

1 Kasım Cumartesi 15:30-16:30 Kınalıada salonu

ALPER AKÇAM

DURSUN AKÇAM VE ÜMİT KAFTANCIOĞLU'NUN YAPITLARINDA KUZEYDOĞU ANADOLU KÜLTÜRÜ VE ELEŞTİRİ ORTAMIMIZ

Kuzeydoğu Anadolu kültürü, “halk kültürü” kavramını açıklarken kullandığımız öğeler bakımından eşsiz bir ayrıcalığa sahiptir...

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 ağdalı 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 her türlü tekil söylem ve iktidar düşüncesine muhalif, çoklu bakış açısını taşıyan, gerçeklik karşısındaki nesnel konumlanışına ve 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 çözümlemede 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.

Grotesk halk kültürününün değişim ve yenileşmeyi sağlayan gücünün kaynağıysa gülmece ögesi, söylem ve sözcüğün içerdiği parodik karakterdir.

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 tanımlanmıştır.

“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 anlatıdır. 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...

Grotesk kültürde ölümle doğumun sınırları iç içe geçmiştir. Goethe’nin Faust’unda bu vurguyu açıkça görebiliriz: *“Doğum ve mezar/ ölümsüzlük denizi uçsuz bucaksız/ her an yeni bir ufka varış/ ateşli, coşkulu bir yaşayış”* (Alıntı Hasan İzzettin Dinamo çevirisinden, Yazko 1983, Rabelais ve Dünyası, s. 78).

Avrupa Rönesansı’nın ana ögesi gülmeceye dayanan halk kültürü, bir ölçüde kozmik zaman ve uzamı taşıyan öğelerle yüklüdür. Kimi dönemler ve zaman kesitlerinde, halk kültürü öğeleri yoğunlukla öne çıkar, her türlü yasak ve tekil söylem karşısında üstünlük kazanır. Ritüellerde, seyirlik köylü oyunlarında, halk anlatılarında en görünür biçimini alan bu tarzı Bahtin şöyle tanımlıyor:

“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.)

“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.)

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 oyunculuğudur... 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" öğedir. Don Kişot'un pisboğaz Sanço Panço'su (Panço İspanyolca'da karın anlamına gelmektedir), 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 arıtıp 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.

“Rabelais'nin imgelerini daha çok halk kültürüyle ilişkileri içinde inceledik. İlgilendiğimiz şey, bu kültür ile resmi ortaçağ kültürü arasındaki temel mücadeleydi.” (Mihail Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 471)

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) Menippos 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 gülmeceli gösterilerle (Fars),

sirklerle sürdürürken, tiyatrodaki ve diğer gösterilerde imgelerini yeniden kurarken birçok karnaval öğesi maskeli balolarla, saray eğlenceleri ile sınırlanmış, duvarların arkasına kapatılmıştır.

Cumhuriyet döneminde halk kültürü

Halk ve köylü sözcükleri Osmanlı çöküş döneminden başlayarak aydınlarımızın söylemlerinde önemli bir yer kazanmış olmasına karşın halk kültürünün üstkültür içinde yer bulabilmesi için çok zaman geçmesi gerektir. Rönesans tanımı içinde yer alabilecek bir antikçağ yönelimi ve halk kültürünün eylemsel olarak üstkültür içinde somutça temsilinin sağlanabilmesi, öğretmenler 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...

Temmuz 1936’da açılmış Mahmudiye öğretmen 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 bastırmışlardır. Gördüğüm eserlerle tabiiik ve seyirciyi kavramak hususunda mukayese kabul edecek ne sahne muharriri, ne de aktör tasavvur etmiyorum. Köylüye öğretilim 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... Pulus 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 çıktırerdik. 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 aldığı 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. Yöreyle özgü eğlenceler düzenlenmiş, yöre halkıyla sıcak ilişkiler kurulmuştur.

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

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 Hasanoğlu'nı 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. Sözü burasında, "halk" sözcüğü ile kültür ve sanatı pek bağdaştıramayacak bir düşünce yapısının bugünkü kültür ortamında egemen

olduğunu 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 Kimliğı 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 olduğı 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 direnişisi 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 Stakhonavizme 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 eğitmenler girişimi, Köy Enstitüleri yapılanmasına dayanan eğitim devriminin sonuçları, yalnızca ülkedeki okuryazarlık oranının, kültür düzeyinin yükseltilmesi, halk yığınlarının günlük yaşama etkin olarak katılma olanaklarının sağlanmasıyla sınırlandırılmaz. 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 ağzından aynen çıktığı gibi ve hatta telâffuz hususiyetlerine varıncaya kadar büyük sadakatle tespit edilmesidir.'* (Yaşar Nabi, Ülkü Dergisi, Mart 1939, anan F. Gümüsoğlu, agy, s 360.)

Kuzeydoğu Anadolu Kültürünün Özellikleri:

Kuzeydoğu Halk Kültürü, halk kültürünün grotesk özelliklerinin çok açıkça gözlenebildiği bir özel coğrafyadır.

Batı ve Doğu toplumlarının karnavalcı öğeler bakımından karşılaştırılmasında göze çarpan en önemli ayrım, Doğu'daki ritüel ve oyunlarda kadının erkekten süreç içinde ayrılmış olması ve her iki cinsin kendi arasında oyuna yönelmesidir.

Anadolu'da belirli ticaret merkezlerinden ve tefeci bezirgân ilişkilerinden uzak kalabilmiş dağlık yörelerde, Türkmenlerin yoğun yaşadığı yerlerde, Alevi toplumunda ve çok ayrı kültürün bir arada yaşayıp ayrı bir heteroglossia ortamını sürdürdüğü Kuzeydoğu Anadolu (Kars-Ardahan-Artvin yöreleri) oyunlarda, düğünlerde kadın erkek ayrımı yapılmamakta, el ele, kol kola, birlikte, özgürce eğlenilmektedir. Anadolu'nun bazı dağlık yörelerinde, Yörük topluluklarında da bu göçer gelenekli cins eşitliği sürüyor olsa da erkek egemen tekil söylem karşısında giderek etkisini, gücünü yitirmektedir.

Düğün ve şölenlerde oynanan köylü oyunlarındaki cinsler ayrımı, oyun adları, kavimlerin Anadolu'daki göç yollarını da aydınlatmaktadır sanki. Cins ayrımının en az olduğu, kadınla erkeğin neredeyse tüm oyunlarda birlikte oynadığı yöre

Kuzeydoğu Anadolu, Kars, Ardahan ve Artvin yöreleridir. Kavimlerin, soyların Anadolu'ya giriş ve dağılışı kapısı olan Kuzeydoğu'da kültürlerin birlikte varlığı, heteroglossia, hoşgörü, diğer bölgelere göre etkin bir şekilde sürmektedir. Metin And, köylü oyunları üzerine yaptığı çalışmada, Kars yöresinde yalnızca kadınların oynadığı on ayrı oyun saptamıştır. Bu oyunlar erkekler tarafından serbestçe izlenen oyunlardır. Çiftlerden birinin kadın, diğerinin erkek olduğu oyunlar açısından en zengin yöre de Kars ve çevresidir. (Metin And, Oyun ve Büğü, s. 151-152) Kars'ın Nazeyleme adlı oyununda karşılıklı sıra olan kız ve erkeklerden her biri, bir diğeriyle sırasıyla dans eder. Oyun çeşitlemesi açısından da Anadolu'nun en zengin yöresi Kuzeydoğu Anadolu'dur. (Metin And, agy, s. 168-171)

Anadolu dramatik köylü oyunları, halk hikâyeleri, masallar, diğer sözlü kültürler üzerinde yapılmış araştırma ve çalışmalarda Kuzeydoğu Anadolu'nun kolayca ayrımsanacak özel bir yeri olduğu görülür.

"Üzümden üretilen şarabın erken Hıristiyanlık'tan önce pagan totemik 'Anadolu doğalcı ruhaniliği'nin kutsal içkisi olduğu, üzümün de şarabın da anayurt olarak Anadolu'da ortaya çıktığı unutulmamalı. Doğa tapınımı bütün kutsama ve kutsanma ritüelleri için Ani'de dünyanın en has şarapları yapılır (...) Daha arkaik evrelerdeki çok dillilik ile çok dinlilik, ya da 'ateizm' saygın bir hoşgörü ortamı edinmiş Ani'de. Urartu, Hurri paganizminin, zedüşizmin, erken Hıristiyan ruhaniliğinin, Musevi hazaraların Avşar Türkleri'nin, tengirci şaman Oğuz boylarının, İslami Türkmenlerin, mazdeist perslerin, budist mongolların, kısaca Orta Asya, Sibiryaya Mongol-Tonfuz şamanizmine kadar arkaik evrelere uzayan bütün yollar... Ani'den geçmiş." Böyle söylüyor Tekin Sönmez Hayal Üçgenleri adlı yapıtında. (Tekin Sönmez, Hayal Üçgenleri, NIS MEDİA Yayını, Şubat 2004, s. 34-35) Gürcü, Pers, Ermeni, Roma, Bizans, Selçuklu; bütün bu kültürlerin burada bir sentezleşmeye uğradığı şeklinde bir yorumlama eklenmiş olsa da, burada sentezden çok bir etkilenmeden söz edilmesi çok daha uygun olacaktır.

Sönmez, Kuzeydoğu Anadolu'nun ünlü antik şehri Ani'de dumanlı tepelerden künklerle akıtılan süt çeşmelerinin varlığından söz ediyor aynı yapıtta. Ermenice, Farsça ve Arapça birçok belgenin varlığını bildiriyor.

Düğün ve şölenlerde oynanan köylü oyunlarındaki cinsler ayrımı, oyun adları, kavimlerin Anadolu'daki göç yollarını da aydınlatmaktadır sanki. Cins ayrımının en az olduğu, kadınla erkeğin neredeyse tüm oyunlarda birlikte oynadığı yöre Kuzeydoğu Anadolu, Kars, Ardahan ve Artvin yöreleridir. Kavimlerin, soyların Anadolu'ya giriş ve dağılışı kapısı olan Kuzeydoğu'da kültürlerin birlikte varlığı, heteroglossia, hoşgörü, diğer bölgelere göre etkin bir şekilde sürmektedir. Metin And, köylü oyunları üzerine yaptığı çalışmada, Kars yöresinde yalnızca kadınların oynadığı on ayrı oyun saptamıştır. Bu oyunlar erkekler tarafından serbestçe izlenen oyunlardır. Çiftlerden birinin kadın, diğerinin erkek olduğu oyunlar açısından en zengin yöre de Kars ve çevresidir. (Metin And, *Oyun ve Büğü*, s. 151-152) Kars'ın Nazeyleme adlı oyununda karşılıklı sıra olan kız ve erkeklerden her biri, bir diğeriyle sırasıyla dans eder. Oyun çeşitlemesi açısından da Anadolu'nun en zengin yöresi Kuzeydoğu Anadolu'dur. (Metin And, *Oyun ve Büğü*, s. 168-171)

Doksan yıl öncesine kadar kültürel zenginliğin içinde Ermeni, Rum, Malakan Rus ve Gürcülerin de yer aldığı yörede, bugün de yerli (genel ana dokudaki Türk), Kürt, Acem, Türkmen, Terekeme, Karapapak, Azeri kültürler bir arada, barış içinde yaşamaktadırlar.

Yörede varlığını sürdüren çeşitli dil ve lehçeler, özellikle de anası Kürt kökenli olan Dursun Akçam'ın yapıtlarında büyük bir hoşgörü ortamı içinde, birlikte yaşarlar. Poliglossia (aynı ulusal kültür içindeki ayrı diller) ve heteroglossia (değişik kültürlerin metne yansıyan ayrı dil özellikleri) gözlenir... Kürtçe, Dede Korkut kökenli Ahıska Türkçesi, Terekeme lehçesi, Azeri lehçesi...

Dursun Akçam, anasından dinlediği bir masalda birlikte yaşayan dillerin dostluğuna vurgu yapar: *"Yörede yaşayan boyların başına dört elma düşmüş; Azeriler dillerine sürmüş,*

Aleviler sazın tellerine, Cinçevatlar yani Türkler çorbalarına katmışlar, Kürtler de konuklarına sunmuşlardır.”

Rabelais ve Dünyası’nda Bahtin, Rabelais’nin üç dilin (Klasik Latince, Ortaçağ Latincesi ve popüler gündelik dil) kıyısında dolaşırken, çağların ve felsefenin sınırlarının görünür olduğundan söz eder... Bahtin’in ayna metaforunda kullandığı tablo oluşur: kimlikler çözülür, hakikat sınanması gerçekleşir. *“Fakat bu üç dilin kıyısında, bu farkındalık istisnai düzeyde bir kesinlikte ve çeşitlilikte biçimler kazanacaktı. Bu farkındalık orada, çağların ve felsefenin sınırlarını gördü; ilk defa engin boyutları kucaklayabildi ve zamanın akışını ölçebildi; şimdinin farkına varabildi, ‘bugün’ ile ‘dün’ü karşı karşıya koyabildi. Üç dilin bu karşılıklı yönelimi ve netleşmesi bir anda, eski olanın ne kadarının öldüğünü, yeni olanın ne kadarının doğduğunu ortaya koydu. Modern zaman, kendinin bilincine vardı. O da kendi yüzünü ‘komedinin aynası’nda yansıtılabildi.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s. 502)

Akçam ve Kaftancıoğlu’nun yapıtlarında aydınlanan Kuzeydoğu Anadolu halk yaşamı, aynı zamanda Cumhuriyet’in genç döneminde ulusal bir dil yaratma sürecine de denk düşer. Yörede konuşulan Türkçe, Kürtçe, Gürcüce ve Farsça etkisindeki lehçeler, Azeri, Türkmen, Terekeme, Ahıska ağızları Dursun Akçam’ın yapıtlarında bir diller ve yaşamlar karnavalı olarak yaşarlar. *“Dillerin böyle aktif olan çoğulluğu ve kişinin içinde bulunduğu ortamı dışarıdan, yani başka dillerin gözlerinden görme yetisi, istisnai bir dilsel özgürlüğe yol açmıştı. Biçimsel gramatik yapı bile son derece plastik bir şey haline gelmişti. Sanatsal ve ideolojik düzlem, her şeyden önce, imgelerin ve imgeler arası kombinasyonların alışılmamış ölçüde özgür olmasını talep ediyordu; burada söz konusu olan, bütün konuşma normlarının dışına çıkma özgürlüğüydü. (...)*

Eğer yaratıcı ruh hayatını sadece bir dilde idame ederse veya pek çok dil bir arada yaşarken, üstünlük için herhangi bir mücadele vermeden, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılırsa, dilsel bilincin derinliklerinde gömülü olan bu dogmatizmin üstesinden gelmek mümkün olmaz. Kişinin kendini, dilinin dışında konumlandırması ancak dillerde temel bir tarihsel değişim olursa mümkün olur. Rabelais’nin zamanı tam da böyle bir zamandı; ve ancak böyle bir

dönemde, Rabelais'ci imgelerin sanatsal ve ideolojik radikalizmi mümkün olabilmıştır.” (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s. 506)

Dursun Akçam ve Ümit Kaftancıoğlu, böyle bir zamanın ve uzamın yazarıydı...

Her iki yazarda da hem destansı epik dilin, hem halkın kullandığı grotesk dil öğelerinin, karnavalcı ruhun yansımaları açıkça görülebilir.

Çağdaş kültürde grotesk 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. Anılan yazar ve şairlerle birlikte Anadolu halk kültürüne ait, gerçekliğe gülmecenin önde tutulduğu bir çoğul bakış açısıyla yaklaşım tarzı kültürel üstyapıya taşınacak, dilde ve düşüncede halk kültürünün bir tür yenedendoğuşa uğratılmasına dayanan yenilikler doğacaktır.

Halk kültürünün üstkültüre, edebiyat ortamına taşınmasında büyük yerleri olmuş Köy Enstitüsü kökenli yazarların ayrımında olduğu halk kültürüne ait bu özellikler, ne yazık ki, eleştiri ortamımız tarafından algılanamamıştır. “Köy Romanı” eklektik tanımlaması ile grotesk halk kültürü ile kaba gerçekçilik özdeş gösterilmeye çalışılmıştır. Bahtin, “Rabelais ve Dünyası” adlı yapıtının girişinde şöyle diyor: *“Bu kitapta o denli üzerinde durulan ‘grotesk gerçekçilik’, 1930’lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği*

tanımlamak için kullanılan taban tabana zıtlık gösterir” demektedir (Rabelais ve Dünyası, s 20.)

Seçkin, derebeyci anlayışı yansıtan bir aydın kesimi edebiyatımızda halk kültürü öğelerini taşıyan yapıtları “Köy Romanı” yaftası ile karalayıp dışlar ve türün kanon diyebileceğimiz genel anlayış içinde gözden düşmesini sağlarken, bu edebiyatın savunuculuğunu yapmış diğer kesim de değerlendirmelerinde, türün “halkın çile ve sıkıntılarını yansıtan” bir tarzı benimsemiş olduğunu söyleyerek onu değersizleştirmiş, yavan ve kuru bir yergicilikle yetinmiştir.

Edebiyat eleştirisi içinde, halk kültürü öğelerini taşıyan yapıtlara yaklaşımda olumlu bir tutum alan değerlendirmelerin çoğunluğu, biyografik sıralamalar yapma alışkanlığının ötesine geçememiş, biçimsel ve anlam boyutunda çözümler yapmayı başaramamışlardır.

Aydınlanma ve temsilcisi Votaire’in Rabelais karşısındaki yavan ve uzak duruşu, eleştiri ortamımızın 12 Eylül sonrasında iyice belirgenleşmiş halk kültürü karşısındaki karşıt duruşuna, görüş eksikliğine benzetilebilir.

Köy Enstitülü yazarların öncülük ettiği, köy yaşamını konu edinmekle birlikte kentsel alana ve özellikle göçe de uzanan temaları da kullanan bu edebiyat türü, gülmeceye dayalı değişim ve yenileşme gücünü taşıyan özel bir niteliği barındırmaktadır. Öncelikle vurgulanması gereken başlık budur... Dursun Akçam’ın tüm yapıtları, bir kısmı adlarından başlayarak (Öğretmeni Kim Öptü, Generaller Birleşin, Sevdam Ürktü, Dağların Sultanı) gülmeceyi ana öğe olarak kullanmış iken, bir köyde ağalığa karşı köylü kalkışmasını konu edinmiş Kanlıderenin Kurtları’nda bile gülmenin metnin ana dokusunu oluşturduğu görülebilmektedir. Kanlıderenin Kurtları’nda köy halkı bir yandan kuraklık nedeniyle ahır süpürgesinden bezetilmiş Kepçehatun ile yağmur duasına çıkmaktadır (İlhan Başgöz, Folklor Yazıları’nda geniş ele alınan bir ritüel...) Süpürgenin kendisi zaten karnavalcı bir öğedir (Rabelais ve Dünyası, s. 299; Korkunç İvan’ın feodal kastlara karşı mücadele eden Opriçnina adlı, hiyerarşi karşıtı askerlerinin sembolleri de süpürge dir)... Ayrıca ahır süpürgesi

imgesinin kullanılmasıyla, hayvan dışkısı, süpürgeye katılmış ikinci bir karnaval malzemesi, gülmece ögesi olarak anlatıda yer almış olmaktadır.

Adak kesilmesini bekleyen köylüler kendi aralarında konuşmaktadırlar.

Allahın kızı Maviş: *“İpini kıran gelmiş anam babam! Hele çocuklara bakın kara sinekler gibi sarmışlar tepeyi! Bir pişi kır kişi!”*

Cenkçi: *“Öyle söyleme maviş bacı. Çocuklar melîkedir. Onlara vermek daha da sevaba geçer.”*

Maviş: *“Bizim köyün kadınları sıçanlar gibi, illedevam melâike kunnuyorlar.”*

(Kanlıderenin Kurtları, s 438-439)

Burada karnavalcı geleneğin, halk kültürü bakış açısının sıkça kullandığı insanla hayvan ve doğa arasındaki sınırların silikleşmesi eğilimini görebilmekteyiz. Kadının sıçana, doğumun kunnamaya dönüştürülmesiyle sağlanmıştır bu olgu.

Tartışmanın ilerleyen bölümünde Cenkçi kendisine övünç kaynağı olarak kullandığı gaziliğini öne sürerek üste çıkmaya çalışır.

“Ben mi?” diye ayaklandı Cenkçi, *“Sen git beni Hicaz’dan Kafkas’tan sor!...”*

“Sorup da ne edeceğim. Ossura ossura gidip toplaya toplaya nice gelenleri gördüm!...”

(Kanlıderenin Kurtları, s 441)

Ümit Kaftancıoğlu’nun Dönemeç adlı kitabındaki tek öykü, onun yapıtlarındaki karnavalcı gücü, halk kültürü yoğunluğunu gösterebilmek için yeterli malzemeyi sunabilmektedir. Öykünün adı Kara Kotan olmasına karşın öyküde toprak sürme eylemiyle ilgili bir edim yoktur. Yeter’le kocası Loplop arasındaki cinsellik kotanın toprağı sürmesiyle koşut gösterilmektedir.

Yeter, tarla keşfi için köye at binip gelecek yargıçları on beş kilometre öteden yayan getirecek kocası Loplop’u beklerken su ısıtmıştır. Tavukları kesip temizleyecek, yemek için pişirecektir. Isınmış suyla birlikte gönlünden başka şeyler geçirmektedir. Bu arada tavuklara atlayan horoz Yeter’i iyice bu düşünceye yoğunlaştırmıştır.

“Senin yediğin halaldır, o ki arka arkaya iki tavuğu da hakladın...” (Dönemeç, s 56)

Loplop eve geldikten sonra, birliktelik Yeter'in beklediği yere varmaz, Loplop yıkanırken önünü de kapatmaktadır. *"Deey köyün o baştan bu başa bildiği soykanı benden mi saklıyorsun?"* diye sorar Yeter (Dönemeç, s 59).

Keşif bitmiş, yargıç tarlayı Loplop'a vermemiştir. Yeter çok da umursamamaktadır tarlanın kendilerine ait olmasını. Tarlayı kazanırlarsa, kocası canlanabilir, ıssız köyün ıssız evinde iyi bir gece geçirebilir diye bekliyordu.

"Onun yitirdiği şey, yaşamak için son umudunu bağladığı geceydi. Konuşmadı. Loplop konuştu gene:

"Aldırma, akşamdan ocağı bir su koy ısınsın, 'Haydan gelen huya gider, selden gelen suya gider...' Gözüm kalmıştı, üstümüze yazdırmıştık. Tanrı kayıl olmadı. Bak benim gül gibi...' dedi. Karısına yaklaştı. Yeter'in yüzünde kara bulutlar uçtu, ak-pembe belirtiler gelmeye başladı.

'Sıra sende, Yeter. Bu gece seni yazım yazım yazacağım. Kara toprak olmasın da ak toprak olsun... Ne yapalım...' dedi. Akşamdan, alaca karanlıkta sürüm başladı." Dönemeç, Yalın Ses Yayınları, 3. Baskı, 2006, s 65)

"Rahip Jean, manastır çan kulesinin gölgesinin bile bir kadını daha doğurgan yapacağı yolunda bir iddiada bulunur. Bu imge bizi derhal groteskin mantığına götürür. Bu mantıktaki 'ahlak bozukluğu'nun bir abartısı değildi sadece. Nesne kendi sınırlarını ihlal eder, kendi olmayı bırakır. Beden ile dünya arasındaki sınırlar bilinir, ikisinin birbiriyle ve çevredeki başka nesnelere kaynaşmasına giden yol açılır. Çan kulesinin (bir kule) fallusa ait yaygın grotesk imge olduğunu hatırlayalım." (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 340.)

"insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun en eski grotesk biçimlerden biri olduğunu biliyoruz" (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 346...)

Kaftancıoğlu'nun yapıtlarında Yelatan adlı dağın adı sıkça geçmektedir. Dönemeç öykülerinden Süpürge'deki erkek kahramanın adı da Yelönü'dür.

Dönemeç'te karnavalcı diyaloglar arka arkaya sıralanmaktadır.

“Azrail gelmiş canım aliyer/ Yar gelmiş yarrağım elliyer.” (s 57-58)

“Ara yere atım/ kuru yere götürüm” (s 61)

“At elin / Göt elin” (Dönemeç, s 62)

“İt yatağında kırık ekmek.” (Dönemeç, s 77)

“Koca diye iti kırkanlar.” (Dönemeç 137)

Aktçam ve Kaftancıoğlu'nun yapıtlarındaki ortak özelliklerden birisi de sözlü kültürle yaşamını sürdürmüş epik dile ait öğelerle günlük dilin birlikte kullanılmış olmasıdır.

“Güneş ateşten kamçısını vura vura Emirdağ'ın başına bindi. Değirmileşti, kızardı, devrildi gitti. Gölgede toprak soluklandı. Börtü böcek canlandı.” (Kanlıderenin Kurtları, Arkadaş Yayınevi'nde 1. Baskı, 1999, s. 12) Kamçı, ateş, at, şaman kuttörelerinin vazgeçilmez öğeleridir.

Türk Dil Kurumu Roman Ödülü almış Kanlıderenin Kurtları'nda özdeyişler ve Dede Korkut dili anlatıya yedirilerek işlenmiştir.

“Halı yastığına dal verdiler.” (s. 38)

“Kork abrilin beşinden, öküzü ayırır eşinden.”

“Ak duvağın başı karlı dağlarca olsun.” (s. 223)

“Onursuzlar dirisinden cenk meydanında er ölüsü yahşıdır.” (s. 223)

“Öz başına özgensin balam.” (s. 223)

“Fukaranın ektiği bitmez, dürttüğü biter.” (s. 418)

“Söyle canım, okunu attın, yayını saklama.” (s. 432)

Dönemin köy yaşam koşullarını ve o yaşamın en önemli özelliği olan grotesk kültürel öğeleri üstkültüre, edebiyata taşımış Enstitü kökenli yazarlar Anadolu'nun geleneksel seküler yaşam biçimini de işlemekte, bu anlamda imgesel bir çığır açmaktadırlar. Sözelimi, 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 tiplmeleri, karakterleri olmamıştır. Kaftancıoğlu'nun kadın karakterleride de bu olguyu açıkça gözleyebiliriz. Örnek aldığımız Kara Kotan adlı öyküde, olay örgüsünün sürükleyicisi Yeter'dir. Yeri gelir, kocasını yargıca şikâyet eder, yeri gelir kocası Loplop kesilmesine karşı çıkmış olsa da horozun boynunu çekip koparır...

Dursun Akçam ime Ümit Kaftancıoğlu'nun ortak tutumlarından birisi de analarına duydukları minnetin dile getirilmesidir... Akçam'da anasından dinlemiştir masalları, öyküleri, Kaftancıoğlu da:

Kaftancıoğlu'nun masal kitabı Tek Atlı Tekin Olmaz anasına adanmıştır: *"Yokluk, yoksulluk günlerimizin en kutsal yemeği olan, bizi bu masallarla avutan, doyuran anama"*

Akçam da tüm yazınsallığını yeni baştan yaşamöyküsü içinde örediği Kafdağı'nın Ardı'nda anasından dinlediği masallarla giriş yapar...

Köy Enstitülü yazarlara gelinceye kadar, Anadolu kadını, yazın alanında, kendi kültürel gerçekliği içinde yeniden yaratılamamıştır. Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe'sinde mücadeleci 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 savaşı vermez, toplumsal önderliğe soyunmaz. İmgesel alanda devrim sayılacak bu yeniliği sanat ve edebiyat alanına asıl taşıyanlar, Köy Enstitülü yazarlar olacaktır.

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 de 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 ulaştıran 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, Karnavaldan 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. 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. Kaftancıoğlu'nda anlatıcının anlatısı (skaz) ile kahraman ve karakterlerin söylemlerinin sınırları belli bile değildir.

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)

Batı rönesansının ana yapıtlarından olan Rabelais romanı ile Köy Enstitüsü kökenli yazarlarımızı yakınlaştıran diğer bir özellik de halkın konuşma dilini anlatının ana yörüngesi olarak tutmaları ve biçimsel olarak takma ad karşısındaki tutumlarıdır.

"Rabelais dil öğelerinin büyük kısmı, sözlü kaynaklardan alınmıştır; bunlar, halkın basit hayatının derinliklerinden süzülüp gelen saf sözlerdir." (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s

491) *“Burada Rabelais’in sözlü biçiminin dikkat çekici bir özgüllüğüne değiniyoruz: Onun özel ve cins adları arasında, modern edebi biçimde görmeye alışkın olduğumuz gibi kesin bir ayırım yoktur. Bu, özel ve cins adları ayıran çizgilerin belirsizleşmesinin, övgü-sövgünün bir takma ad altında ifade edilmesi gibi bir amacı vardır. Başka bir deyişle, eğer bir özel ad, sahibini niteleyecek şekilde açık bir etimolojik anlama sahipse, artık bir özel ad olmaktan çıkar, takma ad olur. Bir takma adsa asla tarafsız olamaz, zira anlamı, olumlu veya olumsuz olsun mutlaka bir değerlendirme barındırır.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 493)^

Bahtin’in Rabelais romanı için yaptığı bu biçimsel buluş, Köy Enstitülü yazarların yapıtlarında kendini yenileyen önemli bir değerlendirme olarak anlam kazanır. Kanlıderenin Kurtları’nın kahramanları: Turizmeci Cimşit, Cenkçi, Allahın kızı Maviş diye sıralanıp gider. Loplop, Tuntul, Gud’un oğlu, Kel Dırı da Kaftancıoğlu’nun kahramanlarından kimilerinin adlarıdır.

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.

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 duygu verileri ile anlama arasında, tekil ile tümel arasında, aracı işlevini gördüğünü göstermişti. Onun aracılığıyla imge kendini aşar: İmgelem duygu 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 ‘şairin 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’dan 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.)

Halk kültüründen Anadolu Rönesansına giden yoldaki en önemli kilometre taşlarından birisi de halkın konuştuğu dilin resmi dil olarak benimsenmiş olmasıydı. *“Resmi ve gayriresmi edebiyat arasındaki surlar, kaçınılmaz olarak çökmekteydi, özellikle de bu surlar, en önemli ideolojik alanlarda dilleri ayırmaya –Latince’yi konuşulan dillerden ayırmaya- hizmet ettiği için. Konuşulan dilin edebiyat ve belirli ideolojik alanlar tarafından*

kullanılmaya başlaması, bu sınırları silip süpürecek ya da en azından zayıflatacaktı.” (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 100.)

“Dönemin ulusal Fransızcası, tarihinde ilk defa yüksek edebiyatın, bilimin ve ideolojinin dili haline gelmekteydi.” (M. Bahtin, agy, s 208.)

Rönesans döneminde, resmi ve dinî dil olan Latince ile ulusal Avrupa dilleri arasında yaşanmış olaylar, 20. yüzyıl ortalarında Anadolu’ya taşınmış gibidir. Osmanlıca karşısında Türkçe’nin durumu budur.

Halk dilinin “yüksek edebiyat” içene taşınabilmesinde asıl etken olanlar Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar olacaktır.

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.

Halk kültürünün yenedendoğuşa 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 analojiye 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.

İngelem, yalnızca yaşamın sıkıntılı gerginlikleri için bireysel bir kurtuluş kaynağı değil, tüm insan etkinliklerinin de ana kaynağıdır.

alperakcam@gmail.com

