini dile getirmiştir. Yazılarında genellikle mizahi üsluba öncelik veren yazar, günümüz Türk mizahının dünyaca kabul edilen ustalarından biri olmuştur (Özkırmı, 1987). Cevdet Kudret'e göre Aziz Nesin'in mizahı, zorba iktidarı silah zoruyla devirmek yerine, onları mizahi eserlerle içten çürütüp yıkma yoludur (Solok, 1990).

Nesin'in mizahi üslubu yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda toplumsal gözlemlerini ve eleştirilerini dile getirdiği güçlü bir araçtır.

“En sıradan olaylardan bile hikâye çıkarabilen, gözlem gücüyle, toplumsal düzenin çarpıklığının, kurumların işleyişindeki aksaklıkların günlük yaşama yansımalarını ve gerçekte bir dram boyutuna ulaşan gülünç yanlarını anlatmasının yanı sıra, insanları belli alışkanlıkları, duyuş, düşünüş ve davranış biçimleri çerçevesinde tipleştirerek, abartılı ama yalın bir anlatımla sergilemiştir” (Özkırmı, 1987).

Nesin'in ilk öykülerini yayımladığı yıllar, Sabahattin Ali'nin öncüllüğünde toplumcu gerçekçi çizgide eserlerin verildiği ve ülkenin toplumsal sorunlarının dile getirildiği bir dönemdir. O, anlatılarında ülkenin toplumsal değişim sürecini ve bu değişim sırasında insanın konumunu belirlemeye çalışmıştır (Balaban, 2006). Bu nedenle, Nesin'in anlatılarında toplumsal bozukluk, haksızlık, fırsatçılık, bürokrasi ve geleneksel değerler sivri bir dille eleştirilmiştir (Tanyıldız, 2015). Ayrıca, mevcut düzenin olumsuzluklarını ve çelişkilerini yalın bir dille mizah unsurlarıyla ele alarak toplumu eğlendirirken düşündürmeyi amaçlamıştır (Balaban, 2006).

Aziz Nesin, yalnızca Türk toplumundaki bireyleri ve sorunları değil, aynı zamanda dünyadaki kurum ve yapıları da eleştirmiştir. Onun edebî yaklaşımı, toplumsal sorunları görünür kılmak yanı sıra, bu sorunların nasıl çözülebileceğine dair eleştirel bir bakış açısı sunmaktır. Nesin, toplumsal aksaklıkları bireyden topluma doğru genişleyen bir çerçevede ele alır ve bunları kendine özgü mizahi üslubuyla işler (Tanyıldız, 2015). Onun öykü, roman, tiyatro ve masal gibi anlatılarının temel noktası da işte bu toplumsal gerçeklikleri gözler önüne sermektir (Balaban, 2006).

Bu eleştirel yaklaşım, onun yazarlık anlayışıyla da doğrudan ilişkilidir. Nesin, edebiyatın yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda toplumu dönüştürme aracı olduğuna inanır. Bu doğrultuda, onun yazarlık anlayışı edebî eserlerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumu değiştirme sorumluluğunu da beraberinde getirmiştir (Kabacalı, 1990).

Aziz Nesin, yazarların işlevi hususunda şu bilgileri verir:

“Yazarların işlevi, çağının tanığı olmakla kalmayıp tanığı olduğu çağını yorumlaması ve yorumlamakla da kalmayıp, yapıtlarıyla, önce kendinden başlayıp, çevresine, ortamına, halkına, giderek bütün dünya insanlarına tarihsel gelişim doğrultusunda ve estetik ölçü, biçim ve biçimlerle, değişme ve değiştirme özlem ve istemini vermektir. Yazar, başta kendi olmak üzere okurlarını kendilerini ve koşullarını değiştirmeye özendirmelidir yapıtlarıyla. Çünkü, her yaşanan zaman uzun vadede yaşanılacak zamandan kötüdür. Yazarlar, o iyi ve güzel geleceğı iv-meleştirmeye çalışanlardır. Bu yüzden zamanı durdurmaya, olan durumu olduğu gibi korumaya çalışan iktidarlarla sürekli çatışma içindedirler.

Bir okur, iyi bir kitabı okuduktan sonra, o kitabı okumadan önceki durumuna göre kendinde birartım duyumsamalı ve kendini ve ortamını ve giderek toplumsal yapı değiştirme istemi duymalıdır. Bence yazarın işlevi budur ve olmalıdır” (Kabacalı, 1990).

Nesin, bu düşüncelerini yalnızca teorik olarak savunmamış, eserlerinde de bu anlayışı yansıtmıştır. “Soruşturma” adlı kitabında, yapıtlarının temasını şu şekilde dile getirir:

- a. “Yazılarımda ilk kalkış dayanağı Türkiye’nin gerçekleri. Bu gerçekleri mizah biçiminde yansıtarak yaşadığım çağda Türkiye’nin toplumsal topografyasını vermeye çalışıyorum.
- b. Her kesimden, her sınıftan, her katmandan gelen bütün okurların yazdıklarını anlamalarına çalışıyorum. Her okur, kendi kültür anteninin alıcı gücüne göre yazdıklarını anlamalıdır. Bu yüzden kitaplarım köylerden büyük kentlere dek her eve girebiliyor, yoksulu zengini, aydını, az okumuşu, en seçkini ve en düşkününü yazılarımı okuyabiliyor.
- c. Kimi şair ve yazarlar, yazdıklarını anlamaları için okurların çaba harcamasını, zorlanmasını isterler. Bence bu, kendini beğenmişlik ve kendini üstün görmektir. Yazdıklarını anlayabilmek için okur zorlanacağına, okur çaba harcamacağına, ben yazdıklarını okura anlatabilmek için zorlanmalıyım, çaba harcamalıyım. Gerçekten de bunun için büyük çaba harcarım. Bence okur, kitabı, bir yazarı okurken değil, okurken anlamak için değil, okuyup anladıktan sonra yorumlamak, üzerinde düşünmek için çaba harcamalı, zorlanmalıdır. Ben bunu yapmaya çalışıyorum” (Nesin, 2020a).

Görüldüğü üzere Aziz Nesin, edebiyatı yalnızca bir sanat dalı olarak görmemiş, aynı zamanda toplumu bilinçlendirme ve dönüştürme aracı olarak görmüştür. Bu doğrultuda Cevdet Kudret, Nesin’in eserlerini üç temel başlık altında sınıflandırır:

- a. “Çağımızdaki Türkiye’nin toplumsal topografyasını veren öyküler. Bunlarda, Türkiye’nin gerçekleri mizah yoluyla yansıtılmış; yurdun her sınıfından, her katmanından insanlar olumsuz ve olumlu, alçak ve yüce yanlarıyla sergilenmiştir. Bu yoldaki hikâyeler, Türkiye’nin toplumsal tarihi için de birer kaynak niteliğı taşımaktadır.
- b. “Büyükler için masallar” genel başlığı altında toplanan masallar (Memleketin Birinde, Hoptirnam). Halk masallarından esinlenilmekle birlikte özü çağdaş olan bu masallarda siyasal yergi ağır basmaktadır.
- c. İnsanın iç dünyasını veren hikâyeler (Yetmiş Yaşım Merhaba, Maçınli Kız İçin Ev). Bunlar mizah türü dışında kalan hikâyelerdir” (Solok, 1990, 315-316).

Sonuç olarak, Aziz Nesin, yaşadığı yıllarda Türkiye’nin solunda yer almış ve sosyalizm dünya görüşünü savunmuştur. Ona göre sosyalizm, insanların sömürülmemesi, zenginliğin hakça dağıtılması, bireylerin yarın kaygısı duymadan huzur ve güven içinde yaşamları ve herkesin hayata eşit koşullarda başlaması anlamına gelmektedir (Vatan, 1961). Bu düşünceleri, eserlerine de yansıtmış ve farklı edebî türlerde kaleme aldığı metinlerde savunduğı fikirleri açıkça ortaya koymuştur. Nesin’in yazılarında karşılaştığımız her metafor, unsur ve mizah ögesi, halkı düşündürmeyi amaçlamış, eğlendirirken öğretmeyi hedeflemiş ve edebiyatı bu doğrultuda bir araç olarak kullanmıştır.

1.2.1. Memleketin Birinde ve Hoptirnam Kitaplarında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

Aziz Nesin, hikâye ve romanlarında masal ve halk hikâyelerinin temalarını, motiflerini, anlatım tekniklerini ve tekerlemelerini büyük bir titizlikle kullanmıştır. Mizahi bir üslupla kaleme aldığı bu eserleri toplumun dile getiremediklerini ifade etmenin bir yolu olmuştur. “*Memleketin Birinde*” ve “*Hoptirnam*” adlı masal kitaplarını da bu anlayış doğrultusunda şekillendirmiş ve masalları, gerçeklerin ve halk direnişinin bir anlatım aracı olarak görmüştür. Onun masallarının merkezinde toplumsal ve siyasi eleştiri yer almaktadır.

Nesin’in masal türüne olan ilgisi ve bu türü kullanma biçimi, onun edebî anlayışında önemli bir yer tutmaktadır. Bu doğrultuda, “*Büyüklerle Masallar*” adlı iki masal kitabı, yazarın edebî anlatıları arasında önemli bir yere sahiptir. Aziz Nesin, geleneksel masalların üslup ve tekniğini kullanarak anlatılarını hiciv ve toplumsal eleştirinin bir aracı olarak kullanmıştır. Bu doğrultuda yazdığı “*Memleketin Birinde*” ile “*Hoptirnam*” adlı eserleri ise bu alanın en başarılı örnekleri arasındadır (Boratav, 1969b).

Toplumun ve iktidar eleştirisini başarıyla yaptığı ilk masal kitabı, “*Memleketin Birinde*” 1958 yılında Düşün Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. İkinci eseri ise “*Hoptirnam*” 1960 yılında Karikatür Yayınları tarafından okurla buluşmuştur. İçerisinde toplam 52 masalı bulunan bu eserler, günümüzde Nesin Yayıncılık tarafından yayımlanmaya devam etmekte ve sayısız baskı yaparak hâlâ okuyucular tarafından ilgiyle okunmaktadır.

Yazarın bu eserlerini kaleme aldığı dönem, toplumsal baskının ve sansürün yoğun olduğu bir zamana denk gelmektedir. Ancak Nesin, kendisinden önceki çağlarda masalın toplumsal eleştiriye yansıttığı gibi, kendi masallarında da toplumsal eleştiriye öncelik vermiştir. Bu bağlamda, 1966 yılında “*Akşam*” gazetesinde yayımlanan bir yazıda şu değerlendirmede bulunmaktadır:

“47 masal var bu kitapta. Ama büyüklerle söyleyen masallar... Binlerce yıl öteden, insanlığın ortak malı masallar Aziz Nesin’in teknesinde yoğrulmuş; kendi deyimi ile “gerçek hâle” konulmuş. “Paslı Teneke”yi okurken, günümüzden de bir şeyler var diye düşünüyor insan, İkinci hikâyede, halka giren kazık sonunda padişaha girecektir. “Eski Roma’da Yaşayan Biri”nde suçlu, insanın kendisidir. Ama eski Roma yaşayışı hakkında yazarın bu kadar bilgi sahibi olması insanı şaşırtıyor. “Bir Çin Hikâyesi”, o kadar Çin’li kokuyor ki, 1957 yayınlanan yazı, birkaç ay sonra bir dergide, çevrilmiş bir Çin hikâyesi olarak çıkmış...” (Akşam, 1966).

Görüldüğü üzere Aziz Nesin’in yayımlanan masal kitapları, kendi döneminde de toplumsal gerçekleri yansıtmaları açısından oldukça ilgi görmüş ve sevilmiştir. Yazarın masallarındaki hiciv ve toplumsal eleştiri vurgusu, birçok edebiyat eleştirmeni tarafından da takdir edilmiştir. Nitekim, Adnan Binyazar’ın 1974 yılında Nesin’in masal kitapları hakkında söylediği şu sözler oldukça önemlidir:

“Aziz Nesin, baskılar karşısında anlatım inceliğiyle gerçekleri söyleyen koca bir Anadolu’nun düşünme ve nükte geleneğini insanımızı yaşamı biçimine dönüştürmüştür. Her satırında bu inceliğin ve gerçekliğin etkisini duyurur Nesin.

...

Masalların hangisini ele alırsanız alın, bir toplumsal eleştiri hemen duyuruyor etkisini. “Şeyh Şezalet’ten” “Camgöz’e değin, “Aziz Moktus”tan “Eski Bir Dolmuş’a değin, küçücük hayvanların gülünçlü yaşamlarına değin... İnsanımızın bakıcıları altındaki ezilmişliklerine tanık oluyoruz. “İlerleyelim, Yüksелейim, Kalkınalım”daki aldatmaca bugün bile yürürlüktedir” (Halkçı, 1974).

Bu değerlendirmeler, Aziz Nesin’in masallarının hem döneminde hem de günümüzde toplumsal eleştiriye güçlü bir şekilde yansıttığını ve geleneksel masal formunu modern hiciv anlayışıyla ustaca harmanladığını ortaya koymaktadır.

Nitekim, Aziz Nesin, 1966 yılında Tahir Alangu ile yaptığı röportajda masal yazma sebebini şu sözlerle açıklamıştır:

“Masal bir fantezi olarak, ucu ekmeğe dayanan politika sorunları içinde çalkalanan, bunların baskısı altında bulunan insanlar için mümkün değildir. Halk başkaldıramıyorsa, hakkını gerektiği kadar arayamıyorsa, bu durumuna ancak bir edebî kılık veriyor, bu anlamda biz de masalı kullanırken gerçekçi kalıyoruz, bununla çağımızı anlatıyoruz” (Alangu, 2021)

Aynı röportajın devamında ise yazar, şu sözleri söylemektedir:

“Ben halk masallarında ve hikâyelerinde, fıkralarında, “baskıya karşı direnme” eğilimi gördüm. Bu masal alışkanlığından yararlanarak kanunla ya da kanunsuz baskıya karşı, “bilinçli” olarak o iki kitabımı yazdım. Onları o günlerde halkın bildiği masal biçiminde vermek gerektiğini duydum. (...) Oysa masalda “öğretici bir yorumlama” var. Halk, masalı dinleyince ya da okuyunca, “Lafı ne demeye getirmiş?” diye düşünüyor. Sözü açıkça, dobra dobra kullanılmadığını kendi alışkanlığından biliyor. Her yerde bu “Ne demeye getirmiş?” sorusunu sorma gerektiğini duyuyor. Bizde söz ve yazının doğrudan birşey demek için değil, erbabına malum olacak şekilde anlamın üstünü örtmekte kullanıldığını çok iyi biliyor halk. (...) “Kargaların Seçtiği Padişah” bir masal esinlemesidir ama benim söylemek istediğim başkadır. Masalın mizah hikâyelerinden daha çok düşündürdüğünü anladım” (Alangu, 2021).

Görüldüğü üzere, Aziz Nesin’in masal yazma amacı halkla doğrudan iletişim kurma ihtiyacından doğmuştur. Nesin’in kaleme aldığı masallar, halkın yaşadığı baskıları ve toplumsal sorunları dolaylı yoldan ele almak için bir araç olmuştur. Onun eserlerini okuyan halk, anlatılan olayların ardındaki gerçek mesajı düşündükçe içinde bulunduğu toplumu ve koşulları sorgulamaya başlayacaktır. Bu sayede halk bilinç kazanacak ve içinde bulunduğu duruma baş kaldıracabilecektir. Dolayısıyla kaleme aldığı masallar, sosyalist gerçekçi edebiyat anlayışının ürünüdürler.

Aziz Nesin, masallarını geleneksel halk masallarındaki gibi ele almamış onları kendi üslubuyla yeniden şekillendirerek farklı bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Masallarında daha çok meddah hikâye anlatım tarzına kayan yazar, günümüz toplumunu ve politika sorunlarını işlemiştir (Nesin, 2023). Tahir Alangu bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Giriş, geçiş ve bitiriş formüllerinde, masaldan iyice uzaklaşan, üstü iyice açılmış ironili taşlamalarla sert bir toplumcu gerçekçiliğe bağlanan bu hikâyelerinde, bizdeki eski meddahların, dinleyicilerine göre zaman zaman kullandıkları o kesin, hızlı ve sert anlatımla vurucu bir etkilemeye ulaşmak istediği görülüyor. Aziz Nesin, “faydacı ezgisi”yle masallardaki hayal unsurları ve motif sıralamaları, formüllü

deyişlerin altında saklanmış kapalı düşüncelerin çıkmazına düşmemiş, halk hikâyeciliğinin gerçekçiliğe en yakın bir koluna aşılarmaya çalışmış, yer yer kullandığı masal unsurlarının üstlerini halkın anlaması için iyice açarak belirlemiş, “toplumcu öğreti” amacını daha etkili hale getirmiş” (Nesin, 2023: 6)tir.

Meddah anlatım tarzının yanında, Aziz Nesin halkın toplum çatışmalarını anlattığı fabl türünü de keşfetmiş ve bu anlatım biçimini masal kitaplarına dahil etmiştir (Nesin, 2023). Bununla birlikte, halk masallarının geleneksel yapısına bağlı kalmamış, özellikle döşeme kısmını kendi üslubuna göre yeniden şekillendirmiştir. Bu bölümde de toplumcu gerçekçiliğin temel temalarını işlemektedir (Nesin, 2023). Örneğin, “*Dünyanın En Büyük Kralı ve Tahtakurusu*” adlı masal şu şekilde başlamaktadır, “Bir varmış bir yokmuş... Kiminde az olan kiminde çokmuş. Karnı tok olanın gözü aç, gözü aç olanın karnı tokmuş. Vur vuranın kırkaranın, alıkıran başkesenin çok olduğu biyerde, insafın hiç olmadığı bizamanda bir ülke varmış” (Nesin, 2023). Görüldüğü üzere, Nesin masalın giriş bölümünde toplumsal eşitsizliklere ve adaletsizliğe vurgu yaparak klasik masal formel kısmına eleştirel bir boyut kazandırmıştır. Aynı şekilde, geleneksel masalların sonunda yer alan “üç elma” bölümünü de kendine özgü bir biçimde değiştirerek eleştirisini sürdürmektedir. Masallarını genellikle şu cümleyle sonlandırır: “Onlar ermiş muradına biz çıkalım tahtaboşa” (Nesin, 2023). Bu ifade, klasik masallarda sıkça kullanılan “Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine” kalıbına ironik bir dokunuş eklemektedir.

Görüldüğü üzere, Aziz Nesin’in masallara bakış açısı geleneksel masal anlayışından ziyade edebî masal anlayışına yakındır. Zaten kendisi de Tahir Alangu ile yaptığı röportajda bir ‘modern masal kitabı’ üzerinde çalıştığını belirtmiştir (Nesin, 2023). Nesin’in anlatıları, her ne kadar masal türünün bazı yapısal ve içeriksel özelliklerini taşısa da aslında onun kişisel düşüncelerinin birer yansımasıdır. Yazar, toplumsal ve siyasal eleştirilerini alegorik bir dille sunarak okuyucularını bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Aziz Nesin, masal türünü yalnızca bir anlatı türü olarak değil, aynı zamanda güçlü bir eleştiri aracı olarak değerlendirmiştir.

Nesin’in masalları, geleneksel masalları güncellemekten ziyade, tamamen özgün bir yaklaşımla yeniden kurgulanmıştır. Geleneksel giriş formellerini kullanarak başlayan bu masallar, okuyucuya ne ile karşılaşacağını önceden haber veren birer uyarı niteliğindedir. Ancak, klasik masallardan farklı olarak olağanüstü unsurlara ağırlık verilmemiş bunun yerine gerçekçi bir yaklaşım benimseyerek alegorik öğeleri öne çıkarmıştır. Bu durum, Nesin’in masallarının hem anlatı zenginliği kazanmasına hem de ele aldığı toplumsal meseleleri daha etkili bir şekilde işlemlerini sağlamıştır.

Yazarın masallarını, geleneksel masallardan ayıran bir diğer yönü de masallarının mutlu sonla bitmiyor olmasıdır. Bu masalların sonu bilinçli bir şekilde ucu açık bırakılarak

okuyucunun düşünmesi ve sorgulaması hedeflenmiştir. Masal kahramanları genellikle insanlar ve hayvanlardan oluşurken, kimi zaman geçmiş yüzyıllara uzanmış, kimi zaman ise modern dünyayı ele almıştır. Bu yönüyle Nesin, zaman ve mekân kavramlarını esnek bir şekilde kullanarak klasik masal anlayışının dışına çıkmıştır. Ayrıca, masallarında olağanüstü unsurları azaltması ve alegorik anlatımı ön plana çıkarması, onun anlatılarını geleneksel masal türünden farklı bir noktaya taşımıştır. Aziz Nesin'in eserleri, güldürürken düşündüren yapısıyla, edebî masal türünün sınırlarını genişletmiştir.

Nesin, halkın belleğinde yer eden sözlü anlatıları, toplumsal ve siyasal eleştirinin bir yolu olarak kullanmıştır. Ancak, doğrudan ideolojik propaganda amacı gütmemiş eleştirilerini masal türünün yapı ve içerik olanaklarından yararlanarak kurgulamıştır. Masallarında toplumsal eşitsizlik, adaletsizlik, yöneticilerin riyakarlığı ve ahlaksızlığı, açgözlülük, aydınların niteliksizliği, ekonomik sorunlar ve halkın tepkisizliği, gibi toplumcu gerçekçiliğin temalarını işlemiştir. Bu meseleleri genellikle ezen/ezilen karşıtlığı, sömürü düzeni ve iktidar baskısı etrafında şekillendirerek halkı bilinçlendirmeyi ve düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, masalın mizahi ve alegorik yapısını, keskin bir toplum eleştirisi için etkili bir araç olarak kullanmıştır.

Sonuç olarak, Aziz Nesin geleneksel masalların eleştirel yönlerini belirleyerek, kendi anlatılarını toplumcu gerçekçi bir anlayışla yeniden kurgulamıştır. Onun amacı yalnızca eğlenceli ve mizahi anlatılar oluşturma değil, halkı bilinçlendirmek ve toplumsal eleştiriyi güçlü bir şekilde yansıtmaktır. Bu yönüyle, geleneksel masal anlatılarını yeniden üretmek yerine, onları sanatsal ve düşünsel anlayışı doğrultusunda dönüştürmüş ve edebî masal geleneğine önemli bir katkı sağlamıştır.

1.2.1.1. Yöneticilerin Riyakarlığı ve Adaletsizliği

Aziz Nesin'in "*Memleketin Birinde*" ve "*Hoptirnam*" adlı masal kitaplarında yer alan anlatılar, genel olarak iktidar eleştirisine dayanmaktadır. Yazarın "*Büyüklerle Masallar*" serisinde yer alan bu anlatılar; baskıcı yönetimleri, iktidarın kontrol mekanizmalarını, sınıfsal ayrımları, çıkarıcı kesimleri, yöneticilerin riyakarlığını, adaletsizliğini, toplumsal eşitsizliği, sömürüyü, halkın tepkisizliğini, halkın bilinçlenmesini, aydınların niteliksizliğini ve aydınların cehaleti gibi toplumcu gerçekçi sanatın ana temalarını işlemektedir.

Aziz Nesin'in masallarının asıl odak noktası ise iktidar eleştirisi olmuştur. Masallarının neredeyse tamamında sistem ve yöneticilere yönelik sert eleştiriler yer almakta olup bu eleştiriler anlatılarının temelini oluşturmaktadır. Yazar, toplumun içinde bulunduğu durumun

başlıca sorumlusu olarak halkı görmüş ve toplumun kendisini değiştirdikten sonra yöneticilerini değiştirmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu nedenle masalarda mevcut yöneticilerin gerçek yüzlerini ve halkın tepkisizliğini göstermeye çalışmıştır.

Bu eleştirinin en çarpıcı örneklerinden biri, “*Memleketin Birinde*” kitabında yer alan “*Kargaların Seçtiği Padişah*” (Nesin, 2023) adlı masalıdır. Masal, iyilik yapma isteğiyle dolu olan, ancak bunu nasıl yapacağını bilmeyen yoksul bir adamın, son derece tesadüfi ve absürt bir yöntemle padişah seçilmesini konu almaktadır. Halkın kaderini belirleyen bu seçim süreci, akılcı ve adil bir yönetim yerine, kargaların üç kez başına pislediği kişinin padişah ilan edilmesi gibi anlamsız bir geleneğe dayanmaktadır.

Bu masal aracılığıyla Nesin, iktidarın meşruiyetini sorgulamaktadır. Yönetici seçiminin kargaların yaptığı rastlantısal ve gerçekdışı bir şekilde gerçekleşmesi, seçimlerin halkın refahını ve toplumun ihtiyaçları doğrultusunda gerçekleşmediğini göstermektedir. Toplumcu gerçekçi bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise halkın bilinçsizce iktidara getirdiği yöneticilerin nasıl yozlaşabileceğine dair güçlü bir alegori sunmaktadır. Zira masalın devamında, padişah olan adamın kendisini tahta çıkaran kargalara minnet borcu duyduğu ve onların çıkarlarını halkın refahının önüne koyduğu görülmektedir:

“Adam padişah olunca, kendini padişah yapan kargaların bu iyiliğini unutmamış. Bütün bostanlardaki, tarlalardaki bostan korkuluklarının kaldırılması için bir ferman çıkarmış. Kargaları taşıyan, kışkırtıcıları mahkemeye verip cezalandırmış. Bununla da kalmamış, her evin kargalara bir avuç yem atmasını buyurmuş” (s. 54).

Halk bu durumdan rahatsızlık duysa da padişahın gözü kargalardan başka hiçbir şeyi görmez.

“Kargalar beslene bakıla koyun kadar olmuşlar, hem de günden güne çoğalıyorlarmış. Bizaman gelmiş, çoğalan, irileşen kargalar kente sığışamaz olmuş.”

Padişah kargalara o kadar iyi baktırmış ki, kargalardan kendilerine yer kalmayan insanlar evlerini, yurtlarını kargalara bırakıp dağlara bayırlara düşmüşler. Beslenen kargalar sığır kadar irileşmişler” (s. 55).

Evlerini ve yurtlarını terk etmek zorunda kalan halk, padişahın ölümü üzerine geri dönmüştür. Ancak yaşananlardan ders çıkarmak yerine eski geleneklere bağlı kalarak padişah seçiminde yine kargalara güvenmeyi tercih etmişlerdir. Bu anlatı, toplumcu gerçekçilik bağlamında incelendiğinde, Aziz Nesin’in yöneticilerin halktan kopuk politikalarını ve iktidarın çıkar gruplarına hizmet edişini eleştirdiği açıkça görülmektedir. Masalda, yönetimi elinde bulunduran kişinin halkın refahını değil, onu iktidara getiren kişiyi ve kurumları gözetmesi eleştirilirken bu durum, yaşadığımız dünyanın gerçekliğiyle birlikte sunulmaktadır. Aynı zamanda masalda halkın asla isyan etmemesi ve yaşadığı sorunlardan ders almayarak eski seçim yönetimine dönmesi de eleştirilmektedir. Toplumcu gerçekçi anlayışta halkın kaderci anlayışıyla örtüşen bu yaklaşım, toplumun değişmedikçe yöneticilerin değişmesinin bir anlamı

olmadığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu eleştirel yaklaşım, “*Dünyanın En Büyük Kralı ve Tahtakurusu*” (Nesin, 2023) adlı masalda da kendini göstermektedir. Bu anlatı, “*Kargaların Seçtiği Padişah*” adlı masalla oldukça büyük benzerlikler göstermektedir. Masalda en kilolu kişinin padişah seçildiği bir dünya kurgulanmıştır. Bu saçma padişah seçme yöntemi, evinde açlıktan kırılan bir adamın tahtakurusu yardımıyla padişah olması üzerinden eleştirilmektedir. Bu masalda tahtakurusunun ve açlıktan ölmek üzere olan adamın açgözlülüğü nedeniyle ülkenin yok olması alegorik ironi yöntemiyle ele alınmıştır.

Masal, “Bir varmış bir yokmuş... Kiminde az olan kiminde çokmuş. Karnı tok olanın gözü aç, gözü aç olanın karnı tokmuş. Vur vuranın kırkaranın, alıkıran başkesenin çok olduğu biyerde, insafın hiç olmadığı bizamanda bir ülke varmış” (Nesin, 2023) ifadeleriyle başlayarak siyasi ve toplumsal bir eleştiri sunmaktadır. Masalın giriş bölümünde, sosyal adaletsizlik ve eşitsizliğin hâkim olduğu bir dünya kurgulanarak okuyucunun nasıl bir anlatıyla karşılaşacağı önceden hissettirilmiştir. Yazarın bu şekilde oluşturmuş olduğu giriş formeli, geleneksel masal ile edebî masalı arasındaki en önemli farklardan birini ortaya koymaktadır. Zira geleneksel masallarda giriş formelleri, masalın içeriğine dair bir bilgi vermezken edebî masallarda anlatının temasına dair okuyucuya önceden haber verilir. Nesin’de bu yöntemi kullanarak, okuyucuyu karşılaşacağı anlatı hakkında uyarmaktadır.

Masalın devamında ise, en kilolu insanın kral olduğu bir ülkede yaşayan cılız bir adam ve onun tahtakurusu aracılığıyla halkını nasıl sömürdüğü alegorik bir dille anlatılmaktadır:

“Adam her gece tahtakurusunu komşusunun evine bırakır, ertesi gece tahtakurusu döner gelirmiş. Gelirmiş ama, her seferinde biraz daha irileşerek... İrileşe irileşe ceviz kadar, elma kadar, fare kadar olmuş.

Fare kadar olunca, komşusu artık bu tahtakurusunun yüzünden evinde duramaz olmuş, çoluğunu çocuğunu alıp başka biyere çıkmış. Sıska da komşusundan boşalan eve taşınmış. Ağaçlarındaki meyveleri, bahçesindeki sebzeleri yemeye başlamış. Böyle böyle siskacık adam da toplanmış, azçok kendine gelmiş. Ama tahtakurusu,

-Benim karnım aç, bana emecek kan bul! dermiş” (Nesin, 2023).

Burada tahtakurusu, güç ve servet kazandıkça daha fazlasını isteyen iktidarı simgelemektedir. Sıska adam ise önce bireysel çıkarını düşünerek tahtakurusu ile iş birliği yapar fakat süreç içerisinde o da tahtakurusu gibi doyumsuz hale gelir. Masalın sonunda, tahtakurusu o kadar büyür ki tüm ülkeyi ele geçirir.

“Tahtakurusunun ayakları yerde, sırtı bulutlarda... o kadar büyümüş. Krala hırlar,

-Bana emecek düşman kanı bul, karnım aç! Yoksa seni yer yutarım! dermiş.

Kral, tahtakurusunun korkusundan, çevresindeki herkesi düşman görmeye başlamış. Sarayda kim varsa,

-Siz benim düşmanımsınız!.. diye bağırır, onları tahtakurusunun fırın kadar geniş, alevli ağzına atarmış. Bütün nazırları, baş nazırları, en yakınlarını bile tahtakurusuna vermiş. Sonunda “Düşman Arama-Bulma” örgütünü de tahtakurusuna yedirmiş. Tahtakurusu o kadar büyüymüş ki, hantal iri vücudu bütün ülkenin üstüne çökmüş” (Nesin, 2023: 75).

Aziz Nesin bu masalında hem yöneticileri hem de güç elde etmek uğruna yozlaşan bireyleri eleştirmektedir. Buradaki tahtakurusu metaforu, toplumcu gerçekçi anlayış çerçevesinde ele alındığında, bireyin ya da sınıfın yavaş yavaş halkın kanını emen bir sömürü aracına dönüştüğünü gösteren güçlü bir alegori olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda tahtakurusu ve cılız adam, yoksul halkı sömüren iktidar sahiplerini temsil etmektedir. Bu durum, Nesin’in masalı yalnızca bir edebî tür olarak ele almadığını göstermektedir. Bu masal, toplumsal eleştirinin bir yansımasını oluşturmaktadır. Aynı zamanda “*Dünyanın En Büyük Kralı ve Tahtakurusu*” diğer masalda olduğu gibi halkın bilinçsizliğini ve iktidarı sorgulamamasını eleştirmektedir. Anlatıda tahtakurusunun tüm halkı teker teker yerken toplum bu durumu sorgulamamıştır.

Hem “*Kargaların Seçtiği Padişah*” masalında hem de “*Dünyanın En Büyük Kralı ve Tahtakurusu*” adlı masalda, bireyin kendi çıkarları uğruna halkını yok sayması, ana temayı oluşturmaktadır. Aziz Nesin, yöneticilerin aslında birer sömürü aracı olduğunu okuyucusuna göstermektedir. Ancak masalın alt metnine bakıldığında yalnızca iktidarı değil, halkı da eleştirdiği görülmektedir. Halkın kendisini gerçekten temsil edecek bir yönetici seçememesi ve iktidarın halkı hiçe sayarak gücünü korumaya çalışması, toplumcu gerçekçiliğin temel anlayışlarından biridir.

Bu konuyu bir başka şekilde ele alan masal ise “*Kendini Tanımayan Kral*” (Nesin, 2023) masalıdır. Masalda, halkın kendisini temsil edeceğine inandığı veliaht, tahta çıktıktan sonra vaat ettiği sözleri yerine getirmemesi anlatılır. Veliaht, tahta geçmeden önce halkı daha iyi bir yaşama kavuşturacağına dair söz vermiş, ancak tahta geçtikten sonra dostlarına sırt çevirmiştir. Verdiği hiçbir sözü tutmayan veliaht, halkın yaşadığı zorlukları da görmezden gelmiştir. Ancak masalın sonunda halk daha iyi bir toplum için eski kralı devirerek yerine yenisini getirmiştir.

“Her zaman cennete çevireceğini söylediği kıraçların, bataklıkların önüne getirmişler. Kral elini gözlerine siper edip bataklığa bakmış bakmış, sonra,

-Buralar neresi?.. diye sormuş.

-Hani bu bataklığı göl yapacaktınız. Herkes bu gölde balık avlayacaktı. Turistler koşup gelecekti.

Kral bakmış bakmış,

-İlk görüyorum buralarını, demiş aman ne pis yerler... (s.92).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere masalda eleştirilen ana konu halkın umut bağladığı

veliahdın iktidara geldikten sonra halkın çıkarlarını yok sayarak her şeyi unutmasıdır. Masalda Padişah sadece halka vaat ettiği sözleri unutmakla kalmaz, kendisini bile tanıyamaz hale gelir. “Kral hazretlerinin karşısına altın çerçeveli bir boy aynası getirmişler. Kral aynadaki hayaline bakmış, ama bitürlü kendisini tanıyamamış” (s.92-93). Veliahdın tahta çıktıktan sonra kendisini bile tanımaması, onun yönetimdeki kimliğinin yozlaştığının bir simgesidir. Bu durum, bir önceki masalda olduğu gibi, halkın refahını göz ardı eden, yalnızca kendi çıkarlarını düşünen bir iktidarın halktan uzaklaşmasını ve bu uzaklaşmanın ortaya çıkardığı yozlaşmayı simgeler. Toplumcu gerçekçilikte halktan kopan ve yabancılaşan iktidar sahipleri bu anlatı sayesinde açıkça anlatılmaktadır. Ancak bu masalda, diğer iki masaldan farklı olan önemli bir durum ortaya konulmaktadır. Anlatıda halk daha iyi bir yaşama kavuşmak için mevcut padişahı devirmiş ve yerine veliahdı padişah yapmıştır. Veliahdın padişah olmasının ardından, kendisini ve halkı tanımaması üzerine, bu padişahı da devirerek yerine başka bir veliahdı padişah yapmayı düşünmektedirler. “Oradakiler kralı doğrulamışlar. Sarayda tutuklu olan yeni veliahdı kral yapmak için oradan ayrılmışlar” (s.93). Bu durum, halkın daha iyi bir yönetim arayışı içinde olduğunu ve iktidarı devirerek değişim sağlayabileceğini göstermektedir.

Masalın sonunda kullanılan geleneksel halk masalı bitişinin değiştirilmiş olması da önemli bir detaydır. Geleneksel halk masallarında sıklıkla karşılaşılan “gökten üç elma düştü biri sana biri bana biri de dinleyicilere” şeklindeki bitişin aksine, “*Kendini Tanımayan Kral*” masalında, “gökten inmiş bir elma, yarısı bana, öbür yarısı yine bana. Nah sana! Nah sana!” (s.93) şeklinde bitmektedir. Bu ifade toplumcu gerçekçi eleştiriyi güçlendirmektedir. Bitiş formelinin bu şekilde değiştirilmesi, anlatının geleneksel masaldan ayrılarak edebî masal formuna yaklaştığını da göstermektedir.

İncelediğimiz bu üç masaldan da anlaşılacağı üzere, Aziz Nesin, yozlaşmış iktidar mensupları ve bilinçsiz halk gibi toplumsal sorunları işleyerek bu temaları eleştirel ve ironik bir bakış açısıyla yeniden ele almıştır. Ayrıca Nesin, iktidara gelen bireylerin, güç kazandıktan sonra nasıl değiştiklerini ve kendi çıkarları doğrultusunda halktan nasıl uzaklaştığını masallarında yansıtmaktadır. Masalların sonunda, iktidarların ülkeyi yutması ya da üstüne çökmesi, bu anlatıları masal formuna yaklaştırırken sömürü düzenin sınır tanımadığını ve her şeyin, hatta halkın bile, nihayetinde tüketildiğini vurgulamaktadır. Bu temalar, toplumsal gerçekçi bir bakış açısının en güçlü örneklerini oluşturur ve iktidarın halk üzerindeki baskısını, yozlaşmayı ve yabancılaşmayı açıkça okuyucusuna sunar. Bu doğrultuda, Aziz Nesin’in iktidar eleştirisinin yalnızca yöneticilerle sınırlı tutmadığı, halkın beklentilerini boşa çıkaran siyasetçileri de hedef aldığı görülmektedir.

1.2.1.2. Halkın Aldatılması

Aziz Nesin'in "*Nişan Alan Eşek*" (Aziz Nesin, 2023) masalı da toplumcu gerçekçiliğin temel öğelerini derinlemesine işlediği bir masal olarak dikkat çekmektedir. Masalda her şeyin güllük gülistanlık olduğu bir ülkede işlerin bir anda ters gitmesi üzerine ülkenin yoksulluk çekmesinden ve padişahın halka nişan vererek kandırmasından bahsedilmektedir. Ancak masalda yalnızca halka değil; inek, katır ve eşeğe de nişan verilmesi ironi unsuru oluşturmaktadır (s.98-101).

Toplumcu gerçekçiliğin yoksulluk ve iktidarın halkı aldatma temaları doğrudan masalın içinde yer almaktadır. Padişahın açlık ve sefalet içinde kıvranan halkı basit bir ödül olan nişanla kandırması, "Ey ahali!.. Duyduk duymadık demeyin!.. Her kimin devlete bir hizmeti, vatana bir yararlığı olmuşsa koşuk saraya gelsin! Padişahımız efendimiz onlara nişan verecek!.." (Aziz Nesin, 2023) ifadeleriyle okuyucuya sunulmaktadır. Halkın, temel ihtiyaçlarını unutup bu sembolik ödülü bir zafer olarak kabul etmesi, halkın kolayca kandırılabilceğini göstermektedir.

Masalda inek ve katırın yanı sıra eşeğin de nişan almaya gitmesi ve padişah tarafından ölene kadar bir çuval samanla ödüllendirilmesi, iktidarın ne kadar yozlaştığını ve halkın ne kadar değersizleştiğini gözler önüne sermektedir. Buradaki nişan, halkın gözünü boyamak için ortaya atılan bir simgedir. Tüm bu unsurlar, toplumcu gerçekçiliğin, halkın kolayca kandırılması ve alt sınıfların uğradığı haksızlıklar temalarına paraleldir.

Bireyin içerisinde bulunduğu çaresizlik konusunu ele alan bir diğer anlatı, "*Padişaha Giren Kazık*" (Aziz Nesin, 2023) adlı masaldır. Masal, bir kişinin "Ey aman, bana kazık giriyor!" (Aziz Nesin, 2023) diye bağırmasıyla başlamaktadır. Önceleri hiç kimsenin umursamadığı bu kişinin bağırışının artması üzerine kolcular ve subaşıcılar adamın yalan söylediğine hükmederek onu hapsedmişlerdir. Ancak zamanla halktan birçok kişinin, -kadının, hekimbaşının, vezirlerin- kazık giriyor diye bağırması masalın kilit noktalarından birini oluşturmaktadır. Kazığın girdiğini söyleyen her kişinin hapsedilip cezalandırılması ve soruna çözüm aranmaması ise masalda ironi yoluyla anlatılmaktadır. En son padişahın kazık giriyor diye bağırması ve o zaman bu sorunun önemli olduğunun fark edilmesi masalın eleştiri unsurunu oluşturmaktadır (s.23-27).

Masal "kazık" metaforu üzerinden toplumsal sorunların inkâr edilemez bir boyuta ulaşmasını, halkın çaresizliğini ve sistemin çürümüşlüğü simgesel bir dille yansıtmaktadır. Masalın başlangıcında, bireysel bir sorun olarak görülen "kazık giriyor" söylemi zamanla

toplumsal bir soruna dönüşmektedir. Bu süreçte dikkat çeken unsur, yönetici sınıfın -padişah, kadı, hekimbaşı, müderrisler gibi otorite figürlerin- halkın yaşadığı sorunları görmezden gelmesidir. Toplumcu gerçekçi bakış açısıyla değerlendirildiğinde, masal, yöneten ve yönetilenler arasındaki sınıfsal farkları belirginleştirmekte ve toplumsal düzenin çürümüşlüğüne vurgu yapmaktadır. “Padişaktır, yalan söylemez, elbet kazık girdiği doğrudur. Bizden çok bağırması da, herkese rütbesine göre büyüklükte kazığın girmesindendir. Padişaha giren kazık sultani olmak gerek,” (s.27) cümlesi bu durumu somutlaştırmaktadır. Zira halktan biri bu şekilde bağırdığı zaman yalan söylediğine hükmedilerek ülkeden sürülürken padişahın bu şekilde bağırması ise doğru söylediğine yorulmaktadır. Bu durum, alt tabakanın yaşadığı sorunların, üst sınıfları doğrudan etkilemediği sürece sorun olarak görülmediği anlamına gelmektedir

Masalda halk, başlangıçta sesini daha yüksek makamlara duyurmaya çalışsa da talepleri göz ardı edilmekte ve baskıyla susturulmaktadır. “Ortada kazık yoktur. Olsa görünür. Yalan söylersiniz!..” (s.26) alıntısı halkın sorunlarının görmezden gelindiğine dair en net örneklerden biridir. Zamanla, bu duruma karşılık bulamayan halk, yerini sessiz bir kabullenişe bırakmakta ve yaşadığı sorunları sorgulamadan kabul etmeye başlamaktadır. Bu bağlamda, toplumcu gerçekçiliğin temel kavramlarından olan “kadercilik”, “alıştırılmış sefalet” ve “baskıcı düzene rıza gösterme” gibi temalar masalın anlatısında belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Oysa aynı şekilde padişah bağırdığı zaman yalan söylemediğine hükmedilmiştir. Bu durumda sorunların iktidar yöneticilerini ilgilendirmeye başladığı zaman dikkate alındığını göstermektedir.

Bu çerçevede değerlendirilebilecek bir diğer önemli masal ise “*Dayanın Yurttaşlarım*” (Aziz Nesin, 2023) adlı masaldır. Alegorik bir dil benimsenerek anlatılan bu masal, insanların sürüngen ve böcek benzeri varlıklara dönüşmesi üzerinden, toplumsal çürüme ve yozlaşma süreçlerini eleştirel bir bakış açısıyla okuyucusuna sunmaktadır. Masal, sürüngenlerin ve böceklerin insanları ısırmasından sonra bu kişilerin yavaş yavaş sürüngenleşmesini konu almaktadır. Başbay tarafından yönetilen bu ülkenin bilginleri, çeşitli öneriler sunarak buna engel olmaya çalışmış ancak yönetici olmak isteyen kişiler tarafından bu durum engellenmiştir (s.36-41).

Masalda insanların sürüngenlere dönüşmesi, toplumun yozlaştığını ve halkın bir kesiminin insanlıklarını kaybettiğini vurgulamaktadır. “Yurttaşlar!.. İnsanlığınızı koruyun, örümcekleşmeyin, akrepleşmeyin! diye bağırlarlar, söylerler ama dinletemezlermiş.” (s.38) bu ifadeler insanların yalnızca fiziksel bir değişim değil, aynı zamanda ahlaki ve düşünsel anlamda

da nasıl bir bozulmaya uğradığını gözler önüne sermektedir. Ancak bilginlerin halkı bu şekilde uyarmaya çalışması da oldukça önemli bir noktadır. Zira toplumcu gerçekçi anlayışta öncü aydın rolünü üstlenen bu kişiler alegorik bir dille okuyucuya sunulmaktadır.

Masalın önemli sembollerinden biri “zehir” metaforudur. “Zehire alışa alışa sürüngenleşenler, örümcekleşenler, artık insan sayılamazlar. Onlarda insanlığın ne biçimi kalmış ne özü..” (s.38) ifadesi, zehrin yalnızca biyolojik değişimi değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı da dönüştüren ve yozlaştıran bir unsur olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, masalda halkın bir kesiminin zehrin verdiği haz ile insanlıklarını kaybederken diğer bir kesimin ise insan kalma mücadelesi vermesi dikkate değer bir noktadır. İnsan kalmaya çalışan bu azınlık, toplumcu gerçekçiliğin temel unsurlarından biri olan bilinçli direnişi temsil etmektedir. Aydınlar ve liderler, konumundaki bazı bireylerin toplumu bu zehrin etkisinden kurtarmaya yönelik çabalarına rağmen, yozlaşmış ve çürümüş bir yönetim mekanizması içinde bu mücadelenin sekteye uğraması, masalda eleştirilen temel noktalardan biridir. Masalın sonunda Başbay’ların oy alabilmek için sürüngenleri kapıdan içeri almaları bu duruma örnek oluşturmaktadır. “Kapı on oyluk, yüz oyluk, bin oyluk aralana aralana, gün gelmiş ardına kadar açılmış” (Aziz Nesin, 2023) alıntısı, Başbay olarak adlandırılan yöneticilerin yalnızca kendi çıkarlarını gözetmesi ve halkın genel refahını göz ardı ederek sistemin çöküşünü gözler önüne sermektedir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, ülkenin aydınlarının sürekli olarak halkı bilinçlendirme çabası içinde olması, toplumcu gerçekçiliğin umudu ve direnç unsurunu vurgulayan önemli bir noktadır. Masal, bireylerin tepkisizleşme sürecine karşı koyarak insan kalma mücadelesinin, toplumsal dönüşüm ve özgürleşme açısından kritik bir rol oynadığını göstermektedir.

Toplumcu gerçekçi edebiyat, halkın manipüle edilmesini, iktidarın baskıcı mekanizmalarını ve toplumsal eşitsizlikleri eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli anlatılardan biri de “*Hazinedeki Paslı Teneke*” (Aziz Nesin, 2023) masalıdır. Masal, padişahın hazinesinde bulunan bir sandıktaki değerli mücevherin yüz yıllardır halkı nasıl baskı altında tuttuğunu anlatmaktadır. Masalda bu değerli mücevher padişah başta olmak üzere vezir, saray nazırı ve subaşı gibi üst düzey görevliler tarafından değiştirilmiştir. Anlatıda bu mücevheri görmek isteyen kişiler ise öldürülmüştür (17-22).

Masal, giriş formelinden itibaren toplumcu gerçekçi anlayış çerçevesinde şekillenmektedir. Masalın giriş cümlesi şu şekilde başlar:

“Bir yokmuş, iki yokmuş, üç yokmuş... Eski günlerde yeryüzünün bir ülkesinde hiçbirşey yokmuş.

Hiçbişeyi olmayan bir ülkenin bir padişahı varmış. Bu padişahın da bir hazinesi varmış. Bu hazinede o ulusun en değerli bir emaneti korunurmuş. Atalardan kalan bu emanetle o ulus övünürmüş. 'Hiçbişeyimiz yoksa da, atalarımızdan bize böyle bir emanet kaldı,' diye avunurlar, yoksunluklarını, yoksulluklarını unuturlarmış" (s. 17).

Daha giriş cümlesinde Aziz Nesin, okuyucusunu masalın eleştirel yapısına hazırlamakta ve hikâyenin temel toplumsal meselelere odaklanacağını ortaya koymaktadır. Masalın devamında, hiçbir şeyi olmayan halkın, kutsal emanet kavramı üzerinden nasıl sömürüldüğü anlatılmaktadır. Anlatıda, padişah ve saray erkanının kutsal kabul edilen emaneti korumakla görevlendirildiği görülmektedir. Ancak, toplumcu gerçekçilikte sıkça vurgulanan iktidarın halkı kandırması ve kendi çıkarlarını halkın refahından üstün tutması, bu masalda da açık bir biçimde işlenmektedir. Saray erkânı, halkı kutsal emanet söylemiyle kandırmakta ve bu değer üzerinden bir sömürü düzeni inşa etmektedir. Bu durum, tarih boyunca yönetici sınıfların halkı kandırarak toplumsal düzeni kendi çıkarları doğrultusunda nasıl yozlaştırdığını gözler önüne sermektedir.

Masalda kutsal emanet, geleneğin bir simgesi olarak karşımıza çıkmakta ve yöneticiler, bu emanete körü körüne inanan halkı kontrol altında tutmak için çeşitli yöntemler kullanmaktadır. Masalda kutsal emanetin çalındığı ortaya çıkmaması için dini ritüeller, yeminler ve sembollerle halk uyutulmaktadır.

"Hırsızlığı belli olmasın diye, ulusa kutsal emaneti ne kadar iyi koruduğunu anlatmak için, yılda dört kez yapılan ant içme törenini her ay yaptırmaya başlamış. Ulus her ay alanlarda toplanıp, son kişide son damla kan kalana kadar kutsal emaneti koruyacağına ant içermiş" (Aziz Nesin, 2023).

cümlesi, yüksek zümrenin halkın sorgulamasını engellemek için bu tarz organizasyonları düzenlediğini açıkça göstermektedir. Masalın bir diğer dikkat çekici unsurlarından biri de bazı bireylerin bu kutsal emanetin ne olduğunu merak ederek gerçeği sorgulamaya başlamasıdır.

"Bütün ulus yıllardanberi atalardan kalan emaneti canımızla, kanımızla koruyacağımıza hergün ant içip duruyoruz. Doğrusu bu emaneti hazinede çok iyi saklıyor, koruyoruz. Peki ama bu emanet nedir? Biz emanetçi değiliz ya... Şu odaları, kutuları açalım da atalarımızdan kalan kutsal emanetin ne olduğunu, neyi koruduğumuzu bir öğrenelim!.." (s.20).

Ne var ki, kutsal emanetin ne olduğunu sorgulayan bireyler, yönetici sınıf tarafından baskıya uğratılmakta ve susturulmaktadır. "Vay hain! Atalarımızdan kalan öyle kutsal, öyle değerli bir emaneti, sen kim oluyorsun da göresin... diyerek, o kişiyi kutsal emaneti küçümsemek, aşağılamakla suçlandırmışlar. Bütün ulusu da kandırdıklarından, kendileriyle birlik edip, bunu söyleyenin üstüne yürümüşler. Zavallı, az kalsın linç edilecekmiş." (s.21). Bu durum, baskıcı rejimlerin ve otoriter yönetimlerin, hakikatin sorgulanması ve mevcut düzenin meşruiyetine yönelik eleştirileri her zaman bir tehdit olarak gördüğünü ve bu nedenle sorgulayan kişileri susturmaya çalıştığını göstermektedir. Toplumcu gerçekçilikte bu durum,

susturulmaya çalışılan aydın olarak okunabilir.

Sonuç olarak, bu dört masal, toplumcu gerçekçi bir perspektifle değerlendirildiğinde, yönetimin halkın sorunlarını çözme noktasındaki ilgisizliği, bir durumun sorun olarak görülmesi için üst makamların da yaşaması gerektiği, halkın zamanla iktidar baskısı altında sorgulama yetisini kaybetmesi ve iktidarın halkı kandırma stratejileri güçlü bir alegori etrafında eleştirdiği görülmektedir. Aynı zamanda, masalın anlatısında kullanılan metaforlar, -kazık, emanet, sürüngenler, nişan- toplumsal yapının çürümüşlüğü ve bireylerin bu yapıya nasıl adapte olduğunu gözler önüne sererek güçlü bir sistem eleştirisi oluşturmaktadır.

1.2.1.3. Kolektif Bilinç

Halk ve iktidar arasındaki uçurumu anlatan bir başka masal, Aziz Nesin'in *Hoptiriram* adlı masal kitabında yer almaktadır. “*Huzur Ülkesi*” (Aziz Nesin, 2020b) masalı, geleneksel halk masallarında olduğu gibi bir tekerleme ile başlamamaktadır. Ancak içerisindeki alegorik unsurlar ve olağanüstü olaylar barındırması, onu masal anlatısına yaklaştırmaktadır. Anlatı, gerçekçi bir üslup kullanılarak mizahi bir şekilde işlenmektedir.

Masal, yürüyemeyecek kadar yaşlı bir adamın “Huzur Ülkesi” adlı kitabı bulmasıyla başlamaktadır. Bu ülke, eskiden çok mutlu ve huzurlu bir ülkeyken sonradan kara bir dumanın ülkeyi ele geçirmesiyle halkın umutsuzluğa düşmesinden bahsetmektedir. Bu kara dumanın kaynağını arayan halk bunun nedeni olarak Enbaş görerek onu tahtından indirmiş ancak yine de ülke huzur bulamamıştır. Eski Enbaş'ın yerine geçen kişi ise ülkeyi bu durumdan kurtaracağını söyleyerek ülkenin yok olmasına neden olmuştur (s.67-72).

Anlatıda, bir ülkenin başında bulunan Enbaş adlı yöneticinin halkı nasıl çaresiz bıraktığı ve halkın ihtiyaçlarına çözüm getirmek yerine onları nasıl sömürdüğü anlatılmaktadır. Masal, Enbaş adlı yöneticinin ağzından çıkan kara dumanların ülkeyi sarması ve halkın huzur bulmak amacıyla bu yöneticiyi devirip yerine yeni bir Enbaş getirmesiyle başlamaktadır. Başa getirilen Enbaş, huzur bulabilmek için “Gürültü patırtı dinsin! Kimse bağırıp çağırmasın ki, ben de huzura kavuşup çalışayım!..” (s. 69), “Konuşulmasın, dedi, siz konuştukça benim huzurum kaçıyor” (s.70) ya da “İki ayak üstünde yürümeniz huzurumu bozuyor, dedi, tek ayak üstünde seke seke gidin ki ben rahat çalışabileyim...” (s.70) gibi isteklerde bulunmakta ancak kara dumana asla çare bulamamaktadır. Enbaş'ın huzura ulaşma arayışının, aslında kendi çıkarları doğrultusunda olduğu ve halka hiçbir fayda sağlamadığı bu ifadeler aracılığıyla gösterilmektedir. Bu noktada, toplumsal değişim gerçekleşmediği sürece sistemin değişmesinin halkın durumunu iyileştirmeyeceğine dair güçlü bir eleştiri sunulmaktadır.

“Vezirler de birer birer gitti. En son başveziri de yiyince, kendisinden başka kimse kalmadı.” (s.71) ifadesi masalın başında güçlü bir ülke olarak tasvir edilen toplumun, sosyal düzenin ne kadar hızlı bozulabileceğini de gözler önüne sermektedir. Bu tema, toplumcu gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olarak, bir toplumun yalnızca dışsal tehditlerle değil, aynı zamanda içsel çürümelerle, sosyal adaletsizlikler ve eşitsizlikler nedeniyle de yıkılabileceğini göstermektedir.

Anlatının sonunda yer alan şu cümleler ise anlatının ana mesajını pekiştirmektedir:

“Bir de baktım, kara duman kalmamış. Yalnız benim ağızımdan hafif bir duman tütüyor. O zaman gerçeğin ne olduğunu anladım. Ülkeyi kaplayan kara duman, hepimizin kara dumanıydı. Ama bizden azar azar tütüğü için kendi kara dumanımızı anlamıyorduk. Bütün o azar azar kara dumanlar bizden tütüp birleşince yoğunlaşıyor, her yer kararıyordu” (s. 72).

Bu ifadeler, toplumda görülen sorunların aslında bireysel değil, toplumsal nitelikte olduğunu ortaya koymaktadır. Toplumun genelinin yozlaşması, ülkenin kara dumanlara hapsolmasına neden olmaktadır. Bu durumun çözümü ise toplumun bireysel olarak değil, kolektif bir bilinçle değişime uğramasıdır. Çünkü yöneticiler değişse de toplum değişmedikçe halk ezilmeye devam edecektir. Ayrıca huzurun yalnızca bireysel bir kazanım olmadığı, toplumun kolektif çabasıyla elde edilebileceği gösterilmektedir. Bu yaklaşım, toplumcu gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olan bireyden ziyade toplumun çıkarlarının ön planda tutulması gerektiği anlayışını da güçlendirmektedir.

Kolektif bir değişim gerçekleşmedikçe ülkenin dönüşmeyeceğini vurgulayan bir diğer masal, “Koca Topuz” (Aziz Nesin, 2020b) adlı anlatıdır. Göçebe olarak yaşayan bir toplum baskı yöntemiyle yerleşik hayata geçmeye zorlanmıştır. Aynı baskı aracı masalın devamında farklı halkların ve devletlerin de yıkılmasına neden olmuştur. Zaman içerisinde hem kendi halkını hem de diğer halkları baskı etrafında toplayan bu araç -topuz- eskiyerek toplumun büyümesine ve farklı ülkelere yayılmasına engel olmuştur. Ancak geriye kalan ülke bu baskı aracını halkı kandırmak için kullanmaya devam etmiştir (s.71-82).

Masalda, yüzyıllar boyunca atalarının yaptıklarını sorgulamadan sürdüren ve kendilerini hiçbir şekilde geliştirmeyen yöneticiler eleştirilmektedir. “Delikanlı babadan kalma topuzu kapınca, tıpkı tıpkısına babasından görüp duyduğu gibi havada koca topuzu döndüre döndüre başkaldıranların, ayaklananların üstüne yürümüş. Topuzu yiyen toz duman olmuş o ülke de sessiz, susuk biyere dönmüş” (s.75). Bu bağlamda, “topuz” metafor olarak kullanılarak güç ve iktidarın sembolü haline gelmektedir. Topuz metaforu aracılığıyla Aziz Nesin, döneminin baskı aygıtlarını da görünür kılmıştır.

Yüzyıllar boyunca babadan oğula aktarılan bu zorbalık, yani “topuz”, ülkenin gelişimini

engellemiş ve sonunda ülke yıkılarak yerine yeni bir hükümet kurulmuştur. Ancak, yeni yönetim geçmişten ders alıp kendini geliştirmek yerine eski düzeni aynen benimseyerek halkı baskı altına almaya devam etmiştir. “Huzur Ülkesi” masalında olduğu gibi burada da dönemin yöneticileri değişmiş ancak halk bir türlü huzura kavuşamamıştır. Ancak bu masalda eleştirilen bir diğer mesele, topuzun halkı kandırmak için de kullanılmasıdır. Her ne kadar topuzun yıkıcı işlevi yeni ülke ile birlikte azalsa da yine de halkı kandırmanın bir aracı olarak kullanılmaya devam etmektedir.

“Bu topuzun birinin başına inmesi hiç de boşuna değil. Bunda bir hikmet olsa gerek. Ey yurttaşlar, o hikmet nedir, bilir misiniz? Bu bizim babadan kalma topuz, suçluların üstüne düşüp onların başını eziyor. Mademki topuz birinin başını ezmiştir, onun bir suçu olsa gerek.

Yurttaşların çoğu da buna inanmışlar. O günden sonra, topuz düşüp de birinin başını ezdi mi, -İşte suçlu budur, cezasını buldu!.. demişler.” (s.81)

Halk üzerinde baskı kuran yöneticilerin, topuz sayesinde toplumu kandırmaya devam ettiğini gösteren bu ifade de değişimin yalnızca bireysel ya da yönetici düzeyinde gerçekleşmesinin yeterli olmadığını anlatmaktadır. Aynı zamanda burada toplumsal bir dönüşüm yaşanmadığı sürece halkın durumunun da değişmeyeceği vurgulanmaktadır. Bu metafor aracılığıyla Aziz Nesin, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişi de eleştirmektedir. “Koca topuz” metafor olarak gelenek çerçevesinde ele alındığı zaman, Osmanlı’nın gaza ve cihat anlayışına denk düşmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Osmanlı’nın I. Dünya Savaşı’ndan sonra birçok toprağını kaybederek yeni bir devletin kurulduğu akla gelmektedir. Kurulan bu devlet ise her ne kadar Osmanlı zihniyetinden ayrılmaya çalışsa da hâlâ bu zihniyete bağlı kalmaya devam etmiştir. Bu durum, tıpkı topuzun ülkenin giriş kapısına asılıp adaleti sağladığı düşüncesi gibi geleneklerin yozlaşarak halkı kandırma araçlarından biri haline gelmesi üzerinden değerlendirilebilir. Burada Aziz Nesin, toplumcu bir bakış açısıyla geleneklerin, halkı uyutma araçlarından biri olduğunu okuyucusuna sunmaktadır.

Sonuç olarak bu iki masalda, iktidar sahiplerinin değişmesinin halkın ezilmişliğini sona erdirmediği üzerinde durmuştur. Masallarda gerçek dönüşüm için toplumsal farkındalık ve kolektif bir değişimin gerekliliği okuyucuya sezdirilmektedir. Yani, halk bilinçlenmedikçe ve toplumsal farkındalık oluşmadıkça iktidar değişiminin gerçek bir dönüşüm yaratmayacağı anlatılarda açıkça görülmektedir.

1.2.1.4. İktidar Baskısı

“Aslan Payı” masalı, tıpkı bir önceki masallar gibi baskıcı yönetimi, iktidarın ideolojisini ve sınıfsal ayrımları ele almaktadır (Aziz Nesin, 2023). Ancak bu masalda öne çıkan

temel konu, Aziz Nesin'in sıkça vurguladığı sanatın ve özgürlüğün iktidarlar tarafından denetim altına alınmasıdır. Masal, bir aslanın tüm hayvanları kendi egemenliği altına alarak vergi topladığını anlatarak başlamaktadır. Aslan payı denilen bu vergiye göre ormandaki en iyi ürünleri yalnızca aslan yemektedir. Aslan, hayvanların isyan etmesini önlemek için de kendisine köpeklerden muhafızlar tutmuştur. Ancak bülbüller tüm bu baskılara rağmen aslana verilen verginin nedenini sorgulayarak toplumsal bir bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Bu durum aslanı rahatsız ederek tüm bülbüllerin altın kafese kapatılmasını emretmiş. Ancak altın kafese kapatılmayı reddeden bülbüller, kendi aralarında aslan payını konuşmaya devam etmişlerdir. Bu durum aslanı daha da rahatsız ederek konuşan tüm bülbüllerin kafasının koparılmasını emretmiş. Bülbüller ise mecburen susmak zorunda kalmışlardır (s.119-123).

Masalda, ormanın yöneticisi konumundaki aslan, mutlak gücü elinde bulunduran bir figür olarak resmedilir. “Aslan sarayında oturur, yer içer, maymunlardan dalkavuklarının, dansözlerinin, papağanlardan bilginlerinin, kargalardan şarkıcılarının arasında yan gelir, keyif sürermiş.” (s.119). Aslan, hayvanların özgürlüğünü kısıtlayan, onları kendi çıkarları doğrultusunda yönlendiren ve sömürü düzenini sürdüren baskıcı bir lider konumundadır. Hayvanları vergiye bağlayarak her şeyin en iyisini yiyip içmekte, toplumun geri kalanına ise yalnızca artıkları bırakmaktadır. Buradaki aslan metaforu, toplumcu gerçekçi anlayıştaki hiçbir şey yapmayarak halkın sırtından geçinen yöneticileri temsil etmektedir. Bunun yanı sıra, aslanın yanından ayrılmayan fino köpekleri ve av köpekleri, toplumcu gerçekçilikteki çıkarıcı sınıfların temsilidir.

“Fino, ağzında bülbül, başlamış koşmaya. Av köpeğinden önce saraya varıp aslanın vereceği armağanı kazanmak için koşmuş da koşmuş. Kıskançlıktan kuduran av köpeği durur mu... Hemen finoya yetişmiş. Finonun ağzından bülbülü almak için bir düzen kurmuş.” (s.122) bu alıntı, sömürü düzenin içinde yer alanların, kendi çıkarları uğruna birbirlerini bile gözden çıkarmaktan çekinmediklerini göstermektedir.

Masalı diğer toplumcu gerçekçi anlatılardan farklı kılan en önemli unsur ise bülbüllerin isyanı üzerinden sanat ve özgürlük temasına odaklanmasıdır. Türk edebiyatında bülbüller, genellikle sanat, aşk ve özgürlüğün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, “*Aslan Payı*” masalında bülbüllerin “hak, adalet, hürriyet” diyerek şakımaları, onları yalnızca birer anlatı unsuru olmaktan çıkarıp sanatçı bir figür haline getirmektedir. “Bir kart aslana, ne diye ‘aslan payı’ veriyoruz? Hak, adalet, hürriyet, müsavat!.. diye şakımaya, çilemeye başlamışlar.” (s.120). Bülbüllerin hak, adalet, hürriyet diye şakıyarak halkı bilinçlendirmeye çalışması, toplumcu gerçekçi sanatta aydınların ve sanatçıların verdiği mücadeleyi hatırlatmaktadır.

Masalın devamında aslanın bülbülleri kafeslere kapatarak sanatlarını ellerinden almak istemesi ise çeşitli ödüllerle kandırılmaya çalışılan aydınları akla getirmektedir. Bu durum, baskıcı rejimlerin sanatçılar üzerindeki kontrol mekanizmalarını ve sanatı bir propaganda aracına dönüştürme çabasını simgelemektedir.

Masalda, bazı bülbüllerin altın kafese girmeyi kabul etmesi, sanatçının iktidar ile uzlaşarak bağımsızlığını yitirmesi olgusuna bir gönderme niteliğindedir. Ancak diğ r bülbüller “ ster altından olsun, ister demirden, kafes kafestir!” (s. 121) diyerek bu duruma karşı çıkmakta ve özgürlüğün ancak sanatın bağımsızlığı ile mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Bu s y lem, toplumcu gerçekçi anlatımlarda sıkça karşılaşılan bilinçlenmiş bireyleri ve sanatçıları temsil etmektedir. Sonuç olarak, bülbül zekice bir hamleyle bu baskıcı düzenden kaçmayı başararak sanatın ve özgürlüğün baskıya boyun eğmemesi gerektiğı mesajını vermektedir. Bu bağılamda, “*Aslan Payı*” masalı, yalnızca otoriter yönetim eleştirisi yapmakla kalmayıp sanatın toplumsal mücadeledeki rolünü de ön plana çıkararak özgürlük ve bilinçlenme olgusunu merkeze almaktadır.

Baskıcı yönetimleri ve halkın pasif direnişini ele alan önemli anlatılardan biri de “*Bizamanlar*” (Aziz Nesin, 2023) masalıdır. Masal, mizah ve ironi unsurlarını ön plana çıkararak yöneticilerin halktan ne kadar kopuk olduğunu gözler önüne sermektedir. Yönetim baskısının artmasıyla birlikte halkın mizah yoluyla direnmesi ve iktidarın kendi iç çelişkileri nedeniyle çöküş sürecine girmesi, anlatının temel dinamiklerini oluşurmaktadır.

Memleketin birinde bir Başkan ve etrafında muhbirler bulunmaktadır. Bu muhbirler ülkede olan biten her şeyi Başkan’a anlatmaktadırlar. Halkta hem muhbirlerden hem de Başkan’ın gazabından kurtulmak için fıkra anlatarak yönetimle alay etme yöntemi bulmuşlardır. Bu fıkralardan bir tanesi bir gün Başkan’a anlatılmış ancak Başkan kendisinden bahsedildiğini anlamadığı için kahkahalarla gülmüştür. Daha sonra aynı fıkra, Başyardımcı,   işleri Bakanı ve Genel Müdür gibi iktidarın başındaki insanlara anlatılmış ancak bu kişiler fıkradaki bu kişinin kendileri olduğunu anlamamışlardır. Masalın sonunda bu fıkraların kim için yazıldığı anlaşılmamış ancak fıkraları yazan kişi yakalanmıştır (s.124-129).

Masalda, muhbirlerin fazlasıyla yaygın olduğu bir ülke tasvir edilmektedir. Bu ülkede bireyler, kendi çıkarı doğrultusunda arkadaşlarını, ailelerini ve hatta kendilerini bile ihbar etmektedir. “O ülkede muhbir olmayan hemen hemen hiçkimse kalmamıştı. Hemen hemen kalmamış sayılan o azıcık kimseler, bunca profesyonel, bunca amatör muhbire, hobileri muhbirlerle karşın yine de Başkan’a başkaldırıyorlardı.” (S.125). Böylesine yoğun bir ihbar mekanizmasının varlığı, otoriter yönetimlerin bireyler arasındaki güven ilişkisini zedeleyerek

toplumu nasıl parçalanmış ve kontrol edilebilir bir hale getirdiğini göstermektedir. Ancak, bu baskıcı ortamda halk, yönetimi eleştirmenin bir yolu olarak fıkra anlatmayı tercih etmişlerdir. “Bu fıkralar toplumda öyle tutulmuştu ki durmadan üretilerek çoğaltılıyor, ağızdan ağıza bütün ülkede söyleniyordu.” (s.125). Bu fıkralar, yoğun baskıya rağmen halk arasında yaygınlaşmış ve toplumda mizah aracılığıyla bir direniş noktasını oluşturmuştur. Bu durum toplumcu gerçekçi anlayışta örgütlü ya da silahlı bir direniş sergilemeden mizah yoluyla yönetime karşı koymayı simgelemektedir. Tıpkı döneminde yazılan edebî masal örnekleri gibi örtük bir anlatımla iktidar yöneticileri eleştirilmektedir. Bu anlatıyı bir başka toplumcu gerçekçilik bağlamında değerlendirdiğimizde, otoriter rejimlerin baskı politikalarına rağmen halkın pasif ve dolaylı yollarla direnebileceğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu iki metin toplumcu gerçekçiliğin ana temaları olan baskıcı yönetim, sanat ile özgürlüğün denetimi ve halkın pasif direniş biçimlerini mizah ve ironi aracılığıyla işlemektedir. Bu masallar, sanat (fıkra-bülbüllerin şakıması gibi)’ın halk tarafından bir direniş biçimi olarak kullanıldığını belirtmektedir. Aynı zamanda bu masallarda özgürlüğü savunan bireylerin (bülbül-memur), baskı altında nasıl ezildiği de gösterilmektedir. Sistemin devamlılığını sağlayan çıkarıcı kesimler ise birbirlerinin dahi ustalıkla arkasından iş çevirebilmektedirler. Özellikle sanatın kontrol altına alınması ve direnenlerin susturulması gibi temalar, tarih boyunca karşımıza çıkan baskıcı rejimleri hatırlatmaktadır

1.2.1.5. Emperyalizm ve Batı Öykünmeciliği

Aziz Nesin’in “*Hoptirinam*” eseri, “*Memleketin Birinde*” kitabında olduğu gibi iktidar baskısı, yöneticilerin riyakarlığı, adaletsizlik ve halkın bilinçsizliği gibi konuları ele almaktadır. Ancak, bu eser, çok daha bilinçli bir şekilde kurgulanarak halkın ve yöneticilerin durumunu açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Masalların büyük bir çoğunluğunda emperyalizm eleştirisi, ezen-ezilen, yöneten-yönetilen çatışması gibi toplumcu gerçekçi temalar işlenmektedir.

“*İlerleyelim, Yükselim, Kalkınalım*” (Aziz Nesin, 2020b) ve “*Paldır Küldür*” (Aziz Nesin, 2020b) masalları “*Hoptirinam*” kitabında emperyalizm ve Batı öykünmeciliği eleştirisi üzerine kurgulanan iki önemli alegorik anlatıdır. Aziz Nesin, bu masallarında Batı’dan alınması gerekenin sadece yüzeysel unsurlar olmadığını, asıl önemli olanın bilim, teknoloji ve üretim anlayışı olduğunu vurgulamaktadır.

“*İlerleyelim, Yükselim, Kalkınalım*” masalı, birkaç aydının farklı ülkelere giderek orada öğrendikleri şeyleri halkına anlatarak refaha ulaşacağı düşüncesi üzerine

kurgulanmaktadır. Masalda devamlı olarak, ilerleyelim, kalkınalım, yükselelim kavramları geçmekte ancak halk ve aydınlar bunu nasıl yapacağını öğrenmek yerine yalnızca gittikleri ülkeden öğrendikleri kelimeleri tekrar etmekle yetinmektedirler (s.37-43).

“İlerleyelim, Yükselelim, Kalkınalım” masalını incelediğimiz zaman, Batılılaşmayı yanlış anlayan ve kendi toplumuna fayda sağlayamayan sözde aydınların eleştirildiği görülmektedir. Masalda, bazı aydınların farklı ülkelere giderek bu ülkenin bilimini, sanayisini ve ilerleme yöntemlerini almak yerine sadece dış görünüşlerine ve yaşam tarzlarına öykündüğü eleştirisi yapılmaktadır.

“-İlerleyelim, ilerleyelim...

-İlerlemeli, doğru ilerlemeli...

-“İlerlemeli,” demekle olmaz, nasıl ilerlemeli?

-Nasıl ilerlemeli? ‘Nasıl ilerlemeli,’ demekle ilerlenmez, nasıl ilerleneceğini düşünmeli...” (s.42). Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere aydınlar gittikleri ülkeden bir şeyler öğrenmiş ancak ne öğrendiğini kendileri de bilmemektedir. Buradaki asıl eleştiri ise Batıdan her öğrendiğini toplumda uygulamaya çalışan aydınların öğrendikleri şeyin içeriğini düşünmek yerine yalnızca uygulamaya geçirmeye çalışmasıdır. Başka bir ifadeyle söylersek Batı’dan yüzeysel öğrenilen hiçbir şey, ülkeye herhangi bir katkı sağlamayacağı tekerleme şeklinde anlatılmaktadır.

“*Paldır Küldür*” (Aziz Nesin, 2020b) masalı ise Batı karşısında eziklik hissedenden, ancak gerçek bir değişim yaratamayan aydınları eleştirmektedir. Masal farklı bir ülkeden gelen kişilerin ülke halkının geri kalmışlığını yüzlerine vurmasıyla başlamaktadır. Halk bu kişilerin sözlerine inanarak çeşitli ülkelere aydınlarını göndermiştir. Masalda, gelişmiş ülkeye giden aydınlar, gittikleri ülkenin sanayisini ve teknolojisini hayranlıkla izlemiş ve kendi ülkelerinde de bu yeniliklerin olması gerektiğini söylemişlerdir. Bu gelişmişliği anlamaya veya öğrenmeye çalışmak yerine, gördükleri devasa makineleri sadece taklit etmeye çalışmışlardır. Ancak bu makine ne çalışmış ne de ülkeye bir fayda sağlamıştır. Bu gereksiz devasa makine aynı zamanda önceden tarım yapılan ve halkın geçimini sağladığı verimli arazileri de kullanılmaz hale getirmiştir (s.57-66).

Masal, bilimsel bilgiye dayanmayan ve yalnızca gösteriş amacıyla yapılan kalkınma hamlelerinin halkı nasıl mağdur ettiğini ve ülkenin doğal kaynaklarını nasıl tahrif ettiğini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. “İşte tıpkı sizin makineniz gibi, demişler, hatta sizin makinenizden bile büyük... İşte voruları var, dişlileri var, çarkları var, vidaları var, kazanı,

ocağı, volanı var, silindiri her şeyi var, işliyor da...” (s.65). Ancak bu makine çalışmasına rağmen ürünü üretememekte, aksine ülkenin doğal kaynaklarını devamlı olarak sömürmektedir. Aziz Nesin burada, plansız, bilinçsiz ve sadece taklit yoluyla yapılan sözde modernleşmenin yıkıcı etkisini açıkça vurgulamaktadır.

Klasik emperyalizm örneği olarak anlatılan “*Bir Üçgenin Üç Yapısı*” (Nesin, 2020b) masalı ise bir üçgenin üç kenarında yaşayan farklı A, B, C iktidarlarının, kendi güç alanlarını genişletmek için diğer kenarları nasıl daralttığı üzerinde durmaktadır (s.146-148).

Masalın giriş formeli, masalın başında, karşılaşılabilecek iktidar ve toplum eleştirisini açıkça belirtmektedir:

“Bir varmış bir yokmuş... Eğrinin doğru, doğrunun eğri, yalanın gerçek, gerçeğin yalan olduğu, yurtseverliğin, tapu senedi sayılarıyla ölçüldüğü, ananı sevenin kadı, rüşvetin tadı, demokrasinin yalnız olduğu, halkı sürgit oruçlu, uçan kuşa borçlu, ihtiyarı sinekten yağ çıkaran, genci üzümden bağ çıkaran, verdiği talkım yediği salkım, kaşığı verip sapıyla göz çıkaran, düşünmenin ve düşündüğünü söylemenin serbest olduğu, babanın oğula, “böyle gelmiş, böyle gider,” dediği, suyu getirenle testiye kıranın bir olduğu geepgeniş, uuupuzun biyer varmış” (Aziz Nesin, 2020b).

Bu giriş, iktidar ve toplumun eleştirildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Aziz Nesin, buradaki farklı imgelerle toplumda yerleşmiş adaletsizlikleri, yozlaşmış yönetimleri ve halkın çektiği sıkıntıları eleştirmektedir. “Yurtseverliğin, tapu senedi sayılarıyla ölçüldüğü” (s.146) gibi ifadeler, halk sevgisinin yüzeysel ve çıkarıcı bir biçimde kullanıldığını göstermektedir.

Masalın devamında ise A, B, C iktidarlarının her biri, kendi çıkarları doğrultusunda birbirlerinin alanlarını daraltmaya çalışarak kendilerine daha fazla güç sağlamaya çalışmaktadır. “Bolluk isteriz! Folluk isteriz! Refah isteriz! Ferah isteriz!.. diye bağırırlarmış. (s.147). A açısının istediği bu bolluk B açısını daraltmakta ancak A açısı bu durumu görmezden gelmektedir. Bir zaman sonra B açısı, kendi iktidarını genişletebilmek için A ve C açılarına baskı yapmaya başlayarak kendi açılarını genişletmeye çalışmaktadır. Aynı şeyi C açısı da kendi tarafında yapmaktadır. Bu durum, kendi refahını korumak için eşitlik ve adalet anlayışını engelleyen mevcut sistemlerin eleştirisini oluşturmaktadır.

Masalın temel eleştirisi ise son cümlelerde şu şekilde açıklanmaktadır;

“Çünkü o ülkenin insanları, bir üçgenin üç açısının toplamının yüzseksen dereceden daha çok açılamayacağını bilmiyorlarmış, bilenler de bilmezden geliyorlarmış. Üç açının da eşit olabileceği, o zaman herkesin eşitçe sıkışıp, eşitçe bollanabileceğini söylemek ise yasakmış o ülkede” (Aziz Nesin, 2020b).

Bu son, toplumcu gerçekçi bir perspektiften bakıldığında, eşitlikçi bir düzenin engellenmesi ve halkın bu eşitsiz düzene karşı duyduğu çaresizliği vurgulamaktadır. Üçgenin açılarının eşit olduğunu söylemek “yasak”tır. Çünkü bu durum, mevcut iktidar yapısının çöküşüne yol açacaktır. Sosyalist düzende, her bireyin eşit haklara sahip olması gerektiği fikri,

egemen sınıfın çıkarlarına ters düşmektedir. Bu sebeple, sistemin devamı için eşitlik düşüncesi bastırılmakta ve yok sayılmaktadır.

Sonuç olarak burada ele alınan masallar, emperyalizmin hem ülke içinde hem de ülke dışında nasıl işlediğini ortaya koymaktadır. Masallara toplumcu gerçekçi bir perspektiften yaklaşıldığında, yanlış Batılılaşmanın eleştirildiği ve bunun topluma verdiği zararların vurgulandığı görülmektedir.

1.2.1.6. Ezen-Ezilen ve Halkın Sömürülmesi

Aziz Nesin'in "*Hoptirinan*" adlı masal kitabına sonradan eklenen bazı masallar (Aziz Nesin, 2020b), toplumcu gerçekçi edebiyatın temel unsurlarını yansıtarak ezen-ezilen, köylü-ağa, işçi-işveren gibi toplumsal çatışmaları ele almaktadır. Bu masallarda, Aziz Nesin halkı sömüren bu kesimleri kaplumbağa (s.133-134), köstebek (s.135-137), kirpi (s.138-140), yılan (s.141-142) ve kaz (s.143-145) gibi hayvanlarla simgelemiştir. Söz konusu hayvanlar, Türk edebiyatında kötülüğü, kurnazlığı ve çıkarıcılığı temsil eden varlıklar olarak işlev görmektedir.

Bu beş masalın ortak teması, toplumun zor durumdaki bireylerin (kadınların, çocukların ve erkeklerin) sahip oldukları her şeyi sömürücü kesimlere vermek zorunda bırakılmasıdır. Masalların her birinde, bireyler tefecilere, ağalara, derebeylerine ve başka baskı unsurlarına borçlanarak onların tahakkümü altına girmektedir. Örneğin, "*Kaplumbağa*" masalında tefeciden borç alan delikanlı, çok sıkı çalışmasına rağmen borcunun ancak faizini ödeyebilmektedir. Aynı şekilde "*Kirpi*" masalında da köylüye çok yüksek faizden borç veren ağanın halkı nasıl sömürdüğü anlatılmaktadır. Bu masalların sonunda ezen sınıflar halkın bedduasına maruz kalarak kaplumbağa, kirpi, yılan, köstebek gibi hayvanlara dönüşmektedir. Bu durum anlatılara masalsı bir üslup katarken aslında oldukça gerçekçi bir anlam kazandırmaktadır. Edebî masallarda sıklıkla karşılaşılan gerçekçi anlatım yolu bu masallarda oldukça net bir şekilde gösterilmektedir. Aziz Nesin'in "*Köstebek*" adlı masalının sonunda yer alan "Gerçek, anlattığım bu uydurma olaydaki gibi olsaydı, bugün açları doyurmak karşılığında, onların namuslarını satın almaya kalkan bütün zenginlerin kör olmaları ve yurdun en güzel yerlerinde köstebeklerin yaşamaları gerekirdi." (s. 137) alıntısı, bu masalların gerçekle karışık masal unsurları barındırdığını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Aynı şekilde bu alıntının sonundaki "Demek salt yakarıyla hiçbir şey değişmiyor" (s. 137) ifadesi de yazarın halkı uyarma ve harekete geçirme çağrısı olarak okunabilir. Sonuç olarak, bu güçlü sınıfsal anlatılar, sömürü düzeninin halk üzerindeki yıkıcı etkisini vurgulayarak halkı direnişe çağırılmaktadır.

Halkın sömürülmesini ele alan bir diğer masal, "*Bir Resmi Araba Anlatıyor*" (Aziz

Nesin, 2020b) adlı masaldır. Masal aynı fabrikadan çıkan resmi araba ile dolmuşun yaşamlarındaki farkı anlatmaktadır. İki araçta aynı fabrikadan çıkmış olsa da resmi araba çok güzel bir hayat yaşarken dolmuş kullanıcıları tarafından sömürülmüştür (s.121-124).

Masalda, resmi plakalı araba ile eski dolmuş arasındaki diyalog, toplumsal sınıf farklarını ve devletin vatandaşlarına karşı sergilediği iki yüzlülüğü açıkça işlemektedir. “Trafik memuru numarasını almak için arabanın arkasına geçti. Mabadındaki kırmızı plaka üzerine çift sıfırdan sonra gelen küçük sayıyı görünce ‘rap’ diye vaziyet alıp sıkı bir selam çaktıktan sonra, -Affedersiniz sayın resmî plakalı araba!.. dedi, ben sizi taksi filan sanmıştım.” (s.121). Bu alıntı, polisin güç karşısındaki boyun eğişini ortaya koymaktadır.

Anlatının devamında, “Burnunun ucuna kadar kızaran trafik memuru, bir dolmuş şoförüne bağırdı, birine hızlı, birine yavaş gidiyorsun diye ceza yazdı. Birine dolmuşa yolcu aldığı, birine almadığı, birine almadığı için ceza kesti de biraz hiddeti geçti, sinirleri yatıştı.” (s.121) ifadeler ise toplumsal yozlaşmayı ve iktidar karşısında el pençe olan kamu görevlilerinin halka karşı acımasızlığını ortaya koymaktadır. Bu durum, toplumcu gerçekçiliğin adaletsiz düzen eleştirisine örnek teşkil etmektedir. Ayrıca, masalda, resmi arabanın devlet malı olmasına rağmen kişisel işlerde kullanılması da eleştirilmiştir. "Milletin arabası, milletin yollarından, millet adamının hizmetçisini, millet mahsulünü almaya götürüyor. Bu işin özeli olur mu?" (s.124) cümlesi, halkın vergileriyle alınan kamu mallarının bireysel çıkarlar doğrultusunda nasıl sömürüldüğünü göstermektedir.

Masalda bir diğer önemli nokta ise eski dolmuş arabasının yaşadığı süreçtir. Dolmuş arabası emekçi kesimi temsil ederken onların yaşadığı sömürüyü ve tükenmişliği simgelemektedir. Kapitalist düzende işçi sınıfının emeği nasıl sömürülüyorsa eski dolmuş da benzer şekilde hor kullanılarak işlevsiz hale getirilmiştir. Oysa dolmuş arabası başlangıçta sağlam ve işlevsel bir yapıya sahiptir. Ancak, farklı insanlar tarafından kullanılıp hor görülmesi, onu zamanla tüketmiş ve eskitmiştir. Bu durum, işverenlerin düşük bir maaşa, zor şartlarda çalıştırdığı işçi sınıfı akla getirmektedir. Tıpkı dolmuş gibi bu sınıfta hızlıca yaşlanmakta ve işlevsiz bir hale gelmektedir. Oysa resmî arabayı temsil eden üst sınıf, oldukça genç ve sağlıklıdır.

Sonuç olarak, ele alınan masallar, halkın, köylünün ve işçinin sömürülmesine odaklanarak bu kesimlerin içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Ayrıca, masallarda ağa, tefeci, derebeyi ve makam sahibi gibi üst sınıf temsilcilerinin toplumu nasıl sömürdüğü anlatılarak toplumsal bir eleştiri yapılmaktadır.

1.2.1.7. Propaganda Araçları

“*Memleketin Birinde*” masal kitabının son anlatısı olan “*La Fontaine’in Yazamadığı Masal*” (Aziz Nesin, 2023) diğer masalarda olduğu gibi sıkça karşılaşılan halkı kandırma mekanizmalarını eleştirmektedir. Hayvanlar arasındaki rekabeti anlatan bu masal, öküzün diğer hayvanlar tarafından kandırılarak kendisini en zeki, en güçlü, en hızlı, en yırtıcı, en koruyucu ve en sütlü hayvan olarak görmesi anlatılmaktadır (s.131-139)

Öküz, masal boyunca diğer hayvanlar tarafından kandırılarak sahte bir imaj yaratmaktadır. Kendisinin gerçekten en zeki, en güçlü ve en hızlı hayvan olduğuna inandırılan öküz, bireylerin sorgulama yetisini kaybetmesini de temsil etmektedir. Masal, kıskançlık ve rekabet gibi sebeplerden dolayı hayvanların kendilerini geri çekerek hiçbir yeteneği olmayan öküzü birçok güzel özellik yüklemelerini ve buna inanmalarını konu almaktadır. Bu durum toplumcu gerçekçi anlayışta hiçbir yeteneği olmayan kişilerin iktidarın başına geçirilerek gerçeklerin nasıl çarpıtıldığını ortaya koymaktadır. Masalın sonunda öküzün başkan seçilmesi ise yetkin olmayan bireylerin önemli mevkilere getirilmesi sorununa işaret etmektedir.

Masalda, öküzün zekâsına ve yeteneklerine dair başlatılan propaganda zamanla tüm hayvanlar tarafından kabul edilmektedir. Diğer hayvanların yalan olduğunu bildikleri halde bu duruma inanmaları, kitlelerin kolayca yönlendirilebileceğini göstermektedir.

“*İncir Çekirdeği*” (Aziz Nesin, 2020b) masalı, diğer masallar gibi, toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullara yönelik eleştiriler içeren bir anlatıdır. “Adı var, kendi yok ülkesi”, “kendi var, adı yok yönetimi” ve “ne var, ne yok insanları”nın mırıldanmasının yasak olduğu bir yerde halktan bir kişinin “adı ne, adı ne?” diye mırıldanması üzerine halkın uyanışa geçtiğini anlatmaktadır. Masalda halkın bu mırıldanmasını susturmak için Bay Başbaş, şeytanlarına danışmış ve halktan yapamayacakları şeyleri yapmasını istemiştir. Halk Bay Başbaş’ın istediği tüm zorlu görevleri yerine getirmiş ve “adı ne, adı ne?” diye mırıldanarak yöneticilerden cevap istemiştir. Halkın mırıldanmasını durduran şey ve halkı uyutan unsur ise incir çekirdeği olmuştur. Bay Başbaş’ın özel bilgini halktan incir çekirdeğini doldurmasını istemiş ancak halk bu çekirdeği dolduramamıştır (s.87-94).

Masal, “adı var, kendi yok ülkesi”, “kendi var, adı yok yönetimi” ve “ne var, ne yok insanları” gibi kavramlar üzerinden toplumun ve yönetim sisteminin sorgulanmasıyla başlamaktadır. Aziz Nesin, daha ilk cümlelerde var olduğu düşünülen ancak işlevselliğini yitirmiş bir ülke ve yönetim anlayışına yönelik eleştirilerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, “adı var, kendi yok ülkesi” görünüşte var olan ancak hiçbir işlevi olmayan ülkeyi temsil ederken

“kendi var, adı yok” ifadesi, halktan kopuk ancak varlığını devam ettiren bir yönetimi, “ne var, ne yok insanlar” ise sorgulamayan halkı temsil etmektedir.

Masalda, halkın mırıldanmasının dahi yasaklanması, toplum üzerindeki baskıyı açıkça göstermektedir. Tek bir bireyin bile mırıldanmasının hükümet için bir tehdit olarak algılanması ve bu nedenle kadı tarafından halkın gözü önünde cezalandırılması, topluma korku aşılayarak bireyleri susturma çabalarının bir göstergesidir. Bunun yanı sıra, küçük bir bireysel hareketin zamanla toplumsal bir harekete dönüşebileceği vurgulanmaktadır. Örneğin, yalnızca bir kişinin “Adı ne?” sorusunu sorması bile toplumda büyük bir farkındalık yaratmış ve kitlesel bir uyanışı tetiklemiştir. Ancak masalda, halkın bilinçlenmesini engellemek amacıyla iktidarın çeşitli yöntemlere başvurduğu görülmektedir. Yönetici, halkın bu soruyu sormaması için dikkat dağıtıcı ve oyalayıcı hedeflere yönlendirmektedir. Saray inşa etme, sarayın yerini değiştirme, bahçe yetiştirme, dört mevsimi bir arada yaşatma ve kırk dünya güzelini getirme gibi görevler, halkın iradesini kırmak ve bilinçlenmesini engellemek için geliştirilen stratejiler olarak okunabilir. Üstelik bu görevler, zamanla daha zor hale gelerek mantıksız bir hâl almaktadır. Bu durum, iktidarın halkı meşgul edip dikkatlerini başka yönlere çekerek yönetim üzerindeki baskıyı azaltmaya yöneliktir.

Masalın temel dinamiğini, halkın tüm bu zorlu görevleri başarmasına rağmen incir çekirdeğini doldurmayı başaramaması oluşturmaktadır. Bu bağlamda, “incir çekirdeği” metaforu, halkın gereksiz ve önemsiz meselelerle oylanmasını simgelemektedir. Halkın sürekli olarak gazeteler, politika nutukları, magazin haberleri ve spor gündemi gibi konularla meşgul edilmesi, gerçek dünyada yönetimlerin halkı bilinçsizleştirmek için uyguladığı temel stratejilerden biri olarak değerlendirilmektedir. Masalın başlangıcında, bireysel bir hareketin toplumsal bilinçlenmeye yol açabileceği vurgulanırken, sonunda ise bilinçsizleşen halkın kolaylıkla yönlendirilebileceği ve susturulabileceği güçlü bir alegoriyle ortaya konmaktadır.

Bu iki anlatım, günümüz dünyasında medya manipülasyonu, politik propaganda, magazin haberleri, eğlence kültürü gibi unsurlarla toplumun kolayca kandırılabilirliğini göstermektedir. Masalların temel mesajı, halkın çeşitli aygıtlarla sorgulama yetisini kaybetmeleridir. İlk masalda bu durum, öküzü başkan seçilmesi üzerinden verilirken ikinci masalda ideolojik aygıtların halkı nasıl kandırdığı üzerinden verilmektedir. Bu bağlamda, çeşitli aygıtlarla yapılan propaganda ve toplumsal baskılar, bireylerin düşüncelerini yönlendirmekte ve kolektif algıyı biçimlendirmektedir.

1.2.1.8. Aydınların Rolü

Aziz Nesin'in *Hoptirinam* adlı kitabında yer alan “*Arş Doğuya, Marş Batıya*” (Aziz Nesin, 2020b) masalı, emperyalizm ve halkın bilinçsizliği üzerine güçlü bir alegori sunmaktadır. Masalda kullanılan mizahi ve ironik anlatım, yöneticiler tarafından kolaylıkla yönlendirilen halkların hangi yöne gideceklerini dahi şaşırabileceklerini açıkça göstermektedir.

Bir ülkede halk, yavaş yavaş omuzlarının içine gömülmüş, sırtları kamburlaşmış, belleri bükülmüş ve adımlarını atamaz hale gelmişlerdir. Toplumun tamamı bu duruma gelince “artık çekemiyoruz” bağrısları Yönetmenbaşı'nın kulağına kadar gitmiştir. Yönetmenbaşı da kırk bilgini yanına çağırarak halkın sorununa çözüm bulmasını istemiştir. Kırk bilgin kendilerini fındık ve üzümle beslerlerse soruna çözüm bulacaklarını söyleyerek kırk gün boyunca sarayın bir yerine kapanmışlardır. Kırkinci günün sonunda bilginler, halkın gölgeden dolayı yürüyemediklerini söylemişlerdir. Bunu duyan halk, gölgelerinden kaçmaya başlamış ancak yüklerinden kurtulamamışlardır. Bu durumda yeniden bilginler çağırılmış ve fındık, fıstık ve üzümle beslenmişlerdir. Ancak halkın bu haykırışına düzgün bir çözüm bulamamışlardır. Bu durum, halkın gölge olmayan karanlık bir yere kapatılarak susturulması üzerine son bulmuştur (s.23-30).

Masalda çekemiyoruz, taşıyamıyoruz ifadelerini duyan Yönetmenbaşı, kırk bilgini bu işi çözmesi için görevlendirmiştir. Masalın temelini oluşturan toplumcu gerçekçi unsurlardan biri olan aydınların kendi çıkarları uğruna halkı kandırması düşüncesi, “Başüstüne demişler, bizi kırk gün kırkar çuval fıstık, üzümle beslerseniz, bizim zihnimiz açılır, kırkinci gün, halkın çekemediği yükün, taşıyamadığı ağırlığın ne olduğunu, isteğinize uygun olarak söyleriz.” (s.25) ifadeleriyle sunulmaktadır. Bu ifade, kırk bilginin yalnızca kendi çıkarlarını düşündüğünü açıkça göstermektedir. Toplumcu gerçekçi edebiyatta çıkarıcı grupların halkın sorunlarını umursamamasına karşı yaptığı eleştiri bu sayede alegorik olarak okuyucuya gösterilmektedir.

“Efendimiz, halka gölgeleri ağır geliyor. Halk gölgesini taşıyamıyor. Gölgeleri, ayaklarını bırakmıyor onların. Bu yüzden eskisi gibi koşup yürüyemiyorlar, kolaylıkla gidip gelemiyorlar. Gölgeleri aşağı doğru çektikçe, onlar da sırtlarında yük varmış gibi eziliyorlar.” (s.26) ifadeleri ise bilginlerin gerçek bir çözüm aramak yerine yalnızca halkı kandırmak üzere bir çözüm yolu bulduğunu göstermektedir. Bir başka ifadeyle, bilginler, halka bir hedef gösterirken aslında onları hiçbir yere götürmemekte, yalnızca kendi çıkarlarını koruyacak bir düzeni önermektedirler.

Masalda eleştirilen bir diğer konu ise halkın sorgulama yetisini kaybetmiş olmasıdır. İnsanlar kendilerine “arş doğuya, marş batıya” denildiğinde, neden bunu yapmaları gerektiğini değil, nasıl yapacaklarını tartışmaktadırlar. “Kendilerine yük, ağırlık olan gölgelerden

kurtulmak için bir doğuya bir batıya, doğudan batıya, batıdan doğuya koşar dururlarmış. Ama ne yapsalar, bitürlü sırtlarındaki yükten, ayaklarındaki ağırlıktan kurtulamazlarmış” (s.27). Bu durum, toplumun ne kadar kolay kandırılabilirdiğini ve kaderci bir tutum sergilediğini göstermektedir. Aynı zamanda bir doğuya bir batıya giderek gölgesinden kurtulmaya çalışan halk aslında kaybolmuş ve gerçek kimliğini yitirmiştir. Aziz Nesin bu masalıyla döneminin toplumsal sorununa da vurgu yapmaktadır. Masalın yazıldığı zamanlarda halk iktidar sahipleri tarafından bir doğu kültürüne bir de batı kültürüne devamlı olarak yönlendirilmektedir. Bu durumu alegorik ve hiciv yoluyla anlatmayı başaran yazar, halkın taşıyamadığı yüklerinden yani toplumun sefalet ve yoksulluğundan bahsederek dönemini eleştirmektedir.

Aziz Nesin’in “*Hoptirinam*” (Aziz Nesin, 2020b) adlı masalı aydınların iktidarın çarkına katılarak halkı terk etmesini anlatan güçlü bir alegori sunmaktadır. Masalda “Enbaş” olarak adlandırılan yöneticinin kendi çıkarlarını korumak için halkı kandırarak baskı altında tuttuğu ve toplumsal bilincin gelişmesini engellediği anlatılmaktadır.

Enbaş’ın baskısına yıllardır maruz kalan bir halkın gülmeyi unutması ve devamlı somurtması üzerine toplumdaki bilge kişiler, çözüm yolu aramaktadırlar. Masalda üç aydın genç seçilerek farklı ülkelere gönderilmiştir. Gittikleri ülkenin halklarını inceleyen bu üç aydın, üç farklı kelime ile ülkelere geri dönmüşlerdir. Bu üç kelimeyi duyan halk ise yeniden gülmeye başlamıştır. Bu durum Enbaş’ın moralini bozarak halkın elinden bu üç kelimeyi almaya çalışmıştır. Bir türlü halkın mutluluğunu elinden alamayan yönetici en sonunda üç genci kendi tarafına çekerek halkın yeniden somurtmasına neden olmuştur (s.31-36)

Masalın toplumcu gerçekçi anlayış ile benzeşen ilk metaforu, halkın ileri gelenlerinin Enbaş’ın baskısını durdurmak için bazı gençleri farklı ülkelere göndermeleridir. Toplumcu gerçekçi anlayışta gençlerin yurtdışına gönderilerek bilim, sanat ve düşünce alanlarında bilinçlenmeleri önem taşımaktadır. Bu sayede halkı yaşadıkları baskıdan kurtaracaklarına inanan aydınları masalda üç aydın genç etrafında anlatılmaktadır. “Biz kendi içimize kapanıp kalmışız. Yurdumuzun dışında neler olduğunu bildiğimiz yok. Aramızdan üç aydın genç seçelim. Onları gizlice yurtdışına üç ayrı yere gönderelim. Oralardaki insanların baskıcı yönetime karşı yaptıklarını incelesinler. Gelip bize anlatsınlar. Biz de öyle yapalım” (s.32). Bu üç aydın genç, yurtdışında gördükleri farklı yönetim biçimlerinden ilham alarak halkın mutsuzluğuna ve Enbaş’ın baskısına bir çözüm aramışlardır. Diğer ülkelerden getirdikleri kavramlar, “hoptirinam, tirinamhop ve namhoptiri” yönetici sınıfın baskısına karşı bir bilinçlenme aracı haline gelmiştir. Ancak, masalın devamında bu üç gencin yönetimin yanına geçerek halka sırt çevirmesi, toplumcu gerçekçi anlatımın temel özelliklerinden biri olan

ideallerin yozlaşması anlamına gelmektedir. Aziz Nesin burada iktidara gelenlerin zamanla nasıl halktan kopabildiğini ve devrimci fikirlerin iinin boşaltıldığını eleştirmektedir. Bu bağlamda *Hoptirinam* masalı, yalnızca bir yönetim eleştirisi olmakla kalmamaktadır.

Masalda iktidarın çeşitli ödüllendirmeye aydınları kendi yanına çekerek halkı yeniden sefaletle sürüklemesi de anlatılmaktadır. Enbaş'ın “Halka biraz daha kolaylık göstermek istiyorum. Şu tanımlamayı büsbütün atsak da, halk yalnız ‘Hoptirinam, Tirinamhop, Nanhoptiri’ dese nasıl olur? Beni anlıyorsunuz değil mi? Ereğim halka kolaylıktır. Bu ödevinize karşılık örtülü ödenekten her ay size ikiyüz altın daha veririm.” (s.36) bu önerinin aydınlar tarafından kabul edilmesi üzerine halkın mutluluğu yeniden elinden alınmıştır. Bu durum toplumcu gerçekçi anlayışta çıkar elde etmek için halkı terk eden aydınların bir eleştirisini oluşturmaktadır.

“*Camgözle Sardalya*” (Aziz Nesin, 2020b) masalı, sınıf mücadelesini ve sömürü düzenini ele alan bir diğer önemli anlatıdır. Masalda camgöz balığının uzun süre sardalyaları sömürmesi ve bunun sonucunda sardalyaların birlik olarak camgöze karşı mücadele etmeleri anlatılmaktadır (s.130-131).

Masaldaki “camgöz”, “Yıkıcı, yırtıcı, hayın bir balıktır bu camgöz.” (s.131) bu ifade, “camgöz”ün acımasız ve doyumsuz bir varlık olduğunu vurgulamaktadır. Bu özellikleriyle camgöz, kapitalist düzeni, sömürücü sınıfları ya da egemen güçleri temsil etmektedir. Öte yandan, “sardalya” ise “Ençok da sardalya düşkünüdür, hani şu parmak kadarcık, küçücük sardalyalar var ya işte onların baş düşmanıdır. (s.131) ifadesi ise güçsüz, ezilen, kolektif dayanışmaya ihtiyaç duyan emekçileri, yani işçi sınıfını simgelemektedir.

Masalın temel noktasını, sardalyaların camgöze karşı bireysel olarak hiçbir şansları olmamasına rağmen, kolektif bir mücadele sonucunda onu yok etmeleri ve özgürlüklerini kazanmaları oluşturmaktadır.

“Camgöz denilen canavar yürür sardalyaların üstüne... Sokulur, sokulur, sokulur iyicene... İşte tam o zaman birbirlerine dayanıp bedenleriyle duvar örmüş küçücük sardalyalar hep birden pullarını atarlar. Denizin içi pul pul olur. Camgöz canavarının cam gözleri pullardan göremez olur, körleşir, yanını yöresini bilemeyen camgöz kaçır gider.

Biz balıkçılar, denizin içinde sardalyaların camgöz canavarıyla savaştığını deniz yüzüne çıkan pullardan anlarız. Denizin derisi, boncuklu pullu, süslü kadın kumaşları gibi, pul pul ışıltır, yanar. İşte tam o zaman biz de kancayı denize atar, gözü görmeyen camgözü yakalarız.” (s.131-132).

Bu bağlamda, yazar, işçi sınıfının da bireysel olarak güçlü olmadığını, ancak toplumsal dayanışma yoluyla mücadele edebileceğini vurgulamaktadır. Masalın sonunda yer alan, “siz aydınlar, hadin, atın pullarınızı gayrı, camgöze atın pullarınızı!.. yoksa camgöz, sardalyaları yiyip yutacak...” (s. 132) ifadesi, aydınları göreve çağırmaktadır. Bu ifadeyle, aydınların halkı

bilinçlendirme, kitleleri uyandırma ve harekete geçirme görevine sahip olduğu vurgulanmaktadır. Böylece masal, yalnızca sınıf mücadelesini değil, aynı zamanda aydınların toplumsal sorumluluğunu da eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Bu anlatı, masaldan daha çok hikâyeye yakın durmaktadır. Ancak yazarın masalın başlangıcında “Aşağıdaki masalı, bir işçi toplantısında bir balıkçı anlatmıştır.” (s.131) ifadesi, bu anlatının edebî masal özellikleriyle yazıldığını hatırlatmaktadır. Zira edebî masalların gerçekçi anlatımı bu masalda oldukça belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Aynı zamanda masalın sonunda anlatıcının “balıkçının anlattığı, aydın uydurması bir hayvan masalı da değil, bir gerçek gözlem...” (s.132) cümlesi, bu anlatının bir fabl yani masa başında yazılmış bir masaldan daha çok gerçek bir gözlemden yola çıkılarak yazıldığını anlatmaktadır.

Sonuç olarak, Aziz Nesin’in Tahir Alangu ile gerçekleştirdiği röportajda da vurguladığı üzere, masallar yalnızca eğlendirici ve öğretici metinler olmanın ötesinde, toplumsal adaletsizlikleri görünür kılan ve okuyucuyu sorgulamaya yönlendiren anlatılardır. Bu bağlamda, Nesin’in kaleme aldığı masallar, geleneksel anlatı öğelerini kullanarak toplumcu gerçekçiliğin temel ilkeleri doğrultusunda bireysel ve toplumsal eleştiriye ustalıkla işlemektedir. Yazar, alegorik anlatım ve mizahi dil aracılığıyla yetişkin okuyucularına derin toplumsal mesajlar sunmuştur.

Nesin’in masallarında sınıfsal ayrımlar, adaletsizlik, iktidarın baskıcı tutumu, halkın bilinçlendirilmesi ve manipüle edilmesi gibi toplumcu temalar ön plana çıkmaktadır. Bu unsurlar, toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Yalnızca birer masal olmanın ötesinde olan bu anlatılar, eleştirel düşünmeyi teşvik eden metinler haline getirmektedir. Nesin’in masalları, belirli bir dönemin eleştirisiyle sınırlı kalmamış, toplumsal dönüşümün gerekliliğini vurgulayan evrensel mesajlara dönüşmüştür.

Toplumcu gerçekçilik anlayışının güçlü bir yansıması olarak değerlendirilen bu masallar, toplumsal yapı içindeki sınıfsal, ekonomik ve siyasal gerçeklikleri eleştiren derinlikli metinlerdir. Nesin, sömürü düzenini ve toplumsal adaletsizlikleri, hayvanlar, araçlar ve sembolik figürler aracılığıyla işleyerek okuyucuya eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu anlatılar, toplumsal gerçekliği masalsı bir üslupla işleyerek halkı bilinçlendirme ve harekete geçirme amacı taşımaktadır. Dolayısıyla edebî bir tür olarak masalın politik ve eleştirel yönünü ön plana çıkarmaktadır.

Geleneksel masallardan büyük ölçüde ayrılan bu masallar, 13. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmaya başlayan edebî masal yazma kategorisine girmektedir. Özellikle 19. yüzyıldan

itibaren George MacDonald, Oscar Wilde ve L. Frank Baum gibi sosyalist masallar kaleme alan yazarlarla önemli benzerlikler taşımaktadır (Zipes, 2018b:). Zira bu iki yazar, masal kitaplarında halkı bilinçlendirmeyi, toplumsal adaletsizlikleri ve iktidar sömürsünü konu edinmiştir. Avrupa’da 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında gelişen politik ve cinsiyet temelli masal yazımı anlayışını Türkiye’de başarıyla uygulayan Aziz Nesin, “*Memleketin Birinde*” ve “*Hoptirinam*” adlı eserlerinde bu yaklaşımı etkili biçimde ortaya koymuştur.



1.3. Nazım Hikmet'in Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllarda sosyalist düşüncenin temsil edildiği siyasal ve kültürel teşekküllerin kuruluşuna izin verilmemiştir. Bu nedenle siyaset ve edebiyat alanında sosyalist bir dünya görüşünden bahsetmek pek mümkün değildir. Ancak yine de sosyalist düşünce, II. Meşrutiyet'ten sonra çeşitli dergi ve gazetelerde bağımsız olarak halka tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde sosyalist dünya görüşünü savunan ve çevresinde birçok yazar ile siyasetçiye toplayan önemli isimlerden biri Nâzım Hikmet olmuştur. Onun sanat ve düşünce çizgisini şekillendiren en önemli kırılma noktalarından biri, kurtuluş savaşı yıllarında Almanya'dan Ankara'ya gitmekte olan spartakist Türk gençleriyle karşılaşmasıdır (Yalçın, 2010b).

1921 yılında Vâlâ Nurettin ile birlikte Moskova'ya giden şair, doğu emekçileri komünist üniversitesine yazılarak Rus fütüristleri ve konstrüktivistlerinden etkilenmiştir. Burada aldığı eğitim sonrasında serbest şiiri ve basamaklı dizeleri denediği ilk şiirlerini kaleme almış ve *Aydınlık* dergisinde yayınlamıştır. Daha sonra Türkiye'ye dönen Nâzım Hikmet'in Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın yayın organları olan "*Orak Çekiç*" gazetesinde ve "*Aydınlık*" dergisinde çalışmaya başlaması ile sosyalist dünya görüşü, aydınlar arasında yayılmaya başlamıştır (Yalçın, 2010b). Nâzım Hikmet'in *Resimli Ay Dergisi*'nde yazdığı "*Putları Yıkıyoruz: Abdülhak Hamid No: 1*" ve "*Putları Yıkıyoruz: Mehmed Emin Efendi No: 2*" başlıklı yazılarıyla, dönemin egemen edebiyat anlayışına ve siyasal ideolojisine yönelik eleştirilerini dile getirme imkânı bulmuştur. Bu tarihten itibaren kaleme aldığı şiirler ve yürüttüğü "*Putları Yıkıyoruz*" kampanyası, onu toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının öncülerinden biri hâline getirmiştir. Nâzım Hikmet'in öncüllüğünde Suat Derviş, Sadri Ethem, Sabahattin Ali, Naili V., Emin Türk, İlhami Bekir gibi yazarlar da gerçekçi ve toplumcu eğilimli yazılar kaleme alarak dönemin edebiyatında belirleyici bir rol oynamışlardır (Oktay, 2003).

György Lukacs'ın sanat anlayışına oldukça yakın olan Nâzım Hikmet, halkçılık ilkesinin gerçekçi yönünü de benimsemiştir. Onun halkçılık anlayışı, toplumu olduğu gibi yansıtmamanın yanı sıra halkın sorunlarını da görünür kılmayı hedeflemektedir (Kurt, 2017). Nâzım Hikmet'e göre "*sanatkâr, 'ruhların mühendisi' olmalıdır*" (Ran, 1987) ve sanatın görevi yalnızca estetik zevk vermek, okuyucuyu eğlendirmek ya da hoşça vakit geçirmek değildir. Sanat, toplumun sorunlarını dile getirmeli, öğretici olmalı ve düşündürmelidir (Ran, 1987). Aynı zamanda, sanatçı yaşadığı sosyal çevreden memnun değilse onu eleştirmeli; memnunsa, onu sağlamlaştırmalı, güçlendirmeli ve geçmişin zararlı kanunlarından arındırmalıdır. Her durumda, sanatçının eserleri mutlaka toplumsal bir içeriğe ve amaca sahip

olmalıdır (Kurt, 2017).

Nâzım Hikmet'in bu düşünceleri, şiir, tiyatro ve eleştiri yazılarının yanı sıra çocuklar için kaleme aldığı "*Masallar*" adlı kitaba da yansımıştır. Yazdığı ilk masal örneği, 1932 yılında yayımlanan "*Orman Cücelerinin Sergüzeşti*" adlı anlatıdır. Masal formunda kaleme alınan bu anlatıda çeşitli toplumsal sorunlar yer almaktadır. Ancak bu eserde toplumsal mücadele, ezen-ezilen ve sömürü ilişkileri tam olarak yer almadığı için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

1962 yılında yayımlanan "*Sevdalı Bulut*" adlı eseri ise açık biçimde toplumcu gerçekçi mesajlar içeren anlatılardan oluşmaktadır. On beş masaldan oluşan bu eser, Nâzım Hikmet'in hapisane ve sürgün yıllarının sonunda yazdığı tahmin edilmektedir (Alangu, 2021). Daha sonraki basımlarda "*Orman Cücelerinin Sergüzeşti*", de bu esere eklenmiştir. Eserin içinde "*Az Gittiler, Uz Gittiler*", "*Oğluma Masal I*", "*Oğluma Masal II*" "*Oğlumun Ninnisi*" ve "*Sevdalı Bulut*" adlı anlatılar bulunmaktadır. Bu masallar, yazarın özgün biçimde kurguladığı masallardır. Bunların dışında kalan bazı masallar ise Pertev Naili Boratav'dan ve diğer halk anlatıcılarından derlenen anlatıların Nâzım Hikmet tarafından yeniden yazılmasıyla oluşturulmuştur.

Boratav, bu eserin sözlü halk geleneği repertuvarının dışında kaldığını belirterek Nâzım Hikmet'in masal anlatıcılarının yaratma yöntemlerini kullanarak kendi masallarını kaleme aldığını ifade eder (Boratav, 1969). Nâzım Hikmet ise bazı masallarını, Boratav'ın ve öğrencilerinin topladığı halk anlatılarından seçtiğini, bu anlatıları dönemin toplumsal sorunlarına yanıt verecek biçimde yeniden işlediğini dile getirmektedir. Ayrıca bazı masalları da tamamen masalın biçim ve içeriğinden yararlanarak yazdığını belirtmektedir (Ran, 1991).

Tahir Alangu ise Nâzım Hikmet'in masallarını, diğer masal yazarlarının eserlerinin yanı sıra, geleneksel halk masalının değerleriyle en olumlu, en sağlam ve bilimsel görüşlere en yakın anlatılar olarak değerlendirmektedir. Alangu'ya göre, Nâzım Hikmet halk masallarındaki gerçekçi ve çağını yansıtabilen yerli unsurları özellikle seçmiştir. Ayrıca halk masallarında yer alan "komik" ve "grotesk" unsurların bir tür halk direncini ifade ettiğini belirterek Nâzım Hikmet'in masal yazmayı bu nedenle tercih ettiğini ileri sürmektedir. Bunun yanında, masalın kültür, dil ve din farklılıklarını aşarak en ufak bir bağ bulunmayan coğrafyalara dahi yayılabilme gücü, onun masal yazmayı seçmesinin bir diğer nedeni olarak göstermektedir (Alangu, 2021).

Aytül Özüm'e göre, "Nâzım Hikmet Türk halk masallarının sözlü gelenekten derlenmiş parçalarının büyük bir kısmını yeniden yazarken gerekli gördüğü değişikliklerin dışında

masallarda köklü değişikliğe gitmemiştir” (Özüm, 2013). Ancak bazı masalları kendi ideolojik bakış açısı çerçevesinde baştan sona yeniden kurgulamıştır. (s. 125). Bu masallarda yazar, köylü-ağa, mülkiyet karşıtlığı, doğaya ve emekçiye duyarlılık gibi toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının temalarına yer vermektedir.

Bu bölümde Nâzım Hikmet’in “*Az Gittiler, Uz Gittiler*”, “*Oğluma Masal I*”, “*Oğluma Masal II*”, “*Oğluma Ninni*” ve “*Sevdalı Bulut*” adlı masalları, toplumcu gerçekçi edebî masal anlayışı çerçevesinde değerlendirilecektir.

1.3.1. Sevdalı Bulut Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

Nâzım Hikmet’in kaleme aldığı “*Masallar*” adlı eser, hem sözlü kültürden alınan geleneksel masalları hem de yazarın kendi ideolojik bakış açısıyla oluşturduğu anlatıları bir araya getirmektedir. Yazar, bu masallarına başlamadan önce geleneksel halk masallarında yer alan tekerleme kalıplarını kullanarak anlatıya giriş yapmaktadır.

“*Az Gittiler, Uz Gittiler*” (Hikmet, 1962) başlıklı bölüm, Nâzım Hikmet’in halk masallarının biçimsel unsurlarının bir kısmını korurken içeriksel düzeyde bu yapıları dönüştürdüğünü göstermektedir. Masal geleneğinde sıkça karşılaşılan “Az gittik, uz gittik, dere tepe düz gittik; bir de dönüp baktık ki bir arpa boyu yol gitmişiz” (s. 65) kalıbı, Nazım Hikmet tarafından “orta çağ kafasını masallara soktuğu gidiş” (s. 65) olarak nitelendirilerek eleştiriye tabii tutulmuştur.

Yazar, bu formelin durağanlık ve kadercilik fikrini taşıdığını ve bu anlayışın modern çağda geçerli olmadığını belirtmektedir. Buna karşılık, “Çok gittiler, dere tepe yok gittiler, bir de dönüp baktılar ki, görünmüyor kalkılan yer!..” (s. 65) ifadesiyle, ilerlemeyi esas alan bir masal anlayışı önermektedir. Bu değişim, yalnızca biçimsel bir müdahale değil, aynı zamanda toplumcu bilinçle kurgulanmış yeni bir masal dilini inşa etmektedir.

Masalın giriş formelinde yer alan baba figürü, ninenin anlattığı geleneksel masalların değişmeyen yapısını sorgulamaktadır. Bu örnek, Nâzım Hikmet’in yalnızca yeni masallar yazmadığını aynı zamanda geleneksel masal kalıplarına ideolojik bir müdahalede bulunduğunu da göstermektedir. Giriş formeli aracılığıyla masalları, toplumcu gerçekçi ideoloji doğrultusunda yeniden yapılandırmıştır. Böylece masal türü, yalnızca eğlendirici bir anlatı olmaktan çıkarak sorgulayan, dönüştüren ve geleceğe yönelik yeni bir tahayyül geliştiren edebî bir araç olarak konumlandırılmıştır.

“*Oğluma Masal I*” (Hikmet, 1962) adlı anlatı, üç farklı delikanlının “sonsuz sağlık” taşını bulmak üzere çıktıkları simgesel yolculuğu anlatmaktadır. Üç delikanlıdan ilki, yolun

yarısında, ikincisi ise yolun üçte ikisinde pes ederken, yalnızca sonuncusu hedefe ulaşmıştır. Masal ilk bakışta bireysel bir serüven gibi görünse de alt metninde inanç, emek, dayanıklılık ve tutkularla/zevklerle (örneğin dünya güzeli ya da altın su) mücadele gibi çok daha derin bir anlam taşımaktadır. Masalda geçen “sonsuz sağlık taşı”, yalnızca fiziksel bir nesnenin ötesinde toplumsal kurtuluş, eşitlik, adalet ve özgürlük gibi yüksek ideallerin simgesel bir temsilidir. Taşın, dağların arasında ve kanlı kuyunun içinde yer alması, bu hedefin zorlu bir mücadelenin sonunda elde edilebileceğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda taş, toplumcu gerçekçi bakış açısıyla, halkın kurtuluş ütopyasını simgelemektedir.

Yolun yarısında kalan ilk delikanlı, “elleri kanlı, gözleri sürmeli güzel kızın” (s. 66) cazibesine kapılarak yolundan sapmıştır. Bu figür, toplumsal refahı sağlayacak taşı elde etmek yerine bireysel zevki tercih eden mücadele etmek yerine gözlerini kapatıp yaşamayı seçen bireyi temsil etmektedir. Toplumcu gerçekçi edebiyatta sıkça eleştirilen bu tür karakterler, kendi zevkleri için toplumun sorunlarından kaçan bireylerdir. Toplumcu gerçekçi anlayışta halkı kurtarmak için yola çıkan ancak iktidarın verdiği ödülle (para) halkı terk eden aydınlar sıklıkla eleştirilmektedir. Masalda, yolun üçte ikisinde kalan delikanlı da bu duruma bir örnek oluşturmaktadır. Delikanlı, her ne kadar taş (toplumun refahına) ulaşmak istese de suyun (sistemin) sunduğu rahatlığı tercih etmiştir. Bu durum toplumcu gerçekçi anlayışta bir hedef için yola çıkan ancak yolun yarısında halkı terk eden aydın figürün bir eleştirisidir.

Yolculuğunu tamamlayarak “sonsuz sağlık taşı”na ulaşan delikanlı ise kararlı, bilinçli, emek odaklı bireyi temsil etmektedir. O, susasa da içmez, yorulsa da durmaz ve tutkulara esir olmaz. Bu karakter, toplumcu gerçekçi anlayıştaki öncü bireyin, olumlu tipin ya da bilinçli emekçinin simgesidir. Taşa ulaşmasının tek nedeni, sınıfsal bilince sahip olması, bedel ödemesi, hedeften sapmamasıdır. Bu masal sayesinde Nâzım Hikmet, döneminin cazibeye kapılan ve yolun sonunu getiremeyen aydınını eleştirmektedir. Yazara göre, sonuncu delikanlı gibi istikrarlı bir şekilde yürünürse “sonsuz sağlık taşı”na kavuşulur yani halk refaha erer.

Bu masal her ne kadar geleneksel masallardaki “kahramanın sonsuz yolculuğu” temasını andırsa da bu anlatı aydının halk üzerindeki sorumluluğunu temsil etmektedir. “Sonsuz sağlık taşı”, bireysel başarı değil, halk için inançla elde edilen toplumsal kurtuluşun simgesidir. Bu yönüyle masal, açıkça toplumcu gerçekçi bir bilinçle yazılmış alegorik bir anlatıdır.

“*Oğluma Masal II*” (Hikmet, 1962) adlı anlatı ise kapitalizm, gösteriş, tüketim kültürü ve güç tapınmasının eleştirisidir. Masalda, aksakallı bir adam dışında herkesin bir puta tapması ele alınmaktadır. Buradaki “put” sembolü, insanların elleriyle yarattıkları devlet, din, gelenek

gibi yapay sistemleri anımsatmaktadır. Aksakallı adam dışında herkesin bu puta tapması ise bilinçsiz halkı temsil etmektedir.

Aksakallı adam, toplumcu gerçekçi anlayıştaki sorgulayan, eleştiren ve hakikati arayan aydın bireyi simgelemektedir. Halk putperestlik içinde yaşarken o, gerçeği haykırarak toplumu bilinçlendirmeye çalışan ancak bu uğurda bedel ödeyen kişidir. Aksakallı, insanları puta tapmamaları konusunda uyarmasına rağmen halk tarafından taşlanır ve sakalı kızıl kana boyanır. Ancak tüm bunlara rağmen amacından vazgeçmez. Bu durum, sistem tarafından cezalandırılan ve baskıya rağmen direnen bireyi temsil etmektedir. Masalın sonunda, aksakallının ölmek yerine gençleşmesi, direnişin onu büyüttüğünü, güçlendirdiğini göstermektedir. Gençleşen aksakallının, sonunda bir yumrukla putu devirmesi, egemen ideolojinin, çarpık düzenin yıkılışını simgelemektedir. Bu sahne, toplumcu gerçekçi bakış açısında önemli bir yer tutan öncü bireyin toplum normlarını yıkması anlamına gelmektedir.

Masalın sonunda yer alan “Sen de inanmadığına inanmadığını söylemekten çekinmez, inandığın için taşlanmayı göze alırsan, o, yıllardan bir yıl, ülkelerden bir ülkede yaşayan iyiliği bilgisinden, bilgisi iyiliğinden çok adam gibi sonsuz gençliğe kavuşursun oğlum” (s.69) sözleri, doğrudan okura seslenerek hakikati savunmanın, susmamanın ve bedel ödemeye hazır olmanın halkı kurtarmanın tek yolu olduğunu belirtmektedir. Yazar, burada aydın bireyi sorumluluğa çağırmakta ve pasifliği reddederek aktif direnişi savunmaktadır.

Sonuç itibarıyla bu masal, yalnızca bir bireyin sorgulayıcı tavrını anlatmakla kalmamıştır. “*Oğluma Masal I*” de halk için direnmesi istenen aydın figür, “*Oğluma Masal II*” adlı anlatıda somutlaştırılmıştır. Birinci masalda, arzulara karşı çıkmayı öneren yazar, ikinci bölümde Mülkiyet ve gösterişe dayalı düzene karşı çıkmayı savunmaktadır.

Bir diğer önemli masal, yalnızca bir sayfadan oluşmasına rağmen gelecek kuşaklara bilinç kazandırma amacı taşıyan “*Oğlumun Ninnisi*” (Nâzım Hikmet, 1962) adlı anlatıdır. Bu kısa anlatı, geleneksel uyutucu ve susturucu ninnilerin aksine, çocuğu hayal gücü, bilinç ve inançla doldurmayı hedeflemektedir “Sen bir geminin kaptan köprüsündesin... makineler yüreğin gibi işliyor” (Hikmet, 1962) ifadesi, açıkça emeği vurgulamaktadır. “Asma köprüler kuruluyor, sen oradasın” (s. 70) dizesi ise işçi sınıfının emeği ile inşa edilen geleceğe işaret etmektedir. “Bu ne kadar çok kitap... Oku, okuduğunu kavgadan ayırmadan” (s. 70) şeklindeki sözleri ise aydının yalnızca kendi ideolojik düşüncesini değil, diğer fikirleri de okuması gerektiğine dair bir vurgudur. “Mermeri okşuyorsun, ona yaşayan biçim vermek için” (s. 70) dizesi ise sanatın yaşayan bir şey olduğunu anımsatmaktadır. “Bir gemici gibi yılmaz, bir yapıcı gibi yaratan, bir filozof gibi bilgili ve bir artist gibi yürekli ol” (s. 70) ifadesi, anlatının ideolojik

merkezini oluşturmaktadır. Bu çok yönlü insan tipi, toplumcu gerçekçi estetiğin ideal bireyine karşılık gelmektedir. “*Oğlumun Ninnisi*” doğrudan sömürü eleştirisi içermemekle birlikte toplumcu gerçekçi sanatın temel hedeflerinden biri olan “gelecek kuşaklara bilinç aktarma” düşüncesini, ninni yardımıyla yapmaktadır. Nâzım Hikmet’in bu kısa anlatısı, didaktik yönü ağır basmakla birlikte şiirsel anlatımıyla da okurda güçlü bir etki bırakmaktadır. Bu yönüyle metin, toplumcu gerçekçi anlayışın masal ile ideolojiyi dengeli biçimde harmanlayabildiği önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Nâzım Hikmet’in “*Masallar*” adlı eserinde toplumcu gerçekçiliği açıkça işlediği tek anlatı, “*Sevdalı Bulut*” adlı masaldır (Ran, 1962) Bu masal, tanrı konumundaki dervişin dünyayı neyi yardımıyla yaratmasıyla başlamaktadır. Derviş, dünyayı yarattıktan sonra iyiliği (Ayşe Kız) ve kötülüğü (Kara Seyfi) de yaratmıştır. En son bulutu yaratan derviş, kenara çekilerek Ayşe Kız ile Kara Seyfi’nin mücadelesini izlemektedir. Kara Seyfi bulundukları beldenin hepsine sahip, oldukça zengin bir adamken Ayşe Kız yalnızca küçük bir bahçeye sahiptir. Ancak Kara Seyfi, Ayşe Kızın bu bahçesine de göz dikmiş ve devamlı olarak Ayşe Kızı rahatsız etmektedir. Ayşe Kız bahçeyi vermemek için mücadele ettikçe Kara Seyfi Çeşitli oyunlar oynamaktadır. Masalın sonunda Kara Seyfi Devedikenî’nin yardımıyla Ayşe Kız’ın bahçesine büyük zarar vermiş ancak bulut, güvercin, tavşan ve rüzgârın yardımıyla Kara Seyfi’nin zulmünden kurtulmuştur (s.75-85).

Masal, geleneksel tekerlemeyle başlamak yerine fantastik bir anlatımla başlar. Derviş neyini üfledikçe ağaçlar, dağlar, dereler ve yollar ortaya çıkar. Bu sahne hem yaratılış mitlerini hem de tasavvufi sembolizmi çağrıştırır. Derviş’in ney üflemesiyle evren şekillenmektedir. Bu durum Nâzım Hikmet’in toplumcu gerçekçi anlayışının ötesine geçerek mistik, mitolojik ve evrensel temaları ustalıklı kullandığını göstermektedir.

Anlatının devamında, “kara sakallı, gaga burunlu, patlak gözlü bir adam”ın (s.75) Derviş’in yanına düştüğü belirtilmektedir. Kara Seyfi olarak anlatıya dahil edilen bu karakter, abartılı fiziksel özellikleriyle masallardaki kötü karakteri hatırlatmaktadır. Bu betimleme, Kara Seyfi’nin yalnızca “çirkin” bir figür olmadığını aynı zamanda yoksulun malına göz diken açgözlü birey (ağa) olduğunu göstermektedir. Masalın ilerleyen bölümlerinde Kara Seyfi’nin evrenin kurucusu olan Derviş’ten para çaldığı görülür. Bu durum, evrenin yaratılışının ilk anından itibaren başlayan sömürü düzenin eleştirisi olarak okunabilir. Derviş’in yaratıcı ve kutsal nefesiyle kurulan dünyada ilk kötülük, paranın çalınmasıyla başlar ve bu olay insanlık tarihindeki mülkiyetin, eşitsizliğin ve adaletsizliklerin doğuşu olur.

Nâzım Hikmet, Kara Seyfi’nin karşısına Ayşe isimli, “Sırma saçları topluklarında. Yüzü

ay parçası. Ela gözlerinin kara kirpikleri uzun mu uzun, kıvrır mı kıvrır.” (s. 76) betimlemesiyle idealize edilmiş bir kadın karakter çıkararak masallardaki “iyi” karakterin yerini doldurmuştur. Ayşe, saflığın, doğallığın, masumlüğün bir simgesi olarak doğanın ve emeğin yani halkın temsiline dönüşmüştür. Yazar, bu iki karakteri (Kara Seyfi ve Ayşe) bilinçli bir şekilde karşıtlık üzerine kurmuştur. Sınıfsal mücadeleyi görünür kılan bu iki karakter ezen-ezilen halkın temsili üzerinden toplumcu gerçekçi anlatıyı derinleştirmiştir. Masal estetiği ile ideolojiyi harmanlayarak ortaya çıkan bu anlatı, Nâzım Hikmet’in edebî-politik bakış açısını da doğrudan yansıtmaları açısından önemlidir. Aynı zamanda edebî masalın da güçlü bir örneğini oluşturmaktadır.

Masalın devamında, Kara Seyfi ile Ayşe kızın Ney ülkesinde yaşadığı anlatılır. Bu anlatıda, Seyfi, Ayşe kızın bahçesi dışındaki tüm topraklara sahiptir. Ancak sahip olamadığı tek yer olan Ayşe kızın bahçesine gözünü dikmiştir:

“Ayşe kız kovalarını yere koydu, sordu Kara Seyfi’ye: ‘Yine mi geldiniz?’

Kara Seyfi sesini bir kat daha kalınlaştırdı: ‘Yine geldim, dedi, her gün de geleceğim, şu kuruyası bahçeni bana satana kadar

Kara Seyfi gümüş saplı kırbağıyla çitin üstüne vurup haykırdı.

“Bu ülkede senin bahçenden gayri her şey benim, bu kuruyası bahçe malımın mülkümün orta yerinde kara diyen gibi duruyor. Nasıl olsa kazıyacağım kökünü bu kuruyası...” (s.76).

Bu alıntı, toplumcu gerçekçi romanlarda ve hikâyelerde sıklıkla karşımıza çıkan köylü-ağa, işçi-işveren ilişkisini hatırlatmaktadır. Ancak bu anlatının başında Derviş’in ney üfleyerek dünyayı yaratması, ülkenin adının Ney olması ve Bulut’un Ayşe Kız’a aşık olması bu anlatıyı masal formuna yaklaştırmaktadır. Aynı zamanda masalda Seyfi’nin Ayşe kıza çeşitli kötülükler yaparak bu bahçeyi ele geçirmeye çalışması, toplumcu gerçekçi anlayışta sıklıkla karşımıza çıkan sömürü düzeninin bir eleştirisidir.

“*Sevdalı Bulut*” masalında bulut, güvercin ve tavşan gibi geleneksel halk masallarındaki yardımcı kahramanlar da yer almaktadır. Ancak bu figürler, klasik masallardaki mucizevi anlatım kalıplarından çıkarılmış; dayanışma, doğayla uyum ve emek temelli kurtuluş anlayışı çerçevesinde yeniden kurgulanmıştır. Bu kahramanların en başında bulut yer almaktadır. Bulut, Ayşe kızını görür görmez ona âşık olur ve kız ile bahçesini korumak için kendini feda eder. Buradaki bulut figürü yalnızca romantik bir kahraman değil, aynı zamanda toplumcu gerçekçi anlayışta olumlu tip olarak da yorumlanabilir. Masalın sonunda kendisini feda ederek Ayşe kızını ve bahçesini kurtaran bulut, toplumun refahını da sağlamıştır.

Masalda yalnızca bulut değil, güvercin, ay ve tavşanda bahçenin kurtulmasında önemli bir rol oynamaktadır. “Ay aşağıda yeke yek Kara Seyfi’yle dövüşedursun, bulut gökyüzünde

yıldızları koparıp koparıp aşağıya Seyfi'nin kafasına fırlatmaya başladı. Yerde ayın orağı, gökten yıldızların bombardımanı, baskının böylesine kim dayanabilir” (s.80) ya da “Ak güvercin hemen gagasıyla yapıştı devedikenine başladı onu parçalamaya” (s.83) ifadeleri bu küçük ve savunmasız canlıların yardımıyla büyük işlerin başarılabileceği fikrini taşımaktadır. Bu güçsüz canlıların bir araya gelerek Ayşe Kız'ın bahçesini Kara Seyfi'den koruması toplumcu gerçekçi bakış açısıyla okunursa küçük ve savunmasız olan halkın bir araya gelirse iktidar sahiplerini yıkabileceğini de temsil etmektedir. Sonuç itibarıyla bu üç figür, klasik masallarda sıkça görülen “kahramanı kurtaran sihirli hayvanlar” olmaktan çok, doğaya ve emekçi sınıfa sahip çıkan bilinçli bireyleri temsil eder.

Masaldaki bir diğer önemli yardımcı kahraman ise devedikenidir. Devedikenini, Ayşe kız tarafından bahçesinden uzaklaştırıldıktan sonra Kara Seyfi'nin yardımcısı hâline gelmiştir. Ancak Nâzım Hikmet, devedikenini figürünü çok daha derin bir anlam çerçevesinde işlemektedir.

“Derenin öbür tarafında atını durduran Seyfi'nin karşısına devedikenini çıktı. 'Merhaba Seyfi Ağa,' dedi, 'Ayşe kız seni de kovdu, beni de,' dedi. 'Al beni terkine, sür beygirini dediğim yana.' Kara Seyfi devedikenini tergisine aldı. Beygirini de onun dediği tarafa sürdü. Az gittiler, uz gittiler yine, dere tepe düz gittiler. Devedikenini, bir çuvala bir küp satın aldırdı, Kara Seyfi'ye.” (s.81).

Bu ifadelerin somutlaştırdığı üzere, bu figür doğrudan eyleme katılmadan çevresine yön veren sözcüleri yansıtmaktadır. Tıpkı toplumcu gerçekçilikteki bu bireyler gibi devedikenini de Ayşe kızın bahçesinin yok olması için doğrudan müdahale etmeden Kara Seyfi'yi kışkırtmakta, yönlendirmekte ve akıl vermektedir. Bu yönüyle devedikenini, sömürü düzeninin arka plandaki sözcülerinin alegorik bir karşılığı haline gelmektedir. Bu bağlamda, “*Sevdalı Bulut*” masalı yalnızca bireysel bir çatışmayı değil; sınıf mücadelesi, mülkiyet eleştirisi, dayanışma, doğal kaynakların sömürüsü ve kolektif kurtuluş temalarını da içermektedir.

Ayşe kızın bahçesinin yalnızca bireysel bir mücadeleyle değil, tavşan, güvercin, bulut ve daha sonra atın yardımıyla kurtarılması, kolektif dayanışmayı temsil etmektedir. Özellikle bulutun kendisini feda etmesi, halkı için ölümü göze alan aydın figürü hatırlatmaktadır. Bu masal sayesinde yazar, halkı, doğayı ve kolektif bilinci ön plana çıkarmaktadır. Bu durum, toplumcu gerçekçi anlayışın ana temasını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, “*Sevdalı Bulut*” masalı, yüzeyde masalsı ve romantik bir anlatıdır. Alt metninde ise mülkiyet karşıtlığı, emek övgüsü, doğayla uyum, kolektif dayanışma ve sömürü eleştirisi gibi toplumcu gerçekçi unsurları yoğun biçimde barındıran alegorik bir yapı sergilemektedir. Masalı hem sanatsal hem de ideolojik açıdan değerli kılan bu durum, masalların yalnızca eğlence amacıyla değil politik eleştiri içinde yazılabileceğini göstermektedir. Nâzım Hikmet'in masal anlayışı, tıpkı şiirlerinde olduğu gibi toplumsal

meselelere ayna tutmaktadır. İncelenen masallarda yazar, okuyucuya yalnızca bir masal sunmakla kalmamış, ona sorumluluk yükleyerek (Oğluma Masal I, Oğluma Masal II, Sevalı Bulut) hakikati dile getirmeye ve eyleme geçmeye çağırmıştır.

Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı masallarda yer alan karakterler, geleneksel masallardaki Keloğlan, padişah, prens, köse, dev gibi fantastik ve soyut tipler değil; aksakallı, delikanlı, nine gibi gerçek yaşamda karşılığı bulunan figürlerdir. Bu karakterler, aynı zamanda belirli sınıfsal ve ideolojik temsiller taşımaktadır. Örneğin; aksakallı figürü bilinçli ve direnen aydını, sonsuz sağlık taşıyan bulan delikanlı inançla hedefe yürüyen bireyi, hedefe ulaşamayan delikanlılar hazcı veya kaybolmuş bireyi, "*Oğlumun Ninnisi*" masalındaki karakterler yaratıcı, sanatçı ve işçi insanı, bulut ise kendini halkı için feda eden öncü aydını simgelemektedir. Bu kahramanlar, halk için hareket eden, kararlı bir şekilde yürüyen ve hakikati söylemekten çekinmeyen kişiler olarak konumlandırılmıştır.

Sonuç itibariyle Nâzım Hikmet, halk masallarının biçim yapısını alarak içeriksel düzlemde onları dönüştürür ve toplumcu gerçekçi düşüncenin taşıyıcısı haline getirir. Masal diliyle çocuklara, halktan insanlara ve geleceğin kuşaklarına bilinç kazandırmayı amaçlar. Bu masallarda öne çıkan temel temalar; yılmadan hedefe yürüme (Oğluma Masal I), bilinç kazandırma (Oğluma Masal II), gelecek kuşaklara bilinç aşılama (Oğlumun Ninnisi) ve sınıf mücadelesi (Sevalı Bulut)'dir.

1.4. Mehmet Başaran'ın Masallarında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Türk halk edebiyatının en eski anlatı türlerinden biri olan masal, anonim bir şekilde kuşaktan kuşağa aktararak toplumsal hafızayı şekillendirmiştir. 16. yüzyıldan sonra sözlü anlatı kimliğinden uzaklaşan bu tür, yazarın bilinçli üretimiyle “edebî masal” formuna dönüşmüştür. Bu dönüşüm masallara ideolojik ve estetik bir bakış açısı kazandırmıştır. Mehmet Başaran'ın “*Evvel Evvel İken Deve Tellal İken*” adlı masal kitabı da bu dönüşümün çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

1926 yılında Lüleburgaz'da dünyaya gelen Mehmet Başaran, 1943 yılından itibaren Köy Enstitülerinde eğitim almış, öğretmenlik yapmış ve ilk şiirlerini de *Köy Enstitüleri Dergisi*'nde yayımlamıştır. Daha sonra Millî Eğitim Müdürlüğü bünyesinde Eflatun Cem Güney'in yardımcısı olarak Halk Eğitimi Folklor Bölümü'nde görev almıştır. Sabahattin Eyüboğlu yönetimindeki *Köy Enstitüleri Dergisi* ve *İmece* dergilerinin yayın kurullarında yer alan Başaran, Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın kuruluş çalışmalarına da katılmıştır (Yalçın, 2010a).

Geleneksel halk masalının biçimsel özelliklerini modern edebiyatla harmanlayan Başaran, masallarını şiirsel bir dille kaleme alarak masal-şiir formunu ortaya koymuştur. Toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yeniden yazdığı bu masalarda hem halk anlatı geleneğine bağlı kalmış hem de döneminin toplumsal sorunlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Yazarın, 1974 yılında Milliyet Yayınları tarafından yayımlanan “*Evvel Evvel İken Deve Tellal İken*” adlı eseri ise toplumcu gerçekçi edebî masal anlayışı çerçevesinde yayımlanan üçüncü kitabıdır. Kitapta yer alan masallar, bir yandan halk masalı geleneğini biçimsel olarak sürdürürken diğer yandan toplumsal eleştiriyi merkeze alan bir edebî masal anlayışını ortaya koymaktadır. Eserde toplam on sekiz masal yer almaktadır. Bunlardan “*Çıragöz, Çoban Dedenin Üç Oğlu, Mordağlarda Korkusuz Köyü, Üç Yol ve Keloğlan ile Köse*” ezen-ezilen ilişkisi, iktidar eleştirisi, dayanışma, sömürü düzenin alegorisi ve toplumsal bilinç gibi toplumcu gerçekçi anlayışın temalarını işlerken geriye kalan on üç masal ise ahlak, dostluk ve bireysel değişimi konu almaktadır. Bu nedenle söz konusu on üç masal, çalışmanın inceleme kapsamı dışında bırakılmıştır.

1.4.1. Evvel Evvel İken Deve Tellal İken Kitabının Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

Halk masalları; kalıplaşmış anlatım biçimleri, belirsiz mekân ve zaman kullanımıyla anonim olarak ortaya konan eski bir anlatı geleneğidir. Mehmet Başaran'ın masalları da bu bağlamda halk masalı geleneğinden izler taşımaktadır. Kitaptaki pek çok masal, “Evvel evvel

iken, ben anamın beşiğini tıngır mıngır salları iken” (s.7), “Bir varmış, bir yokmuş.” (s.73) ve “Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde” (s.45) gibi kalıplaşmış ifadelerle başlar ve tıpkı geleneksel masallarda olduğu gibi belirsiz mekân ve zaman algısı oluşturur. Örneğin “Çıragöz, Üç Yol ve Keloğlan ile Köse” adlı masallar, bu klasik açılış formellerini kullanmaktadır.

Halk masalına yaklaşan bir diğer özelliği ise masalların mutlu sonla bitmesidir. Toplumcu gerçekçi masal yazarlarının amacı hayata daha gerçekçi bakış sunmak, toplumdaki sorunları vurgulamak ya da okuru sorgulamaya itmek olduğu için masallarını mutlu sonla bitirmezler. Ancak Başaran, eserindeki masalların sonunu bilinçli olarak mutlu sonla bitirmiştir. Bunun sebebi olarak okuyucuya toplumsal düzenin değişeceğine dair bir umudu göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Masallarda bulunan mutlu sonlar, insanın bireysel ya da kolektif çabasıyla mevcut düzenin değişebileceğini anlatmaktadır. Örneğin Çıragöz’ün padişah olması hem halkı hem de doğayı canlandırmaya yetmiş. Aynı şekilde Korkusuz’un devı yenerek köyünü kurtarması yalnızca kendi toplumu için değil gelecek kuşaklara da örnek teşkil etmiştir. Kısaca bu masallarda Keloğlan Köse’yi, Korkusuz Dev’i ve Çıragöz Padişah’ı yenmesiyle toplum yeniden adalet ve refaha kavuşmuştur.

Mutlu sonların yanı sıra, masalların büyük çoğunluğunda halk masalına özgü öğeler dikkat çekmektedir. Konuşan ağaclar, peri kızları, devler ve olağanüstü nesneler; üçleme motifleri, iyilik-kötülük çatışması ve sonunda iyilerin kazanması gibi öğeler bu yapının temel taşlarıdır. Örneğin, “Çıragöz” masalında karşımıza çıkan üç görev, konuşan ağaclar, devler bu geleneksel yapının tipik örneklerindendir. Aynı şekilde Mordağlarda Korkusuz masalında yer alan dev, Üç Yol masalında bulunan cüce figürü de geleneksel masallarda bulunmaktadır. Karakter seçimlerinde de halk anlatılarına özgü tiplere rastlanmaktadır. Keloğlan bir halk kahramanı olarak öne çıkarken peri kızları, devler ve cüceler masalların başlıca figürleri arasında yer alır. Bu yönüyle Mehmet Başaran, halk masalı formunu koruyarak ideolojik bir söylemle harmanlanmış masallar kaleme almayı başarmıştır. Ancak bu masallarda yer alan kahramanlar geleneksel masallarda olduğu gibi yoğun bir olağanüstülük bulundurmamak yerine daha gerçekçi bir anlatımla kaleme alınmışlardır.

Mehmet Başaran, halk masalının biçimsel kalıplarını benimsese de masalların yazarının belli olması ve anlatıların bilinçli olarak değiştirilmesi ya da yeni masallar kaleme alması bakımından bu anlatılar, anonim halk masalından ayrılarak edebî masal niteliği kazanmıştır. İçerik, dil, anlatım ve ideolojik duruş açısından değerlendirildiğinde, bu masallar başarılı birer edebî masal örneği olarak dikkat çekmektedir. Örneğin “Çoban Dede’nin Oğulları” ve “Mordağlarda Korkusuz Köy” masalları, tekerleme biçiminde başlayarak gerçek bir coğrafyayı

ve somut bir halkı betimleyen bir anlatımla başlamaktadır. Bu masallarda yazar, klasik masal giriş formülünü bilinçli olarak terk ederek hem şiirsel hem de toplumsal bir zemin inşa etmiştir. Böylece anlatının gerçekliğe yakın olabileceği algısı güçlenmiş ve toplumcu gerçekçi edebiyatın “gerçeği hayal üzerinden anlatma” stratejisi başarıyla uygulanmıştır.

Edebî masalın en ayırt edici özelliklerinden biri olan ideolojik yaklaşım, Başaran’ın masallarında oldukça belirgindir. Sınıfsal adaletsizlik, emek ve alın teri (Çıragöz), doğaya saygı, eğitimin gücü (Çoban Dedenin Oğulları), kolektif kurtuluş (Mordağlarda Korkusuz Köyü) gibi temalara, “*Evvel Evvel İken Deve Tellal İken*” kitabında sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin “Çıragöz” masalında, Çıragöz’ün Ese Nine’nin tarlasını sürerken Köse’nin zulmüne uğraması şu cümlelerle aktarılmıştır:

“Beri bak Çıragöz!” demiş; “Ne arıyorsun sen burada? Kim olursun da böyle işlere burnunu sokuyorsun? Benden izin almadan nasıl sürersin tarlamı? Acıyoruz, sesimizi çıkarmıyoruz diye ileri gitmeye başladın gayrı..”

Çıragöz, Ese Nine’nin tarlasını sürdüğünü söylemeye çalıştıysa da dinletememiş.

“Vay, bir de karşı gelmek ha!” deyip sille tokat saldırmış Köse.” (s.9).

Bu pasajda görüldüğü üzere, Çıragöz, yaşlı bir kadın olan Ese Nine’ye yardım etmek istemektedir. Ancak yoksulun emeğine ve malına göz diken Köse hem tarlaya sahip çıkmaya çalışmış hem de iyi yürekli birini haksız yere dövdürmüştür. Bu alıntı, Mehmet Başaran’ın masallarının gerçek hayatla kurduğu bağlantıyı göstermesi açısından da önemlidir. Zira bu pasaj, toplumcu gerçekçi roman ve hikâyelerde de bu şekilde aktarılmaktadır. Aynı örnekleri “Çoban Dedenin Oğulları, Mordağlarda Korkusuz, Üç Yol ve Keloğlan ile Köse” adlı masal anlatılarında da görmek mümkündür. Bu durum halk masallarındaki bireysel kahramanlık anlatılarının yerine toplumsal dönüşüm mesajlarını içermesi açısından önemlidir.

Sonuç olarak Mehmet Başaran’ın “*Evvel Evvel İken Deve Tellal İken*” adlı kitabı, halk masalının kalıplarını biçimsel olarak kullanmakta fakat bu kalıpların içerisine modern dünyanın toplumsal mesajlarını yerleştirmektedir. Biçimsel gelenek ile içeriksel yeniliği harmanlayan bu masallar, geleneksel anlatı biçimlerini toplumcu gerçekçi bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır. Bu sayede yazar, masal geleneğini sürdürürken onu dönüştürmüş ve edebî masal anlatısına taşımıştır.

1.4.2. Mehmet Başaran’ın Masallarda Toplumcu Gerçekçi Anlatım

Halk masalları, halkın günlük yaşamında, değerlerinden ve sorunlarından beslenerek alegorik bir yapı inşa ederler. Türkiye’de özellikle toplumcu gerçekçilik anlayışını temel alan edebî masallar, sınıf çatışmalarını, emekçi halkın sömürüye karşı direnişini, toplumsal adaletsizlikleri, iktidar eleştirilerini örtük ve sembolik bir dille anlatır. Bu analizde, “Çıragöz,

Çoban Dedenin Oğulları, Mordağlarda Korkusuz, Üç Yol ve Keloğlan ile Köse” adlı beş farklı masal ele alınacaktır.

“Çıragöz, Çoban Dedenin Oğulları, Mordağlarda Korkusuz ve Keloğlan ile Köse” masalları, alegorik yapılarıyla iktidar karşısında ezilen bireyin mücadelesini, bilinçli aydını ve kolektif kurtuluşu toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla okuyucularına sunmaktadır. Masalların baş kahramanları olan Çıragöz, Keloğlan, üç oğul ve Korkusuz; halkın alt tabakasından gelen (üç oğul dışında) toprak sahibi olmayan emeğini karşılıksız sunan zayıf bireyleri temsil etmektedirler. Toplumcu gerçekçi edebiyattaki “halk çocuğu” tipine karşılık gelen bu figürler, zekâları ve doğayla kurdukları bağ sayesinde hem kendilerini hem de yaşadıkları toplumu zalim Padişah, Köse, Kadı ve Dev’den kurtarmayı başarmışlardır.

Masallardaki Padişah, Köse, Kadı, Ağaç ve Dev açık bir biçimde ağılık düzenini temsil etmektedir. Çıragöz masalında Köse’nin tarlaya göz dikmesi, Çıragöz’ü dövdürmesi ve ardından iftira atarak onu kadıya ve padişaha şikâyet etmesi toplumcu gerçekçi edebiyatta sıklıkla işlenmektedir. Buradaki Köse figürü, iktidarı simgeleyen kadı, kaymakam ve padişahı temsil etmektedir. Bu figürler, adaletin halkın lehine değil, egemenlerin çıkarına göre işlediğini göstermesi açısından önemlidir. Çıragöz’ün haklı olmasına rağmen cezalandırılması buna en iyi örnektir. Bu durum, toplumcu gerçekçiliğin merkezinde yer alan adaletsizlik ve baskıcı düzen eleştirisini yansıtmaktadır (Başaran, 1974).

Bunun yanı sıra, masalda padişah, baskıcı devletin, kibirli ve doyumsuz iktidarın vücut bulmuş halidir. “Berî bak yiğit” demiş, ‘yiğitlerin yiğidi... ‘Dev aynası’ dedim, getirdin; ‘Gök gürültüsü’ dedim, getirdin... Ama, nere yarar bunlar? Dünyanın en büyük padişahı olmak, gümbür gümbür gürlemek yetmiyor bana, anlıyor musun? Ölümsüzlük pınarından bir bardak su istiyorum ben. Öbürlerini bulan bunu da bulur.. Göster kendini, yaman yiğit...” (s.19-20). Padişah’ın “Dev Aynası” ile büyüklüğünü kanıtlama çabası, gök gürültüsüyle halkı korkutması ve ölümsüzlük istemesi, mutlak güç tutkusunu ortaya koymaktadır. Tüm bunlara rağmen doğanın ve Çıragöz’ün yardımıyla padişah taş kesilmiş ve iktidarı son bulmuştur. Bu durum, toplumcu gerçekçilikte sıkça rastlanan “iktidarın yıkılması” ve “halkın kurtuluşu” temalarını yansıtmaktadır.

Çıragöz masalında öne çıkan bir başka konu ise kolektif kurtuluştur. Padişah’ın taş kesilmesiyle birlikte halk yeniden umutlanmış, akmayan çeşmeler akmaya başlamış, kuşlar ötmüş ve doğayla barışık yeni bir dönemin başladığı işaret edilmiştir. “Dev aynalı, gök gürültülü Padişah’ın taş kesildiği haberi yel hızıyla ülkeye yayılmış. Üzerlerinden dağlar kalkmış gibi sevinmiş insanlar.. Akmayan çeşmeler akmaya, ötmeyen kuşla ötmeye başlamış..

Halk bayram ediyor, kendilerini kurtaran Çıragöz'ün padişah olmasını istiyormuş.” (s.22-23). Çıragöz'ün padişah olmasıyla birlikte iktidar, artık halkın ve doğanın eline geçmiştir. Bu durum toplumcu gerçekçilikte halkın refaha ermesi olarak okunabilir.

Masalda zalim padişah ve köse, iktidarı elinde tutan yöneticilerin bir eleştirisi iken Çıragöz ise halkı kurtaracak olan “olumlu tip”tir. Çıragöz'ün yalnızca halktan insanlara yardım etme isteği onu padişah yapmıştır. Bu durumu geleneksel ve edebî masal olarak değerlendirecek olursak geleneksel masalda kahraman, yardımcı kahramanlar yardımıyla padişah olmaktadır. Geleneksel masalda kahramanın padişah olması bireysel bir başarıdır. Oysa toplumcu gerçekçi edebî masalarda kahramanın padişah olması yalnızca kahramanın değil, halkın da kurtuluşu anlamına gelmektedir. Geleneksel masalarda kahraman padişah olduktan sonra halktan söz edilmezken toplumcu gerçekçi edebî masalarda halkın refaha kavuştuğundan bahsedilmektedir. Mehmet Başaran'ın Çıragöz adlı masalı da bireysel bir kurtuluşu değil, toplumsal bir kurtuluştan bahsettiği için toplumcu gerçekçi bakış açısıyla okunabilmektedir.

Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir diğer nokta ise ormanın pasif bir öge değil, aktif bir özne olarak konumlandırılmasıdır. Çam ağaçlarının konuşması ve Çıragöz'e yardım etmesi, toplumcu gerçekçilikte doğanın halkın yoldaşı ve kurtuluşun simgesi olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Özellikle yaşlı çam ağacının “bin yıl daha yaşlandım ama oldu” (s.18) sözü, devrimci mücadelenin kanlı mücadeleler vereceğini ancak sonunda halkın refaha kavuşacağını bir örneğidir. Sonuç olarak “Çıragöz” masalı, fantastik ve olağanüstü öğelerle örülü bir halk masalı gibi görünse de alt metninde sömürü, adalet sisteminin işlevsizliği, halkın ezilişi, doğayla kurulan bağ ve iktidarın değiştirilmesi sonucu halkın refaha erişi ele alınmaktadır.

“Çoban Dede'nin Oğulları” (Başaran, 1974) masalı ise birey-toplum ilişkisini, emekçi insanların yaşam biçimlerini, adaleti temsil eden Kadı'nın pasifliğini, esnafın hilelerini ve halkın içinde yaşayan aydın figürleri anlatmaktadır. Masalda Çoban Dede'nin ölümünden sonra üç kardeşin eşeğinin Köse tarafından çalınması anlatılmaktadır. Eşeğin Köse tarafından çalındığını anlayan üç kardeş kadıya şikayet etmişlerdir. Kadı ise üç kardeşe ilk başta inanmayarak onları çeşitli sınavlara tabii tutmuş en sonunda bu kardeşlerin doğru söylediğini anlayarak onları evine davet etmiştir.” (s. 24-34). Masal kahramanları, doğayla iç içe yaşayan çalışkan, dürüst ve emeğiyle geçinen kişilerdir. Bu yönüyle masal, halkın kendi içinde bulunan dürüst ve adaletli bireyi överek sınıf bilincini yüceltmektedir.

Masalın başında Çoban Dede'nin doğayla kurduğu bağ, toplumcu gerçekçiliğin doğa-insan ilişkisini yansıtmaktadır. Çoban Dede'nin “Ne Köse gibi saklı param, ne de Ağa gibi

geniş tarlam var” (s. 25) sözleri, emeğiyle yaşayan, kendi halinde ve saygın bir yaşam süren bireyi temsil etmektedir. Toplumcu gerçekçilikte sıkça işlenen emek ve ahlak kavramları etrafında şekillenen bu masal, geleneksel masal özelliklerini kullanarak toplumu eleştirmektedir. Dede’nin ardından gelen üç oğlu en az Dede kadar özveriyle çalışmaya devam eden halkın emekçi ama bilinçli bireyleridir.

Masalın kırılma noktası ise miras bırakılan “Boz eşek”in çalınmasıdır. Buradaki boz eşek, emekçinin hayatındaki sade ama değerli bir varlığı simgelemektedir. Onun “Yolu kısaysa, adı Musa” (s.27) olarak betimlenen biri tarafından çalınması ise halk arasında “açıkgöz” ve “yan yollardan iş çeviren” kesimlere yönelik, bir eleştiriye temsil etmektedir.

Eşeğin çalınmasının ardından kardeşler, haklarını aramak için Köse’yi kadıya şikâyet ederler. Ancak Köse, boz eşeğin kendisine ait olduğunu söylemektedir: “Kara çalışıyorlar bana,” demiş köse; ‘Eşek meşek çalmadım ben. Bir boz eşeğim var ama, kendi malımdır. Açgözlük edip elimden almak istiyorlar. Sorun bakalım, var mıdır tanıkları, kanıtları?’” (s.28) Kardeşler bu durumda, “Biz, Çoban Dede’nin oğullarıyız,” demiş kardeşler; ‘Yıllardır dağda belde davar yayar, alnımızın akıyla yaşarız. Yalan bilmeyiz. Yolun tozundan, kuşun izinden, adamın gözünden anlarız. Eşeğimizi çalan Köse’dir” (s.29). Bu sözlere aklı yetmeyen Kadı kardeşleri çeşitli sınavlara tabii tutmuş ve sonunda “Üç kardeşin gerçekten akıllı kişiler olduklarını, boşa konuşmadıklarını dünya üzerine çok şey bildiklerini anlamış Kadı.” (s.30-31). Kardeşler, Köse ve Kadı arasında yaşanan bu olay, güçlü olmanın değil, eğitilmiş, akıllı, dürüst ve emeğin her şeyden önemli olduğunu göstermektedir. Kardeşlerin Çoban Dede tarafından topluma faydalı bireyler olarak yetiştirilmeleri, onları öncü birey durumuna getirmektedir. Ancak masal, Çıragöz masalının aksine adalet anlayışının halktan yana bir çizgide konumlandığını göstermiştir. Bir önceki masalda Köse ve padişah birlik olup halkın çalışkan bireyini ezerken bu masalda iktidarın yozlaşmazsa halkın yanında yer alacağını açıkça göstermektedir.

Masalda eleştirilen bir diğer konu ise esnaf kesiminin yaptığı hilelerdir. Kadı, çoban dedenin oğullarını yemeğe davet ettikten sonra yaşananlar bunun çarpıcı bir örneğini temsil etmektedir.

“Kasabanın en ‘doğruca’ bilinen fırıncısından ekmek, en sayılan kasabasından et almış Kadı. Güzel bir sofraya donatmasını buyurmuş hizmetçisine.. Üç kardeşler daha rahat kalsınlar diye de; ‘Onlar yiyedursun, ben birazdan geliyorum,’ diyerek yüklüğe saklanmış.”

Konuklar sofraya oturmuş. Büyüğü, ekmekten bir parça koparmış, tam ağzına götürürken:

“Öf!.. Çalık undan bu ekmek, yiyemeyeceğim,” deyip bırakmış.

Ortanca, ete uzanmış:

“Vay canına, ölü eti!..” deyip bırakmış.

En küçükleri de:

“Yüklükte saklanan Kadı, doğru adam ama, piç,” demiş.

Deliye dönmüş Kadı: ‘Ben bu ekmeği kasabanın en doğru adamından, bu eti, en sayılan kasabından aldım. Babamı da bilirim,’ demiş kendi kendine, ‘bir yanlış çıkarsa dedikleriniz, öğretirim size kim olduğumu.’

Ufuldana pufuldana sabahı etmiş. Varmış önce fırıncıyı sıkıştırmış. Gerçekten de o günkü ekmekleri çalınmış undan yaptığını açıklamak zorunda kalmış adam. Kasabın da, ölmüş bir koyunun etini sattığı ortaya çıkmış.. Anası ise, ağlamış sızlamış, gençliğinde bir günah işlediğini, asıl babasının başka biri olduğunu söylemiş...”(s.32-33).

Masalın sonunda bulunan bu alıntı, geleneksel anlamda adaletin temsilcisi olan Kadı’nın aslında halkı denetlemediğini ve adalet makamının işlevsizleştiğini ortaya koymaktadır. Bu anlatıda görünürdeki düzenin altında yatan toplumsal yozlaşma ve çürüme gözler önüne serilmektedir. Ancak Çoban Dede’nin oğulları, durumu izah ederek Kadı’nın gerçekleri görmesini sağlamıştır. Bu durum toplumcu gerçekçi anlam çerçevesinde değerlendirilecek olursa halkın bilgiyle donanmış olması adaletin temsilcisi olan iktidarın kararlarının da sorgulanabileceğini ve onu gerçekle yüzleştirebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak, “Çoban Dede’nin Oğulları”, doğayla uyum içinde yaşayan insanların yüceltilmesi ve adaletin devletin değil, halkın elleriyle sağlanmış olması açısından önemlidir. Toplumcu gerçekçiliğin emek yüceltisi, halk bilgeliği, eşitlikçi yaklaşımı, toplumsal adalet ve devlet eleştirisi gibi temaları bu masalda açık biçimde öne çıkmaktadır. Sömürü düzenine karşı halkın kendi sorunlarını bilgeliğiyle çözmesi ise masalı klasik halk masalından ayırarak toplumcu gerçekçi bir anlatıya dönüştürmektedir.

“Evvel Evvel İken Deve Tellal İken” adlı masal kitabının diğer önemli toplumcu gerçekçi anlatısı ise “Mordağlarda Korkusuz Köyü” (Başaran, 1974) adlı metindir. Bu masal, Oğuz Tansel’in “Üç Kardeşler” masalıyla önemli benzerlikler taşımaktadır. Ancak masal, kahramanının ve toplumun kolektif dönüşüm süreci açısından belirgin farklılıklar göstermektedir. Masal, bir devin yoksul ama çalışkan olan köylülerin ekinlerini almasından bahsetmektedir. Bu köyde yaşayan Korkusuz ise halkın ürünlerini alan devin hakkında gelmeyi her şeyden çok istemektedir. Bir gün yanına aldığı üç kızla birlikte ormana giden Korkusuz, ormanda kaybolmuş ve devin evine sığınmak zorunda kalmıştır. Devin onları yiyeceğini anlayan Korkusuz çeşitli oyunlarla deviyenerek köyüne refahı getirmiştir (s.35-44).

Masalın giriş cümlesi, hem edebî masalın çarpıcı bir örneğini hem de ezilen halkı betimlemesi açısından dikkat çekicidir:

“Mor dağların yamacında, evleri derme çatma, küçük bir köy varmış. İnsanları çalışkanmış, iyi yürekliymiş ama, yoksul mu yoksulmuş. El kadar tarlalarında taşı taşa, taşı başa vururlar da, zor geçinebilirlermiş yine.. Gökleri sönük, yüzleri sararıkmış. Büyük bir dert varmış başlarında: Tam iki büküm eker, bakar, ortaya çıkarırlarmış ürünlerini, hooop! Bir dev gelir ellerinden almış.. Ölmeyecek

kadar bir şey koyarmış onlara da. Elleri böğürlerinde kalır, bütün kış ne edeceklerini şaşırırlarmış” (Başaran, 1974: 36).

Cümleden de anlaşılacağı üzere, masal, ezen-ezilen çelişkisini yalın ama çarpıcı bir dille okuyucusuna sunmaktadır. Devrin halkın elinden ürünleri alması, ağanın emekçinin ürününe el koymasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu giriş kısmı, geleneksel masallardan farklı olarak okuyucuya anlatının temel sorunlarını somut bir şekilde anlatarak başlamaktadır.

Masalda eleştirilen noktalardan biri de halkın bu duruma boyun eğmesidir. “Gayrı bu bizim yazımı, katlanmaktan başka çaremiz yok,” (s.36) diyerek kaderciliğe teslim olmaları, toplumcu gerçekçilik açısından eleştirilmektedir. Çünkü bu anlayış, hakkını aramayan ve örgütlenemeyen bir halk tasvirini yansıtmaktadır. Toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı ise halkın bilinçlenerek bu kaderciliğe karşı gelmesini istemektedir. “*Mordağlarda Korkusuz Köyü*” masalında da bu kadercilik anlayışına karşı birey üzerinden bir başkaldırı geliştirilir. Korkusuz’un dev gibi güçlü bir sembolü tek başına zekâsı ve kararlılığıyla yok etmesi halkın içinden çıkan öncü bireyin, yani devrimci figürün temsilini oluşturmaktadır. Korkusuz, geleneksel masallardaki Keloğlan figürünü andırması açısından da önemlidir. Çünkü Korkusuz, tıpkı Keloğlan gibi zekâsı ve kurnazlığıyla hem kendini hem de halkını kurtarmıştır. Korkusuz, aynı zamanda geleneksel masallardaki iyi karakterin yerine geçmektedir. Dev ise kötülüğü simgeleyerek zalim ve korkutucu bir figürdür. Ancak Mehmet Başaran’ın yazdığı bu masaldaki iyilik ve kötülük çatışması, ezen ve ezilen halk etrafında gerçekleştirilmiştir.

“Derler ki, ucu göklere değen mor dağların yamacında, adı KORKUSUZ olan şirin bir köy varmış şimdi. Dvein gömüleriyle evleri yolları bi güzel onarılmış. Dallarında kuşlar bıcırdasır, şırıl şırıl akarmış suları. Güler yüzlü, çarlışkan insanlar yaşarmış orada. Bol ürün kaldırırılmış tarlalarında her yıl. Kimse dokunamazmış onlara... Çocukları korku bilmezmiş. Ak saçlı ninele, torunlarına Korkusuz’un masalını anlatırlarmış.” (s.44).

Masalın ana mesajını oluşturan bu alıntı, kuşaktan kuşağa aktarılacak kolektif hafızanın ve direniş bilincinin korunması gerektiğini göstermektedir. Toplumcu gerçekçi edebî masalların neredeyse hepsinde karşılaştığımız bu durum, yalnızca geçmişin hatırlanmasını değil, geleceğe dair bir uyarı ve bilinç aktarımının da önemini göstermektedir. Sonuç itibarıyla Mehmet Başaran, Oğuz Tansel’in “*Üç Kardeşler*” masalını değiştirerek toplumcu gerçekçi bir anlayışla yeniden kaleme almıştır. Masalın ana kahramanı olan Korkusuz, toplumcu gerçekçi edebiyatta devrimci kahramanı temsil ederken dev, sömürü düzenini elinde bulunduran iktidar sahiplerini simgelemektedir. Bu durum, masalların yeniden yazılırken yazarın kendi estetik ve ideolojik bakış açısıyla kaleme alındığının önemli bir örneğini temsil etmektedir.

Emeğin sömürüldüğü ve emekçinin hakkını aradığı bir diğer anlatı ise “*Keloğlan ile Köse*” masalıdır (Başaran, 1974). Türk halk masalında sıklıkla karşımıza çıkan ve yoksul halkın

sembolü olan Keloğlan, bu masalda da kurtarıcı rolünü üstlenmektedir. Babasının ölümünden sonra evin sorumluluğunu alan Keloğlan, değirmene un öğütmeye giderken Köse'nin yalan ve dolanlarını zekâsı ve kurnazlığıyla alt etmiş ve halkını Köse gibi zalim bir figürden kurtarmıştır (s.87-98).

Masalda Köse'nin betimlenme şekli, toplumcu gerçekçi anlayıştaki sömürücü sınıfı simgelemektedir: “Köyün birinde bir köse varmış; ama ne köse!. Hile oyun, yalan dolan bunda. Tek ayağı üzerinde kırk yalan kıvrır, nicelerini sulu dereye susuz getirmiş bu..” (s. 88). Buradaki Köse, toplumun içinde yer alan hilebaz, kurnaz ve çıkarıcı bireyleri ve halk masallarında, üretmeden kazanan, yalanla dolanla halkın emeğini sömüren tiplerin klasik örneğini oluşturmaktadır. Ancak masalda dikkat çeken nokta, Köse'nin un çalma eylemini eğlenceli ve dostane bir tavırla yapmasıdır. Bu durum, Köse'yi toplumcu gerçekçi metinlerde halkı eğlenceyle uyutan ideolojik aygıtların da bir eleştirisini oluşturmaktadır.

Keloğlan'ın babası, zalimin elinden hiçbir şey almak istemeyen, ahlaklı bireyi temsil etmektedir. “Ölümüne çare olacak deseler, Köse'nin verdiği bir kaşık çorbayı içmem,” dermiş. Kösesiz bir dünya özlermiş hep... Kösesiz dünya, ayınsız oyunsuz, aldatmacasız dünya demekmiş ona göre..” (s.88). Bu kısa alıntı, emeğiyle geçinen halkın saf, dürüst ve yalansız bir dünya hayal ettiğini Keloğlan'ın babası üzerinden göstermektedir. Bu durum, toplumcu gerçekçilikte ezilen halkın ezen kişilere karşı hissettiği duyguların da somut bir örneğine dönüşmektedir.

Bu yapının karşısında duran Keloğlan, babasından aldığı öğüdün ve halk bilgeliğinin gücüyle Köse'ye karşı gelmiştir. Babadan oğula aktarılan bu bilinç aktarımı, toplumcu gerçekçi anlayışta kuşaklar arası aktarılması önerilen toplumsal mücadele ruhunun, değerlerin ve direnişin aktarılması anlamına gelmektedir. Keloğlan, geleneksel halk masallarında da zekâsı ve hazırcevaplığıyla zalimin karşısında durmaktadır. Ancak bu masalda Keloğlan halkın sesi konumundadır. Toplumcu gerçekçilikte halkı mücadeleye sürükleyen temel unsur, “olumlu tip”in bilinç kazanmasıdır. Keloğlan da fiziksel güçle değil, söz oyunu ve zekâ yoluyla egemen sınıfa karşı mücadele etmektedir. Masalda Köse, katıldığı söz oyununda Keloğlan'a yenilerek şunları söylemektedir: “Yeter Keloğlan, yeter,” demiş Köse. “Çoktan pes ettim ben. Sen kazandın, bu koca çörek senin. Lakin açlıktan başım dönüyor ucundan bir dilim de bana tattır.” (s.95). Bu durum, halkın doğru eğitilmesiyle egemen sınıfı yenebileceğini göstermektedir.

“Yandım, Keloğlan,” demiş; “bunca yılın kösesini yıktın. Nasıl ödeyeceğim borcumu bilmem...” (s.96). Keloğlan, Köse'nin borcuna karşılık değirmeni istemiş ancak Köse, bu borcu ödememek için ölü taklidi yapmıştır. “Başıma bir iş geldi ki, sorma... Bunca yıllık köseliğim

sökmedi. Keloğlan’a pes ettim. Şimdi alacağını istemeye gelir. O görününce ‘Amanın, Köse öldü!.. diye çığlık kopar sen.. Ben de şuraya uzanayım, belki atlatırız..’ (s.96). Bu durum, halkın içindeki kurnaz ve ikiyüzlü bireyi temsil etmektedir. Aynı zamanda Köse karakteri, sistemin yozlaştığının da bir simgesidir. Masalın sonunda Köse’nin Keloğlan’dan af dilemesi ve Keloğlan’ın onu affetmesi ise sistem içindeki yozlaşmış bireylerin değişebileceğini göstermektedir. Yazar, geleneksel Keloğlan masallarında iki amansız rakip olan Keloğlan ve Köse’yi barıştırır ve böylelikle barış temasına vurgu yapar.¹¹

Sonuç olarak bu masal, toplumcu gerçekçiliğin temel öğeleri olan sömürü karşıtlığı, emek yüceltilmesi, halk zekâsının öne çıkarılması, adalet arayışı ve dönüşüm fikrini yansıtmaktadır. Keloğlan ile Köse yalnızca iyi ile kötünün savaşı değil, emek ile sömürünün, bilinç ile aldatmacanın da savaşıdır. Keloğlan’ın Köse’ye karşı kazandığı zafer, halkın iktidara karşı kazandığı zaferdir. Zira, halkın kaderini değiştiren şey, toplumun bilinç düzeyinin yükselmesidir.

Bu dört masaldan karakter yönünden ayrılan son masal ise “Üç Yol” (Başaran, 1974), masalıdır. Diğerlerinde yoksul bir kahraman yer alırken, bu masalın başrolünde padişahın üç oğlu vardır. Ancak buradaki padişah, halkı için kaygı duyan ve kendi çocuklarını da halk gibi emek veren bireyler haline getiren bir figürdür. Nitekim büyük oğlunu çiftçi, ortanca oğlunu çoban ve en küçük oğlunu ise taş işçisi yapmıştır. Bu tercih, halktan kopuk bir saray anlayışının yerine emeğin öne çıktığı, eşitlikçi bir toplum ütopyası hayalini simgeler. Bu da toplumcu gerçekçilikte, yönetenler ile yönetilenler arasındaki ayrımın kaldırılması gerektiği düşüncesini yansıtır.

Masalda yağmurun yağmaması, derelerin kuruması ve kıtlığın baş göstermesi; yalnızca çiftçiyi değil, çobanı, taş işçisini, yani toplumun tüm kesimlerini etkiler. Bu durum, toplumun yaşadığı en küçük krizin bile her sınıfa aynı oranda zarar verebileceğini göstermektedir. Masalın en dikkat çekici bölümlerinden biri ise üç kardeşin karşılaştığı “üç yol” ayrımıdır. Her yol, farklı bir ideolojik yönelimi temsil eder ve kardeşler kendi eğilimlerine göre bu yollardan birini seçer. Büyük kardeş, “Sen pişireceksin, onlar yiyecek” (s. 47) yolunu, yani halkı için kendisini feda etmeyi; ortanca kardeş ise “Onlar pişirecek, sen yiyeceksin” yolunu, yani sömürücü sınıfı seçmiştir. Her iki yol da halkın sorunlarına çözüm üretememiştir. Oysa en küçük kardeşin seçtiği “Kendin pişirip kendin yiyeceksin” (s. 47) yolu hem halkı hem de diğer toplulukları kurtaran tek yoldur. Bu yol, toplumcu gerçekçiliğin merkezindeki emek bilinci,

¹¹ Keloğlan ve Köse arasındaki rekabet hakkında bk. (Şimşek, 2017).

alın teriyle yaşama ve sömürüyü reddetme ilkelerini yansıtmaktadır.

Masalda “Kendin pişirip kendin yiyeceksin” yolunu seçen küçük kardeş ilk önce yaşlı kadına yardım etmiş ve yaşlı kadından hediye olarak bir balta almıştır. Masalın devamında bu baltayla cüceyi kurtaran küçük kardeş, yaptığı bu iyiliğin karşılığında hem kendi hem de zulme uğrayan diğer halkları kurtarmaktadır. Anlatıdaki bu örnek, bireysel erdemin toplumsal dönüşüme nasıl hizmet ettiğini anlatan güçlü bir alegoridir. Bir başka ifadeyle, emeğe ve iyiliğe değer veren bireyin toplum tarafından mutlaka karşılık göreceği fikrini pekiştirmektedir.

Masalda halkı sömüren unsurlar ise dev, ağaç ve kara leke gibi sembollerdir. Dev, doğrudan kötülüğü ve zorbalığı simgelemektedir. Masalda bir diğer sömürü unsuru ise ağaçtır.

“Bu da başka bir kara dev; onun yüzünden yağmurun damlası düşmüyor öbür ülkelere. Irmaklar akıyor. İnsanlar kırılıyor kutlıktan. Çok uğraştık, bir çare bulamadık. Bir vuruşta devrilmesi gerek bu ağacın, öyle diyor bakıcılar.. Bir vuruşta devrilmedi mi, kara devin kara kanından daha büyük bir felâket doğacaktı..” (s. 55).

Devin öldürülmesine rağmen ağacın hâlâ ayakta kalması, toplumun daha büyük bir sorunu olan kadercilik anlayışının bir eleştirisini oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu ifadeler, ağacın halkın yaşamasını ve üretmesini engelleyen, değiştirilemez olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu durum, toplumcu gerçekçi anlayışta halkın bir süre direndikten sonra değişimin asla olmayacağı inancının bir eleştirisine dönüşmektedir. “Bir vuruşta devrilmedi mi, kara devin kara kanından daha büyük bir felaket doğacaktı..” (s.55) ifadesi ise bu sömürü aracının yalnızca bireysel kahramanlıkla değil, doğru yöntem ve araçlarla yani aydınların halkı doğru yönlendirmesiyle olacağını göstermektedir.

Masalın sonunda ortaya çıkan “kara leke” ise çok daha derin bir anlama sahiptir. Dev öldürülse, ağaç yıkılsa bile halk yine mutlu olamaz çünkü zihinsel engeller ortadan kalkmamıştır. “Güneşin önündeki kara lekeyi görüyor musun? Onun yüzünden mutlu olamaz insanlar.. Yollar çatallanır, çıkarıcı olurlar.. Görünmez kara devler, kara bulutlar yaratırlar...” (s.57) sözleri, insanların “kara leke” yüzünden doğru yolu bulamadığını (yollar çatallanır), bencil davranmaya başladıklarını (çıkarıcı olurlar) ve sonunda sahte düşmanlar ve korkular oluşturarak “görünmez kara devler” yarattıklarından bahsedilmektedir. Yani dışsal sömürü düzeni yıkılsa da onun ideolojik tortusu halkın zihninde bir gölge gibi kalmakta olduğunu belirten Başaran, bireylerin ve toplumun “aydınlığa ulaşmasını engelleyen ideolojik aygıtları” eleştirmektedir. Bu yapının ortadan kalkması ise ancak bilgiyle, doğru araçla mümkündür. Masalda bu işlevi cücenin verdiği yüzük üstlenir. Bu yüzük, halkın bilge kişilerin yönlendirmesiyle özgürleşebileceğini göstermektedir. Böylece masal, yalnızca zalimi devirmekle değil, onun ardında bıraktığı düşünsel yapıyı da yıkmadan gerçek bir kurtuluşun

sağlanamayacağını açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, “Üç Yol” masalı; emek, dayanışma, adalet ve bilinçli mücadeleyle herkesin kurtulabileceğini anlatmaktadır. Masalda önce dev öldürülerek halk bilinçlenmiş, ardından ağaç yıkılarak toplum kadersel döngüsünü kırmış, son olarak da kara leke yok edilerek halk, zihinsel tutsaklıktan kurtulmuştur. Bu aşamalar, toplumun adım adım ve farklı aşamalardan geçerek dönüşebileceğini göstermektedir.

Sonuç itibarıyla, “Evvel Evvel İken Deve Tellal İken” kitabında yer alan bu beş masal, toplumcu gerçekçi edebî masal türü içerisinde oldukça özgün bir yere sahiptir. Bu masallar, yalnızca eğlence amacıyla yazılmamıştır. Halkın gündelik yaşamındaki adaletsizlikleri, sınıfsal baskıları ve bireysel direnişleri de görünür kılmak için kaleme alınmıştır. Bireysel kahramanlıklardan yola çıkan anlatılar, kolektif toplumsal dönüşümü hedeflemiştir. Bu yönüyle, geleneksel halk masalı formunun ötesine geçerek politik bir anlam kazanmıştır.

1.5. Yaşar Kemal'in Masal Kitabında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Toplumcu gerçekçilik, toplumdaki adaletsizlikleri görünür kılmayı, halkı bilinçlendirmeyi ve harekete geçirmeyi amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Türkiye’de özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren etkili olmaya başlayan bu anlayış, birçok yazar ve şair tarafından benimsenmiştir. Bu bağlamda eserler veren önemli isimlerden biri de Yaşar Kemal’dir. 1962 yılında Türkiye İşçi Partisi’nde Genel Yönetim Kurulu üyeliği, Propaganda Komitesi başkanlığı ve Merkez Yürütme Kurulu üyeliği yapan yazar, *Ant* dergisinin kurucuları arasında yer almıştır. “*Marksizmin Temel Kitabı*” adlı kitabın *Ant* dergisinde çıkmasının ardından hapis yatmış ve aynı dergiye yazdığı çeşitli yazılardan dolayı birçok kovuşturmayla uğramıştır. Aynı zamanda 1973’te Türkiye Yazarlar Sendikası’nın kuruluşuna katılan ve 1974-75 yıllarında ilk genel başkan olan Kemal, Anadolu insanının iktisadi ve toplumsal sorunlarını dile getiren yazılar kaleme almasıyla tanınmıştır (Yalçın, 2010b).

Yaşar Kemal kaleme aldığı metinlerde adeta bir destan kahramanı yaratarak ezen-ezilen, köylü-ağa, cahil halk-bilinçli önder ve zorba yönetici-pasif halk gibi ikilemler üzerinden okuyucusunu bilinçlendirmeye çalışmıştır. Ancak yazar bu anlatım tarzını yalnızca romanlarıyla sınırlamamış, masal ve destan formuna yaklaşan metinlerinde de bu anlayışı özgün biçimlerde yeniden üretmiştir (Yaşar Kemal, 2011).

Yazarın “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*” (Yaşar Kemal, 2023) adlı eseri de bu tür anlatılar arasında yer almaktadır. Bu eser, biçimsel olarak geleneksel fabl türünü hatırlatsa da içerik olarak toplumcu gerçekçi temalarla kaleme alınmıştır. Bu sayede anlatı çarpıcı bir politik anlatıya dönüşmüştür. “Filler sultanı bir ak güvercinden daha ak, iri görkemli bir fildi. Tahtına oturmuş, gelecek ulağı bekliyor, yerinde duramadığı her deviniminden belli oluyordu.” (s.7) Bu ilk cümleler başlangıçta eserin basit bir hayvan masalı gibi görünmesine neden olsa da metin derinlemesine incelendiğinde güçlü bir alegorik politika içerdiği görülmektedir. Karıncalar ve filler üzerinden kurulan bu evrende, sömürü düzeni, iktidarın halk üzerindeki manipülasyonu ve bu düzene karşı gelişen kolektif bilinç süreci detaylı biçimde ele alınmaktadır. Masal formunda kaleme alınan bu eser, içerdiği toplumsal eleştiriler ve tarihsel göndermelerle evrensel ve zamansız bir anlatı niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Yaşar Kemal’in eserlerinde halk anlatı geleneğiyle kurduğu bağ ve ideolojik düşünceleri “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*” adlı eserindeki temalarla ortaya çıkmaktadır.

Edebî hayatına halk şairlerini taklit ederek başlayan Yaşar Kemal, hikâye ve destan anlatıcılığı geleneğinden ciddi ölçüde beslenmiştir. Halk bilimi ürünleri, onun için yalnızca bir ilham kaynağı değil, aynı zamanda güçlü bir altyapı işlevi görmüştür (Çiftlik, 1993). Bu anlatı

geleneğiyle kurduğu bağ, Kemal'in edebî kimliğini şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Eserlerinde âşık-hikâyecilerine bağlı kalmış, Anadolu âşıklık kültürünü yaşatan anlatılar ortaya koymuştur. Ancak o, halk ürünlerini sadece tekrar etmekle yetinmemiş; dinlediği destanları, masalları ve halk hikâyelerini kendi özgün üslubuyla zenginleştirerek onlara yeni bir biçim, renk ve derinlik kazandırmıştır (Boratav, 2017). Yazar, doğup büyüdüğü Çukurova'dan başlayarak gazetecilik yıllarında dolaştığı Anadolu coğrafyasındaki halk anlatılarını derlemiş buradan edindiği izlenimlerle çarpıcı, özgün karakterler yaratarak zaman zaman masalsı zaman zaman efsanevi boyutlar taşıyan, şiirsel bir anlatı diliyle örülmüş etkileyici eserler kaleme almıştır (Moran, 2019).

Bu şiirsel anlatılardan en dikkat çekici örneklerden biri, 1977 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*” adlı eseridir. Aynı yıl Cem Yayınevi tarafından kitap olarak yayımlanan bu eser, günümüzde Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmaya devam etmektedir. Birçok kez yeni baskısı yapılan bu eser, Yaşar Kemal'in çocuklar için kaleme aldığı ilk kitap olması açısından büyük bir öneme sahiptir. Erdal Öz, bu yapıtı Yaşar Kemal'in edebî kariyerindeki doruk noktası olarak nitelendirerek şu ifadeleri kullanır:

“Yaşar Kemal bu romanı çocuklar için yazdı. Dünyada çocuklar için sayısız kitap yazılmıştır. Ama bu yolda büyük başarı göstermiş yazar sayısı üçü beşi geçmiyor. Çok güç bir iş çocuklar için yazmak. Bana sorulsa, hiç çekinmeden derim ki, *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*, çocuklar için yazılmış dünyanın en iyi üç beş kitabından biridir. Bu yüzden de bütün dünya çocuklarının olduğu kadar, artık bütün insanlığın da malıdır” (Yaşar Kemal, 2011).

Erdal Öz'ün de vurguladığı gibi, bu eser Yaşar Kemal'in edebî üretiminde farklı bir yerde durmakta ve onun yazarlık çizgisinde önemli bir eşik oluşturmaktadır. Zira daha önce çocuklar için herhangi bir eser kaleme almamış olan Kemal, bu kitabının da aslında çocuklara yönelik olmadığını belirtmiştir. Yazara göre, “çocuklar için yazılmış kitaplar” diye bir kategori olamaz. Ancak Erdal Öz, eserin çocukların okuyup anlayabileceği şekilde yazıldığını ileri sürmektedir (Yaşar Kemal, 2011). Yaşar Kemal'in bu eserinin içeriği ve anlatım tarzı, çocukluk döneminde edindiği anlatı geleneğiyle birbirine bağlıdır. Nitekim yazar, Erdal Öz ile yaptığı bir söyleşide bu kitabı kaleme alırken çocukluğunda dinlediği Köroğlu, Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal ve Dadaloğlu'nu hatırladığını ifade etmektedir. Ayrıca, çocukların ilgisini çekebilmek amacıyla masallar, türküler ve destanlarda sıkça yer alan insanın doğayla ve diğer insanlarla ilişkisini konu edinen evrensel temalara özellikle önem verdiğini belirtmiştir (s. 332).

Bu geleneksel anlatı birikimi, yalnızca tematik düzeyde değil, eserin biçimsel yapısında da karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar Yaşar Kemal “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*”yı, bir “roman” olarak tanımlasa da karakterleri ve temaları bakımından eser, yazılı

edebî masal geleneğine daha yakındır. Zira yazar, bu metni bir halk hikâyesinden yola çıkarak kaleme aldığını ve onu yeniden işlediğini belirtmektedir (s. 332). Anlatıdaki alegorik karakterler (filler-karınca), kalıplaşmış karşıtlıklar (iyi-kötü, ezen-ezilen), tekrarlara dayalı ritmik yapı “Çalışmazsanız yok olursunuz” gibi evrensel mesajlar, metni masal formuna yaklaştıran başlıca unsurlardır. Bu yönüyle “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*”, klasik roman kurgusunun ötesinde Yaşar Kemal’in halk anlatı geleneğinden beslenen ve özgün diliyle şekillenmiş modern bir edebî masal örneği olarak değerlendirilebilir.¹²

Edebî masalın, anonim halk masalından ayrılan en önemli yönü, belirli bir yazar tarafından bilinçli bir estetik ve ideolojik kurgu etrafında kaleme alınmasıdır. Geleneksel masalın tek boyutlu anlatımının aksine, edebî masal çok yönlü bir yapıya sahiptir. Mekân ve karakter tasvirlerine ayrıntılı ve geniş yer veren, daha realist öğeler barındıran (Ozan, 2015) bu tür, okuyucuyu düşünmeye sevk eden, toplumsal eleştiriye ve kültürel direnişi içinde taşıyan bir anlatı biçimidir (Zipes, 2000).

Bu yönden incelediğimizde, Yaşar Kemal’in “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*” adlı eseri, edebî masal türünün temel özelliklerini taşıyan güçlü bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, geleneksel masal motiflerini kullanarak modern anlatım teknikleriyle zenginleştirilmiş, özgün ve katmanlı bir kurgu ortaya çıkarmıştır. Anlatının alegorik yapısı, evrensel temaları ve sembolik karakterleri sayesinde toplumcu gerçekçi anlayışı her yaşta okuyucuya anlatmayı başarmıştır.

Yaşar Kemal’in bireysel anlatı dili ve çağının toplumsal sorunlarına yönelik dolaylı göndermeleri, “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*” adlı eserini klasik halk masal kalıplarının ötesine taşıyarak modern bir edebî masal örneğine dönüştürmeyi başarmıştır. Eserin bu çok yönlü yapısı hem biçimsel hem de tematik açıdan, Kemal’in toplumcu gerçekçi bakış açısını yansıtırken masal formunun sınırlarını genişletmiş ve onu politik bir anlatı haline getirmiştir.

Yaşar Kemal, bu eserinin ana temasının sömürülenlerle sömürücüler arasındaki büyük çelişki olduğunu belirtmektedir (Yaşar Kemal, 2011). Kendisi de bir Marksist olan yazar, daha önceki anlatılarında olduğu gibi bu eserinde de toplumcu gerçekçi öğeleri halk anlatılarıyla

¹² Bu eseri roman türü içinde değerlendiren çalışmalar için bkz. Hikmet Tan, H. Böll - A. Nesin, S. Lenz - Y. Kemal, M. Frisch - A. Ağaoğlu, W. Koeppen - D. Ceyhan’ın Romanlarında Aydın Tutumları: Karşılaştırmalı Bir Çalışma, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1997, s. 143; Beste Erdemoğlu, “Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca’da Dehhâk ile Kâve’nin İzlerini Aramak”, *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 20, 2020, ss. 1–16; Mesut Tekşan, İpek Demir, “Distopik İlk Türk Romanı: Yaşar Kemal’in Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca”, *International Journal of Social and Humanities Studies*, 2023, ss. 1644–1659.

birleştirmiştir. Yaşar Kemal, çocukluğundan itibaren dinlediği ve benimsediği halk anlatılarını, Anadolu'daki yoksulluk, sömürü ve ağalarla halk arasındaki uçurumu bu eserinde de işlemekten çekinmemiş ve masalların ince ironisini bu eserinde kullanmıştır.

“Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca” adlı eserde, toplumcu gerçekçiliğin temel temaları olan sınıf çatışması, emek-sermaye çelişkisi ve toplumsal adaletsizlik, filler ve karıncalar arasındaki alegorik ilişki üzerinden anlatılmaktadır. Zorla ülkeleri ellerinden alınan karıncalar, fillere hizmet etmek zorunda bırakılmıştır. Bu evrende karıncalar, üretim yapan ancak emeğinin karşılığını alamayan emekçi sınıfı; filler ise yönetici, sermaye sahibi ya da aristokrat kesimi temsil etmektedir. Daha önce belirtildiği üzere, kendisini Marksist olarak tanımlayan Yaşar Kemal, Marx'ın “alt-üst” kavramını bu anlatıda alegorik bir araç olarak kullanmıştır.

Bu anlatı, filler sultanının karıncaların bulunduğu bölgeyi zorla ele geçirmesiyle başlamaktadır. Filler sultanı karıncaları kendi halkı ve hüdhüdler için köle olarak çalıştırmaktadır. Masalda bu duruma karşı çıkan kırmızı sakallı topal karınca ise dağların ötesinde bilinçli bir toplum yetiştirmeye çalışarak karıncaları kurtarmaya çalışmaktadır. Filler sultanı ise çeşitli propaganda araçları sayesinde karıncaların düşünce biçimlerini değiştirerek onları fil olabileceklerine inandırmıştır. Bu nedenle topal karıncanın halkı kurtarması kolay olmamıştır. Masal, kırmızı sakallı topal karıncanın türkü yardımıyla halkını uyandırması ve filler sultanını yenmesiyle son bulmaktadır (s. 7-209).

Eserde filler emperyalist ve egemen gücü simgelemektedir. Hakkı olmadığı halde karıncaların ülkesine saldırarak onları köleleştiren “Filler Sultanı”, sorgulanamaz mutlak gücün alegorik temsilidir. Kurduğu düzen, halkın değil yönetenlerin çıkarları doğrultusunda şekillenmiştir. Yasalar, iş bölümü ve toplumsal roller, karıncaların değil fillerin çıkarına hizmet etmektedir.

“Buyur gel şu yanımdaki dala kon hüdhüdler başı,” dedi. Seninle görülecek bir işim var, ulukepez kardeşim.”

“Her ne işin varsa başım üstüne,” diyerekten hüdhüdler başı geldi filler sultanının burnunun ucundaki dala kondu.

“Benim buyruğuma gireceksiniz biltekim hüdhüd kuşları,” dedi filler sultanı. “Bundan sonra artık günlerce bir sinek, bir böcek, bir arı ardında uçmak yok. Karıncalar ne kadar sinek, böcek, arı, sizin seveceğiniz yiyecek toplarsa hepsi sizin. Hüdhüd ulusu da bundan böyle, onlar da filler gibi yan gelip yatacaklar.” (s. 39)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere mutlak güç olarak kabul edilen filler sultanı, çevresine yardımcılarını toplayarak hiyerarşik sistem geliştirmiştir. Marksizm de en alt tabakayı oluşturan halkın yerine karıncaları koyan yazar, en üstte filleri ve hizmetkarlarını yerleştirmiştir. Anlatıda

bu durum açıkça ortaya konularak halkın ezilmesini, adaletsizliği ve gücün tek elde toplanmasını eleştirmektedir. Masaldaki hüdhüdler başı ise karıncalar ile sultan arasındaki aracıyı temsil etmektedir. “Bütün hüdhüd ulusunu benim ve hem de fil ulusunun propagandacı başı yaptım. Dünyada bundan başka hiçbir işiniz yok.” (s.49). Görevi filler sultanının söylediği her şeyi karıncalara ileterek onları sömürü düzeninin içerisinde tutmaktır. Hüdhüdler başı, toplumcu gerçekçilikte sınıf bilincini zayıflatan bürokrat kesimi de simgelemektedir. Eserde eleştiri unsurunu oluşturan bu durum, hiyerarşinin nasıl işlediğini de gösterir. Masaldaki sarı karıncalar da tıpkı hüdhüdler gibi filler sultanına hizmet ederek kendi halkına sırt çevirmektedir. Sarı karıncaların kendi halkına sırt çevirerek hükümetin yanında yer alması, kişisel çıkarların halkın ortak mücadelesinin önüne koyulduğunu göstermektedir. “İçlerinde sarı karıncaların ileri gelenlerinden de vardı. Bakışları kurnaz, cin fikirli ve hayındı. Hüdhüdlerin başı hiçbir karıncaya belli etmeden onlara bir işaret çaktı. Sarı karıncalar her şeyi anladılar, sevinçlerinden zil çaldılar.” (s.43)

Filler, yalnızca fiziksel güçle değil, aynı zamanda ideolojik manipülasyonla da iktidarlarını sürdürmektedir. Masalda filler sultanı ilk önce sömürü kelimesini tüm sözlüklerden kaldırarak karıncaların isyan etmesinin önüne geçmeye çalışmıştır.

“Sömürücü sözcüğünün ne olduğunu biliyor musun?”

“Biliyorum sultanımız.”

“İşte bu sözcük sözlüklerden silinecek, hiçbir karınca bu sözcüğü ağzına alamayacak. Bizim getirdiğimiz yeni düzen, yüz bin yıldır karınca uluslarının can atıp da erişemedikleri bir düzendir. Biz onlara bütün yaratıkların yüz binlerce yıl özleyip de kavuşamadıkları özgürlük düzenini armağan eyledik. Bundan sonra yeryüzünün bütün karıncaları, bütün filleri, hüdhüdleri, bütün yaratıkları özgürlük içinde yaşayacaklardır.”

....

“Sömürü yok.”

“Sömürü alçaklıktır.”

“Özgürlük var.”

“Yalnız özgürlük var sultanımız.” (s.41)

Sömürü kelimesinin tüm sözlüklerden kaldırılarak yerine özgürlük kelimesinin getirilmesi, halkın içerisinde bulunduğu durumu anlayamaması için önemlidir. Zira bu sözcüğün ortadan kaldırılması halkın yaşadığı adaletsizliği tanımlayamamasına neden olmaktadır. Özgürlük kelimesinin propaganda haline getirilmesi ise iktidar sahiplerinin kendi elleriyle çizdikleri sınırların aşılmasına engel olmaktadır. Zira özgürlük kelimesinin içi boşaltılarak halk bir şeylerin ters gittiğini bilmekte ancak yine de özgür olduğunu düşünmektedir.

Masalda eleştirilen bir diğer önemli konu ise emperyalist dünya görüşüdür. Halkı çeşitli

ideolojik aygıtlar yardımıyla himayesi altında tutan filler sultanı, karıncaların isyan etmesine de engel olmaktadır. Anlatıda ilk önce karıncaların fil olduğuna inandırılmıştır. “Her karınca bir fildir, her karınca bir fildir, bir fildir, bir fildir... Bu sözleri yinelemek çok hoşlarına gitti, bir hoşlarına gitti ki... Az daha karıncalar kendilerini fil sayacaklardı.” (s.47) Bu durum karıncaların öz kimliklerinden ayrılarak fillerin karıncalar üzerinde kültürel ve düşünsel bir hakimiyet kurmasına neden olmuştur. Masalda yalnızca karıncaların fil olduklarına inandırıldığı anlatılmaz. Aynı zamanda eğitim, kültür ve yaşam şekli olarak da filler gibi olduklarına inandırıldığı gösterilmektedir. Filler, karıncaların kendi benliklerini kaybetmeleri için açtığı “fil etme okulları”; dillerinin unutturulması, düzenin asla değişmeyeceğini söyleyen borazanlar, gazeteler, televizyonlar romanlar, hikâyeler, türküler ve tiyatro oyunları aracılığıyla karıncalar, zamanla kendi kimliklerini kaybederek sömürü mekanizmasının bir parçası haline getirilmiştir. Bu araçlar sayesinde, “Dünya yok, evren yok, yalnız sultan, yalnız filler, yalnız hüdhüdler var” ya da “Özgürlük, eşitlik, kardeşlik için” (s. 175) gibi sözler sürekli tekrar edilerek kutsallaştırılmış karıncaların düşünceleri engellenmiştir. Zihinsel duyuları köreltilen karıncalar, fillerle eşit olduklarına inanmış ve eyleme geçmeyi akıllarına bile getirememiştir.

1977 yılında kaleme alınmış bu eser, günümüz teknolojiyle daha da güçlenen kitlesel yönlendirme biçimlerinin erken bir eleştirisi olarak da görülebilir. Bu açıdan bakıldığında, yazar yalnızca dönemin değil, geleceğin eleştirisini yaparak okuyucusunu düşünmeye ve uyarmaya çalışmaktadır.

Masalda üzerinde durulan bir diğer konu ise kadercilik anlayışıdır. “Ah, dedi alını yıldızlı kırmızı sakal, “ah kardeşler, yazık, hiçbir zaman, kıyamete kadar biz fillerden kurtulamayacağız, aaaah! Gene de varın söyleyin ustamıza. Ne yazık, filler büyük, karıncalar küçük, aaah, ne ne yazık, ne yazık!” (s.123) Bu ifadeleri sistemin yanında olan sarıca karıncalar söyleyerek karıncaları kaderselliğe ve bu düzenin asla değişmeyeceğine inandırmaktadır. Ancak masalın devamında fillerin yenilmez ve yıkılmaz mutlak bir güç olmadığı anlatılarak bu kadercilik düşüncesi yıkılmaktadır.

Eserin merkezinde yer alan “Kırmızı Sakallı Topal Karınca” ise toplumcu gerçekçi eserlerde sıklıkla karşımıza çıkan, mevcut sistemin farkında olan ve toplumu bilinçlendirmeyi kendine görev edinmiş bir figürdür. Aynı zamanda bu karakter, halk anlatılarında sıkça rastlanan, yolculuğa çıkan ve dönüşte kahramana dönüşen destansı figürün modern bir yansımasıdır.

“Biz sana ne yaptık da,” diye can acısıyla dikleşti kırmızı sakallı karınca. “Biz sana ne yaptık ey sultanlar sultanı? Biz sana ne yaptık da bizi bu duruma soktun? Bak karşıya, karınca ülkeleri ne halde gör, gör de o taş yüreğin bana acıyacağına, bu yıkılmış, dünyanın en güzel ülkelerine acısın.” (s.16)

....

“Bu ülkelerin, bu kentlerin, bu kırgının öcünü senden alacağız, ey zalim, ey ahmak, ey sersem sultan. Bu yaptığın yanına kalmayacak, eeey tepeden tırnağa kana batmış, sen eeeey kocaman, kör gözlü zulüm dağı. Bu yaptığın senin de, o kocamış ulukepezin de yanına kalmayacak... Çok yakında o küçücük, iğne ucu kadar küçücük karıncalardan belanı bulup yeryüzünün tek mil yaratıklarına rezil olacaksın, rezili rüsvay...” (s.19).

Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın bu sözleri ve bilinçli duruşu Filler Sultanı'nın korkmasına neden olmuştur. Filler Sultanı halkın uyanışına sebep olacak bu sözleri söyleyen kişiyi masalın her bölümünde ölmesini istemektedir. “İşte ben bugün sizden bu kırmızı sakallı karıncanın dirisini, ya da ölüsünü istiyorum.” (s.85), “Kırmızı sakal olmak olasılığı olan her karıncayı da kırmızı sakal sayabilir ya dirisini ya da ölüsünü bana getirebilirsiniz. Böylece de kırmızı sakallıları, kırmızı sakal gibi düşünebilme olasılığı olanların kökünü kazımış oluruz.” (s.113-114). Bu alıntılardan da anlaşılacağı üzere Filler Sultanı, kırmızı karınca gibi halkı eğiterek iktidara başkaldırabilecek olan herkesi yok etmeyi hedeflemektedir. Bu anlayış toplumcu gerçekçilikte güçlü hükümetlerin aydınları hapsedmesi ya da öldürmesi olarak okunabilir. Bu sayede halkın uyanmasına engel olacağını düşünen iktidar sahipleri bu düzenin asla yıkılamayacağını halka zorla kabul ettirmektedir. Zira Yaşar Kemal'in bu masalı yazdığı dönemde aydınlar çeşitli suçlara uğrayarak ya hapsedilmekte ya da sürgün edilmektedir.

Fillerin ülkeyi ele geçirmesi sonucu evini terk etmek zorunda kalan “Kırmızı Sakallı Topal Karınca”, dağda kendisine ve onu izleyen karıncalara yeni bir yaşam kurmuştur. Kırmızı sakalı ve topallığı, toplumcu gerçekçilikteki kusursuz kahraman anlayışına karşılık, halktan gelen ve dönüşüm yaşayan bireyi temsil etmesi açısından önemlidir. Dağda geçirdiği süreçte, halkı bilinçlendirmeye yönelik çeşitli çalışmalar yapar ve sonunda kurtarıcı bir figür olarak ülkesine geri döner. “Topal karınca da gece gündüz okuyor, karınca ülkelerinden gelen karıncaları, kırmızı sakalları, özellikle nasırlı karıncaları dinliyor, onlara danışıyor, düşünüyordu. Daha doğrusu tek mil karıncalar artık bu işten kurtulmanın yolunu bulmayı düşünüyorlar, arıyorlardı.” (s.198). Bu ifadeler aydın figürün önemini de gözler önüne sermektedir. Topal karıncanın tek başına değil, yaşlı ve bilgin diğer karıncalardan yardım alması da önemlidir. Zira toplumcu gerçekçi anlayışta kurtuluş bireysel değil, kolektiftir. Bu yönüyle “Kırmızı Sakallı Topal Karınca”, sözlü halk anlatılarındaki hikâye anlatıcılarına, âlimlere, dervişlere ve köylü bilginlere benzemektedir. Kısacası, “Kırmızı Sakallı Topal Karınca”, yalnızca politik bir figür değil, aynı zamanda evrensel bir masal kahramanıdır. Bu açıdan bakıldığında, o, tıpkı Keloğlan gibi adaletin, direnişin ve halkın sesi olmanın bir simgesidir.

Karıncaların, “Kırmızı Sakallı Topal Karınca” etrafında birleşerek ülkelerini yeniden

kazanmaları fiziksel bir güçle değil, zihinsel bir dönüşümle mümkün olmuştur. Her yıl daha da ağırlaşan yaşam koşulları, özellikle kırmızı sakallı karıncaların öncülüğünde, karıncaların bir araya gelmesini ve kolektif bir bilinç geliştirmesini sağlamıştır. Bu zihinsel dönüşümün en önemli aracı ise halkın belleğinde yer etmiş eski bir türkünün yeniden hatırlanmasıdır. Bu türkü, ülkenin dört bir yanında yeniden söylenmeye başlanarak karıncaların kimliklerini ve geçmişlerini hatırlamalarını sağlamıştır:

“Türkü biz karıncalarız, diyordu. Bir zamanlar bizler de karınca gibi karıncaydık, bizim de cennet gibi ülkelerimiz, kentlerimiz vardı. Kendimiz çalışır, kendimiz yerdik. Eşittik, özgürdük. O zamanlar biz karıncaydık, karınca! Böyle uydurma fil değildik her birimiz. Gülünç, cüce, fillere öykünen karıncalar değildik. Bir zamanlar bizler kendimizi hiçbir biçimde aşağılamaz, kimsenin de bizi aşağılamasına izin vermezdik. Böyle kul, böyle uşak, böyle köle değildik. Bağımsızdık, barış içindeydik, eşittik. Hep birlikte kotarır, hep birlikte yer içerdik, ayırmız gayrimız yoktu, diyordu türkü. Türkü diyordu ki, ve karınca diliyle söylüyordu ve karıncalar unuttuklarını sandıkları karıncacayı eskisi gibi anlıyorlardı. Yüreklerini de bir özlem yalımı, türküyle birlikte ağır ağır sarıyordu. Hep birlikte türkü söyler, hep birlikte sulardan çekerdik ağı, demiri oya gibi işleyip hep beraber, hep beraber sürerdik toprağı. Ballı incirleri, çiçek özlerini, balözlerini, kara kılçık buğday özlerini hep beraber toplar, hasat eder, hep beraber yerdik. Tutsak değildik, köle değildik. Hep birlikte kurardık kentlerimizi, hep birlikte güzelleştirirdik ülkelerimizi, fillere köle, uşak, tutsak olmadan önce, diyordu türkü. Türkü, yıkacağız filler sultanının sarayını, dağıtacağız hüdhüdlerin yuvasını, kazıyacağız sarıcaların kökünü, diyordu. Kahreden ki, var eden karıncalardır. Şu evrende karınca gücü üstüne güç yok, diyordu türkü. Sultan sarayını yapanlar kim, ehramları kuranlar kim, Babile asma bahçelerini asanlar kim, “bunca kentleri, ülkeleri yaratanlar kim, karıncalar... Türkü diyordu ki, bu kadar çok, bu kadar güçlü olan karıncalar fillerin de hakkından gelebilir. Türkü diyordu ki... Ve türkü dağlardan, denizlerden geliyor, topraktan, ormandan, ışıklardan fişkırtıyordu. Ve karıncalar bu sesi, bu türküyü çok iyi, yürekleri gibi bir sıcaklıkta biliyorlardı” (Yaşar Kemal, 2023).

Bu sözler aracılığıyla karıncalar fillere benzemeye çalışmaktan, onları taklit etmekten vazgeçmiş ve kendi öz benliklerine dönmüşlerdir. Bu uyanış toplumcu gerçekçilikte sıkça karşılaşılan “halkı bilinçlendirme” temasının Yaşar Kemal’in halk anlatılarıyla harmanlanmış bir şeklidir. Yaşar Kemal, bu türkü sayesinde hem halk kültürünün dönüştürücü gücünü ortaya koymakta hem de kolektif hafızanın, sömürülmeye karşı direnişte nasıl birleştirici bir rol oynayabileceğini göstermektedir. Bu durum toplumcu gerçekçi anlayışta ha

Sonuç olarak, Yaşar Kemal “*Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*” adlı eseriyle, toplumcu gerçekçilik temalarını fabl geleneğinden beslenen masal biçimiyle harmanlamıştır. Bu sayede özgün bir politik edebî masal söylemi geliştirerek okuyucusunu uyandırmayı amaçlamıştır. Yaşar Kemal, edebî masalın biçimsel imkanlarını kullanarak yazdığı bu eser sayesinde sömürü düzenini, zihinsel manipülasyonu ve kolektif uyanışı etkileyici bir biçimde ortaya koymuştur. Bu yönüyle eser, basit bir anlatı olmanın ötesine geçerek, çağını ve geleceğini sorgulayan evrensel bir politik metne dönüşmektedir.¹³

¹³ Bu çalışmada yalnızca belirli semboller ve anlatı öğeleri incelenmiştir. Ancak masalda yer alan toplumcu gerçekçi anlatım unsurları bunlarla sınırlı değildir. Eserde çok daha fazla tematik ve yapısal toplumcu gerçekçi unsurlara yer verilmektedir.

1.6. Erol Toy'un Masal Kitabında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Erol Toy, “Yazko” ve “Somut” dergisinin yönetiminde yer almış; “Akşam”, “Yön”, “May”, “Cumhuriyet”, “Milliyete”, “Barış” ve “Yeni Ortam” gibi dergi ve gazetelerde yayımladığı fıkra, inceleme ve makaleleriyle edebiyat çevrelerinde tanınmıştır. Özellikle 1960-70’li yıllarda sosyalist düşüncenin önemli yayın organları arasında yer alan “Yön” ve “Yeni Ortam” gibi dergilerde yazılar kaleme alması, yazarın sosyalist düşünceyle kurduğu ideolojik yakınlığı ve edebî yönelimini ortaya koymaktadır. Toplumda yaşanan çelişkileri ve yapısal sorunları görünür kılmaya çalışan Toy, eserlerinde belgesel nitelikli anlatım olanaklarını ön planda tutarak toplumcu gerçekçi bir bakış açısını benimsemiştir (Yalçın, 2010b).

Çocuklara yönelik eserler kaleme alan Erol Toy’un “Altın Saray” adlı masal kitabı, 1977 yılında Cem Yayınevi’nin çocuk kitapları serisinde yayımlanan ikinci eseridir. Yazar eserin giriş bölümünde bu kitabın çağdaş bir masal niteliği taşıdığını söylemektedir. Geleneksel masal kalıplarını toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yeniden yorumlayan eser, sömürünün merkezinde toplumsal dönüşümün olanaklarını sorgulamaktadır. Masal, Gülendam ve Serencam adlı iki karakterin farklı topluluklarda doğup birbirlerine düşman olarak yetiştirilmeleriyle başlamaktadır. Ancak anlatının ilerleyen bölümlerinde, bu iki karakterin bilinçlenerek hem bireysel dönüşümlerini gerçekleştirmeleri hem de ait oldukları toplumları dönüştürmeleri merkeze alınır. Bu yönüyle “Altın Saray”, bireyin uyanışının toplumsal yapıları dönüştürmedeki rolünü ön plana çıkarmaktadır:

“Altın Saray, çağdaş bir masal. Paraya, altına tapan kötülerin karanlığa boğduğu bir dünyada, aydınlığı özleyen iyilerin acılarını, direnmelerini anlatan bir masal. İki ağa var bu masalda, Ökkeş ağa ile Tekkeş ağa. İkisi de alabildiğine varlıklı kişiler. Göz alabildiğine otlakları, yüce yüce konakları, konaklarında sayısız uşakları, köleleri olan iki varlıklı ağa. Ama malı çok olanın gözü tok olur mu? Hep bana, hem bana, diyen bu iki canavarda sevgi, dostluk, insanlık kalır mı? İyi ki dünyamızda oç almanın yerine sevgiyi, savaşın yerine barışı, düşmanlığın yerine dostluğu kardeşliği getirmeye çalışanlar da var. Altın Saray, işte bu didişmenin, bu çelişkinin masalı.” (Toy, 1977).

“Altın Saray” masalının özetini içerisinde bulunduran bu paragraf, anlatının ezen-ezilen, köylü-ağa ilişkisini içerisinde barındırdığını söylemesi açısından da önemlidir. Zira bu alıntı, konakları çok olan ancak gözü doymayan hep daha fazlasını isteyen ağların da bir eleştirisidir. Bu doğrultuda Erol Toy’un “Altın Saray” adlı eseri de yazarın bağlı bulunduğu toplumcu gerçekçi anlayış çerçevesinde yazıldığını göstermektedir.

Edebî masal türünün güçlü örneklerinden birini de içerisinde barındıran bu anlatı, biçimsel ve içeriksel açıdan bazı yönleriyle geleneksel halk masallarından ayrılmaktadır. Örneğin, geleneksel halk masallarında sıkça karşılaşılan “Bir varmış, bir yokmuş”, “Gökten üç elma düşmüş...” gibi kalıplaşmış giriş ve sonuç ifadeleri ile “-miş’li geçmiş zaman” kullanımı, “Altın Saray” adlı masalında bulunmamaktadır. Erol Toy, edebî masal türünün sunduğu

biçimsel özgürlükten yararlanarak klasik masal başlangıcını bilinçli biçimde değiştirerek gerçekçi bir anlatım tercih etmiştir.

“Bak kızım, dedi. Yaşın tamam oldu. Çalışacak çağa geldin. Düşündük, taşındık, seni sınır boyunda görevlendirmeyi kararlaştırdık. Sınırımızdaki ağaçları kollayacaksın. Belki biliyorsun, yıllar yıllar önce ne o ağaçlar vardı, ne de sınır. Birgün bizim Ökkeş Ağayla, Tekkeş ağa kapıştılar. Bizim ağamız haklıydı. Koyunlarımız çoğalmış otlaklarımız yetmez olmuştu. Koyundur; otu görününde, söz dinlemez. Tekkeş ağanın otlığına geçivermişler. Bunu duyan Tekkeş, adamlarını toplamış. Koyunlarımızı yakalamış. Yakaladığını kesmiş. Kestiğini uşaklarına dağıtmış.” (s.5).

Masalın bu pasajı, tıpkı bir roman ya da hikâyenin giriş bölümünü andırmaktadır. Ancak yazar, giriş bölümünde bu anlatının bir masal olduğunu söyleyerek okuyucuya önceden haber vermiştir. Bu durum okuyucunun bu anlatıyı masal formunda değerlendirmesi için zemin hazırlamıştır. Öte yandan anlatı, olağanüstü bir dünyadan ziyade, doğrudan toplumsal gerçekliğe dayanan sıradan bir olayla ve belirli bir mekânda başlaması anlatıyı geleneksel masaldan uzaklaştırarak edebî masala yaklaştırmıştır. Bu sayede Erol Toy, daha ilk cümlelerden itibaren masalsı bir atmosferden çok, toplumsal gerçekçiliğin hâkim olduğu bir anlatı kurulduğunu göstermektedir. Böylece eserin yazılı ve edebî bir ürün olduğu ancak geleneksel masal kalıplarına bağlı kalmadan yeni bir anlatım biçimi geliştirdiği görülmektedir.

Bu biçimsel farkın yanı sıra, Erol Toy’un masalı gerçeklikle iç içe kurması, onun ideolojik yaklaşımını da daha en başından görünür kılmaktadır. Yazar her ne kadar eserini “bir masal kitabı” olarak tanımlasa da toplumsal sorunları masalın içine yerleştirerek toplumcu gerçekçi bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Masalın olağanüstü öğelerle değil, yaşanabilir ve toplumsal bir olayla başlaması, yalnızca çocuklara değil her yaşta okuyucuya hitap etmesini de sağlamıştır. Bu durum, anlatının temel amacının yalnızca eğlendirmek değil, aynı zamanda okuyucuya toplumsal bilinç kazandırmak olduğunu da göstermektedir.

Anlatı ilerledikçe masal türünün temel yapı taşlarından olan peri padişahı, altın mağara, ışıklı yeraltı, altın saray ve peri kılığına girmiş insanlar gibi öğeler anlatıya fantastik bir atmosfer kazanmaktadır.

“Peri padişahının kızı düşümde gördüklerimi bir kez de uyanıklığımda göstermek istedi. Dağı deldi ve beni babasının sarayına götürdü. Yoksa yerin altında bu ısıltılı aydınlık ne gezer. Böyle bir mağara bilirse, ağıl yapmanın gereği olmaz. Ben kavalımı üflemeye başlar başlamaz, duvarlar ses verdi ağam. Defler, ziller, kastanyetlerle tüm periler kavalımın türküsüne katıldı. Ben çaldım onlar oynadı. Ben alazı güçlendirdim, onlar samdanları çoğalttılar. Altın saray, şölen sevinciyle tıngır tıngır öttü. Dört bir yandan sarı sarı ışıldayıp, gözlerimi kamaştırdı. Sonunda yoruldum. Ben sustum, periler de sustular.” (s.24).

Bu paragraf, geleneksel masallardaki peri kızı, peri padişahı ve altın saray gibi unsurlarla süslenerek okuyucuyu masal dünyasına sürüklemektedir. Ancak masalın devamında bu unsurlar, gerçek dünyadaki sömürü düzeninin birer sembolü olarak kurgulandığı anlatılmaktadır. Bu durum, olağanüstülüğü bilinçli biçimde kırmakta ve okuyucuyu gerçekle

yüzleştirmektedir. Burada yazar, masalsı olanla toplumsal gerçekliği aynı ortamda bir araya getirerek hayal dünyasını bir eleştiri aracına dönüştürmektedir.

“Ökkeş ağa ise çıkınından çıkardığı bir çekiçle, çıra ışığında pırıl pırıl parıldaayan kayalara vurmaya başladı. Kırabildiği küçük parçaları, azık çıkınının içine doldurdu.” (s.31)

...

“Çıkınındaki kaya parçacıklarını bir tavanda dövdü. Bir leğende süzdü. Dipte tortulaşan parıltılara daldı. İşte başarmıştı. Elde ettiği saf altındı.

Tanecikleri topladı. Karısını, kâhyasını çağırdı. Duyduklarını, gördüklerini onlara da anlattıktan sonra, hazırlık görmeye başladı.” (s.34).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere çobanın peri padişahının sarayı sandığı yer aslında büyük bir altın madenidir. Sömürü düzenin başında bulunan Ökkeş ağa bu durumu anlayarak bu altın madenini kendisine mâl etmiştir.

Masaldaki bir başka olağanüstü olay ise insanların periler tarafından kaçırılmasıdır. “Çevre konaklar korkudan ne yapacağını bilemiyorlardı. Güpegündüz, gece karanlığında periler beliriyor. İnsanlarını, mallarını toplayıp götürüyordu.” (s.42). Ancak buradaki peri motifi de geleneksel perilerden oldukça farklıdır. “Karısı bir köşeye çekilmiş, peri giysileri dikmeye başlamıştı. Akşam olunca eski gözcülerden bazılarını ayırdılar. Osman’ın yanına verdiler. Gözcüler sırtlarına peri giysilerini geçirince ürkünçleşmişlerdi.” (s.40). Ökkeş ağa ihtiyaçlarını karşılayabilmek için insanları peri kılığında kaçırmaya başlamış böylece altın madeninde çalışacak köleler elde etmiştir.

Benzer şekilde, karakter kurgusunda da geleneksel masallardaki kalıpların dışına çıktığı görülmektedir. Başlangıçta birbirlerine düşman toplulukların temsilcileri olan Gülendam ve Serencam, zamanla birbirlerini tanıyarak dost olurlar. “Onların, düşmanlığı dostluğa çevirmesinden kuşkulanan sınır gözcüleri, ikisini de azarladılar. Her azarlama bir an küsmelerine neden oldu. Ama, her küsemnin sonunda arkadaşlıklarının daha da pekiştiğini seziyorlardı.” (s.12). Bu dönüşüm, halk masallarında sıkça rastlanan “iyi ile kötü çatışması” kurgusunun yerini, barış ve empati temelinde kurulan bir anlatı yapısına bırakmaktadır. Böylece Toy, masalın çatışma dinamiğini yeniden yorumlayarak klasik masalın ötesine geçmeyi başarmıştır.

Bununla birlikte, eserdeki sembolik karakterler de edebî masalın ayırt edici özelliklerini yansıtmaktadır. Ökkeş ve Tekkeş Ağa, doymak bilmeyen, halkı sömüren ve manipüle eden, hırslı iktidar figürleri olarak kurgulanırken çocuk karakterler, saf sevgiyi, barışı, bilinci ve umudu temsil etmektedir. Bu karşıtlık, halk masallarında da yer almakla birlikte, burada çok daha bilinçli ve eleştirel bir şekilde kaleme alınmıştır. “*Altın Saray*” geleneksel motifleri

(padişah, peri kızı, cin) ideolojik dönüşümün bir parçası olarak kullanmıştır.

Öte yandan karakter açısından da önemli bir fark göze çarpmaktadır. Geleneksel masalarda karakterler genellikle sabittir. Yani iyiler hep iyi, kötüler hep kötüdür. Oysa bu anlatıda karakterler zamanla dönüşüm geçirmektedir. Örneğin birbirine düşman olarak yetiştirilen Gülendamlar ve Serencamlar dost olurken Ökkeş ve Tekkeş Ağa da tüm düşmanlıkları bir kenara bırakarak iş birliği yapmıştır. Bu türden değişim ve dönüşümler, edebî masal türünün özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Zira edebî masalarda dünyada yalnızca iyiler ve kötülerin yer almadığı belirtilmektedir.

Sonuç olarak “*Altın Saray*”, geleneksel masal unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır. Ancak bu öğeleri daha gerçekçi bir şekilde kaleme alarak geleneksel masaldan sıyrılmaktadır. Yazarın eserine kendi ideolojik yaklaşımını yerleştirerek köylü-ağa çatışmasını görünür hale getirmiştir. Aynı zamanda masal türüne biçimsel ve içeriksel yenilikler ekleyerek geleneksel masalın ötesine geçmiştir. Gerçeküstü öğeler, didaktik mesajlar, sembolik karakterlerle masal türüne bağlılığını devam ettiren bu anlatı, kalıplaşmış anlatı biçimlerinden ve sözlü geleneğin formüllerinden ayrılmaktadır. Bu sayede modern bir edebî masal ve katmanlı bir anlatıya dönüşmektedir. Masalın merkezine yerleştirilen sınıf eşitsizlikleri, dostluğun ve empati kurmanın önemi, kolektif ve toplumsal dönüşüm gibi toplumcu gerçekçi temalar, Erol Toy’un ideolojik yaklaşımını gözler önüne sermektedir.

1.6.2. Altın Saray Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

Toplumcu gerçekçilik, 20. yüzyıl edebiyatında toplumsal yapıyı, sınıfsal ilişkileri, emek-sermaye çelişkisini ve adaletsiz düzeni edebî bir bakış açısıyla ele alan bir anlayıştır. Bu yaklaşımda bireysel duygu ve hayallerin yerine, toplumun ortak sorunlarını yansıtan bilinçli ve eleştirel bir tavır öne çıkar. Erol Toy, “*Altın Saray*” adlı eserini her ne kadar masal türünde kaleme aldığını söylese de içerdiği temalar ve karakter kurgusu bakımından toplumcu gerçekçi anlayışın önemli bir örneğine dönüşmektedir. Özellikle sınıf ayrımı, sömürü düzeni, emekçilerin uyanışı, kolektif dayanışma ve bireysel dönüşüm gibi temalar, eseri bu anlayış çerçevesinde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Masalda dikkat çeken ilk toplumsal yapı, Tekkeş Ağa ve Ökkeş Ağa adlı iki güçlü ailenin varlığıdır. Bu karakterler, halkı kandırarak iktidarını sürdürmektedir. “Babanın öcünü alma zamanı geldi. Sınır boyundaki ağaçları bekleyeceksin. Aman gözünü dört aç. Ökkeş ağanın adamlarının nasıl hayın, nasıl acımasız olduğunu bilmezsin. Baban, bir an boş bulundu. Sürüsünü sularken vuruldu. Oysa o pınar bizimdi.” (s.7). Bu alıntının da ortaya koyduğu üzere masaldaki karakterler toplumu yönlendiren ve kendi çıkarları uğruna yalanlara başvurmadan

çekinmeyen egemen sınıftır.

Rüyalar, periler ve altın saray gibi geleneksel masal unsurları, bu sömürü düzenini meşrulaştırmak için kullanılır. Bu bağlamda, anlatıda masalsı öğeler, iktidarın halkı mitlerle nasıl uyuttuğunu gösteren alegorik bir işlev üstlenmektedir. Masalda Ökkeş ağanın çobanlarından Osman, tesadüfen bir mağara keşfetmektedir. Ancak bu mağaranın peri padişahına ait olduğunu zanneden çoban, bu durumu ağasına anlatmıştır. “Ökkeş ağa çoktan dalıp gitmişti. Dedesinin anlattığı bir masalı anımsamıştı. Çok eskiden buralardan altın çıkarıldığını anlatmıştı dedesi. Şimdi çobanın bulduğu mağara o maden olmasın...” (s.26). Ökkeş ağa, bu mağaranın altın madeni olduğunu anlamasına rağmen Osman’a hiçbir şey söylememiş aksine, “Dur bakalım. Hemen umutsuzluğa kapılma. Yarın yine geleceğim. Belki biraz yumuşatırız. Olmadı, sarayı yeryüzüne çıkarmanın yolunu yordamını öğreniriz.” (s.33) diyerek halkını masallarla uyutmaya devam etmektedir.

Bu iki ağanın arasındaki çatışma ise gerçek bir düşmanlıktan ziyade daha fazla iktidar elde etme arzusunun sonucudur. Masalın sonunda bu iki figürün, halklarını birlikte sömürmek üzere ittifak kurmaları, söz konusu çatışmanın sahte bir rekabetten ibaret olduğunu gözler önüne sermektedir.

“Ama, bu maden tümümüze yeter. İnsanımız bol. Onları Ökkeş Ağanın buyruğunda çalıştırırsak, gelirimiz artar. Onunla biz de böyle saraylar yaparız.

-Öyle ya konuşmalıyız bunu. Çok insan verirse, çok alın kazanırız.” (s.62).

Bu iktidar ilişkilerine karşılık, Gülendam ve Serencam karakterleri, toplumcu gerçekçi anlayışta önemli bir yere sahip olan “olumlu tip” kavramını yansıtmaktadır. Başlangıçta birbirlerine düşman olarak yetiştirilmiş olsalar da zamanla farkındalık kazanarak hem bireysel dönüşüm yaşamış hem de halkı bilinçlendirmişlerdir.

“Serencam, uyandı. Yanındakine perilerden korkmamak gerektiğini fısıldadı. Yanındaki yanındakine aktardı fısıltıyı. Ama, yeterli kanıt olmadığından, korkuyu bir türlü yenemediler.

...

Sonunda, düşüncesini gerçekleştirmeye karar verdi Serencam. Soluklandığı bir an, peri giysili gözcü, başına dikildi. Serencam, hiç sesini çıkarmadan delgi aracını yükledi. Farkında değilmiş gibi ucunu perinin giysisine taktırdı. Yırtılan elbisenin içinden, etli canlı bir insan çıkınca, tüm tutsaklar bir uğultuyla işi bıraktılar.” (s.53-54).

Halka perilerin olmadığını kanıtlayan Serencam halkı için kendini feda eden aydın figürdür. Toplumcu gerçekçi anlayışta toplumu dönüştürmeye çalışan bireyi temsil eden Serencam, kendi varlığını halk uğruna harcayarak köle olarak çalıştırılan insanlara hem bilinç hem de umut aşılamıştır. Masaldaki bu karakterler toplumcu gerçekçi bakış açısıyla okunduğu zaman sistemin sorgulanmasını sağlayan, önyargıları yıkan ve toplumsal dönüşüme katkıda

bulunan barış ve dayanışmanın sembolleridir. Serencam'ın kendisini feda etmesi üzerine masalda yalnızca bireysel değil, kolektif uyanış da sağlanmış olur. Artık gözcülerin peri olmadığını bilen halkın çalışmayacağını düşünen Ökkeş ağa, “tutsaklara ücret ödenmesini önerdi.” (s.56). Bu sayede halk isyan etmeden çalışmaya devam edecektir. Bu durum toplumcu gerçekçilikte iktidarın emeği para karşılığında satın almasının bir örneğidir. Halkın para ile çalıştırılması bir özgürlük gibi görünse de aslında zorunlu bir bağımlılık sağlamaktadır.

Masalda bir diğer çarpıcı toplumsal gönderme ise “peri kılığına girmiş olan insanlar” üzerinden yapılır. İlk bakışta olağanüstü varlıklar gibi görünen bu figürler, aslında egemen sınıfın halk üzerindeki gözetim mekanizmasını temsil etmektedir. Görevleri işçileri izlemek, emekçilerin hareketlerini kontrol altında tutmak ve olası her türlü direnişi bastırmaktır. Önceleri halkın bir parçası olan bu kişiler, zamanla “peri kılığı”na girerek iktidarın koruyucusu haline gelmişlerdir. Bu durumda Erol Toy'un çıkarları uğruna halkına sırt çeviren aydınları, işbirlikçileri ve sistem savunucularını sert bir şekilde eleştirdiğini ortaya koymaktadır.

Bu farkındalık, yalnızca bireysel bir uyanış değil, aynı zamanda toplumun gerçekleri görmesi ve harekete geçmesine neden olur.

Masalın kırılma noktası ise halkın tehlikeli olan mağarada çalışmak istememesidir. “Tehlikeli bir damarda çalışmak istemiyoruz, dedi. Bu bizim canımızı yitirmemizle sonuçlanır. Sizin için durum aynı değil.” (s.66). Bu alıntı toplumcu gerçekçi edebiyatın vazgeçilmez temalarından biri olan “kolektif bilinç ve direniş” düşüncesini öne çıkarmaktadır. Ancak masalda tüm bu direnişe rağmen gerçek bir bilinç oluşmamış ve halk bir zaman sonra direncini yitirerek sisteme boyun eğmiştir. Erol Toy ise masalın mutlu sonla bitmesini istediği için anlatının sonunda altın madeni yıkılmış ve tüm efendiler ölmüştür. Bu durumda yazar sözü Serencam'a bırakarak halkın altını kendisi için çıkarmasını söylemiştir.

Sonuç olarak, Erol Toy, “*Altın Saray*”ı her ne kadar masal olarak kaleme aldığını söylese de içerdiği temalar, karakter çözümlemeleri ve sembolik yapısıyla toplumcu gerçekçiliğin güçlü bir örneğini oluşturmaktadır. Eserde sınıfsal ayrım, sömürü düzeni, bilinçlenme, direniş ve aydının rolü gibi temalar aracılığıyla, toplumsal yapıya yönelik eleştirel bir bakış açısı sunulmaktadır.

1.7. Necati Mert'in Masal Kitabında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Necati Mert'in edebî kişiliği, sosyalist düşünce dünyasına olan yakınlığıyla şekillenmiştir. Tam adı Ahmet Necati Mert olan yazar, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olmuştur. 1971 askeri müdahalesi sonrasında siyasal düşünceleri nedeniyle tutuklanmış, af yasasından yararlanarak serbest bırakılmıştır. Öykü ve eleştiri yazıları kaleme alan Mert'in metinleri sol-sosyalist edebiyat çevresinde yer alan Yansıma, Sanat ve Toplum, Yazko-Somut, Yaba-Öykü ve Karşı Edebiyat gibi dergilerde yayımlanmıştır. Ayrıca “Sosyalist Kültür Ansiklopedisi”ne çeşitli maddeler yazarak edebiyat dışı alanlarda da katkı sağlamıştır (Yalçın, 2010b).¹⁴

Necati Mert, yalnızca öykü ve eleştiri alanında değil, çocuk edebiyatı bağlamında da yazılar kaleme almıştır. Bu doğrultuda yazdığı tek bağımsız masal kitabı “Bir Bir Değilken” adlı eseridir. 1980 yılında yayımlanan “Hindinin Biri” adlı kitabında da bazı masal metinlerine yer verilmiştir. Ancak bu eser içerik ve yapı bakımından “Bir Bir Değilken” eseri kadar belirgin bir masal niteliği taşımamaktadır. Bu nedenle, bu çalışmada yalnızca “Bir Bir Değilken” adlı kitapta yer alan toplumcu gerçekçi anlayışla kaleme alınmış üç edebî masalın çözümlemesine yer verilecektir.

“Ahladı Armut Yapanların Masalı”, “Rüzgâr” ve “Emeğin Düdüğü” adlı bu masallar, geleneksel halk masalı formunu büyük ölçüde korumakla birlikte, çağdaş bir bakış açısıyla estetik ve ideolojik olarak yeniden yapılandırılmıştır. Masallar, yazıldıkları dönemin toplumsal, siyasal ve ahlaki sorunlarına alegorik göndermeler yaparak yazarın ideolojik sesini görünür kılmaktadır. Klasik halk masallarına özgü anlatım kalıpları, belirsiz zaman ve mekân kullanımı ile tekil kahraman odaklı yapı bu masalarda bilinçli bir şekilde dönüştürülmüş, yer yer ironik bir biçimde yorumlanmıştır. “Bir bir değil iki iken...” (Toy, 1979) ya da “evvel vakitte şimdiki saatte, yalan gerçek birbiri içinde” (s. 26) gibi giriş cümleleri, şiirsel anlatım tarzı ve sayılarla yapılan oyunlar aracılığıyla masallara modern bir çağrışım katmakta ve okuru sıradan bir anlatıdan farklı bir olayın içerisine davet etmektedir.

Edebî masallarda sıkça karşılaşılan yönlendirici giriş cümleleri bu üç masalda da dikkat çekmektedir. Masalların başında kurulan anlatım, okuyucunun anlatıdan ne beklemesi gerektiğine dair ipuçları sunarken birey-toplum ilişkisi, eğitim, sistem eleştirisi ve emek gibi toplumcu gerçekçi temaların sıklıkla kullandığı özellikler belirginleşmektedir. Aynı zamanda, halk masallarında karşımıza çıkan Keloğlan, padişah, üvey anne ve ak sakallı dede gibi bireysel

¹⁴ Detaylı bilgi için bkz. Dönmez, E. (2023). *Necati Mert Merkezin Dışında Öykünün İçinde*. Adapazarı Belediyesi Kültür Yayınları.

tipler bu metinlerde yerini “biz”, “hepimiz”, “ülke halkı” gibi kolektif öznelerle bırakmıştır. Bu tercihle yazar, toplumcu gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olan halkın dayanışmasını ve kolektif mücadele ruhunu anlatının merkezine yerleştirmiştir. Bu sayede masalın daha ilk cümlelerinden itibaren okuyucuyu yalnızca kurmaca bir dünyaya değil, aynı zamanda düşünmeye ve eleştirmeye yönlendirmiştir. Örneğin, “Ahladı Armut Yapanların Masalı”nda geçen “ben babamı beğenmezdim önümde diz bükük oturduğu halde, dedem beni okula yazdırdı kendisi uçurtma uçurduğu halde” (Mert, 1979) ifadesi, kuşak çatışmasına ve eğitimin önemine dikkat çekmektedir. Benzer şekilde, “Rüzgâr” adlı masal, “Evvel vakitte şimdiki saatte, yalan gerçek birbiri içinde ülkenin birinde bir rüzgar, bir fırtına çıkmış, o geniş okyanuslardan koca koca gemileri alıp paat o yana paat bu yana atıp atıp savuran kasırgalardan, tayfunlardan bin beter.” (s.45) ilk cümlelerde rüzgârın yıkıcılığına yapılan bu vurgu, baskıcı sistemlere ve otoriter ideolojilere yönelik bir metafor işlevi görmektedir.

“Emeğin Düdüğü” adlı masal,

“Ben yok biz varmış, biz yok hepimiz varmış. İşte hepimizin bulunduğu ülkede evvel vakitte şimdiki saatte, yalan gerçek birbiri içinde bir düdükcü dedeyle bir de torunu varmış. Köy kıyısındaki tek katlı, kırık kiremitli, eğri bacalı ama sakız perdeli, sardunya pencereci bir evde, dede oğluyla geliniyle, torun da annesiyle babasıyla yaşayıp gidermiş.” (s.63)

cümleleriyle başlamaktadır. Bu giriş cümlesi geleneksel masalın özelliklerini hatırlatsa da yoksulluk, emek, üretim gibi toplumcu gerçekçi temaları hatırlatması açısından edebî masala yaklaşmaktadır.

Bu üç masalı geleneksel halk masallarından ayıran bir diğer önemli özellik ise konuşan hayvanların, cinlerin, perilerin ve büyü nesnelerin kullanılmamış olmasıdır. “Ahladı Armut Yapanların Masalı” adlı anlatıda rüya motifi ile ak sakallı dede figürüne yer verilmiş olsa da bu öğeler klasik anlamda doğaüstü değil, oldukça gerçekçi bir şekilde kurgulanmıştır. Bu yaklaşım, anlatıları masal türünün dışına çıkarmak yerine, olağanüstü olanı gerçekliğin sınırları içinde yeniden tanımlayan bir edebî masal anlayışını yansıtır. Zira bu metinlerdeki olağanüstülük; büyü, sihir ya da doğaüstü varlıklar yoluyla değil, yaşamın içinden gelen dönüşüm ve direniş bilinciyle inşa edilmektedir.

“Rüzgâr” adlı masalda rüzgârın ülkeyi alt üst etmesi anlatılmaktadır.

“Çiçek bahçelerinin altından giriyor üstünden çıkıyor, laleleri, zambakları, gülleri, karanfilleri o güzelim renkleri lokma lokma, pul pul ediyormuş. Çocuk bahçelerine ise vınlıyarak dalıyor, salmasıyla bir çatırtı kıyamet, köprüleri, tünelleri, kaydırakları çeke çeke koparıyormuş yerlerinden, daha sonra da yere çarpa çarpa parçalıyormuş.” (s.46).

İlk bakışta bir doğa olayı gibi görünen bu alıntı, masalın devamında fikirlerin, sözün,

sanatın ve kolektif bilinci temsil ettiği görülmektedir. Yani burada olağanüstülük, doğrudan doğaüstü bir olay değil, gerçekliğin sınırlarında dolaşan, yoğun bir metafor aracılığıyla anlam kazanmaktadır. Benzer şekilde, “*Ahladı Armut Yapanların Masalı*”nda karşımıza çıkan rüya sahnesi, “Al bu çeliği! demiş yaşlı adam. Yarın sabah uyanır uyanmaz bir ahlata sımsıkı aşıla! Sonra sabırla bekle! Has bir armuttan alınan bu çelikte çocuğuna aradığın tadı bulacaksın! Ama sakın ülkenin öteki çocuklarını bu tattan yoksun bırakmayasın!” (s.30) görüldüğü üzere klasik masalarda olduğu gibi doğaüstü bir mesaj taşımaktan ziyade bireyin bilinçaltındaki üretim arzusunun bir yansımasıdır. Bu masaların devamında üretimin görünmez kılınması, emeğin değersizleştirilmesi, sansür ve baskı gibi temaların işlenmesi de herhangi bir olağanüstülük yaratma çabasından çok, toplumsal bir eleştirinin araçları olarak işlev görür. Söz konusu masaların her birinde didaktik ve ideolojik bir alt metnin yer aldığı söylenebilir. Her ne kadar biçimsel olarak geleneksel masal yapılarını çağrışırsa da bu metinler okuyucuyu eleştirel düşünmeye sevk eden bir bilinç inşası kazandırmayı amaçlamaktadır.

Masalarda öne çıkan üretim ilişkileri, halkın bilinçsizliği, kuşaklar arası çatışma, sansür uygulamaları, aydınların baskı altına alınması ve emeğin sömürülmesi gibi temalar, 1970’li yılların Türkiye’inde özellikle aydın çevreler tarafından sıkça tartışılan meseleler arasında yer almaktadır. Masal formunda üretilen bu anlatılar, toplumcu gerçekçi anlatının özelliklerini taşımaktadırlar. Bu bağlamda hem alegorik hem de ideolojik bir okumaya açıktır. Analiz sürecinde, her bir anlatının bu temalar çerçevesinde nasıl yapılandığı ortaya koyulacaktır.

1.7.2. Bir Bir Değilken Masal Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

1.7.2.1. Ahladı Armut Yapanların Masalı

Necati Mert’in “*Ahladı Armut Yapanların Masalı*” (Mert, 1979) adlı anlatısı; toplumsal değişim ve direniş, bireysel bilinç ve alışkanlık, emek ve verimsizlik, kuşak çatışması ile halk-aydın çatışması gibi toplumcu gerçekçi temaları işlemesi açısından önemlidir. Masalın giriş bölümünde karşımıza çıkan ahlata ağacı, kimsenin özen göstermediği, göz ardı edilen ve nesillerdir sevilmesine de yenilen bir unsur olarak tasvir edilir. Masalda bir baba, oğluna daha iyi bir meyve yedirmek ister. Rüyasında aldığı çelikle ahlata ağacına armut aşılar. Halk bu yeniliği reddederek babayı öldürür. Oğlu ve genç kuşak direnerek yaşlılarla uzlaşmaya varılır. Kimse armut yemek zorunda değildir ama armut yiyenlere de karışmak yasaklanır (s.25-44).

Masal, “İnsanlardan bir ılık sözü, bir sıcak selamı esirgeyerek göçüp giderler, ahlata da öyle işte.” (s. 26) cümlesiyle başlar. Ahlat ağacının kişileştirilmesiyle başlayan bu alıntı toplumsal bağların zayıf olduğu hissini vermektedir. Masalda geçen “Eğer rüzgâra, yağmura,

soğuğa çatmaz da güneşten yana şansı yaver giderse bir kıtımcık tatlanır, onu da çoluk çocuktan önce ayılara kaptırır” (s.27) ifadesi ise ahladın toplumun güçlü kesimlerinin (ayılar) sınırlı kaynaklara öncelikle erişimini temsil etmektedir. Bu durum, toplumcu gerçekçi anlayışta, sıkça karşılaşılan sömürü ilişkisini ve sınıfsal adaletsizliği simgeler. Bu iki alıntının alt metnine baktığımız zaman, insanlardan bir ılık sözü esirgeyen, onlara tepeden bakan aynı zamanda halka yardım etmek yerine onu sömüren iktidar sahiplerinin de eleştirildiğini görmekteyiz.

Bunun ardından gelen “Ayıların kapmadıkları, daha doğrusu beğenmeyip bıraktıkları ahlatları çocuklar kapışır, tadını almaya çalışa çalışa yerlermiş. Gözlerini kamaştırır, yüzlerini buruştururlar, ağızlarını büzerler, dillerini yamulturlar ama yine de yemekten vaz geçmezlermiş” (s. 28) pasajı ise, yoksul halkın kötü koşullara rağmen yaşamaya mecbur bırakıldığını göstermektedir. Tat almadan yenilen meyve, zorunluluğun, alışmanın ve çaresizliğin metaforuna dönüşmektedir. Aynı zamanda bu alıntı, halkın geleneksel kalıplardan da çıkamadığını, kısır bir döngüye sıkıştıklarını da göstermektedir. Zira hiç beğenmedikleri ahlatı yemeye devam etmeleri, sevmedikleri iktidarı devirmeye güçlerinin de olmadığını göstermektedir. Toplumcu gerçekçi edebiyatta kaderciliğe tekabül eden bu anlayış, halkın harekete geçmeye istekli olmadığını göstermektedir.

Masalın daha ilk cümlelerinde kurulan ahlat metaforu sayesinde yazar, görmezden gelinen bireyler, kaynaklara ulaşamayan çocuklar ve sömürenlerle sömürülenler arasındaki eşitsiz ilişki, geleneğe bağlılık gibi toplumcu gerçekçiliğin temel temaları okuyucuya hissettirilir. Necati Mert, görünürde doğayı betimleyen bir anlatı kurarken bu doğa tasvirinin ardında sosyal sınıflar arasındaki eşitsizliğe dair alegorik ve didaktik bir söylem inşa etmektedir.

Masalda babanın oğluna söylediği, “Başka tat tanımıyorsun!” ve “Ben de hep ahlat yedim” (s. 28) cümleleri, bu çarkın kuşaklar boyunca sürdüğünü ve babanın da aynı düzende büyüdüğünü göstermektedir. Ancak masalın kırılma noktası da tam olarak burada yaşanmakta ve baba, toplumsal bir bilinç kazanmaktadır. “Tat... sabah uykudan uyanmak gibi, göğün mavisine merhaba diyebilmek gibi.” (s. 28) ifadesi, meselenin aslında ahlat olmadığını yani yalnızca karın doyurmak değil, insanca yaşamak, özgür olmak, kendi kaderini belirlemek ve hayata sevinçle bakmak anlamına geldiğini göstermektedir. Bu cümleler, babanın oğlu ve gelecek kuşakların daha iyi yaşam koşullarına sahip olabilmesi için içsel bir dönüşüm yaşadığını göstermektedir.

Rüya ve yaşlı adam bölümünde ise kolektif hafıza ve devrimci bir yönlendirme birlikte ele alınmaktadır. Burada olağanüstü gibi görünen sahne, aslında geleneksel masallardaki

doğauştü yardımı değil, toplumsal bilinci ve tarihsel deneyimi temsil eden kolektif bir akılı işaret etmektedir. Yaşlı adamın “Sorumluluk var sizde!” (s. 29) sözü, bireysel değil toplumsal ölçekte bir sorumluluk çağrısıdır. Bu bağlamda “Yaratıcı sorumluluk” (s. 29) ifadesi, yalnızca kendi çocuğu için değil, ülkenin tüm çocukları için bir gelecek yaratma arzusunu belirtmektedir. Bu bilinç yaşlı adamın babaya verdiği elik ile pekiştirilir. Buradaki elik metaforu, mevcut kötü koşulların, bilgi, bilinç ve eğitimle dönüştürülebileceği düşüncesinin simgesidir. Has bir armuttan alının bu elik, doğru bilgiye ve ideale sahip kaynağı temsil etmektedir. Yaşlı adamın, “Ama sakın ülkenin öteki çocuklarını bu tattan yoksun bırakmayasın!” (s. 29) yönlendirmesi ise toplumcu gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olan toplumsal eşitlik ve ortak paylaşım düşüncesini vurgulamaktadır. Böylece masalda altı çizilen fikir, değişimin yalnızca birey için değil, toplumun bütünü için gerçekleştirilmesi gerektiğidir.

Masalın devamında baba ve oğulun bir ahlata ağacına elik açılması, bilinçli bir dönüşüm eylemidir. Buradaki “aşı” kelimesi yalnızca tarımsal olarak kullanılmamıştır. Yazar, aşı yoluyla tadı olmayan ahlata, yani toplumu, bilinçle, bilgiyle ve sevgiyle dönüştürmek istemektedir. “Daya kulağını! Tam fiyonlu yere! Toprakta şu anda doğmakta olan, şu anda çeliğe yürümekte olan armudu duymaya alış!” (s. 35) cümlesi, bir devrimin hemen gerçekleşmeyeceğini, tohumun sessizce toprağın içinde yeşermesi gibi, toplumsal dönüşümün de sabırla ve umutla gerçekleşeceğini, toplumun zamanla bilinç kazanacağını vurgulamaktadır. Anlatıda on-on beş yıl içerisinde tüm ahlataların armuda dönüşmesi, sınıfsal dönüşümün zamanla halkın tüm kesimlerine yayılabileceğini simgelemektedir. Yani masalda ahlata metaforu, değersizleştirilmiş ve görmezden gelinen insanların eğitilip bilinçlendirilerek üretken ve anlamlı bireyler (armut) haline gelebileceğini ifade etmektedir. Ancak bu dönüşüm bireysel değil, kolektif bir sorumluluk ve emekle mümkündür. Babanın ahlata çelikle aşılama girişimi, aynı bilinç ve kararlılıkla oğluna aktarılmıştır. “Baba! Ne kadar ahlata varsa hepsini aşılayalım!” (s. 35) cümlesi, kuşaklar arası bilgi ve bilincin aktarılabileceğini göstermektedir. Yeni nesillere umut ve ideallerin aşılmasının ise ancak somut, kararlı ve sabırlı bir dönüşüm süreciyle mümkün olacağı bu satırlarda açıkça ifade edilmektedir.

Metnin doruk noktasını ise ahlata-armut karşıtlığı, alışkanlık-bilinç ve cehalet-aydınlanma gibi temel ikilikler üzerinden gelişen toplumsal bir dönüşüm oluşturmaktadır. Aşılamayla başlayan bireysel dönüşüm, kitlesel bir harekete evrilmiş bu harekete karşı çıkan eski kuşakla yeni kuşak arasında güçlü bir ideolojik çatışma ortaya çıkmıştır. Masalda baba figürü, aydın ve öncü bir karakter olarak sunulmuştur. Halk için iyi olanı isteyen ve öğrendiklerini oğluna aktararak kuşaklar arası bilinçlenmeyi isteyen bu karakter, halkın yerleşik

alışkanlıkları ve korkularından dolayı değişime direndiğini fark etmiştir. “O beyniniz, beyninizin içindeki o usunuz ayıyla aranızda ayrım yaratamadı!” (Mert, 1979) ifadesi, halka yöneltilmiş sert bir eleştiriyi yansıtmaktadır. Bu sözler, babanın kendi kuşağı içindeki toplumla düşünsel bir kopuş yaşadığını ve bu nedenle yalnızlaştığını göstermektedir. Bu durum, toplumcu gerçekçi anlayışta ve dönemin Türkiye’inde aydının halkla iletişim kurmakta yaşadığı sorunu temsil etmektedir. Necati Mert burada, babayı halk tarafından öldürterek toplumcu gerçekçi bir yazarın halkla empati kurmadan onları dönüştüremeyeceğini ortaya koymaktadır.

Aydın figürünün ölümüyle ortaya çıkan oğul ve çocuklar, bilinçlenmiş halkı temsil etmektedir. Bu noktadan sonra, yenilikten korkan, geçmişe bağlı ve değişime direnen eski kuşakla; dönüşümü savunan, yeniliğe açık ve geleceği sahiplenen yeni kuşaklar arasında belirgin bir ideolojik çatışma ortaya çıkmaktadır. “Yeni günü güneşle, yeni günü armutla karşılamaya alışmayanlar gelecekte büyük mutluluklar yaşayamazlar!” (s. 43) cümlesi ise toplumcu gerçekçilik anlayışında sıkça vurgulanan, geleneksele bağlı kalanların gelecekte iyi bir kuşak yetiştiremeyeceğini anlatmaktadır.

Sonuç olarak “Ahlatı Armut Yapanların Masalı”, nesiller arası bilinç aktarımı, emek ve üretimin yeniden anlamlandırılması, herkes için insanca bir yaşam kurulması fikrini masal aracılığıyla işlemektedir. Ahlat metaforu, geçmişin alışkanlıklarını, zor yaşam koşullarını, boyun eğmeyi temsil ederken karşısında konumlandırılan armut ise değişimi, bilinci, yeniliği, umudu, özgürlüğü ve emeğin ürünü olan geleceğin hayalini yansıtmaktadır. Yazar, bu metaforların yanına halkla uzlaşmayan bir aydın olan baba figürünü ekleyerek halkla empati kuramayan öncülerin başarısız olacağını göstermektedir. Toplumun direnci ise değişimin hemen gerçekleşmeyeceğini ancak yeni nesillerin ideolojik uyanışı ve kolektif eylemi sayesinde olacağını ortaya koymaktadır.

1.7.2.2. Toplumsal Uyanışın Metaforu Olarak “Rüzgâr”

Necati Mert’in toplumsal eleştirisini ele aldığı ikinci metni “*Rüzgâr*” adlı masaldır (Mert, 1979). Rüzgâr, bir ülkenin evlerini, ağaçlarını, park alanlarını söküp atmaktadır. Bu duruma çare arayan yönetici sınıf suçu yazar, kitapçı ve okurdan bilmektedir. Bu sebeple ülkenin tüm aydınları hapse atılmıştır. Ancak ülkenin çocukları, babalarını kurtarmak için ayaklanınca hükümet yıkılmış ve aydınlara serbest kalmıştır (s.45-62).

Masalda “rüzgâr”, bir doğa olayı gibi anlatılsa da gerçekte toplumun düzenini sarsan devrimci bir bilinç, fikir hareketi ya da toplumsal uyanışın metaforu olarak kurgulanmıştır. Anlatı, rüzgârın elma bahçelerindeki ağaçları kökünden söktüğünü ve saksıdaki çiçekleri

“beyin üstü” bıraktığını belirterek başlamaktadır.

“Çiçek bahçelerinin altından giriyor üstünden çıkıyor, laleleri, zambakları, gülleri, karanfilleri o güzelim renkleri lokma lokma, pul pul ediyormuş. Çocuk bahçelerine ise vınlıyarak dalıyor, salmasıyla bir çatırtı kıyamet, köprüleri, tünelleri, kaydırakları çeke çeke koparıyormuş yerlerinden, daha sonra da yere çarpa çarpa parçalıyormuş.” (s.46).

Bu giriş cümlesi, rüzgârın her şeyi yakıp yıkan hükümet eleştirisi olarak okunabilmektedir. Ancak anlatıda yönetici kesim, suçu kendinde aramak yerine bunu aydın kesimin yaptığını öne sürmekte ve suçsuz kişileri cezalandırmaktadır. “Rüzgârın sebebi acep olur mu ki tuzlu leblebi ya da mahallebi ya da kazandibi demişler. Leblebi, mahallebi, kazandibi yan yana falakaya yatırılıp coplanmışlar.” (s.48) bu cümleler yöneticilerin rastgele cezalandırma şekillerini gözler önüne sermektedir. Masalın devamında ise aydın kesim rüzgârın nedenini kendileri değil, yönetici kesim olduğunu açıkça göstermektedir:

“O rüzgâr bizim eserimiz değildir!” dediler. “O rüzgâr bizim eserimiz olsaydı elma bahçelerine girmez, arkasında köküyle toprağıyla sökülmüş ağaçlar, dolu dolu yığın yığın cânım elmalar bırakmazdı. O rüzgâr bizim eserimiz olsaydı laleleri, zambakları, gülleri, karanfilleri o güzelim renkleri lokma lokma, pul pul etmez, saksıları göğe çıkarıp çıkarıp çiçekleri beyin üstü bırakmazdı. O rüzgâr bizim eserimiz olsaydı çocuk bahçelerindeki köprüleri, tünelleri kaydırakları çeke çeke koparmaz, çarpa çarpa parçalamazdı.” (s.56).

Pasajın da ortaya koyduğu üzere Necati Mert, yöneticilerin halkın üzerindeki sarsıcı etkisini metaforik bir şekilde eleştirmektedir. Yöneticilerin hem halkı hem de çevreyi altüst etmesi eleştirilirken,

“Eğer o rüzgâr bizim eserimiz olsaydı, o rüzgâr bizim eserimiz olsaydı eğer çocuk bahçeleri üstündeki kara bulutları üfleme kışlaya çiçek bahçeleri, elma bahçeleri üstüne sürükler, sürükler de yağmur olarak yere dökerdi. O rüzgâr bizim eserimiz olsaydı eğer fabrikadan, değirmenden, fırından, topraktan, okuldan, otobüsten, trenden yorgun dönen insanların saçlarını tatlı tatlı okşar, yorgunluklarını imbat imbat, meltem meltem alırdı. Eğer o rüzgâr bizim eserimiz olsaydı, o rüzgâr bizim eserimiz olsaydı eğer, o geniş geniş okyanuslardan koca koca gemileri alıp paat o yana paat bu yana atarak estiğinde elma bahçelerini, çiçek bahçelerini çocuk bahçelerini değil copları, tüfekleri, tankları, tutuklevlerini tutup tutup göğe kaldırır un ufak edip yere bırakırdı.” (s.57).

Bu alıntı sayesinde aydınların doğayı, çevreyi yıkmayacağı onu koruyup kolladığı belirtilmektedir. Aynı zamanda çocuk bahçeleri üzerine yağmur yağdıracağını söyleyerek gelecek kuşakların çok daha bilinçli yetişmesine yardım edeceğini söylemektedir. Bunun yanı sıra üstteki pasajda belirtilmektedir ki bir aydın olarak görevi güzel olan şeyleri yıkmak değil, cop, tüfek gibi yıkıcı olan şeyleri yok etmektir. Bu durum toplumcu gerçekçilikte aydının görevi ve sorumluluğu olarak okunabilir. Zira toplumcu gerçekçi edebiyat hükümetlerin çevreye ve emekçiye verdiği zararı eleştirirken aydının görevlerini de ortaya koymaktadır. Bir başka ifadeyle yazar, rüzgârın çevreye zarar vermesi metaforu üzerinden hükümet eleştirisi yaparken aydının görevlerini okuyucuya sunmaktadır.

Yazar, bu yöneticilere ilişkin eleştirisini “*İnce ince düşünüp kalın kalın iş yapmışlar, bulvardan gidecekleri yerde kör sokağa sapmışlar. Kuş beyinlerinden olmuşlar*” (Mert, 1979: 48) sözleriyle ortaya koymaktadır. Bu cümle, eleştirel düşünceden yoksun ve ne yaptığını bilmeyen yöneticilerin bir eleştirisidir. Bu durum, toplumcu gerçekçi edebiyatta sıkça karşımıza çıkan sorunların kaynağını sistemde değil, detaylarda veya bahanelerde arayan yozlaşmış yönetici kesimin hicvidir.

Toplumcu gerçekçi anlayış, sadece ekonomik eşitsizliği değil politik baskı ve sansürü de hedef almaktadır. Bu yönüyle masalda okuyan, yazan ve düşünen herkesin hapse atılması politik baskının ve sansüründe eleştirisi konumuna gelmektedir.

“-İşin nedir? diye sormuşlar.

-Yazarım!

-Ne yazarsın?

-Kitap!

-Onu anladık. Kitaplarında ne yazarsın? Etiye sütüyle karıştır mısın?

-Ülkemin elmalarını ülkemin tüm çocukları yiyebilmeli, ülkemin çiçeklerini ülkemin tüm çocukları koklayabilmeli, ülkemin bahçeleri ülkemin tüm çocuklarına açık olmalı, diye yazarım!

Hep beraber koro yapıp bağırılmışlar:

-Yakaladık! Yakaladık! Suçluyu yakaladık!

Sevinçlerinden hoplayıp zıplamışlar, düğün bayram etmişler.

-Alın götürün, atın bunu içeri!” (s.50)

Masal boyunca üç kere geçen bu ifade, yöneticilerin yazan, okuyan ve düşünen herkesi bir tehdit olarak gördüğünü göstermektedir. Devletin bilinçli bireylerden korkmaktadır. Sistemin özgür düşünceye karşı uyguladığı yöntem ise aydınları baskı altında tutmaktır. Bu alıntının da açıkça ortaya koyduğu üzere tüm dünyanın eşit olmasını isteyen Necati Mert, yöneticilerin eleştirisini açıkça yapmaktadır. Bu alıntı da dikkat çeken bir başka ifade ise “*Ülkemin elmalarını ülkemin tüm çocukları yiyebilmeli, ülkemin çiçeklerini ülkemin tüm çocukları koklayabilmeli, ülkemin bahçeleri ülkemin tüm çocuklarına açık olma!*” (s. 50) cümleleridir. Bu ifade, kaynakların eşit dağılımı, kamusal haklar ve toplumsal adalet taleplerini yansıtmaktadır. Ayrıca, masalda bu kaynakların şimdiye kadar yalnızca elit kesimler tarafından kullanıldığına dair eleştiri de açıkça görülmektedir. Toplumcu gerçekçi anlayışta bireysel mutluluğun değil, toplumsal kurtuluşun ön plana çıkması gerektiği düşüncesi de burada kendini göstermektedir. Anlatıda bireylerin değil, toplumun tamamının eşit haklara erişmesi savunulmaktadır.

Necati Mert, yazarı toplumun adaletsizliklerini yazıya aktaran kişi olarak ele alırken kitapçıyı bilgiyi halka ulaştıran bir aracı figür, okuru ise bilgiyi alan, yayan ve örgütleyen birey

olarak kurgulamıştır. Bu üçlü, toplumcu gerçekçi edebiyatta sıkça karşılaşılan “aydınlanma zinciri”ni oluşturarak bilinç, yayılma ve kitleselleşme süreçlerini temsil etmektedir. Bu nedenle, yöneticiler tarafından tehlikeli görülüp susturulmak istenirler. Yazarın kağıtsız ve kalemsiz, kitapçının listesiz, okurun kitapsız bırakılması ise düşüncenin üretimi, dağıtımı ve tüketiminin üç aşamada da kontrol altına alınmak istendiğini yani hükümetin halkın bilinçlenmemesi için ideolojik aygıtlara erişimini engellediği gösterilmektedir. Toplumcu gerçekçilikte bu sansür biçimleri, düşüncenin iktidar tarafından nasıl denetlendiğini ve bastırıldığını ortaya koymaktadır.

Toplumcu gerçekçiliğin doruk noktasını oluşturan ve halkın en saf, en masum gücü olan çocukların sahneye çıkması ise büyük bir dönüşümün başladığını göstermektedir. Toplumcu gerçekçi edebiyatta çocuklar yalnızca biyolojik varlıklar olarak değil, aynı zamanda toplumun geleceği, umut kaynağı ve devrimin potansiyel taşıyıcıları olarak ele alınmaktadır. Masalda ortaya çıkan çocuklar, yazar, kitapçı ve okurun fikirlerini devralmışlardır. “*Hani kâğıdı kalemi? Hani listesi? Hani kitabı?*” (s.59) cümleleri, bu çocukların babalarına körü körüne inanmayan ve sorgulayan bir kuşağı temsil ettiğini göstermektedir. Bu durum, kuşaklar arası bilinç aktarımının sağlandığını ortaya koymaktadır.

Çocukların bilinçlenmesi ve babalarından devraldıkları düşünce sistemini geliştirmeleriyle, “polislerin, askerlerin silahları kılıflarıyla birlikte düştü... Tankların tırtılları koptu... Kapılar söküldü, demir parmaklıklar düştü...” (s. 61) ifadeleri, sistemin baskı araçlarının artık işlevsiz hale geldiğini göstermektedir. Çocukların “polis amca, asker ağabey” (s. 61) diye seslenerek onları insani yönleriyle yüzleştirmeleri ise yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ideolojik bir çözülmenin yaşanmaya başladığını da ifade eder. Bunu sağlayan şey ise bilinçli aydın kesimin çocuklarına katardıklarıdır. Çocuklar bilinçlendikçe toplum değişip dönüşmüş ve yıkıcı araçlara ihtiyaç ortadan kalkmıştır.

Masalın sonunda mahkumların serbest bırakılması, toplumsal barışın ve adaletin yeniden sağlandığını göstermektedir. “Şimdi de o bahçelerdeymişler! Yeni yeni rüzgârlar çıkıp bahçeleri dağıtmasın diye beklemekteymişler...” (s.62) ifadesi, edebî masallarda sıkça karşılaşılan umut dolu, açık uçlu bir kapanıştır. Aynı zamanda bu ifade, zorba yöneticilerin gelerek yeniden ülkeyi kasıp kavurmaması için bilinç aktarımının devam ettiğini işaret etmektedir. Bu umut, saf bir iyimserlik değil, örgütlü bilinç ve toplumsal uyanıklığın sürdürülmesi gerektiği fikrini taşımaktadır.

Sonuç olarak toplumcu gerçekçi bir anlayışla kaleme alınan bu masal, yöneticileri sorgulayan, eşitlikçi ve özgürlükçü bir mesaj içermektedir. Masal, klasik bir masal gibi başlasa

da ironi ve metaforlarla donatılarak sert bir sistem eleştirisine dönüştürülmüştür. Rüzgâr gibi bir doğa olayı, yazar tarafından yöneticilerin halkı sömürdüğü bir metafor olarak kullanılarak iktidar kesiminin adaletsiz kaynak dağılımı sert bir biçimde eleştirilmiştir. Masalda, aynı zamanda ironik bir anlatım benimsenmiş ve absürt, bilinçsiz iktidar yapıları hicvedilmiştir. Bu anlatım biçimi sayesinde yazar, halk masalının metaforik anlatı gücünü kullanmıştır.

1.7.2.3. “Ekmeğin Düdüğü”

Necati Mert’in “*Bir Bir Değilken*” adlı masal kitabının son toplumcu gerçekçi edebî masalı, “*Ekmeğin Düdüğü*” adlı masaldır (Mert, 1979). Masal, bir köyde yaşayan yoksul bir emekçinin hayatını sade bir dille anlatmaktadır. Masalın merkezinde geçimini düdük yaparak sağlayan bir dede ve onun torunu vardır. Dede, sıradan ağaçları değil, en iyi söğüt ağacının dallarını seçerek düdüklerini yontmaktadır. Bir gün torunu da ondan düdük istemiştir. Dede sözünü tutar, düdüğü yapar ancak bu son emeği olur. Çünkü dede yorgunluktan ölmüştür. Ardından yalnızca bir düdük değil, tüm emekçilere büyük bir miras bırakmıştır (s.63-76)

“Ben yok biz varmış, biz yok hepimiz varmış.” (s. 63) cümlesiyle başlayan masal, daha ilk satırlarından itibaren bireyselliği değil, kolektif yapıyı ön plana çıkarmaktadır. Toplumcu gerçekçi anlayışta bireyden ziyade toplumu esas alan bu bakış açısı, masalda bireysel kahramanlıktan çok bir kuşağın emeğini, bilgisini ve kültürünü diğer kuşağa nasıl aktardığını emekçiler üzerinden anlatmaktadır.

Masaldaki dede figürü; emekçiyi, sanatçıyı ve nitelikli üreticiyi temsil etmektedir. Dede, masal boyunca sanatla emeği birleştiren üretimini yalnızca geçim kaynağı olarak görmemektedir. Dede için düdük, bir sanat eseri yaratmaktır. “En doğru, en yararlı, en dost, en arkadaş türküler acaba hangi söğütten, acaba hangi söğüdün hangi dalından çıkar diye araştırmış.” (s.65). Dede, diğer düdükçüler gibi her dal parçası ile düdük yapmaz. O özenle seçtiği bir dal parçasından sanatını icra eder ve türkü söyleyerek ürettiği düdükler sayesinde çocuklara kuşaklar arası aktarım sağlamaktadır.

“Bu arada düdük sahibi çocukla sohbeti koyultur, ona masallar anlatır, onun anlattığı masalları da dinlermiş. Kabuğu gövdeden ayırırken ise türküler söylermiş.

Seslerin en güzeli

Bu düdükten çıkmalı

Emeğin de dili var

Mavi mavi türkülü

Düdüğü bekleyen çocuğa da belletirmiş türküyü. Çocuğun yürekte söylemesini istermiş hem de!

-Eğer hiç takılmadan, şaşırmadan, kekelemeden söylersen, eğer bir de duya duya söylersen senin düdükten en doğru, en dost türküler çıkar! dermiş”(s.71).

Alıntının da gösterdiği gibi bu metin, kuşaklar arası aktarımın önemini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Aynı zamanda dedenin söylediği türkü ve çocukların içine türküyü işletmeye çalışması, emekçinin sesini dünyaya duyurma çabası olarak da okunabilir. Zira emekçi kendi yaptığı üretimin arkasında durup hakkını savunursa o zaman kapitalist düzen de yıkılabilecektir.

“Ben dedeyim torunum! demiş. Düdükçü dede! Fabrika değilim ben! Öteki düdükçüler gibi yapamam! Onlarınkinde yalnız çelik var, bıçak var! Ama ben sevgilerimi de koyuyorum içine! Hiç düşündün mü onların düdükleri niçin cızırtılı zırıltılı?” (s.70). Bu alıntı, dedenin yaptığı bu emeğin, sanayileşmiş, ruhsuz üretime karşı ideolojik bir eleştirisidir. Alıntının da açıkça gösterdiği gibi kapitalizmin ruhsuz ve tek düze imalatına karşı emekçinin sevgisini koyarak yaptığı ürün burada yüceltmeye çalışılmıştır. Bu durum toplumcu gerçekçi bakış açısıyla okunacak olursa niteliksiz, fabrikalaşmış ve metalaşmış üretime yönelik bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Kapitalizmin üretim ilişkilerindeki hız, verimlilik ve kâr anlayışına karşı toplumcu gerçekçi anlayışın, emeğin niteliği, duygusu ve insani boyutu “*Emeğin Düdüğü*” masalıyla anlatılmaktadır. Necati Mert anlatısında dede figürü aracılığıyla bu kapitalist üretim anlayışına başkaldırmakta ve emeğin metalaşmasına karşı durmaktadır.

Dede’nin çocuklara söylediği, “emeğin de dili var / mavi mavi türkülü” ve “emek verdim söğüde / söğüt döndü düdüğe” (s. 71) dizeleriyle üretim süreci şiirsel hâle getirilmiştir. Bu türküler sayesinde sanatla emek iç içe geçirilmiş, çocuklar için emek bilincinin aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Yani masalda türkü yalnızca bir şarkı değil, ideolojik bir bilincin taşıyıcısıdır. Zira toplumcu gerçekçi edebî masallarda sıklıkla karşılaştığımız türkü metaforu, yalnızca bir sanat dalı değil, halkı uyandıran ve kuşaklar arası bilinci aktaran bir unsurdur.

Masaldaki torun ise yeni kuşağın ve değişim talebinin bir yansımasıdır. Dede, torununa düdük yapacağına dair söz verir ancak yaz bitimine kadar bu sözünü yerine getiremez. “Bak karışmam! Yalancı derim sonra! demiş.” (s.72). Burada torun, artık değişim isteyen ve hakkını arayan yeni kuşağın temsilcisi olarak da okunabilmektedir. Torunun bu hak arayışı, toplumcu gerçekçi temalardaki kuşaklar arası dönüşümü, bilginin ve emeğin devrini ve hak arama bilincini simgeler. Torun, geleneksel masallardaki pasif kahramanların aksine, bilinçli ve edilgen bir figüre dönüşmüştür.

“Dede benim düdüğü bahara bırakmayacaksın değil mi?” demiş. O zaman ayrılmış dedesi. Ne yapsın etsin düşünmüş. Bütün bir baharın yorgunluğu, ek olarak o günkü beş düdüğün yorgunluğu, dedelik yaşlılık da var! Döşek gitmiş gelmiş önüne. Yazmazsam sağ çıkamam sabaha!” demiş içinden.

....

Söz demiştim! Bu bahar yapacağım senin düdüğünü! Haydi eve git sen! Erken yat erken kalk! Düdüğün sabaha hazır! Hiç meraklanma!” (s.72).

Dede’nin sözünü tutabilmek için yorgun olmasına rağmen torunu için düdük yapmaya çalışması ise emekçinin kendinden vazgeçerek bir başkasına gelecek bırakma çabası olarak yorumlanabilir. Bu çaba, toplumcu gerçekçi anlayışta bilinçli işçi ya da özverili öncü aydın figürüyle benzerlik taşımaktadır. Dede, verdiği sözü tutabilmek için kendinden fedakârlık yaparak torununa sözün bir namus meselesi olduğunu anlatmaya çalışmaktadır.

“Dede her ne kadar türküsünü çember çember yayıyor, perde perde yükseltiyorsa dede de git gide yok oluyor, git gide türkü çemberine, türkü perdesine karışarak yayılıyor. Emeğin de dili var/ Mavi mavi türkülü!”

Bu türküye uyanmış köylü. Minik minnacık bebeler, güngörmüş yaşlılar, delikanlılar, genç kızlar, gelinler, erkekler... Sorup soruşturmuşlar birbirlerinden nereden gelir bu türkü, kim söyler bunu, ağacı, suyu yeri, göğü türküye boğan nedir?” (s.75).

Dede’nin ölmeden önce söylediği türkünün tüm topluma yayılması ise emeğin kalıcılığını, öncü bireyin yok olsa bile fikirlerinin yaşamaya devam edeceğini simgelemektedir. Dede ortadan kalkar ancak emeği, türküyle birlikte yeniden canlanır. Masalın sonunda köylülerin, dağda ağaç kesen, ovada çift süren, fabrikada çalışan insanlarla aynı türküyü söylemesi, kolektif bilinç ve dayanışmayı temsil etmektedir. Bu betimleme sayesinde yazar, emeğin evrenselliğini, üreticilerin ortak duygusunu, sınıf bilinci ile dayanışma vurgusunu toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla sunmaktadır. Masal, “Bari siz onların zametini boşa çıkarmayın... onları da bu türküyü de unutmayın e mi?” (s. 76) ifadesiyle sona erer. Bu durum, edebî masallarda ve toplumcu gerçekçilikte sıkça karşılaşılan okura görev yükleyen ve ideolojik bilinç kazandırmaya çalışan anlayışın bir yansımasıdır. Böylece masal, yalnızca bir anlatı olmaktan çıkarak aynı zamanda bir çağrı ve hatırlatmaya dönüşmektedir.

Necati Mert’in bu masalı, diğer masalları gibi toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışıyla örtüşmektedir. Emek sürecini çocuklara öğretene, üretim ilişkilerini sorgulatan, nitelikli iş ile niteliksiz meta üretimini ayıran, kuşaklar arası ideolojik mirası anlatan ve kolektif bir bilinç oluşturan güçlü bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede masal, işçiyi, köylüyü, zanaatkârı aynı türküde buluşturan bir anlatıya dönüşür.

Sonuç itibarıyla “*Bir Bir Değilken*” adlı bu eser, Türk edebiyatında edebî masalın toplumcu gerçekçi çizgide nasıl dönüştürülebileceğine dair güçlü ve özgün bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu durum, “*Ahladı Armut Yapanların Masalı*”nda “ahlat” ve “armut” metaforu üzerinden; “*Rüzgâr*” masalında bilinçlenmenin simgesi olarak “rüzgâr” metaforu aracılığıyla; “*Emeğin Düdüğü*” adlı masalda ise emeğin ideolojik temsili olarak “düdük” ve “türkü” motifleri üzerinden sunulmaktadır.

1.8. Vasıf Öngören'in Masal Kitabında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

Türk tiyatrosunun önemli temsilcilerinden biri olan Vasıf Öngören, Marksist tiyatro kuramcısı Berthold Brecht'in geliştirdiği epik tiyatronun Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biridir. Oyunlarında yabancılaşma temasını, toplumsal değerleri, sınıfsal çelişkileri ve siyasal sorunları işlemiştir. Barış Derneği nedeniyle askeri müdahaleden sonra kurduğu tiyatro topluluğu gizli örgüt sayılarak 6 yıl 8 ay hapis cezasına çarptırılmıştır (Yalçın, 2010b). Yalnızca tiyatro oyun yazarı olmayan Öngören, çocuklara yönelik kaleme aldığı "*Masalın Aslı*" adlı eseriyle de öne çıkmaktadır.

İlk kez 1978 yılında Almanca olarak Almanya'da Ararat Yayınevi (Ararat Verlag) tarafından "*Des Märchens Kern*" adıyla iki cilt halinde yayımlanmıştır. On masaldan oluşan bu eserde, ilk altı masal "*Aydınlıktan Karanlığa*" başlığı altında birinci bölümde; son dört masalı ise "*Karanlıktan Aydınlığa*" başlığıyla ikinci bölümde yer almaktadır. Eserin Türkçe baskısı ise bir yıl sonra, 1979 yılında Türkiye'de yayımlanmıştır (Öngören, 2013).

Kitabın sonunda yer verilen Alman eleştirmenlerin değerlendirmelerine göre, "*Masalın Aslı*", okuyucuyu bir düşler ülkesine sürüklemek yerine, ele aldığı temalar aracılığıyla onu düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmektedir. Masalın neredeyse her bölümünde baskı, köleleştirme ve radikal şiddet gibi olgulara yer verilmesi, eserin alegorik bir eleştiri düzleminde şekillendiğini göstermektedir. Bu yönüyle "*Masalın Aslı*", yalnızca çocuk kitabı olmanın ötesine geçerek yetişkin okurlara da hitap etmektedir (Öngören, 2013).

Masalın her bölümünde, insanlık tarihine ilişkin evrensel bir toplumsal durum ele alınırken eserin bütününe hâkim olan tarihsel gelişim, Karl Marx'ın Tarihsel Materyalizm kuramı ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Üretim ilişkilerinin dönüşümü, kölelik sisteminin ortaya çıkışı, sınıf çatışmaları, ideolojik aygıtların işleyişi, kaynakların eşitsiz dağılımı ve teknolojinin gelişimi gibi temalar, masalın simgesel anlatımı aracılığıyla tarihsel olarak görünür hale getirilmektedir.

Tarihsel materyalizm, Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından ortaya koyulan bir felsefi görüştür. Bu yaklaşıma göre tarih, toplumsal ve ekonomik gelişmeler doğrultusunda diyalektik yasalar çerçevesinde şekillenmektedir (Topakkaya, 2009). Marx, bu düşüncelerini tarihsel süreç içerisinde sistemleştirerek toplumları, İlk Komünal Toplum, İlk Sınıflı Toplum, Köleci Toplum, Feodal Toplum, Kapitalist Toplum, Sosyalist Toplum ve Komünist Toplum olmak üzere yedi evrede sınıflandırmaktadır (Brosius, 2008).

Vasıf Öngören "*Masalın Aslı*" (Öngören, 2013) adlı eserinde Marx'ın tarihsel

materyalizm kuramında yer alan tarihsel evreleri alegorik bir anlatımla adım adım yeniden kurgulamaktadır. Kitaptaki her bir bölüm, bu evrelerden birine denk düşmekte ve simgesel olarak belirli bir toplumsal yapıyı temsil etmektedir. Böylece masal, yalnızca çocuklara yönelik bir anlatı olmaktan çıkarak okuyucuya tarihsel ve ideolojik bir okuma imkânı sunmaktadır.

Masal, on çocuğun cevher çıkartan bir mağara bulmasıyla başlamaktadır. Bu on çocuk en başta eşit bir şekilde yaşarken dışarıdan başka çocukların gelmesiyle bu düzen bozulmuştur. Daha sonra her bölümde Marx'ın tarihsel materyalizm kuramında yer alan evreleri aşan çocuklar sonunda sosyalist dünyaya ulaşmışlardır (s.13-278).

Bu bağlamda, eserin ilk bölümü “ilkel komünal toplum” a bir göndermede bulunmaktadır. Burada on çocuktan oluşan bir grup, buldukları cevherden eşit biçimde faydalanmaktadır. Mülkiyetin, iktidarın ve sınıf ayrımının henüz ortaya çıkmadığı, dayanışma ve mutluluğun ön planda olduğu bu anlatı, ütopya öncesi saf topluma işaret etmekte ve eşitlikçi bir toplum yapısını yansıtmaktadır.

İkinci bölümden itibaren ise “ilkel komünal toplum” un yapısının bozulmaya başladığı görülmektedir. Yeni gelen çocukların cevheri elde edememesi ve ilk on çocuğun kendilerini ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmesiyle birlikte anlatıda toplumsal eşitsizlik belirginleşmeye başlar. “Evet biz başkayız. Siz yabancısınız. Biz her şeyi cevherden elde ettik. Cevher yalnız bize dönüşüyor. Yalnız bizim elimizde cevher var. Sizin cevheriniz yok...” (s. 41) şeklindeki ifadeler, tarihsel materyalizmin temel kavramları olan özel mülkiyetin doğuşu, üretim araçlarının tek elde toplanması ve ideolojik meşrulaştırma süreçlerini yansıtmaktadır.

“Cevher yalnız bize dönüşüyor. Yalnız bizim elimizde cevher var.” (s. 41) ifadesi ilkel komünal sistemden üretim araçlarının mülkiyetinin belirli bir sınıfa geçmesini yani sınıflı toplum yapısının temellerinin atıldığını açıkça göstermektedir.

“Bizim ülkemizde kalabilirsiniz. Bizim yiyeceklerimizden yiyebilirsiniz, bizim içeceklerimizden içebilirsiniz, bizim oyuncaklarımızla oynayabilirsiniz. Size izin verdik.” (s. 41) ifadesi ise temel yaşamsal hakların artık eşit ve doğal haklar olmadığını, ayrıcalıklı bir sınıfın iznine bağlı hale geldiğini göstermektedir. Bu durum, tarihsel materyalizmde, alt sınıfların üretimden dışlanması ama yaşamlarını sürdürebilmek için üst sınıfa bağımlı hale gelmesiyle başlayan sömürü düzenini simgelemektedir.

“Bunu denediniz ve gördünüz.” (s. 41) cümlesi, mevcut sistemin değiştirilemeyeceğini savunan kadercı bir anlayışı işaret ederken “Onlar başka çocuklardır. Onların cevheri var. Cevher yalnız onlara dönüşür. Onlar her şeyi yaparlar. Bütün bu gördüklerinizi yapan onlardır.

Onlar yoktan var ederler. İsterlerse ekmek, isterlerse taş yaparlar” (s. 45) sözleri, ezilen sınıfın bu eşit olmayan düzeni meşrulaştırarak kabullendiğini göstermektedir. Alt sınıflar yalnızca ekonomik değil, psikolojik olarak da üst sınıfın kontrolüne geçmiştir.

İkinci bölümün devamında ise “Sizi yakacağız!” “Taş yapacağız!” “Sizi hem yaş yapacağız hem yakacağız. Sizi gidi ev nedir bilmez yabancılar!” (s. 49) bu ifadeler sözde medeni ve üstün olan grubun (ilk çocuklar), diğerlerini insanlık dışı nesnelere dönüştürerek yok etmek istediğini göstermektedir. Bu durum egemen sınıfın yalnızca ekonomik değil, fiziksel ve ideolojik baskı araçlarını da kullanmaya başladığını göstermektedir. Ayrıca buradaki “yabancı” ve “ev nedir bilmez” ifadeleri, hiçbir hakkı olmayan proleter sınıfı ve kültürel ötekileştirmeyi simgelemektedir.

Üçüncü bölümde ise kölelik sisteminin doğuşu alegorik bir anlatımla ortaya konmuştur. “Cevheri dokuz küçük kelepçe ve zincire dönüştürdü.” (s. 63) ifadesi, emeğin artık özgür iradeyle değil, zorunlu olarak üretime dahil edildiğini göstermektedir. Bu aşamada üretim, kolektif bir paylaşımın ürünü olmaktan çıkmakta ve baskı ve denetim mekanizmalarıyla devam etmektedir. “Bu zincirle ayaklarınızdan birbirinize bağlayacağım.” (s. 63) cümlesi çocukların yani halkın özgürce hareket etme, düşünme ve örgütlene hakkını kaybettiğini simgelemektedir. Egemen sınıfın, “Ülkeme girmeyeceksiniz, uzaklara da gitmeyeceksiniz.” (s. 63 şeklindeki söylemi ise alt sınıflara ne üretim hakkı ne de kaçış imkânı tanıdığını göstermektedir. Çünkü sistemin sürdürülebilmesi tamamıyla çocukların emeğine bağlıdır. “Dünya dokuz kez döndü... Dokuz yabancı çocuk zincirlendi.” (s. 64) ifadesi ise bu sömürü düzenin zamanla doğal, hatta meşru bir yapıya dönüştürüldüğünü, yani ideolojik olarak da içselleştirildiğini vurgulamaktadır. Bu evre, tarihsel materyalizm bağlamında köleci toplumun temel çelişkilerini ve sömürü biçimlerini masalsı bir sembolle görünür kılmaktadır.

Anlatının ilerleyen bölümlerinde çocukların dünyasında kapitalist sistemin temelleri yavaş yavaş atılmaya başlanmıştır. Öncelikle değiş-tokuş sistemi görülür: “Tabağını benimle değiştirir misin?” “Neyin var?” “Yumurtam var.” “Değiştirelim.” (s. 153). Bu diyaloglar, mülkiyetin henüz sınıfsal ayrışmaya dönüşmediği ve sermayenin kurumsallaşmadığı bir aşamayı yansıtmaktadır. Ancak kısa süre sonra çocuklar, malları daha düzenli biçimde değiştirmek için “mark” adını verdikleri bir değişim aracını icat etmişlerdir. “Bu nedir?” diye sordu. “Marka,” diye yanıtladı çocuk. “Ne işe yarıyor bu?” “Mallarımızı değiştirmeye yarıyor.” (s. 153). Bu ifadelerle birlikte, meta ekonomisinin ve paranın doğuşu masalsı düzeyde açıkça ortaya koyulmuştur. Markın doğuşu, sermayenin dolaşımını ve birikimini mümkün kılarak eşitsizliğin derinleşmesine zemin hazırlamıştır. Artık herkes istediğini doğrudan alamaz erişim,

mark sahibi olup olmama durumuna göre şekillenmeye başlamıştır. Bu durum, ekonomik ilişkilerin piyasa temelli bir yapıya dönüşmesine ve toplumsal sınıfların belirginleşmesini beraberinde getirmiştir. Yani paranın doğuşu sınıfları belirginleştiren bir araç konumundadır.

Öngören, bu dönüşümü çocuk dünyası üzerinden kurgulayarak, üretim ilişkilerinin tarihsel gelişimini görünür kılmaktadır. Mark'ın icadı ve kullanım biçimi, Marx'ın tarihsel materyalizminde kapitalist toplumun başlangıcı olarak değerlendirilen sınıflaşma, sömürü ve sermaye birikimi süreçlerini temsil etmektedir. Böylece anlatıda kapitalist piyasa düzeni, masal formunda ama ideolojik olarak net biçimde çizilmiştir.

Masalda kapitalist toplumun en sert eleştirisi, markın yalnızca maddi değil, ahlaki ve ideolojik değerleri de satın alabilir hale getirdiği diyaloglarla açık biçimde ortaya konulmuştur:

“Hayır saygıdeğer efendimiz, ben değil ama marka yönetiyor. Çünkü markanın satın alma gücü sınırsızdır. Bugün sarayınızda, isterseniz yüzbaşının arkasına kuyruk taktırabilirsiniz. İsterseniz, bütün saygıdeğer saray aydınlarınızın sırtına bine bilirsiniz. Çünkü benim akıllı efendim, gördüğünüz gibi, marka yalnızca malları almaya yaramaz, markayla, şan, şeref, namus gibi şeyleri de satın alabilirsiniz. Alabilirsiniz, ama yeteri kadar markayla alabilirsiniz. Eğer güçlü olmayı kabul ederseniz, en çok markası olan siz olursunuz. Biz torbacılar, size bunu sağlayabiliriz.” (Öngören, 2013: 153).

Bu pasaj, egemenliğin artık bireylerde değil, sermayede -yani “mark”da- olduğunu göstermektedir. Mark, yalnızca bir alışveriş aracı değil, aynı zamanda iktidarın, itibarın ve ahlaki değerlerin üzerinde bir güç haline gelmiştir. Bu noktada leitmotif olarak sürekli karşımıza çıkan mark, yöneten kişi figüründen bile daha baskın ve belirleyici bir simgeye dönüşmüştür. Kapitalist sistemin yalnızca üretimi ve dolaşımı değil, ahlaki yapıyı da metalaştırdığı bu bölümle açıkça görünür hale getirilmiştir. Bu durum, ideolojik üstyapının çözülmesini ve bireylerin ahlaki yabancılaşma yaşamasını beraberinde getirmiştir.

“Eğer güçlü olmayı kabul ederseniz, en çok markası olan siz olursunuz.” (s. 153) ifadesi, artık gücün otoriteyle değil, zenginlikle ölçüldüğünü göstermektedir. Egemenlik, artık siyasal iktidarın değil sermayenin elindedir. Güç bireyin kimliğinden daha çok maddi birikimiyle tanımlanmıştır. Bu sistemin “torbacılar” olarak adlandırılan figürleri ise, doğrudan iktidar sahibi olamasalar da düzenin sürdürülmesini sağlayan büroklardır. Kapitalist sistemin “satıcı sınıfı” olan bu figürler, doğrudan burjuvazinin parçası değildirler. Onlar sistemin meşruiyetini sağlayan, sistemi yeniden üreten ve sermayenin toplum içinde dolaşımını mümkün kılan ara sınıfları temsil etmektedirler.

Masalın sekizinci ve dokuzuncu bölümlerine gelindiğinde, anlatıda sosyalist ve komünist sisteme geçişin temellerinin atıldığı görülmektedir. “Yeter! Herkesin aynası var. Herkes kendisine baksın. Başkalık yalnızca saraya ait olamaz” (s. 202) ifadesi, halkın giderek bilinçlenmeye başladığını ve egemen sınıfın ayrıcalıklarını sorguladığını göstermektedir. Bu

noktada bireyler artık yalnızca izleyici değil; düşünen, sorgulayan ve eyleme hazırlanan bir toplumsal özneye dönüşmektedir.

Egemen sınıfın hem ekonomik (para) hem de siyasal (iktidar) gücü elinde bulundurması onu ayrıcalıklı ve üstün konuma taşımıştır. Bu durum, toplumcu gerçekçi bakış açısıyla burjuvazinin yalnızca üretim araçlarını değil, kültürel alanı da denetleyerek ideolojik bir hegemonya kurduğunu göstermektedir. Ancak bu hegemonyaya karşı halkta bir direnç oluşmuştur. “Bu ülkede eşitlik kurulmalıdır.” (s. 202) ifadesi, alt sınıfın devrimci bir söylem üretmeye başladığını ve eşitlikçi talebi açıkça dile getirdiğini göstermektedir. Ardından gelen “Bu başkalık kaldırılmalıdır. Bunu her yerde korkusuzca savunmalıyız.” (s. 202) cümlesi ise düşünsel dönüşümün artık eyleme geçmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu noktada ideolojik mücadele, yerini örgütlü bir halk hareketine bırakmaktadır.

“Artık daha fazla bekleyemeyiz.” (s. 202) cümlesi ise, eylemsizliğin sistemin devamı anlamına geldiğini vurgulamaktadır. Bu noktada aydın figürü, toplumcu gerçekçi anlayışta olduğu gibi yalnızca teorik değil, halkla birleşerek eyleme geçen bir özneye dönüşmelidir. Masalda bu söylemlerle birlikte “başkalık” kavramı üzerinden inşa edilen seçkin sınıf ayrımı reddedilir. Eşitlik, farkındalık ve özgürlük herkesin hakkı olarak savunulur. Vasıf Öngören, bu şekilde kolektif direnişin ve ideolojik uyanışın çağrısını masalsı bir anlatımla kurmuştur.

Dokuzuncu bölümün devamında ise bu sefer de sosyalist düşünürlerin iktidarı ele geçirdiği ve halkı baskı altına aldığı, kapitalist düzenin geri döndüğü vurgulanmaktadır. Bu bölümde çocuklar ağır şartlar altında çalıştırılır, yeni motor ve teknoloji sistemleri icat edilir, tekelleşme sürer, rekabet sonrası bazı markacılar çöker, çocuklar ise hem kendilerine hem de çevrelerine yabancılaşır. Öngören, bu bölümde sosyalist dünya görüşünün dünya görüşünün pratik sonuçlarını, eleştirel ve alegorik bir biçimde görünür kılmıştır.

Tüm bu dönüşümlerin ardından masalın final bölümünde ortaya çıkan düzen, açık biçimde komünist toplum modelini yansıtmaktadır. Bu bölümde sosyalist toplumun başarısızlığa uğradığı ortaya konulur ve yeni bir düzene geçilmesi gerektiği vurgulanır. Kapitalist sistemin çöküşüne dair ilk işaretler verilirken, tüketim toplumu çözülmeye başlar ve bireysel yabancılaşma yerini kolektif farkındalığa bırakır: “Ve işte tam bu sırada çocuklar, yeniden birbirlerini gördüler. Hepsi birbirini çocuk olarak görebildi. Ve hepsinin içini anlatılmaz bir sevinç doldurdu.” (s. 261).

Her ne kadar beyaz sarayın muhafızları tekrar araya girse de bu andan itibaren çocuklar birbirlerinden güç alarak sınıf bilinci oluşmaya başlamıştır. Buradaki asıl mesaj, toplum bilinci

oluşturmak ve kolektif örgütlenmeyi yeniden inşa etmektir: “O zaman kasketli çocuk, öteki dokuz çocuğa, birinci masalda olanları anlattı. Bütün çocuklar can kulağı ile birinci masalı dinlediler.” (s. 262). Bu masal anlatımı artık bireysel değil, kolektif bilinç aktarımına dönüşmüştür.

Her anlatım yeni bir bilinç halkası yaratarak toplumun içten güçlenmesini sağlamıştır: “Korkanlar ne kadar tek başlarına ise, gözleri açılanlar o kadar birlikteydiler. Gözleri açılan çocuklar çoğalıp bütünleştikçe, daha güçlü oluyorlardı.” (s. 273). Bu ifadeler, eski üretim biçimlerinin yerini yavaş yavaş dayanışmaya dayalı bir kolektif sisteme bıraktığını göstermektedir. “O ana kadar gözleri açılmamış olan çocukların gözleri bütün çocukları görmeye başladı.” (s. 273) cümlesi ise yabancılaşmanın ortadan kalkmaya başladığını ve her çocuğun ötekini fark edebildiğini anlatmaktadır. Bu durum, toplumcu gerçekçiliğe göre proleter sınıfın uyanışıdır ve toplum artık “ben” değil, “biz” demeye başlamıştır.

Ayrıca masalın sonunda, önceden egemen sınıfın elinde olan ideolojik aygıtların (radyo ve televizyon) çocukların kontrolüne geçtiği görülür. Böylece iktidar, halkı artık uyutamayacaktır. Cevher ırmağının tüm çocuklar için akacak olması ve cevher bütünleştirme makinelerinin kolektif mülkiyete dönüşmesi, emek kaynaklarının tekkeleşmeden kurtularak toplumun ortak mülkü haline geldiğini göstermektedir. Komünist toplumda üretim araçları ortaktır ve kişilerin değil halkın denetimindedir.

“Yaşasın çocukların kardeşliği” (s. 277) sözüyle artık sömürü, ayırım ve tahakküm sona ermiş, dayanışma temelli sınıfsız ve devletsiz özgür halkın oluşturduğu bir yaşam alanı kurulmuştur. Ancak Vasıf Öngören masalını tam olarak mutlu sonla bitirmez: “Birçok çocuğun gözlerinin gerçekten açılması çok uzun sürecek. Çünkü onların gözleri eşyaları gördükçe gene bozulacak. Onlara sabırla Masalın Aslı’nı anlatmalıyız” (s.: 277). Bu cümle, sürecin tamamlanmadığını, tarihi süreklilik arz ettiğini ve dönüşümün ancak kültürel ve ideolojik mücadelelerin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla mümkün olabileceğini göstermektedir. Gözlerin açılması kadar, yeniden kapanabileceği de metin boyunca birkaç kez vurgulanmaktadır. Çünkü halk birkaç kez isyan etmesine rağmen, kurulan her yeni düzende iktidarın yozlaşma ihtimaliyle yeniden karşı karşıya kalmıştır. Toplumcu gerçekçi anlayışta da zaten okuyucuya doğrudan çözüm önerilmez, aksine sorumluluk okuyucuya aittir. Okuyucunun “Ne yapmalıyız?” sorusunu sorması beklenir. Sanatçının görevi yol göstermek değil, uyandırmaktır. Bu nedenle “*Masalın Aslı*” bitmez ve mücadele, anlatıcıdan okuyucuya devredilir.

Sonuç olarak, Vasıf Öngören’in “*Masalın Aslı*” adlı eseri, biçimsel olarak masal türünün olanaklarını kullanmış içerek olaraksa tarihsel materyalizm ekseninde kurgulanmıştır.

Eserde yer alan her bölüm, yalnızca bireysel bir masal olarak değil, insanlık tarihinin evrelerine gönderme yapan alegorik anlatılar olarak da kurgulanmıştır. Masalın ilk bölümünde çizilen paylaşımcı ve eşitlikçi toplum düzeni, özel mülkiyetin, iktidar arzusunun ve toplumsal hiyerarşinin henüz ortaya çıkmadığı bir dünyayı işaret etmektedir. Her bireyin üretime katıldığı, kaynakların ortak olduğu bu evre, tarihsel materyalizmin “ilkel komünal toplum” olarak adlandırdığı yapıyla benzerlik taşımaktadır. Buna karşılık, eserin son bölümünde çizilen tablo, açık biçimde “komünist toplum” modeline işaret etmektedir. Bu evrede sınıf farkları, devlet, para ve sömürü ortadan kalmış üretim araçları toplumun ortak mülkiyeti haline gelmiştir. Toplumda kolektif bir bilinç oluşmuş, bireyler arasında dayanışmaya dayalı eşitlikçi ve örgütlü toplumsal bir yapı inşa edilmiştir. Bu durum, çocukların kurduğu hayali bir dünyada simgesel karakterler ve olaylar aracılığıyla görünür kılınmıştır.

1.8.1. Masalın Aslı Kitabında Toplumcu Gerçekçi Edebî Masal Örnekleri

Vasıf Öngören’in tarihsel ve ideolojik temaları masal örgüsü içerisinde alegorik bir yapıyla kurgulaması, edebî masal anlayışının da kapılarını açmaktadır. Eserin yazarı bellidir, anlatı bilinçli bir kurguya sahiptir ve bireyden çok toplum ön plandadır. Emek, kolektivizm ve bilinçlenme gibi temaların merkeze alınması, metnin eleştirel, sorgulayıcı ve ideolojik bir mesaj taşınması edebî masal türünün temel özellikleriyle örtüşmektedir. Ayrıca eser, halk masallarına kıyasla, çok daha yoğun bir sanatsal ve simgesel anlatıma sahiptir. Bu yönüyle yazar, alegorik gerçeklik üzerinden toplum eleştirisi yapmış bu sayede okuyucunun bilinçlenmesini ve dönüşmesini amaçlamıştır.

Öte yandan masalın başlangıcındaki anlatıcı figürü ve anlatı içinde masalcının araya girerek doğrudan okuyucuya seslenmesi ise halk masallarına en çok yaklaşan yapısal unsurlar arasında yer almaktadır. Bu yapısal benzerlik yalnızca kurgu düzeyinde değildir. Masalın açılış sahnesi ve anlatıcının konumlandırılışı da geleneksel halk anlatılarının biçimsel öğelerini çağrıştıracak biçimde kurgulanmıştır. Masal, çocukların bir araya gelmesiyle ve içlerinden birinin “Haydi hemen toplanın, sizlere bir masal anlatacağım,” demesiyle başlamaktadır (s. 13). Bu ifade, geleneksel halk anlatılarındaki açılış kalıplarını çağrıştıran anlatıcı ve dinleyici arasında bir bağ kurmaktadır. Anlatıya oynusu ama ritüelistik bir giriş sağlandıktan sonra “Anlat,’ dediler çocuklar, kümелendiler.” ve “Anlat demekle olmaz. Bu masalın, koşulları var. Bu koşullara uymayı kabul ederseniz anlatırım,” (s. 13) ifadeleri hem anlatımın ciddiyetini hem de geleneksel anlatıların taşıdığı törensel yapıyı modernize eden bir biçimde yeniden üretilmiştir.

Bu girişte dikkat çeken bir diğer unsur, masalın başlaması için “on kişi” gerekliliğidir.

“Bu masalı anlatabilmem için tam on kişi olmamız gerek.” (s. 13) ifadesi, masal anlatımının bireysel değil, kolektif bir eylem olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle hem geleneksel halk anlatılarının kolektif yapısını hatırlatmakta hem de toplumcu gerçekçi sanat anlayışı doğrultusunda sanatın yalnız bireysel bir edim değil, bir topluluğun ortak üretimi olması gerektiği düşüncesini yansıtmaktadır. Masaldaki “Dokuz kişiyiz, olmaz.” - “Koşarak birini daha getirdiler.” - “İşte şimdi tamamız.” (s. 13) gibi ifadeler, yalnızca ritüelistik bir masal başlangıcını değil, aynı zamanda örgütlü mücadelenin simgesel tamamlanışını da işaret etmektedir. Bu yönüyle Öngören, geleneksel anlatı formunu korumakla kalmamış onu bilinçli bir biçimde ideolojik bir dönüşüme uğratarak modernleştirmiştir.

Eserin başlığı olan “Masalın Aslı”da bu dönüşümün bir başka göstergesidir. Bu başlık yalnızca masal anlatmayı değil, anlatılan masalı sorgulamayı da amaçlamaktadır. Şimdiye kadar aktarılan masalların gerçekle hiçbir bağlantısının olmadığını vurgulayan bu başlık, diğer masalları eleştirdiğini ve masallara inanan herkesi uyandırmaya çalıştığını göstermektedir. Bu tutum, toplumcu gerçekçi anlayışın temel ilkelerinden biri olan “halkı uyandırma” düşüncesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, ideolojik uyanış çabası, masalın içerdiği metaforlar aracılığıyla desteklenmekte ve okuyucuda eleştirel bir bilinç oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Masalda birçok metafor yer almakla birlikte, en önemli metafor “cevher” olarak karşımıza çıkmaktadır. “Cevher”, masalda emeğin ve üretim gücünün simgesidir. Cevher ancak onu emekle, bilinçle ve bilgiyle çıkaran kişiye ait olabilir. Bu durum, üretim araçlarının yalnızca halkın elinde olması gerektiği düşüncesini vurgulamaktadır. Cevhere ulaşabilmek için çocukların birlikte geçmek zorunda olduğu mağara, basamaklar ve kapılar; emek sürecini ve üretime ulaşmanın yollarını temsil etmektedir. Her kapının bir çocuk tarafından açık tutulması ya da her basamağa bir çocuğun basmak zorunda olması, birlikte hareket etmenin zorunluluğuna işaret etmektedir. Bu durum, toplumcu gerçekçilikte üretime erişimin ancak örgütlü emek ile mümkün olduğu anlayışını yansıtır.

Çocuk ülkesini kuran ilk on çocuk, emekçi sınıfın saf, birlikte çalışan, üretimi gerçekleştiren bireylerini temsil eder. Başlangıçta dayanışma içinde olan bu bireyler, iktidarı elde ettikçe yozlaşan yönetici kesimi simgelemektedir. Sonradan gelen çocuklar ise, dışlanan, yoksul ve üretim araçlarının dışında bırakılan halkı temsil etmektedir. Bu çocuklar emek sürecine dahil edilmedikleri için üretimden ve paylaşımdan dışlanmış böylece sınıfsal ayrım ortaya çıkmıştır.

Sınıfsal ayrımın sonucunda kendisini diğer çocuklardan başka olduğunu söyleyerek başa gelen “başkan” ise bürokratikleşerek halktan kopan yönetici figürün bir temsilidir.

“Gelircibaşı” ise mülkiyetin ve servetin denetimini elinde bulunduran ve üretim ilişkilerinin denetleyicisi gibi görünse de eşitsizliği sürdüren bir figürdür. Bu karakter, toplumcu gerçekçi anlayışta, devletin ekonomik düzenini kontrol eden ancak halktan yana olmayan yapıları temsil etmektedir.

Masalın ikinci bölümünde leitmotif olarak karşımıza çıkan ve katmanlı bir sembol haline gelen “mark” alegorisi ise cevherin dönüştüğü değer sistemini yani bir çeşit parayı temsil etmektedir. Mark, yalnızca üretim araçlarını elinde bulunduran sınıfın erişebileceği bir araçtır. Mark’a sahip olan kişiler, halkın (çocukların) tüketimi, oyun, barınma ve yaşama haklarını da denetim altında tutar. Böylece “mark”, masalda sınıfsal eşitsizliğin bir aracı haline gelir. Bu durum, toplumcu gerçekçiliğin temelinde yer alan, sermayeye erişimi olmayanların maruz kaldığı yapısal adaletsizliği simgelemektedir.

Masalın başından itibaren karşımıza çıkan “masalı anlatma zorunluluğu” ise bilinç aktarımı, tarihsel hafıza, örgütsel eğitim ve kolektif hafıza vurgusu taşımaktadır. Bir toplumun ancak geçmişini bilerek geleceğini kurabileceği düşüncesi bu anlatımda da kendini göstermektedir.

Bu semboller aracılığıyla Öngören, yalnızca toplumsal sınıf farklılıklarını değil, aynı zamanda bu farkların nasıl kurumsallaştığını ve nesiller boyunca nasıl yeniden üretildiğini de ortaya koymaktadır. Özellikle, “cevher”, “mark”, “başkan”, “gelircibaşı” gibi metaforlar; sınıfsal ayrımların yalnızca ekonomik temellere dayanmadığını, aynı zamanda kültürel ve ideolojik düzeyde de pekiştirildiğini göstermektedir. Masal boyunca gelişen olaylar, bu ayrımların nasıl çatışmalara yol açtığını simgelerken aynı zamanda dönüşüm olanaklarını da görünür kılmaktadır. Sonuç olarak Öngören, tarihsel materyalizm çerçevesinde sınıf ayrımlarının oluşumunu, bu ayrımların süreklilik kazanma biçimlerini ve bu yapıya karşı geliştirilebilecek kolektif mücadele olanaklarını alegorik bir düzlemde tartışmaktadır.¹⁵

¹⁵ Bu çalışmada yalnızca belirli semboller ve anlatı öğeleri incelenmiştir. Ancak masalda yer alan toplumcu gerçekçi anlatım unsurları bunlarla sınırlı değildir. Eserde çok daha fazla tematik ve yapısal toplumcu gerçekçi unsurlara yer verilmektedir.

1.9. Nihat Behram'ın Masal Kitabında Toplumcu Gerçekçi Unsurlar

1970'lerde toplumcu gerçekçi şiirin yayın organları olan “*Halkın Dostları*”, “*Militan*” ve “*Güney*” dergilerinin kurucuları arasında yer alan Nihat Behram, 1972 askeri müdahalesinden sonra kitapları toplatılmış ve tutuklanarak cezaevine gönderilmiştir. Hakkındaki davalar, Türk Ceza Kanunu'nun komünist/sosyalist propaganda suçlarını kapsayan 142. maddesinin yürürlükten kaldırılmasıyla birlikte düşmüştür. Kardeşi Ataol Behramoğlu'nun onun sanat anlayışını tanımlarken kullandığı şu sözler, Behram'ın estetik ve ideolojik çizgisini en iyi biçimde özetlemektedir: “Doğa, aşk ve yaşama sevinci, onda toplumsal bir savaçşı olmanın kaygısıyla bilenmiş, kaynaşmıştır” (Yalçın, 2010a).

Yılmaz Güney ile çalışmış olması, siyasal baskılara maruz kalması, şiirlerinin yasaklanması, sürgün hayatı yaşaması ve toplumcu söylemlerle eserler kaleme alması, Nihat Behram'ın sosyalist bir sanat anlayışını benimsediğini somut örneklerle göstermektedir (Yalçın, 2010a). Bu ideolojik ve sanatsal duruş, yalnızca şiirlerinde değil, çocuklara yönelik kaleme aldığı masallarında da vardır.

Nihat Behram'ın “*Göğsü Kınalı Serçe*” adlı masal kitabı, ilk olarak 1980 yılında Cem Yayınevi Çocuk Dizisi tarafından yayımlanmıştır. Günümüzde ise eser, Büyülü Fener Yayınevi tarafından genişletilmiş bir biçimde yeniden yayımlanmaktadır. Cem Yayınevi tarafından yayımlanan ilk baskıda sekiz masal yer alırken Büyülü Fener baskısında bu sayı on üçe çıkmıştır. Bu çalışmada, ilk baskı esas alınarak değerlendirme yapılacaktır. Tespitlerimize göre, her iki yayınevinden çıkan masallarda da Pertev Naili Boratav'ın derlemelerinden yararlanılmış ve masallar toplumcu gerçekçi bir anlayışla yeniden kurgulanarak nazım şeklinde yayımlanmıştır.

Kitabın ön sözünde, Nihat Behram'ın Türk şiirinin en genç ve usta yazarlarından biri olarak halkın yanında yer aldığı belirtilmektedir. “*Göğsü Kınalı Serçe*” masal kitabının ise çocuklar için hazırladığı ilk eser olduğu vurgulanmaktadır. Behram'ın bu masallar aracılığıyla ezilen ve sömürülen halkın sözcülüğünü yapmaya çalıştığı belirtilirken seçilen masalların içeriklerine müdahale edilmediği öne sürülmektedir. Ancak yazarın bu masallar üzerinde kendi yorumunu kattığı ve bazı değişiklikler yaptığı da dile getirilmektedir (Behram, 1980).

Özellikle “*Köylü ile Sultan Mahmut*” (Behram, 1980: 10-21), “*Çiftçi Mehmet Ağa*” (s. 22-36), “*Yarım Horoz*” (Behram, 1980: 37-50) ve “*Üselek*” (s. 57-67) gibi masallar, Behram tarafından yalnızca biçimsel değil, içerik olarak da yeniden yazılmıştır. Bu yeniden yazım sürecinde toplumcu gerçekçiliğin belirgin izleri görülmektedir. Behram, Boratav'ın halk anlatılarını yalnızca aktarmakla kalmamış kendi ideolojik ve estetik duyuşuna göre yeniden

yazmıştır. Ancak bu dönüşüm her masalda aynı ölçüde belirgin değildir. Örneğin “*Tilki ile Yılan*” ve “*Göğsü Kınalı Serçe*” gibi masallar da Boratav kaynaklı olmasına rağmen, doğrudan toplumcu gerçekçi bir yaklaşım gözlemlenmediğinden söz konusu çalışma kapsamında dahil edilmeyecektir. Bu durum, Behram’ın her masalı dönüştürmediğini, seçici ve eleştirel bir tutumla, toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışını yansıtan anlatıları tercih ettiğini göstermektedir. Öte yandan “*Canalıcı*” (s. 51-56) ve “*Topal Sıçan*” (s. 72-75) adlı masalların Boratav külliyatında herhangi bir karşılığı bulunmamaktadır. Bu anlatılar, Behram’ın özgün metinleri ya da başka halk anlatılarından esinlenerek kurguladığı metinler olabilir. Dolayısıyla bu masallar, karşılaştırmalı bir okumadan çok bağımsız bir anlatı olarak incelenecektir.

Nihat Behram, masal kitabına “*Masal Başlangıcı*” (s. 5-9) adlı tekerlemeyle giriş yapmaktadır. Ancak bu tekerleme, Pertev Naili Boratav’ın masal kitaplarından alınmış ve halkın ezildiğini anlatan farklı tekerlemelerin ustaca birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. “Zaman zaman içinde, kalbur saman içinde deve tellal iken horoz akdoğan iken ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken; çeşmede su yok, ocakta aş yok, açlıktan kırılırken güzelim halk çarşıda bir cadı tüccar gezer sırtı pek parası bol karnı tok.” (s.5). Behram, bu sayede okuyucuya, anlatılacak masalların ezen ve ezilen sınıflar arasındaki ilişkiye odaklanacağını önceden hissettirmektedir. Yazarın yaptığı bu aktarım, halk anlatılarına edebî bir nitelik kazandırmaktadır. Bu durum, metnin hem sözlü geleneğe sadık kalmasını hem de ideolojik ve estetik bir çerçeve kazanmasına yardımcı olmuştur.

“Evlerin, köylerinle birlikte ocağın yıkıla karpuz! Bir yanı sap saman bir yanı toz duman; bir yanda demirciler demir döver denk ile bir yanda nakkaşlar duvar boyar binbir çeşit renk işe, bir yanda da vurguncular hırsızlar kuşatmış Anadolu’yu sayısız top tüfenk ile.” (s.8). Anlatıda emekçi halk övülürken “vurguncular, hırsızlar, sayısız top tüfek” gibi imgeler sayesinde sömürü düzeni yerilmektedir. Aynı zamanda yazar bu iki farklı kesimi tekerlemesinde yan yana getirerek dönemin sosyal ve politik sorunlarına dikkat çekmekte ve okuyucuyu bu bağlamda hazırlamaktadır. Bu imgeler aracılığıyla halkın yaşadığı zorluklar, savaşlar ve ekonomik sıkıntılar aktarılmıştır. Behram’ın Boratav’a ait masalları ve tekerlemeleri bilinçli biçimde seçmiş olması, halkın gündelik sorunlarını edebî dile dönüştürdüğünü ve bu yolla toplumsal bir bilinç oluşturmaya çalıştığını da açıkça göstermektedir. Bu bağlamda, eserde yer alan masalları Pertev Naili Boratav’ın derlemeleriyle karşılaştırmalı olarak incelemek, Behram’ın halk anlatılarını ideolojik ve estetik tercihler doğrultusunda nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymak açısından son derece önemlidir.

Pertev Naili Boratav’ın “*Zaman Zaman İçinde*” (Boratav, 2007) ve “*Az Gittik Uz*

Gittik” (Boratav, 1969) adlı masal kitaplarında yer alan anlatıların birçoğu, Köy Enstitüsü öğrencileri tarafından derlenmiş anonim halk anlatılarıdır. Geleneksel masal özelliklerini barındıran bu metinler, üçüncü tekil kişi anlatımıyla ve “Bir varmış bir yokmuş” tekerlemesiyle başlamaktadır. Olağanüstü olaylara ve tesadüflere yer verilen bu masallar, sade bir dil, kısa cümleler ve mensur anlatım biçimiyle aktarılmıştır. Tipik masal karakterleri (iyi-kötü ikiliği, yoksul köylü, padişah, serçe, horoz vb.) kullanılmıştır. Sistem eleştirisi ise yüzeysel düzeyde tutulmuş ve masallar çoğunlukla mutlu sonla bitmiştir.

Öte yandan Nihat Behram’ın masalları, bilinçli bir müdahale ile dönüştürülmüş geleneksel yapının yerine ironi ve toplumsal eleştiri içeren bir dil anlatımı tercih edilmiştir. Behram, şiirsel ve lirik bir anlatıcı sesiyle, serbest şiir biçiminde, kesik dizeler, çağrışıma açık yapı aracılığıyla anlatılarını yeniden kurgulamıştır. Masallarda olağanüstü öğeler korunmuş ancak bu öğeler hicivsel ve ironik bir perspektifle yeniden yorumlanmıştır. Dil olarak ise duygusal ve metaforiktir. Ayrıca, “*Üselek*” ve “*Yarım Horoz*” masalları dışındaki anlatılar, geleneksel masal tekerlemeleriyle başlatılmamıştır. Masal karakterleri ise psikolojik derinlik kazanmış bireylerdir; zalimleşen iktidar figürleri, bilinç kazanan köylüler ve baskı altındaki halk açıkça temsil edilmektedir. Masalların çoğu açık uçlu sonlarla bitirilerek okuyucunun düşünmesi ve eleştirel bir bilinç geliştirmesi hedeflenmiştir.

Nihat Behram’ın “*Göğsü Kınalı Serçe*” kitabındaki ilk masal, “*Köylü ile Sultan Mahmut*” adlı anlatıdır. Bu masal, Köy Enstitüsü öğrencilerinden Hasan Gülel tarafından derlenmiştir ve Pertev Naili Boratav tarafından yayımlanmıştır. Türkiye’de Typenverzeichnis (TTV) içinde bu anlatının altı farklı varyantı incelenmiştir. Behram, Boratav’ın bu masalını alarak ideolojik derinliği artırmış, politik yönü belirgin bir edebî masala dönüştürmüştür.

Her iki versiyonda da ortak olay örgüsü şu şekildedir: Sultan Mahmut, bir köylünün armudunu yemiş ardından köylüyü yanına çağırarak dilediği zaman kendisinden yardım isteyebileceğini söylemiştir. Köylü, daha sonra hakkını aramak için saraya gitmiş ancak bir yanlış anlaşılma sebebiyle hapse atılarak yılarca orada unutulmuştur (s.10-20).

Boratav’ın masalında bu olay sade ve iyimser bir dille anlatılır. Sultan Mahmut, adil bir padişah olarak çizilir ve köylünün sorununu kendisi halleder. Hafif bir ironi barındırmakla birlikte iktidar doğrudan eleştirilmez. Üç yıl hapiste kalan köylü, pasif bir duruş sergileyerek affedilir ve ödüllendirilir. Oysa Behram’ın yeniden yazdığı versiyonda iktidar net bir şekilde eleştirilir. Sultan Mahmut, “adil padişah” kalıbından çıkarılarak otoriter, unutan ve cezalandırıcı bir figür haline getirilmiştir.

“Neden diye sorunca Sultan. Karımdır, demiş köylü beni sana yollayan, onu armut dalına bu iple asacağım sonra dibine yattığım ağacı balta ile keseceğim sonra da resmini alıp yola düşeceğim kanmasın diye kimse, ne sultana ne sarayına her şeyi bir bir halka anlatacağım. Sultan, küplere binmiş, Buyurmuş cellarlara: Yakalayın şu köylüyü yüzün derisini kesin kafasını atın kör kuyuya.” (s.19-20).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere köylü karakteri de yalnızca mağdur ve pasif bireyi değil, bilinçlenmiş, konuşan ve iktidarın adaletsizliğine doğrudan karşı çıkan etken bir özneye dönüşmüştür. Masalın sonunda köylü, *“her şeyi bir bir anlatacağım halka”* (s. 20) diyerek doğrudan devrimci bir tutum sergilemiştir. Ayrıca bu varyantta köylü, padişahın kendisini unutması üzerine tam otuz yıl boyunca hapiste kalmış ve işkenceye maruz kalmıştır. *“Aradan tam otuz yıl geçmiş. Hergün dayak yemekten açlıktan susuzluktan erimiş hasta düşmüş nerdeyse ölecekmiş.”* (s.18). Bu detay, toplumcu gerçekçi anlayışta devletin adalet mekanizmasının işleyişine yönelik güçlü bir eleştiri niteliğindedir. Aynı zamanda köylü pasif bir figür değil, bilinç kazanmış bir emekçi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sistemin yarattığı adaletsizliğe karşı çıkan köylü devletten hesap sormaktadır. Bu dönüşüm, toplumcu gerçekçi edebî anlayışın temel ilkeleriyle birebir örtüşmektedir.

Nihat Behram’ın *“Göğsü Kınalı Serçe”* kitabındaki ikinci masal, *“Çiftçi Mehmed Ağa”* adlı anlatısıdır. Masal, 1931 yılında Hayrunnisa Boratav tarafından, Ermenek’in Gargara köyünde derlenmiştir. Bu anlatı, ne Türk masalları kataloğunda (TTV) ne de uluslararası masal tipleri kataloğunda (ATU) yer almaktadır. Bu yönüyle özgün bir tip olarak kabul edilmektedir.

Masal, yoksul Çiftçi Mehmed Ağa’nın tarlasını sürerken bulduğu içi altın dolu testiyle Halep padişahına hediye etmesiyle başlar. Halep padişahı, bu hediyeyi zenginlik göstergesi olarak yorumlayarak Mehmed Ağa’ya kırk cariye gönderir. Mehmed Ağa ise bu hediyeyi kabul etmeyerek Antep padişahına yollar ve padişah da ona kızını verir. Ancak Mehmed Ağa, kendisine sunulan ihtişama rağmen, aklı öküze ve eşeğinde kaldığı için saraydan kaçarak küçük tarlasına geri döner. Boratav’ın masalında, Mehmed Ağa’nın karısı sarayda kalmasını isterken, Behram bu karakteri tamamen metinden çıkarır ve çiftçinin çocuğuna geri döndüğünü vurgular. Her iki anlatıda da zenginliğin sarayda değil, çiftçinin kendi dünyasında -yani emekle özdeşleşen öküzle eşekte- bulunduğu fikrine vurgu yapılır (s.22-36).

Boratav’ın versiyonunda masal, fakir çiftçi ile saray arasındaki uçurumu hiciv yoluyla işler. Çiftçi Mehmed Ağa, iyi yürekli, saf ve fakir olarak çizilirken bu saflık bir eleştiri değil geleneksel kadercilik anlayışının *“Kim neyse o olarak kalmalı”* anlayışının bir yansıması olarak sunulur. Masalda dolaylı bir sistem eleştirisi olsa da masal genel olarak iyimser bir tonla kaleme alınmıştır.

Behram’ın masalında ise Mehmed Ağa, geleneksel saf köylü figüründen çıkarılarak,

bilinçli halk öznesine dönüştürülmüştür. “Bizim Mehmet Ağa’cık zaten saraylının, zenginin dilincen anlamaz ki. Onun içini yoran, eşeğiyle öküzü. Ya canavar gelirse? Üstelik bir de evde yoksul çocukları var. Saraya gittiğinde onlar ne yapacaklar?” (s.32). Anlatıda emek kutsallaştırılırken padişah halktan kopuk, lüks içinde yaşayan ve bilinçsiz iktidar figürü olarak ele alınmıştır. “Paşa bakmış ki, şık giyimli bir adam başında güzel bir şapka selamlıyor sağı solu. Tamam diye düşünmüş oldu bu iş, kızımı vereceğim.” (s.33).

Aynı zamanda bu anlatıda sınıfsal farklılıklar açık biçimde vurgulanmıştır. Çiftçi, kendisine sunulan tüm “mülkiyet” ve iktidar olanaklarını reddederek kendi emeğine, toprağına ve üretim sürecine dönmüştür. Bu tercih, kapitalist tüketim kültürüne bir eleştiridir. Sonuç olarak, Behram masalı yalnızca biçimde değil, içeriksel olarak da ters yüz etmiştir. Behram’ın metni, bireysel saflığın ve iyiliğin sistem içinde nasıl sömürüldüğünü gözler önüne sererken halkın bu düzene karşı bilinçlenmesi gerektiğini de ortaya koymaktadır.

Nihat Behram’ın “*Göğsü Kınalı Serçe*” kitabındaki üçüncü masalı “*Yarım-Horoz*” adlı anlatıdır. Bu masal, Köy Enstitüsü öğrencilerinden Hasan Serinken tarafından derlenmiştir ve Pertev Naili Boratav tarafından yayımlanmıştır. Türkiye’de Typenverzeichnis (TTV) içinde bu anlatının beş farklı varyantı incelenmiştir.

“*Yarım-Horoz*” adlı masal, diğer masallarla aynı temel iskeleti paylaşıp da içerik, amaç ve ideolojik yönelim bakımından önemli farklar barındırmaktadır. Her iki masalda da klasik tekerleme ile başlanmakta, tilki, canavar, çay gibi yardımcı varlıklar bulunmakta ve Yarım-Horoz, hakkını aramak için ağanın konağına gitmektedir (s.37-50).

Boratav’ın masalında ağa figürü sömüren bir iktidar temsilcisi olarak çizilmezken Behram’ın versiyonunda ağa, daha ilk cümlelerden itibaren halkı sömüren bir karakter olarak betimlenmektedir: “Ağanın ağa olduktan sonra yüzü asılmış kaşı çatılmış yoksullara eziyete başlamış. Uzaktaki çiftliğimde yer içer günü gün eder eğlenir gülermiş ağa. Köydeki yoksullarsa bir dilim ekmeğe hasret bir yudum suya muhtaç yaşamaya çalışıyorlarmış” (s. 38-40). Bu anlatımda, ağa figürü toplumcu gerçekçi bir yaklaşım doğrultusunda sistemin çelişkilerini üzerinde taşıyan, sömürücü sınıfın temsili haline gelmektedir.

Boratav’ın versiyonunda horozun uğradığı haksızlık bireysel düzeyde kalırken Behram’ın anlatısında bu haksızlık sınıfsal bir bağlamda sunulmaktadır. “Ağanın ağa olduktan sonra yüzü asılmış kaşı çatılmış yoksullara eziyete başlamış. Uzaktaki çiftliğimde yer içer günü gün eder eğlenir gün eder eğlenir gülermiş ağa. Köydeki yoksullarsa bir dilim ekmeğe hasret bir yudum suya muhtaç yaşamaya çalışıyorlarmış.” (s.38-40). Masalda sınıf ayrımı merkezli bir

tema olarak işlemekte, zulmün ise ancak kolektif dayanışma yoluyla aşılabileceği mesajı canavar, tilki ve çay gibi olağanüstü yardımcı varlıklar üzerinden gösterilmektedir.

Behram'ın masalının sonunda Yarım-Horoz yalnızca kendi hakkını almakla kalmaz, köylülerin de hakkını alarak kolektif bir üretim başlatmaktadır. Masalın finalindeki “birlikte geçinir gideriz” (s. 50) ifadesi, toplumsal dayanışmaya vurgu yaparken “artık kimseye ağılık fırsatı vermeyeceğiz” (s. 50) cümlesi de ağılık düzeninin sona erdirileceğine dair açık bir kararlılığı ifade etmektedir. Bu durum toplumcu gerçekçi edebiyatta halkın bilinçlenmesi olarak değerlendirilebilir.

Nihat Behram'ın “*Göğsü Kınalı Serçe*” kitabındaki beşinci masalı “*Üselek*” adlı anlatıdır. Bu masal, Köy Enstitüsü öğrencilerinden Ali Ulvi Özcan tarafından derlenmiştir ve Pertev Naili Boratav tarafından yayımlanmıştır. Türkiye’de Typenverzeichnis (TTV) içinde bu anlatının tek bir varyantı incelenmiştir. Nihat Behram'ın “*Üselek*” masalı ile Pertev Naili Boratav'ın aynı adlı anlatısı toplum eleştirisi barındırmaktadır. Behram, bu masalda neredeyse hiçbir ögeyi değiştirmemiş, yalnızca metni nazım biçiminde kaleme almıştır. Her iki anlatıda da yoksul bir çocuğun karşılaştığı adaletsizlikler, eğitime erişimdeki engeller ve baskıcı otorite figürlerinin uyguladığı zulüm belirgin biçimde ortaya konulmaktadır.

Masalların her iki versiyonunda da Üselek adlı köylü çocuğunun fakirliğine rağmen okula gitmeyi çalışması anlatılmaktadır. Ancak bu süreçte, sarıklı hocanın zorla para istemesi, zengin çocukların ayrıcalıklı olması, yoksul çocukların dışlanması ve şiddete maruz kalması gibi çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Buradaki Üselek figürü ile hoca karakteri, sınıfsal ayrımı en net şekilde gösteren ögeler olarak çizilmiştir.

Üselek ve hoca karakterleri, her iki anlatıda da sınıfsal ayrımı belirginleştiren unsurlar olarak yer almaktadır. Nihat Behram'ın bu masalı yapısal olarak değiştirmeden kitabına alması, anlatıda ezilen sınıfların yaşam mücadelesinin ve toplumdaki adaletsizliklerin doğrudan ifade edilmesine bağlıdır. Bu yönüyle, masal toplumcu gerçekçi anlayışla örtüşmektedir. Çünkü söz konusu anlatıda Üselek'in karşılaştığı eğitim hakkına yönelik engeller, bu edebî yaklaşımın merkezinde yer alan sınıfsal eşitsizlik temasını yansıtmaktadır.

Nihat Behram'ın dördüncü masalı olan “*Canalıcı*” adlı anlatı Boratav'ın külliyyatında bulunmamaktadır. Masalda küçük bir bahçede kıt kanaat geçinen iyi yürekli bir adamın, uzaklardan gelen “yabancı” bir konuk tarafından sömürülmesini anlatılmaktadır. Bu anlatıda, kendi emeğiyle geçinen adam metaforu üzerinden emek ve üretim kutsanmakta; “yabancı” ise halkın emeğini tüketen sömürücü sınıfı simgelemektedir (s.51-56).

Masalda çiçekler, fideler ve su gibi yaşam kaynakları halkın üretimini, emeğini ve doğayla kurduğu bağı temsil etmektedir. Adamın gösterdiği konukseverlik ise halkın saflığını ve sömürüye olan açık hâlini simgelemektedir. Bu nedenle, yabancı karakteri yalnızca bir kişi olarak değil, sömürücü kapitalizmin temsili olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Yabancı, bahçedeki tüm meyve ve sebzeleri yiyip şişmanlarken, adam zayıflayıp hastalanır. Bu durum, sınıflar arası sömürü sisteminin işleyişini açıkça ortaya koymaktadır. Halk her geçen gün yoksullaşırken sömürü sınıfı zenginleşmektedir. Yabancı'nın, "Aman Canalcı, demiş ben değilim canını almaya geldiğin, şurada yatan adam onun canını al onun canını al ki bana kalsın bahçesi." (s.54) sözleri, asıl niyetini ortaya koyması açısından önemlidir. Bu sahne, yoksul adamın sınıfsal bir uyanışın yaşamasına sebep olur ve sömürücü unsuru evinden kovmasıyla sonuçlanır.

Masalın sonunda adam yalnızca sömürü unsurunu evinden uzaklaştırmakla kalmaz, aynı zamanda kolektif bir bilinç geliştirerek bahçesinde yalnızca dostlarını ağırlamaya başlar. Bu durum, toplumcu gerçekçi anlayışta halkın sömürüye karşı bilinç kazanmasının ve emeğine sahip çıkmasının gerekliliğini vurgular. Bu sayede Behram'ın bu masalı, bireysel bir masalın ötesine geçerek simgesel düzeyde bir sınıf mücadelesini işaret eder. Halkın sömürüye karşı geç de olsa bilinçlenmesini ve emeğini koruma iradesini kazandığını ortaya koyar.

Sonuç olarak, Nihat Behram'ın Pertev Naili Boratav'ın masal derlemelerinden aldığı anlatılar, biçim ve içerik açısından önemli farklılıklar taşımaktadır. Her iki metin ortak bir iskelet üzerine kurulmuş olsa da Nihat Behram'ın yeniden yazımı hem toplumcu gerçekçi bakış açısını güçlü biçimde yansıtmış hem de edebî masalın niteliklerini başarılı şekilde uygulamıştır. Behram'ın tek başına aldığı masallarda ise toplumcu gerçekçi anlayış, daha belirgin ve metaforik bir biçimde kurgulanmıştır.

SONUÇ

Yüzyıllar boyunca değişen ve dönüşen toplumsal koşullar, halk anlatılarının da dönüşmesine ve yeni işlevler kazanmasına neden olmuştur. Bu dönüşüm sürecinde, yazarlar tarafından 16. yüzyıldan itibaren tercih edilen türlerden biri masaldır. Masal, geçmişten günümüze anonim olarak sözlü gelenekten nesilden nesile aktarılan bir türdür. Modernleşmeyle birlikte sözlü anlatı kimliğinden uzaklaşan bu anlatılar, yazarın bilinçli üretimiyle “edebî masal” formuna dönüşmüş bu dönüşümle birlikte ideolojik ve estetik bir bakış açısı kazanmıştır.

Avrupa’da 16. yüzyılda Giovan Francesco Straparola ve Giambattista Basile tarafından başlatılan edebî masal yazma süreci, ulusal kimlik inşası süreciyle birlikte hız kazanmıştır. Bu süreçte Almanya’da Grimm Kardeşler ve Danimarka’da ise Hans Christian Andersen gibi yazarlarla gelişimini sürdürmüştür.

Türkiye’de ise edebî masal yazma geleneği, 20. yüzyılın başlarında ilk defa Ziya Gökalp tarafından Türkçülük ideolojisini yaymak amacıyla kullanılmıştır. Cumhuriyet’in erken döneminde ise halk anlatıları, devletin ideolojisini halka benimsetmenin bir aracı olarak görülmüş ve bu doğrultuda yeniden üretilmiştir. Özellikle 1940 yılına kadar Matbuat Umum Müdürlüğü, halk anlatılarının devlet ideolojisine uygun şekilde yeniden yazılmasını desteklemiştir.

1940 yılına gelindiğinde, Sovyetler Birliği’nde güç kazanan toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı, halk anlatılarının da bu doğrultuda kaleme alınmasının önünü açmıştır. Bu bağlamda Rus yazar Saltık Şchedrin’in 1883-1886 yılları arasında yayımladığı ve politik masal türünün öncüsü kabul edilen “*Büyükklere Masallar*” adlı eseri, Türkiye’deki toplumcu gerçekçi yazarlar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Şchedrin’in masallarında kullandığı alegorik anlatım ve hiciv, Türkiye’deki yazarlar için hem biçim hem içerik açısından yeni bir kapı açmıştır.

Toplumcu gerçekçilik, toplumdaki adaletsizlikleri görünür kılmayı, halkı bilinçlendirmeyi ve harekete geçirmeyi amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Bu anlayış, Sovyetler Birliği’nin sosyalist kültür ve insan yaratmak amacıyla oluşturulan sosyalist gerçekçi edebiyat anlayışına dayanmaktadır. Bu edebiyat anlayışının ana referansı, sınıf çatışması, kolektif yaşam, kadınların özgürlüğü, sanayileşme vb. sosyalist temalardır. Dünyanın çeşitli ülkelerinde yaşayan sosyalist yazarlar da kimi farklılıklar olmakla beraber, genellikle sosyalist gerçekçi edebiyatın temel prensiplerini benimsemişlerdir. Türkiye’de özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren etkili olmaya başlayan bu anlayış, birçok yazar ve şair tarafından

benimsenmiştir.

Bu doğrultuda, 1960'lı yıllardan itibaren yükselişe geçen toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışıyla birlikte masal türü, bu kez ezilen sınıfın sorunlarını görünür kılmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde, Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Mehmet Başaran, Yaşar Kemal, Oğuz Tansel, Erol Toy, Necati Mert, Vasıf Öngören ve Nihat Behram gibi yazarlar kendi masal kitaplarını yazarak halkı bilinçlendirmeyi hedeflemişlerdir.

Bu yazarların kaleme aldığı masalların genellikle bireysel hayal gücü ve estetik tercihleri doğrultusunda biçimlendiği görülmektedir. Masallarda öne çıkan başlıca temalar arasında yöneticilerin riyakârlığı, halkın aldatılması, kolektif bilinç kazanımı, iktidar baskısı, emperyalizm ve Batı öykünmeciliği, ezen-ezilen ilişkisi, halkın sömürülmesi, propaganda araçları ve aydınların rolü gibi konular yer almaktadır. Özellikle kolektif bilinç kazanımı vurgusu ön planda tutulduğu bu masallar da dinî unsurlara bilinçli bir şekilde yer verilmemiştir. Bu itibarla söz konusu masalların sosyalist gerçekçi edebiyatın temel ilklerine ve temalarına uygun olduğunu söylemek mümkündür.

Bu masalların biçimsel yapısında ise geleneksel masal kalıp ve formellerinden kimi zaman yararlanılmış, kimi zaman ise bu kalıplardan bilinçli bir şekilde uzak durulmuştur. Örneğin, bazı masallarda tekerlemelere yer verilirken bazıları bu geleneği dışarıda bırakmıştır. Yine geleneksel masalların mutlu sonla bitme özelliği, bu yazarlarda ucu açık ve sorgulayıcı sonlara bırakılmıştır. Alegorik ve ironik anlatım özelliklerinin yoğun olarak kullanıldığı bu anlatılarda, toplumcu gerçekçi bakış açısı doğrudan değil örtük bir şekilde ifade edilmiştir. Bu nedenle, bu masallarda toplumcu gerçekçi temaları açıkça tespit etmek zaman zaman güçleşmektedir. Ancak kullanılan metaforlar ve semboller aracılığıyla bu temaların halkın anlayacağı yalınlıkta ve derinlikte işlendiği görülmektedir. Aynı zamanda, incelenen edebî masallarda geleneksel masallarda sıkça karşılaşılan olağanüstü unsurların büyük ölçüde terk edildiği, bunun yerine daha realist ve toplumsal gerçekliğe temas eden anlatıların tercih edildiği gözlemlenmektedir. Bu anlatılarda kahramanın bireysel bir dönüşüm geçirmesi zorunlu değildir. Ancak karakterler, bireysel bir sorgulamanın öznesi hâline gelerek yazarın ideolojik görüşünü aktarmada işlevsel bir rol oynamaktadır. Olay örgüsü bakımından, bazı masallarda katmanlı yapıların benimsendiği ve modern anlatım tekniklerine başvurulduğu dikkat çekmektedir.

Dil kullanımında ise, geleneksel masalın sade, açık ve doğrudan anlamına yakın bir dil tercih edilmekle birlikte, kimi yerlerde yazarın bireysel anlatım tarzını yansıtan süslü ve sanatlı bir dile yer verildiği görülmektedir. Zaman ve mekân bağlamında da geleneksel masalların

aksine belirli zaman ve mekânlara yer verilmiş böylece gerçekliğe daha yakın kurgular oluşturulmuştur. Sonuç olarak, edebî masallarda yazarların temel amacının okuyucuya hem ideolojik hem de estetik bir mesaj aktarmak olduğu söylenebilir.



KAYNAKÇA

- Akman, Ş. T. (2011). Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmî Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(1), 80-109.
- Aksakal, H. (2019). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İletişim Yayınları.
- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Alangu, T. (2021). *Türkiye Folkloru El Kitabı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ali, F., Özkırımlı A. & Sönmez S. (2014). *Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ali, S. (2020). *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ali, S. (2023). *Sırça Köşk*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Alptekin, A. B. (2002). *Taşeli Masalları*. Akçağ Yayınları. Ankara.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (Çev. İ. Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.
- Arda, F. (2018). Mavisakal'dan Kanlı Oda'ya: Angela Carter'dan Bir Feminist Yeniden Yazım Örneği. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, (36) 26-44.
- Argunşah, H. (2006). Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (4)8, 23-100.
- Arslan, M. (2008). *Denizli Yöresinde Derlenmiş Masallar İnceleme-Metin*. Zirve Yayınları.
- Aygün, M. (2014). Türk Sosyolojisinin Masal ile İlişkisi(zlığı) Üzerine, Masalın Sosyolojik İmkânı. *Journal of History, Culture & Civilization / Tarih ve Uygarlık – İstanbul Dergisi*, 5, 127-141.
- Aziz Nesin. (1982). Aziz Nesin Duruşmada Sosyalizmi Anlattı. *Aziz Nesin'in Bütün Kitapları V*. Kabacan Yayınları, İstanbul, s.2759.
- Aziz Nesin. (1971). *Uyusana Tosunum*. Ant Yayınları.
- Aziz Nesin. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. Akbaba Yayınları.
- Aziz Nesin. (2020a). *Soruşturmada Sorulara Yanıtlar-Belgeler*. Nesin Yayınları.
- Aziz Nesin. (2020b). *Hoptirinam*. Nesin Yayınları.
- Aziz Nesin. (2023). *Memleketin Birinde*. Nesin Yayınları.
- Bacchilega, C. (2016). *Postmodern Masallar Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejiler*. (Çev.) Fatma Büşra Helvacıoğlu, İstanbul, Avangard Kitap.
- Balaban, F. (2006). *Aziz Nesin'in Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Bascom, W. R. (2010). "Folklorun Dört İşlevi." *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Haz. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır. (Çev. F. Çalış), s.71- 86. Ankara, Geleneksel Yayınları.
- Başaran, M. (1974). *Evvel Evvel İken Deve Tellal İken*. Milliyet Yayınları.
- Behram, N. (1980). *Göğsü Kınalı Serçe*. Cem Yayınevi.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İletişim Yayınları.
- Bezirci, A. (1997). *Halk ve Sosyalizm için Kültür ve Edebiyat*. Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Bezirci, A. (1996). *Sosyalizme Doğru Geçmişten Geleceğe II*. Evrensel Basım Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969a). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1969b). *Az Gittik Uz Gittik*. Bilgi Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2007). *Zaman Zaman İçinde*. İmge Kitapevi.
- Boratav, P. N. (2017). *Folklor ve Edebiyat I*. Bilgesu Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2018). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği II*. Bilgesu Yayıncılık.
- Brecht, B. (1980). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. (Çev. A. Cemal ve K. Güven), İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Brosius, B. (2008). *Tarihin Yapıları Tarihsel Materyalizme Giriş*. (Çev. N. Ağırnaslı), İstanbul: Yordam Kitap.

- Bulut, B. (2021). Ziya Gökalp'in Manzumelerinde Toplumsal Hafızanın İnşası Olarak Mitik Mekân. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, (23), 49-75.
- Cengiz, M. (2015). *Toplumcu Gerçekçi Şiir (1923-1953)*. Şiirden Yayıncılık.
- Clark, T. (2023). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev. E. Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çakır, P. (2017). *Oktay Akbal'ın Romanlarında Eleştirel Gerçekçilik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), On dokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Çek Cansız, S. (2014). Ziya Gökalp'in Düşünce Sistemi ve Folkloru Bakışı. *Milli Folklor*, 103, 59-68.
- Çetin, N. (2002a). Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878). *Hece Dergisi*, 65/66/67, 28-44.
- Çetin, N. (2002b). II. Abdülhamit Dönemi (1878-1908). *Hece Dergisi*, 65/66/67 45-74.
- Çetinkaya, E. (2020). *Maksim Gorki ve Sabahattin Ali'de Toplumsal Gerçekçilik*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Çitlikçi, R. (1993). *Yaşar Kemal: Yazar-Eser-Üslup*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Çetişli, İ. (2017). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Akçağ Yayınları.
- Dilek, İ. (2007). *Altay Masalları*. Alp Yayınevi.
- Dundes, A. (2018). Fakelore Fabrikasyonu. (Çev. S. Gürçayır ve A. Uçar), *Folklorun Sahtesi: Fakelore*. 71-86. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2021). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (Çev. U. Özmakas), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ekici, M. (2015). Türk Dünyasında Masal Araştırma Yöntemleri ve Masallardaki Bazı Değerler. *Türk Dünyası Masal Araştırmaları (Tastarakay'dan Keloğlan'a)*. Haz. İsa Özkan. s.211-230. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Ekrem, R. M. (2018). *Araba Sevdası*. Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (1998). *Halk Edebiyatına Giriş*. Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2017). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1838-1923)*. Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (2019). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. Dergâh Yayınları.
- Ertuğrul, Ö. (2005). *1955-1959 Dönemi Türk Romanında Toplumcu Gerçekçilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Fedakâr, S. (2023). *Özbek Sözlü Geleneğinde Masallar*. Kabalcı Yayıncılık.
- Filizok, R. (1991). *Ziya Gökalp'in Edebî Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Fin, P. R. (2020). *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*. (Çev. T. Uyar), İstanbul: Everest Yayınları.
- Gavin, A. E. *Wilde, Oscar (1854-1900)*. Folktales and Fairy Tales Traditions and Texts From Around the World, Revises and Expanded. California: ABC-CLIO, LLC. 1101-1103.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk*. (Çev. B. E. Behar ve G. G. Özdoğan), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gezer, Ş. (2011). *1977 Yılında Yayımlanan Türk Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Gorki, M. (1989). *Edebiyat Yaşamım*. (Çev. Ş. Yağın), İstanbul: Payel Yayınları.
- Gökalp, Z. (2018). *Küçük Mecmua Yazıları*, Ötüken Neşriyat.
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün Esasları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gültekin, M. (2010). *Tataristan Masalları Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Günay, U. T. (2011). *Elâzığ Masalları ve Propp Metodu*. Akçağ Yayınları.
- Güngör, B. (2024). *Toplumcu Türk Edebiyatının Doğuşu (1909-1929)*. Paradigma Akademi.
- Harries, E. W. (2016). *Literary Fairy Tales, Folktales and Fairy Tales Traditions and Texts From Around the World*, Revides and Expanded. California: ABC-CLIO, LLC. 581-585.
- Hobsbawm, E. & Ranger T. (2022). *Geleniğin İcadı*. (Çev. M. M. Şahin), İstanbul: Agorakitaplığı.
- Høyrup, H. (2016). *Andersen, Hans Christian (1805–1875)*. Folktales and Fairy Tales Traditions and Texts From Around the World, Revides and Expanded. California: ABC-CLIO, LLC 33-36.
- Issı, A. C. (2002). Türk Edebiyatının Romanla Tanışması. *Hece Dergisi*, 65/66/67, 22-27.
- İnan, A. A. (1998). *Medeniyet Bilgiler ve Mustafa Kemal Atatürk'ün El Yazmaları*. Türk Tarih Kurumları Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev. T. Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabacalı, A. (1990). *Aziz Nesin Tüyap 9.ncu Onur Yazarı Bildirileri*. Tüyap Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (I)2, 27-71.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. Paradigma Yayıncılık.
- Kaplan, R. (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Akçağ Yayınları.
- Kara, Ş. (2003). Angela Carter'dan Bir "Kırmızı Başlıklı Kız" Öyküsü Düşsel Çocuk Dünyaları Değil Sosyo-Politik Yetişkin Ürünleri: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Öğretme Aracı Olarak Masallar. *Litera: Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, (15), 223-253.
- Karabekir, K. (1960). *İstiklal Harbimiz*, Türkiye Yayınevi.
- Katoğlu, M. (2000). Cumhuriyet Türkiyesinde Eğitim, Kültür, Sanat. Sina Akşin (Ed.) *Çağdaş Türkiye 1908-1980*. Cem Yayınevi. 393-502.
- Kefeli, E. (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Dergâh Yayınları.
- Kemal, Y. (2011). *Ağacın Çürüğü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2023). *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ketene, C. (1990). *Kerkük Halk Edebiyatından Seçmeler*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kılıç, V. G. (2020). Popüler Masalların Kullanım Alanları Külkedisi Masalı Örneği. *Global Media Journal TR Edition*, 11(21), 188-205
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu Gerçekçilik Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi ve Abidin Dino*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Doğuş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Korkmaz, R. (1991). *Sabahattin Ali -İnsan ve Eser-*. (Yayınlanmış Doktora Tezi.) Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Korkmaz, R. (2018). Sabahattin Ali (Şubat 1907 - 2 Nisan 1948). *Hece Dergisi*, 253 (Özel Sayı), 21-35.
- Korkmaz, T. (2023). Cumhuriyetin Kuruluş Dönemi'nde Resmî İdeoloji ve Türk Tarih Tezi'ne Alternatif Bir Yaklaşım: "Atsız Mecmua". *Akademik Hassasiyetler Dergisi*, 10 (Cumhuriyet Özel Sayısı), 642-669.
- Kör, F. (2010). *1974 Yılında Yayımlanan Türk romanlarında Toplumcu Gerçekçiliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Kurt, K. (2017). Marksist Estetikle Nâzım Hikmet Poetikasına Bakmak. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*. 342-343, 258-274.
- Lenin, V. İ. (2011). Yeni Bir Dünyanın Sanatı Üstüne. (Çev. F. Şahin), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. 195-207. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (Çev. C. Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Lunaçarski, A. (2011). (Çev. F. Şahin), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. 61-69. İstanbul: Parşömen

Yayıncılık.

- Mert, N. (1979). “Bir Bir Değilken” Yansıma Yayınları.
- Memiş Baytimur, N. (2015). Ömer Seyfettin’in Şiirlerinde Uluslaşma Bilincinin Yansımaları. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 174-192.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I*. İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2019). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İletişim Yayınları.
- Nazım, N. (2017). *Karabibik*. Akçağ Yayınları.
- Nesin, A. (1998). *Gömiyü Arayan Adam Fotoğraflarla Aziz Nesin’in Yaşam Öyküsü*. Sel Yayıncılık.
- Odabaşı, İ. A. (2012). *Osmanlı’da Sosyalizm Türkçülük ve İttihatçılık -Rasim Haşmet Bey-*. Kaynak Yayınları.
- Oğuz, M. Ö., & Özünel, E. Ö. (2019). *Masal Nedir Nasıl Tanımlanır?* (Ed.) Hasan Güneş, *Halk Masalları*. 2-24. Anadolu Üniversitesi. Eskişehir.
- Oğuzkan, F. A. (2010). *Çocuk Edebiyatı*. Anı Yayıncılık.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. Everest Yayınları.
- Ozan, M. (2015). Eflatun Cem Güney’in Kalemile Fantastik Kurgulama: Sanat Masalı. *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, (6)20, 164-182.
- Ömer Seyfettin. (2016). *Turan Masalları*. Ötüken Neşriyat.
- Öngören, V. (2013). *Masalın Aslı*. Evrensel Basım Yayın.
- Özdenören, R. (2018). Sabahattin Ali Dolayımında. *Hece Dergisi*, 253, 9-11.
- Özdemir, E. (1981). Gerçekçilik Üzerine Yargılar. *Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi Yazın Akımları (Özel Sayısı)*, 249, 97-138.
- Özhan, Ö. (2019). Millî Kimlik İnşası Bağlamında Ömer Seyfettin’in Turan Hikâyeleri. *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 652-667.
- Özkırımlı, A. (1987). “Anahatlarıyla Edebiyat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.3, s. 580-602.
- Özüm, A. (2013). Nâzım Hikmet’in Sevdalı Bulut’unda Büyük Anlatılarla Oyun. *Milli Folklor*, 97, 122-134.
- Özünel, E. Ö. (2011). Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak. *Milli Folklor*, 23, 60-71.
- Öztürkmen, A. (2016). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İletişim Yayınları.
- Parkhomenko, M. & Myasnikov A. (2011). (Çev. F. Şahin), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. 37-61. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Ran, H. N. (1987). *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. Adam Yayınları.
- Ran, H. N. (1991). *Masallar*. Adam Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2018). Realist Bir Romantik Olarak Yahut Romantik Bir Realist Olarak Sabahattin Ali. *Hece Dergisi*, 253, 108-120.
- Sakaoğlu, S. (2002). “Masallar” *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı, Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*. c. II. s.179.
- Sakaoğlu, S. (2021). *Masal Araştırmaları I*. Akçağ Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1986). "Masal", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*. c. 6. s.149-153.
- Sınar Uğurlu, A. (2009). “İdeolog’-Şair Ziya Gökalp’in Kaleminden Masallar” *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*, 4(1), 1025-1040.
- Smith, A. D. (2017). *Milli Kimlik*. (Çev. B. H. Şener), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Sönmez, Ü. Ş. (2022). Peri Masalı, Eşitsizlikler ve Eşit Masallar. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (62)2, 489-527.

- Suckov, B. (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (Çev. A. Çalışlar), İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Şengül, A. (2001). Ömer Seyfettin’de Millî Kimlik. Afyon Kocatepe Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 1-14.
- Şimşek, E. (1990). *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması*. (Yayınlanmış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Şimşek, E. (2017). Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (11). 41-57.
- Şimşek, S. (2023). "Ziya Gökalp'in Ülker ile Aydın Adlı Manzum Masalı Üzerine Bir Değerlendirme," *Prof. Dr. Bayram Durbilmez'e Armağan*, Nevzat Özkan (Ed.) Kriter Yayınevi, 455-467.
- Şirin, M. R. (2000). *99 Soruda Çocuk Edebiyatı*. Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şirin, M. R. (2016). Masalın Doğası ve Masalın Yeniden Dirilişi: Sever, S. & Karagül S. (Ed.) *Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildirileri*, s. 33-78.
- Şirin, M. R. (2019). *Masal Atlası -Masal Kültür Yazıları-*. Uçan At Yayınları.
- Solok, K. C. (1971). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959*. Bilgi Yayınevi.
- Solok, K. C. (1990). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III Cumhuriyet Dönemi (1923-1959)*. İnkılap Kitapevi.
- Tagızade, L. (2006). Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı. *Marmara Türklük Araştırmaları Dergisi*, (3)4, 7-24.
- Taştan, Y. K. (2017). *Balkan Savaşları ve Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*. Ötüken Yayınları.
- Tanyıldızı, E. (2015). *Aziz Nesin Romanlarındaki Folklorik Unsurlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Tekin, Y. (2002). Türkiye’de İlk Sosyalist Hareket “İştirak Çevresi”nin Sosyalizm Anlayışı Üzerine Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, (57)4, 171-184.
- Temel, F. (2020). Türkiye’de Cumhuriyet Vatandaşının İnşasında Basın. *Selçuk İletişim Dergisi*, 13(2), 409-437.
- Tezel, N. (1976). "Masal", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. c. XXIII s. 317-320.
- Thiesse, A. M. (2021). *Ulusal Kimliklerin İnşası XVIII. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Avrupa*. (Çev. S. Sezer). İstanbul, Babil Kitap.
- Tiffin, J. (2016a). MacDonald, George (1824-1905). *Folktales and Fairy Tales Traditions and Texts From Around the World, Revides and Expanded*. California: ABC-CLIO, LLC, 595-597.
- Tiffin, J. (2016b). Baum, L. Frank (1856–1919). *Folktales and Fairy Tales Traditions and Texts From Around the World, Revides and Expanded*. California: ABC-CLIO, LLC, 102-103.
- Topakkaya, A. (2009). Tarihsel Materyalizm ve Diyalektik. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (27)1, 65-78.
- Toy, E. (1980). *Altın Saray*. Cem Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2019) *Marksist Estetik*. Fol Yayınları.
- Vinitzky, A. B. W. I. (2009). *Rus Edebiyatı*. (Çev. A. Karakaya), İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- Yanık, E. (2016). *Yaşar Kemal'in İnce Memed, Demirciler Çarşısı Cinayeti, Yusufçuk Yusuf Adlı Romanlarında "Toplumcu Gerçekçilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırklareli.
- Yalçın, M. (2010a). "Mehmet Başaran". *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. I s. 181.
- Yalçın, M. (2010a). "Nihat Behram". *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. I s. 201.
- Yalçın, M. (2010b). "Necati Mert". *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. II s. 708-709.

- Yalçın, M. (2010b). “Nâzım Hikmet”. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. II s. 742-747.
- Yalçın, M. (2010b). “Vasıf Öngören”. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. II s. 804.
- Yalçın, M. (2010b). “Erol Toy”. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. II s. 1033-1034.
- Yalçın, M. (2010b). “Yaşar Kemal”. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, M. Yalçın (Ed.), c. II s. 1110-1111.
- Yıldırım, D. (1985). Türk Folklor Araştırmaları Problemleri. *Erdem*, 1(2), 545-558.
- Zipes, J. (2000). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford University Press, Oxford.
- Zipes, J. (2018a). *Dayanılmaz Peri Masalı*. (Çev. V. Atmaca), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zipes, J. (2018b). *Peri Masalları ve Yıkma Sanatı*. (Çev. Z. Çiftçi Kanburoğlu), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Zherdieva, A. & Dalkılıç, L. Ç. (2024). Oğuz Tansel’in Eserleri Üzerinden Edebî Masal Teorisi. *Türk Folklor Araştırmaları*, (368) 57-75.
- Zürcher, E. J. (2020). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* (Çev.) Yasemin Saner, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Warner, M. (2022). *Bir Zamanlar Bir Ülkede Masalların Kısa Tarihi*. (Çev. G. Turan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.