

Değerli öğretmenlerim, sevgili öğretmen adayları,

Tarihi ve içeriği üzerine tartışmaları bir yanda tutuyorum; annesi ve babasının öğretmenliğinden ötürü ömür boyu onur duyarak yaşamış ve onların açtığı bir yaşam yolunda kendisini ömrünce öğrenmeye adanmış bir öğretmen çocuğu olarak, bu özel gününüzü içtenlikle kutluyor, saygı ve sevgilerimi sunuyorum...

Bugün sizlerle **EĞİTİM VE HALK KÜLTÜRÜ** üzerine konuşmaya çalışacağım.

Öğretmenler Günü olarak kutlanan böyle bir günde eğitimle halk kültürü arasındaki bağlam üzerine konuşmak paradoks bir tutum olarak görülebilir.

Ancak, gerek toplumsal iletişim içinde eğitimin işlevi düşünüldüğünde, gerekse öğretmen yetiştirilmesinde yaşam ile eğitim ve öğretim arasındaki ilişkiler göz önünde bulundurulmak istendiğinde, "halk kültürü" nün birincil önem taşıyan bir kavram olarak kaçınılmazca karşımıza geldiğini göreceğiz.

Ayrıca, bugünkü eğitim sistemimize temel oluşturmuş tartışmalardan başlayan ve bugüne varmaya çalışan halk kültürü odaklı artsüremli bir çözümleme çalışması, bugün ve yarınımızın sorunları ve çözüm yolları üzerine de önemli ipuçları da verecektir.

Türkiye Cumhuriyeti eğitim ve kültür politikalarının, Osmanlı çöküş döneminde yaşanan kimi tartışmalar temel oluşturulacak şekilde yapılandırıldığını görebilmek zor değildir. Yüzyıllar boyu saray ve halk kültürü ikilemi içinde ikili bir kültürel yapıya sahip olmuş bir ülkede eğitim ve öğretimin sorunları konuşulmaya başlandığında, 18. yüzyıldan başlayarak, aydın kesim içinde ilk karşılaşılan gerçeklik, kültürde bir geç kalmış olmanın şaşkınlığı olacaktır. Yazılı, basılı bir edebiyatımız yok gibiydi... Romanımız, öykümüz, denememiz yoktu: yazınsal

türlerin birçoğundan yoksunduk. Milletimizin %90'a varan bir çoğunluğu okuryazar değildi. Bu geç kalmış olma şaşkınlık ve telaşına, çöküşün ve parçalanmanın hızlanmasıyla birlikte o güne kadar çok da ayırımına varılmamış bir iktidar boşluğu da eklenecek ve kültür ve eğitim politikalarının tartışılması siyasi yapılanmaya yönelik çözüm önerilerinden ayrılmaz bir koşutluk taşıyacaktır.

Dönem politikalarını yakından gözlediğimizde, bu karmaşık yapı içinde, bir yandan Batılı uzmanlara akıl danışılmakta olduğunu, Batı taklitçiliği ve kopyacılığın sıkça başvurulan bir yöntem olarak öne çıktığını görmekteyiz. Diğer yandan, kültür ve eğitim politikaları üzerine konuşulurken, Batılı emperyal niyetlerin ayırımına varmış bir kanadın, öğretimde Batı'dan teknoloji ve çağdaş uygarlıkla ilgili esaslar alınırken, eğitimde bize ait olan kültürün önde tutulması gerektiğini özellikle vurguladığı da görülmektedir. Bu karmaşa içinde, eğitim ve öğretimi birbirinden ayıran, eğitimde "hars" olarak adlandırdığı yerel ve halk kültürüne ait öğelerin kullanılmasını gerekli bulan Ziya Gökalp'in adı özellikle önemlidir. Gökalp, kültürel olarak "medeniyet" ve "hars"ı birbirinden ayrı tutmayı eğitimde ön koşul olarak ele almaktadır. Öğretimde ise "medeniyet"e ait öğeler kullanılacak, böylece bir yüksek kültür, "tezhîb" oluşturma olanağı sağlanacaktır. Ziya Gökalp'in bakış açısı Osmanlı çöküş ve Cumhuriyet kuruluş süreci içinde değişim gösterecek, "hars" ve "milliyetçilik" kavramlarıyla "medeniyet" ve "tezhîb" kavramları arasına çizdiği sınırlardaki keskinlik belirsizleşmeye doğru gidecektir.

Eğitim tarihimizin çok önemli adlarından olan Köy Enstitüleri'nin kurucusu ve "Erken Cumhuriyet dönemi" kültür ve eğitim çalışmalarının mimarı sayılabilecek İsmail Hakkı Tonguç, böyle bir tablo içerisinde ortaya çıkan Ziya Gökalp'i bir tür "resul" olarak görür... Tonguç'un Gökalp'e yaklaşımı, bir yandaşlık, ya da "müritlik" şeklinde değil, nesnel, eleştirel içerik taşıyan bir bakış açısının ürünüdür... *"İslamlaşmak prensibine bağlılığı, ümmet ruh ve medeniyetinde bir değer olarak elden bırakmayı Z. Gökalp'i da mekteple medreseyi bir arada yaşatma gafletine düşürüyordu. Onun için bir tarafta medrese Gökalp'in fikirlerinden faydalanmak suretiyle*

programına yeni dersler koyarak, bünye değişikliğiyle kendini inhilâlden kurtarmaya çalışıyor, diğer taraftan da onun fikirlerine muarız Tevfik Fikret, ümmet ruhuna ve medeniyetine saldırarak bu telâkkiyi kökünden yıkmaya uğraşıyordu (...) 1923 yılında Ankara’da toplanan birinci Heyeti İlmîye’de Sultanîlerin adlarını değiştirme konusu konuşulurken bunlara Halduniye ve Farabiye adının konmasını isteyecek, hatta liselerde fen şubesinin kapatılmasını ve bu okullarda yalnız hars (kültür)’in okutulmasını teklif edecek kadar ileri gitmiş olan Gökalp’a Batı uygarlığına âşık Tevfik Fikret’le onun gibi düşünenlerin cephe almış olmalarına hak vermemek elden gelmez.” (İ. Hakkı Tonguç, Canlandırılacak Köy, s. 221).

“Erken Cumhuriyet Dönemi” kültür eğitim politikalarına yönelik değerlendirme ve eleştirilerde, Ziya Gökalp, Mustafa Kemal için önemli bir esin kaynağı olarak gösterilmektedir. Sözelimi, Orhan Koçak, 1923-1950 arasında uygulanan politikayı “din vurgusu kaldırılmış Ziya Gökalp formülü” olarak tanımlamaktadır. 1921 Temmuz’unda, düşman kuvvetleri Eskişehir’e ulaşmışken ve top sesleri Ankara’dan bile duyulmakta iken yapılan 1. eğitim kongresinde, “Doğu’dan ve Batı’dan gelen etkilerden uzak” ve “ulusun geri kalışında büyük etken olduğuna inandığı” geleneksel inançlardan arındırılmış bir eğitimden söz eden Mustafa Kemal’in Gökalp’le örtüşüyor görünen bu bakış açısının yanında, onunla farklı düşünceler taşımakta olduğu da görülecektir. Mustafa Kemal’in “*Bence medeniyeti harstan ayırmak güçtür ve lüzumsuzdur*” (Söylev ve Demeçler, III: Cilt, s 67-68) söylemiyle bu ayrılık açıkça görülebilir. Türkiye’de Köy Enstitüleri adlı yapıtıyla dönem üzerine ayrıntılı bir çalışma yapmış Fay Kırbı’ye göre, Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte Ziya Gökalp’in görüşleri Atatürk’ün görüşlerine yakınlaşacaktır.

Cumhuriyet kültür ve eğitim politikalarının oluşturulmasına kaynak oluşturan görüşler arasında “halk kültürü” vurgusu öne çıkarılırken, bu kültürün “millî” “bize ait” bir kültür olması gibi bir özelliğinin göz önünde bulundurulmuş olduğunu biliyoruz. Ayrıca halk kültürü yeğlenirken sanatta, yazında, bir iletişim kolaylığı sağlanmış olduğu da ortadadır.

Ancak, bizce, eğitim politikaları konuşulurken, halk kültürüne verilmesi gereken değerlerin kaynağında, halk kültürünün gerçeklik karşısındaki nesnel konumlanması ve her türlü tekil iktidar düşüncesine muhalif, çoklu bakış açısını taşıyan niteliği yer almalıdır. Halk kültürü, doğayla, yaratım süreciyle, üretimle içli dışlı, göstergelerini ve kullandığı imgeleri oradan alan bir kültürdür.

Halk sözcüğünün karşılığı soruştururken hemen önümüzde bulduğumuz bu çoğulluk, halk kültürünün ana dokusunu oluşturan “grotesk” kavramı ile ilişkilendirilmelidir.

Dil ve göstergenin çoklu karakteri ve özellikle Rönesans kültürü ile üzerine ayrıntılı çalışmaları olan düşünürler, gerçekliğin ve onu dilde yansıtmaya çalışan anlatının çoğul karakterini veren gücün temelinde “grotesk halk kültürü”nü bulur.

Tarihsel gelişim içinde, toplumlar yöneten ve yönetilenler olarak durum ve çıkar bakımından birbirinden ayrıldı ayrılalı, erk sahibi zümre ya da sınıfın kendi iktidarlarının geleceği doğrultusunda yaptıkları tekil tanım ve bildirimler karşısında, yönetilen konumdaki değişik soy, sınıf ve zümrelerin çoğul karakterli kültürel yapıları yeralagelmiştir.

Halk kültürü tekil bir tanımla, bir doğrultuda tanımlanabilecek bir niteliğe sahip değildir ya da tek başına “muhaliflik” tanımlaması onun bütünlüğünü sözcelem alanına taşımaya yeterli olmayacaktır. Kavramın içinde iktidarlar etkisiyle oluşmuş tekil düşünce yayılımlarının, toplumsal iletişim ve etkileşim içinde egemen olan sosyal-politik yapıya ait simge, sembol ve söylemlerin de yer edinmiş oldukları unutulmamalıdır. Halk kültürüne değişim, yenileşme ve çoklu anlam gücü verense, onun “grotesk” niteliğiyle güncel iletişim ve etkileşim içinde kendi kaynağını içerebilme yetkinliğidir. Grotesk özelliğinden soyundurulduğunda, halk kültürü, birkaç tekil söylemin birbiriyle yarıştığı, vulgerize edilmiş kavramların çatıştığı kısır bir alan durumuna dönüşecektir.

Bir kez daha anımsatmakta yarar var... Grotesk terimi ilk kez 15. yüzyılın sonunda önceden bilinmeyen bir Roma süslemesi olarak ortaya çıkmıştır. İtalyanca Grotta kelimesinden gelen sözcükle, hayalci, özgür, oyuncu bir estetik anlayış tanımlandırılmıştır.

“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.” (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s. 53) Rabelais ve Dünyası adlı yapıtıyla Rönesans, Rabelais romanı ve halk kültürü arasındaki bağlamı çözümleyen Mihail Bahtin’in açtığı yol, tarih ve toplumbilimle ilgili birçok değişik yapıtta grotesk imgenin oluşum koşulları ve toplumsal değerine ilişkin bulguları ele geçirmemizi de sağlar.

Polo kardeşlerin seyahatnamesinde de grotesk kültürün aktarıldığı epizodlar bulunur. *“Arabalar, üzerlerinde yüzleri doğuya çevrik, göbekleri önünde bir kupa bulunan ‘taştan kadınlar’ duran mezarların önünden geçiyorlardı.”* (Dr. Hikmet Kıvılcımlı, Tarih Devrim Sosyalizm, s. 269). Bu imge, Moğol mezarlarında anahanlık dönemine ait egemenliğin de göstergesidir...

Grotesk kültürde doğumla ölümün yaşamın sürekliliğinin birer parçası gibi algılanıyor oluşu Goethe’nin Faust’unda dizeleşir: *“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.)

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.)

Avrupa Rönesansı'nın ana ögesi karnaval kültürünün kimi özellikleri şöyle sıralanabilir:

"bağdaştırmalı, debdebeli gösteri, .hiyerarşi ve ayıbın ortadan kalktığı karnavalcı yaşam, .sahnesiz, katılımlı karmaşa, .sıcak, karşılıklı temas, .tuhaflik, .uygunsuz birleşmeler, .saygısızlık...

.Karnaval kralına şaka yollu taç giydirme ve tacı alma; dünyevi otoriteyle alay edip onu küçük düşürme, kendisini yenilemeye zorlama,

.Yüksek/alçak, genç/yaşlı, üst/alt, hamile olan ölü gibi ikicikli imgelerin kullanımı, giysilerin ters giyilmesi, başa geçirilen don ya da pantolon, şapka yerine tas,

.Yok eden ve yenileyen ateş,

.Parodinin karnavalımsı doğası, her şeyi eğip büken bir aynalar sistemi.."

(M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s 186-190.)

Bahtin'in Avrupa-Asya kültürleri içinde tanımını yaptığı karnavalcılık geleneği, Octavio Paz'ın Latin Amerika kültürü içinde tanımladığı Fiesta geleneği ile örtüşmektedir. *"...Fiesta gerçek bir yeniden yaratılıştır. (...) Seyirci ile oyuncu yönetici ile yönetilenler arasındaki sınır kuleleri kalkar. Fiesta'ya herkes katılır ve bırakır kendini onun sarıp sarmalayan akışına. (...) Erkekler kadınlar gibi giyinir, efendiler sanki köleler, yoksullar da zenginler gibi! Askerler, rahipler ve yasalarla alay edilir. Kutsal şeyler çalınır, dinsel ayinlere küfürler savrulur."* (Octavio Paz, Yalnızlık Dolambacı, s 55-57.)

Halk kültürünün diğer önemli bir özelliği de oyunculuğudur... Bilindiği gibi, Macar tarihçi Huizinga, insan için "homo ludens" (oynayan yaratık) kavramını kullanmaktadır; oyun, zaman ve iktidar dillerine karşı çoğul bakış açısını yaşatan,

halk kültürünü ayakta tutan, değişim ve dönüşümü sağlayan en önemli öğedir...

Değerli halkbilimcimiz Metin And'ın halkbilimle ilgili en önemli yapıtının adı, bilindiği gibi, "Oyun ve Büğü" dür!...

Karnavalcı, fiestacı, şenlikçi, her ne ad altında olursa olsun, halk kültürüne ait tüm tören, gün ve izlencelerde, oyun ve oyunculuk en öndeki öğedir. Şenliğin her katılımcısı, bir başkası olabilmenin, bir başkasının gözünden yaşamı görebilmenin ve tüm iktidarlara karşı çıkabilmenin özgürlüğünü yaşar. İsmail Mert Başat'ın Cordobalı bir köylünün bir karnaval sırasında söylediği sözden yola çıkarak kitabına verdiği ad, bu imgelem gücünü sonsuz boyutlara taşımaktadır: "Gökyüzünden Başka Sınır Yok"...

Halk kültürünün 20. yüzyıldaki niteliklerinden çok şey yitirmiş bulunan köylülükle ve her iki kavramın göstergenin, anlamın çoklu karakteriyle ilgisini vurgulamak bakımından bir Etiyopya atasözünü anımsamak da yararlı olacaktır: *"Akıllı köylü, büyük efendisinin karşısında yerlere kadar eğilir ama sessizce ossurur."*

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. Bu kültürü barındıran, bu kültürü hareket noktası olarak evrensel bilgiye ve gücüne ulaşan eğitim politikası ezberci, belletmeci değil, çoklu bakış açısından yana, alaycı, araştırmacı, yenileyen ve yenileştiren bir ruhla donanmış olacaktır.

Edebiyatta grotesk halk kültürü

Grotesk, pagan kültürden başlayarak tüm antik kültür, Rönesans romanı (özellikle Rabelais romanı), 16., 17. yüzyıl yazınında kullanılan, sanatla hayat arasındaki o geçiş noktasında duran "gözde" öğedir. Don Kişot'un pisboğaz Sanço Panço'su, 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.

Rabelais romanında, kendini anlamlandırmış ve ortaçağ karanlığına başarıyla karşı koymuş karnaval geleneğinin en önemli ögesi gülmedir. Rabelais'te gülme yüksek sesli bir patlama tonundadır. Cervantes'te imgelere düşmüş gülmece izi gözlenir. Gülme, toplumun iktidarlara karşı binlerce yıldır kullanageldiği bir silah olarak Rönesans yazarlarının eline geçmiştir artık. Roman yapısı içine karnaval yapısı ile girer, metindeki anlatıcı ile zamandaşlık arasındaki yakın ilişkiyi sağlar, "epik mesafe"yi yok eder.

"Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi. Bu, yalnızca Tanrı'nın gizemli terörü karşısındaki bir zafer değildi, doğa güçlerinin uyandırdığı huşu karşısında ve her şeyden çok da, kutsanan ve yasaklanan ('mana' ve 'tabu') her şeyle bağlantılı baskı ve suçluluk karşısında kazanılan bir zaferdi. (M. Bahtin, Karnavalın Romanı, s. 110, 111, 114)

Karnaval ve karnaval imgeleri olan palyaço, soytarı vb. (bizde Karagöz, ortaoyunu kahramanları, masallar, oyunlar...) sanatla hayat arasında bir yerde dururlar.

Homeros'un Yunan ve Roma Edebiyatı'nda, Shakespeare'in İngiliz Edebiyatı'nda, Dante'nin İtalyan Edebiyatı'nda, Rabelais'in Fransız Edebiyatı'nda ölümsüzleşmeleri, bu geleneği yazınsal alana taşıma başarıları ile özdeşleştirilebilir. Rönesans Romanı, karnavalcı geleneğin önündeki tüm engelleri kaldırır...

Rönesansla birlikte, karnaval hayatın tüm alanlarına yayılmıştır. Rabelais, Cervantes ve Shakespeare, gülme tarihinin önemli dönemeçleri ve Rönesans romanını 17. yüzyıldan ayıran yazarlarıdır.

Grotesk halk kültüründen güç alan karnavalcı dünya anlayışı, düşünceyle sanatsal serüvenin imgesi arasındaki hareket milidir; aynı zamanda her şeyi eğip büken, gülünçleştiren aynalar sistemi gibi işlev görür.

On yedinci yüzyılın ortalarına kadar karnavalı katılımcı olarak yaşayan Avrupa, bu dönemden itibaren edebiyata taşınmış karnavalla karşılaşmaya başlamıştır. Karnaval geleneği kendisini halka açık meydanlardaki kaba gülmeceli gösterilerle (Fars), sirklerle sürdürürken, tiyatrodaki ve diğer gösterilerde imgelerini yeniden kurarken birçok karnaval öğesi maskeli balolarla, saray eğlenceleri ile sınırlanmış, duvarların arkasına kapatılmıştır.

Bizde Rönesans izleri ve halk kültürü...

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, Ziya Gökalp yanında Yusuf Akçura gibi düşünürlerin adları da mutlak anılmalıdır.

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. Bağırıp 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 öğrenmiştim. 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 huyluluranıdan 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.)

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. "Halkçılık" düşüncesi ancak Eğitimler Seferberliği ve Tonguç'un Köy Enstitüleri ile yaşama geçme olanağı bulacaktır.

1933 ya da 34 yılında yapılmış olması gereken 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...

Ancak, Rönesans tanımı içinde yer alabilecek bir antikçağ yönelimi ve halk kültürünün eylemsel olarak üstkültür içinde somutça temsilinin sağlanabilmesi eğitimler hareketi ve Köy Enstitüleri girişimi ile birlikte olabilmiştir. Döneme damgasını vuran İsmail Hakkı Tonguç, sıkça yinelediği “Canlandırılacak Köy” kavramı ile köyü hem ülke yapısı içinde hakettiği yere getirme dileğini yansıtır, hem de köy içinde var olan bir güce dikkat çeker...

Tonguç ve Halk Kültürü

Köy Enstitülürü 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 eğitimler tarafından yazılmış güzel yazılar:

Tasvir mahiyette yazılar, b. Mektup numuneleri, c. Senet ve zabıt varakası örnekleri

Eğitmenler tarafından yazılmış destanlar,

Eğitmenler 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, Ulusal Basımevi, Ankara 1971, s 131.)

Demek ki, köylere eğitim ve kültürü götürecek eğitmenler 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 bir “yaratma” ya da “dayatma” yerine bir tür “yenidendoğuş” olarak tanımlamak çok daha doğru olacaktır.

Talim Terbiye Kurulu Üyesi ve Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü eğitkeni 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 uğratılacak ve bir belletme, yinelemeden hep kaçınılacaktır. *“Çocuklar icat etmeye”* davet edilecektir.

Temmuz 1936’da açılmış Mahmudiye eğitmen kursunu tamamlamış eğitmenler, 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 tabiiik ve seyirciyi kavramak hususunda mukayese kabul edecek ne sahne muharriri, ne de aktör tasavvur etmiyorum. Köylüye öğretelim 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 anlarından, aktaran, İsmail Hakkı Tonguç, Canlandırılacak Köy, s 625.)*

“Köy Enstitüleri halktan aldığıını 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, 1. Basım 2002, s 155-156.) Köy Enstitüleri'nin her cumartesi toplantısında halka açık düzenlediği eğlenceler, doğaçlamanın ve gülmecenin önde olduğu birer halk şenliği gibidir.

Hemen hiçbir modern bilgi eğitiminden geçmemiş, halk kültürünün birebir temsilcisi sayılabilecek halk âşıklarının enstitü enstitü dolaştırılıp birer müzik öğretmeni gibi öğrencilere eğiticilik yaptırılması bu dönem ruhunu olabildiğince temsil eden bir tutumdur. Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Müdâmi, Tâlibi Coşkun birer usta-eğitici olmuşlardır Köy Enstitütüleri için. Her Köy Enstitüsü'nde kendi bulunduğu yöreyle ilgili özel çalışmalar yapılmıştır; yörenin tarım gereçleri kullanılmış, yöredeki yaşam enstitütü içinde bir kez daha canlandırılmıştır. Yöreye özgü eğlenceler düzenlenmiş, yöre halkıyla sıcak ilişkiler kurulmuştur.

1979 yılında 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 yaygınlaştırıcı 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...

Eğitmenler 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, eğitimcilere halk müziğinin yalnızca tekdüze, ağlamaklı, hasta ruhlu bir müzik olmadığını gösterdi. Türkiye'de halk arasında daha yaygın ve saygın olan alaturka müziğin tersine, eğitmen*

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 öğrenci bir mandolin ustası, yetkin bir müzisyen olmuş gibidir...

Bugünkü zengin kültür ve edebiyat varlığımızın temelinde de, genç Cumhuriyet'in halkçı, devrimci çabaları sonucu yenedendoğuşa uğratılmış çoksesli halk kültürü bulunmaktadır. Sözün burasında, "halk" sözcüğü ile kültür ve sanatı pek bağdaştıramayacak bir düşünce yapısının varlığını da unutmamalıyız. Böyle bir düşünce yapısı içinde olanlar, yerli, yani bize ait açıklamaları yeterli bulmayacak olabilirler. Octavia Paz'da bir alıntı yapabiliriz: "*Halk sanatını ortaya çıkaran 1910 devrimi, çağdaş Meksika resminin temelini attığı gibi, Meksika dilini dirilterek yeni bir şiir yarattı.*" (Octavi Paz, Yalnızlık Dolambacı, s 39.)

Genel olarak Batı dünyasında, "*yeniden doğuş ya da bulgulaiş*" (Onur Bilge Kula, Avrupa Kimliği ve Türkiye, s 67) olarak tanımlanan *Rönesans'ta* yeniden doğan ve bulgulanan, ortaçağ öncesine ait çoğul kültürdür.

Cumhuriyet kurucu kültürünün Rönesansla ilişkisi Hasan Âli Yücel'in etkin 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 olguyu açıkça görmek ve yapıtında yansıtmak durumunda kalmıştır. Copeaux'ya göre, 1931 yılında yazılmış tarih kitapları "sürpriz" bir şekilde "*diğer gelişmelere karşı kapalı bir model oluşturmamakta*" ve tamamı 500 sayfaya yaklaşan kitaplar içinde Türk tarihine ayrılmış bölüm yalnızca 78 sayfa olarak yer almaktadır. Copeaux, bu durumu tarih

yazımcıların bir pasif direnişini 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 eğitimci girişimi, Köy Enstitüleri yapılanmasına dayanan eğitim devriminin sonuçları, yalnızca ülkedeki okuryazarlık oranının, kültür düzeyinin yükseltilmesi, halk yığınlarının günlük yaşama etkin olarak katılma olanaklarının sağlanmasıyla sınırlandırılmaz. Sanat ve edebiyatla uğraşan bireylerin kökenlerinde önemli bir değişim gözlenir. *“Örneğin Tanzimat döneminde yazar ve ozanlarımızın %79,5’i İstanbul’da, %7,1’i Anadolu’da doğmuştur. Servetifünun döneminde ise İstanbul doğumluların oranı %73, Anadolu doğumluların oranı ise %11,7’dir. Cumhuriyetten yani 1923’ten sonra ise bu oranlarda büyük bir değişim ortaya çıkmış, İstanbul doğumluların oranı %29, Anadolu doğumluların oranı ise % 67 olmuştur.”* (Emin Özdemir, Türk Edebiyatında Dönemler-Yönelimler, s 186-187.)

Sayıları 17. 341 dolayında olan Köy Enstitüsü çıkışlı “Cumhuriyet devrimci üretimi” öğretmen arasından 300’e yakın yazar ve şair, 47 parlamenter çıkmış. 400’ün üzerinde Köy Enstitülü resim ve müzik alanında adlarını duyurabilecek etkinliklere imza atmışlar, bunlardan 20 kadarı üniversitelerin resim ve müzik bölümlerine kurucu öğretim görevlisi olarak önderlik etmişler, profesörlük ününü almaya hak kazanmışlardır (Prof. Dr. Hasan Pekmezci, Köy Enstitülerinde Sanat, “Eğitim-Kültür’de Politik Yönelimler ve Köy Enstitüleri” başlıklı çalışma.)

Eğitmenler hareketi ve Köy Enstitüleri’nde başlayan değişim ve yenileşme, tüm toplumun düşünce yapısına, düşünsel imge kurulumuna da uzanacaktır. Sadık Aslankara, Köy Enstitülü yazar ve şairler üzerine yazdığı “Enstitü Beşlisi” başlıklı yazıda, (Cumhuriyet Kitap Eki, 12 Nisan 2007, sayı 895) bu yazarların yazınımıza

getirdiklerini sıralarken “Köy Enstitülü yazarlar, kendilerine yabancı gelebilecek bir alandan içeri adım atarken, bu arada yabancı yazarları okurken dut yaprağından ipek üreten ipekböceklerinin yaptığına benzer biçimde bize özgü yazın üretebiliyor. (...) Halkın yazınla güncel bağlamda ilişkisini yoğunlaştırıyor” saptamalarını sıralıyor. Aslında, onların yaptığı bu sayılanlardan çok daha önemli ve “çağ açıcı” özellikler taşır. Anılan yazar ve şairlerle birlikte Anadolu halk kültürüne ait, gerçekliğe gülmecenin önde tutulduğu bir çoğul bakış açısıyla yaklaşım tarzı kültürel üstyapıya taşınacak, dilde ve düşüncede halk kültürünün bir tür yenidendoğuşa uğratılmasına dayanan yenilikler doğacaktır.

Halk kültürünün üstkültüre, edebiyat ortamına taşınmasında büyük yerleri olmuş Köy Enstitüsü kökenli yazarların ayırımında olduğu halk kültürüne ait bu özellikler, ne yazık ki, eleştiri ortamımız tarafından algılanamamıştır. “Köy Romanı” eklektik tanımlaması ile grotesk halk kültürü ile kaba gerçekçilik özdeş gösterilmeye çalışılmıştır. Bahtin, “Rabelais ve Dünyası” adlı yapıtının girişinde şöyle diyor: **“Bu kitapta o denli üzerinde durulan ‘grotesk gerçekçilik’, 1930’lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir” demektedir.** (Rabelais ve Dünyası, s 20.)

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.

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

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

Dursun Akçam- Ümit Kaftancıoğlu

Yöremizde yetişmiş iki öğretmen-yazar kimliği ile halk kültürü-eğitim bağlamını duruca gözleyebilme olanağı sağlamaktadır. Bu konuya girerken, yaşadığımız coğrafyada halk kültürünün buraya özgü büyük bir zenginlik taşımakta olduğunu vurgulamakta da yarar olacaktır.

Kuzeydoğu Halk Kültürü, halk kültürünün grotesk özelliklerinin çok açıkça gözlenebildiği bir özel coğrafyadır. Anadolu dramatik köylü oyunları, halk hikâyeleri, masallar, diğer sözlü kültürler üzerinde yapılmış araştırma ve çalışmalarda Kuzeydoğu Anadolu'nun kolayca ayırmsanacak özel bir yeri olduğu görülür. *"Daha arkaik evrelerdeki çok dillilik ile çok dinlilik, ya da 'ateizm' saygın bir hoşgörü ortamı edinmiş Ani'de. Urartu, Hurri paganizminin, zedüşizmin, erken Hıristiyan ruhaniliğinin, Musevi hazaraların Avşar Türkleri'nin, tengirci şaman Oğuz boylarının, İslami Türkmenlerin, mazdeist perslerin, budist mongolların, kısaca Orta Asya, Sibirya Mongol-Tonfuz şamanizmine kadar arkaik evrelere uzayan bütün yollar... Ani'den geçmiş."* Böyle söylüyor Tekin Sönmez Hayal Üçgenleri adlı yapıtında. (Tekin Sönmez, Hayal Üçgenleri, NIS MEDİA Yayını, Şubat 2004, s. 34-35) Gürcü, Pers, Ermeni, Roma, Bizans, Selçuklu; bütün bu kültürlerin burada bir sentezleşmeye uğradığı şeklinde bir yorumlama eklenmiş olsa da, burada sentezden çok bir etkilenmeden söz edilmesi çok daha uygun olacaktır.

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

Bugün, Batı ve Doğu toplumlarının karnavalcı ögeler bakımından karşılaştırılmasında göze çarpan en önemli ayırım, Doğu'daki ritüel ve oyunlarda kadının erkekten süreç içinde ayrılmış olması ve her iki cinsin kendi arasında oyuna yönelmesidir. Anadolu'da belirli ticaret merkezlerinden ve tefeci bezirgân ilişkilerinden uzak kalabilmiş dağlık yörelerde, Türkmenlerin yoğun yaşadığı yerlerde, Alevi toplumunda ve çok ayrı kültürün bir arada yaşayıp ayrı bir heteroglossia ortamını sürdürdüğü Kuzeydoğu Anadolu (Kars-Ardahan-Artvin yöreleri) oyunlarda, düğünlerde kadın erkek ayırımı yapılmamakta, el ele, kol kola, birlikte, özgürce eğlenilmektedir. Anadolu'nun bazı dağlık yörelerinde, Yörük topluluklarında da bu göçer gelenekli cins eşitliği sürüyor olsa da erkekegemen tekil söylem karşısında giderek etkisini, gücünü yitirmektedir.

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

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

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

Dursun Akçam, anasından dinlediği bir masalda birlikte yaşayan dillerin dostluğuna vurgu yapar: *"Yörede yaşayan boyların başına dört elma düşmüş; Azeriler dillerine sürmüş, Aleviler sazın tellerine, Cinçevatlar yani Türkler çorbalarına katmışlar, Kürtler de konuklarına sunmuşlardır."*

Rabelais ve Dünyası'nda Bahtin, Rabelais'nin üç dilin (Klasik Latince, Ortaçağ Latincesi ve popüler gündelik dil) kıyısında dolaşırken, çağların ve felsefenin sınırlarının görünür olduğundan söz eder... Bahtin'in ayna metaforunda kullandığı tablo oluşur: kimlikler çözülür, hakikat sınanması gerçekleşir.

Akçam ve Kaftancıoğlu'nun yapıtlarında aydınlanan Kuzeydoğu Anadolu halk yaşamı, aynı zamanda Cumhuriyet'in genç döneminde ulusal bir dil yaratma sürecine de denk düşer. Yörede konuşulan Türkçe, Kürtçe, Rusça, Gürcüce ve Farsça etkisindeki lehçeler, Azeri, Türkmen, Terekeme, Ahıska ağızları Dursun Akçam'ın yapıtlarında bir diller ve yaşamlar karnavalı olarak yaşarlar. *"Dillerin böyle aktif olan çoğulluğu ve kişinin içinde bulunduğu ortamı dışarıdan, yani başka dillerin gözlerinden görme yetisi, istisnai bir dilsel özgürlüğe yol açmıştı. Biçimsel gramatik yapı bile son derece plastik bir şey haline gelmişti. Sanatsal ve ideolojik düzlem, her şeyden önce, imgelerin ve imgeler arası kombinasyonların alışılmamış ölçüde özgür olmasını talep ediyordu; burada söz konusu olan, bütün konuşma normlarının dışına çıkma özgürlüğüydü."* (M. Bahtin, Rabelais ve Dünyası, s. 506)

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

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

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

Adak kesilmesini bekleyen köylüler kendi aralarında konuşmaktadırlar.

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

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

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

(Kanlıderenin Kurtları, s 438-439)

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

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

"Ben mi?" diye ayaklandı Cenkçi, *"Sen git beni Hicaz'dan Kafkas'tan sor!..."*

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

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

Yeter, tarla keşfi için köye at binip gelecek yargıçları on beş kilometre öteden yayan getirecek kocası Loplop'u beklerken su ısıtmıştır. Tavukları kesip temizleyecek, yemek için pişirecektir. Isınmış suyla birlikte gönlünden başka şeyler geçirmektedir. Bu arada tavuklara atlayan horoz Yeter'i iyice bu düşünceye yoğunlaştırmıştır.
“Senin yediğin halaldır, o ki arka arkaya iki tavuğu da hakladın...” (Dönemeç, s 56)

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

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

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

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

Dönemeç’te karnavalcı diyaloglar arka arkaya sıralanmaktadır.

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

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

“At elin / Göt elin” (Dönemeç, s 62)

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

“Koca diye iti kırkanlar.” (Dönemeç 137)

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

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

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

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

“Kork abrilin beşinden, öküzü ayırır eşinden.”

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

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

“Öz başına özgensin balam.” (s. 223)

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

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

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

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

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

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

Köy Enstitülü yazarlara gelinceye kadar, Anadolu kadını, yazın alanında, kendi kültürel gerçekliği içinde yeniden yaratılamamıştır. Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe'sinde mücadelecî kadının hedefi kendi toplumu değil düşmandır; Halit Ziya'nın

Halide Edip'in, Reşat Nuri'nin, yapıtlarında kadının ezilen cins olarak temada yer aldıklarını görürüz. Sebahattin Ali, Orhan Kemal, hatta Yaşar Kemal'de de kadın, kendini çevreleyen toplumun giderek bezirgânlaşan yapısına, kapitalist sistemin özellikle kadın üzerinde yoğunlaşan sömürüsüne karşı ayrı bir varoluş savaşımı vermez, toplumsal önderliğe soyunmaz. İmgesel alanda devrim sayılacak bu yeniliği sanat ve edebiyat alanına asıl taşıyanlar, Köy Enstitülü yazarlar olacaktır.

Çağdaş kültürümüzde halk kültürü yansımalarını imececi davranış biçimlerinin imgesel alanda canlandırılması ile de yaygın bir şekilde bulabilmekteyiz. Fakir Baykurt'un Kaplumbağalar'ında, Dursun Akçam'ın Kanlıdere'nin Kurtları'nda toplumsal dayanışmayı, paylaşımcılığı, birlikte kavgayı vurgulayan bir anlam zenginliğini çok açıkça izleyebiliriz.

Yazın alanında, halk kültürünün varoluş ölçütü, yazınsal metinlerdeki anlatıcı ile kahraman ve karakterlerin yer aldığı düzlemlerin çözümlenmesi ile de görülebilecektir. Bu düzlem, halk kültürünü işleyen ve yapısına taşıyan yapıtlardaki çoksesliliği vurgulayan ana biçimsel öge olarak ortaya çıkar. Yazınsal geçmişimizi zamandizimsel bir çizgi içinde izlediğimizde bu düzlemsel gelişmenin değişimini açıkça görebiliriz.

Nebizade Nazım'dan bu yana köy yaşamı ve halk yazın alanımızda bir olgu olarak yer almışsa da anlatıcı ile karakter ve kahramanlar arasındaki düzlem birbirinden oldukça uzak durumdadır. Tanrı katındaki, her şeyi bilen, her şeyi gören anlatıcı, ya metnin kendi ana dokusunda, ya da kendisini temsil eden kahramanın dilinde, olaylara ve diğer kimliklere dışarıdan bakan bir yabancı gibidir. Bu yabancılık, Yakup Kadri'nin Yaban'ında çok açıkça gözlenebilir.

Bahtin, çoksesli roman türü için örnek seçtiği, üzerinde ayrıntılı çalışmalar yaptığı Dostoyevski'nin yaratıcı dehasını açıklarken şunları söylüyor: *"Dostoyevski'nin yaratıcı dehası, din, kültür, siyaset konularındaki oldukça tutucu görüşlerine baskın çıkar ama bunun nedeni romanlarında kendi görüşlerini dile getirmemesi, kahramanlarının hepsine aynı uzaklıkta durması, dile getirdikleri düşünceler konusunda tümüyle tarafsız*

kalması değildir. Bunların hiçbirisini yapmaz ama anlatıcının sesiyle kahramanların seslerini aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştıran bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır. (...) Dostoyevski için önemli olan kahramanının dünyada nasıl görüldüğü değil, her şeyden öncelikli olarak, dünyanın kahramanına nasıl görüldüğü ve kahramanının kendisine nasıl görüldüğüdür. Yani kahramanın kendisiyle ilgili bilinci romanın düzenleyici ilkesi haline gelir. 'Kahramanın her şeyi yutan bilincinin yanına yazarın yerleştirebileceği yalnızca tek bir nesnel dünya vardır: kahramanla eşit haklara sahip başka bilinçlerin dünyası.'" (M. Bahtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, çeviren ve yayına hazırlayan: Caryl Emerson, Austin, Texas, 1984, s. 47. Anan: Sibel Irzık, Karnavalın Romana, s. 11, Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, s. 97- 100)*

Sabahattin Âli'den başlayarak anlatıcı yansızlığı, kahraman ve karakterlerin içseslerine çok fazla karışmama biçiminde belirginleşen çokseslilik, yazın alanımızda boy göstermeye başlamıştır. Yaşar Kemal, Dağın Öte Yüzü üçlemesi ve Akçasazın Ağaları ikilemesinde anlatıcı düzlemi ile kahraman ve karakterlerin yaşama bakış ve kendilerini oluşturma yapılanmasındaki ayrımları kırabilmek için anlatıya ek sesler katar, anlatıyı çizgisel zamandan çıkarıp ritüellerin döngüsel zamanına, kozmik uzamına taşır.

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlarla birlikte anlatıcı ile kahraman ve karakterler arasındaki söylem düzlemleri birbirine iyice yakınlaşır. Kaftancıoğlu'nda anlatıcının anlatısı (skaz) ile kahraman ve karakterlerin söylemlerinin sınırları belli bile değildir. Köy Enstitülü yazarlarla birlikte söyleşimsellik de nitelik değiştirmiş gibidir. Bollaşan diyaloglar, köylü içsesine ve insan içselliğine ulaşabilmeyi sağlar. "İç insan üzerinde hâkimiyet kurmak, onu yalnız bir analiz nesnesine dönüştürerek kavramak ve anlamak mümkün değildir; onunla bütünleşerek, onunla empati kurarak ona hükmetmek de mümkün değildir. Hayır, ona yalnızca diyalojik olarak hitap edilerek 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 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.

Kanlıderenin Kurtları'nın kahramanları: Turizmeci Cimşit, Cenkçi, Allahın kızı Maviş diye sıralanıp gider. Loplop, Tuntul, Gud'un oğlu, Kel Dırı da Kaftancıoğlu'nun kahramanlarından kimilerinin adlarıdır.

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

Edebiyat yapıtlarında canlanan halk kültürüne ait imgelem gücü, toplumun algılama ve yargılama sistemleri üzerine de derin izler bırakacaktır. *“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.)

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

Eğitim ve öğretimin amacı, bilgiyi hazır olarak sunmak olmamalıdır. İnsanoğlunu mağaradan uzay çağına taşıyan da doğada var olabilmek için onunla savaştan doğaya saygısızlığın yarattığı gelecek kaygısına getiren de bilgiye ve kültüre bakış açıları arasındaki ayrımdır. Tekil düşünüşlü çıkarıcı iktidarlar ile geleceği çoğullukta, yenileşmede gören halk kültürü arasındaki ayrımın can alıcı noktası bu ikilem içinde aydınlanıyor.

İşte iki yoksul köylü çocuğunun öğretmen olma serüveni; öğretmenlikleri yanında birer kültür insanı olmaları, yazarlıkları, sanatçılıkları, gazetecilikleri, radyoculukları, politik kimlikleri ve bize aktardıkları ölümsüz kalıtları...

Tüm öğretmenlerimizin anısı ve geleceğin genç öğretmenlerinin iyiye, güzele, doğruya ulaşma yolunda gösterecekleri çaba ve heyecanları karşısında saygıyla eğiliyorum.

alperakcam@gmail.com