

## ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATININ OLUŞMASINDA HALK KÜLTÜRÜNÜN YANSIMALARI

### Neden Halk Kültürü?

Halk kültürünü, toplumun seçkin kısmı dışında kalmış, insancıl kardeşlik ve merhamet duygularımızla kucaklamak istediğimiz bir kitleye ait olduğu için mi önemsiyoruz?

Ya da, Ziya Gökalp'in "hars" kavramıyla adlandırırken yaptığı gibi, bize ait, Türk milletine ve yaşadığımız toprakların özünü taşıma gücüne özgü bir kültür olduğu için mi değer veriyoruz?

Yoksa kültür ortamında, sanatta, yazında, kaygımız iletişim kolaylığı, anlaşılabilirlik, seçkin ve ağıdalı dil yerine yalınlığı mı yeğleyelim istiyoruz?

Yanıtımız bu üç sorunun olumlu bir kabullenişle anılmasını da içeriyor olmakla birlikte, halk kültürüne verdiğimiz değerın ana kaynağı, onun gerçeklik karşısındaki nesnel konumlanışına ve iktidar düşüncesine muhalif çoklu bakış açısını taşıyan niteliğine yöneliktir.

Halk sözcüğünün birçok tanımı içinde "aydınların dışında kalan topluluk" ya da "yöneticilere göre, bir ülkedeki yurttaşların bütünü" (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Sekizinci Baskı, 1988) biçiminde yapılmış olanlar, sözcüğün toplumsal çözümlemelerde kullanılış amacına en yakın düşmüş olanlardır... Halk dendiğinde, genel olarak, yönetenin, toplumsal erk sahibi olan seçkin zümrenin görelı olarak uzağında kalmış, değişik soy, sınıf ve zümrelerin oluşturduğu çoğul karakterli kitleyi anlamaktayız.

Halk sözcüğünün karşılığı soruşturken hemen önümüzde bulduğumuz bu çoğulluk, halk kültürünün ana dokusunu oluşturan “grotesk” kavramı ile ilişkilendirilmelidir.

Dil ve göstergenin çoklu karakteri ve özellikle Rönesans kültürü ile “çoksesli roman” üzerine ayrıntılı çalışmaları olan Mihail Bahtin, gerçekliğin ve onu dilde yansıtmaya çalışan anlatının çoğul karakterini veren gücün temelinde “grotesk halk kültürü”nü bulur.

Tarihsel gelişim içinde, toplumlar yöneten ve yönetilenler olarak durum ve çıkar bakımından birbirinden ayrıldı ayrılalı, erk sahibi zümre ya da sınıfın kendi iktidarlarının geleceği doğrultusunda yaptıkları tekil tanım ve bildirimler karşısında, yönetilen konumdaki değişik soy, sınıf ve zümrelerin çoğul karakterli kültürel yapıları yerelagelmiştir. Bu çoğul karakterli genel ve belli oranda aydın kesim için “öteki” durumundaki kültürü genel bir tanımla “halk kültürü” olarak adlandırıyoruz.

Halk kültürü tekil bir tanımla, bir doğrultuda tanımlanabilecek bir niteliğe sahip değildir ya da tek başına “muhaliflik” tanımlaması onun bütünlüğünü sözcelem alanına taşımaya yeterli olmayacaktır. Kavramın içinde iktidarlar etkisiyle oluşmuş tekil düşünce yayılımlarının, toplumsal iletişim ve etkileşim içinde egemen olan sosyal-politik yapıya ait simge, sembol ve söylemlerin de yer edinmiş oldukları unutulmamalıdır. Halk kültürüne değişim, yenileşme ve çoklu anlam gücü verense, onun “grotesk” niteliğiyle güncel iletişim ve etkileşim içinde kendi kaynağını içerebilme yetkinliğidir. Grotesk özelliğinden soyundurulduğunda, halk kültürü, birkaç tekil söylemin birbiriyle yarıştığı, vulgerize edilmiş kavramların çatıştığı kısır bir alan durumuna dönüşecektir.

Groteskin egemen olmayı sürdürdüğü halk kültürü, modern çağın ve günümüz dünyasının çizgisel zamanı yerine döngüsel zamana dayanan, tüm toplumsal dizgelemler ve yüceltimlerle dalga geçen, her türlü güç ve kutsallığın iktidarını alaya alarak gülmece yoluyla sarsan özel bir güce sahiptir.

Bir kez daha anımsatmakta yarar var... Grotesk terimi ilk kez 15. yüzyılın sonunda önceden bilinmeyen bir Roma süslemesi olarak ortaya çıkmıştır. İtalyanca Grotta kelimesinden gelen sözcükle, hayalci, özgür, oyuncu bir estetik anlayış tanımlandırılmıştır.

*“Kırım’daki Miletos kolonisi Kerç’ten günümüze kalan meşhur çömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası, bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s. 53) Bahtin’in açtığı yol, tarih ve toplumbilimle ilgili birçok değişik yapıtta grotesk imgenin oluşum koşulları ve toplumsal değerine ilişkin bulguları ele geçirmemizi de sağlar.

Polo kardeşlerin seyahatnamesinde de grotesk kültürün aktarıldığı epizodlar bulunur. *“Arabalar, üzerlerinde yüzleri doğuya çevrik, göbekleri önünde bir kupa bulunan ‘taştan kadınlar’ duran mezarların önünden geçiyorlardı.”* (Dr. Hikmet Kıvılcımlı, Tarih Devrim Sosyalizm, s. 269). Bu imge, Moğol mezarlarında anahanlık dönemine ait egemenliğin de göstergesidir...

Binlerce yıldır iktidarların tekil söylemine karşı direnmeyi başarmış halk kültürü, değişik coğrafyalardaki, karnaval, fiesta, şenlik, bayram alanlarında yaşamını yoğun olarak sürdürür; kendini yeniler, güncel iletişim ve etkileşim olanaklarıyla kendisini donatır. *“Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde ‘ters yüz edilmiş bir yaşam’dır, ‘dünyanın tersine çevrilmiş bir tarafı’dır.”* (M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 184.)

Avrupa Rönesansı’nın ana ögesi karnaval kültürünün kimi özelliklerini şöyle sıralıyor Mihail Bahtin:

*“bağdaştırmalı, debdebeli gösteri, .hiyerarşi ve ayıbın ortadan kalktığı karnavalcı yaşam, .sahnesiz, katılımlı karmaşa, .sıcak, karşılıklı temas, .tuhaflik, .uygunsuz birleşmeler, .saygısızlık...*

*.Karnaval kralına şaka yollu taç giydirme ve tacı alma; dünyevi otoriteyle alay edip onu küçük düşürme, kendisini yenilemeye zorlama,*

*.Yüksek/alçak, genç/yaşlı, üst/alt, hamile olan ölü gibi ikicikli imgelerin kullanımı, giysilerin ters giyilmesi, başa geçirilen don ya da pantolon, şapka yerine tas,*

*.Yok eden ve yenileyen ateş,*

*.Parodinin karnavalımsı doğası, her şeyi eğip büken bir aynalar sistemi..”*

(M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 186-190.)

Bahtin’in Avrupa-Asya kültürleri içinde tanımını yaptığı karnavalcılık geleneği, Octavio Paz’ın Latin Amerika kültürü içinde tanımladığı Fiesta geleneği ile örtüşmektedir. “...Fiesta gerçek bir yeniden yaratılıştır. (...) Seyirci ile oyuncu yönetici ile yönetilenler arasındaki sınır kuleleri kalkar. Fiesta’ya herkes katılır ve bırakır kendini onun sarıp sarmalayan akışına. (...) Erkekler kadınlar gibi giyinir, efendiler sanki köleler, yoksullar da zenginler gibi! Askerler, rahipler ve yasalarla alay edilir. Kutsal şeyler çalınır, dinsel ayinlere küfürler savrulur.” (Octavio Paz, Yalnızlık Dolambacı, s 55-57.)

Halk kültürünün diğer önemli bir özelliği de oyunculuktur... Bilindiği gibi, Macar tarihçi Huizinga, insan için “homo ludens” (oynayan yaratık) kavramını kullanmaktadır; oyun, zaman ve iktidar dillerine karşı çoğul bakış açısını yaşatan, halk kültürünü ayakta tutan, değişim ve dönüşümü sağlayan en önemli öğedir... Değerli halkbilimcimiz Metin And’ın halkbilimle ilgili en önemli yapıtının adı, bilindiği gibi, “Oyun ve Büğü”dür!...

Karnavalcı, fiestacı, şenlikçi, her ne ad altında olursa olsun, halk kültürüne ait tüm tören, gün ve izlencelerde, oyun ve oyunculuk en öndeki öğedir. Şenliğin her katılımcısı, bir başkası olabilmenin, bir başkasının gözünden yaşamı görebilmenin ve

tüm iktidarlara karşı çıkabilmenin özgürlüğünü yaşar. İsmail Mert Başat'ın Cordobalı bir köylünün bir karnaval sırasında söylediği sözden yola çıkarak kitabına verdiği ad, bu imgelem gücünü sonsuz boyutlara taşımaktadır: "Gökyüzünden Başka Sınır Yok"...

Halk kültürünün 20. yüzyıldaki niteliklerinden çok şey yitirmiş bulunan köylülükle ve her iki kavramın göstergenin, anlamın çoklu karakteriyle ilgisini vurgulamak bakımından bir Etiyopya atasözünü anımsamak da yararlı olacaktır: *"Akıllı köylü, büyük efendisinin karşısında yerlere kadar eğilir ama sessizce ossurur."*

### **Edebiyatta grotesk halk kültürü**

Grotesk, pagan kültürden başlayarak tüm antik kültür, Rönesans romanı (özellikle Rabelais romanı), 16., 17. yüzyıl yazınında kullanılan, sanatla hayat arasındaki o geçiş noktasında duran "gözde" ögedir. Don Kişot'un pisboğaz Sanço Panço'su, berber tasından miğferi, şato olan hanları, ordu olan koyun sürüleri, asil leydi olan fahişeleri Cervantes'in romanında kullandığı groteskin bilinen yazınsal görüntüleridir. Grotesk, tüm dünyada halk kültürünün, binlerce, on binlerce yıldır yaşattığı, gerçeklik sınanmasında, gerçekliğe ulaşmada kullanılan en güçlü imge kaynağıdır. *"Dünyanın alışlagelmiş resminde doğanın krallıklarını ayıran sınırlar, cesurca ihlal ediliyordu. Burada artık bitkilerin, hayvanların tamamlanmış biçimlerinin, tamamlanmış ve durağan bir dünyadaki hareketi yoktu; onun yerine varoluşun içsel hareketinin ta kendisi, bu bir biçimden ötekine geçişlerde, varoluşun her daim yarım kalan karakterinde ifade bulmuştu. Bu süsleme oyunu, sanatsal hayal gücünde büyük bir hafiflik ve özgürlüğü, şen, neredeyse gülen bir iplerinden kopuşu serbest bırakmıştı."* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 60.)

Rabelais romanında, kendini anlamlandırmış ve ortaçağ karanlığına başarıyla karşı koymuş karnaval geleneğinin en önemli ögesi gülmedir. Rabelais'te gülme yüksek sesli bir patlama tonundadır. Cervantes'te imgelere düşmüş gülmece izi gözlenir.

Gülme, toplumun iktidarlara karşı binlerce yıldır kullanageldiği bir silah olarak Rönesans yazarlarının eline geçmiştir artık. Roman yapısı içine karnaval yapısı ile girer, metindeki anlatıcı ile zamandaşlık arasındaki yakın ilişkiyi sağlar, “epik mesafe”yi yok eder.

*“Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi. Bu, yalnızca Tanrı’nın gizemli terörü karşısındaki bir zafer değildi, doğa güçlerinin uyandırdığı huşu karşısında ve her şeyden çok da, kutsanan ve yasaklanan (‘mana’ ve ‘tabu’) her şeyle bağlantılı baskı ve suçluluk karşısında kazanılan bir zaferdi. Bu Tanrı’nın ve insanın iktidarının, otoriter emirlerinin ve yasaklamalarının, ölüm ve ölümden sonraki cezalandırmanın, cehennem ve yeryüzünün kendisinden daha korkutucu olan her şeyin yenilgisiydi. Bu zafer sayesinde gülme, insanın bilincini artırıp insana yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandırıyor... Bu hakikat kısa ömürlüydü; gündelik yaşamın korkuları ve baskıları bunu izliyordu, ama bu kısa anlardan, başka bir gayri resmi hakikat doğdu, yeni Rönesans bilincini hazırlayan, dünyaya ve insana dair bir hakikat. (...) Korkutucu olan her şey grotesk hale gelir. Karnavalın vazgeçilmez aksesuarlarından birinin ‘cehennem’ olarak adlandırılan bir araba olduğundan söz etmiştik. Bu ‘cehennem’ eğlencenin doruk noktasında yakılıyordu. Korkunun mağlubiyetini hesaba katmadan, bu grotesk imgenin anlaşılması mümkün değildir. İnsanlar korku kaynağıyla oynarlar ve ona gülerler, korkunç olan şey, ‘komik bir canavara’ dönüşür. (...) Ciddiyet eziyor, korkutuyor, sınırlıyor, yalan söylüyor ve riyanın arkasına gizleniyordu. Ciddiyet tamahkârdı, kısıtlamalara bağlıydı. Festival meydanında ve ziyafet sofrasında maskesi düşürüldüğünde ise gülme, çılgınlık, uygunsuz davranışlar, sövgüler, küfürler, parodiler ve kaba şakalar biçiminde başka bir hakikat kendisini hissettiriyordu. Tüm korkular ve yalanlar, maddi bedensel festival ilkesi karşısında dağılırdı.” (M. Bahtin, Karnavalın Romanı, s. 110, 111, 114)*

Karnaval ve karnaval imgeleri olan palyaço, soytarı vb. (bizde Karagöz, ortaoyunu kahramanları, masallar, oyunlar...) sanatla hayat arasında bir yerde dururlar.

Homeros’un Yunan ve Roma Edebiyatı’nda, Shakespeare’in İngiliz Edebiyatı’nda, Dante’nin İtalyan Edebiyatı’nda, Rabelais’in Fransız Edebiyatı’nda

ölümsüzleşmeleri, bu geleneği yazınsal alana taşıma başarıları ile özdeşleştirilebilir. Rönesans Romanı, karnavalcı geleneğin önündeki tüm engelleri kaldırır... Rönesansla birlikte, karnaval hayatın tüm alanlarına yayılmıştır. Rabelais, Cervantes ve Shakespeare, gülme tarihinin önemli dönemeçleri ve Rönesans romanını 17. yüzyıldan ayıran yazarlarıdır.

Bahtin, Dostoyevski'nin çoksesli romansal başarısını toplumsal yaşam içindeki geleneksel karnavalcı öğelerle kurduğu yakın ilişkiye bağlar. *"Dostoyevski, antik Hıristiyan edebiyatı aracılığıyla (İnciller, Havarilerin İşleri, Kıyamet, Azizlerin ve Şehitlerin Yaşamları gibi...) antik menippea'nın çeşitlemeleri ile doğrudan ve yakından bağlantı içindeydi. Ama hiç şüphesiz, antik menippea'nın klasik modellerinden de haberdardı. Çok büyük olasılıkla, Lucian'ın Ölümler Diyalogu'nu da, (bir grup kısa diyalojik yergi) Menippus ya da Ölümler Krallığına Seyahat başlıklı menippea'sını da biliyordu."* (M. Bahtin, Karnavalın Romanı, s. 265)

Grotesk halk kültüründen güç alan karnavalcı dünya anlayışı, düşünceyle sanatsal serüvenin imgesi arasındaki hareket milidir; aynı zamanda her şeyi eğip büken, gülünçleştiren aynalar sistemi gibi işlev görür.

On yedinci yüzyılın ortalarına kadar karnavalı katılımcı olarak yaşayan Avrupa, bu dönemden itibaren edebiyata taşınmış karnavalla karşılaşmaya başlamıştır. Karnaval geleneği kendisini halka açık meydanlardaki kaba gülmecele gösterilerle (Fars), sirklerle sürdürürken, tiyatrodan ve diğer gösterilerde imgelerini yeniden kurarken birçok karnaval öğesi maskeli balolarla, saray eğlenceleri ile sınırlanmış, duvarların arkasına kapatılmıştır.

### **Bizde Rönesans izleri ve halk kültürü...**

Bizim "Erken Cumhuriyet Dönemi" kültür ve eğitim politikalarına yakından göz attığımızda, özellikle öğretmenler seferberliği Köy Enstitüleri'nde Rönesans ile halk kültürü arasındaki bu ilişkiyi somutça bulabilmekteyiz.

Osmanlı göçüş döneminde, Avrupa ve Batı Asya'daki kimi ideolojik akımlar ve ezilen sınıfları kapsayan çatışmalarda öne çıkan köylü vurgusu Cumhuriyet kuruluş döneminin kültür ve eğitim politikalarının da can damarı olmuş gibidir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarının gözde köylücü hareketi olan Narodnizm'in bu bakımdan ayrıcalıklı bir yeri olsa gerek.

Cumhuriyet öncesi döneme ait kültürel gelişme içerisinde Türk Yurdu, Köye Doğru gibi yayınların, Köycülük Derneği gibi örgütlerin, Yusuf Akçura, Ziya Gökalp gibi düşünürlerin adları da mutlak anılmalıdır.

Halkevleri, daha önceki "Köycülük Cemiyeti"nin bir devamı gibi doğmuş, Dr. Reşit Galip'in düşüncesiyle, genç aydınlarının "halka doğru" gitmek üzere bir misyoner gibi yetiştirildikleri bir alan olarak işlev görmüştür...

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte halk kültürü ve köylücülük merkezi politika içinde kuramsal olarak daha çok dile getiriliyor olmakla birlikte, bu kültürün ülke genelinde imgesel alanda canlanabilmesi için Köy Enstitüleri'ni, yazın alanına taşınabilmesi için de Köy Enstitüsü kökenli yazarları beklemek gerekecektir.

Kuruluş yıllarında Ankara Halkevi'ne kütüphane sorumlusu olarak atanan Niyazi Berkes o yıllardaki durumu şöyle anlatıyor: *"Halkevi binasını gezdiğimi bilmediği için Ziya Gevher Bey de beni gezdirip her şeyi gösterdi. Bu çok nazik kişinin, çok süslü merdivenleri çıkarken gördüğüm bir davranışı beni çok şaşırtmıştı. Kılık kıyafetinden 'halktan' olduğu belli olan biri geçiyordu. Bunu gören Ziya Gevher adeta bir histeri geçirdi. Bağırıp çağırıyor, adamı koğuyor, hademeler koşuyordu. Adamı yaka paça dışarı attılar. Zavallı, meğer tiyatro bileti almaya gelmiş. Ankara'nın tek piyes oynanan yerinin orası olduğunu sahneyi gezdirildiğim zaman öğrenmişim. Başkan, hademelere sıkı tembihler etti, böyle ne olduğu bilinmeyen kişiler içeri sokulmayacaktı."* (Niyazi Berkes, Unutulan Yıllar, s 72.)

Nafi Atuf Kansu'nun Halkevi başkanlığını getirilişi ile durum değişir: *"Bu, tanıdığım en güzel huylulurandan biri olan Nafi Atuf Kansu idi. Onun gelişi ile Halkevi'nde bir*

*devrim oldu. Kapılar açıldı. Yönetim odaları değişti.” (Niyazi Berkes, Unutulan Yıllar, s 75.)*

Elbette ki, bu değişim, “halkçılık” programının halkı gerçekten de kavraması için yeterli olmayacaktır.

*“Sabaha yakın saatlarda Halkevi’ndeki odamda alışık olmadığım, inlemeye benzer, kulakları tırmalayan gıcırtılı sesler de çıkaran kağnı sesleri ile uyanırdım. Bunlar köylerden Hergele Meydanı denen yere satılacak şeyler getiren köylülerin kağnılarıyla. Yerli ya da yabancı efendiler görmesin diye bunların herkesin uyuduğu bir zamanda kente girmesine izin veriliyormuş. Atatürk’ün çevresini saran kişilerin modernlik anlayışı böyleydi. O, fırsat bulunca bunların elinden gizlice kaçarmış. Bunu, sonraları gittiğim bir köyün muhtarından öğrenmiştim. (...) Halkevi’nin çalışma bölümlerinden birinin adı ‘Köycülük Şubesi’ydi Üyelerin köylere gitmesi şöyle dursun, tek köylünün oraya gelmesi bile akla gelecek bir şey değildi. O zaman ‘halk’ kavramının içine ‘köylü’ kavramı girmiş değildi. Gerçekten asıl halk bir tür ‘parya’ idi. Halkçılık bölümü toplantılarında bir alay halkçılık yapılırdı, Behçet Kemal’in palavraları ve şiirleri dinlenirdi.” (Niyazi Berkes, Unutulan Yıllar, s 88.)*

Ankara Halkevi’nin köye ilk gidişi, kütüphane görevlisi Berkes’in önerisiyle olacaktır. Ankara’nın burnunun dibindeki iki köyde Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra geçmiş on yıla karşın hiçbir değişiklik görülmemiş olması, dönem “halkçılık” çalışmalarının içyüzünü açığa çıkarır gibidir. “Halkçılık” düşüncesi ancak Eğitimler Seferberliği ve Tonguç’un Köy Enstitüleri ile yaşama geçme olanağı bulacaktır.

1933 ya da 34 yılında yapılmış olması gereken Ankara Halkevi’nin Kutludüğün ve Bayındır köy gezilerine katılan Halkevi yöneticileri yoksul köylüler karşısında şaşkın şaşkın bakınan beyzadeler gibidir... *“Halkevindeyken herkes bayrak, direk, golf pantolon gibi şeyleri hazırlarken (Ülkü Dergisi’ni yöneten, Kolej mezunu ve çok iyimser bir genç olan Nusret Köymen şık bir golf pantolon ve çoraplarla geliyordu. O zamanın en medeni ‘köycüsü’ oydu. Adından da belli ...” (Niyazi Berkes, Unutulan Yıllar, s 90.)*

“Köycülerimiz” köyün ortasına bayrak dikecek, Behçet Kemal’in okuduğu şiirleri dinleyeceklerdir ama o sıra ağıt yakmaya başlayan bir Anadolu anasının sesi şaşkınlıklarını arttıracak, köycü aydınlardan birçoğu apar topar Ankara’ya döneceklerdir...

Ankara Halkevi’nin Ankara’nın burnunun dibinde bulunan ve on yıllık Cumhuriyet yönetiminin neredeyse hiç etkilememiş olduğu bu iki köye yaptığı gezide, Niyazi Berkes’in dikkatini çeken olaylardan birisi de köylülere daha yakın duran İsmail Hakkı Tonguç’un aydın kesime soğukluğu ve konuşmalara hiç karışmamış olmasıdır. (N. Berkes, Unutulan Yıllar, s 5.)

Köydeki bu tablo, daha sonraki dönemde seçkinlerin “köylücü” tarzının devrimci Köy Enstitücü’lerin tarzından ne kadar ayrı olacağını da ilk açık görüntüsüdür. Kirby’ye göre de, *“Enstitülü ile ‘köycü’nün halkçılık anlayışı farklıdır”* (Kirby, Türkiye’de Köy Enstitüleri, s 273.)

Ancak, Rönesans tanımı içinde yer alabilecek bir antikçağ yönelimi ve halk kültürünün eylemsel olarak üstkültür içinde somutça temsilinin sağlanabilmesi eğitmenler hareketi ve Köy Enstitüleri girişimi ile birlikte olabilmiştir. Döneme damgasını vuran İsmail Hakkı Tonguç, sıkça yinelediği *“Canlandırılacak Köy”* kavramı ile köyü hem ülke yapısı içinde hak ettiği yere getirme dileğini yansıtır, hem de köy içinde var olan bir güce dikkat çeker...

### **Tonguç ve Halk Kültürü**

Köy Enstitüleri üzerine yazdığı *“Türkiye’de Köy Enstitüleri* adlı yapıtla döneme ilişkin çok önemli çözümlere imza atmış Fay Kirby’nin Tonguç’u değerlendirirken kullandığı anlatımda bir Rönesansçıya yönelmiş betimlemeyi buluruz: *“Tonguç’a göre eğitim sorununun iki yönü vardı: Biri, Türk köylüsüne ekonomik işte ayrılaşmanın yollarını açmak, diğeri bu yol açıldıktan sonra daraltıcı yaşam koşullarından kurtulmuş olan köylünün tutacağı yolda Türk eğitimcilerinin onları izlemesi, gözlememesi.”*

(Fay Kirby, Türkiye’de Köy Enstitüleri, s 99.) “Yalnız Türkiye’de değil, tüm dünyada 20. yüzyıl’ın dili ile kendini açıklayabilecek köylü ender sayılacak bir olaydır.” (Fay Kirby, agy, s 271.)

İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç’tan;

“Karaağaç Köy Eğitim Yetiştirme Kursu Eğitim Şefliğine,

24 Eylül 1937

Kurslarda bulunan öğretmenler tarafından yazılmış güzel yazılar bir araya toplanarak öğretmen kursları için bir (okuma kitabı) bastırılacaktır. Onun için aşağıda saptanan esaslar göz önünde tutularak öğretmenler tarafından muhtelif vesilelerle yazılmış yazıların asılları veya kopyaları toplanarak idaremize gönderilecektir.

Tahrir derslerinde öğretmenler tarafından yazılmış güzel yazılar:

Tasvir mahiyette yazılar, b. Mektup numuneleri, c. Senet ve zabıt varakası örnekleri

Eğitmenler tarafından yazılmış destanlar,

Eğitmenler tarafından oynanan temsillerin aynen tutulmuş zabıtları (Bu piyeslere hariçten hiçbir şey ilave edilmemelidir.) Bu esaslara göre vereceğiniz yazıları 15.10.1937 tarihine kadar göndermenizi önemle dilerim.” (Ferit Oğuz Bayır, Köyün Gücü, Ulusal Basımevi, Ankara 1971, s 131.)

Demek ki, köylere eğitim ve kültürü götürecek öğretmenler eğitilirken dışarıdan başka bir şey getirilip dayatılmamış, halkın eğitimi için halk kültürü öğeleri (gereğinde hiçbir şey ilave edilmeden!) derlenip kullanılmış. Bu anlayışla davranıldığında, yapılan işi bir “yaratma” ya da “dayatma” yerine bir tür “yenidendoğuş” olarak tanımlamak çok daha doğru olacaktır.

Talim Terbiye Kurulu Üyesi ve Hasanoglan Yüksek Köy Enstitüsü eğitmeni Sabahattin Eyuboğlu, kendisinden enstitüde sahnelenmek üzere tiyatro oyunu isteyen Arifiye Köy Enstitüsü Müdürü Edip Balkır’a köy oyunlarından yararlanmasını salık verir ve ekler... “Yani köy oyunlarının seviyesini yükselteceğiz. Bu

*ikinci tip faaliyette çocukları icat etmeye, sözleri istedikleri gibi söylemeye davet etmeliyiz.”*  
(Mehmet Başaran, Sabahattin Eyuboğlu ve Köy Enstitüleri, s 54.)

Kaynak halk kültürüdür; ancak bu kültür bir yenedendoğuşa uğratılacak ve bir belletme, yinelemeden hep kaçınılacaktır. “Çocuklar icat etmeye” davet edilecektir.

Temmuz 1936’da açılmış Mahmudiye eğitim kursunu tamamlamış öğretmenler, 16.11.1936’a getirildikleri Ankara Halkevi’nde Aka Gündüz’ün Yarım Osman adlı oyunu ile kendi tasarladıkları Çoban adlı piyesi oynayacaklardır. *“Köy öğretmen namzetleri kendi oyunlarından evvel Akagündüz’ün Yarım Osman isimli iki perdelik bir oyununu oynadılar. Eğer kendi oyunlarını görmeseydim Akagündüz’ün oyununun köy hayatından alınmış iyi yazılmış, iyi oynanmış bir oyun olduğuna hükmedecektim.*

*Akagündüz darılmasın ama, köylü dayılar köy piyesi yazmak ve tertip etmekte kendisini bastırılmışlardır. Gördüğüm eserlerle tabiiik ve seyirciyi kavramak hususunda mukayese kabul edecek ne sahne muharriri, ne de aktör tasavvur etmiyorum. Köylüye öğretelim derken onlardan birçok şeyleri öğrenmeye muhtaç olduğumuzu keşfedeceğiz.”* (Ahmet Emin Yalman, Vatan Gazetesi, 18 Kasım 1936, aktaran Fay Kirby, Türkiye’de Köy Enstitüleri, s 135.)

Tonguç, halk kültürünün ve o kültürün çoğulluğunun, yenileşmeci, değişimci gücünün ayrımındadır... Pulur Köy Enstitüsü’nde eğlence ve gösteri için bir sahne hazırlanmakta olduğunu duyunca küplere biner. *“Gerçekten de orada öğrenciler masaları birleştirmişler, bir sahne hazırlamaya çalışıyorlardı. Çok kızdığı anlaşılan Tonguç, Müdür’e ve öğretmenlere sertçe çıktı; enstitülerde oyunların, toplantıların ortada, herkesin eşit durumda izleyebileceği bir ortamda yapılmasını kaç kez yazmış, söylemişti. Konuklarla öğretmenlerin önde, öğrencilerin arkada oturduğu bir düzenin yıkılmak istendiğini hâlâ anlayamamışlar mıydı? ‘Kaldırın o sahneyi, toplantı dediğim biçimde yapılacak!’”* (Engin Tonguç, Bir Eğitim Devrimcisi, s 448.) Tonguç, Köy Enstitüleri’ndeki eğlencelerin *“‘müsamere’ anlayışı ile değil, doğal ve özgün yöntemler ve geniş katılımlarla yapılması...”* nı istemektedir (Engin Tonguç, Bir Eğitim Devrimcisi, s,305.)

Köy enstitülerinde köylülerin de katıldıkları cumartesi eğlenceleri birer şenlik, Bahtinci bir bakış açısıyla birer “karnaval” yeri gibidir. *“Çalışan ve öğrenen insanın okumak, ilerlemek, eğlenmek de hakkı olduğuna inanıyorduk. Eğlencelerimizi her cumartesi günü yapıyorduk. Bunların mahiyeti de değişmişti. Eskiden olduğu gibi yazılmış, hazır piyesler oynamaya kalkmazdık. Uzun boylu hazırlanmalar da olmazdı. Kadın kıyafetine girmek için battaniyelere sarılır, meydana çıkıverirdik. Elbiselerimize başkalık vermek için de ceketlerimizi, şapkalarımızı, ters çevirir giyerdik.”* (Köy enstitülü bir öğretmenin anılarından, aktaran, İsmail Hakkı Tonguç, Canlandırılacak Köy, s 625.)

*“Köy Enstitüleri halktan aldığım halka verirken kısacık ömürlerinde içte ve dışta ilgi odağı haline gelmişlerdi. Cumartesi akşamları çevre köylülerinin de katılımı ile fıkralar anlatılır, ortaoyunları oynanır, şiirler okunur, türküler söylenir, folklor gösterileri yapılırdı. Müzik, eğlence ve yayın kollarına çok önemli görevler düşerdi. Yörelerimizin dört bir yanından getirilerek harmanlanan ağırlamalar, zeybekler, horonlar, birinden öbürüne, kentlerden uç köylere değin yayılırdı. Tiyatro, eğlence ortaoyunu gibi kültür sanat etkinliklerinin çoğunu kendimiz doğaçlama olarak üretirdik.”* (Mevlüt Kaplan, Aydınlanma ve Köy Enstitüleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Basım 2002, s 155-156.) Köy Enstitüleri’nin her cumartesi toplantısında halka açık düzenlediği eğlenceler, doğaçlamanın ve gülmecenin önde olduğu birer halk şenliği gibidir.

Hemen hiçbir modern bilgi eğitiminden geçmemiş, halk kültürünün birebir temsilcisi sayılabilecek halk âşıklarının enstitü enstitü dolaştırılıp birer müzik öğretmeni gibi öğrencilere eğiticilik yaptırılması bu dönem ruhunu olabildiğince temsil eden bir tutumdur. Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Müdâmi, Tâlibi Coşkun birer usta-eğitici olmuşlardır Köy Enstitütüleri için. Her Köy Enstitüsü’nde kendi bulunduğu yöreyle ilgili özel çalışmalar yapılmıştır; yörenin tarım gereçleri kullanılmış, yöredeki yaşam enstitütü içinde bir kez daha canlandırılmıştır. Yöreye özgü eğlenceler düzenlenmiş, yöre halkıyla sıcak ilişkiler kurulmuştur.

1979 yılında milliyetçi olduğunu sanan birileri tarafından kurşunlanıp öldürülecek Kepirtepe ve Aksu Köy Enstitüleri Türkçe-edebiyat öğretmeni Cavit Orhan Tütengil

de enstitüleri, *“ulusal ekini, sanatı canlandırıcı, özdeğerlerimizi yurt düzeyine yaygınlaştırıcı bir Rönesans devinimi”* olarak görmektedir (Mehmet Başaran, *Özgürleşme Eylemi Köy Enstitüleri*, s 29.) Mehmet Başaran’ın kendisi de bu değerlendirmeye katılmaktadır: *“Rönesans döneminde olduğu gibi halkın özdeğerleri, giderek ulus ekini, sanatı güçlendirici bir yaygınlığa kavuşuyordu.”* (M. Başaran, *agy*, s 27.)

Yüzlerce kişinin, cins, yaş, sosyal ayırım gözetmeksizin her sabah davul zurnayla, akordeonla kol kola başladığı bir yenedendoğuş etkinliğidir Köy Enstitüleri... Halkın da katıldığı eğlenceler bin kişilik açık hava tiyatrolarında, halka açık alanlarda gerçekleştirilmektedir...

Başaran’ın *“Köy Enstitüleri ve Folklor (Halkbilim)”* başlıklı yazısından Yeniden İncece, sayı 20), Rönesansla halk kültürü arasındaki canlı ilişkinin Köy Enstitüsü girişiminde belli bilinç temellerine oturmuş olduğu açıkça görülmektedir. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Halk Edebiyatı doçenti olarak Sabahattin Eyüboğlu’yla birlikte Yüksek Köy Enstitüsü’ne gelmiş Pertev Naili Boratav, öğrencilere Rönesans ve Reform devinimleri ile halk kültürü arasındaki ilişkiyi anlatmıştır... 20 Enstitüden gelen ürünlerin harman olduğu Köy Enstitüsü Dergisi’nde yöresel halk kültürü öğeleri derlenmektedir. Dergide *“Köy İncelemeleri”* başlıklı bir bölüm vardır.

Eğitmenler hareketi ve Köy Enstitüleri’nin yenedendoğuş ışığıyla canlanan köy ve Anadolu halk kültürünün çoğulluğu, üretkenliğine ABDli barış gönüllüsünün de ayırımına vardığı bir gerçeklik olarak ortaya çıkacaktır: *“Eğitmen deneyi, eğitimcilere halk müziğinin yalnızca tekdüze, ağlamaklı, hasta ruhlu bir müzik olmadığını gösterdi. Türkiye’de halk arasında daha yaygın ve saygın olan alaturka müziğinin tersine, eğitmen kurslarının ve Köy Enstitüleri’nin müziği, içinde güç, güldürü, gelişmemiş bir düzeyde çokseslilik öğeleri ve insancıl bir felsefe olan müzikti.”* (Fay Kirby, *Türkiye’de Köy Enstitüleri*, s 285.) Halk kültürünün köylü çocuklarında reenkarnasyona uğrayan gücü, müzik ustası Adnan Saygun’u da şaşırtacaktır... Köy Enstitüsü öğrencilerinin kendilerini müzikle anlatabilmeleri için seçilmiş mandolin ve harmonikanın Batılı aygıtlar olduğu için tutunamayacakları, köy çocuklarının bunları çalamayacağı

görüştüğüdür Saygun... Sonuçta, neredeyse her Köy Enstitülü öğrenci bir mandolin ustası, yetkin bir müzisyen olmuş gibidir...

Tonguç, yapay çim bahçelere de karşıdır. Tonguç için oyunun yalnız çocuk eğitiminde değil, toplumsal yapıda da ne denli önemli bir yeri olduğuna ilişkin çeşitli yazıları, konuşmaları vardır... (İsmail Hakkı Tonguç, Eğitimbilimsel Etkinliğin Görünüş Şekilleri, Fikirler Dergisi, 1. 5. 1934, sayı 108, Kitaplaşmamış Yazılar, 2. Cilt, s 86-95.)

Sabahattin Eyüboğlu 1947 yılında Paris'ten İ. Hakkı Tonguç'a bir mektup yazar. Tonguç da Eyüboğlu da görevlerinden alınmış, etkisiz konumlara getirilmişlerdir. *"Bir de en büyük konser salonlarından birinde halk musikisi ve dansları gördüm. O akşam da hep sizi düşündüm. 'Auvergue' köylülerinin türküleri ve dansları vardı. Bir kısmı aynen, bir kısmı da harmonize ve stilize edilmiş olarak. Güzel şeyler olmakla beraber bizim folklorun yanında çok fakir. Koroları dinlerken hep Hasanoğlan'ı düşündüm. En ileri Avrupayı en kısır toprağımıza götürmenin yolunu bulmuş olan sizi düşündüm ve öfkemden tekrar ağladım."* (Sabahattin Eyüboğlu, Tonguç'a Mektup, aktaran Mehmet Başaran, Sabahattin Eyüboğlu ve Köy Enstitüleri, s. 71). Tonguç'un Sabahattin Eyüboğlu'nun "kısır toprak" saptamasına ne kadar katılacağı kuşkuludur.

Bugünkü zengin edebiyat varlığımızın temelinde de, genç Cumhuriyet'in halkçı, devrimci çabaları sonucu yenedendoğuşa uğratılmış çoksesli halk kültürü bulunmaktadır. Sözün burasında, "halk" sözcüğü ile kültür ve sanatı pek bağdaştıramayacak bir düşünce yapısının varlığını da unutmamalıyız. Böyle bir düşünce yapısı içinde olanlar, yerli, yani bize ait açıklamaları yeterli bulmayacak olabilirler. Octavia Paz'da bir alıntı yapabiliriz: *"Halk sanatını ortaya çıkaran 1910 devrimi, çağdaş Meksika resminin temelini attığı gibi, Meksika dilini dirilterek yeni bir şiir yarattı."* (Octavi Paz, Yalnızlık Dolambacı, s 39.)

Genel olarak Batı dünyasında, "yeniden doğuş ya da bulgulaiş" (Onur Bilge Kula, Avrupa Kimliği ve Türkiye, s 67) olarak tanımlanan Rönesans'ta yeniden doğan ve bulgulanan, ortaçağ öncesine ait çoğul kültürdür.

Cumhuriyet kurucu kültürünün Rönesansla ilişkisi Hasan Âli Yücel'in etkin olduğu milli eğitim yıllarında klasik antikçağa yapılan vurgunun öne çıkmasıyla yeni ve bilişsel bir akağa yönelecektir. "Türk Tarih Tezi'nden Türk-İslâm Sentezine" adlı yapıtında tarih kitapları üzerinden hareket ederken Türkiye Cumhuriyeti kurucu felsefesini "darbeci" bulan Fransız tarihçi Etienne Copeaux, bu olguyu açıkça görmek ve yapıtında yansıtmak durumunda kalmıştır. Copeaux'ya göre, 1931 yılında yazılmış tarih kitapları "sürpriz" bir şekilde "diğer gelişmelere karşı kapalı bir model oluşturmamakta" ve tamamı 500 sayfaya yaklaşan kitaplar içinde Türk tarihine ayrılmış bölüm yalnızca 78 sayfa olarak yer almaktadır. Copeaux, bu durumu tarih yazımcıların bir pasif direnişi olarak yorumlar! Oysa ki, o tarih kitapları, dönemin tarih çalışmalarını yürüten Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti üyelerinin kendilerince yazılmış ve denetlenmiştir (Doç. Dr. Mustafa Oral, Türkiye'de Romantik Tarihçilik, s 287, 288.) "Hegamonik Kemalizm" in sonraki "hümanist" döneminde ise Klasik Antikçağ'a, Türk tarihine göre on kat, İslâm tarihine göreyse üç kat fazla yer ayrılacaktır! (Etienne Copeaux, Türk Tarih Tezinden Türk-İslâm Sentezine, s 117-119).

### **Neden halk kültürünü bunca önemsiyoruz?**

Neden halk kültürü sorusunun yanıtı, neden öncelikle köy enstitüleri kapatıldı sorusunun da yanıtı gibidir. Köy Enstitüleri üzerine eleştirel bir yaklaşımla eğilen Asım Karaömerlioğlu, "Orada Bir Köy Var Uzakta" da, Köy Enstitüleri'ni CHP'ye militan yetiştirmek için kurdurur (agy, s 103), orada Alman Nasyonal Sosyalistlerine ve Stalinci Stakhonvizme uygun eğitim verdirir (agy, s 96) ve yine o Köy Enstitüleri'ni "insan yerine konulmak" isteyen, "her türlü adaletsizliğe karşı hemen başkaldırma eğiliminde", "tek-parti döneminin normlarına taban tabana zıt" insanlar yetiştirmiş olduğu için de kapattırır (agy, s 112.)

Genç Cumhuriyetin eğitimci girişimi, Köy Enstitüleri yapılanmasına dayanan eğitim devriminin sonuçları, yalnızca ülkedeki okuryazarlık oranının, kültür düzeyinin yükseltilmesi, halk yığınlarının günlük yaşama etkin olarak katılma olanaklarının sağlanmasıyla sınırlanamaz. Sanat ve edebiyatla uğraşan bireylerin kökenlerinde önemli bir değişim gözlenir. *“Örneğin Tanzimat döneminde yazar ve ozanlarımızın %79,5’i İstanbul’da, %7,1’i Anadolu’da doğmuştur. Servetifünun döneminde ise İstanbul doğumluların oranı %73, Anadolu doğumluların oranı ise %11,7’dir. Cumhuriyetten yani 1923’ten sonra ise bu oranlarda büyük bir değişim ortaya çıkmış, İstanbul doğumluların oranı %29, Anadolu doğumluların oranı ise % 67 olmuştur.”* (Emin Özdemir, Türk Edebiyatında Dönemler-Yönelimler, s 186-187.)

Sayıları 17. 341 dolayında olan Köy Enstitüsü çıkışlı *“Cumhuriyet devrimci üretimi”* öğretmen arasından 300’e yakın yazar ve şair, 47 parlamenter çıkmış. 400’ün üzerinde Köy Enstitülü resim ve müzik alanında adlarını duyurabilecek etkinliklere imza atmışlar, bunlardan 20 kadarı üniversitelerin resim ve müzik bölümlerine kurucu öğretim görevlisi olarak önderlik etmişler, profesörlük ününü almaya hak kazanmışlardır (Prof. Dr. Hasan Pekmezci, Köy Enstitülerinde Sanat, *“Eğitim-Kültür’de Politik Yönelimler ve Köy Enstitüleri”* başlıklı çalışma.)

Köy Enstitüleri, Köy Bölge Okulları ile salt bir eğitim çalışması, köy çocukları eğitimi düşünülmemiştir. Aynı zamanda çevre halkının da birer kültür merkezidir bu kurumlar... (İ. Hakkı Tonguç, *Canlandırılacak Köy*, s 700.) Kütüphaneleri, halka açık, halkın da katıldığı, giysilerin ters giyildiği köylü seyirlik oyunları ve ritüelleri andırır eğlence ve gösterileri, doğaçlama tiyatroları, kooperatif uygulamalarıyla yöre halkıyla ve halk kültürüyle çok yakın bir etkileşim içindedir... Köy Enstitüsü çıkışlı yazar ve sanatçıların kültür alanına katılmalarıyla, ülke düşün alanında çok önemli değişimler yaşanacaktır.

Tonguç’un ve Köy Enstitüleri’nin önderlik ettiği Anadolu Rönesansına Halkevleri de kimi uygulamaları ile katılacaktır. *‘Hakiki halk edebiyatıyla, taşrada oturmuş ve edebi eserler bırakmış yarı münevverlerin mahsullerini birbirine karıştırmamaktır. (...)* Halk

*edebiyatı metinlerinin halkın ağızından aynen çıktığı gibi ve hatta telâffuz hususiyetlerine varıncaya kadar büyük sadakatle tespit edilmesidir.” (Yaşar Nabi, Ülkü Dergisi, Mart 1939, anan F. Gümüšoğlu, agy, s 360.)*

Köy Enstitüleri’nde yetişmiş bir ozan, seksen yıllık ömrünü tümünden devrimci uğraşlarına ayırmış bir öğretmen, Mehmet Başaran Köy Enstitülerini anlatıyor:

*“Gerçekten de derin vurulmuştu toprağa kazma, bir ekin ve eğitim kirizmasıydı bu. Halkın yaratıcılığı, yaşayan ekin değerleri harman ediliyordu Enstitülerde: O güne değin bilinmeyen ulusal oyunlar, türküler, saz söz değerleri, nakışlar, beceriler gün ışığına çıkmıştı. Çevrenin ‘topraktan öğrenmiş’ en usta bağcısı, arıcısı, dokumacısı, ozanı ‘ustaöğretici’ olarak katılmıştı eğitim imecelerine.*

*Rönesans döneminde olduğu gibi halkın özdeğerleri, giderek ulus ekini, sanatı güçlendirici bir yaygınlığa kavuşuyordu.*

*Elli yıl önce Enstitülerde iş günü başlarken ya da hafta sonu şenliklerinde davul zurna, mandolin, akordeon eşliğinde, kızlı erkekli topluluğun oynadığı ulusal oyunlar şunlardı:*

*Zeybek Oyunları:*

*Harmandalı, Bengi, Arpazlı, Dağlı, Somalı, Denizli, Sandıklı, Ortaklar, Savaştepe, Çal, Aydın, Muğla, Pamukçu, Yalabık, Isparta, Kütahya, Tavas Kırmısı...*

*Halaylar:*

*Timurağa, Cico, Hoşbilezik, Haynaro, Çankırı, Çorum, Merzifon, Sivas ağırlaması, Kars Abdurrahman, Eminem, Delilo, Kalıçe potinli gelin, Tamzara, mektebin bacaları...*

*Horonlar: Sıksara, Beşikdüzü, Kızlar horonu, Hopa, Hemşin, Rize, Düzce iki ayak, Döner Çoruh, Hopa titremesi, Düz horon...*

*Halkın yüzyıllardır içinde yarattığı yaşamı algılama, yorumlama, sese, devinime dönüştürme ürünleridir bu oyunlar; iş yaşamını, insan ilişkilerini, sevgiyi, dostluğu, yiğitliği incelikle, beğeniyle dile getirir.” (Mehmet Başaran, Özgürleşme Eylemi, Köy Enstitüleri, s 27.)*

Halk kültürünün değiştirme, dönüştürme, yenileme gücüyle donanmıştır Köy Enstitüleri... Oradan aldığı bakış açısı, o hız ve hareket yeteneğiyle ülke çapında köylere, halkın içine dağılacaktır Enstitü çıkışlı öğretmenler. Halk kültürü kökenli sanatın, yaratıcılığın da içinde yer alacaklardır.

### **Çağdaş kültürde halk kültürünün yansımaları...**

Eğitmenler hareketi ve Köy Enstitüleri'nde başlayan değişim ve yenileşme, tüm toplumun düşünce yapısına, düşünsel imge kurulumuna da uzanacaktır. Sadık Aslankara, Köy Enstitülü yazar ve şairler üzerine yazdığı "Enstitü Beşlisi" başlıklı yazıda, (Cumhuriyet Kitap Eki, 12 Nisan 2007, sayı 895) bu yazarların yazınımıza getirdiklerini sıralarken *"Köy Enstitülü yazarlar, kendilerine yabancı gelebilecek bir alandan içeri adım atarken, bu arada yabancı yazarları okurken dut yaprağından ipek üreten ipekböceklerinin yaptığına benzer biçimde bize özgü yazın üretebiliyor. (...) Halkın yazınla güncel bağlamda ilişkisini yoğunlaştırıyor"* saptamalarını sıralıyor. Aslında, onların yaptığı bu sayılanlardan çok daha önemli ve "çağ açıcı" özellikler taşır. Anadolu halk kültürüne ait çokseslilik, bu yazar ve şairlerle birlikte kültürel üstyapıya taşınacak, dilde ve düşüncede halk kültürünün bir tür yenedendoğuşa uğratılmasına dayanan yenilikler doğuracaktır.

Sözgelimi, Fakir Baykurt'un Irazcasına, Dursun Akçam'ın Kanlıderenin Kurtları'ndaki Telli Ana'sına, kadar, edebiyatımızda yozlaşan toplumsal yapıyla kavgalı, kadın kimliğini ortaya koyarak direnen kadın tiplerini, karakterleri olmamıştır. Anadolu kadını, kendi kültürel gerçekliği içinde yazın alanında yeniden yaratılamamıştır. Bu dönemle birlikte, sanatın ve edebiyatın yaygınlaşmasının yanında önemli biçim ve içerik değişimleri de yaşanmaya başlamıştır. Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe'sinde mücadeleciler kadının hedefi kendi toplumu değil düşmandır; Halit Ziya'nın Halide Edip'in, Reşat Nuri'nin, yapıtlarında kadının ezilen cins olarak temada yer aldıklarını görürüz. Sebahattin Ali, Orhan Kemal, hatta Yaşar Kemal'de de kadın, kendini çevreleyen toplumun giderek bezirgânlaşan

yapısına, kapitalist sistemin özellikle kadın üzerinde yoğunlaşan sömürüsüne karşı ayrı bir varoluş savaşımı vermez, toplumsal önderliğe soyunmaz. İmgesel alanda devrim sayılacak bu yeniliği sanat ve edebiyat alanına asıl taşıyanlar, Köy Enstitülü yazarlar olacaktır.

Halk kültürü kaynağından gelişmiş yeni dilde, halk yığınları acınılacak, yardım edilecek zavallı bir nesne durumundan kurtulur, savaşımçı insan gücü erkeğiyle, kadınıyla tüm toplum katmanlarına yayılır. Hem kadına bakışı, hem inançları sorgulayan, yeri geldiğinde tüm şenlikçi yapıtlarda olduğu gibi kimi kutsal kişi ve kavramlarla da parodik ilişkiye girmekten kaçınmayan Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar, halk kültürü karakterinin ana öğlerinden olan sekülerizmi de üstkültüre taşımaya aracılık edeceklerdir.

Çağdaş kültürümüzde halk kültürü yansımalarını imececi davranış biçimlerinin imgesel alanda canlandırılması ile de yaygın bir şekilde bulabilmekteyiz. Fakir Baykurt'un Kaplumbağalar'ında, Dursun Akçam'ın Kanlıdere'nin Kurtları'nda toplumsal dayanışmayı, paylaşımcılığı, birlikte kavgayı vurgulayan bir anlam zenginliğini çok açıkça izleyebiliriz.

Yazın alanında, halk kültürünün varoluş ölçütü, yazınsal metinlerdeki anlatıcı ile kahraman ve karakterlerin yer aldığı düzlemlerin çözümlenmesi ile görülebilecektir. Bu düzlem, halk kültürünü işleyen ve yapısına taşıyan yapıtlardaki çoksesliliği vurgulayan ana biçimsel öge olarak ortaya çıkar. Yazınsal geçmişimizi zamandizimsel bir çizgi içinde izlediğimizde bu düzlemsel gelişmenin değişimini açıkça görebiliriz.

Nebizade Nazım'dan bu yana köy yaşamı ve halk yazın alanımızda bir olgu olarak yer almışsa da anlatıcı ile karakter ve kahramanlar arasındaki düzlem birbirinden oldukça uzak durumdadır. Tanrı katındaki, her şeyi bilen, her şeyi gören anlatıcı, ya metnin kendi ana dokusunda, ya da kendisini temsil eden kahramanın dilinde, olaylara ve diğer kimliklere dışarıdan bakan bir yabancı gibidir. Bu yabancılık, Yakup Kadri'nin Yaban'ında çok açıkça gözlenebilir.

Bahtin, çoksesli roman türü için örnek seçtiği, üzerinde ayrıntılı çalışmalar yaptığı Dostoyevski'nin yaratıcı dehasını açıklarken şunları söylüyor: *"Dostoyevski'nin yaratıcı dehası, din, kültür, siyaset konularındaki oldukça tutucu görüşlerine baskın çıkar ama bunun nedeni romanlarında kendi görüşlerini dile getirmemesi, kahramanlarının hepsine aynı uzaklıkta durması, dile getirdikleri düşünceler konusunda tümüyle tarafsız kalması değildir. Bunların hiçbirisini yapmaz ama anlatıcının sesiyle kahramanların seslerini aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştırarak bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır. (...)* Dostoyevski için önemli olan kahramanının dünyada nasıl görüldüğü değil, her şeyden öncelikli olarak, dünyanın kahramanına nasıl görüldüğü ve kahramanının kendisine nasıl görüldüğüdür. Yani kahramanın kendisiyle ilgili bilinci romanın düzenleyici ilkesi haline gelir. 'Kahramanın her şeyi yutan bilincinin yanına yazarın yerleştirebileceği yalnızca tek bir nesnel dünya vardır: kahramanla eşit haklara sahip başka bilinçlerin dünyası'." (M. Bahtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, çeviren ve yayına hazırlayan: Caryl Emerson, Austin, Texas, 1984, s. 47. Anan: Sibel Irzık, Karnavalın Romana, s. 11, Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s. 97- 100)\*

Sabahattin Âli'den başlayarak anlatıcı yansızlığı, kahraman ve karakterlerin içseslerine çok fazla karışmama biçiminde belirginleşen çokseslilik, yazın alanımızda boy göstermeye başlamıştır. Orhan Kemal'le birlikte bu yakınlaşma daha da çoğalır. Bereketli Topraklar Üzerinde'denin ikinci baskısında Orhan Kemal tekil söylemi yıkmayı amaçlayan biçimsel değişiklikler yapmıştır. Yola çıkarken şehirlilerden birer cin, tehlikeli, yoldan çıkmış yaratık olarak söz eden Yusuf, dönüşte şehirlileri birer enayi olarak görmekte, şehirliyi küçümsemektedir. Kendine güvenli bir havası vardır, böbürlenmektedir. Klasik roman yapısındaki başla son arasındaki karakter değişimi, kahraman evrilmesi, gelişme gerçekleşmiş gibidir. Kahramanın Lukácsçı, bütünlüklü bir dünya arayışı yolunda önemli bir adım atılmıştır ki, her şey altüst

oluverir: Yusuf'un tanışıp birlikte çay içtiği, konuşmaya başladığı, başlangıçta Yusuf'un konuşmalarıyla eğlenen istasyon görevlisi birden öfkelenir;

*"- Bana bak bana dedi. Deminden beri boyuna dinlettin. Anlattıklarını yedim belleme. Hem sana bir şey deyim mi? Köyünden de çıkmaya kulak asma.*

*Yusuf küçük memurun gerçek yüzüyle karşılaşınca şaşırmişti:*

*Niye?*

*Şehri pislettiğiniz yeter!*

*Biz mi pisletiyoruz?*

*Fazla konuşma, gözü açıklığa da lüzum yok. Yallah, marş!"* diyerek kovalar onu. (Remzi Kitabevi, 4. Baskı, 1975, s. 369)

Yusuf'taki değişim üzerine kafa yoran, geride ölüsü kalmış iki arkadaşıyla ilgili anıları onun kişiliğinde saklayan okur bu sahne ile altüst olur. İkinci baskıya eklenen bu parodik söylem, Orhan Kemal'in yazınsallığı, kahramanlarının roman içindeki gelişimleriyle ilgili değerlendirmeler yapan eleştirmenlere verilmiş bir yanıt gibidir: kahramanları ve karakterleri bildikleri gibi davranırlar! "Gözlemlenen kişilik değişimi"yle dalga geçilerek anlatıcının önceden belirlenmiş bir sona ulaşma kaygısı olmadığı gösterilmek istenmiştir sanki. Yaşar Kemal'in anlatıcısı da destanlar çağından kalmış bir halk kahramanıdır. Canlandırdığı kişilerden bir adım da olsa önde bulunmaktadır. Yaşar Kemal, Dağın Öte Yüzü üçlemesi ve Akçasazın Ağaları ikilemesinde anlatıcı düzlemi ile kahraman ve karakterlerin yaşama bakış ve kendilerini oluşturma yapılanmasındaki ayrımları kırabilmek için anlatıya ek sesler katar, anlatıyı çizgisel zamandan çıkarıp ritüellerin döngüsel zamanına, kozmik uzamına taşır.

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlarla birlikte anlatıcı ile kahraman ve karakterler arasındaki söylem düzlemleri birbirine iyice yakınlaşır. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Ümit Kaftancıoğlu'nda bu yapı çok açık bir şekilde gözlenir. Türkçe yazın ortamında bu çoğul biçemcilik hızla yaygınlaşacak, Kemal

Bilbaşar'ın Batılı bir aydın olarak Dersim'i anlattığı Cemo ve Memo gibi çok ilginç yapıtlar ortaya çıkacaktır.

Köy Enstitülü yazarlarla birlikte söyleşimsellik de nitelik değiştirmiş gibidir. Bollaşan diyaloglar, köylü içsesine ve insan içselliğine ulaşabilmeyi sağlar. *“İç insan üzerinde hâkimiyet kurmak, onu yalnız bir analiz nesnesine dönüştürerek kavramak ve anlamak mümkün değildir; onunla bütünleşerek, onunla empati kurarak ona hükmetmek de mümkün değildir. Hayır, ona yalnızca diyalojik olarak hitap edilerek yaklaşılabilir ve ancak bu yolla açığa vurulabilir – daha doğrusu, kendisini açığa vurmaya zorlanabilir. Dostoyevski'nin anladığı şekliyle iç insanın resmedilmesi ancak onun bir başkasıyla söyleşisinin (communion) resmedilmesiyle olanaklıdır. 'İnsandaki insan' ötekiler için olduğu kadar kişinin kendisi için de yalnızca söyleşide, bir kişinin bir diğer kişiyle etkileşiminde açığa çıkarılabilir.”* (M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s. 336)

Edebiyat alanına, şiirlere, öykülere, romanlara akan bu yeni imgelem, edebiyatın bir zenginliği olmanın dışında çok önemli bir işlev üstlenecektir: Anadolu insanının algılama, deneyimleme, bilgi edinmesinde devrimci bir değişimin yolu açılmıştır. Onlara kendi duygu diliyle, kendisi olma bilinciyle seslenen yeni bir imgelem dünyası doğmuştur.

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlarla aydınlanan Anadolu iç-insan sesinin izlerini, giderek yaygınlaşan tekil söylemlerin tüm örselemelerine karşın günümüzde de sürebilmek olasıdır. İrazca kadınla, Telli anayla başlayan süreç Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölümü'nde Atiye ile sürecektir...

Mitlerin, duaların, büyü sözlerinin yerine geçen ve halk için kendi duygularıyla konuşan bu yeni edebiyat dili, kutsal ve tartışılmaz yazı yerine, sıradan, yaşama ait bir dili yaygın kullanıma sokacaktır. Anadolu'nun tüm algılama sistemleri için bir devrimci dönüşüm kapısı açmış olacaktır. *“Onsekizinci yüzyılın giriştiği din eleştirisi, toplumun temeli olarak Hristiyanlığı sarsmıştır. Ebediliğin tarihsel zaman halinde parçalanması, şiirin kendisini toplumun gerçek temeli olarak kavranmasına olanak vermiştir. Şiirin gerçek din ile bilgi olduğuna inanılmıştır. Kutsal kitaplar, İncil'ler, Kuran'lar*

*filozoflarca yaşlı kadınların masalları ve fantezilerden oluşan yığınlar olarak ilan edilmiştir. Aynı zamanda maddeciler bile bu masalların şiirsel bir hakikat içerdiğini teslim etmiştir.” (O. Paz, agy, s 57.)*

Bahtin’in Dostoyevski metinleri üzerine yaptığı çalışmada Dostoyevski’nin çoksesli romanını insanlığın sanatsal gelişiminde dev bir adım olarak görür. *“Dostoyevski Avrupa sanatsal nesrinin gelişimindeki ‘diyalojik çizgi’yi izlerken yeni bir türsel roman çeşitlemesi yaratmıştır: çoksesli roman. (...) Çoksesli romanın yaratılmasını romansal nesrin, yani romanın yürüngesinde gelişen bütün türlerin gelişimindeki ileriye dönük dev bir adım olarak addetmiyoruz yalnızca, insanlığın sanatsal düşünce biçiminin gelişimindeki dev bir adım olarak da kabul ediyoruz. Bize öyle geliyor ki, bir tür olarak romanın sınırlarının ötesine geçen özel bir çoksesli sanatsal düşünce biçiminden söz edilebilir doğrudan doğruya. Bu düşünme biçimi, bir insanı ve her şeyden önce de düşünen insan bilincinin ve varoluşunun diyalojik alanının, monolojik konumlardan yapılacak sanatsal özümsemeye tabi olmayan yönlerine erişilmesini sağlar.” (M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s. 355)*

Köy Enstitülü yazar ve şairlerin halka ait duygu dünyasına kolayca uzanabilmeleri ile yazınsal alanın imgelem kurulumunda da bir devrim yaşanmıştır. *“Coleridge’in düşüncesinin ikinci evresinde Kant’ın etkisi belirleyiciydi. Alman filozof, ‘üretken imgelem’in duyu verileri ile anlama arasında, tekil ile tümel arasında, aracı işlevini gördüğünü göstermişti. Onun aracılığıyla imge kendini aşar: İmgelem duyu verilerinin nesnelere anlağa yahsıtır ve sunar. İmgelem bilginin koşuludur. Onsuz algılama ile yargı arasında bir bağlantı olamazdı. Coleridge için imgelem yalnızca tüm bilginin gerekli koşulu olarak kalmaz, aynı zamanda fikirleri simgelere ve simgeleri varlıklara (presences) dönüştüren yetidir. İmgelem ‘bir oluş biçimi’dir: Artık yalnız bilgi değil, bilgeliktir.” (Octavia Paz, Çamurdan Doğanlar, s 57.)*

Edebiyat yapıtlarında canlanan halk kültürüne ait imgelem gücü, toplumun algılama ve yargılama sistemleri üzerine de derin izler bırakacaktır. *“Edebi sözün değer-biçici ve okuru inandırmaya yönelik olma karakteri, kendini en açık edebiyat eleştirisinin retorik geleneğinde en iyi bildiği alanda, yani başta ‘şiirin kraliçesi’ eğretilme olmak üzere, mecaza*

*dayalı 'söz sanatlarında' belli eder. Söz sanatları, söze takılmış 'estetik süsler', inandırma stratejisinin iyice silikleştiği, hatta kaybolduğu noktalar olmak şöyle dursun, tam tersine, betimleme ile değerlendirmeyi, yani 'olgulara dayalı yargılar' ile 'değer yargılarını' bölünmez bir bütün olacak şekilde kaynaştırmaya yarayan benzersiz mekanizmalardır. Yine La Logique du Port-Royal'den alıntı yapacak olursak: 'Mecazi ifadeler, düz ifadeden farklı olarak, konuşanın yöneliş ve tutkularına işaret eder; böylece sadece çıplak hakikati vurgulayan basit ifadenin tersine, ruhta şu ya da bu fikrin izini bırakır.'*" (Franco Moretti, Mucizevi Göstergeler, s 13.)

Köy Enstitülerinin ilk mezunlarını veriş yılları, Türkçe gülmece kültürün Markopaşa geleneği ile doruğa çıktığı bir zaman dilimine denk gelir. Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz adlarının yaktıkları halk kültürü meşalesini Anadolu'nun yirmi bir ayrı ocağından çıkıp gelen halk çocukları taşımaya başlayacaklardır. Köy Enstitülü yazarların kimisinde gülmece açıktan patlayan bir kahkaha (Dursun Akçam'ın Kanlıderenin Kurtları, Öğretmeni Kim Öptü, Kafdağı'nın Ardı adlı yapıtları) olurken kimilerinde de metne sinsice sızmış bir öge olarak gözlenir.

Halk kültürünün yenidendoğuşa uğratılarak üstkültüre taşındığı, gülmece öğelerinin sanat ve edebiyat içinde önemli yer tutmaya başladığı dönemde göze batan üçüncü değişim, Nazım Hikmet'in şiirde açtığı serbest vezin kapısıdır.

Almanya ve İngiltere'de romantizm, geleneksel şiir biçimlerine ve analogiye bir dönüş olarak ortaya çıkarken Anadolu'da da halk kültürünü boğmuş ortaçağın karanlık örtüsü aralanmış, sanat ve edebiyat, geniş kitlelerle ve halk yığınları içindeki yaşamla buluşmuştur.

İmgelem, yalnızca yaşamın sıkıntılı gerginlikleri için bireysel bir kurtuluş kaynağı değil, tüm insan etkinliklerinin de ana kaynağıdır. Einstein'in "Düş gücü bilgiden daha önemlidir" sözü unutulmamalı...

alperakcam@gmail.com