

“YOZ DAVAR”DA GROTESK HALK KÜLTÜRÜ

Hiçbir zaman saf, değişmez ve bütünlüklü olmayan, yönetici erkin tekil söylemlerinden de kaçınılmazca etkilenen halk kültürünün değişimci, yenileyici gücünün kaynağı onun “grotesk” özelliği ile ilgilidir.

Kültürbilimcilere göre, Orta Çağ’ın kapanışından sonra üstkültürde kendisini yeterince gösterme olanağı bulmuş grotesk halk kültürü, tuhaflıkları, karıştıkları bir araya getirir, korkunun yerine gülmeceyi öne çıkarır, tüm tekil dilli iktidar bildirimlerinin karşısına yıkıcı bir muhalefetle çıkar. .

Köy Enstitülü çıkışlı yazarlar Anadolu halk kültürünün üstkültüre taşınıp bir tür “yenidendoğuş” a uğratılmasında önemli işlevler üstlendiler.

Talip Apaydın, İç Anadolu halk yaşamının içinden çıkıp gelmiş, o kültürün çoğul öğelerini yazınsal kurgu içinde başarıyla canlandırmıştır. Kendisinin de “en beğendiğim romanım” dediği Yoz Davar, Türkçe yazında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Grotesk Halk Kültürü ve Batı Rönesansı’nda Rabelais Romanı

“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 uzanan diğer Rönesansçılar geçecektir.

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

Halk kültürünün çoğul karakteri içindeki, gülmece, cinsellik, kural tanımazlık ve tuhaflığı önde tutan "grotesk" öğeler, tekil dillere karşı savaşım içindedirler, değişim ve yenileşmenin temelini oluşturur.

Bahtin, Rabelais ve Dünyası adlı yapıtında halk gülmece kültürünün ana ögesi olan grotesk imgeyle ilgili ayrıntılı bilgiler verir; grotesk imge karşısında çeşitli eğilimlerin, akımların duruşlarını özetleyerek, imgenin tarihsel gelişimi içinde hayat ve sanat arasındaki ilişkiye ışık tutan ipuçları bulur. Bahtin'in verdiği örnekler arasında tarihsel öncelik taşıyanlar, groteskin özünü en çok taşıyan örneklerdir belki de... *"Kırım'daki Miletos kolonisi Kerç'ten günümüze kalan meşhur çömlek koleksiyonunda ihtiyar hamile acuze figürleri vardır. Dahası, bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum yapan bir ölüm."* (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 seyahatnamesinden bezirgân yollarının açılışını anlatan epizodlar ayıklayan Dr. Hikmet Kıvılcımlı, *"Arabalar, üzerlerinde yüzleri doğuya çevrik, göbekleri önünde bir kupa bulunan 'taştan kadınlar' duran mezarların önünden geçiyorlardı"* alıntısını yapar (Dr. Hikmet Kıvılcımlı, Tarih Devrim Sosyalizm, s. 269). Bu imge, Moğol mezarlarında anahanlık dönemine ait egemenliğin de göstergesidir...

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 aybın 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 ikicili 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.) *

*Not: “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!’” (E. 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 (E. Tonguç, Bir Eğitim Devrimcisi, s 305).

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 kullanılmasıyla birlikte, halk kültürü öğeleri üstkültürümüze, yazın dünyamıza, öyküye, romana da taşınmaya başlamıştır. Halk kültürünün "grotesk" öğelerinin yazınsal alanda yaşam bulmasını asıl sağlayan Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar olmuştur.

Köy Enstitülü Yazarlar Ve Talip Apaydın...

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 yenidendoğuşa uğratılmasına dayanan yenilikler yeşerecektir.

Köy Enstitüsü kökenli yazarların yazınsallıklarının ana damarını oluşturan halk kültürüne ait nitelik, ne yazıktır ki, yazın araştırmacılarımız ve eleştiri ortamımız tarafından hemen hiç algılanamamıştır. Seçkinci, derebeyci anlayışı yansıtan bir aydın kesimi, edebiyatımızda halk kültürünü öğelerini taşıyan yapıtları “Köy Romanı” yaftası ile karalayıp dışlamış ve türün kanon diyebileceğimiz genel anlayış içinde gözden düşmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu yapıtların 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. 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)

17. yüzyıldan sonraki kültürel akımların, klasizm, Aydınlanma ve romantizmin Rönesansçı yapıtlar karşısındaki değerbilmez tutumu Aydınlanma ve temsilcisi Votaire’in Rabelais karşısındaki yavan ve uzak duruşu, eleştiri ortamımızın 12 Eylül

sonrasında iyice belirginleşmiş 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 ögesi" 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, 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 İsmail Hakkı Tonguç da "Biz Anadolu'da korkuyu yenmek için savaşıyoruz" dememiş miydi?

Köy Enstitülü yazarları "karnavalcı-şenlikçi halk kültürü" bakışıyla incelemeye aldığımızda, yapıtlarının gülmeceye dayalı değişim ve yenileşme gücü açıkça ortaya çıkacaktır.

Dursun Akçam'ın tüm kitapları, bir kısmı adlarından başlayarak (Öğretmeni Kim Öptü, Generaller Birleşin, Sevdam Ürktü, Dağların Sultanı) gülmeceyi ya açıkça, ya sinsi bir yıkıcılıkla ana öge olarak kullanmış iken, bir köyde ağalığa karşı köylü kalkışmasını konu edinmiş *Kanlıdere'nin Kurtları'*nda bile gülmenin metnin ana dokusunu oluşturduğu görülebilmektedir. *Kanlıdere'nin Kurtları'*nda köy halkı bir yandan kuraklık nedeniyle ahır süpürgesine bezetilmiş Kepçehatun ile yağmur duasına çıkmaktadır (İlhan Başgöz, Folklor Yazıları'nda geniş ele alınan bir ritüel...).

Süpürge'nin kendisi zaten karnavalcı bir öğedir, (Rabelais ve Dünyası, s 299; Korkunç İvan'ın feodal kastlara karşı mücadele eden Oprıçnina adlı, hiyerarşi karşıtı askerlerinin sembolleri de süpürge'dir)... Ayrıca ahır süpürge'sinin kullanılmasıyla, hayvan dışkısı, süpürgeye katılmış ikinci bir karnaval malzemesi, grotesk öğe olarak anlatıda yer almaktadır.

Kanlıdere'nin Kurtları'nda kuraklık nedeniyle adak kesilmesini ve kendilerine de birer parça et düşmesini bekleyen köylüler aralarında konuşmaktadırlar.

Allah'ın kızı Maviş: *"İpini kıran gelmiş anam babam! Hele çocuklara bakın kara sinekler gibi sarmışlar tepeyi! Bir pişi kır kişi!"*

Cenkçi: *"Öyle söyleme maviş baci. Çocuklar melîkedir. Onlara vermek daha da sevaba geçer."*

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

(Kanlıdere'nin Kurtları, s 438-439) .

"Kunnamak" hayvanların doğum eylemi için kullanılan yerel bir deyimdir.

Kadınların doğumu farelerin yavrulamasıyla özdeş kılınarak karnavalcı geleneğin insanla hayvan ve doğa arasındaki ayrımları silikleştiren tarzı oluşturulmuştur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dönemeç'te karnavalcı diyaloglar arka arkaya sıralanmaktadır.

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

"Ara yere atım/ kuru yere götürüm." (s 61)

“At elin / Göt elin.” (Dönemeç, s 62)

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

“Koca diye iti kırkanlar.” (Dönemeç 137)

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 gündün 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 romanın 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 aşam seni istedi...”* (s 212)

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 kıvranmaya 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.

‘Çırac nerede acaba? Neye aramaz bizi? Ula deyyusun oğlu gelsene. Susadık. Yaralarımıza kara sakız 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.”*

Yazın alanında, halk kültürünün var oluş ölçütü, yazınsal metinlerdeki anlatıcı ile kahraman ve karakterlerin yer aldığı düzlemlerin çözümlenmesi ile de görülebilecektir. Bu düzlem, halk kültürünü işleyen ve yapısına taşıyan yapıtlardaki çok sesliliği 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, çok sesli 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 çok sesli bir özgürlük ortamı yaratır. (...)* Dostoyevski için önemli olan kahramanının dünyada nasıl görüldüğü değil, her şeyden öncelikli olarak, dünyanın kahramanına nasıl görüldüğü ve kahramanının kendisine nasıl görüldüğüdür. Yani kahramanın kendisiyle ilgili bilinci romanın düzenleyici ilkesi haline gelir. Kahramanın her şeyi yutan bilincinin yanına yazarın yerleştirebileceği yalnızca tek bir nesnel dünya vardır: kahramanla eşit haklara sahip başka bilinçlerin dünyası." (M., Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 97- 100)

Sabahattin Ali'den başlayarak anlatıcı yansızlığı, kahraman ve karakterlerin iç seslerine çok fazla karışmama biçiminde belirginleşen çok seslilik, yazın alanımızda boy göstermeye başlamıştır. Orhan Kemal'le birlikte bu yakınlaşma daha da çoğalır. Yaşar Kemal'in anlatıcısı da destanlar çağından kalmış bir halk kahramanıdır. Canlandırdığı kişilerden bir adım da olsa önde bulunmaktadır. Yaşar Kemal, *Dağın*

Öte Yüzü üçlemesi ve Akçasazın Ağaları ikilemesinde anlatıcı düzlemi ile kahraman ve karakterlerin yaşama bakış ve kendilerini oluşturma yapılanmasındaki ayrımları kırabilmek için anlatıya ek sesler katar, anlatıyı çizgisel zamandan çıkarıp ritüellerin döngüsel zamanına, kozmik uzamına taşır.

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlarla birlikte anlatıcı ile kahraman ve karakterler arasındaki söylem düzlemleri birbirine iyice yakınlaşır. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Ümit Kaftancıoğlu'nda bu yapı çok açık bir şekilde gözlenir. Türkçe yazın ortamında bu çoğul biçemcilik hızla yaygınlaşacak, Kemal Bilbaşar'ın Batılı bir aydın olarak Dersim'i anlattığı *Cemo ve Memo* gibi çok ilginç yapıtlar ortaya çıkacaktır.

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

"Rabelais dil öğelerinin büyük kısmı, sözlü kaynaklardan alınmıştır; bunlar, halkın basit hayatının derinliklerinden süzülüp gelen saf sözlerdir." (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 491) *"Burada Rabelais'in sözlü biçeminin dikkat çekici bir özgüllüğüne değiniyoruz: Onun özel ve cins adları arasında, modern edebi biçemde görmeye alışkın olduğumuz gibi kesin bir ayırım yoktur. Bu, özel ve cins adları ayıran çizgilerin belirsizleşmesinin, övgü-sövgünün bir takma ad altında ifade edilmesi gibi bir amacı vardır. Başka bir deyişle, eğer bir özel ad, sahibini niteleyecek şekilde açık bir etimolojik anlama sahipse, artık bir özel ad olmaktan çıkar, takma ad olur. Bir takma adsa asla tarafsız olamaz, zira anlamı, olumlu veya olumsuz olsun mutlaka bir değerlendirme barındırır."* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s 493)

Bahtin'in Rabelais romanı için yaptığı bu biçemsel buluş, Köy Enstitülü yazarların yapıtlarında kendini yenileyen önemli bir değerlendirme olarak anlam kazanır.

Kanlıdere'nin Kurtları'nın kahramanları: Turizmeci Cimşit, Cenkçi, Gurbetçi, Cinci Emoş, Allah'ın kızı Maviş diye sıralanıp gider. Loplop, Tuntul, Gud'un oğlu, Kel Dırı da Kaftancıoğlu'nun kahramanlarından kimilerinin adlarıdır.

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.

Köy Enstitülü yazarlarla birlikte söyleşimsellik de nitelik değiştirmiş gibidir. Bollaşan diyaloglar, köylü iç sesine ve insan içselliğine ulaşabilmeyi sağlar.

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

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

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

Edebiyat yapıtlarında canlanan halk kültürüne ait imgelem gücü, toplumun algılama ve yargılama sistemleri üzerine de derin izler bırakacaktır. *“Edebi sözün değer-biçici ve okuru inandırmaya yönelik olma karakteri, kendini en açık edebiyat eleştirisinin retorik geleneğinde en iyi bildiği alanda, yani başta ‘şairin kraliçesi’ eğretilme olmak üzere, mecaza dayalı ‘söz sanatlarında’ belli eder. Söz sanatları, söze takılmış ‘estetik süsler’, inandırma stratejisinin iyice silikleştiği, hatta kaybolduğu noktalar olmak şöyle dursun, tam tersine, betimleme ile değerlendirmeyi, yani ‘olgulara dayalı yargılar’ ile ‘değer yargılarını’ bölünmez bir bütün olacak şekilde kaynaştırmaya yarayan benzersiz mekanizmalardır. Yine La Logique du Port-Royal’dan alıntı yapacak olursak: ‘Mecazi ifadeler, düz ifadeden farklı olarak, konuşanın yöneliş ve tutkularına işaret eder; böylece sadece çıplak hakikati vurgulayan basit ifadenin tersine, ruhta şu ya da bu fikrin izini bırakır.’”* (Franco Moretti, Mucizevi Göstergeler, s 13)

Köy Enstitülü çıkışlı yazarların halk imgelem dünyasında, algılama ve yargılama alanına getirdikleri bu değişimci, yenileştirici güç, Anadolu’da devrimci düşüncenin köylere kadar uzanmasında çok önemli bir işlev üslenmiştir. Türkiye Öğretmen Dernekleri Milli Federasyonu’ndan Türkiye Öğretmenler Sendikası’na, oradan Türkiye İşçi Partisi ve 68 gençlik hareketlerine uzanan düşünce davranış değişiminde

birey olarak Köy Enstitüsü çıkışlı sanatçı ve öğretmenlerin, onların çocuklarının, okurlarının, öğrencilerinin çok önemli bir yeri vardır.

Talip Apaydın'ın "En beğendiğim romanım" dediği Yoz Davar'ı kendi diğer yapıtlarından ve birçok Köy Enstitüsü kökenli yazarın yapıtından ayıran bir özellik de romanda ana hikâyeye yazar tarafından ulanmış bir çıkış yolu bildirimi, toplumsal davranış yönsemesi bulunmamasıdır.

Köy Enstitülü yazarların bazı yapıtlarında da gördüğümüz olay örgüsünün yazara ait siyasal bir değerlendirmeyi ya da yorumu gerçekleştirme biçiminde yürümesi Bahtin'in Dostoyevski'nin yapıtları için yaptığı çözümlemeyi anımsatır. "*Bazen romanlarında gazeteci Dostoyevski'nin belli fikirlere ve imgelere taraflı yaklaştığı hissedilirse de, bu yalnızca yüzeysel yönlerde belirgindir (örneğin, Suç ve Ceza'nın uzlaşım sal bir monolojiklik barındıran sonuç bölümünde) ve çoks esli romanın güçlü sanatsal mantığını yıkmaya muktedir değildir. Sanatçı Dostoyevski, gazeteci Dostoyevski karşısında daima galip gelir.*" (M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s. 148)

Devrimci önderlikleri, öğretmenlikleri, hatta birçoğunun gazetecilikleri Köy Enstitülü yazarları belli düşüncelere, imgelere taraflı yaklaşıyor gibi gösteriyor olsa da, yapıtlarının derinliğinde halk kültürüne ait çoğulluk, çoks eslilik hep duyumsanacaktır.

Talip Apaydın'ın Yoz Davar'ı, saf bir yansızlık ve çoğulluk içinde dönemine ait bir yaşam parçasını orkestralaştırırken, kendi türü içinde de ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır.

Kaynakça:

Talip Apaydın, Yoz Davar, Cem Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 1976,

Talip Apaydın, Tütün Yorgunu, Cem Yayınevi, İstanbul 1975,

Engin Tonguç, Bir Eğitim Devrimcisi/ İsmail Hakkı Tonguç, Yeni Kuşak Köy Enstitülüler Derneği Yayınları, Ekim 2007, İzmir

Mihail Bahtin, Karnavaldan Romana, Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001

M. 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,

Dursun Akçam, Kanlıderenin Kurtları, Arkadaş Yayınevi, 1. Basım, Ankara 1999

Dr. Hikmet Kıvılcımlı, Tarih Devrim Sosyalizm, Sosyalist Kütüphanesi, 4. Basım, Haziran 1996,

Ümit Kaftancıoğlu, Dönemeç, Yalın Ses Yayınları, 3. Baskı, 2006,

İlhan Başgöz, Folklor Yazıları, Adam Yayınları, İstanbul 1986

alperakcam@gmail.com