

## “KÖY EDEBİYATI” ÜZERİNE ÜFÜRÜMLER!

“Üfürüm” sözcüğü, tıp dilinde kalbin çalışması sırasında duyulan ve çoğu kez hastalık belirtisi sayılan sesleri tanımlamak için kullanılır. Kalpten kan pompalanırken, ya bir kapaktan kan geri kaçmaktadır, ya da daralmış bir yerden kanın geçmesi sıkıntı yaratmaktadır. Kaba bir deyişle, “üfürüm” pek hayra alamet bir semptom değildir. Ola ki, karındaki gazın sıkıştırmasına bağlı üfürümlerle karıştırılmaya, birilerine hakaret ettiğimiz sanılmaya...

Bizde, edebiyat alanındaki önemli üfürümler, 12 Eylül 1980’den sonra başlar... 12 Eylül 1980 faşist darbesinden sonra bir yerleri kırılan ve ayakları havada, seçkin bir tutumla, Batılı boy aynasının kopyasında alçılanan edebiyatımız, Tanzimat tarzına “ricat” ederek, “toplumcu” içeriğe ve “köy edebiyatı”na cephe almıştı.

1990 sonlarında katılmaya başlayabildiğim kitap fuarlarında bir şey dikkatimi çekerdi. Yapılan toplantılarda kürsüye çıkan, mikrofonu kapan tüm konuşmacılar, önce bir “toplumcu gerçekçilik” ya da “köy edebiyatı”nı anıp o tarafa doğru “gıyaben” tükürür, sonra ne söyleyecekse, onu söylemeye geçerdi. Belki o sıralar kurulmaya başlamış banka yayınevlerinin, yayın yaşamına atılmış holding edebiyat dergilerinin seçkin editörleri bir yerlerden onları dinlemekteydi; bir şekilde göze girilmenin bir yolu bulunmalıydı.

Bu sövme, tükürme, hatta yellenme görevi “gıyaben” yapılıyordu; çünkü o edebiyatın temsilcileri ya çoktan cezaevlerine tıkılmışlar, ya canlarını kurtarabilmek için soluğu yurt dışında almışlardı. Kitapçı raflarından, dergi yazılarından sırta kadem basmıştı o tarzın yapıtları, ya da onlar üzerine yazılmış yazılar...

Süreç içerisinde, edebiyat eleştirisine merak sardım; “köy edebiyatı” ve “toplumcu gerçekçilik” diye tanımlanan akımların en baba karşıtlarından sayılabilecek Yıldız Ecevit’in “Türk Romanında Postmodernist Açılımlar” adlı kitabını okurken, “karnavalcı roman” kavramı ve “Mihail Bahtin” adıyla tanıştım. Yıldız hanım, “köy edebiyatı”nın “baskıcı tutumu” karşısına Bahtin’in “çoğulcu-karnavalcı” roman tarzını çıkarıyor, artık çoktan tarihe karışmış “köy edebiyatı” na son öldürücü darbeyi de vuruyordu!

Mihail Bahtin’in yapıtlarını arka arkaya okudum. 1895 yılında soylu ve varlıklı bir ailenin çocuğu olarak doğmuş, 1975 yılında bir yoksullarevinde ölmüş, 1928 yılından başlayarak dönemin Sovyet yöneticileri tarafından uzun süreli sürgün cezalarına çarptırılmış, 1970li yıllardan sonra yapıtları Batı dillerine çevrilmeye başlanmış ve büyük ilgi görmüş, ancak bu ilgiyi sosyalizm karşıtı bir ün ve çıkar kaynağı yapmaya hiç kalkışmamış, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olmuş Rus Biçimcileri’nin açtığı yoldan işe başlayarak, onlara edebiyatın kendi iç diliyle seslenerek, arkadaşları Medvedev ve Voloşinov’la birlikte önemli yapıtlara imza atmış, Marksizm kurucusu sayılan düşünür ve klasiklerin yeterince ulaşamadığı, kültür, dil ve gösterge alanında başucu yapıtları üretmiş Mihail Bahtin, kültürü ve edebiyatı hem kendisi olarak tanımamızı sağlayacak, hem bitip tükenmeyecek ufuklara taşıyabilecek büyümlü bir ayna, edebiyatın yüreğini dinleyebileceğim bir dinleme gereci uzatıyordu sanki... “Voloşinov” imzasıyla yayınlanmış “Marksizm ve Dil Felsefesi”, doksan yıl sonrasında da, hâlâ gösterge ve dil alanında ulaşılması olanaksız bir doruk gibi duruyordu. “Rabelais ve Dünyası”, “Karnavaldan Romana”, “Dostoyevski Poetikasının Sorunları” olmadan Rönesans kültürünün doğuşunu, Rabelais romanının Batı edebiyat dünyasına ne kattığını anlayabilmek, Octavio Paz’ın Lâtin Amerika’daki koşut çalışmalarını yerine oturtabilmek olası değildi...

Bahtinle birlikte, onun çoksesli Rönesans edebiyatının ve Dostoyevski romanının kaynağı olarak gördüğü “grotesk halk kültürü” kavramını ve tutkulu olduğu Kuzeydoğu Anadolu halk yaşamının şenlikçi ve imececi ruhunu da

anlamlandırmaya başladım. Günde iki öğün yağsız çeçil peyniriyle arpa ekmeğini zor bulan köylülerimin her akşam bacalarda ateş yakarak tulum eşliğinde kız erkek bir arada oynamalarını, her dönemsel şenlikte yüzlerini boyayıp kılık ve cinsiyet değiştirerek bir başkası olmayı oynamalarını, nenemin gün yanığı kırış kırış yüzünden eksik olmayan gülüşlerini, ağzından düşmeyen Türkçe ve Kürtçe, ben şehirli konuk çocuk için oldukça “ayıp” sayılan türkülerini yaratan ve yaşatan kaynağı, bilim diliyle anlatıyordu Bahtin... Düşlerimde aramaktan yorulduğum bir sevdaya kavuşmuştum sanki... Bir kez ve daha güçlü, daha donanımlı olarak yaşamaya yeniden başlamıştım... İçimdeki taşlar yerine oturmuş, önümde bitip tükenmeyen ufuklar oluşmuştu.

Kitaplarında Bahtin’in adını anmak gafletine düşmüş olanların sayesinde Bahtin’i tanımıştım. Bahtin’i, “grotesk halk edebiyatı”nı üstkültüre taşımış, ona bir yeniden doğuş ruhu katmış yazarlarımıza ve bir yazın türüne karşı silah olarak kullanmaya kalkışanlar, aslında kendilerini vuruyordu.

Bahtin’i okuduktan sonra, Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş yapıtlarıyla ilgili yorumlarında övgüler dizen Yıldız Ecevit’in her iki yazarımızı da nasıl değersizleştirdiğini görebildim. Edebiyatın kendisiyle çelişen, tersten bir kategori oluşturarak “toplumcu gerçekçilik” yandaşlığı yapmaya çalışanların da özellikle Köy Enstitüsü yazarları yalnızca “halkın derdini, çilesi dile getiren” bir türün temsilcileri olarak tanımlamalarının, kaynağında bu yazarlarımızı benzer bir değersizleştirmeye uğrattıklarını görebilmek hiç zor değildi.

Yıldız Ecevit’in edebiyatı yaşamla ilişkilendirme çabasındaki gerçekçi yazına karşı neredeyse kışkırtıcı bir biçem taşıyan yorumları ilginç dayanaklar üzerine kurulmuştu. Ona göre, “grotesk”, “20. Yüzyıl romanının gerçeği yabancılaştırmak için kullandığı gözde tekniklerden birisidir”. (Orhan Pamuk’u Okumak, s 194).

Yıldız Ecevit’in bu özel “grotesk” tanımı, Wolfgang Kayser’in “Resim ve Şiirde Grotesk” (1957) adlı yapıtındaki romantik groteske yönelik çözümlenmelerle örtüşmekteydi. M. Bahtin, grotesk üzerine ayrıntılı bilgiler verdiği “Rabelais ve

*Dünyası*” adlı yapıtında, romantik ve modernist formlar tarafından “yabancılaşmış bir dünya” olarak tanımlanan grotesk kavramının bu kullanımının, groteskin gerçek doğası ile uyuşmadığını, bu groteskin halk mizah kültürü ve karnaval ruhunun ana ögesi olan groteski yansıtmadığını anlatır...

Groteskin romantik formu, groteskin asıl kaynağı olan halk kültürü imgeleriyle taban tabana zıt karakterler taşır. *“Romantik grotesk imgeleri genelde dünyaya karşı duyulan korkuyu ifade eder ve okuruna bu korkuyu geçirmeyi hedefler. Halk kültürü imgeleriye tam tersine korkudan aridir, tüm insanlara da bu korkusuzluğu iletir. Bu, Rönesans edebiyatı için de geçerlidir.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 67)

Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ında, *“Boğazın Suları Çekildiği Zaman”* başlıklı bölümünde, *“Bedii Usta’nın Eolatlari”* ve *“Merih Manken Atölyesi”*nde, yeraltı dehlizlerindeki mankenlerin anlatıldığı bölümlerde, karanlık apartman boşlukları ve kuyularla ilgili anlatıl kısımlarında çok yoğun bir şekilde grotesk imgeler yaratılmıştır. Rönesans romanının kurucusu sayılan Rabelais romanının ana öğelerinden kehanet parodisi ve onun özel bir türü olan Hurufilik üzerine yönelmiş olan parodi, burleks ve ironi yüklü yorumlar, romanın sonuna kadar, metnin ana dokusu gibi işlenmiştir.

Romanda grotesk anlatımlardan, gülmececin ve tuhaflikların öne çıktığı bölümlerden sonra, zaman zaman romantizmin kasvetli havasının metne müdahaleleri de görülebilmektedir. Ancak bu müdahale, imgelem yapısını hiçbir zaman Yıldız Ecevit’in savladığı gibi bir romantik grotesk yapılanmaya götürmez. Metne dağılmış tuhafliklar, karşıtlıklar, uygunsuz birleşmeler de gülmece ögesini hep canlı tutmayı başarmaktadır. Gülmece ögesi, yüzlerce yıllık tasavvuf kültürünün lirik ve mitolojik yapısını zamandaş olaylara yakınlaştırmakta, metne sıcaklık katmaktadır.

Y. Ecevit, grotesk kavramını gönlünce kullandıktan sonra, tasavvufu ve mitolojiyi, kapsadığı çoğulcu karnaval düşüncesinden arındırır, hayatla ilişkisiz, dogmatik inançların teolojik ve bilinemezci felsefesi kapsamına sokar. Bahtin’in Dostoyevski

romanında bulduğu “kriz anları”nın ve “eşik” uzamın başarılı bir zamandaştırılması, yerele taşınması, yaşamın değişmesi, yenilenmesi olarak değerlendirilmesi gereken Yeni Hayat’ın otobüs kazaları, ona göre “yazgının tecellisi”dir! *“Mistik terimler dizgesinde kader, evrende olmuş olacak bütün olayların Tanrı tarafından önceden saptanması anlamına gelir. Kaza ise, zamanı geldiğinde kaderin gerçekleşmesi demektir İslam inancında. ‘Kadere rıza gerek’ sözü, Tanrı’nın öngördüğü olayların yaşamda gerçekleşmesine insanın boyun eğmesi gerekliliğini dile getirir. Tasavvuf düşüncesinde ise kaza, sevgiliden gelecek her türlü eziyete olumlu yaklaşmasıdır sevinin. Müslümanlığın temel koşullarından olan kaza ve kader inancına göre, kişinin kendini ve bütün işini Tanrı’ya bırakması gerekmektedir.”* (Y. Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak, s 194)

Ne Orhan Pamuk’un Yeni Hayat’ında, ne onun kitabında diyalojik ve parodik bir dille ilişki kurduğu Dante’nin Yeni Hayat’ıyla Rilke’nin Duinio Ağıtları’nda ölüm hiç de Yıldız Ecevit’in gördüğü gibi değerlendirilmez. Dante, ölmüş sevgilisi Beatrice’in yanına gidip gelirken ölümle yaşam arasındaki sınırı olmamışa döndürür; Rilke’ye göre, ölüm, her şeyin çevresinde olgunlaştığı bir meyvedir. Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ta başlayan aşk yolculuğu bitmemiştir. Yeni Hayat’ın kahramanımız tarafından izlenen okurlarından birisi de sonradan Canan’la evlenip meleğine kavuşacak olan Samsunlu bir doktordur. O da ölümü bir arkadaş, bahçedeki bir ölüm gibi kabul etmiştir. Kahramanımız sorar: *“Melekle karşılaştığı gibi, doktor, ölümle de aşkla mı karşılaşmalı insan?”* (s 189)

Yıldız Ecevit’in bireyci öznelci yorumları, romantiklerin bir zamanlar grotesk imgeler karşısındaki tutumlarını andırmaktadır: *“Bu değerlendirmenin olumsuz yönü ise idealizmdir, öznel bilincin oynadığı rol ve kısıtlılıkları hakkındaki yanlış kavrayışıdır. Romantikler asla var olmamış şeyleri betimleyerek gerçekliğe yaratıcılık eklediler genellikle. Fantezi, mistisizmi ön plana çıkaracak biçimde yozlaştırıldı, insan özgürlüğü zorunluluktan koptu ve madde-üstü bir güce dönüştü.”* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 151)

Yıldız Ecevit, Yeni Hayat adlı kitabın yazıyla hayat arasındaki ilişki üzerine getirdiği ontolojik tartışmaya eğilirken yine Tanrı'ya varacak, mutlaka tekil bir son göstermek zorunda olmakla görevli kılacaktır kendisini: *“İnsanın Tanrı'yla bütünleşmesi yolunda bir irfan (bilgi) aracıdır kitap, Tanrısal gerçeği içerir. Kutsal arayış yolculuklarında roman kişileri onu yanlarından ayırmazlar: (...)”* (Y. Ecevit, Orhan Pamuk'u Okumak, s 182)

Bu değerlendirme de tamamen Yıldız Ecevit'e ait, öznel bir yorumun sonucudur. Yeni Hayat'ın “kitabı” Tanrısal bir yolculuğun, Tanrı'ya, kutsal bir mekâna varacak, önceden belirlenmiş bir evrilme, olgunlaşma çabasının değil, her ânı değişimlerle dolu, nerede biteceği kesinlikle belli olmayan, hep yenileşmeyi ve değişimi çağrıştıran bir yolculuğun kitabıdır. Hayatın kendisini ve kitapla ilişkisini sorgulayan, hayatla ölüm arasındaki sürekliliği, değişim ve yenileşme, karşı koyma iletileri taşıyan çoğul söylemler karmaşası, otuz üç ayrı yapıtın hiç de kutsal olmayan, olamayacak bildiriler toplamıdır.

Yeni Hayat'ın kahramanı, Tuz Gölü civarındaki bir kaza yerine vardığında kendisini otobüsün içinden dışarı çıkmakta iken görür; başka bir dünyaya geçmiştir artık; başka bir benliktedir... *“Kapı kulpu iyice yükselmiş otobüsün içinden çıktım, amuda kalkmış koltuklar arasından, yerçekimine karşı koyamayıp tavana dökülen gözlemlere, camlara, zincirlere, meyvalara basa basa zevkle yürürken başka bir şey hatırladım sanki: Ben bir zamanlar başka birisiydim, o başka biri de ben olmak isterdi.”* (s 62)

Hasan Ali Toptaş'ın Almanca'ya çevrilen *Gölgesizler* romanına bir “sonsöz” yazan Yıldız Ecevit, orada da fırsat bu fırsattır diyerek “köy edebiyatı”na bir kez daha giydirir. Hasan Ali Toptaş yazınına sahiplenirce izleyen Yıldız Ecevit, Varlık Dergisi Mart 2006 sayısındaki “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik” başlıklı yazısında, Hasan Ali Toptaş'ı “yazın alanımızda geç kalmış bir romantik” olarak tanımlar.

Hasan Ali Toptaş'ın yapıtlarının neredeyse matrisini, ana dokusunu oluşturan grotesk imgeler, Kayser'in “Romantik grotesk”ine değil, Bahtin'in tanımladığı gerçekçi groteske yakın düşmektedir. Toptaş'ın yapıtlarında Bahtin'e göre, insanlığa

romantizmin armağanı olan kasvetten eser yoktur. Toptaş yazınında, “grotesk halk kültürü” öğelerinin ölümle yaşamı birbirinden ayırmayan canlıcı, neşeli tarzı egemendir. Bu bakımdan, Rabelais dışındaki diğer Rönesans yazarlarıyla da koşutluklar içerir Toptaş’ın biçemi. Goethe’nin *Faust*’undaki imgelem yapısı, Hasan Ali Toptaş yazınında Anadolu’ya taşınmıştır. “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).

Hasan Ali Toptaş’ın çoksesli pagan kültürden bu yana süregelen canlıcı bakış açısıyla örtüşen tarzı, tabuta da can vermiştir; başat olan kasvet değil, şenlikçi, sinsi gülmeceli bir tarzıdır. “Tabutsa, hâlâ kalbime bir kıymık gibi bata bata uzaklaşıyordu o sırada; kendine uygun bir yer ararcasına bazen taşların arasında zikzak çiziyor, bazen dalgaları göğüsleyen bir kayık edasıyla havaya doğru yükseliyor, bazen alçalıyor, sarsılıyor, sonra da uzaktan uzağa işitilen köpek haolamalarıyla birlikte cılız bir badem ağacının altından geçip gidiyorken ansızın kayboluyordu.” (Kayıp Hayaller Kitabı, s 212). “Sonra, işte o böyle bakarken, tok sesli davullarla yeri göğü inleyen huysuz zurnalar eşliğinde birtakım insanlar geçmiş yanı başından ve geçer geçmez de, neşeli yürüyüşleri, haykırıışları, ıslıkları ve yırtık pırtık giysileriyle birlikte içinden büklüm büklüm dumanlar yükselen kocaman bir yıkıntının arkasına dolanıp gözden kaybolmuşlar.

Uykulu adımlarla, onların peşinden iğne ipliğe dönmüş sabit bakışlı mecnunlar geçmiş sonra, mecnunların peşinden sesleri şişe şıkırtısına benzeyen kamburu çıkmış sülükçüler, sülükçülerin peşinden çalı çırpı yüklü eşekler, eşeklerin peşinden seke seke yürüyen tahta bacaklı gölgeler, gölgelerin peşinden de insana ilk bakışta ağır birer çeyiz sandığı gibi gözüken, yeşil örtülerle süslü tabutlar geçmiş.” (Uykuların Doğusu, s 55-56).

Seçkinci ve taklitçi yazar ve eleştirmenlerimiz tarafından “köy edebiyatı” olarak yaftalanan Köy Enstitüsü çıkışlı yazarların yapıtlarını okudukça da, kültür devrimcisi ve yazın uğraşının o çilekeş emektarı Bahtin ustanın Rönesans edebiyatı kurucusu Rabelais romanı üzerine konuşan sesi duyulmaktadır sanki. “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) Enstitülü yazarların metinleri, yaşamla olağanüstü iç içe öğeler barındırırlar; aynı zamanda, kendi anlatımları ve söylemleri içinde biriciklik taşırlar.

Fakir Baykurt'un "Kaplumbağalar"ı, Dursun Akçam'ın "Kanlıderenin Kurtları", Talip Apaydın'ın "Yoz Davar"ı, Ümit Kaftancıoğlu'nun "Dönemeç"i baştan sona grotesk halk kültürü öğeleri ile örülmüştür (Ayrıntılı bilgi için: Alper Akçam - Türk Romanında Karnaval). Bu noktada hemen yeniden Bahtin'e döneriz. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtının girişinde şöyle der: "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.

Enstitü çıkışlı köy kökenli yazarlarımızın yapıtları üzerine kalem oynatanlar, biçimsel kuruluş anlamında bir çözümleme çabası göstermemişler, salt tema ile yetinerek not vermeyi yeğlemişlerdir. Bu değerlendirme, on dokuzuncu yüzyılın, edebiyata yalnızca toplumsal yaşamın bir yansıması, diğer ideolojik sistemlerin etkilerini kaydeden sözde "sosyolojik" bir nitelik tanıyan mekanik bakış açısına aittir. Edebiyat yapıtında içerik kadar biçim ve biçimin, sözdizimsel yapının da değerlendirilmesi ön koşul olmalıdır.

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarların yapıtlarında içerikte grotesk halk kültürüne ait çoğul söylemin neredeyse başat öğe olması yanında, yine birçok araştırmacı tarafından çok sesli romanın önemli elemanları sayılan, heteroglossia, diyalogcu biçim, parodi, ironi gibi dolaylı anlatım yöntemlerinin zenginliği de kolaylıkla görülebilecektir.



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, tuhafıkları öne çıkarmışlardır. Öncelikle vurgulanması gereken başlık budur... *“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.* (M. Bahtin, Karnavaldan Romana, s. 110)

Köy Enstitüleri'nin kurucusu büyük kültür devrimcisi Baba Tonguç'un *“Biz Anadolu'da korkuya karşı savaş veriyoruz”* sözü hiç unutulmamalıdır.

Yıldız Ecevit'in Gölgesizler'e *“sonsöz”* yazarken fırsat bu fırsattır diyerek *“Köy edebiyatı”*na saldırmasına benzeyen bir olayı geçtiğimiz günlerde yeniden yaşadık.

İnci Aral, 4 Ocak 2011 Tarihli Cumhuriyet gazetesindeki köşesinde Necati Cumalı'yı anlattığı *“Ay Büyürken”* başlıklı yazısında şöyle diyor: *“Yazar, toplumsal konulara önem vermekle birlikte kaba bir toplumcu gerçekçilik çizgisine hiç düşmemiştir. Köy edebiyatı kalıplarına yüz vermeyişi, köylüyü kusur, zaaf ve erdemlerini abartmadan yazması, 'Cumalı'yı özgün kılmış, yazarlığının estetik düzeyi ise adını parlak bir çizgiye taşımıştır.”*

Sormak gerekir *“İnci”* hanıma, bu *“köy edebiyatı kalıbı”* nasıl oluyor? Hangi yapıtlar bu kalıba girmektedir? Necati Cumalı gibi orta sınıf bir Balkan kasabası geleneğinden gelen Necati Cumalı ile *“köy edebiyatı”*nın ne ilgisi olabilirdi?

Soruları durmaksızın çoğaltabiliriz. Köyü yazan bir edebiyatın estetik dışı olacağını kimden duymuştu İnci hanım? Sözgelimi, *“Kaplumbağalar”* da, ya da *“Yoz Davar”* da estetik yok mudur?

Aynı yazısında incilerini döktürmeyi sürdürüyor yazarımız: *“Cinsellik, toplumsal edebiyatın ihmal ettiği bir konuydu”*

Biz de, "İnci" hanımımızdan en kaba "toplumsalıcı" yazından bir iki örnekle bu tezini örneklemesini ve zahmet edip yalnızca Ümit Kaftancıoğlu'nun bir tek öyküsünü, "Kara Kotan"ı okumasını istesek...

Necati Cumalı, köy kökenli bir yazar değildir. Bugün Yunanistan sınırları içinde bulunan, beyleriyle ünlü Florina, ya da Cuma kasabasında doğmuş soylu bir ailenin çocuğuydu. Enstitülü yazarlardan çok farklı bir yaşam yolundan geçti... 1941 yılında Hukuk Fakültesi'ni bitirebilecek olanaklara sahipti. Böyle bir yazarımızdan "köy edebiyatçısı" olmasını neden bekliyor İnci hanım, anlayamadık. Bayram değil, seyran değil, eniştemiz bizi yine öptü... Hem de nerede? Cumhuriyet değerlerine sahip çıkmaya çalışan Cumhuriyet gazetesindeki köşesinde...

İnci hanımın incileri, Cumhuriyet savunmaya çıkmış kimi aydınlarımızın seçkinci, halktan kopuk tavırlarına, her şeyi kategorilere ayırarak tanımlamaya alışmış ezberci, kopyacı edebiyatımızın üfürümlerine güzel bir örnek de oluşturuyor.

alperakcam@gmail.com