

ANADOLU RÖNESANSI'NDA KÖY ENSTİTÜLERİ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, insanlık tarihi açısından önemli bir kültür devrimi olarak tanımlanmaktadır. Osmanlı çöküş döneminden Cumhuriyet kuruluşuna ve hemen sonrasındaki yirmi yıllık, özellikle Mustafa Kemal'in sağlığında yaşanan sürece geçtiğimizde, Anadolu ile Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde kalan Rumeli'nde toplumsal iletişimle ilgili birçok gösterge sisteminin hızla değiştiğini, algılama ve yargılama değerlerinde önemli sıçramalar ortaya çıktığını görürüz.

Çağın artan iletişim olanaklarıyla birlikte dil ve düşüncenin neredeyse belirleyicisi durumuna gelen gösterge sistemi, "yazı dili"ndeki değişimin en başta vurgulanması gerekebilir. Yaşamla ve sonrasındaki dünyayla ilişkisi açısından sorgulanamaz bir yazı biçiminden, halkın anlatımıyla Kuran yazısından, yazının anlam dünyasına taşıdıklarının tartışılabilirdiği, nesnelere ve olgular hakkındaki değer yargılarının sorgulanabilirdiği, cinsler arasındaki ayrım konusundaki bakış açısının değiştiği, toplumsal dayanışma biçimlerinin farklılaştığı yeni yaşam biçimine geçiş, bu kültür devriminin satır başları olarak sıralanabilir.

Özellikle 1935-1945 yılları arasında, okuryazarlık oranının %20'lerden %70'lere çıkması ve yüzlerce yıldır kendi kültürel değerleriyle içe kapanık bir yaşam sürmüş Anadolu toprağının çağcıl değerlerle tanışmasıyla bireysel varoluş koşullarının büyük bir değişim geçirdiği bu dönemi nitelendirirken, tekil, sorgulanamaz ve korkuya dayalı Ortaçağ'ın anlayışının karşısında, eleştirel aklın yaşamda etkin kılınmasını öngören, Batı toplumuna ait Aydınlanma kavramı da, klasik antikçağ ve öncesine ait çoğul öğelerin yeniden üst kültürde dolaşımını içeren Rönesans sözcüğü de kolaylıkla kullanılabilmiştir.

Döneme ilişkin değerlendirmelerde Rönesans sözcüğünün kullanımı, kültür devrimcilerinin Batı Avrupa ve Latin Amerika araştırmalarında kurdukları *çağdaş toplum-halk kültürü* koşutluğunu gündeme getirmektedir.

Halk kültürü ve özellikle köylülükle yeni kurulan toplumun kimi değer yargıları arasındaki ilişki, Cumhuriyet kuruluşunda öne çıkan köylü zümresine dönem içinde verilen değeri de çağrıştıran bir içeriğe sahiptir. Cumhuriyet kurucu düşüncesi içinde önemli etkileri olduğu savlanan Ziya Gökalp'in "hars" kavramıyla adlandırdığı, halk kültürünün kendine özgü kimi değerleridir. Ancak, Ziya Gökalp'in "hars" tanımı içinde, genel olarak insanlık tarihine ait halk kültürü kavramı yerine "Türk harsı" kavramını öne çıkarmış olması, önemli bir ayırım noktası olarak anımsanmalıdır.

Halk dendiğinde, genel olarak, yönetenin, toplumsal erk sahibi olan seçkin zümrenin görelili olarak uzağında kalmış, değişik soy, sınıf ve zümrelerin oluşturduğu çoğul karakterli kitleyi anlamaktayız. Halk sözcüğünün karşılığı soruştururken hemen önümüzde bulduğumuz bu çoğulluk, halk kültürünün ana dokusunu oluşturan "grotesk" kavramı ile ilişkilendirilmelidir.

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 yeralagelmiştir. Bu çoğul karakterli ve belli oranda aydın kesim için "öteki" durumundaki kültürü, genel bir tanımla, "halk kültürü" olarak adlandırıyoruz. Dil ve göstergenin çoklu karakteri ve özellikle Rönesans kültürü ile "çoksesli roman" üzerine ayrıntılı çalışmaları olan kültürbilimci Mihail Bahtin, gerçeğliğin ve onu dilde yansıtmaya çalışan anlatının çoğul karakterini veren gücün temelinde "grotesk halk kültürü"nü bulur.

Halk kültürü tekil bir tanımla, bir doğrultuda tanımlanabilecek bir niteliğe sahip değildir ya da tek başına "muhaliflik" tanımlaması onun anlam karşılığını tam olarak

veremeyecektir. Kavramın içinde, iktidarlar etkisiyle oluşmuş tekil düşünce yayılımlarının, egemen 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, vulgarize 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 olabilir. 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 olarak tanımlanmıştır.

Rabelais romanı çözümlemesinde, grotesk halk kültürüyle Rönesans arasında önemli koşutluklar kurmuş olan Mihail Bahtin, grotesk kavramını özel bir örnekle taçlandırır. “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...

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 seyirinden 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, Avrupa Rönesansı’nın ana ögesi olan karnavalcı kültürü alt başlıklarla açıklar:

“bağdaştırmalı, debdebeli gösteri, hiyerarşi ve ayıbın ortadan kalktığı karnavalcı yaşam, sahnesiz, katılımlı karmaşa, sıcak, karşılıklı temas, tuhafılık, .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 ayrıntılandığı Latin Amerikan 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.)

Bahtin ve Paz’ın karnavalcı kültür üzerine verdikleri bu ipuçları ile Karabük-Yenice köylülerinin modern toplumun rasyonel aklıyla kendilerine getirilmiş soyadı yasası kullanma önerisine ya da dayatmasına karşı soyadlarıyla verdikleri yanıtlar üzerine düşünmek anlamlı olacaktır: “Yirmibeş”, “Altıparmak”, “Beşevli” ... Burada rakamlarla ironik bir oyun söz konusudur. Medeni hukukun tek eşli evlilik, şer’i hukukun dört eşlilik belirlemesine, Anadolu köylüsü beşevli soyadını alarak kendi gülen bakış açısıyla yanıt vermektedir.

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.*”

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, 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 alışıla gelmiş 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 öğesi gülmedir. Rabelais’te gülme yüksek sesli bir patlama tonundadır. 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... (...) Tüm korkular ve yalanlar,*

maddi bedensel festival ilkesi karşısında dağılırdı.” (M. Bahtin, Karnavaldan Romana, s 110, 111, 114.)

Türkiye’de, Cumhuriyet kültür devriminin en önemli ayağını oluşturmuş Köy Enstitülerinin kurucusu İsmail Hakkı Tonguç, “*Biz Anadolu’da korkuya karşı savaşıyoruz*” diyordu.

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.

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 kurmuş, birçok karnaval ögesi 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 birer 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. Bağıırıp 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 huylularından 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 saatlerde Halkevi'ndeki odamda alışık olmadığım,*

inlemeye benzer, kulakları tırmalayan gıcirtılı sesler de çıkaran kağnı sesleri ile uyanırdım. Bunlar köylerden Hergele Meydanı denen yere satılacak şeyler getiren köylülerin kağnılarıydı. 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 yapılır, Behçet Kemal'in palaoraları 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. 1933 yılında, 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 etkileyememiş 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 olacağına da ilk açık görüntüsüdür. "Halkçılık" düşüncesi ancak Eğitimler Seferberliği ve Tonguç'un Köy Enstitüleri ile yaşama geçme olanağı bulacaktır. Kirby'ye göre de, "Enstitü ile 'köycü'nün halkçılık anlayışı farklıdır" (Kirby, Türkiye'de Köy Enstitüleri, s 273.)

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 toplumsal 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 Eğitmeni Yetiştirme Kursu Eğitim Şefliğine, 24 Eylül 1937

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

Tahrir derslerinde eğitimciler tarafından yazılmış güzel yazılar:

Tasvir mahiyette yazılar, b. Mektup numuneleri, c. Senet ve zabıt varakası örnekleri
Eğitmenler tarafından yazılmış destanlar, Eğitimciler 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, s 131.)

Demek ki, köylere eğitim ve kültürü götürecektir eğitimciler 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, birilerinin dediği gibi bir “yaratma” ya da “dayatma” yerine bir tür “yenidendoğuş” olarak tanımlamak çok daha doğru olacaktır.

Talim Terbiye Kurulu Üyesi ve Hasanoğlan 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 yenidendoğuşa uğrattılacak ve bir belletme, yinelemeden hep kaçınılacaktır. *“Çocuklar icat etmeye”* davet edilecektir. Temmuz 1936’da açılmış Mahmudiye eğitimciler kursunu tamamlamış eğitimciler, 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 tabîlik 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 ayırımındadır... 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 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 ürettirdik.” (Mevlüt Kaplan, Aydınlanma ve Köy Enstitüleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, s 155-156.)

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 enstitü içinde bir kez daha canlandırılmıştır. Yöreyle özgü eğlenceler düzenlenmiş, yöre halkıyla sıcak ilişkiler kurulmuştur.

1979 yılında kendini 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 yaygınlaştıracı 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 İmece, 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. Eğitimci 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, eğitimciler halk müziğinin yalnızca tekdüze, ağlamaklı, hasta ruhlu bir müzik olmadığını gösterdi. Türkiye’de halk arasında daha yaygın ve saygın olan alaturka müziğinin tersine, eğitim kurslarının ve Köy Enstitüleri’nin müziği, içinde güç, güldürü, gelişmemiş bir düzeyde çokseslilik öğeleri ve insanlı 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 görüşündedir Saygun. Sonuçta, neredeyse her Köy Enstitülü öğrencisi 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, 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 Hasanoğlu’nu düşündüm. En ileri Avrupayı en kısır toprağımıza götürmenin yolunu bulmuş olan sizi düşündüm ve öfkemden tekrar ağladım.”* (Mehmet Başaran, Sabahattin Eyüboğlu ve Köy Enstitüleri, s. 71). Tonguç’un Sabahattin Eyüboğlu’nun “kısır toprak” saptamasına ne kadar katılacağı kuşkuludur.

Genel olarak Batı dünyasında, “yeniden doğuş ya da bulgulayış” (Onur Bilge Kula, Avrupa Kimliği ve Türkiye, s 67) olarak tanımlanan Rönesans’ta yeniden doğan ve bulgularan, 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 yargısına uymayan birçok tarihsel gerçekliği de kabul etmek zorunda 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.)

Genç Cumhuriyetin eğitimler girişimi ve Köy Enstitüleri yapılanmasına dayanan kültür 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.

Köy Enstitüleri’nde yetişmiş bir ozan, seksen yıllık ömrünü tümünden devrimci uğraşlara 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.

Batı Rönesansında Rabelais, Türkçe Yazında Köy Enstitülüler

Türkçe yazında halkın konuşma dili olan Türkçe'nin kullanılmasıyla birlikte halk kültürü öğeleri üstkültürümüze, roman ve yazın dünyamıza da taşınmaya başlamıştır. Ancak, halk kültürünün "grotesk" öğelerinin yazınsal alanda yaşam bulmasını asıl sağlayan Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar olmuştur.

"Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Başından sonuna kadar romanın tamamı, yazıldığı zamanın hayatının ta derinlerinden çıkıp yeşermiştir. Rabelais'in kendisi de o hayatın bir parçası, o hayata ilgi duyan bir tanıktır." (Rabelais ve Dünyası, s 471) Bahtin'in Rabelais'e yönelik bu saptaması, Türkiye'de Köy Enstitüsü kökenli yazarlarda gözlenecektir. Enstitülü yazarların metinleri, yaşamla olağanüstü iç içe öğeler barındırırlar; aynı zamanda, kendi anlatımları ve söylemleri içinde biriciklik taşırlar.

Köy Enstitüsü kökenli yazarların yazınsallıklarının ana damarında bulunan grotesk halk kültürüne ait özellikler ve özellikle gülmece eğilimi, ne yazık ki, yazın araştırmacılarımız ve eleştiri ortamımız tarafından hemen hiç algılanamamıştır. Seçkin, derebeyci anlayışı yansıtan bir aydın kesimi, edebiyatımızda halk kültürü öğelerini taşıyan yapıtları “Köy Romanı” yaftası ile karalayıp dışlamış ve türün yazın dünyasında gözden düşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu yapıtların savunuculuğunu yapmış diğer kesim de, türün yalnızca “halkın çile ve sıkıntılarını yansıtan” bir tarzı benimsemiş olduğunu söyleyerek bu yapıtları kaba bir “toplumcu gerçekçi” kavram başlığı altında toplamış, onu değersizleştirmiş, yavan ve kuru bir yergiciliğe indirgemıştır. 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 kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir”. (*Rabelais ve Dünyası*, s 20)

Aydınlanma ve temsilcisi Voltaire’in Rabelais karşısındaki yavan ve uzak duruşu, eleştiri ortamımızın 12 Eylül sonrasında iyice belirginleşmiş halk kültürü karşısındaki duruşuna, görüş eksikliğine benzetilebilir. Rabelais romanı, XVII. Yüzyıldan itibaren La Bruyere tarafından “pis bir günahkârlık”, Aydınlanmacı Voltaire tarafından “terbiyesizlik” diye nitelendirilmiş (*Rabelais ve Dünyası*, s 171) ve daha sonra birçok kültür sanat çevresi tarafından üzerine yasaklar konulmuştu.

II. Dünya Savaşı yıllarının edebiyatı yaşamdan uzak tutmaya çabalamış eleştiri anlayışını temsil eden Wolfgang Kayser’in “grotesk”i bir “yabancılaştırma ögesi” olarak tanımlaması eleştirmenlerimiz tarafından da benimsenmiş (Yıldız Ecevit’in Orhan Pamuk metinleri bu bakış açısı için tipiktir) ve grotesk halk kültürünün yazınsal çökseslilikteki gücü görmezden gelinmiştir.

Köy Enstitülü yazarların öncülük ettiği, köy yaşamını konu edinmekle birlikte kentsel alana ve özellikle göçe de uzanan temaları da kullanan metinler, gülmeceye dayalı değişim ve yenileşme gücünü taşıyan özel bir nitelik barındırmaktadır. Bu metinler, halk kültürü içinde de kendisine yer edinebilmiş dogmaya, tekil ve teolojik

bildirimlere karşı groteski, tuhaflikları öne çıkarmışlardır. Öncelikle vurgulanması gereken başlık budur... Anımsanacağı gibi, *“Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi”* (M. Bahtin, Karnavaldan Romana, s 110.)

Köy Enstitüleri'nin kurucusu büyük kültür devrimcisi Baba Tonguç, *“Biz Anadolu'da korkuya karşı savaş veriyoruz”* dememiş miydi?

Köy Enstitülü yazarlardan 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 ve groteskin metnin ana dokusunu oluşturduğu çok açıkça görülebilmektedir. Romanda köy halkı kuraklık nedeniyle ahır süpürgesinden bezetilmiş Kepçehatun ile yağmur duasına çıkmaktadır (İlhan Başgöz'ün, Folklor Yazıları'nda geniş ele alınan bir ritüel...) Süpürge'nin kendisi zaten karnavalcı bir öğedir (Rabelais ve Dünyası, s 299); Korkunç İvan'ın feodal kastle karşı mücadele eden Opriçnina adlı, hiyerarşi karşıtı askerlerinin sembolleri de süpürge'dir). Ayrıca ahır süpürgesi imgesinin kullanılmasıyla, hayvan dışkısı, süpürgeye katılmış ikinci bir karnavalcı malzeme, gülmece öğesi olarak anlatıda yer almış olmaktadır.

Adak kesilmesini ve et dağıtılmasını 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 melâikedir. 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 silinmesi eğilimini görebilmekteyiz. Kadının

sıçana (fare), doğumun “kunnama”ya dönüştürülmesiyle sağlanmıştı bu değişim. *“İnsani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun en eski grotesk biçimlerden biri olduğunu biliyoruz”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 346.)

Ümit Kaftancıoğlu’nun yapıtlarında Yelatan adlı dağın adı sıkça geçmektedir. Dönemeç öykülerinden Süpürge’deki erkek kahramanın adı da Yelönü’dür. Dağ, yer ve insan adları iç içe geçmiş, sınırlar belirsizleşmiştir. Kara Kotan adlı öyküde toprağı altüst etmede kullanılan kotanla ilgili hiçbir anlatı yer almamakta, öykü kahramanı Loplop’un karısı Yeter’le yatağı girmeleri öykü kahramanı tarafından “ak toprağın sürümü” olarak adlandırılmaktadır. *“Sıra sende, Yeter. Bu gece seni yazım yazım yazacağım. Kara toprak olmasın da ak toprak olsun... Ne yapalım...” dedi. Akşamdan, alaca karanlıkta sürüm başladı.*” (Ü. Kaftancıoğlu, Dönemeç, s 65)

Fakir Baykurt’un Kaplumbağalar romanının başkişisi Kır Abbas, Kaplumbağalara “tekneli dayı” diye ad koymuştur. Kaplumbağalar ile Tozak köylülerinin yazgısı bir gibidir. Kır Abbas’ın gözleri kaplumbağın gözlerine benzemektedir (F. Baykurt, Kaplumbağalar, s 46).

Kel Bektaş, çocuğı olmayan Kaymak Muharrem’e öğüt vermektedir: *“Bak Muharrem, bu senin suçundur! Bak beni dinle kardaşım, sana bir akıl vereyim, bin tekkeden, yatırdan iyidir! Bir dene, gör! Doktorlar ne ki? (...) Akşam benim ceketini götür, avradın Keziban’ın üstüne örtüver. İstersen o gece kendin bir halt etme, senin karı kesin gebe kalır! Çünkü ceketimize kadar sinmiştir bizim olmaz olası dirayetimiz!”* (Kaplumbağalar, s 80)

Mihail Bahtin, Rönesansın çığır açıcısı olarak gördüğü Rabelais romanını çözümlemesinde şunları söylüyor: *“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 bilindir, ikisinin birbiriyle ve çevredeki başka nesnelere kaynaşmasına giden yol açıılır. Çan kulesinin (bir kule) fallusa ait yaygın grotesk imge olduğunu hatırlayalım.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 340.)

Talip Apaydın'ın Yoz Davar'ında Çoban Musa ile köpek Akkuş sırt sırta vermiş iki kardeş gibidir. Sıkça Akkuş'la konuşur Musa. Akkuş da onu dinler, ayıbı, kusuru varsa, söyleneni anlar, başını yere eğip utancını bildirir. Musa, köpeklerden başka koyunlarla, keçilerle de konuşur, onlarla insanmışlar gibi davranır.

"Yüzü değişmişti. Bir acı çökmüştü her yerine. Az sonra büsbütün kıvrılmaya başladı. Eliyle başını tutuyordu. Daha fazla gidemeyeceğini anlayınca, bir sel yatağının kıyısına oturdu.

- Ula ne edeceğiz Akkuş?

Akkuş dönmüş yaralı bacağını yalıyordu. Bir de mızıklanıyordu bazen. Bacağını kaldırıp sallıyordu.

'Çıracak nerede acaba? Neye aramaz bizi? Ula deyyusun oğlu gelsene. Susadık. Yaralarımıza kara saktız lazım, getirsene.'

Doğu taraf ışımaya başlamıştı.

'Gördün mü şu işi? Tüh...'

Sopasına dayanarak zorlukla doğruldu.

-Haydi Akkuş, yürü! Yetişelim davarın peşinden. Belki gene gelir o namussuzlar, yürü!

Dereye aşağı sallanarak gidiyorlardı. Akkuş başını kaldırıp bir iki ürdü.

- Ula sus! Yerimizi belli etme oğlum. Gene gelirlerse ne halt ederiz?

Akkuş isteksizce kuyruk salladı.

- Gel hadi!

Tepeye yukarı tırmandılar. 'Nereye gitti bunlar bilmem ki?'

Durup ortalığı dinlediler." (Yoz Davar, s 245)

Musa'yla köpek arasındaki tüm ayrımlar yok olup gitmiştir sanki. Kahramanı köpeğiyle senli benli konuşurken, anlatıcı da onları iyice birbirine yakınlaştırmıştır:

"Durup ortalığı dinlediler."

Köy Enstitülü yazarlar tekil bildirimli, kutsal sayılan tüm söylem ve kavramları parodik bir dille ele alıp algılama ve yargılama alışkanlıklarını altüst ederler.

Kanlıderenin Kurtları'nda, tartışmanın ilerleyen bölümünde Cenkçi kendisine övünç kaynağı olarak kullandığı gaziliğini ve kutsal yerlerin adını öne sürerek üste çıkmaya çalışır. "Ben mi?" diye ayaklandı Cenkçi, "Sen git beni Hicaz'dan Kafkas'tan sor!..."

(Maviş): "Sorup da ne edeceğim. Ossura ossura gidip toplaya toplaya nice gelenleri gördüm!..." (Kanlıderenin Kurtları, s 441)

Kaplumbağalar'da roman başkişisi ve tam bir şenlik adamı olan Kır Abbas uzun aylar, yıllar boyu bağda gönüllü bekçi olarak yatıp kalkmış, ad verdiği torunu Yeşer'in eğitiminde pek etkili olamamıştır. Eve gittiğinde ona kimi sevdiğini sorar. Allah, Muhammed, Ali, Hasan, Hüseyin yanıtı gelince, içinden "Dersini iyi bellemişsin gu eşşeğin dölü" der (Kaplumbağalar, s 253). Sonra da yüksek sesle konuşur: "Boklu ninen birer birer hepsini doldurmuş bu yaşta! Ben de bak neler belletiyorum bundan sonra!"

Köy Enstitülü yazarların biçeminde, hem iç sesler aracılığıyla, hem de zaman zaman anlatıcının katılımıyla birilerine hitap eden bir anlatım biçimi öne çıkmaktadır.

Anlatıcı da kahramanlar da hep bir başkasına seslenir, başkasıyla konuşur gibidirler. Hitabet tarzı, insan içselliğini açığa çıkarmada, diyalogun gerçeklik sınavındaki yerini pekiştirmede çok önemli bir kullanım bulmaktadır. "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)

Kaplumbağalar romanının 310 ile 316. sayfaları arasında yoğunlaşan bu hitabet, kasabaya inmiş tüm köylülerin iç sesi olarak anlatıcının yerine geçmiştir.

Bu arada kutsal sayılan dini öğeler de şenlikçi bir dille ele alınmaktadır: “*Seninkiler yakıp kalkıyor hâlâ* (Camide namaz kılanlara). *Bu avratlar da kara çarşafı çok seviyor. Yüzünüzü mü yiyecekler ulan?*” (Kaplumbağalar, s 313).

Tozak köyüne gelen, köyün temizlik için kullandığı kil satıcısı “Kilin İyisi” diye bağırılmaktadır. Arka arkaya gelen bağırılmalarda hece ve vurgu yerlerinin değişmesiyle bağırıtılı söz başka bir anlam kazanacaktır: “İyi si kilin ha!”

XVII. Yüzyıldan itibaren La Bruyere’nin “pis bir günahkârlık”, Aydınlanmacı Voltaire’in “terbiyesizlik” diye nitelendirdiği (Rabelais ve Dünyası, s 171) ve daha sonra birçok kültür sanat çevresi tarafından üzerine yasaklar konulan Rabelais romanında pazaryeri dili çok önemli bir yer tutar. “*Övgü ile sövgüyü birleştiren ikili imge, tam da bu değişim anını, eskiden yeniye, ölümden hayata geçişi yakalamaya çalışır. Böyle bir imge aynı zamanda hem taçlandırır hem de tacı geri alır. Sınıflı toplumların gelişiminde böyle bir dünya algısı sadece gayri resmi kültürde ifade edilebilir*” (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 192.)

Kaftancıoğlu’nun Dönemeç’inde arka arkaya karnavalcı diyaloglar sıralanır: “*Azrail gelmiş canım aliyer/ Yar gelmiş yarrağım elliyer.*” “*Ara yere atım/ kuru yere götüm*”, “*İt yatağında kırık ekmek.*”, “*Koca diye iti kırkanlar.*”

Talip Apaydın’ın *Tütün Yorgunu*’nda roman kahramanı Osman romanın başında bir tür delilik saplantısı gösterir, elleriyle sürekli tütün dizmeye başlar. Romanın sonuna kadar ana anlatı bu davranış biçimi üzerine yoğunlaşır. Tütün Yorgunu’nun gerilimli, iç acıtan, kırsal yaşama belli ölçüde egemen olmuş dogmatik inançların getirdiği kapkara tablolar içinde, köylü Osman’ın durmaksızın elleriyle tütün diziyor oluşu, adaklara, kutsal okumalara karşın bu tuhaf davranışın azalmaması, hatta günden güne çoğalması, halk kültürünün çoğul gücü içinden çıkıp gelmiş yazarın

kurgusal bir başarıyla korkuya ve tekil bildirimli inançlara karşı açtığı savaşın göstergesi gibidir.

Yoz Davar' da çoban Musa romanının başından sonuna kadar Emin ağanın adamlarıyla müthiş bir savaşım içindedir. Kendinden sayıca çok, daha donanımlı ve arkasını ağalarına dayamış çobanlarla kavga ederken bir yandan da halk kültürüne özgü, gülmeceyi, cinselliği öne çıkaran söyleşiler kurmaktan geri durmaz. Her soluklanışında çırağının anası üzerine söyleşir, gülmecenin önde olduğu diyaloglar kurar.

"Ananı getir buraya her bir isteğini yerine getirelim." (*Yoz Davar*, s 43). *"Ananı, güzel ananı getir"* (s 47), *"ananı getir"* (s 179 –bu sırada ağır beden ve kafa travması geçirmiştir, ölümcül yaralar almıştır), *"Anan da bu havayla gelin olmuştun"* (s 209), *"Ananı ne zaman getireceksin? Çoban ağam seni istedi..."* (s 212)

Fakir Baykurt'un *Kaplumbağalar'*ında, Tozak köylüleri, kıraç ve taşlık bir alanı imeceyle bele kadar kazarak Rıza eğitmenin gösterdiği şekilde "krizma" yapmış, bu alanı bağ yapmıştır. Beş yıl sonra ürün veren bağdaki bağ bozumu şenlikleri tam bir karnaval havası içinde geçmiştir.

Bahtin'in yapıtları ancak yetmişli yıllardan sonra Batı yazınında, boy göstermeye başlamış, Türkçe çevirileri ise 2000'li yıllardan sonra gerçekleşebilmiştir. Köy Enstitülü yazarların yapıtları "grotesk halk kültürü" varlığı bakımından incelendiğinde, Bahtin'in Rabelais çözümlerinde bulduğu birçok öğeyi barındırdıkları gözlenecektir.

Fakir Baykurt, *Kaplumbağalar* romanındaki Tozak köyünün bağ bozumu anlatısında, Bahtin'in yapıtlarını okumuş da, tüm karnavalcı öğeleri bilinçli bir biçimde işlemiş gibidir. Köyün delisi Kır Abbas at binmiştir, diğer herkes yayadır. Dokuz delikanlı posta bürünüp boynuz takmış, koç kılığına bürünmüştür. Bağın girişinde kapıyı tutarlar ve geçiş hakkı olarak dokuz güzel kız isterler köyden. Oğlanlarla kızlar eşleşirler, atlı Kır Abbas'a yolu açarlar.

Rabelais romanının ana özelliklerinden olan şenlik sofraları, yiyip içme, cinsellik üzerine kurulu söylemler Kaplumbağalar kurgusu içinde de sıkça yer alır. Ayıp ve yasak kavramlarıyla dalga geçen yoğun bir işleyiş söz konusudur. Eğitimci Rıza, köyde üzüm bağı yapmak için köylülerle konuşmasını önerdiğinde, iş muhtarın aklına yatar ama, konuşmak için *“köyün belinin gelmesini beklemeliyiz”* der (Kaplumbağalar, s 52). Kır Abbas’ın oğlu Yusuf ile gelini Senem’in bağ yapılacak yerde, doğanın içinde uzun uzun cinsellik üzerine söyleşip sevişmeleri romanda sayfalarca yer tutar. Pat Ali’nin oğlunun düğününde köy muhtarı Batta gezici başöğretmen Musa’ya *“Sen bu köyde şarabı göreceksin beyim (...) Beş yıl sonra cünup olup gelsen, şarapla yuruz seni”* der (s 92). Kır Abbas, Kel Bektaş’ın karısına *“Güssün kancık”* diye seslenmektedir. Adamın evinde ve yanında da *“Ulan Güssün, ulan Güssün sen huylu has bir avrattın da neden bana düşmedin ha?”* diye bağırır (s 302). Cinsellik düşlerde daha da özgür bir imgeleme kavuşur. Kır Abbas’ın düşünde gezici başöğretmen Hamdi beyi Muhtar Battal’ın kızı Alime’yle samanlıkta basmışlardır. Yıllardır aralarında cinsel bir yakınlık kalmamış olan karısı Cennet de aynı gece düş görmektedir. Düşünde su ısıtmakta, su dökünmekte, Kır Abbas’ın belki ‘Cennet’ diye tatlı tatlı sesleneceğini beklemekte, içindeki kediye benzeyen hayvanı tuta tuta, boğa boğa kurduğunu düşünmektedir. Düşlerde de yoğun bir hitabet vardır. Cennet hep birileriyle konuşmaktadır. Kayını Pat Ali de yıkanırken kendisini seyretmektedir. Bir yandan ona seslenirken, bir yandan oğlu ve gelininin sıkça tanıdığı olduğu sevişmeleriyle ilgili olarak birilerine laf yetiştirmeye çalışırken uyanır. Az ötesindeki yatakta, oğlu Yusuf seviştikten sonra yine elini apışarasına sokmuş, öylece cırılçıplak yatıp uyumuştur.

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 genel kültürümüz için imgesel bir çığır açmaktadırlar. Fakir Baykurt’un İrazcasına, Uluguşuna, 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. 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. Sabahattin Ali, Orhan Kemal, hatta Yaşar Kemal'de de kadın, kendini çevreleyen toplumun giderek bezirgânlaşan yapısına, kapitalist sistemin özellikle kadın üzerinde yoğunlaşan sömürüne 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.

Batı Rönesansının ana yapıtlarından olan Rabelais romanı ile Köy Enstitüsü kökenli yazarlarımızı yakınlaştıran diğer bir biçimsel özellik de 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."* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 493)

Bahtin'in Rabelais romanı için yaptığı bu biçimsel buluş, Köy Enstitülü yazarların yapıtlarında da görülecektir. Kanlıderenin Kurtları'nın kahramanları: Turizmeci Cimşit, Cenkçi, Allahın kızı Maviş diye sıralanır. Loplop, Tuntul, Gud'un oğlu, Kel Dırı da Kaftancıoğlu'nun kahramanlarından kimilerinin adlarıdır.

Talip Apaydın'ın Yoz Davar'da çoban Musa'nın çırağının adı yoktur... O yalnızca çırak başlayıp çırak bitirecektir romanı. Roman kahramanları, Şaşı, Uzun Ahmet, Yatakçı Ali diye uzayıp gider.

Yoz Davar'ın sığır güdücüsü samit çobanının adı olmadığı gibi konuşmayı bile beceremez, "ga gı" gibi sesler çıkarmakla yetinir. Yazarın romana yerleştirdiği bu "kimliksiz" kahraman, aradaki çekişmelerde görece yoksul bir ağanın, hasta ve düşkün Köşker'in sürüsünü korumakta olan çoban Musa'dan yana tavır almaktadır. Tuhaflık kaynağı, insanla hayvan arasında bir katmanda değerlendirilebilecek bu karakter, bencilleşmiş, at binip dünyaya egemen olmaya çıkmış ağa oğluna karşı yoksulun yanındadır.

Fakir Baykurt'un Kaplumbağalar adlı yapıtında Kır Abbas, Kel Bektaş, Çil Keziban, Pat Ali, Kaymak Muharrem, kahraman ve karakterlerin adlarıdır. Bu adlar zaman zaman grotesk öğelerle, dışkı ve sidiğin kullanıldığı tamlamalarla başka bir boyuta geçer: "osuruğu cinli", "kır domuz", "sidikli Senem", "boklu Cennet", "Güssün kancık". Zaman zaman da halk kültürünün özgün biçimlerinden olan parodik manilere dönüşür: "*Gı Hörü/ yorgan yandı yörü*", "*Hişt, adı Musa/ boyu kısa*"

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 seslenilmektedir. "*Edebi sözün değer-biçici ve okuru inandırmaya yönelik olma karakteri, kendini en açık edebiyat eleştirisinin retorik geleneğinde en iyi bildiği alanda, yani başta 'şiiirin 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, Rifat Ilgaz adlarının yaktıkları gülmece ve halk kültürü meşalesini Anadolu'nun yirmi bir ayrı ocağından çıkıp gelen halk çocukları taşımaya başlayacaklardır.

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

Kaynakça:

- İ. Hakkı Tonguç, *Canlandırılacak Köy, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları*, 3. Baskı, Mayıs 1998,
- İsmail Hakkı Tonguç, *Kitaplaşmamış Yazılar, Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı Yayınları*, İkinci Cilt, Birinci Baskı, Ocak 2000,
- Engin Tonguç, *Bir Eğitim Devrimcisi: İsmail Hakkı Tonguç, Yeni Kuşak Köy Enstitülüler Derneği Yayınları*, 3. Basım, Ekim 2007, İzmir,
- Dr. H. Kıvılcımlı, *Tarih Devrim Sosyalizm, Sosyalist Kütüphanesi Yayınları*, 1. Basım, 1996
- Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana, Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001*
- Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Çev: Cem Soydemir, Metis Eleştiri, İstanbul 2004,*
- Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası, Çev.: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005,*
- Octavio Paz, *Yalnızlık Dolambacı, Çev. Bozkurt Güvenç, Can Yayınları, 1999,*
- Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1996,*
- Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler, Çeviren Zeynep Altıok, Metis Eleştiri, Aralık 2005,*
- Emin Özdemir, *Türk Edebiyatında Dönemler-Yönelimler, Üçünca Basım, Bilgi Yayınları'nda Birinci Basım, Eylül 1999,*
- Mehmet Başaran, *Özgürleşme Eylemi Köy Enstitüleri, Cumhuriyet Kitapları 4. Baskı, Temmuz 2006,*
- Mehmet Başaran, *Sabahattin Eyüboğlu ve Köy Enstitüleri, Cem Yayınevi, 1990,*
- Ferit Oğuz Bayır, *Köyün Gücü, Ulusal Basımevi, Ankara 1971, s 131*
- Niyazi Berkes, *Unutulan Yıllar, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2005,*
- Mevlüt Kaplan, *Aydınlanma Devrimi ve Köy Enstitüleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002,*
- Etienne Copeaux, *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993) Türk Tarih Tezinden Türk-İslâm Sentezine, Çeviren Ali Berktaş, İletişim Yayınları, 1. Baskı İstanbul 2006,*
- Mustafa Oral, *Türkiye'de Romantik Tarihçilik -1910-1940-, Asil Yayın Dağıtım, 1. Baskı, 2006,*
- Fay Kirby, *Türkiye'de Köy Enstitüleri, Güldiken Yayınları, İkinci Baskı, Ankara, 2000*
- İlhan Başgöz, *Folklor Yazıları, Adam Yayınları, İstanbul 1986*

Dursun Akçam, Kanlıderenin Kurtları, Arkadaş Yayınevi, 1. Basım, Ankara 1999
Fakir Baykurt, Kaplumbağalar, Literatür Yayınları, Kasım 2007
Ümit Kaftancıoğlu, Dönemeç, Yalın Ses Yayınları, 3. Baskı, 2006,
Talip Apaydın, Yoz Davar, Cem Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 1976,
Talip Apaydın, Tütün Yorgunu, Cem Yayınevi, İstanbul 1975,

alperakcam@gmail.com