

BATI RÖNESANSINDA RABELAİS, TÜRKÇE YAZINDA KÖY ENSTİTÜLÜLER

“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)

Bahtin, Rabelais ve Dünyası adlı yapıtında, Rönesans ile halk kültürü arasındaki ilişkiyi Rabelais romanını kaynak alarak çözümler. Rabelais romanının Batı Rönesansı için çığır açıcı bir yeri olduğu bilinir. Rabelais’in açtığı yoldan Cervantes’ten Goethe ve Shakespeare’e diğer Rönesansçılar geçecektir.

Rabelais, ortaçağın tekil dilli söylemine karşın pagan dönemden beri süregelen, halk yığınlarının belirli şenlik günlerinde doruğa ulaşmış karnavalcı çoklu imge sistemini üstkültüre taşımış, bir tür yenidendoğuşa uğratmıştır. Rabelais romanının ana dokusunu grotesk halk kültürü oluşturur.

Avrupa Rönesansı’nın ana ögesi olan ve gülmeceye dayanan halk kültürü, büyük ölçüde kozmik zaman ve uzamı taşıyan öğelerle yüklüdür. Kimi dönemler ve zaman kesitlerinde, halk kültürü toplumsal iletişim içinde 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, .tuhaflık, .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,

.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.” (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... Yakın zamanda yitirdiğimiz değerli halkbilimcimiz Metin And’ın halkbilimle ilgili en önemli yapıtının adı da “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.”*

Türkçe yazında halkın konuşma dili olan Türkçe'nin yazında 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.

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, çoğul gerçeklikçi gülmecenin önde tutulduğu bir bakış açısıyla yaklaşım tarzı kültürel üstyapıya taşınacak, dilde ve düşüncede halk kültürünün bir tür yenedendoğuşa uğratılmasına dayanan yenilikler yeşerecektir.

Köy Enstitüsü kökenli yazarların yazınsallıklarının ana damarını oluşturan halk kültürüne ait nitelik, ne yazıktır ki, eleştiri ortamımız tarafından hemen hiç algılanamamıştır. Seçkin, derebeyci anlayışı yansıtan bir aydın kesimi,

edebiyatımızda halk kültürünü 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.

Aydınlanma ve temsilcisi Votaire’in Rabelais karşısındaki yavan ve uzak duruşu, eleştiri ortamımızın 12 Eylül sonrasında iyice belirgenleşmiş halk kültürü karşısındaki duruşuna, görüş eksikliğine benzetilebilir. II. Dünya Savaşı yıllarının edebiyatı yaşamdan uzak tutmaya çabalamış eleştiri anlayışını temsil eden Wolfgang Kayser’in “grotesk”i bir “yabancılaştırma öğesi” olarak tanımlaması eleştirmenlerimiz tarafından da benimsenmiş (Yıldız Ecevit’in Orhan Pamuk metinleri bu bakış açısı için tipiktir) ve grotesk halk kültürünün yazınsal çokseslilikteki 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... *“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 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 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...) Süpürgenin kendisi zaten karnavalcı bir öğedir (Rabelais ve Dünyası, s. 299; Korkunç İvan'ın feodal kastlelara karşı mücadele eden Opriçnina adlı, hiyerarşi karşıtı askerlerinin sembolleri de süpürgeci)... 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 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 (fare), doğumun "kunnama"ya dönüştürülmesiyle sağlanmış bu değişim. *"insani 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.

Kanlıderenin Kurtları'nda, 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)

Kaftancıoğlu'nun Dönemeç'inde arka arkaya karnavalcı diyaloglar sıralanır: *“Azrail gelmiş canım aliyer/ Yar gelmiş yarrağım elliye.” “Ara yere atım/ kuru yere götürüm”, “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 tema bu davranış biçimi üzerine yoğunlaşır. Yoz Davar'da çoban Musa romanın başından sonuna ağanın adamlarıyla müthiş bir savaşım içindedir ama her soluklanışında çırağının anası üzerine söyleşir, gülmecenin ve karnavalcı erotizmin önde olduğu diyaloglar kurar.

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 çıkır açmaktadırlar. Fakir Baykurt'un Irazcasına, Dursun Akçam'ın Kanlıderenin Kurtları'ndaki Telli Ana'sına, kadar, edebiyatımızda yozlaşan toplumsal yapıyla kavgalı, kadın kimliğini ortaya koyarak direnen kadın tiplerini, karakterleri olmamıştır. Anadolu kadını, kendi kültürel gerçekliği içinde yazın alanında yeniden yaratılamamıştır. 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 sömürsüne 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.

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 çokselsliliği 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, çokselsli 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 çokselsli 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." (M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 97- 100)

Türkçe yazında, Sabahattin Âli'den başlayarak anlatıcı yansızlığı, kahraman ve karakterlerin içseslerine çok fazla karışmama biçiminde belirginleşen çokselslilik, yazın alanımızda boy göstermeye başlamıştı. 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.

Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Ümit Kaftancıoğlu'nda ise anlatıcı düzlemi ile kahraman ve karakterlerin yer aldıkları düzlem iç içe girmiştir.

Köy Enstitülü yazarlarla birlikte söyleşimsellik de nitelik değiştirmiş gibidir. Bollaşan diyaloglar, köylü içsesine ve insan içsellğine 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 yaklaşılabılır 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 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 Emoş, 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 seslenilmektedir.

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 yenedendoğuşa 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 olmuştu.

Roman dünyamızda grotesk halk kültürü ve karnavalcılık ögesi bakımından yapılacak bir çalışmada, Köy Enstitülü yazarlar dışında Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı, Yaşar Kemal'in Yusufçuk Yusuf'u (Özellikle de Sarioğlu Derviş ile Kabakçı Mahir'in Üç Oğuz Töresi uyarınca barışma töreni...), Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak'ı da mutlaka anılmalıdır. Yakın zamanlar için önemli örnekler arasında Orhan Pamuk'un Kara Kitap ve Yeni Hayat'ı, Latife Tekin'in "Sevgili Arsız Ölüm"ü sayılabilir.

alperakcam@gmail.com