

MODERN KÜRT ROMANINDA BİR KURUCU YAZAR:
MEHMED UZUN

EKİN BODUR
107667007

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

PROF. DR. MURAT BELGE
2009

İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MODERN KÜRT ROMANINDA BİR KURUCU YAZAR:
MEHMED UZUN**

EKİN BODUR

**Karşılaştırmalı Edebiyat Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır**

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ
Bilgi Üniversitesi, İstanbul

Ağustos 2009

Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar:
Mehmed Uzun

A Constitutive Author in the Modern Kurdish Novel:
Mehmed Uzun

Ekin Bodur
107667007

Prof. Dr. Murat Belge (Tez Danışmanı) :
Prof. Dr. Jale Parla (Jüri Üyesi) :
Prof. Dr. Sibel Irzık (Jüri Üyesi) :

Tezin Onaylandığı Tarih :

Toplam Sayfa Sayısı: 121

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) sözlü kültür
- 2) Kürt edebiyatı
- 3) sürgün
- 4) moderizm
- 5) dengbej

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) oral culture
- 2) Kurdish literature
- 3) exile
- 4) modernism
- 5) dengbej

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ekin Bodur, 2009

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi, Mehmed Uzun'un Modern Kürt Romanı'nda kurucu bir yazar olarak rolünü incelemeyi amaçlamakta ve "Mehmed Uzun modern Kürt romanını nasıl kuruyor?" sorusuna bir cevap aramaktadır. Oluşmakta olan bir dilde yazdığı için dili geliştirmesi, Kürt edebiyatı içinde yeni bir tür yarattığı için edebiyatı yenilemesi, kendi okuyucu kitlesini yaratması, yasak bir dilde ve tanınmayan bir kimlikle yazması, Uzun'un yazarlığına kuruculuk özelliği vermiştir. Çalışma, yazarın romanlarını temel alarak romancılığını öncelikle hangi gelenekler üzerine inşa ettiğini ve bu gelenekler ile nasıl bir ilişki kurduğunu ele almaktadır. İlk olarak Kürt yazınının, yani, Klasik Kürt edebiyatının ve 20. yüzyılın başında Kürt dilinde kaleme alınan edebiyat dergilerinin bir yazılı edebiyat geleneği olarak Uzun'un yazarlığında etkisi olduğu görülmüştür. İkinci olarak, dengbej anlatısı biçimindeki zengin Kürt sözlü geleneği, Uzun'a hem bir gelenek, hem de farklı bir romancılık inşa etmesi için yeni bir alan açmıştır. Üçüncü olarak, yazarın kendi sürgün deneyimi etrafında bir aidiyet ilişkisi kurduğu ve ağırlıklı olarak batı geleneğine ait olan sürgün edebiyatı, Uzun için bir edebi gelenek teşkil etmiştir. Bu geleneklerin üzerine modern bir yazarlık kurma yolunu seçen Uzun, aynı zamanda geleneği modernize etmektedir. Tez, üç gelenekten yola çıkan Uzun'un modern bir yazarlık deneyimi oluşturma noktasında, bu geleneklerle kimi zaman bağ kurma, kimi zaman bir kopuş yaşama yoluyla yeni, modern bir anlatıma ulaştığını göstermektedir.

ABSTRACT

This M.A. thesis aims to scrutinize Mehmed Uzun's role as a founding author in the Modern Kurdish Novel and to answer the question "How does Mehmed Uzun create the Modern Kurdish Novel?" Uzun's authorship acquires a founding role for a number of reasons: firstly, the author promotes the Kurdish language by venturing to write in a becoming language, secondly he renews the literary tradition by creating a new genre in Kurdish literature, thirdly he creates his own readership from scratch, and finally he writes in an uprooted and prohibited language, and with an unrecognized ethnic identity. The thesis examines the traditions on which Uzun builds his novels and the relation he has with tradition. Primarily, Kurdish literature i.e., Classical Kurdish Literature and Kurdish literary magazines in the beginning of the 20th century are shown to have an influence on Uzun. Secondly, Kurdish oral tradition in the form of *dengbej* narrative provides Uzun not only with another literary tradition, but also with a new ground to base his novels on. Thirdly, exile literature which is mostly a western tradition, and one that Uzun associates himself with as a result of his own exilic experience makes up another literary tradition. Uzun chooses to establish a modern authorship built on these traditions, therefore he modernizes them, as well. The study addresses Uzun's experience as a modern novelist who reaches a new mode of narrative either by a continuation of or by a rupture from these traditions.

TEŞEKKÜR

Bu tezin yazılma sürecine katkı sunan isimleri anmadan geçmem mümkün değil. Öncelikle, tezimi başından beri destekleyen, adım adım sabırla takip eden hocalarım Jale Parla ve Murat Belge'ye teşekkür ediyorum. Tez jürimin bir diğer üyesi Sibel Irzık'a hem bana zaman ayırdığı, emek verdiği, hem de tezimle ilgili değerli önerilerde bulunduğu için teşekkürü borç biliyorum. Yüksek lisansın ilk yılı boyunca, böyle bir konuya yönelmemde beni cesaretlendiren hocam Süha Oğuzertem'in aynı zamanda tez formatıyla ilgili titizliği de, yazma dönemim boyunca sürekli aklımın bir köşesinde oldu, kendisine beni bu yönde geliştirdiği için teşekkür ediyorum.

Bana en büyük moral desteği ve duygudaşlığı sunan, kimseyle konuşacak tek bir kelimemin bile kalmadığı, hatta cümle kurmakta zorlandığım anlarımda beni anlayan ve "bağrına basan" asil ve fahri üyeleriyle tüm "macomplit camiası"na, namı diğer bölüm arkadaşlarıma en derin şükranlarımı sunuyorum. Adile, Cem, Cüneyt, Didem, Ebru, Evren, Murat ve Sırcan: siz olmasaydınız, bir bölümüm de olamazdı!

Sevgili Muhsin Kızılkaya'ya bana vakit ayırdığı ve tezimi coşkuyla karşıladığı için çok teşekkür ediyorum. Evdila Dewrêş, Mehmed Uzun üzerine çalışmaya karar vermemle birlikte, bana Kürtçe öğretmek için büyük bir emek sarf etti, kendisine buradan bir kez daha minnettarlığımı iletmeyi borç biliyorum.

Son olarak, tüm bu süre boyunca bana tahammül eden, destek olan ve çeşitli işlerimi şikayet etmeden yürüten ailem ve dostlarımın hakkını ödeyemem. Öncelikle, beni maddi ve manevi her şekilde besleyen annem Sevil Özgenel, binaların ve benim olduğu kadar, bu tezin de bir mimarı oldu, beni sürekli dinleyerek ve benimle tartışarak bu teze pek çok katkı sundu. Kendisine "şükran" diyorum. Sevgi ve ilgisini üzerimden eksik etmeyen, desteğini omuz başımda hissettiğim babam Engin Bodur'a teşekkürlerimi sunuyorum. Yol arkadaşım Ulaş Bayraktaroğlu, tüm bu süre boyunca bana en çok "maruz kalan" kişi olduğu halde süreci kazasız belasız atlatma becerisini gösterdi. Kendisine tüm huysuzluğuma rağmen, her zaman yanımda olduğu için teşekkür ediyorum. Tezim konusunda beni sürekli motive eden Melike Çakırer, Dilay İnkaya, Sema Kılıç, Rıdvan Turan, Ecevit Piroğlu'na teşekkürü borç biliyorum. Son olarak, tüm yoğunluğuna rağmen tezimin son okumasını yapma nezaketini gösteren sevgili dostum Barışta Erdost'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| Giriş | 1 |
| 1. Kürt Yazını | 11 |
| 1.1. Klasik Kürt Edebiyatı | 13 |
| 1.2. Kürt Dergiciliği | 21 |
| 2. Sözlü Gelenek | 26 |
| 2.1 <i>Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê</i> (Abdalın Bir Günü) | 35 |
| 2.2 <i>Hawara Dîcleyê</i> (Dicle'nin Sesi) | 43 |
| 3. Sürgün Edebiyatı | 52 |
| 3.1. <i>Siya Evîne</i> (Yitik Bir Aşkın Gölgesinde) | 61 |
| 3.2. <i>Bîra Qederê</i> (Kader Kuyusu) | 65 |
| 3.3. <i>Hawara Dîcleyê</i> (Dicle'nin Sesi) | 70 |
| 4. Modernleşme / Modernizm | 78 |
| 4.1. <i>Hawara Dîcleyê</i> (Dicle'nin Sesi) .. | 91 |
| Sonuç | 109 |
| Seçilmiş Bibliografya | 116 |
| Özgeçmiş | 121 |

Giriş

Kürtçe kaleme alınmış yedi romanı; deneme, inceleme, söyleşi, antoloji, günlük türlerinde Kürtçe, Türkçe ve İsveççe yazılmış on üç kitabı bulunan ve bu kitapları çeşitli dillere çevrilen Mehmed Uzun, pek çok edebiyatçı ve eleştirmen tarafından modern Kürt romanının kurucusu olarak görülmektedir. Yaşar Kemal, Uzun'un cenazesinde yaptığı konuşmada "Mehmed modern Kürt romanını yaratmış bir ustadır" sözleriyle bu durumu ifade etmiştir. Necmiye Alpay, Uzun'un "Modern Kürtçe roman dilinin yaratıcısı" olduğunu vurgulamış (6), Selim Temo, yazarın Kürt edebiyatı için "kurucu özne" konumunda olduğunu belirtmiş (192), Ömer Türkeş ise Uzun'un romanlarının "bir edebiyat kanonunun öncüleri" (168) olduğunu söyleyerek yazarı, çağdaş Kürt edebiyatı içinde öncü bir konuma yerleştirmiştir. Joyce Blau da Uzun'dan "bugün serpilip gelişen Kürt yazarları arasında en göze çarpanı" (7) olarak bahsetmiştir.

Bu örneklerde ifadesini bulan ortak tespitten yola çıkan bu tez, Mehmed Uzun'un Modern Kürt Romanının öne çıkan bir temsilcisi olarak romancılığını nasıl kurduğunu konu almaktadır. Romancılığını yönlemsel olarak nasıl kurduğunu anlayabilmek için öncelikle bir Kürt yazarı olarak nasıl bir yazarlık deneyimi içinde olduğu ele alınmıştır. Bu anlamda nasıl bir toplumsal ve edebi atmosfer içinde yazarlık serüvenine başladığı, bir Kürt yazarı olma konumunun ona nasıl bir olanak ve / veya olanaksızlık olarak geri döndüğü tartışmanın başlangıç noktasını

oluşturmaktadır. Buradan hareketle, tezin bölümlerinde Uzun'un romancılığını hangi edebi gelenek ya da gelenekler üzerine inşa ettiği, bu inşa sürecinde hangi saiklerle hareket ettiği, nasıl bir roman dili geliştirdiği ve gelenekle arasına nasıl bir mesafe koyarak modern bir yazarlık deneyimi oluşturduğu kendi romanları temel alınarak anlaşılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak, Uzun'un bir edebi tür olarak modern Kürt romanının oluşumunda oynadığı kurucu rol, onun yazarlığını kurma deneyimi etrafında ele alınmıştır.

1953 yılında Urfa Siverek'te doğan Mehmed Uzun, ilk ve orta öğrenimini burada tamamlar (Uzun, *Dicle'nin Sesi I*: 1). 1970'te yükselen sol hareketten etkilenir. 1971 darbesiyle birlikte duvarlara slogan yazdığı için, yasadışı örgüt üyesi olduğu suçlamasıyla tutuklanır (Kızılkaya, *Sen Ū Ben* 111). Cezaevinde, Musa Anter ve kuzeni Ferit Uzun'dan ilk Kürtçe derslerini alır ve anadilinde okuma-yazmayı öğrenir (Uzun, *Ölüm Meleğiyle Randevu* 71). Yükseköğrenim için gittiği Ankara'da siyasi faaliyetlerine devam eder. 1976'da Komal yayınevi bünyesinde çıkarmaya başladıkları *Rizgari* (Kurtuluş) adlı Kürtçe derginin yayın yönetmeni olur. İlk Kürtçe yazı ve şiirlerini bu dergide yayınlar. Kürtçe'nin yasak olması nedeniyle dergi toplatılır, Uzun da yine cezaevine konur (Kızılkaya, *Sen Ū Ben* 180-82). Kısa bir süre sonra serbest kalır. Ancak davaları devam etmektedir. Bu nedenle, yurtdışına çıkma kararı alır. İsveç'e iltica eder (204-5). 1981'de Türkiye vatandaşlığından çıkarılır (Uzun, *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 198). 1977'den 1992'ye kadar bir daha Türkiye'ye dönemez ve İsveç'te bir sürgün olarak yeni bir yaşama başlar. İsveç'te Kürtçe roman yazmaya karar verir. İlk romanı, *Tu* (Sen) 1985'te yayınlanır. Ardından, *Mirina Kalekî Rind* (Yaşlı Rind'in Ölümü) 1987'de, *Siya Evîne* (Yitik Bir Aşkın Gölgesinde) 1989'da, *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* (Abdalın Bir Günü) 1991'de, *Bîra Qederê* (Kader Kuyusu) 1995'te, *Ronî Mîna Evîne Tarî Mîna Mirinê*

(Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık) 1998’de, *Hawara Dicleyê I ve II* (Dicle’nin Sesi I: Dicle’nin Yakarışı ve Dicle’nin Sesi II: Dicle’nin Sürgünleri) ise sırasıyla 2002 ve 2003’te yayınlanır. Romanları dışında, *Nar Çiçekleri* ve *Dengbêjlerim* adlı Türkçe deneme kitapları, *Destpêka Edebiyata Kurdî* (Kürt Edebiyatına Giriş) adlı bir inceleme kitabı, *Antolojiya Edebiyata Kurdî* (Kürt Edebiyatı Antolojisi) ve İsveççe yayınlanan *Världen i Sverige* (Tüm Dünya İsveç’te) adlı antoloji çalışmaları, *Mirina Egîdekî* (Bir Yiğidin Destanı) adlı bir destan-ağıt başta olmak üzere deneme, inceleme, antoloji, söyleşi türlerinde 13 kitabı vardır¹ (Uzun, *Dicle’nin Sesi I*: 1). 1985’ten başlayarak Kürtçe kaleme aldığı romanları ancak 1995’te Türkçe’de yayınlanmaya başlar (Kaya 68). Uzun, yazarlık hayatı boyunca pek çok kitabıyla ilgili olarak DGM’de yargılanır, kitapları hakkında toplatma kararları çıkarılır (Uzun, *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 19). Bu davalarla ilgili olarak uluslararası kamuoyunda Mehmed Uzun’la dayanışma komiteleri kurulur, dönemin İsveç Dışişleri Bakanı Anna Lindt başta olmak üzere çok sayıda Avrupalı parlamenter, akademisyen ve dünya çapında yazar Uzun şahsında düşünce özgürlüğünü savunur. Sonunda tüm bu davalardan beraat eder (Uzun, *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 102-103, 235). 2000’li yıllarla birlikte Türkiye’ye kesin dönüş yapmaya karar verir. Dönüşü ancak 2006 yılında mide kanserine yakalandığını öğrenmesiyle mümkün olur. 2006’da Diyarbakır’a gelerek tedavi görür (Kızılkaya, *Sen Û Ben* 465). 11 Ekim 2007 günü Diyarbakır’da vefat eder. Uzun, İsveç’te bulunduğu yıllar boyunca İsveç Yazarlar Birliği, İsveç ve Kürt PEN Kulüpleri, İsveç ve Dünya Gazeteciler Birliği’nde çalışmalar yürütmüştür (Uzun, *Dicle’nin Sesi I*: 1).

Uzun’un yazarlık deneyimi birçok açıdan olağandışı bir yazarlık deneyimidir.

Her şeyden önce Uzun, yasak bir dilde ve tanınmayan bir kimlikle edebi ürün

¹ *Världen i Sverige* (Tüm Dünya İsveç’te) adlı antoloji çalışması ve *Mirina Egîdekî* (Bir Yiğidin Destanı) adlı destan-ağıt türündeki uzun şiiri dışındaki tüm eserleri Türkçeye de çevrilmiştir.

vermeye çalışan bir yazardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, homojen bir ulus-devlet yaratma projesi çerçevesinde yürütülen Kemalist Türkleştirme politikasıyla birlikte, birçok etnik kimlik gibi Kürt kimliği inkâr edilmiş, Kürtler de Türk sayılmıştır. Kürt diye bir şey olmadığı, Kürtlerin dağ Türkleri olduğu, Kürt kelimesinin karda yürürken çıkan “kart-kurt” seslerinden türetilmiş olduğu devlet yetkililerince iddia edilmiştir. Bunun sonucu, Kürt dilinin de inkâr edilmesi, bu dilde yayın yapmanın, eğitim görmenin ya da herhangi bir faaliyet yürütmenin engellenmesi olmuştur (Milton-Edwards ve Hinchcliffe 81). Uzun, “her Kürt çocuğu gibi” ilkokula başladığında Kürtçe konuştuğu, Türkçe bilmediği için dayak yemiştir (Kızılkaya, *Sen Ü Ben* 71). 1976'da ilk kez yargılandığı tarihte, mahkemede savcı tarafından Kürtçe diye bir dil olmadığı söylenmiş, bunun üzerine Uzun da Kürtçe konuşarak kendisini anlamayan savcıya dilinin varlığını ispat etmeye çalışmıştır (199). Bundan yıllar sonra, 1990'larda Türkiye'de katıldığı bir televizyon programında da aynı tartışma yaşanmış, Uzun romanından bir pasaj okuyarak Kürtçeyi savunmuştur (318-19). Yasak bir dilde yazdığı için sürekli rejime potansiyel bir tehdit olarak görülmüş, yazarlık deneyiminin kendisi baştan sona politik bir mücadele haline gelmiştir. Bu nedenle, yazarlığında bir kimlik politikasına da önemli bir yer verdiği görülür. Uzun için edebiyatının ayrılmaz parçası olan bu kimlik politikası, politik bir edebi söylem kurmak amacıyla seçilmiş bir yol değildir, kendi seçimiyle politik bir yazar olmaya karar vermez. Fakat yalnızca yasaklı anadilinde yazmayı seçmiş olması bile, onun yazarlığına politik bir içerik kazandırır. Bu noktada, Uzun'un yazarlık deneyimi, kendi kimliğiyle yazarlık yapabileceği bir ortama sahip olmak için zorunlu bir duruş haline gelir.

İkinci olarak, Kürtçe yasaklı olduğu için doğal gelişme dinamiklerinden de yoksun bırakılmış bir dildir. Uzun'un yazarlığa başladığı tarihlerde, Türkiye'de bir

yazı dili olarak yüz yıldır kullanılmamaktadır. Yerleşmiş ve / veya standartlaşmış dilbilgisi ya da yazım kuralları yoktur. Uzun'un yazarlığı; yazdığı dile ait çalışmalar yürüten Türk Dil Kurumu gibi kurumların, enstitülerin, okulların, üniversitelerin, kurumsal bir bilimsel çalışmanın olmadığı bir deneyimdir. Uzun yazmaya başladığında elinde ne bir sözlük ne de geniş bir yazım kılavuzu vardır, anadili olarak bildiği yalnızca günlük konuşma dilidir ve bu dil de kısıtlı bir kelime dağarcığına sahiptir. Bu nedenle, ilk romanı *Tu*'yu (Sen) yazarken, ilk elli sayfanın sonunda dilinin yeterli gelmediğini düşünerek yazmayı bırakır (Kızılkaya, *Sen Ü Ben* 268-69). Bundan sonrası büyük bir sabır ve emek gerektiren bir dil çalışmasıdır. Uzun, bu emeğini "istisnasız her gün, ağır bir işçi gibi oturup çalıştım" sözleriyle ifade eder (*Bir Dil Yaratmak* 68). Suriye'ye giderek köy köy gezer ve dengbejleri dinleyip anlatılarını kasetlere kaydederek, kullanılmamaktan dolayı unutulmaya yüz tutmuş kelimeleri, deyimleri ve atasözlerini toplamaya başlar (68). Kürtçe'nin Kurmanci lehçesini kullandığı halde, kelime dağarcığı için diğer lehçelerden de (Sorani ve Zazaki) yararlanır (139). Bu uzun soluklu çalışma sayesinde yerel ağzı aşan, standartlaşmaya doğru gelişim olanakları sunan melez bir dile ve anlatıma ulaşır. Bu şekilde, oluşmakta olan bir dilde edebi üretimde bulunan bir yazar olarak da hem dili hem de anlatımı kurmak anlamında kurucu bir role sahiptir. Alpay, "Öyle bir marangozluk ki, hem ağacını kendisi yetiştirsin hem de doğramacılığını yapsın" (9) diyerek Uzun'un dil ve edebiyat içindeki kurucu rolünün altını çizer.

Üçüncü olarak, Uzun, yazarlığı içinde bir edebi tür de yaratmaktadır. Kürtçe, her ne kadar zengin bir sözlü geleneğe ve klasik edebiyata sahipse de, yazı dili olarak yıllarca yasaklı olduğu ve / veya egemen dillerin gölgesinde kaldığı için modern bir roman geleneğine yakın tarihe kadar sahip olamamıştır. Birçok Kürt yazar kendilerini bu egemen dillerde ifade etmiştir. Her ne kadar farklı dillerde yazan Kürt

yazarların edebi üretimi de Kürt edebiyatı olarak düşünülebilirse de, bir Kürt roman geleneğinden söz edebilmek için bu dilde yazılmış romanlar olması gerektiği bir gerçektir. Kimlik kadar dil de roman türü için gereklidir. Ahmedzade'ye göre, farklı ülkeler arasında bölünmüş, farklı lehçelere sahip ve farklı alfabeler kullanan Kürtler arasında birleşik bir kültürel ve edebi hareket de görülmemiştir (157). Bu yönüyle, Kürtlerin ortak bir ulusal edebiyat ya da bir kanon oluşturmaları söz konusu olmamıştır. Yine de, Kürt diliyle yazılmış romanlar göz önünde bulundurulduğunda, Kürt romanının ilk temsilcisi Uzun değildir. Basılı ilk Kürt romanı, 1935'te o tarihlerde Kürtlerin kültürel faaliyetlerini destekleyen tek devlet olan Sovyetler Birliği'nde Ereb Şemo tarafından yazılan *Şiwane Kurd* (Kürt Çobanı) olarak bilinmektedir. Bundan sonra, 1990'lara kadar yazılan roman sayısı yirmi civarındadır (Ahmedzade 202). 1990'larla birlikte Kürtçe yazılan roman sayısı yüzü geçmiştir (214). Bu rakam içinde yedi romana sahip Mehmed Uzun, "en faal Kürt romancısı" olarak dikkat çekmektedir (205).

Romanlarıyla yalnızca niceliksel olarak değil, niteliksel olarak da kişisel bir üslup, bir roman dili geliştirmek ve romanlarında değişik teknikler deneyerek bir yenilik arayışı içine girmek anlamında, Uzun Kürt romanında fark yaratmıştır. Uzun, modern Kürt romanı diye bir tür icat etmemiştir, ancak söz konusu özellikleriyle oluşum halindeki bu tür içinde Temo'nun kavramsallaştırmasıyla "kurucu özne" rolüne sahip olmuştur. Temo, Uzun'u "bir dil yaratan, bir dil var eden, bir yöntem öneren, kendi dinamiklerinden yoksun bırakılmış bir dili yılları aşarak modern edebiyatla buluşturan bir edebiyatçı" olarak selamlar ve bu durumun onu "modern Kürt nesrinin (Mele Mehmûdê Beyazidi'nin 1856'da yazmış olduğu *Adetên Kurdistanê* adlı metni başlangıç olarak kabul edilirse) 150 yıllık tarihinin sonlarında 'kurucu özne' yap[tığı]nı" söyler (191-92). Alpay'a göre de Uzun'un romancılığı

“yüksek dozda yapıcılık / kuruculuk ögesini, dolayısıyla da kolektif görev gözetimini içer[mektedir]” (6).

Dördüncü olarak, Uzun, bir yandan bir edebi tür yaratımında kurucu bir rol üstlenirken, bir yandan da kendine bir gelenek “yaratmasıyla” farklı bir yazarlık deneyimine işaret etmektedir. Kürt dilini, kimliğini ve dolayısıyla edebiyatını inkâr eden egemen söylem karşısında, Uzun, tüm söyleşilerinde bir Kürt yazarı olarak kendi pozisyonunu izah etme gereği duymuştur. Bu söyleşilerde, Kürt sözlü geleneğine, yani dengbej anlatısına, Klasik Kürt edebiyatına ve yirminci yüzyıl başında çıkan Kürt edebiyat dergilerine bir gelenek olarak ne kadar borçlu olduğundan bahseder. Fakat anlatımda bir modernleşme arayışı içinde olan Uzun için bu gelenekler aynı zamanda modernize edeceği, bir kopuş yaşayacağı bağlardır. Uzun’a göre artık bu eski söyleyiş biçimleriyle modern bireyin parçalı dünyasını yansıtmak mümkün değildir. Modern bir gelenek olarak da kendi sürgün deneyiminden hareketle batı ağırlıklı bir “sürgün edebiyatı” tarif eder ve kendisinin de bir “sürgün yazarı” olarak bu geleneğe bağlı olduğunu söyler.

Uzun, yazarlığını üzerine inşa ettiği gelenekleri sürekli tanımlayarak ve gelenek ihtiyacının birçok kez altını çizerek Kürt edebiyatının unutulmuş / unutturulan tarihine karşı, hem kendisi için edebi bir tarihsel zemin ve hafıza yaratmış, hem de bu şekilde geleneği “yeniden yaratmış” olur. Bu tezin de ilk üç bölümünü oluşturan bu gelenekler, Uzun’un bilinçli olarak vurguladığı, bir modernleşme arayışı içinde olduğu halde kendine referans noktası olarak alma ihtiyacı hissettiği sabitleridir. Bu noktada, Alpay da Uzun’un karşı karşıya olduğu dilsel ve edebi koşulların olağandışılığından söz eder: “Modern Avrupa edebiyatı ve az çok günümüz Türk edebiyatı için alışılmış durum, yazarın modern bir dilsel ve edebi birikimin içine doğmasıdır. O birikimi reddetmeye ya da yıkmaya yönelen Avrupa modernistleri için

özellikle böyledir bu. Oysa Mehmed Uzun'un karşı karşıya geldiği ilk dil ve edebiyat, anadili olan Kürtçe ve Kürt edebiyatı, uğradığı baskılar ve yasaklar nedeniyle, modern bir dil ve edebiyat olamamıştır” (7). Modern bir edebi birikimden mahrum bırakılan Kürt yazarı için paradoksal bir biçimde modernizasyon, aynı zamanda kendi geleneğini tanımlamayı, hatta Uzun örneğinde olduğu gibi “yeniden yaratmayı” gerektirmektedir.

Beşinci olarak, Uzun'un hem dilde hem de edebiyatta bu kurucu rolü ülkesinden ve anadilinden binlerce kilometre uzakta hayata geçirmek zorunda kalmış olması, sürgün deneyimi, onu farklı bir yazar yapar. Uzun, sürgünün hem bir direniş, hem de dilde bir anayurt yaratma özlemi olduğunu söyler (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 175). Bu anlamıyla, araya giren kilometrelerin onu anadilinden uzaklaştırmanın yanı sıra yakınlaştırdığı, yazarın köklerinden koparılmış halinde, dile sığındığı da doğrudur. Uzun, aynı zamanda romanlarında da bir anayurt yaratmış, bu tezde göstermeye çalıştığımız üzere bir ulusal anlatı inşa etmiştir.

Son olarak, Uzun'un dikkat çekici bir diğer noktası da kendi okuyucu kitlesini yaratmış bir yazar olmasıdır. Ahmedzade, 1990'lı yıllarda Kürt romanları arasında yaptığı araştırmada yalnızca Uzun'un romanının on iki baskı yapmış olduğuna, diğer romanların hiçbirinin yeni baskısının yapılmadığına dikkat çeker (363). Bugün bu baskı sayısı daha da artmıştır. Ancak Uzun'un yazmaya başladığında Kürtçe'nin okuyucusunun yok denecek kadar az olduğu da bir gerçektir. Kırsal bölgelerde Kürtler arasında okuryazarlık oranının düşük olmasının yanı sıra, okuryazar Kürtlerin de dil üzerindeki yasaklardan dolayı yazı dilleri Türkçe olagelmiştir. Bu nedenle, çoğu Kürt, anadilinde okuyamamaktadır. Özellikle Türkiye'de Uzun ile birlikte Kürtçe okumaya rağbet de artmış, Uzun'un romanlarının Türkçe çevirilerinin yanı sıra Kürtçe orijinalleri de art arda baskıya girmiştir. Bu

yönüyle Uzun'un kendi okuyucu kitlesini dahi yoktan var etmiş olması, yazarlığının kurucu özelliğinin bir kez daha altını çizer.

Tüm bu noktalardan hareketle, bu tez, Mehmed Uzun'un modern Kürt romanında kurucu yazar rolünü ele almakta ve "Mehmed Uzun modern Kürt romanını nasıl kuruyor?" sorusuna bir cevap aramaktadır. Buna göre, öncelikle Uzun'un romancılığının sütunlarını oluşturan "gelenek(ler)" ile kurduğu ilişki ele alınmıştır. Çalışmanın "Kürt Yazını" başlıklı birinci bölümünde, Uzun'un on birinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla Klasik Kürt Edebiyatı ve yirminci yüzyılın başında çıkan Kürt edebiyat dergileri ile dil ve edebiyat alanında bağına değinilmiş, yazılı Kürt edebiyatının Uzun'un romancılığı üzerindeki etkisi tartışılmıştır. "Sözlü Gelenek" başlıklı ikinci bölümde ise, Uzun'un dengbej anlatısı ile kurduğu yaratıcı ilişki ele alınmış, bu anlatıdan modern romanı kurarken nasıl yararlandığı Uzun'un metinleri aracılığıyla ele alınmıştır. "Sürgün Edebiyatı" başlıklı üçüncü bölümde, Uzun'un kendi sürgün sorunsalından yola çıkarak batı edebiyatı ile kurduğu aidiyet ilişkisine yakından bakılmış ve Uzun'un romanlarında bu ilişkinin nasıl bir anlatım kazandığı tahlil edilmiştir. Bu şekilde, Uzun'un gelenek ile ilişkisi üçlü bir yapı içinde ele alınmıştır. Ardından, çalışmanın "Modernleşme / Modernizm" başlıklı dördüncü bölümünde, Uzun'un bu gelenekleri nasıl modernize ettiği, bu anlamda gelenekle nasıl bir ilişki içinde yazarlığını kurduğu, ondan hangi noktalarda farklılaştığı üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede, yazarın Kürt modernleşmesi ve batı edebiyatındaki Modernizm akımı ile mesafesi tartışılmıştır. Yazarın bir modernleşme projesi kapsamındaki edebi üretiminde bir ulusal kimlik inşasına nasıl bir katkı sunduğu romanlarından örneklerle ele alınmıştır. Dört bölümden oluşan tez, Uzun'un romanlarını temel almakta ve romancılığı üzerine düşünmektedir. Yazarın diğer eserleri de tartışmayı destekleyici noktalarda çalışmaya dâhil edilmiştir. Her

bölümde, yazarın tartışma konusu ile ilgili roman ya da romanları ele alınmış, yakın okuma yöntemiyle analiz edilmiştir. Türkçe kaleme alınan bu tezde, yazarın romanlarının da Türkçe çevirileri esas alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜRT YAZINI

Kürt dili, M.S. 7. yüzyılda yazı dili olarak kullanılmaya başlamıştır. Kürt yazını, onuncu yüzyılda Kürt dilinde kaleme alınan ilk şiirlerden (Parıltı 65) başlayarak günümüze kadar gelen yazılı edebiyatı kapsamaktadır. Özellikle 13. ve 19. yüzyıllar arası Klasik Kürt Edebiyatı olarak nitelenen önemli bir külliyat ortaya çıkmıştır. Bu edebiyat, Kürtlerin İslamiyete geçişinden sonra, büyük ölçüde kutsal kitabın dili olan ve bu nedenle medreselerde eğitim dili olarak kullanılan Arapçanın gölgesinde kalmıştır (Uzun, *Kürt Edebiyatına Giriş* 35). Bir yandan da, Kürtlerin yaşadığı topraklarda egemen diller olan Osmanlıca, Türkçe, Farsçanın etkisi Kürt dili üzerinde hep var olmuştur. Kürtçenin üç ayrı lehçesi vardır: Mehmed Uzun'un da lehçesi olan Kuzey Kurmancisi, ağırlıklı olarak Türkiye'de, Suriye'de ve kısmen Irak'ta; Güney Kurmancisi (Sorani) İran ve Irak'ta; Dımılı (Zazaki) ise Türkiye'nin kuzey Kürtlerince konuşulmaktadır. Bu lehçelerden Kuzey Kurmancisi ve Güney Kurmancisi'nde Kürt yazını mevcuttur. Diğer taraftan, Kürtlerin yaşadığı ülkelerin alfabelerine bağlı olarak, Kürt dilinde üç ayrı alfabe kullanılmıştır: Latin alfabesi, Türkiye Kürtleri ve Suriye Kürtlerinin bir bölümü tarafından, Arap alfabesi, Irak, İran ve yine Suriye Kürtlerinin bir bölümü tarafından, Kiril alfabesi ise Sovyetler Birliği'nde yaşayan Kürtler tarafından kullanılmıştır (38). Osmanlı'nın dağılmasıyla birlikte, Kürtler de dört farklı ülke sınırları içinde kalmış ve gerek Kürt dilinde,

gerekse Kürt yazınında bu tarihlerden itibaren bir ortaklık kurulamamıştır.

Ahmedzade, bu durumun, Kürtlerde birleşik bir kültürel ve edebi hareket

oluşmaması sonucunu doğurduğunu ifade etmektedir. Ahmedzadeye göre:

Özellikle modernitenin ve olanaklarının, Türkçe, Arapça ve Farsça gibi dayatılan ‘resmi’ ya da ‘ulusal’ dillerde olduğu gibi dilin standartlaşma sürecini hızlandırmaya hazır olduğu modern çağda, Kürtlerin bölünmüş gerçekliği Kürt dilinin gelişmesi ve standarlaştırılması yönünde uygun koşullar sağlamamıştır. Henüz inşa edilmiş ulus-devletlerdeki yeni oluşmuş modern edebiyatlar, birleşmiş kimlikler fikrine hizmet etmişken, Kürtler özelinde böyle bir fırsat söz konusu olmamıştır. (157)

Tüm bunlara ek olarak, Irak hariç, Kürtlerin yaşadığı tüm ülkelerde Kürt dili çeşitli dönemlerde yasaklanmıştır. Özellikle Türkiye’de 1990’lara kadar Kürtçe tamamen yasak olmuştur (Uzun, *Kürt Edebiyatına Giriş* 39). Kürt dili üzerindeki çeşitli yasak ve baskılar, dilin gelişmesini sekteye uğratmış, buna bağlı olarak Kürt yazını da gelişim gösterememiştir. Bu durum sonucunda, Uzun, sürgünün Kürtler için entelektüel merkez haline geldiğini ifade eder. Ahmedzade de, diasporayı “Kürt romanının asıl yurdu” olarak yorumlar (195). Ahmedzade’ye göre, Kuzey Kurmancisi “bütünüyle diasporada geliştirilmiş bir lehçedir”. Özellikle de son otuz yıl içinde İsveç, Kürt dili ve edebiyatının gelişimini teşvik eden önemli bir merkez olmuştur. Bu anlamda, yüksek edebi düzeyi ile öne çıkan ve Uzun’un eserlerinin de arasında bulunduğu İsveç’te üretilen Kürt edebiyatı “İsveç ekolü” adıyla anılmaktadır (199).

Bu bölümde, göstermiş olduğumuz gibi çok farklı gelişim dinamikleriyle farklı yönelimlere varan Kürt yazını içinde, yalnızca Mehmed Uzun’un

romancılığında bir gelenek oluşturma anlamında etkisi olan, onun yazarlığını biçimlendiren Kürt yazını ele alacağız. Uzun için bir gelenek teşkil eden Kürt yazını, anadili olan Kuzey Kurmancisinde yazılmış Klasik Kürt Edebiyatı ve yirminci yüzyılın başında sürgünde çıkarılan edebiyat dergileridir. Bu dergiler, Kürt dilini geliştirmek, bu dildeki mevcut edebiyatı basılı hale getirerek güncelleştirip korumak, sözlü geleneğe yer vererek bu geleneği görünür kılmak, yeni eserlerin yazılmasını ve dergilerde basılmasını teşvik ederek Kürt edebiyatını geliştirmek gibi pek çok önemli özelliğe sahiptir. Bu yönleriyle Uzun'un yazarlığı için de hem bir külliyat birikmesine olanak sağlamış, hem de dili geliştirerek Uzun'a modern roman dilini kurma yönünde bir referans noktası sağlamışlardır. Bu anlamda, Uzun'un romancılığında, bu edebiyat dergilerinin klasik edebiyattan daha baskın bir etkisi ve daha büyük bir işlevi olduğu görülmektedir. Uzun da, tıpkı son dönemlerinde klasik edebiyatı konu alan bir roman yazmayı tasarladığı gibi, bir gönül borcu duyduğu bu dergileri çıkaran Kürt entelektüellerinin yaşamlarını konu alan romanlar yazmış ve onun için çok değerli olan bu emeği görünür kılma çabası içinde olmuştur.

2.1. Klasik Kürt Edebiyatı

Uzun'un yazarlığına etki eden Klasik Kürt Edebiyatı, *Kürt Edebiyatına Giriş*'te detaylı bir biçimde yer verdiği "Kuzey-Kurmanci Ekolü" olarak nitelendirilen ekoldür (22-27). Uzun için bu şairlerin önemi öncelikle "Kürt diline ilişkin bir kültürel duyarlılığı, bir yurtseverliği geliştirerek, Kürt diline bir edebi statü kazandırmış" olmalarıdır (37). Bu ekol içinde, 1425-1490 yılları arasında yaşadığı

tahmin edilen Elî Herîrî, İslamiyet'in kabulünden sonra Arapça'nın baskınlığına rağmen ilk kez Kürtçe yazan ve bir Divan yayınlayan şairdir. İkinci olarak, 1414-1495 yılları arasında yaşayan Mela Ehmedê Bateyî gelir. Uzun, vefatından kısa bir süre önce, Bateyî'yi konu alan bir roman yazmayı tasarlamış, ancak bunu gerçekleştirememiştir. Üçüncü olarak, 1570-1640 yılları arasında yaşayan tasavvuf şairi Melayê Cizîrî'den söz etmek gerekir. Uzun'un aktarımına göre, Melayê Cizîrî, Hafız Şirazi'nin çağdaşıdır ve bir şiirinde Şirazi'ye şöyle atıfta bulunmaktadır: "Eğer dizelerin kamaştırıcı incilerini istiyorsan / Mela'nın şiirine bak, Şirazi'ye ne hacet?"² (alıntılayan Uzun, *Kürt Edebiyatına Giriş* 23) Buradan da anlaşılmaktadır ki, döneminin önde gelen şairi olarak Melayê Cizîrî, tıpkı kendisinden yüzyıllar sonra Uzun'un yaptığı gibi bir Kürt kimliği oluşturma eğilimini benimsemiş ve Farsça yazan Hafız'a karşı Kürtlere kendi şiirine bakmalarını salık vermiştir. Dördüncü olarak, 1590-1660 yılları arasında yaşamış olan Feqiyê Teyran gelmektedir. Feqiyê Teyran'ın kelime anlamı "Kuşların Hocası"dır ve kendisi de efsaneleşmiş bir şair olan Feqiyê Teyran'ın kuşların dilinden anladığı rivayet edilmektedir. Bu anlamıyla, Teyran modern romana da konu olmuştur. Yaşar Kemal, *Bir Ada Hikayesi* üçlemesinin *Karınca'nın Su İçtiği* isimli romanında, bir Kürt dengbeji olarak resmettiği Feqiyê Teyran'ın kuşlarla konuşma efsanesini anlatır. Uzun'a göre, Teyran'ın bir diğer özelliği ise, eserlerinde gündelik dili kullanması, dönemin şairlerinin ağdalı dilini tercih etmeyerek halk dilini edebiyat dili haline getirmesidir (24). Uzun, tüm bu şairlerin divanlarını tek tek analiz ettiğini ve bu sayede çalışmalarının verimini arttırdığını aktarır (*Bir Dil Yaratmak* 68).

Son olarak, yine Kuzey-Kurmanci ekolü dahilinde değerlendirilen ve 1651-1640 yılları arasında yaşamış olan Ehmedê Xanî'nin hem Klasik Kürt edebiyatı, hem

² Bu dizelerin orijinali şöyledir: "Ger lûlû yê mensûr ji nezmê tu dixwazî / Der şiirê Melê bin, te bi Şirazî ne hecet?"

de Uzun için çok özel bir yeri vardır. Uzun, Xanî’den sık sık “Shakespeare ve Dante ayarında bir şair” olarak bahseder (25). Uzun, aynı zamanda, Shakespeare ve Xanî arasında her ikisinin de kendi halklarının sözlü edebiyatında kök salmış olduklarını söyleyerek bir paralellik kurar (*Bir Dil Yaratmak* 222). İki şairin de, sözlü edebiyat geleneğini kendi özgün yapıtlarına yedirmiş olduğunu, ancak bunu yaparken üsluplarını sözlü edebiyatın komünal anlatımı içinde eritmediğini düşünür. Bir diğer ortak özelliklerini “bazen açık, bazen de alegorik olarak kendi dönemlerini, ahlaki ve toplumsal olarak, hem tasvir etmiş hem de yargılamış” olmalarında bulur (222). Uzun’un Shakespeare ve Xanî’yi bu paralellik içinde tasvir etmesi, Uzun için Xanî’nin yalnızca çok önemli bir şair olması değildir, bunun anlamı, Kürt edebiyatında bir kanonvari oluşumdan söz edilmesi durumunda, bunun mihenk taşının Xanî olması gerektiğidir.

Uzun’un Xanî için yaptığı birçok tespitin kendi edebiyatı için de geçerli olduğu görülmektedir. Xanî’nin büyük eseri *Mem û Zin*, ünlü Kürt destanı *Memê Alan*’ın bir uyarlamasıdır. Bunun birden fazla anlamı vardır. Öncelikle, döneminin edebiyat dilleri olan Farsça ve Arapçanın yerine, tıpkı Uzun gibi, Xanî de Kürt dilinde yazmayı tercih etmiştir. Ve bunu *Mem û Zin* adlı eserinde şu dizelerle dile getirmiştir:

Ki el demesin “Kürtler
İrfansız, asılsız ve temelsizdirler
Çeşitli milletler kitap sahibidir
Sadece Kürtler nasipsizdirler”
Hem düşünce adamları demesin ki “Kürtler
Amaç edinmediler aşkı.
Hep birlikte ne isterler ne de istenirler

Hep beraber ne severler, ne de sevilirler

Onlar, aşkın tadından yana hepten nasipsiz,

Hakiki ve mecazi aşktan da boştur³ (alıntılayan Uzun, *Kürt*

Edebiyatına Giriş 25-26)

Bu dizelerden, Xanî'nin yüzyıllar önce Uzun ile çok benzer milli duygularla bir edebi yaratım içine girmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu tezin dördüncü bölümünde ele aldığımız, edebi yaratım aracılığıyla Kürt kimliğinin uyandırılması temasını bu şekilde Xanî'ye dek geri götürebiliriz. Uzun'un işaret ettiği sözlü geleneğe yaslanma özelliği burada da söz konusudur. Xanî, bu eseriyle hem bir halk destanını ele almış, hem de onu kendi anlatımıyla yeniden üretmiştir. Bu, tam da bu tezin ikinci bölümünde değinilen, Uzun'un bir yazarın sözlü gelenek ile kurmasını beklediği ilişkiye denk düşmektedir. İkinci olarak, tıpkı yüzyıllar sonra Uzun'un yaptığı gibi, Xanî bu eserinde sözlü kültürün bir ürünü olan destanı, kendi çağının özellikleri doğrultusunda modernize etmiştir (24). Uzun'un dikkat çektiği bir diğer nokta da, Xanî'nin *Mem û Zin* gibi geleneksel bir metni yazarken bile aslında güncel yaşama dair kıssalara yer vermesi, dönün hikayesi içinde bugünü anlatmasıdır. Xanî, eserinde bu durumu şöyle ifade eder:

Gönüldeki derdin şerhini kılayım efsane

Zin ve Mem'i ederek bahane

Perdeden öyle nağmeler çıkarayım ki ben

Zin'i ve Mem'i diriltiyim yeniden⁴ (alıntılayan Uzun, *Kürt*

Edebiyatına Giriş 26)

³ Xanî'nin adı geçen dizelerinin Kürtçe orijinali şöyledir: “De xelk nebêjtin ku “Ekrad / Bê marîfet in, bê esl û binyad / Enwayî Milet xwedan kitêb in / Kurmanc i tenê di bê hesêb in” / Hem ehlê nezer nebên ku “Kurmanc / Işgê nekirin ji bo xwe amanc / Têkda ne di talib in, ne metlûb / Vêkra ne mihîb in ew, ne mehbûb / Bê behre ne ew, ji eşqbazî / Farix ji heqîqîy û mecazi”

⁴Xanî'nin adı geçen dizelerinin Kürtçe orijinali şöyledir: “Şerha xemê dil bikim fesane / Zinê û Memê bikim behane / Nexmê we ji perdeyê derînim / Zinê û Memê ji nû vejînim”

Eagleton'a göre, "şimdiye dair olma" romana has bir özelliktir, "tarihsel roman bile aslında şimdiki zaman üzerine şifreli bir düşünme tarzıdır" (6). Bu, yine Uzun için de geçerli olan bir özelliktir. Örneğin, Celadet Bedirxan ya da Memduh Selim'in hayatını konu alan romanları, aslında güncel bir sorun olan Kürt entelektüelinin durumu teması etrafında biçimlenir. Ya da tarihsel özellikleri olan bir roman olmakla birlikte, *Hawara Dîcleyê*, bu tezin dördüncü bölümünde detaylı bir şekilde ele alındığı üzere, bugünün sorunlarına göndermelerle doludur. Bu anlamıyla, Uzun'da olan bir özellik, ulusal alegori, Xanî'de de söz konusudur. Uzun'a göre, *Mem û Zin*'in kahramanları "E. Xanî'nin zamanını ve sosyal, siyasal, kültürel koşullarını dile getiren 'çağdaş' tiplerdir" ve "Mem ile Zin, Kürt coğrafyasının, Kürt dili ve insanının sembolüdürler" (*Kürt Edebiyatına Giriş* 26-27). Uzun, *Mem û Zin* ile ilgili olarak daha spesifik bir örnek de verir: "Xanî'deki Beko tiplemesi de yine semboliktir; Kürtlerin bitmek tükenmek bilmeyen iç çatışmalarını, birbirlerini çeşitli biçimlerde yiyip bitirmelerini körükleyen, yoğunlaştıran fesat kaynağıdır" (*Bir Dil Yaratmak* 223). Aynı tema, *Hawara Dîcleyê*'de de takip edilebilir. Tıpkı Mem ile Zin'in Kürt dili ve insanının sembolü olması gibi, Biro da Uzun için tüm Mezopotamya'nın kaderinin sembolüdür (*Ruhun Gökkuşağı* 134). Kürtleri içerden çökerten, iki sevgili olan Mem ile Zin'i birbirinden ayıran "iç fesat" Beko'ya karşılık olarak *Hawara Dîcleyê*'de Heme adlı karakteri buluruz. Heme ile ilgili olarak Uzun şöyle yazar: "Etrafımdan hiç eksilmeyen kıskançlara, fesatlara vermem gereken cevap ziyadesiyle var romanda. Kahramanım Heme onlardan başkası değil zaten; kıskanç, fesat, kindar ve hain..." (*Bir Romanın Hatıra Defteri* 143). Yine tüm roman boyunca "Ağacın kurdu kendisinden olmasa, ağaca zeval gelmez" atasözünde kristalize olan alt metin, Kürtlere darbenin hep kendi içlerinden geldiğidir. Bu

haliyle, Xanî ile Uzun arasındaki ulusal alegori ve güncele gönderme temelindeki paralellik su götürmezdir.

Uzun, Xanî için şöyle söyler: “Kürt dilini yenilemiştir, edebi anlatıma büyük bir derinlik ve zenginlik kazandırmıştır. Bunun yanında anlatıma bir hızlilik, bir incelik, bir süreklilik, bir renklilik kazandırmıştır. Bir edebi yapıtın olabildiğince bilgiyle örülebileceğini göstermiştir. İlk kez herkesten önce ulusal duyguları dile getirmiştir” (*Bir Dil Yaratmak* 224). Yalnızca bu cümle dahi, Xanî’nin Uzun üzerindeki etkisini ortaya koyar. Kürt dilini kullanmak, anlatımı modernize etmek, sözlü geleneğe kök salmak, güncel sorunlara ve ulusal soruna göndermede bulunmak, bu anlamda alegorik anlatıma yer vermek Xanî’nin izinden giden Uzun’un, ondan yüzyıllar sonra bambaşka bir tarihsel gerçeklik içinde yeniden ürettiği ve bu yeniden üretim sırasında Xanî’yi ve Xanî’nin ait olduğu geleneği görünür kıldığı bir edebi deneyim olmuştur.

Uzun’un gelenek arayışı içinde, yine de en az yaslandığı klasik Kürt edebiyatıdır. Bununla ilgili olarak şöyle der: “15, 16, 17. yüzyıllardaki klasik edebiyatla yaratıcı bir ilişki kurmam olanaksızdı, ne o dili üslubu kullanabilirdim ne de o temaları. O edebiyat, benim için bir dil ve miras zenginliğiydi ama canlı bir entelektüel, edebi bağ kurabileceğim, yaşayan bir gelenek değildi” (*Ruhun Gökkuşağı* 223). Klasik edebiyat, her ne kadar Xanî ve Teyran örneklerinde olduğu gibi zaman zaman yalın bir anlatımı tercih etmiş de olsa, yine de halk dili ya da sözlü edebiyatın diline kıyasla oldukça ağdalı bir dile sahip olmuştur. Bununla ilgili olarak Uzun da “Klasik edebiyatın (...) dili, dengbejlerin dili kadar güçlü ve duru değil” yorumunda bulunur (*Bir Dil Yaratmak* 28). Buradan anlaşılan, modern bir edebiyat kurma yolundaki Uzun’un Arap, Fars ve Osmanlı divan şiiri etkisinde gelişen klasik edebiyatın geleneksel anlatım kalıplarındansa, “günümüzün insani deneyimlerini,

öykülerini ve duygularını anlatabilecek bir edebiyat dili yaratabilmek” (178) amacına uygun olarak bu anlatım biçimlerinden teknik olarak uzak kalma konumunu tercih etmiş olduğudur. Temo, Uzun’u bu nedenle eleştirir:

Bu noktada getirilebilecek en esaslı eleştiri, Uzun’un Kürt Divan Şiiri ile Medrese Edebiyatı’na mesafeli durması üzerinden üretilebilir. Zira bir kurucu öznenen böylesi bir ‘mesafe’ yerine, onu da yaratım halesine almasını beklemek son derece doğal bir beklenti olacaktır. Ancak Uzun’un Türkiye’deki Aydınlanmacı “gelenek”in kültür- edebiyat alanındaki aktörlerinden bir biçimiyle etkilendiğini ve yukarıda saydığımız türleri de onlar gibi ötelediğini gözlemek mümkündür. (192)

Uzun’un kendisi de Kürt edebiyatının sınırları içinde bulunduğu ülkenin dil yönelimleri ve edebiyat akımlarına bağlı bir gelişim seyri izlediğini teslim eder, Kürt dili ve edebiyatının “başka güçlü dil ve edebiyatların baskısı altında” kaldığını söyler (*Kürt Edebiyatına Giriş* 34). Temo’nun “Aydınlanmacı gelenek” etkisiyle divan edebiyatına mesafeli duruş tespitine, Parla, Türk Dil Reformu çerçevesinde gerçekleşen edebi dönemler arasındaki kopuş ekseninde yaklaşır. Parla’ya göre, “Kültürel hayata ideolojik müdahalenin bizdeki kadar sert olduğu bir gelenekte bir roman kanonu oluşamamasının nedeni kuşkusuz her kuşağın bir öncekinin dilinden kopukluğudur” (266). Her modernleşme, tanım gereği gelenekten bir kopuş anlamına gelir, ancak Türk edebiyatında Parla’nın işaret ettiği kopukluğun, modernleşmenin kopuşunu uç noktalara taşıdığı görülmektedir. Türkiye’de Türk edebiyatının gölgesinde biçimlenen Kürt edebiyatı söz konusu olduğunda da, Türk edebiyatındaki eğilimden etkilenmiş olması muhtemeldir. Bunun izleri, Uzun’da takip edilebilir.

Uzun, klasik Kürt edebiyatını hiçbir surette yok saymaz, “bir dil ve miras zenginliği” olarak görür. Ancak, Uzun için belirleyici olan bu edebiyatla “yaratıcı bir ilişki” kuramayacak olmasıdır. Bu tezin dördüncü bölümünün konusu olan modernleşme projesi çerçevesinde, Uzun, klasik edebiyata mesafelidir. Yine de, edebi dil anlamında olmasa da, bir tema ve kültürel miras olarak klasik edebiyata eserlerinde yer vermiştir. Örneğin, *Hawara Dîcleyê*'nin kahramanı Biro, Mir Bedirhan tarafından Medresa Sor'da⁵ eğitim almaya gönderilir. Aslen bir dengbej olmak isteyen Biro'nun kitaplarla ya da formel eğitimle bir işi yoktur, ancak medresede Klasik edebiyatın inceliklerine varmayı ve ruhunu terbiye etmeyi öğrenir. Yine de, bu medrese dönemiyle ilgili olarak birkaç değinmenin dışında, romanda hemen hemen hiçbir tasvir yoktur. Medrese yaşamı hakkında, klasik edebiyatın seslerinden çok, medrese günlerinin gecelerinde kurulan dengbej divanları anlatılır. Tek başına bu örnek bile Uzun'un klasik edebiyat ile kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

İkinci olarak, Uzun'un Diyarbakır'da geçirdiği hastalığının son dönemlerinde tasarladığı roman projesi yine bu ilişkiye dairdir. Uzun, *Xewna Melayê Bateyî* (Melayê Batê'nin Rüyası) adıyla tasarladığı romanını Diyarbakır'da kendisini büyük bir sevgiyle, dayanışma duygularıyla karşılayan halkına bir armağan olarak düşünmüştür. “Kürt dilinin güzelliği, klasik Kürt edebiyatının güzelliği, Kürt ülkesinin güzelliği üzerine bir roman yazmalıyım” der. Bu nedenle, Kürt dilinin eski şairlerinden Melayê Bateyî'yi konu alan bir roman yazmayı hedefler. Diğer roman projeleriyle karşılaştırdığı bu romanı ile ilgili olarak şöyle söylemektedir: “Ötekiler profesyonel projeler. Fakat sözünü ettiğim bu roman, duygusal bir projedir, milletime, ülkeme bir vefa borcumdur” (Diken 144-45). Bu sözleri, Uzun'un klasik

⁵ Kelime anlamı “Kızıl Medrese” olan Medresa Sor, “Mir Bedirhan'ın dedesi Mir Şerefhan tarafından, 1508 yılında Cizre'de inşa edilen medrese”dir (Uzun, *Diclenin Sesi I* 17, 326).

edebiyatı ele aldığı dahi, bunu “profesyonel” bir yazarlık olarak görmediğini ve Temo’nun işaret ettiği gibi bu gelenekle arasında profesyonellik temelinde bir mesafe koymuş olduğunu göstermektedir.

Uzun için profesyonel olarak romancılık, geleneksel edebiyatı modernize etmek anlamına gelir. Bu nedenle de, klasik edebiyata romanlarında yer vermeyi tercih etmez. Uzun’un bu tutumu, geleneksel edebiyatın bir diğer çehresi olan sözlü geleneğe romanlarında ayırdığı geniş yer düşünüldüğünde çelişkilidir. Diğer taraftan, Uzun, göstermiş olduğumuz gibi, klasik edebiyatı tamamen dışlamaz. Kürt dilinde yazılı bir edebiyat tarihine denk düşen klasik Kürt edebiyatı, Uzun için kendi yazarlığının öncüllerini bulduğu bir gelenek teşkil eder. Buradan hareketle, Uzun’un klasik Kürt edebiyatı ile ilişkisinin, kendisi için edebi bir zemin, bir edebiyat tarihi, bir gelenek yaratma ilişkisi olduğunu, ancak yazarın bu geleneği sürdürmek yerine ondan modernizasyon bağlamında bir kopuş yaşamayı tercih ettiğini söyleyebiliriz.

2.2. Kürt Dergiciliği

Uzun’un modern bir edebiyat dili kurmasına olanak sağlayan en önemli etmen yirminci yüzyılın başında ülke dışında yayınlanan Kürtçe edebiyat dergileridir. Bu dergiler olmaksızın Uzun’un Kurmanci lehçesinde bir yazarlık kurmasını düşünmek zordur. Çünkü bu dergiler sayesinde Uzun’un yazın dili olan Kuzey Kurmanci lehçesi korunmuş, bu dilde sözlü ve yazılı edebiyat basılmış ve bir dilbilgisi geliştirilmiştir. Uzun, “1930’lu yılların çabaları, emeği ve ürünleri olmadan, benim hiçbir zaman Kürtçe bir roman dili kuramayacağım apaçık ortada” demektedir

(*Ruhun Gökkuşığı* 14). Söz konusu dergilerin öncülleri, yüzyılın başında yayınlanmıştır. Bu bağlamda Kürt edebiyatına yer veren ilk süreli yayın Mikdad Mithad Bedirxan tarafından çıkarılan ve 1898 yılında Kahire’de yayına başlayan *Kurdistan* (Kürdistan) gazetesidir. İlk kez bu gazetede, Ehmedê Xanî’nin *Mem û Zin* eseri, yirmi bir sayı boyunca art arda tefrika edilmiştir (*Kürt Edebiyatına Giriş* 73). 1913’te yayınlanmaya başlayan *Rojî Kurd* isimli dergide ise ilk kez bir Kürt öyküsüne yer verilmiştir (74). 1918’de İstanbul’da ve Mükslü Hamza ile Memduh Selim yönetiminde Kürt Teali Cemiyeti’nin gayri resmi yayın organı olarak çıkarılan *Jîn* (Yaşam) isimli dergide, Ehmedê Xanî’nin yanı sıra Melayê Cizîrî, Siyahpoş, Nalî, Hacî Kadirê Koyî gibi klasik yazar ve şairlerin yapıtları tefrika edilmiştir (76). Bu dergiyi çıkaranlardan Memduh Selim, Uzun’un *Siya Evîne* (Yitik Bir Aşkın Gölgesinde) isimli romanının da kahramanı olması bakımından dikkat çekicidir.

Bu dergilerden sonra Uzun’u esas olarak etkilemiş olan *Hawar* (Haykırış) dergisi gelir. *Hawar*, Celadet Ali Bedirxan tarafından 1932-1943 yılları arasında Şam’da çıkarılmıştır. Celadet Ali Bedirxan ve kardeşi Kamuran Bedirxan, *Hawar*’ın devamı niteliğinde *Ronahi* (Aydınlık, 1942-1945) ve *Roja Nû* (Yeni Gün, 1943-1946) adlı dergiler de çıkarmışlardır. Fakat tüm bu dergiler içinde *Hawar*, gerek çıkış saikleri gerekse içeriğiyle farklıdır. Öncelikle, Kürtçede ilk kez bu dergide Latin alfabesi kullanılmıştır. Ahmedzade, Latin alfabesine bu geçişin, Türk hükümetinin 1928 yılında Latin alfabesine geçme kararını izlediğini belirtir ve Kürtçe Latin alfabesinin, daha sonra derginin adına atıfla *Hawar* olarak anılmış olduğunu söyler (176). Celadet Bedirxan, ilk kez yayınladığı bu alfabeyi, *Hawar* dergisinin yayın hayatı boyunca sürekli geliştirmiştir (Yüksel 9). Ayrıca, yine bu dergide bir imla kılavuzunu ilk kez yayınlayan da Bedirxan olmuştur. Uzun, romanlarını yazarken bu kılavuzu esas aldığını belirtir (*Bir Dil Yaratmak* 288).

Türkiye’de 1923’te cumhuriyetin ilanıyla birlikte Kürt dili üzerindeki yasaklar da başlamış, 1990’lara kadar Kürt dilinde yayın yapılamamıştır. Bu yasaklar, Kürt dilinin gelişim dinamiklerini ortadan kaldırmıştır. Uzun’a göre, bugün hâlâ Kürtçe (Kuzey Kurmanci) eserler verilebiliyorsa, bu Celadet Bedirxan’ın *Hawar* dergisindeki çabaları sayesinde. Uzun’a göre, Celadet Bedirxan, “[B]elki de Kuzey Kurmanci’sini ölümden, yok olmaktan kurtaran kişidir” (79). Bedirxan, *Hawar*’ın ilk sayısında derginin amaçlarını şöyle sıralamıştır:

1. Kürtçenin Kürt diline daha uygun olan Latin alfabesiyle yazılması
2. Kürt dilinin birliğinin kurulması ve yazı dili olarak Kürtçenin yeniden canlandırılması
3. Dil ve edebiyatla ilgili yeni bir Rönesans hareketinin başlatılması
4. Kürtçenin bir eğitim dili haline getirilmesi
5. Kürt klasiklerinin ve sözlü edebiyatının mümkün olduğu oranda yayınlanması
6. Batı edebiyatından çevirilerin yapılması
7. Kürtçe yazan bir yazarlar “ecole”ünün oluşturulması (alıntılardan Uzun, *Kürt Edebiyatına Giriş* 80)

Alfabe çalışmalarına ek olarak, edebiyat üretimine de yer veren *Hawar*’ın sayfalarında ilk kez dengbej anlatısı yazıya geçirilmiştir. Celadet Bedirxan, Ehmedê Fermanê Kîkî isimli ünlü bir dengbejin stranlarını yazıya geçirerek ilk kez *Hawar*’da yayınlamış (*Bir Dil Yaratmak* 263), böylece Ehmedê Fermanê Kîkî de “derginin dengbeji”, “*Hawar*’ın dengbeji” isimleriyle anılır olmuştur (Uzun, *Abdalın Bir Günü* 9). Bunun Uzun için önemi çok büyüktür. Her şeyden öte, Kürt sözlü geleneğinde kök salmak isteyen bir yazar olarak, ilk kez çocukluğunun sesleri olan bu geleneği bu derginin sayfalarında basılmış olarak görmüştür. Ayrıca, Celadet Bedirxan *Hawar*’da

“Klasikên Me” (Klasiklerimiz) isimli bir yazı dizisi yayınlayarak Klasik Kürt edebiyatına ilişkin de bir çalışma yürütmüştür (*Kürt Edebiyatına Giriş* 23). Son olarak, bu dergi etrafında şekillenen ve daha sonrasında “*Hawar* ekolü” olarak adlandırılan bir yazarlar grubu söz konusudur. Bunlar, Celadet Ali Bedirxan ve Kamuran Bedirxan’ın yanı sıra, Osman Sebri, Qedri Can, Nureddin Zaza, Cigerxwîn, Ehmed Namî, Kadri Cemilpaşa gibi ünlü Kürt yazarları, şairleri ve Peder Thomas Bois, Roger Lescot, Pierre Rondot gibi dilbilim alanında ürünler veren Fransız bilim insanlarıdır (80-81).

Uzun, *Hawar* için, “dil, kültür, edebiyata ilişkin bir devletin yapması gereken işleri yaptı” demektedir (*Zincirlenmiş Zamanlar Zincirlenmiş Sözcükler* 122). Bu anlamda, *Hawar* ve Bedirxanların çalışmasının önemi, modern bir edebiyat yaratmak için gereken zemini tesis etmiş olmalarıdır. *Hawar*, bir alfabe, bir imla kılavuzu ve Kürt edebiyatının hem sözlü geleneğini, hem klasiklerini, hem de şiir, öykü, düzyazı türlerinde çağdaş edebi eserlerini basarak başlı başına bir dil enstitüsü ve edebiyat çevresi gibi çalışmıştır. Yüksel, şu yorumu yapar:

Bedirxan kardeşler bu yayınlarında modern bir Kürt dili ve bu dil üzerinden de ulusal bir Kürt kimliği yaratma amaçlarını güttüler. Kürt ulusal varlığının olmazsa olmaz şartı olarak Kürt dilinin varlığını ve birliğini gördüler. Bugün Celadet ve Kamiran’ın bu yönleriyle öne çıkmaları ve bilinmeleri Kürt ulusal dil, siyaset ve kimliğine adı geçen çalışma, yayın ve projelerde cisimleşen katkılarından ileri gelmektedir. (9)

Bu yorum, Uzun’un Kürt dili ve kimliğini öne çıkaran kendi yazarlık deneyimiyle bir paralelliğe de işaret etmektedir. Bu anlamıyla, yüzyılın ilk yarısında *Hawar* dergisi bünyesindeki Celadet Bedirxan’ın çalışmaları, Uzun’un yüzyıl sonunda geliştirdiği

yazarlık için bir okul görevini görmüştür. Uzun'un yazarlığının beslendiği bir diğer okul ise *Gelawej* (Sirius) dergisidir (Uzun, *Zincirlenmiş Zamanlar Zincirlenmiş Sözcükler* 122). 1939-1949 yılları arasında İstanbul'dan gidip Irak'a yerleşen Kürt entelektüelleri tarafından Irak'ta yayınlanan bu dergi sayesinde Kürt kısa öykücülüğünün geliştiği kaydedilmiştir. Dergide 82 çeviri, 32 yerli olmak üzere toplam 114 kısa öyküye yer verilmiştir (Ahmedzade 184). Ahmedzade'ye göre, *Gelawej* gibi Kürtçe dergiler, "Kürt yazarların yazılarının yayılmasının tek aracıydı ki bu yazarların, edebi misyonlarını başka türlü taşımalarının herhangi bir olanağı yoktu" (184). Uzun cephesinden, bu dergiler, onun kendinden önceki Kürt yazınına ulaşmasının biricik kaynaklarıdır.

Ahmedzade, basımcılığın, bir dilin standartlaşması ve gelişiminin yanı sıra "ulusal bilincin zeminini hazırlamak" görevine de hizmet ettiğini vurgular (173-74). Bu anlamıyla, Kürt basımcılığının, Kürt romanının doğuşunda bazı önkoşulları sağlamış olduğunu tespit eder (184). Buradan hareketle, *Hawar* ve *Gelawej* gibi Kürt dilini geliştiren, Kürt edebiyatına varlık zemini sağlayan, bu anlamda mevcut edebiyatı koruyan ve yeni edebiyatı teşvik eden dergiler, Uzun için kendi yazarlığını tesis etmek noktasında hem bir okul görevi görmüş, hem de romancılığını kurması için gerekli olan modern dilsel ve edebi birikimi sağlamıştır. Uzun, bu dergileri çıkaran Celadet Ali Bedirxan ve Memduh Selim gibi entelektüellere duyduğu vefa borcunu, onları konu alan iki roman (sırasıyla *Bîra Qederê* ve *Siya Evîne*) kaleme alarak da göstermiş, bu entelektüellerin üretimini kendi edebi üretimi içinde görünür kılmaya çalışmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

SÖZLÜ GELENEK

Mezopotamya’da matbaanın olmadığı ya da yaygınlaşmadığı klasik dönemde, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Kürt coğrafyasında da toplumun yalnızca küçük bir azınlığı okur-yazar olduğu için toplum genelinde anlatı sözlü bir niteliğe sahip olmuştur. 20. yüzyılla birlikte her ne kadar örgün eğitim ve okur-yazarlık yaygınlaşmaya başlamışsa da, Kürt kimliği ve dili üzerindeki baskı ve yasaklar nedeniyle Kürtçe, eğitim ya da yazılı edebiyat dili olamamış, ancak gündelik dil ve sözlü kültür alanında gelişebilmiştir. Gündelik dil, egemen ve resmi diller olan Türkçe, Farsça ve Arapçanın gölgesinde kalmış, gelişim dinamiklerinden mahrum bırakıldığı için pek çok özelliği, örneğin kelime dağarcığının önemli bir kısmı kullanımdan düşmüş, unutulmaya yüz tutmuştur. Bu anlamda, Kürtler yazılı kültür ile tanışmış olsalar da, Walter J. Ong’un deyimiyle yazıyı hiçbir zaman içselleştirmemişlerdir (41). Her ne kadar yazılı bir edebiyata sahip olsa da, Kürt kültürü büyük ölçüde birincil sözlü kültürdür (13). Ayrıca, kitle iletişim araçlarının oldukça geç ulaştığı bölgede sözlü geleneğin nesilden nesile aktarımı, hem dili en duru haliyle korumuş, hem de gelişkin bir sözlü edebiyat geleneğini ortaya çıkarmıştır. Dilin sözlü niteliği hep ön planda olmuş ve bu durum Mehmed Uzun örneğinde göreceğimiz gibi modern edebiyatı da etkilemiştir.

Kürtlerde sözlü geleneği ağızdan ağza, nesilden nesile aktaran ozanlar, *dengbejlerdir*⁶. *Dengbêjlerim* adlı deneme kitabında, Uzun dengbeji şöyle tanımlar:

Anadilim Kürtçede *deng* sestir. *Bêj* ise sese biçim verendir, sesi söyleyendir. Sese ruh kazandıran, sesi canlı hale getirendir. Sesi meslek edinmiş usta, mekanı ses olmuş insandır.

Dengbêj, sese nefes ve yaşam verendir.

Dengbêj, sesi kelam, kelamı *kılam*, türkü haline getirendir.

Dengbêj, söyleyendir, anlatandır. (11-12)

Geleneksel olarak dengbejler, ya bir beyin özel hizmetinde çalışan, onun için kılımlarını söyleyen, başka dengbejlerle karşılıklı atışan; ya da kimsenin hizmetine girmeyen, zaman zaman civar köyleri dolaşarak misafir edildiği konaklarda toplanan köy halkına özellikle de soğuk kış geceleri boyunca anlatan, maddi bir karşılık talep etmemekle birlikte köylülerin verdikleriyle geçimini sağlayan kişilerdir (Kızılkaya, *Kayıp Diwan* 13-15). Dengbej anlatısı ise tek bir türle sınırlı değildir. Dengbej masal da anlatır, *stran*⁷ da okur, halay şarkısı da okur (Temo 191). Enstrümanla müziğini icra da edebilir, çıplak sesle de söyleyebilir. Makamlı, müzikli icranın yanı sıra, aralarda düz bir anlatıma da yer verir. Dengbej anlatısında hem ölçülü (vezinli), hem de serbest anlatım görülür (Parıltı 30). Farklı üslupları bir araya getirmesi anlamında dengbej anlatısı Mehmed Uzun'a pek çok imkan tanır. Uzun, hem konu, tema; hem de dil, tarz, biçim gibi teknik özellikler bakımından çoğu eserinde bu anlatıdan faydalanır.

⁶ Dengbej kelimesi gerek Mehmed Uzun, gerekse başka pek çok yazar tarafından Türkçeleştirilmeden kullanılmaktadır. Selim Temo'ya göre "abdal, aşık, ozan" gibi Türkçe karşılıklar vermek doğru değildir çünkü hem bu karşılıklar, hem de dengbej kelimesi ait oldukları kültürün belli özelliklerini taşımaktadır." (Temo 190)

⁷ Dengbej anlatısının önemli bir türü olan *stran*'ı da Temo Türkçeye çevirmeme eğilimindedir: "Bu türü "türkü" diye çevirmek pek mümkün gözükmemektedir. Zira hece ölçüsüyle 'yazılmamıştır' ve her zaman enstrümanla icra edilmez. Bazen halk hikayesine yaklaştığı, hatta makamla icra edilen bölümler gibi sözlü aktarılan bölümler de içerdiği görülür." (190)

Uzun'un sesi anlamlandıran kişi, anlatıcı olarak dengbej tanımı, onu Walter Benjamin'in ünlü "Hikaye Anlatıcısı"na (*The Storyteller*) yaklaştırır. Benjamin'in hikaye anlatma sanatının yok olduğu yönündeki tespitine (146) Uzun da katılır. *Dengbêjlerim*'de "Dengbejler artık ölüyor" der ve bunu çağın tüketim ruhuna bağlar: "Zaman, para, pazar, reklam için devamlı üretilen, pompalanan yapay sözün zamanı. Bu tür söz tarafından rehin alındığımız, bu tür sözün yaşamımıza yön verdiği bir zaman. Elbette bu zamanda dengbejlere yer yok. (...) Zaman içi boşaltılmış, anlamını, gücünü ve saygınlığını yitirmiş kelamın egemen olduğu bir zaman" (120). Yok olmakta olan bir hikaye anlatma geleneği içine doğmuş, ruhunu dengbej anlatılarıyla terbiye etmiş bir kuşağa mensup olan Uzun için "söz" yitirilemeyecek bir hazinedir. Benjamin gibi, Uzun da bu geleneğin sürdürülmesinin önemini vurgular, sözlü gelenekte sözün en duru ve yalın halini bulur. Ona göre, ticari kaygılarla lekelenmemiş bu söz, modern edebiyata yeni olanaklar sağlayabilir (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 49). Yazmak ve okumak edimlerinin tamamen ayrıştığı roman sanatında, yalnız başına romanı okuduğu ve romanın hitap ettiği varsayılan okur (*implied reader*), aslında hala Aydınlanma paradigması içinde kurgulanan batılı öznenen başkası değildir. Bu durumun ne kadar gerçek bir yazar-okuyucu diyaloguna kapı araladığı şüphelidir. Post-modern romanın da sorunsallaştırdığı bu anlam, aktarım, diyalog sorunu, gerçekliğin aktarılabilirliğinden şüphe duyulması biçiminde anlatıya yansır. Diğer taraftan, dinleyicilerinin tepkileri doğrultusunda da şekillenen dengbej anlatısı, roman gibi başı sonu belli bir anlatımdan çok farklı bir diyalog zeminine sahiptir.

Benjamin'e göre günümüzde yerini "enformasyon"a bırakarak değer yitiren "deneyim aktarımı kabiliyeti" hikaye anlatıcılığının önemli bir özelliğidir (143). "Hikaye Anlatıcısı"nda şöyle yazar: "Hikaye anlatıcısı, okuyucularına edecek

nasihati olan kişidir. Fakat bugün, ‘nasihat etmek’ kulağa eski moda gelmeye başladıysa, bunun sebebi deneyimin aktarılabiliirliğinin azalmasıdır. Sonuç olarak, bizim ne kendimize, ne de başkalarına verecek bir nasihatimiz yoktur” (145). Mesellerle anlatan dengbej de, dinleyicilerine aktaracak deneyimi, yeni kuşaklara taşınacak hikayeleri olan kültürel belleklerdir. Kürt kültüründe, bu toplumsal hafızanın özel bir önemi vardır. Hem yıllar boyunca yasaklı bir dil olan Kürtçe, hem de Kürt kültürü büyük ölçüde dengbej anlatılarında korunmuş, bugüne iletilmiştir. Uzun’a göre “Dengbejlerin sayesinde Kürtler bugün bir dil, tarih ve hafızaya sahip[tir]ler” (*Bir Dil Yaratmak* 27). Çünkü temel ihtiyaçların giderilmesi dışında kullanılmayan dil, egemen dillerin gölgesi altında kalmış, gelişmemiştir. “Dilin yaşayan ruhu” dengbej anlatılarındadır (137). Kızılkaya’ya göre ise, “Yazısı yasaklanmış bir halkın, yasalara karşı içgüdüsel olarak direnen kültür elçileriydi *dengbej*’ler” ve “*Dengbej*’ler, hafızası silinmek istenen bir halkın ortak hafızasıydılar” (*Kayıp Diwan* 27). Sözlü kültürün bütün bir kültürün payandası konumunda olduğu Kürt kültüründe, dengbej anlatısı Mehmed Uzun için dilinin olanaklarını gösteren, kültürünün köklerine inmesine imkân veren ve romancılığını kurarken referans noktasını oluşturan en önemli gelenek olmuştur. Tüm bu sebeplerle, yazarlık yaşamı boyunca köy köy dolaşıp dengbejleri dinlemiş, onların anlatılarını bir araya getirerek çocukluğunda biriktirdiği hikayeleri kendi yazarlığında çok katmanlı, profesyonel bir deneyim aktarımına dönüştürmüştür.

Kürt edebiyatının büyük ölçüde sözlü gelenek üzerinde yükselmesi, Mehmed Uzun’un da çoğu zaman bir dengbej olarak algılanması sonucunu doğurmuştur. Birçok röportajında Uzun’a bir dengbej olup olmadığı sorulmuştur (Uzun, *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 271, *Ölüm Meleğiyle Randevu* 186). Uzun, bu soruyu yanıtlarken, sözlü geleneğin kendi yazınında baskın bir izi, nefesi olduğunu,

ancak romancılığın ayrı bir tür olduğunu, bu anlamda da farklı bir yazın deneyimi anlamına geldiğini vurgular. Yine de, baskı altında olan Kürt kültüründe, dilin, kültürün ve edebiyatın en önemli taşıyıcıları olarak gördüğü ve modern edebiyata yeni açılımlar sağlayabileceğine inandığı dengbejlerin geleneğini korumak yönünde özel bir çabası olduğunu, bu nedenle de dengbej anlatısını modern roman sanatı içinde yeniden kurgulamak gibi bir çabası olduğunu söyler (*Bir Dil Yaratmak* 28). Bu anlamda da kendi yazarlığının olsa olsa “modern bir dengbejlik” olarak nitelenebileceğini ifade eder (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 139). Uzun’un sözlü gelenekten farklılaşan modern anlatım tekniklerini tezin daha sonraki bölümlerine bırakarak dengbej anlatısını romancılığına nasıl yedirdiğini, bu gelenekten hangi bağlamlarda faydalandığını ve onu nasıl yeniden ürettiğini, romancılığının bazı özelliklerinden hareketle ve romanlarına özel olarak eğilerek anlayabiliriz.

Uzun’un oluşmakta olan bir dilde yazdığını belirtmiştik. Gündelik dilin kısıtlı kelime dağarcığının bir roman sanatı yaratmak için yeterli gelmediğini gören Uzun için dengbej anlatısının her şeyden önce Kürt dilini kullanabilme anlamında sözlük değeri olduğunu, romanları için sözlü geleneğin kelime dağarcığından bir havuz oluşturduğunu söyleyebiliriz. Dengbejlerin “kolektif hafıza” olma özelliği yalnızca kültürün değil, dilin korunması bağlamında da, Uzun için en önemli çıkış noktalarından biri olmuştur. Kürtçe bir roman dili kurma çabası içinde, Uzun, ilk olarak, karşısına çıkan sözlü edebiyatın dil zenginliğinden etkilenir. Bir söyleşisinde “Bu zenginliğe vakıf olmaya başladığımda kendime ait yeni bir roman dili kurabileceğime ikna oldum” der (*Ölüm Meleğiyle Randevu* 186). Yani, Kürtçenin olanaklarını Uzun’a kanıtlayan sözlü gelenek, aynı zamanda bir edebiyat dili olarak da yeterliliğini gösterir ve Uzun için bir nevi sözlük olmanın yanı sıra bir roman dili kurmanın da temelini oluşturur. Bu nedenle, Uzun’un romancılığında bu sözlü

geleneğin “baskın izi, nefesi” vardır (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 51).

Bunlardan en dikkat çekici olanı, okuyucu tarafından çoğu zaman “şiirsellik” olarak ifade edilen ve yalnızca şiirde değil, sözlü geleneğin tamamında baskın olan “ritim”dir. Ong’a göre, “Uzun süreli ve sözlü temele dayalı düşünce, şiir kalıbına girmese bile ritim ağırlıklıdır; çünkü ritim, bedensel ritim de dahil, anımsamayı kolaylaştırır” (50). Örneğin, *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*’nin ilk bölümü şöyle başlar:

O gün her şey bir parça aydınlık ve duru bir sesle başladı. Gün,

Allahın günlerinden biriydi ve baharın Newroz’undan, 21 Martın

üzerinden 40 gün geçmişti.

Yıldızlar kaybolmamışlardı daha. Çoban Yıldızı parlamaya devam

ediyordu hâlâ. Güneş ışıkları kendilerini göstermemişlerdi. Ama çok

uzaklardan birkaç gün ışığı parıldayarak Sîpanê Xelatê’nin doruğunun

üstüne devriliyordu. (25)

Burada, kısa cümlelerin yanı sıra, “gün”, “yıldız”, “ışık” gibi kelimelerin ve “g”, “d”

gibi seslerin tekrarı bu ritmi sağlar⁸. Rasgele aldığımız bu örnekte olduğu gibi,

Uzun’un tüm romanlarında ve denemelerinde akışkanlık ve ritim hissi belirgindir.

Ritim özelliğini Ong şöyle formüle eder:

Birincil sözlü kültürlerde özenle incelenmiş bir düşünceyi koruyup

anımsama sorununa geçerli çözüm, belleğe yardımcı olan, ağızdan

çıkmaya hazır düşünce biçimleri kullanmaktır. Düşüncenin ritmik,

dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünsüz ya da ünlü

seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması,

herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde

⁸ Kürtçe orijinalindeki ritim çeviride de korunmuştur.

biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi (örneğin toplantı, yemek, düello, kahramanın “yardımcısı” vb.) gerekir. Ciddi düşünce, bellek sistemleriyle iç içedir. Belleği güçlendirme zorunluluğu, söz dizimini bile koşullandırır. (50)

Ezbere icranın olduğu sözlü geleneğe ritim, kuşkusuz Ong’un altını çizdiği gibi hatırlamayı mümkün kılan etmendir. Roman ise yazılı olduğu için unutulsa bile geri dönüşlerle tazelenen, herhangi bir tekrara ya da kalıp düşüncelere gerek duymayan bir türdür. Fakat Uzun’un romancılığı sözlü geleneğin baskın etkisi ve sözlü geleneğe pek çok gönderme içerdiği için bu anlamda istisnadır. Ritim gibi, sözlü geleneğe dair olan özellikleri bilinçli olarak korur, onlardan yeni bir roman dili oluşturmak için faydalanır. Bu anlamda, yine düşüncenin ritmini sağlayan etmenleri de korur. Atasözleri, kıssalar anlatının önemli bir ayağını oluşturur. Özellikle, romanın anlatıcısının dengbej olduğu örneklerde bu anlatım daha da baskındır. *Dicle’nin Sesi*’ndeki dengbej Biro “[B]askı altındaki çaresiz insan, yanan ağaç kütüğüne benzer, zararı önce kendine verir” (17), “[A]yının bildiği otuz üç hikaye, otuz üçü de armut üstüne” (126) gibi atasözlerini ardı ardına dizer. Dengbej temasının olmadığı *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde* gibi bir romanda da “Düşme olmuşun peşine” (176) gibi Kürt deyişleri vardır. Yine ritmik söz dizimine rastlanır: “Gözlerindeki gülüş ve ışıltı evin üstüne aydınlık serpmiyor artık. Güzel bedeni görünmüyor artık. Kokusu evi doldurmuyor artık. Keman sesi duyulmuyor artık” (176), örneğinde ritmin “artık” sözcüğüyle sağlandığı görülür.

Özellikle Uzun’un çevirmeni Muhsin Kızılkaya’nın yakındığı bir durum da Uzun’un eserlerinin Türkçeye çevrilirken anlam kaybına uğramasıdır. Kızılkaya’ya göre, “bir sıfatlar cenneti olan Kürtçe’den” Türkçe’ye çevrildiğinde anlatım yavanlaşmakta, çeviride bu zenginlik kaybolmaktadır (Kızılkaya, Sonsöz 322). “Sıfat

zenginliği” olarak adlandırılan bu durum, aslında dilin sözlü özelliğinden kaynaklanmaktadır. Dengbej anlatısından izler taşıyan Uzun’un romancılığı, kelime dağarcılığının önemli bir bölümünü sözlü kültürün sıfat kalıplarından aldığı için Türkçeye aktarımında sorunlar yaşanmaktadır. Milman Parry, Homeros’un *İlyada* ve *Odysseia* destanları üzerine yaptığı incelemede, bu destanların ve sözlü gelenek içinde üretilen diğer eserlerin belli kalıplara göre işlediğini göstermiştir. Parry’ye göre, “kalıp, belli bir temel düşünce dile getirmek için dize ölçüsünü bozmadan kullanılan söz kümesidir” (9). Buna göre, Kürt sözlü kültüründe güzel bir kadın mutlaka “ayın on dördü gibi”dir. Ya da bir savaş sahnesi hep aynı sahne içinde betimlenir. Parry’ye göre bunun sebebi, belli sahnelere dair sabit olan kalıpların farklı anlatılar içinde yinelenmesidir. Kelime seçimi de aynı “dize ölçüsünü bozmama” ilkesine göre yapılır:

Ozanlar, nazımın ihtiyaçlarına cevap veren bir kelime havuzu oluşturmak için, birçok cümlede kullanılabilecek kimi ifadeler bulmuş ve bu ifadeleri olduğu gibi ya da üzerinde ufak değişiklikler yaparak korumuşlardır. Bu ifadelerin heksametrik dizi ölçüsünde sabit yerleri vardır ve ifade edecekleri düşünceye uygun olarak farklı uzunluklara sahiptirler. (9)

Homeros’ta kelime seçiminde en çok öne çıkan geleneksel sıfatlardır. Homeros’un sıfat zenginliği olarak bilinen, her bir kahramanı adlarının başına bir sıfat yükleyerek anması, örneğin Zeus’tan kimi zaman “bulutları devşiren”, kimi zaman “göklerde gürleyen”, kimi zaman ise “şimşek savuran” (*İlyada* 41) olarak bahsetmesi “tamamen nazım haline getirmedeki uygunluğuna bağlıdır” (Parry 22). Ong’a göre de, “Sözlü ozanların sıfat dağarcılığı öylesine zengindi ki, öyküleme boyuna her dize ölçüsünün gerektirdiği sıfatı kolaylıkla ekleyebiliyorlardı” (35). Benzer bir şekilde,

Uzun'a kaynaklık eden Kürt sözlü kültüründe de aynı durum söz konusudur. Kadınlar “güzeller güzeli”, “kömür gözlü”, “ceylan gözlü”, “inci dişli”, “armut memeli”, “sürmeli gözlü”; erkekler ise, “çelik bilekli”, “badem bıyıklı”, “şahin gözlü”, “kaplan pençeli” olarak betimlenebilir (Parıltı 110). Bu anlamda, Uzun'daki sıfat zenginliği, sözlü kültürden gelen dize ölçüsünü tutturma çabası içinde gelişen sıfat ve kelime zenginliğinden başka bir şey değildir. Bu sebeptendir ki, çevirmenin yakındığı gibi, büyük ölçüde sözlü niteliğini koruyan Kürt dilinde zengin bir sıfat havuzu varken, Türkçe gibi yazılı anlatımın baskın role sahip olduğu bir dilde, her ne kadar kelime dağarcığı daha fazla da olsa, bu ifadelerin çoğu, dilin sözel hafızaya bağımlı olmaması nedeniyle kullanımdan kalkmıştır.

Son olarak, dengbej geleneğinin kendisi ve dengbej hikayeleri Uzun'un roman ve denemelerine konu olmuştur. *Dengbêjlerim* isimli deneme kitabı, bu anlamda kendisini etkileyen belli başlı dengbejleri ve genel olarak dengbejliği anlattığı en temel yapıttır. *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* (Abdalın Bir Günü), bizzat dengbej anlatısını model alarak, bu tarzda yazdığı bir romandır. *Mirina Kalekê Rind* (Yaşlı Rind'in Ölümü), köyleri dolaşıp dengbejleri dinleme öyküsünü anlattığı romanıdır. Son romanı *Hawara Dîcleyê* (Diclenin Sesi) ise, anlatıcısı bir dengbej olan ve tarihsel bir dönemi konu alan romanıdır. *Bîra Qederê* (Kader Kuyusu), *Ronî Mîna Evînê Tarî Mîna Mirinê* (Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık) ve *Siya Evîne* (Yitik Bir Aşkın Gölgesinde) gibi dengbej anlatısıyla doğrudan bir ilişkisi bulunmayan romanları da yine kimi dengbej anlatılarıyla ortak tema ve motiflere sahiptir; bu romanlarda *Cembeliyê Hekarê û Binevşa Narîn*, *Siyabend û Xecê* gibi kimi Kürt halk masalları, destanları ile metinlerarası ilişkiler vardır. Bu bölümde, Uzun'un sözlü gelenek ile kurduğu ilişkiye farklı özelliklere sahip iki örnek teşkil

eden *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* ve *Hawara Dicleyê* romanlarına yakından bakacağız.

1.1 *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* (Abdalın Bir Günü)

Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê, başlı başına sözlü geleneği konu alan bir romandır. Kürtlerin efsanevi dengbeji Evdalê Zeynikê'nin bir günü içinde onun hayatını ve hayatı etrafında dönen efsaneleri anlatır. Uzun, bir dengbej anlatısı olarak biçimlenen bu romanda anlatıcı olarak *Hawar* dergisinin dengbeji olarak bilinen Ehmedê Fermanê Kîkî'yi konumlandırmıştır. Kiki'nin anlatısı, gözleri kör olan Evdalê Zeynikê'nin Sîpanê Xelatê dağına çıkışıyla başlar. Yanında karısı dengbej Gulê, oğlu Temo ile eşi Zinê ve kanadı kırık turnası olan Evdal, beraberinde gelen halkla birlikte Sîpanê Xelatê'nin tepelerinde yas tutmaktadır. Önceleri Taxar Han'ın dengbeji olan Evdal'ın, Şêx Silê ile atışması sırasında gözleri kör olmuştur ve Han'ın yanından ayrılmış, yoksul düşmüştür. Bu arada Taxar Han sürgüne gönderilmiş, yerine Egid Bey diye bir zalim mir olmuştur. Evdal'ın evlat edindiği kızı Meyro, öğrencisi Bengin ile birbirini sevmiştir; ancak Egid Bey'in oğlu Çeto da Meyro'ya talip olunca, Egid Bey onlara düşmanlık beslemiş, Meyro ve Bengin de onun zulmünden Şengal dağlarına kaçmıştır. Roman, Evdal'ın Sîpanê Xelatê sırtlarında kaygılı bekleyişiyle açılır; fakat haberler kötüdür, Egid Bey, Meyro ve Bengin'i öldürtmüştür. Diğer taraftan Temo'nun oğlu doğmuştur. Bunun üzerine Evdal, dağın doruğuna çıkar, turnasını kucağına alır, bir stran söyler. Stranın sonunda gözleri açılır ve yaralı turnası uçar.

“Kürtlerin Homeros’u”, “dengbejlerin piri” (Uzun, *Dengbêjlerim* 48) olarak bilinen Evdalê Zeynikê’ye dair ve / veya ona ait olduğu söylenen pek çok stran mevcuttur. Hatta Evdalê Zeynikê’nin ölümünden sonra, Evdal’in “şakirt”leri olarak bilinen, yalnızca onun yaşam öyküsünü hikaye eden veya ona ait kılaamları söyleyen dengbejler ortaya çıkar (Parıltı 130). Uzun için Evdal’in anlamı ise *Dengbêjlerim* kitabında anlattığı, yazarlığını etkileyen dengbejlerden biri olması ve aynı zamanda diğer dengbejlerden farklı olarak özgün bir sese, anlatım biçimine sahip olmasıdır. Bu durumu şöyle ifade eder: “Öteden beri, biraz da Dengbêjlerime olan vefa borcumu ödeyebilmek için, dengbej geleneğine uygun, o dil ve üslupla kaleme alınmış bir roman yazmak istiyordum. Evdal, tam da bu düşüme uygundu” (47). Sözlü gelenek içinde yaşam öyküsü bir anlatı haline gelen, bu anlamda da yeniden yaratılmış bir dengbej olarak Evdal’in kurgusal özelliği, onu “dengbejlerin diliyle dengbejlerin sanatını yazmak” (*Bir Dil Yaratmak* 28) isteyen Uzun için bir tercih sebebi haline getirir. “Dengbejlik üslubu ile yazılmış bir roman” (135) olan *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* için Mehmed Uzun, “[Evdal’in] dünyasını ‘kendi dünyama’ uyarlayarak onu yeniden kurdum ve yazdım” (*Dengbêjlerim* 33) der. Ancak, *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* biyografik bir roman değildir (*Bir Dil Yaratmak* 134). Roman kahramanı olarak gerçek bir kişilikten yola çıkan Uzun, biyografik bir anlatımı benimsemek yerine, bu malzemeyi dengbej anlatısının kimi özellikleriyle yoğurarak farklı bir anlatıya ulaşmayı hedeflemiştir. Bu deneyini şöyle anlatır: “Dile ve yaratmaya çalıştığım edebiyata ilişkin olarak böyle bir deneyi de yaşamam gerekiyordu. Bu roman aracılığıyla dengbej geleneğini, roman olarak, Kürtlere, Kürtlerin komşularına ve dünyaya sunmak istedim” (28). Bu nedenle, bu romanda diğer romanlarından çok daha yoğun ve baskın bir biçimde sözlü gelenek takip edilebilir, hatta sözlü geleneğin roman gibi tezat bir tür içinde yeniden üretimini

hedeflediği için zaman zaman sözlü gelenek lehinde roman özelliklerinden feragat edildiği görülür.

Evdalê Zeynikê'nin bir şafak vaktinden diğerine “günlerinden bir gün”ünü⁹ anlatan roman, başlığındaki bu özelliğinden başlayarak zaman, mekân ve kahraman bağlamında roman geleneğinin ön kabullerine tezattır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren modern romanın en belirgin özelliklerinden birisi zaman ve mekân konusundaki titizliği, tarihselliğidir. Eagleton'a göre “Roman sonuna kadar tarihsel bir türdür” çünkü “mitsel ya da metafizik bir dünya değil, seküler, ampirik bir dünya betimler. Odak noktası Doğa ya da doğaüstü değil, kültürdür. [...] Roman bizlere kapalı bir sembolik evren yerine, değişen, somut, açık uçlu bir tarih sunar” (3). *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*'nin daha başlığında “günlerden bir gün”ün ne olduğunu belirsiz bırakan, zaman özelliğini bir kenara atan Uzun, başka tür bir deneye yönelir. Her ne kadar romanı kaleme alırken aklında dönem olarak “1800lerin başı” (268) olduğunu söylese de, romanın kendisi bize zamanla ilgili kesin bir veri sunmaz, yorumu okuyucuya bırakır. Aynı durum mekân konusunda da geçerlidir. Örneğin, “Sîpanê Xelatê”, bugün bildiğimiz anlamıyla Süphan Dağı'dır; ancak romanda geçen mekan Süphan Dağı değildir; onlarca Kürt masalına, destanına konu olmuş olan, ünlü Kürt destanındaki “Xec ile Siyabend'in mezarı, sevdanın ve âşıkların yuvası” (*Abdalın Bir Günü* 31), “sözlü edebiyatın en iyi sembollerinden” (*Bir Dil Yaratmak* 268) Sîpanê Xelatê başka bir düşsel mekandır. Hatta bu durum, bazı okurların romandaki bu bilinçli tercihi anlamamasına ve “Süphan'ı yanlış tasvir ettiği” gerekçesiyle Uzun'u eleştirmesine neden olmuştur (268). Yine romanın kahramanı Evdalê Zeynikê'nin doğum yeri, tarihi, yaşadığı yöreye dair bilgiler romanda yoktur. Evdal'in gerçek yaşamında Osmanlı-Kürt paşası Sürmeli Memed

⁹ *Abdalın Bir Günü* adıyla Türkçeye kazandırılan *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*'nin tam Türkçe karşılığı “Evdalê Zeynikê'nin Günlerinden Bir Gün”dür.

Paşa'nın dengbeji olduğu bilinirken (*Dengbêjlerim* 39), romanda Kürt Miri Tahar Xan'ın dengbeji olarak tasvir edilir (*Abdalın Bir Günü* 34). Uzun'a göre, "Tüm sözlü edebiyat örnekleri ve kahramanlarında olduğu gibi, Evdal Zeynik'nin yaşamı, doğduğu yer, tarih ve ilişkileriyle ilgili de çeşitli anlatımlar var"dır (*Bir Dil Yaratmak* 261). Ancak, Uzun'un amacı "dokümanter bir roman değil, mitolojik yanı güçlü, sözlü Kürt edebiyatını ve onun anlatım geleneğini, üslubunu esas alan ve bunları günümüz okuyucusuna sunan bir roman yazmak[tır]" (261). Böylece, romanı mitte temellendirerek, Uzun anlatıyı romanın tarihselliğinden ve meknsallığından uzaklaştırmış, sözlü anlatıya yakınlılaştırmış olur.

Uzun, Evdal ile ilgili olarak şöyle söyler: "Dşlenmiş, kurulmuş bir kahraman, daha mistik, daha çok zamandan ve mekndan soyutlanmış, daha fazla tarihin yeterince bilinmeyen gizemli, sisli, tarihsiz zamanlarına yerleştirilmiş bir kahraman. Yani iyice mitleştirilmiş bir roman kahramanı" (48). Bu durum, tam Mehmed Uzun'un yazarlığına uygun bir paradoksun betimlenmesidir. "İyice mitleştirilmiş" kahramanlar, romanın dünyasına değil, epik dünyaya aittir. Epik anlatılardan farklı olarak roman türü, kahramanı belli tarihsel koşullar, belli meknsal zorunluluklar içinde tasvir ederek sıradanlaştırmış, kahramanlığından arındırarak insani özellikleri, zaafları, çaresizlikleri içinde betimlemiştir. Eagleton da epiğin soylular ve askeri kahramanları anlatmasına karşılık, romanın sıradan yaşamı betimlediğinin altını çizer (8). Mehmed Uzun'un diğer romanlarının kahramanları da bu türden kahramanlardır. Fakat Evdal rneğinde, sözlü anlatıma yaklaşmak uğruna romana özgü bu özelliğin ihlal edildiği, kahramanın mitleştirilme özelliğinin başka bir anlatıma ulaşmak amacıyla bilinçli olarak abartıldığı, buradan başka bir anlatıma yol almaya çalışıldığı görülür. Epik anlatıma yaklaşmayı hedefleyen roman, kaçınılmaz olarak epik ve roman anlatımlarının paradokslarını içerir, bu anlamda da

yeni bir anlatımın olanaklarını zorlar. Temo'ya göre, romanın en başarılı yönlerinden birisi “modern zaman algısı ile geleneksel zaman algısını bir potada eritebilmesidir. Bu noktada ortaya son derece deneysel bir metnin çıktığı söylenebilir. Uzun'un gelenekle böyle bir ilişki kurması, başka bir deyişle onu sürdürme, yenileme, yineleme ve ona yaslanmaktan çok, bizzat roman ‘geleneğini’ var olan söylem üzerine kurması bir bağlam keşfi, hatta icadı olarak öne çık[ar]” (191). Ancak bu noktada, romanın kurgusunun geleneksel roman konvansiyonlarıyla bir çelişki barındırdığını da görmek gerekir. Uzun'un kurucu yazarlığı için bunun iki anlamı vardır. Birincisi, Kürt edebiyatının hâlâ büyük ölçüde sözlü özelliklerini koruması, Uzun'u roman konvansiyonlarından uzaklaştırmaktadır. İkinci olarak ise, Uzun'un, bu sözlü atmosferde bir roman geleneği oluşturma yolunda ortaya çıkan epik ve roman anlatımlarının farklılıklarından kaynaklanan bu paradoksları, yeni bir edebi dil yaratmak için olanaklara dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.

Roman, başka birçok epik özelliğe sahiptir. Evdal'in yalnızca bir gününü konu alması ve zamanda geri dönüşlerle hikayeyi kurması Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'de yaptığı gibi modern bir anlatım tekniğini çağrıştırmakla birlikte, bir anlamda da tıpkı Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia*'daki epik anlatım tekniğine benzemektedir. Tıpkı Homeros gibi Uzun da olayların ortasında (*in medias res*), herhangi bir yerinden anlatmaya başlar ve epik geri dönüşler (*epic drawbacks*) ile zamanda geri dönüşler yaparak hikayenin bütünlüğünü kurar. Anlatımın sözlü olması durumunda, kimi zaman anlatılanların unutulması sonucu yapılan yanlışlara yer verilir. Örneğin, bir paragraf önce gümüş olduğu söylenen Siyabend'in okundan, bir sonraki paragrafta altın olarak bahsedilir (*Abdalın Bir Günü* 64-65). Yine sözlü anlatımın karakteristiği olan “[D]uvarlar nemden, insanlar gamdan çökerler” (72-73), “Bütün dünya keklige düşmanlık eder, keklilik ise kendi kavmine” (130) gibi pek çok

atasözüne yer verilir. Sözlü gelenekteki abartılı tasvirler kullanılır. Örneğin, Meyro'nun güzelliği bir stranla şöyle anlatılır: “Meyro'nun boyu güllerden de tazedir / Başında otuz üç beliği vardır / Memelerinin arasından otuz üç pınar çağıldar” (116). Evdal'in Şêx Silê ile atışması da tipik bir dengbej atışmasına, sonuçları ise sözlü kültürün abartı özelliğine örnektir. Günler süren atışmalarının ardından Evdal'in gözlerine bir perde iner ve kör olur. Yine Evdal'e dair satırlarda “Le le le...” nağmesiyle strana girmesi (181), “bi sê denga”, yani “üç makamla söyleme[si]”; “Kürt stranlarında sözü pekiştirmek ve olayın etki gücünü artırmak için kullanılan bir klişe”ye yer vermesi gibi tekniklere rastlanır (145). Tüm bunlara ek olarak, epik anlatımın iyiler ve kötüler biçiminde bölünen mutlak yapısı ya da Eagleton'ın deyimiyle “kapalı sembolik evreni” içinde “babasının ne biçim bir it olduğunu iyi biliyordu” (*Abdalın Bir Günü* 136) gibi değer yargısı içeren ifadelerin kullanımı yaygındır. Oysa roman geleneğinde genellikle objektif anlatım algısı hedeflenir ve bu nedenle doğrudan değer yargısı içeren ifadeler yerine, kahramanı kendi atmosferi içinde göstererek okuyucunun bu yargıya kendi iradesiyle varması sağlanır. Çünkü roman, çıkışından itibaren bir gerçekçilik iddiasına sahip olmuştur (Eagleton 9-10). Bu romanda ise kastedilen kişinin “ne biçim bir it” olduğunu “gösteren” herhangi bir tasvire rastlanmaz.

Her ne kadar mitsel boyutu ön plana çıkarmak, zaman ve mekân algısıyla oynamak gibi tekniklerle en duru, yalın haliyle epik anlatıma yaklaşmayı hedeflese de, epik anlatımın yanı sıra, *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* modern anlamda bir romandır ve roman türünün özelliklerini de korur. Zaman, mekân ve kahraman bağlamında roman türünün ön kabullerine tezat teşkil ettiğini, bu anlamda da bağrında kendi paradokslarını taşıyan bir roman olduğunu tespit ettiğimiz *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*, tamamen mitsel, tarihsellikten yoksun bir metin değildir.

Uzun, Evdal'ın anlatısının dışına yerleştirdiği bir çerçeve metinle romanını yine de tarihselleştirir. Bu çerçeve metinde, anlatıcı / yazar Ehmedê Fermanê Kikî, romanı yazma serüvenini dile getirmekte ve “yazmaktadır”. Tarihsel bir kişilik olan Kiki, gerçek yaşamında çoğu dengbej gibi okuma yazma bilmez, fakat romanda yine paradoksal olarak yazma edimi içinde tasvir edilir. Çok farklı, hatta uzlaşmaz olan sözlü ve yazılı anlatı dünyalarını bu anlamıyla, tıpkı Uzun gibi bir araya getirir. Bunun birçok anlamı vardır. Öncelikle, Uzun'un *Hawar* dergisinin sayfalarında ilk kez yazıya geçirilmiş olarak “gördüğü” dengbej anlatısının sahibi olan Kiki'ye duyduğu vefa borcunu ödemesi söz konusudur (*Bir Dil Yaratmak* 263). İkinci olarak, tarihsel bir kişilik olan Kiki'nin romana anlatıcı konumunda dâhil edilmesiyle, yani ufak bir müdahaleyle, anlatı roman konvansiyonlarına uygun olarak tarihselleştirilmiş olur. Üçüncü olarak, sözlü geleneğin ne ölçüde yazılı hale getirilebileceği sorunsalı Kiki'nin şahsında gündeme gelir. “Yazan bir dengbej” tamlamasının kendisi bir paradokstur. Oysa Uzun'un bu romanla yapmaya çalıştığı tam da budur: roman olan bir dengbej anlatısı. Dolayısıyla, Kiki'nin anlatıcı / yazar konumu, romanın bu kendisiyle çelişik konumunun da altını çizer, bu sayede anlatı kendi paradoksal konumunu sorunsallaştırır. Dördüncü olarak da, romancı - yazarın kendisiyle sözlü gelenek arasına anlatıcı / yazar Kiki sayesinde mesafe koyduğu görülmektedir. Uzun, bu durumu şöyle açıklar:

Tüm romanı ve epik öyküyü yazardan olabildiğince uzaklaştırarak, o yitmiş dönem ve dil ile ilişkileri çok daha güçlü olan birisinin ağzından anlatmak, yaratmak istediğim destansı atmosfer için çok daha uygundu. Stockholm gibi süper modern bir toplumda yaşayan yazar Mehmed Uzun'u alabildiğince görünmez hale getirerek, 1900'lerin başında yaşamış ve tüm yaşamı dengbejlik yapmakla

geçmiş dengbej Ehmedê Fermanê Kîkî'yi alabildiğince öne çıkarıp, romanı ona anlattırmak, yazdırmak, hem çok zevkli oldu hem de böylelikle roman günümüzün sofistike etkilerinden korunmuş oldu.

(*Bir Dil Yaratmak* 264)

Farklı anlatı katmanlarının iç içe geçtiği romanın içinde, Evdalê Zeynikê'nin geleneksel Kürt destanlarından Siyabend ile Xecê'yi anlattığını, Ehmedê Fermanê Kîkî'nin ise Evdal'i anlattığını görürüz. Bu şekilde, yazar Uzun, en geleneksel anlatı olan Siyabend ile Xecê'den kendini bir değil, iki kez uzaklaştırmış olur. Hem söylediği gibi anlatıyı daha inandırıcı bir atmosfer içine yerleştirir, hem de gelenek ile kendi romancılığı arasına önemli bir mesafe koyar.

Terry Eagleton, romanın bir türden çok, bir anti-tür olduğunu, diğer tüm edebi türleri kendi potasında eritme potansiyeli olduğunu söyler. “Romanda şiir, dramatik diyalogun yanı sıra epik, pastoral, taşlama, tarih, ağıt, trajedi ve daha pek çok edebi tür bulabilirsiniz” der. Eagleton'a göre, “romanın yapamayacağı hiçbir şey yok gibidir”. Eagleton'un “diğer edebi türler, safkanlar arasında melez bir tür” olarak özetlediği roman geleneği (1), Uzun'a da epik anlatımı roman içine alma geleneği vermiştir. Yaratım sürecinden ortaya çıkan eserin değişkenliğine, diyaloga açıklığına kadar, yazılı anlatımdan radikal anlamda farklı olan sözlü gelenek, bu sayede Uzun'un romanında yer almış, roman türünün epiği, dengbej anlatısını içerebilen esnekliği bu anlatıyı olanaklı kılmıştır. Buradan hareketle, *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*, Uzun'un romanları arasında, sözlü geleneğin ve epiğin en yoğun olarak işlendiği, bu geleneğe ait özelliklerin roman geleneğiyle buluşturulduğu, çok katmanlı bir yapıya sahip olan romanı olarak öne çıkar.

1.2. *Hawara Dicleyê* (Dicle'nin Sesi)

Hawara Dicleyê, anlatıcısı dengbej olan ve bir dengbej anlatısı biçiminde kurgulanmış bir romandır. Uzun *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*'de yaptığı gibi bu romanda dengbej ile yazar arasına ikinci bir anlatıcı konumlandırılmaz. Burada doğrudan ana karakter olan dengbej Biro anlatıcı konumundadır. Fakat yazar, bu kez romanın başına bir önsöz ekleyerek Biro'nun anlatısında yaptığı bazı değişikliklerden bahseder. Bu önsözde yazar, "Biro kimdir?" sorusunu yanıtlayarak okuyucuya anlatıcısını tanıtır. *Dicle'nin Yakarışı*'nın "Biro'nun sesiyle vücut buldu[ğunu]" söyler ve kendi katkısının çok az olduğunu iddia eder (*Dicle'nin Sesi I*: 11). Ancak, kendisi gerekli gördüğü bazı eklemeler yapmıştır: "Dengbejlerin sevmedikleri bazı açıklamalar" (I: 11) gibi. Biro'nun anlatısını bu şekilde bir düzene sokar, bölümlendirir. "Bütün dengbejler gibi Biro'nun da yabancı adlar ve tarihi olaylarla arası pek iyi değil"dir (I: 12). Bu nedenle bunları da gözden geçirir ve romanın sonuna bir "söz-isim dizini" ekler. Yazar ayrıca "Biro'nun anlatısında bir sürü ayrıntı, isim, yer, paragraf, cümle, olay, anlatının coşkusu ve heyecanıyla çoğu zaman tekrarlanıyor. Ve birçok sıfat art arda diziliyor. Biro'nun anlatısını ve üslubunu bozmadan, çoğunu kısalttım" diye ilave eder. Buna göre, romancı / yazar, dengbej Biro'nun sözlü geleneğe göre biçimlenen anlatısındaki tekrarlara (*oral redundancy*) müdahale eder, sözlü anlatının bir gereği olan tekrarları çıkarır ve *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*'de romanın sözlü gelenek lehinde genişletilmesinin tersine, bu kez de sözlü anlatıyı roman biçimine yakınlaştırır. Bu tabii ki romancının kendi

anlatısına yaptığı bir müdahaledir ve bu kez farklı bir tercihi olduğunun altını çizer. Bir yandan da, romanı anlatıcı Biro'ya mal ederek bir dengbej anlatısı olarak kurguladığı roman ile romancı kendisi arasına mesafe koyar.

Böyle bir anlatı içinde dengbej Biro, *şevbuhêrk*¹⁰ olarak adlandırılan ve on yedi gece boyunca kurulan dengbej divanında, yedi genç dengbej adayına kendi hikayesi içinde konumlandığı Kürtlerin hikayesini aktarır. Bu anlamıyla, bir dengbej anlatısı biçimindeki kurgu, sözlü geleneğin romana taşınmasıdır. Anlatının içeriğinden önce, sözlü gelenekle, “hikaye anlatıcılığı” ile kurulan ilişki bağlamında romanın biçimi dikkat çekicidir. Benjamin’in “deneyim paylaşımı” (143) olarak karakterize ettiği hikaye anlatma sanatı, Biro'nun genç kuşaklara aktardığı kendi öyküsüdür. Benjamin, “Hikaye anlatıcısı okurlarına nasihatte bulunabilecek kişidir” (145) der. Biro da, hem uzun bir deneyim aktarımı, hem de bir nasihatler zinciri olan ve yüzlerce yıllık hikaye anlatma geleneğine eklenen anlatısı boyunca Benjamin'in “hikaye anlatıcısı”nın özelliklerini gösterir. Anlatı içinde, onca savaş, katliam ve yıkımı ardında bırakan Biro, önce ölmek istediğini ifade eder. Artık anlatabileceği hiçbir şey kalmamıştır (II: 411). Biro'nun durumu, tıpkı Benjamin'in bahsettiği Birinci Dünya Savaşı sonrasında “cepheden dönenlerin sessizleşmesi”, “deneyim bakımından yoksullaşmış olmaları” (144) gibidir. O da bu nedenle, Mir Bedirxan'la konuşmaları sırasında “artık anlatacak hiçbir şey kalmadı[ğımı]” söyler. Fakat ne zaman ki ağır yaralı olduğu halde *Hawara Dîcleyê* romanını oluşturan anlatısını genç dengbejlere aktarır, o zaman yaşamış olduğu için şükran duyar ve bir anlatıcı olarak kendi yaşamını anlamlandırabilir. Bu, Benjamin'in vurguladığı “deneyim aktarımı”

¹⁰ Çevirmen Muhsin Kızılkaya, *Şevbuhêrk*'i romanın önsözünde bir dipnotta şöyle açıklar: “Geleneksel Kürt kültüründe, *dengbej*'lerin türkü söyledikleri, destan, hikâye, masal anlattıkları, akşam namazından sonra kurulan ve gece yarısına kadar süren geleneksel gece meclislerine denir. Kelimenin tam karşılığı “birlikte geçirilen gece”dir. Bu gece meclislerinde dengbej'ler anlatır, divanhanede bulunanlar da dinler, kimi zaman dinleyiciler de çeşitli hareketlerle dengbej'in anlatısına katılır. Dinleyiciler ne kadar dikkatliyse, dengbej de o kadar coşar” (I: 11).

yapan “hikaye anlatıcısı”dır (143). Bu nedenle, Biro da romanın sonunda söylediği gibi “biri Müslüman bir Kürt, biri Hristiyan bir Keldani, biri Yezidi, biri Yahudi, biri Ermeni, biri Arap, biri de Türk olmak üzere” (II: 458) yedi gence, tüm bu halkların üzerinde yaşadığı, kendi hikayesi de olan Dicle topraklarının hüznü türküsünü aktarır.

Uzun, anlatının yedi *şevbuhêrk*’ten oluşmasından, yedi gence anlatılmasına kadar pek çok motif halinde tekrarlanan yedi rakamını da özellikle seçmiştir zaten: tüm sözlü geleneklerde yeri olan yedi rakamı, Biro’ya göre “hepimizi buluşturan kutsal bir rakam”dır (II: 459). Yani, bu seçiminin de sözlü geleneğe göndermeleri olduğunu görürüz. Hristiyan ve Müslüman inanışlarında olduğu gibi, Yezidi inanışına göre de Tanrı dünyayı yedi günde yaratmıştır. Yedi *şevbuhêrk* olarak biçimlenen romanın bölümlerinin başlıkları da, bu yedi günün her birinde Tanrı’nın yarattıklarının adlarıdır: Gökyüzü, Ay, Güneş, Toprak, Yıldız, Cennet, Cehennem (Uzun, *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 289). Zaten Biro’ya göre “Tevrat’ın dili, Yahudi kavminin *dengbej*’lerinin diliydi, tıpkı, çok iyi tanıdığı^[1] Yezidi *dengbej*’leri *qewal* ve *feqîr*’lerin dili olan Yezidilerin kutsal kitabı *Mishefa Reş*’in dili gibi” (*Dicle’nin Sesi* II: 53). Bu nedenle, Biro’nun sevgilisi, hikayenin kadın kahramanı, Keldani katliamından ağır yaralı bir şekilde kurtulan Ester’in adı da Tevrat’ta bir Yahudi katliamını engelleyen Esther’dan alınmıştır. Uzun, bu iki kültür arasındaki kültürleşmeye dikkat çektiği gibi, iki Ester arasında da paralellik kurar. Aynı coğrafyada yaşayan farklı dillere ve dinlere mensup kültürler arasında köprüler kurar ve bu köprüler için de bunların hepsi için ortak olan kültürel mirastan, Gılgamış’tan Tevrat’a, Mishefa Reş’e, Kuran’a giden ortak sözlü gelenekten faydalanır.

Roman, bir *dengbej* anlatısı biçiminde olduğu için, Biro, birçok kez dinleyicilerine hitap eder, onlara seslenir, onlardan bazı taleplerde bulunur. Romanın

ilk cümleleri şöyledir: “Siz istediniz, ben de anlatacağım. Kandili yakın ve unutulmuşların sesine kulak verin öyleyse” (I: 13). Şevbuhêrk’i şöyle bitirir: “Artık yoruldum. Bu gecelik bu kadar. Yaram sızlıyor, ağrı sesimi kesiyor. Şimdi yaralarım merhem sürün, başucuma bir tas su ve bir avuç kuru üzüm bırakın, yorganı üstüme çekin, kandili söndürün ve gidin” (I: 35). Zaman zaman anlatısına ara vererek şöyle cümleler de kurar: “[E]vet boğazımı suyla ıslattım, biraz dinlendim, sözümüzü sürdürelim artık” (I:66), “Aziz dinleyiciler, bazen, size anlatmaya gücümün yetmediği, sigara içmek bahanesiyle, *şevbuhêrk*’ten irak düştüğüm şey şudur” (II: 302). Böylece, anlatıcıyı bir dengbej, anlatıyı bir dengbej anlatısı yapmakla, Uzun, romana sözlü edebiyat özellikleri katar. Bir romancının, okuma sürecinden tamamen izole olan yazma sürecinde verdiği aralar, yorgunluğu, aydınlatma sistemi romanına yansımazken, interaktif bir süreç olan sözlü anlatıda tüm bunlar dile getirilir. Bu sayede, Uzun, romanın izole okur standardından ayrılarak, daha önce belirttiğimiz sözlü anlatının diyaloga kapı açma özelliğinden de faydalanmış olur. Bir yandan da, geleneksel dengbej anlatısında var olan kandil yakma, kuru incir, kuru üzüm yeme, tütün içme gibi özelliklere de yer verir.

Dengbej anlatısının olmazsa olmaz özellikleri *Hawara Dîcleyê*’de de yerini bulur. Atasözü ve mesellerle anlatma, bunların başındadır: “[B]askı altındaki çaresiz insan, yanan ağaç kütüğüne benzer, zararı önce kendine verir” (I: 17), “[G]ülün niye dikenini var diye düşünüp kahrolacağımıza, dikenlerin içinde gül yetişiyor diye sevinmeliyiz” (I: 171), “[K]aranlık gecede hırsız çok olur” (I: 233) gibi atasözleri ve “[K]an kanla yıkanmaz, kan suyla yıkanır” gibi Yezidi kavillerine (II: 397) yer verilir. Aynı şekilde, sözlü anlatımın deneyim aktarımı özelliğine vurgu yapan “Bu sözümü küpe yapıp kulağınıza takın, su içtiğiniz pınarı taş atıp pisletmeyin” (II: 84) türünden nasihatler önemli bir yer tutar. Yine bu romanda da geleneksel bir Kürt

destanına gönderme bulunur. Biro, Mir'in kalesinin zindanında kendini "Memê Alan" gibi hisseder. *Memê Alan*, Kürtlerin en ünlü destanlarından biridir. Biro'nun memleketi olan Botan'da geçen destanda, Mem ve Zin'in aşkları, birbirlerine kavuşamamaları anlatılır. Destanda Mem ihanete uğrar ve Botan beyinin zindanında can verir. Biro da zindanda Mem ile özdeşleşir; fakat ondan iki noktada oldukça farklı olduğunu belirtir. Zindanda aşkı uğruna can veren Mem'den farklı olarak, Biro oradan kurtulup sevdiğine kavuşma derdindedir (II: 149). *Mem û Zin*'deki manevi aşktan oldukça farklı bir şekilde, Biro'nun aşkı "temas ve sevişmeyle derinleş[i]" (II: 327). Bu açıdan, geleneksel anlatıdaki tasavvuf düşüncesine karşı Biro'nun dünyeviliği başka türlü bir dengbej anlatısının tercih edildiğinin de bir göstergesi olur.

Biro'nun dengbej anlatısının en önemli özelliği "ses"lerle anlatmasıdır. Bu cümle, totolojik bir önerme izlenimi vermekle birlikte, Uzun'un *Hawara Dicleyê*'de kullandığı farklı bir yöntemi dile getirmektedir. Biro, yalnızca anlatmaz, içinde bulunduğu coğrafyanın, kültürlerin, insanların seslerini anlatmayı hedefler. "Sesim" diye isim verdiği kendi sesinden başlayarak (I: 37), "Dicle'nin Sesi" (I: 50) "Sessizliğin Sesi" (I: 192), "Kin ve Nefretin Sesi" (I: 248) "Lâl olanların sesi" (II: 100), "Tutsakların Sesi" (II: 133), "Unutulanların Sesi" (II: 281) gibi pek çok sestem yola çıkarak kendisi bir "ses" olur. Bu anlamda "ses" ve "söz"ü de sorunsallaştırır. "Yazılı Anlatının Sesi ile Sözlü Anlatının Sesi" adlı altbölümde, ikisinin farklılığını tartışır ve yazılı anlatımı "söz" ile, sözlü anlatımı ise "ses" ile özdeşleştirir:

İnsan, kendi isteğine göre yazılı anlatıya bir ses bulur, ancak sözlü anlatı önce sestir, bu anlatıda ses, insan ağzından çıktıktan sonra söze dönüşür. Yazılı anlatı hazırdır ve önünüzdedir, onu okur, alıştır, öğrenir ve hafızanıza kaydedersiniz. Sözlü anlatı ise yoktur, onu siz

hafızanızdan çıkarır, yaratır, hayat verir, ağzınızdan çıkan sesinizin yardımıyla, özgün bir makamla onu karşınızdakilere aktarılırsınız, tıpkı şu anda benim yaptığım gibi. (I: 99)

Burada yine Uzun'un paradoksuyla karşı karşıyayız. “[T]ıpkı şu anda benim yaptığım gibi” ifadesi, sözlü dengbej anlatısı olarak da anlaşılabilir, romancının yazılı anlatımı olarak da. Bir yandan, Biro'nun anlatısı sözlü geleneğin biçimine, tekniğine üslubuna sahipken, bir yandan da roman geleneğinin tekniklerine, biçimine ve bir romancının üslubuna sahiptir. Anlatıcı “Biro'nun sesi” olan *Hawara Dicleyê*, bir dengbej anlatısı olmakla birlikte, aslen romanın okuyucusu tarafından “ses bulunması” gereken bir romandır; bu anlamda da romanın olanaklarını bir kez daha sözlü geleneğe doğru genişleten bir romandır.

Modern anlatıma dair tekniklerle sözlü geleneği bir araya getiren Uzun, bu anlatı içinde dengbejliğin kendisini de sorunsallaştırır. “Nasıl bir dengbejlik?” sorusunu farklı bağlamlarda gündeme getirerek üst-kurmacaya (*metafiction*) yer verir. Üst-kurmaca konusu, bu tezin dördüncü bölümüne ait bir konu olmakla beraber, burada sorunsallaştırılan dengbej anlatısına dair birkaç noktayı belirtmekte fayda var. Öncelikle, bu romanda Uzun, romanına yedirdiği dengbej anlatısının nasıl bir tür olduğunu Biro'nun ağzından dile getirir. Biro şöyle söyler: “Ancak size ulaşacak olan sesim unutmayın bir dengbej'in sesidir. Dengbej'lerin sesi de rüyalarda duyulan seslere benzer; içinde dün bugüne, bugün düne dönüşür; yaşayan ve ölü, geçmiş ve gelecek bir aradadır, doğruyla yanlış, gerçekle hayal iç içe geçer, içinde başkalarının sesi de vardır” (26). Burada bir kez daha, *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê* ile ilgili olarak dikkat çektiğimiz roman / sözlü anlatım ikilemine dönüyoruz. Sözlü kültürde, hatta daha spesifik olmak gerekirse, epikte, tarihselleştirilmiş bir anlatı zamanı yerine, mutlaklaştırılmış bir zaman, genel bir anlatım söz konusudur.

Temo'nun "geleneksel zaman algısı" olarak formüle ettiği bu yaklaşım, "ne olduğunu" değil, "ne olması gerektiğini" konu aldığı için Biro'nun da belirttiği gibi farklı gerçeklik katmanlarını içerir. Ancak, *Hawara Dîcleyê, Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*'den farklı olarak, sözlü anlatı lehine roman konvansiyonlarından vazgeçmez. Bu kez, tarihsel kişilikler, olaylar ve mekanlar kullanarak dengbej anlatısını roman konvansiyonlarına yaklaştırma yöntemini benimser. Bu noktada, dengbej Biro'nun sesi, tüm sesleri harmanlayarak epik anlatımın taksonomisi (*taxonomy*) içinde eriten, destanlaştıran bir ses olmaktan çıkar; bunun yerine, farklı seslerin, farklı söylem katmanlarının Bakhtin'in deyimiyle diyalojik bir ilişki içinde konumlanmasına kapı aralar.

Farklı sesleri dışlayan, Biro'nun deyimiyle "sahibinin sesi" olan (I: 266) türden bir dengbej anlatısı değildir Biro'nunki. Biro'ya göre, "her zaman şen şakrak seslerle, sahiplerinin kahramanlıklarla dolu hayatından, yiğit anılarından, eşsiz fikirlerinden bahseden dalkavuk *dengbej*'ler; hatırlatan değil, tam tersine unutturan *dengbej*'lerdir" (I: 267). Egemen söylemin yeniden üretiminden ibaret olan bu kahramanlık anlatıları, galiplerin, ezenlerin türkülerini söylerken, egemen gücün işine gelmeyen gerçeklikleri örtbas etmenin ve diğer tüm sesleri bastırmanın, tüm farklı anlatıları yok saymanın, dilsizleştirmenin aracı haline gelir. Böylece, "toplumsal hafıza" olan dengbejler, toplumun ötekileştirilen kesimlerinin söylemlerini baskılayan, unutturan bir rol de oynayabilirler ve bu noktada "unutturan dengbejler" (II: 64) haline gelirler. Biro şöyle devam eder: "Yenilmişlerin, yıkılmışların *dengbej*'leri yoktur, olsalar da sesleri duyulmaz. Çünkü kimse yenilenlerin sesini duymak, *dengbej*'lerinin sesine kulak vermek istemez. Yenilenlerin anlattığı hikaye, yenilginin hikayesidir, böyle bir hikayenin pazarı da çok kesattır" (I: 266). Bir yandan Uzun'un romancılığının da bir özeti olan bu

cümleler, egemen söylemin ne kadar tekleştirici, ezip geçen ve kendi doğrusundan başka doğruya yaşam şansı vermeyen, diğer sesleri yok eden hegemonik bir anlatı olduğunu anlatır. Bir diğer yandan, dengbejlilik kurumunun kendisinin kahramanlık hikayelerini mercek altına alır ve başka türlü bir dengbejlilik çağrısında bulunur.

Başka türlü bir dengbejlilik arayışında olan Biro'nun anlatısının hedefi, en alttakilerin sesini duyurmak, toplumda bastırılan, ezilen, dilsizleştirilen, sessizleştirilen kesimlerin – ki kendisi de bu kesime ait “yeni” bir bireydir – sesi olabilmektir. Bunun ilk ayağı, “sahibinin sesi” olan “dalkavuk dengbej” anlatısının etraflı bir eleştirisine girişmek ve buradan hareketle farklı bir anlatım tarzı benimsemektir. Bu nedenle, Biro'nun anlatısında, hayatı boyunca yadırganan farklı bir “avaz”, anlatım biçimi ve o veya bu liderin zaferi, yiğitliği yerine “Dicle'nin Türküsü” gibi farklı bir konu; yani farklı bir tür dengbejlilik ortaya çıkar. Dolayısıyla, farklı bir dengbejlilik yolunda yeni bir ses ve anlatım arayan Biro'nun arayışıyla, Uzun'un sözlü gelenekle roman türünü bir araya getiren farklı bir tür dengbejlilik ve romancılık arayışı paralel gider.

Ezilenlerin, dilsizleştirilenlerin anlatısına giden yolda, “*hawar*” kelimesi çok özel bir öneme sahiptir. Uzun *hawar*'dan şöyle bahsediyor: “Kürtçe *hawar*'ın birçok anlamı var; ses, haykırış, yakarış, yalvarış, inilti, imdat. Ama ben *hawar* karşılığı olarak sesi tercih ediyorum, çünkü öteden beri yazmayı arzuladığım bu anlatı, sesler üzerine kurulu; benim yarattığım bir ses ustası, garip bir dengbej, yitmiş seslerden canlı bir anlatı yaratacak” (*Ruhun Gökkuşağı* 12). Totaliter egemen söyleme karşı sesini duyurma şansı olmayan en alttakinin, en çok ezilenin, en yenilmişin bile bir *hawar*'ı vardır. Bu ses duyulmayabilir, ancak dilsizin de bir çığılığı, sessizin de bir yakarışı vardır. Sesi en çok kısılmış olanın anlatısı olarak *hawar*, haykırış, yakarış; hem yenilginin, ezilmenin, sessizleştirilmenin romanını yazan Uzun için bir çıkış

noktası olmuş, hem de bu anlatı içinde egemen söylem tarafından sesi elinden alınanın sözünü geri kazanma yolunda bulduğu “ses” ve “üslup” olmuştur. *Mağdurun Dili*'nde Nurdan Gürbilek şöyle der: “Üslup tek başına dünyayı değiştirmez. Olsa olsa bu dünyada susturulmuş olanın sesinin hepten unutulmasını engeller. O sesin içindeyse muhteşem olan değil, hemen her zaman ancak yasla anılabilecek, çünkü geri getirilemeyecek içerikler vardır” (111). Kendi sesini arayan, kendine has bir üsluba ulaşmaya çalışan Biro'nun *hawar*'ında hem bu yitirilene dair yas, hem de susturulmuş olanın sesi bir aradadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜRGÜN EDEBİYATI

1977 yılında ülkesini terk etmek zorunda kalan ve 1992'ye kadar geri dönemeyen Mehmed Uzun için on beş yıllık sürgün yaşamı, tüm yaşamına damgasını vuran baskın bir deneyimdi. Uzun yılları sürgünde geçen pek çok yazar gibi Uzun'un da edebi üretimi bu deneyimin gölgesinde biçimlendi. Gerek romanlarında, gerekse denemelerinde bir tema olarak sürgün hep ön planda oldu. Bu tema, tüm eserlerinde var olmakla birlikte, “Welatê Xerîbiyê: Bir Hüzündür Ayrılık” adlı denemesi ve *Siya Evîne, Bîra Qederê, Hawara Dîcleyê* (Dicle'nin Sesi) romanlarında ana motif olarak ön plana çıkar. Ayrıca, yine Uzun'un çeşitli makale ve söyleşilerinde bahsettiği son roman projesi olan, ancak bitirmeye ömrünün vefa etmediği *Hêviya Auerbach* (Auerbach'ın Umudu) adlı romanı da ünlü filolog Erich Auerbach'ın İstanbul'daki sürgün yıllarını konu alır. Bu romanların üçünün ortak noktası, yalnızca sürgünü değil, bir entelektüelin sürgününü konu almalarıdır. *Siya Evîne* ve *Bîra Qederê*'de sırasıyla yirminci yüzyıl başında Kürt entelektüelleri Memduh Selim ve Celadet Ali Bedirxan'ın sürgünle biçimlenmiş yaşamlarını konu alır. *Hêviya Auerbach* da benzer bir şekilde, ancak bu kez doğuya sürgün edilmiş batılı bir entelektüel olan Auerbach'ı anlatmayı hedefler. Bunlardan daha farklı bir kurgusu olan, yine tarihi kişiliklere yer vermekle birlikte ana kahramanı Memduh Selim ya da Celadet Bedirxan gibi Kürtlerin entelektüel tarihinde önemli bir yere

sahip bir kişilik yerine, kurgusal bir karakter olan *Hawara Dîcleyê* de yine sürgün temasını o dönemin entelektüel figürü olarak görülebilecek, hatta “modern bir aydınının alter-egosu” (*Bir Romanın Hatıra Defteri* 34) olarak yorumlanabilecek bir dengbejin cephesinden anlatır. Bu bakımdan, sürgün temasının Uzun’da kendi deneyimini de içeren bir şekilde ve daha spesifik olarak “entelektüelin sürgünü” teması olarak yer aldığını söyleyebiliriz.

Ancak Uzun için sürgün yalnızca bir tema değildir, bir deneyim olarak yazarlığında önemli bir ağırlığı da vardır. Sürgünün acılarını yaşayan ve yazan bir romancı olarak aynı deneyimi paylaşan, sürgün edilmiş ve sürgünü anlatmış olan yazarlarla kendisi arasında bir bağ kurar ve bu yazarların deneyimlerinden yola çıkarak kendi konumunu anlamlandırma yolunu seçer. Kendisinden “bir sürgün yazarı” olarak bahseden Uzun’a göre sürgün, Ovidius’tan Dante’ye, Broch’tan Benjamin’e, Nazım Hikmet’ten Neruda’ya, Auerbach’tan kendisine kadar geniş bir yazar yelpazesini tanımlayan ve geri dönememek, köklerinden koparılmışlık gibi pek çok sarsıcı anlamı olan bir “cehennem”dir (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 29). Kürt edebiyatı gibi, gelişim dinamiklerini yitirmiş ve modern bir edebi gelenek yaratamamış bir alanda yeni bir yazarlık geliştirmeye yönelik Uzun, bir gelenek tanımlama arayışı içine girmiştir. Bu tezin önceki bölümlerinin konusu olan sözlü gelenek ve Klasik Kürt edebiyatı, Uzun’a ilham vermekle birlikte roman için ona modern bir zemin sağlamaz. Uzun’un deyimiyle “Türkiye’nin dışındaki Kürt bölgelerinde ağırlıklı Arap ve Kiril alfabeleriyle yazılan, neredeyse tümüyle kapalı ve folklorik edebiyat” ya da “siyasi propagandayı esas alan yerel edebi gelenek” de çok uzağı[n]da”dır (223). “Modern roman sanatına ilişkin bir dil kurma” çabası içinde olan Uzun, kendi durumunun özgünlüğünü de koruyarak “sürgün edebiyatı geleneği” (223) olarak tanımladığı alana yönelir. Bu anlamda, Uzun’un, sürgünü bir

edebi gelenek olarak da benimsediğini ve yazarlığında bu geleneğe kurucu bir rol biçtiğini görürüz (*Ruhun Gökkuşığı* 222).

Edward Said'e göre sürgün "bir insan ve memleket arasında, kişinin kendisi ve gerçek evi arasında açılan kapanmaz gediktir: temelindeki hüznün asla aşılamaz" (173). Bu nedendir ki, "Sürgünün başarıları, daima ardında bıraktıklarının yarattığı kaybın gölgesinde kalır" (173). Benzer bir tespiti, "*Welatê Xerîbiyê*"de şu satırlarla Uzun da yapar: "Sürgün bir ayrılıktır, bir hüznüdür. İnsani olmayan, ağır bir cezadır. Yaşanmış, çok iyi bilinen uzun bir zaman kesitini, daha doğrusu bir yaşamı geride bırakmaktır. İstemeyerek, zorlanarak..." (*Nar Çiçekleri* 65) Uzun ve Said'de ortak olan bir nokta, ikisinin de, sürgünün zorunlu doğasına dikkat çekmiş olmalarıdır. Said, sürgünün "köklerinden, geçmişinden koparılmışlık" anlamına geldiğini (177), "geri dönüşün söz konusu bile olmadığını" (179) belirtir ve hiçbir koşulda sürgünün bir edebiyat yaratmasına bakılarak " faydalı anlamda insani" (*beneficially humanistic*) olduğunun düşünülmemesi gerektiğini, bunun sürgünün yarattığı örselenmişlik duygusunu hiçe saymaktan, durumu banalleştirmekten başka bir anlam taşımadığını vurgular (174). Uzun da, Gombrowicz'den alıntılıdığı "Sürgün bir mezarlıktır" (*Ruhun Gökkuşığı* 220) sözünden başlayarak, sürgünün kesinlikle yaratıcılığı kamçılayan bir durum olmadığını altını çizer. Ona göre, sürgün bir yok oluşturdur; "Sürgün yaratıcı olabilmek için ölmek ve yeniden dirilmek zorundaydı, tıpkı küllerinden doğan Feniks kuşu gibi" (216) diyerek yazarın bir çeşit ölüm olan sürgün karşısında, ölümsüzlük için yazmaya yönelmesini anlatır. Örneği ise, sürgünde unutulmamak için yazan Ovidius'tur. Uzun'a göre, unutulmaya mahkûm edilmek karşısında "[s]ürgün edebiyatı, bir mecburiyet edebiyatıdır; bir hesaplaşma, bir direniş, bir başkaldırı edebiyatıdır" (218).

Said ve Uzun'da benzer olan bir diğerk nokta da, her ikisinin de sürgün ile göç arasındaki ayrıma işaret etmesidir. Her ikisi de kendi isteğıyle başka bir ülkeye yerleşen Hemingway ve Fitzgerald gibi yazarların nerede yaşayacaklarına dair seçme şansları bulunduğu için sürgünün yarattığı mecburiyet hissini yaşamadıklarını tespit ederler. Said'e göre, "Kendi isteğıyle başka bir ülkeye yerleşenler de bir sürgünün yalnızlık ve yabancılık duygusunu hissedebilir, ancak sürgünün katı yasaklarının acısını çekmezler" (181). Uzun da Fitzgerald ve Hemingway gibi gönüllü sürgünü seçen yazarlarla, Broch, Hikmet, Faiz gibi zorunlu olarak ülkesinden sürgün edilen yazarlar arasındaki farklardan söz eder. Uzun'a göre, birinci gruptaki yazarların eserlerindeki "hafiflik ve şenlik", sürgün yazarlarında yerini "büyük bir ustalıkla bireyselleştirilmiş acılı bir tarih, sessiz bir hüznün, sözcüklerle ifade edilmeye çalışılan bir hasret, vahşetin ölüme gönderdiği insanlara yakılmış bir ağıt, ölüleri izlemenin verdiği pişmanlık duygusu"na bırakır (*Nar Çiçekleri* 69). Uzun, Fitzgerald ve Hemingway ile aynı tarihlerde, aynı kentte sürgün yaşamı süren Berberova ve arkadaşları için Paris'in "bir şenlik değil, bir azap, çile yeri" olduğunu anlatır (*Ruhun Gökkuşağı* 219). Uzun'un kendi yazarlık deneyimi de, geri dönüşün imkânsız olduğu bir yitiş hali olan sürgünü kendisi için bir olanak haline dönüştürme, bu yıkıcı deneyimden hem edebi eserler, hem de kendine has bir edebi gelenek yaratma uğraşı olarak dikkat çekicidir.

Said, sürgünün nasıl olup da modern kültürün güçlü bir motifi haline geldiğini sorgular ve bunu yirminci yüzyılın "sığınmacının, yerinden edilmiş insanın, kitle ilticasının çağı" olmasına yorar (173-74). Bu bakımdan, "Yirminci yüzyıl Batı edebiyatı, bütün bir tür olarak yurtsuzdur (*extraterritorial*). Sürgünler tarafından yazılmış ve sürgünleri anlatan bu edebiyat, sığınmacının çağını sembolize eder" diyen George Steiner'a katılır (174). Uzun ise "dünya edebiyatı" denen şeyin bir

sürgün edebiyatı olduğunu düşünür ve Said ile Steiner gibi bunu yalnızca yirminci yüzyıla ilişkin bir gerçek olarak görmez, edebi temsil bağlamında Tevrat'a kadar gider. Uzun'a göre, "her şey bir meleğin gökyüzünden, Adem ve Havva'nın da cennetten kovulmasıyla başla[r]. Bu başlangıç, tüm zaman ve mekânlarda yaşanmış sürgünün başlangıcı[dır]" (*Ruhun Gökkuşağı* 215). Uzun kendi yazarlığını konumlandığı sürgün edebiyatını şöyle sıralar: Tevrat, Homeros ve Vergilius'un sürgün anlatıları; Ovidius, Dante, Cervantes, Hugo, Mann, Broch, Canetti, Celan, Tucholsky, Mandelstam, Bubin, Nabokov, Hidayet, Berberova, Nazım Hikmet, Auerbach, Benjamin, John Perse, Sachs, Faiz, Gombrowicz, Seferis, Singer, Asturias, Marais, Neruda, Brodsky, Joyce (213, 216). Tek başına Uzun'un listesi bile Said ve Steiner'in altını çizdiği gibi –ve Uzun'un kendisi de dâhil olmak üzere– yirminci yüzyıl ağırlıklıdır. Bu noktada, Said ve Steiner'in vurgusunun haklılık payı ortaya çıkar. Dünya savaşları, emperyalizm ve milliyetçiliğin yükselişine tanıklık eden yirminci yüzyıl, kuşkusuz önceki çağları sürgün dinamiği çerçevesinde de katlamış, sürgüne ait edebiyat açısından da, özellikle batı merkezli olarak büyük bir külliyat ortaya çıkmıştır. Bu şekliyle, edebiyatta ortaya çıkan bu sürgün deneyiminin, sözlü gelenek ve klasik edebiyattan farklı olarak, Uzun için kendi romancılığını içinde konumlandıracağı modern bir gelenek meydana getirdiği görülür.

Doğudan batıya, ya da daha spesifik olmak gerekirse Ortadoğu'dan Avrupa'ya sürgün olan bir yazar olarak Uzun'un bu gelenek arayışı, aynı zamanda kendini batı edebiyatı içinde temellendirme arayışı olarak da okunabilir. Yazarın sürgün deneyimi sayesinde batı edebiyatı / batı kanonları ile kendisi arasında bir bağ kurduğu görülmektedir. Uzun'un yazmaya başladığı tarihlerde Kürt edebiyatında modern bir eser bulunmadığı, batılı anlamıyla "özne"nin, "birey"nin anlatısının henüz "icat olmadığı" da düşünüldüğünde, İsveç'te yaşamaya ve oranın edebi atmosferi

içinde soluk almaya başlayan ve modern bir roman dili kurma çabası içinde olan yazarın, neden böyle bir gelenek arayışı içinde olduğu daha iyi anlaşılabilir. Uzun'a göre modernizm ancak gelenek üzerinde yükselir (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 132). Modern bir gelenekten yoksun olan Uzun da, kendi yerel geleneklerini dışlamaksızın, kendini "sürgün edebiyatı" olarak adlandırdığı, sürgün deneyimi ve teması etrafında şekillenen bir edebi atmosfer içinde var eder. Ancak, bunu yaparken yine de kimlik sorununu bir kenara bırakmaz. Her ne kadar kendi yazın serüvenini "sürgün edebiyatı zincirine yeni bir halka eklemek" (*Ruhun Gökkuşağı* 223) olarak da nitelendirse ve bu gelenek batıda yeşermiş de olsa, Uzun, öncelikle Kürt entelektüellerinin sürgün trajedisini anlatma yönelimini benimser. Bu yönelim, hem kendi ulusal trajedisinden hareketle bir ulusal anlatı oluşturma, hem de kendi kişisel trajedisinden hareketle bireysel bir anlatı kurma ve kişisel olarak da kendini ait hissettiği modern entelektüelin açmazına dikkat çekme gibi üçlü bir amaca hizmet eder.

Uzun, sürgünün Kürtlerin yüz elli yıllık tarihi olduğunu ve İstanbul, Şam, Tahran, Paris, Londra ve son dönemlerde Stockholm gibi kentlerin Kürtler için bir sürgün yeri olmanın yanı sıra, "entelektüel, kültürel çalışmalarının merkezi" olduğunu ifade eder. Uzun'a göre, "bu yüz elli yıllık uzun dönemde, kayda değer, önemli çalışma ve ürünlerin neredeyse tümü sürgün merkezlerinde yaratılmıştır." (*Bir Dil Yaratmak* 228-9) "Welatê Xerîbiyê" adlı denemesinde de, sürgün diyarı anlamında kullandığı *welatê xerîbiyê*'nin "Kürtler için, ne yazık ki, entelektüel ve kültürel çalışmanın merkezi, anayurdu" (*Nar Çiçekleri* 75) olduğunu söyler. Uzun'un çocukluğunda kendisine masallar anlatan ninesinden duyduğu sözlerdir *welatê xerîbiyê*, kelime anlamı olarak "yabancı ülke ya da yabancılik ülkesi" (60) anlamına gelir ve "görülmemiş yaşanmamış diyarları" anlatmaktadır. "Kafkas dağları, Yemen

çölleri, Yunan adaları, Mağrib ülkeleri. Bunların tümü *welatê xerîbiyê*'ydi. Kürtlerin gidip, bir daha dönmedikleri efsane diyarlar. Sürekli bir merakı ve varılması olanaksız bir uzaklığı ifade eden ülkeler". Uzun daha sonra bu gizemli ülkelerin "Kürtlerin sürgün yeri" olduğunu öğrenir (*Nar Çiçekleri* 59). Son yüz elli yılda hemen hemen tüm kültürel üretimini sürgünde oluşturan Kürtler için sürgün geliştirici bir deneyim olarak da önemlidir. Uzun şöyle yazar:

Tıpkı Yahudiler ve Ermeniler gibi, Kürtler de *welatê xerîbiyê*'yi bir olanak, dilin, edebiyatın, sanatın ve kültürün korunabileceği, geliştirilebileceği bir merkez olarak yaşamışlardır. İlk gazetelerini, ilk dergilerini, ilk modern kitaplarını, ilk modern kuruluşlarını sürgünde yayınlamış, oluşturmuş bir halkın evladı olarak ben de *welatê xerîbiyê*'yi hem bir hüznün hem de bir sığınak olarak yaşa[dım]. (*Nar Çiçekleri* 76)

Said de, her ne kadar sürgünün olumlu bir deneyim olarak lanse edilmesine karşı çıksa da, sürgüne dair bazı özelliklerle ilgili olarak "kimi olumlu şeylerin söylenebileceğini" teslim eder. Said'e göre, birden çok kültürü tanıma şansına sahip olan sürgün, farklı bakış açıları geliştirir ve "farklı boyutlara dair "müzikteki kontrpuana benzeyen bir farkındalığa ulaşır" (186). Bu boyutuyla sürgün, Uzun için başlı başına bir ilham kaynağıdır. Sürgün üzerinden Kürtlere aynı zamanda yakın tarihleri de olan kendi sürgün tarihlerini hikaye eder; bu sayede Memduh Selim gibi unutulmuş Kürt entelektüellerini diriltir, Kürtler için en önemli sürgün merkezi haline gelen Şam'ı anlatır. Sürgünün unutulmuş ve yok oluş anlamına geldiği doğrudur, fakat bu yok oluşa direnen Memduh Selim, Celadet Ali Bedirxan ve Uzun gibi kimi insanlar, sürgünü kendileri ve kültürleri için yeni bir olanağa dönüştürmeyi bilmiş, entelektüel çalışmalarında hız kesmemiş ve Uzun örneğinde gördüğümüz gibi bu

yeni durumu da ulusal anlatı çerçevesinde yeniden üretebilmiştir. Bu tam da Said'in bahsettiği farkındalıktır. Bu yanıyla, sürgün edebiyatı geleneğine ek olarak, Kürtlerin sürgün deneyiminin kendisi ve bu sürgünün Kürtler için entelektüel çalışmanın adresi olması, Uzun'un yazarlığında önemli bir dayanak noktasını oluşturur.

Sürgün, her şeyden önce yerinden yurdundan edilme, ait olduğu dünyadan koparılmadır. Said, sürgünün “kendine yeni bir dünya yaratarak” kaybını telafi etmeye yöneldiğini tespit eder ve şöyle der: “Birçok sürgünün romancı, satranç oyuncusu, politik aktivist ve entelektüel olması şaşırtıcı değildir. Bu işlerin her biri nesnelere minimum yatırım gerektirmesinin yanı sıra, hareketlilik ve yeteneğe çok büyük değer verir” (181). Uzun da, sürgün yazarlarının “dile sığınmış” olduğunu düşünür ve şöyle der: “Kendi anayurtlarını, kendi anadillerini, kendi hatıralarını dile taşımışlardır. Ve dilde bir anayurt oluşturmuşlardır” (*Bir Dil Yaratmak* 175). “Dilde yaratılan yurt” saptamasını, Said de Adorno için şu satırlarla yapar: “Adorno'nun düşüncelerini besleyen inanca göre, şu anda mümkün olan tek ev, her ne kadar kırılabilir ve savunmasız da olsa, yazıdadır” (184). Tıpkı Adorno gibi, yazarlık yolunu seçerek dile sığınmış olmasının yanı sıra, Uzun, gerçekten de anayurdunu dilde yaratmış, romanlarında bir ulus hikayesi inşa etmiştir. Diğer taraftan, sürgün, Uzun için dil ile ve özellikle de anadili ile kurduğu ilişkiyi yeniden biçimlendiren bir deneyimdir. Kürtçe yazarlık kararını sürgündeyken almıştır ve yasaklı da olsa bu dilin konuşulduğu, yaşadığı memleketinden binlerce kilometre uzakta, Kürtçeyi yeniden inşa etmiştir. Bir roman dili yaratmak bağlamında, sözlü gelenek, klasik edebiyat ve yirminci yüzyılın başında çıkan dergileri kaynak almasının yanı sıra, sürgün ülkesinin dili ve edebiyatı, batı dilleri ve edebiyatı da çıkış noktaları olmuştur. *Hêviya Auerbach* (Auerbach'ın Umudu) gibi bir romana yönelmesi belki böyle bir etkinin sonucudur.

Son olarak, Said'in dikkat çektiği bir diğer nokta da, sürgünün "savunmacı bir milliyetçilik" geliştirerek "sürgünden bir ulus yaratmak" gibi "yeniden inşa projeleri"ne girmesidir. Bu durum, "ulusal bir tarih inşa etmek, eski bir dili canlandırmak, kütüphane ve üniversite gibi ulusal kurumlar açmak" gibi projeleri içerir (184). Bu yorum, Uzun'un bir yazar olarak konumunu çok iyi yansıtmaktadır. Yazarın tüm romanlarının toplamında bir ulusal anlatı inşa ettiğini belirtmiştik. Uzun, bu anlatı içinde kendi ulusal tarihine döner, Mir Bedirxan'dan torunu Celadet Bedirxan ve yakın dostu Memduh Selim'e, oradan güncel tarihi konu alan *Ronî Mîna Evîne Tarî Mîna Mirinê*'ye kadar bu ulusal anlatı takip edilebilir. Kürt dilini, roman türüne uygun modern bir dil haline getirme projesi de, eski bir dili canlandırma projesinden başka bir şey değildir. Diğer taraftan, Uzun herhangi bir ulusal kurumun inşasında yer almış değildir. Ancak, Kürt PEN Kulübü'nün kurulması gibi görevlerde bulunmuştur. Ölümünden sonra, Diyarbakır'da Uzun'un kütüphanesinin de başlanmasıyla kurulan kütüphaneye "Mehmed Uzun Kütüphanesi" adının verilmiş olması, yine de bu anlamda sembolik bir öneme sahiptir. Tüm bu çerçevede içinde, hem ulusal anlatı bağlamında kurucu bir role sahip olmak, hem de sürgün temasını işlemek noktasında üç romanın öne çıktığı görülür: *Siya Evîne*, *Bîra Qederê* ve *Hawara Dîcleyê*. Bu romanların yakın okumasıyla Uzun'un nasıl bir sürgün edebiyatı yarattığı, kendini nasıl bu gelenek içinde konumlandığı ve sürgün motifini ulusal anlatıya nasıl dâhil ettiği görülebilir.

3.1. *Siya Evîne* (Yitik Bir Aşkın Gölgesinde)

Siya Evîne, yirminci yüzyıl başında yaşayan ve 1976'da yaşamını yitiren Memduh Selim adlı Kürt aydınının yaşam öyküsü üzerine kurulmuştur. Aslen Van'lı olmakla birlikte, Memduh Selim İstanbul'da yetişmiştir; fakat cumhuriyetin ilanıyla birlikte sürgün yolları gözüktür. Memduh Selim'in sürgünü esas olarak Şam ve Antakya eksenli olmakla birlikte, İstanbul'dan İskenderiye'ye, oradan Beyrut, Şam, Halep, Antakya ve sonra Antakya'nın Türkiye'ye katılmasıyla tekrar Şam'a geniş bir coğrafyayı kapsar. Antakya'ya yerleşen Memduh Selim, burada bir Çerkes kızına âşık olur. Aynı sırada, Kürt Teali Cemiyeti'nde faaliyet gösterir ve Kürtlerin bağımsızlığı için mücadele eden *Xoybûn* adlı örgütün kurulmasında aktif rol alır, örgütün genel sekreterlerinden biri olur. Bu arada, Ağrı'da patlak veren Kürt isyanına destek için oraya gidilmesi söz konusudur. Ancak, Memduh Selim düğün hazırlıkları içindedir. Aşkı ile mücadelesi arasında kalan Memduh Selim bir türlü karar veremez, roman da bu ikilem üzerinde yükselir. Sonunda Ağrı'ya gider, ancak döndüğünde kendisinin öldüğünü zanneden sevgilisinin yaşlı, zengin bir adamla evlendiğini öğrenir. Hem isyan yenilmiş, hem de aşkını kaybetmiştir. Sürgünün yenilmişliğiyle birleşen Memduh Selim'in katmerli yenilgisi, hüznün dolu bir ömür olarak romanda resmedilir.

Memduh Selim'in Uzun için önemi her şeyden önce çok yakın bir tarihe ait olmasına rağmen "unutulmuş bir Kürt aydını" olmasıdır (*Bir Dil Yaratmak* 26). Unutulmakla, yitip gitmekle eş anlamlı olan sürgün, Memduh Selim'i de unutturmuş, bir hüznün bulutunun içinde silikleştirmiştir. Kendi sürgün deneyimine, yitip gitmeye

karşı yazarlığıyla direnen Uzun da, öncelikle Kürt entelektüel birikimine ve şahsiyetlerine dair hafızasızlığı yıkmak için mücadele eder. Sürgünün dayattığı yok oluşa karşı, ilk adım hatırlamak, ortak bir hafıza oluşturmaktır. Bu şekilde, Memduh Selim şahsında bu sürgüne ve unutulmaya karşı mücadelenin altı çizilmiş olur. Uzun, kendisiyle Memduh Selim arasında şu sözlerle bir paralellik kurar: “Ben de bir sürgün yazarıydım. Memduh Selim gibi. Memduh Selim’i çağdaş bir Odysseus olarak görmek mümkün. *Siya Evîne* de bu sürgün edebiyatı geleneğinin özgün bir Kürt halkası” (*Bir Dil Yaratmak* 27). Ancak Odysseus’tan farklı olarak Memduh Selim için hikayenin sonunda “eve dönüş” yoktur. Geri döndüğü ev, sürgün yurdudur. Dahası, dönüşünde kendisini bekleyen bir Penelope bulamaz. Sevgilisi, Penelope gibi ne yapıp edip kendisini bekleyememiş, öldüğünü söyleyenlere karşı inancını diri tutamamış, etrafındaki taliplere direnemeyerek evlenmiştir. Feleğin çarkı, evine değil, sürgün yurduna dönen Memduh Selim’in lehine hiçbir zaman dönmez. Sürgün için mutlu son yoktur, yalnızca sonsuz bir yitilme ve yitirme söz konusudur. Kitabın başında yer verilen “Feleğin çarkı hızla döner başımızda / Talihimiz kötü, yüreklerimiz yaralı” dizeleriyle başlayan ve “Zordur, çok zordur gurbet belası” sözleriyle sona eren Emin Ali Bedirxan’a ait şiir de dönmeyen talihe yakılan bir ağıt olan romanı özetler niteliktedir.

Uzun kendi sürgün deneyimini Memduh Selim şahsında romanlaştırdığını şu satırlarla ifade eder: “Daha sonra bunların tümünü üçüncü romanımın kahramanı, elli üç yılını sürgünde geçirip, sürgünde vefat eden Memduh Selim’e mal ettim” (*Nar Çiçekleri* 67). Memduh Selim de, Uzun gibi kendini hem doğunun, hem de batının edebi geleneklerine ait hissedenden bir entelektüeldir. Bu nedenle, sürgün yolculuğuna çıkarken çantasında “Ehmedê Xanî, Firdevsi, Ömer Hayyam, Montaigne, Descartes, La Fayette, Rousseau, Shakespeare, Voltaire; yani Doğu ve Batı birlikte”dir (33).

Kendisini hem doğu hem de batıya ait bir pratik olan sürgün içinde tanımlayan ve daha çok batı edebiyatı olan sürgün edebiyatı geleneği içinde konumlandırın Uzun, Memduh Selim'e de bu iki geleneği bir araya getiren entelektüel rolünü verir.

Uzun'un kendi sürgün deneyimine ses verdiği diğer bir nokta da romandaki rüyalarıdır. Memduh Selim, rüyalarında kendini İstanbul'daki evinde görür (124). Bu rüyalar kimi zaman bir kâbus, kimi zaman da tutku dolu rüyalarıdır; ancak hiçbir zaman sürgün ülkesinde değildir rüyalarında. Uzun da kendisinin sürgündeki ilk beş yılında sürgün ülkesiyle ilgili hiç rüya görmediğini not düşer: “Ne olumlu, ne de olumsuz. Gördüklerim, bir yanıyla, çocukluğumun anılarını, bana *welatê xerîbiyê*'ye ilişkin öyküleri anlatan ninemi, bana durmadan nefis renkli şekerler getiren dedemi çağrıştıran rüyalar, bir yanıyla da polisi, cezaevini, işkenceyi, zoru hatırlatan karabasanlar, kabuslar oldu...” Uzun, bu durumu açıklamak için Joseph Brodsky'ye başvurur ve geçmişe bağlı yaşamanın, geriye bakışın sürgün aydınının yaşamında önemli bir rolü olduğunu söyler (*Nar Çiçekleri* 67). Bu anlamıyla, *Siya Evîne*, yalnızca Memduh Selim'in Uzun ile ortak olan sürgün yaşamı değil, Uzun'un geriye bakışıdır da aynı zamanda. Memduh Selim şahsında, Uzun kendi sürgününün köklerini araştırır ve bu kökleri romanlaştıırken de kendi deneyimini oraya yansıtır. Bilinçdışının ifadesi olarak rüyalar da bu noktada ona güçlü bir zemin sunar.

Memduh Selim'in sürgün ülkesi olan Antakya'da bir çay bahçesinde ağaçtan düşen yavru bir kuşu yuvasına geri taşıdığı sahne, sürgünün de ağırlılığını hissettirir. Korkuyla çırpınan, ancak henüz çok küçük olduğu için uçamayan kuşa acıyan Memduh Selim, garsonu çağırır ve ondan ağaca tırmanıp kuşu yuvasına bırakmasını ister. Garsona göre, ağaç, küçük bir kuş için tırmanmaya değmeyecek kadar yüksektir. Yine de Memduh Selim Bey'i dinler ve kuşu yerine çıkarır. Memduh Selim, çocuğa şöyle nasihat eder: “İyi delikanlı, unutma; herkes kendi yuvasında

mutlu mesut olur, kuş da kendi yuvasında...” (43). Bu sözler, Memduh Selim’in amacının yalnızca küçük kuşu kurtarmak değil, aynı zamanda evi, aidiyet duygusunu korumak da olduğunu işaret eder. Memduh Selim, sürgünün onu ait olduğu yuvasından hoyratça koparmış olmasına, en küçük yuvayı dahi koruyarak cevap verir. Fakat kendisi için sürgün ülkesinde yeni bir yuva kuramaz, ne kendisini, ne de sevdiği kadını bu yok oluştan kurtarabilir.

Sürgün yaşamı ile başa çıkmak için dilde kendine bir anayurt yaratan, dile sığınan Uzun’a karşılık, *Siya Evîne*’de aşkın gölgesine sığınan¹¹ Memduh Selim vardır. Memduh Selim için aşk, “[d]üşman siperleri içinde en güvenli mevzi”dir (115). Tümüyle yabancı olduğu ve kendini kısıtlanmış, esir hissettiği, tüm faaliyetlerinin Fransız hükümeti tarafından denetlendiği sürgün ülkesinde kendini evinde hissettiği yer aşktır: “Memduh Selim Bey gurbetin kıraç çölünde bir dulda, bir gölge bulmuş kendine; aşkın gölgesini bulmuş. Ne zaman dertler ve kederler yalımlansa, ne zaman sorunların, güçlüklerin ateşi ılgık ılgığa üstüne gelse aşkın gölgesine sığınmıyor hemen” (114-15). Memduh Selim, aşkın gölgesine sığınmıştır sığınmasına ama bir kez bu gölgeyi terk edip tercihinin isyandan yana kullandığında ve yenik bir biçimde geri döndüğünde tekrar bu sığınağı bulamaz. Sığınağını yitirdiğinde mücadelesini de yitirir ve unutulmaya mahkûm olur. Buna karşılık, yazarlığa sığınan Uzun, sığınağını korur ve Memduh Selim’in kaybolan sesini de kendi anlatısına katarak sürgüne karşı bir direniş anlamına da gelen yazınını güçlendirir.

¹¹ Türkçe’ye *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde* olarak çevrilen *Siya Evîne*’nin birebir Türkçe karşılığı “Aşkın Gölgesi”dir.

3.2. *Bîra Qederê* (Kader Kuyusu)

Yine yirminci yüzyılın başlarında geçen *Bîra Qederê*, Cizîra Botan Miri Bedirxan'ın torunu, ünlü Kürt dilbilimcisi ve entelektüeli Celadet Ali Bedirxan'ı konu alır. Celadet Bedirxan, Memduh Selim'in de dava arkadaşıdır. Ancak, onun gibi unutulmamış, gerek bir mir, gerekse Kürt dilini Latin alfabesine aktaran ve *Hawar* gibi modern Kürt dilinin kurulmasında çok büyük bir önemi olan dergiyi çıkaran entelektüel olarak Kürtler arasında iyi tanınan biri olmuştur. Celadet Bedirxan'ın romanı da, Memduh Selim'inki gibi bir sürgün yaşamını, sürgünün yıkıcılığı karşısında direnmekle geçen bir ömrü konu alır. *Siya Evîne* gibi İstanbul'da başlayan roman, aynı şekilde birçok durağın ardından Şam'da sona erer. Bedirxan'ın sürgün yolculuğu kendisi daha doğmadan Mir ailesinin bir kısmının sürgün edildiği İstanbul'da başlar. Ailenin diğer kısmı ise Girit'e sürülmüş, oradan bir kısmı Şam'a geçmiş, aile paramparça olmuştur. Meşrutiyeti izleyen Türkçülük ideolojisinin yükseldiği İttihat ve Terakki iktidarı döneminde İstanbul'u terk etmek zorunda kalır. Sürgünde geçen hayatı önce batıda Viyana ve Münih'e, ardından doğuda Mısır, Lübnan ve son olarak da Suriye Şam'a uzanan büyük bir coğrafyayı kapsar.

Celadet Bedirxan'ın önemli bir özelliği bir sürgün çocuğu olması, anayurdunu, anadilinin konuşulduğu, kültürünün yaşadığı toprakları hiç görmemiş olmasıdır. Bu nedenle, her ne kadar geniş bir aile içinde Kürt kültürüyle büyütülse de, yurt olarak İstanbul, Kadıköy'ü tanır ve iyi eğitilmiş bir paşa çocuğu olarak yetişir. Ancak, bu yurdundan da sürgün edilir. İstanbul'da tıpkı kendisi gibi "sürgün çocuğu" olan Boşnak bir sevgilisi olmuştur, fakat sürgünle birlikte onun da izini

kaybeder. Münih'te kardeşlerinden biri hayatını yitirir. Diğer taraftan, İstanbul'dan ardi ardına aile bireylerinin ölüm haberleri gelir. Sürgün, Celadet Bedirxan için de sürekli bir kayıptır. Avrupa'dan Mısır'a yolculuğu, Hitler Nazizminden kaçan Yahudilerle birlikte olur. Kaderini diğer sürgünlerin kaderiyle ortaklaştıran Bedirxan, özellikle de Yahudilerin kendi dillerini koruma çabalarından etkilenir. Ortadoğu'da, yeni sürgün coğrafyasında Kürt siyasi hareketine dâhil olma olanağına sahip olur. *Siya Evîne*'de de yer bulan *Xoybûn* örgütünün kuruluşunda yer alır. Örgütlenme çalışmaları için Irak'ın Bahdinan bölgesine gider. Burada ilk kez anadilinin konuşulduğu, kadınların Kürtçe ağıt yaktığı, çocukların sokakta Kürtçe oyunlar oynadığı memleketini görür ve çok şaşırır (236). Ancak, gerek Bahdinan'daki çalışmalar, gerekse Ağrı'da ve Dersim'de patlak veren Kürt isyanları sonuçsuz kalır ve sürgünün kendisi Bedirxan'ın anayurdu haline gelir.

Uzun'un sürgün yazarlığını "dilde bir anayurt yaratma edimi" (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman 175-76*) olarak tanımlamasına uygun bir şekilde, Celadet Bedirxan da kendini dil çalışmalarına verir. Tıpkı Uzun gibi, o da ulusal kimliğe giden yolun dilden geçtiğini düşünür. Sonuç olarak, bu tezin ikinci bölümünde değinmiş olduğumuz Kürt dili ve edebiyatı üzerine olan *Hawar* dergisini çıkarmaya başlar. Bedirxan için dergi, sürgünde bir dil, bir millet oluşturma projesidir. Celadet bey projesini şu sözlerle temellendirir:

Bize Kürtçe bir dergi, hayır birkaç dergi lazım. Millet, diliyle, yazısıyla, bilgisiyle millet olur. Medeniyete, başarıya ulaşmanın yolu bundan geçer. [...] Evet, milletler dilleriyle var olur. Birlik dille oluşur. Dil birliği de okuma yazmayla, alfabenin, kelimelerin birliğiyle oluşur. Hani kelimelerimizin birliği, hani dilimizin birliği? Hani bu birliği sağlayacak mektep, kitap, mecmua ve ceridelerimiz

nerede? Yenilgi üstüne yenilgi alıyoruz, birbirimizi yemekle
meşgulüz. Niçin kardeşler? Söyleyin niçin? (*Bîra Qederê* 236)

Dergi için gizlice sınırı geçerek bir dağ köyünden ünlü dengbej Ehmedê Fermanê Kîkî'yi getirir ve dengbej anlatısını da ilk kez bu derginin sayfalarında yazıya geçirir. Edebiyatının büyük ölçüde sözlü olduğunu bu tezde göstermeye çalıştığımız Kürt dilinin modernizasyonu gibi bir görev üstlenen Bedirxan, dilin bu zenginliğini de sürgünde yarattığı anayurduna dâhil eder. Kiki'yi dinlediği gecelerden birinde, ünlü şiiri “Bilûra Min”ı (Kavalım) yazar (268). Şiirin dizelerinde sürgünün baskın izi vardır: “Kavalımsın sen / Yurtsuzların sesi, kavalım benim...” dizeleri, geleneksel dengbej çalgısı olan kaval aracılığıyla, dengbej sözünün yanı sıra, müziğinin de sürgünde Celadet Bey'e bir sığınak, bir yurt olduğunu gösterir. Kiki'nin anlatısı ve kavalı sayesinde, kendi kültürünün köklerine inmeyi başarır ve dilini sürgünde yeniden hayata döndürmek için gereken zemini burada bulur. *Hawar*'dan sonra, *Ronahi* (315) ve *Roja Nû* (322) gibi başka dergiler de çıkarır. Her ne kadar iki roman yazmayı ve “Kürt kütüphanesine bir roman armağan etmeyi” tasarlasa da, bu tasarılarını hiçbir zaman gerçekleştirmez. Ölmeden kısa bir süre önce planladığı son romanının adı, “Bîra Qederê”dir. Bu romanı yazmak ise benzer bir sürgün kaderini yaşayan ve buradan kendine bir yazarlık çıkaran Uzun'a düşer. Böylelikle Uzun, kendi sürgün yazarlığını, dile sığınma, dilde yeni bir dünya kurma serüvenini Celadet Ali Bedirxan şahsında metinselleştirir ve bu sayede hem ortak olan “Kürt entelektüelinin sürgün kaderi” temasını geliştirir, hem de Celadet Bedirxan'la kendi arasında anayurdundan ve temel referanslarından kilometrelerce uzakta yapılmaya çalışılan Kürt dilinin modernizasyonu temelinde bir kader ortaklığı kurar.

Uzun ve Celadet Bey'in sürgün teması etrafında şekillenen bir diğer kader ortaklığı da aşktır. Celadet Bey, sürgüne gittiğinde büyük bir tutkuyla bağlı olduğu

sevgilisi Canan İstanbul'da kalır. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın, bir daha Canan'a ulaşamaz. Mektupları cevapsız kalır. Sürgün, yalnızca ait olduğu toprağa değil, ait olduğu sevdaya da tüm dönüş yollarını kapar. Yıllar sonra, Şam'da katıldığı bir davette Canan ile karşılaşır. Canan'ın bir Türk zabitle evlendiğini görür. Kendisi gibi bir "sürgün çocuğu" olan Canan, Celadet ile olan sonu belirsiz ilişkisinden korkmuş, başka bir hayatı tercih etmiştir (261). Aslında bir "yabancı" olan sevgilisi tarafından terk edilen Celadet Bey geleneğe döner. "Were Dotmam" (Gel Amcakızı) şiiriyle (285) ifade ettiği, aile içinden evlenme eğilimini benimser. Dede Mir'in doksan dokuz çocuğu olduğu rivayet edilmektedir, bunlar da sayısız amca, hala, dayı, teyze çocuğu anlamına gelir. Celadet Bey'in iç evlenme geleneğini sürdüren aşiret kültüründe, kendisinden beklenen bu "dotmam"lardan biriyle evlenmesidir. Fakat o aşkı hep "dışarılarda" aramıştır. Şimdi ise sürgünün yıkıcılığıyla tüm amcakızları dağılmıştır: "Bütün amca kızları gitmişti. İstanbul'daki sevgili gitmiş, sevda ve aşk gitmişti. Bir tek Şam'da yufka yürekli, fedakâr bir dotmam kalmıştı. Ömrümün kışında, ona bahara ait sıcacık bir yuva yapamaz mıydım? Birlikte böyle sıcak bir yuva kuramaz mıydık?" (287) diyerek amcasının kızı Rewşen Bedirxan ile evlenmeye karar verir. Bu evlilikten huzurlu bir hayat arkadaşlığının yanı sıra, iki çocuk sahibi olacaktır (314). Rewşen hanım, onun için aile, evde bekleyen Kürt kadını, evin direği¹², Cizîra Botan yemekleri, kısacası tüm Kürt kültürünü sembolize eder. Sürgünde kendi köklerine dönme arayışı, Rewşen Hanım'a olan yöneliminde farklı bir ifadesini bulur. Aşk ya da mutluluk, artık "yabancılarda", "yaban diyarlarda" aranmamalıdır; bizzat kendi aidiyetinde, kendi kültürüne, kendi referans noktalarına geri dönüştedir.

¹² Kürtçede, "evin direği" deyimini evin erkeği için değil, bir evi var eden, çekip çeviren anlamında kadın için kullanılır.

Ulusların tarihinde vatan kavramı hemen her zaman kadının vatanın simgesi ya da metaforu olarak sunulduğu bir söylemle geliştirilmiştir. Afsaneh Najmabadi'ye göre, "Milliyetçi söylem, çoğunlukla, vatanın bir kadın bedeni olarak temsil edilmesini, erkek kardeşlerden kurulu bir ulusta, erkeklerin birliğine dayanan bir ulus kimliği inşa etmek üzere kullanmıştır" (129). Anthias ve Yuval-Davis de kadınların etnik ve ulusal sürece "etnik ve ulusal farklılıkların gösterenleri olarak – yani etnik ve ulusal kategorilerin dönüşümü, yeniden üretimi ve inşasında kullanılan ideolojik söylemlerin merkezinde yer alan semboller olarak" dâhil olduğunu söyler (aktaran Walby 38). Bu bağlamda, Uzun da ulusal bir inşa sürecinde milli bir söylemin içinde yazan bir erkek birey olarak benzer bir örüntüye sahiptir. "Kürt kadınıyla evlenme" teması, sembolik olarak ulusal kimlik inşası sürecine angaje olmak anlamına gelir; ancak bunun kaçınılmaz olarak kadın bedeni üzerinden tanımlanıyor olması Uzun tarafında erkek egemen bir yaklaşıma denk düşer. Uzun'un bu yaklaşımı çerçevesinde, ne Celadet Bedirxan, ne de Memduh Selim "yabancı" kadınlarla mutluluğu bulabilir. Burada vurgulanan aslında "yabancı diyarların" ve ancak bu dolayısıyla "yabancı kadınlar"ın mutluluk getirmediğidir. Sürgüne karşı anayurda dönüş, dile dönüşle ve anayurdun kadınlarına dönüşle mümkün olur. Bu anlamıyla, "dotmam" teması, geleneksel akraba evliliği değil, patriyarkal söylem içinde bir tür anayurda dönüş özlemidir ve bu haliyle de bir problematik olarak *Bîra Qederê*'de ifadesini bulur.

Sürgün temasının romandaki bir diğer tezahürü de düşkünlük, yoksulluktur. Celadet Bedirxan, ilk olarak Münih'te yoksullukla tanışır. Yanına aldığı dövizler devalüasyon nedeniyle değer kaybetmiştir. Sonrasında ise yaşamı boyunca yokluk peşini bırakmaz. Hatta ölümü bile yoksullukla mücadelesinden gelir. Ailesini geçindirmek amacıyla tarıma başlar, gerekli olan suyu temin etmek için kazdığı

kuyunun çökmesiyle kuyuya düşer ve hayatını kaybeder. Bu şekilde, devrik de olsa bir mir torunu için kabul edilemez bir düşkünlük olarak belirir sürgün. Düşkünlük yalnızca yoksulluk da değildir, artık Celadet Bey'in mirliğinin de hiçbir anlamı kalmamıştır. “Mir”, “Prens”, “Emir” gibi adının başına yakıştırılan sıfatlar artık ironik durmaktadır. “Mir'dim, 'prince'dim. [...] Ancak cebimde çoğu zaman bir sigara parası bile yoktu” der anlatıcı Celadet Bedirhan (253). Bir diğer taraftan da, Münih'teki sevgilisi Monica, sevişmeleri sırasında ona “Fürst, mein fürst” (Prens, prensim benim) diye seslenmektedir (187). Art arda gelen sürgünler, mirliğin de sonu olmuştur. Mirlik, artık yalnızca sevgilinin sevişme sırasında fısıldadığı bir aşk sözcüğüdür, hiçbir gerçekliği yoktur, bir fanteziden ibaret kalmıştır. Bir yenilme deneyimi olarak sürgün, geride ne mir, ne prens, ne de bir tarih bırakır. Bunun karşısında, Uzun'un yazarlığı bu yenilme deneyiminin kendisini sorunsallaştıran, düşkünlüğün içindeki tarihi yeniden yazmaya, buradan bir ulusal anlatı oluşturmaya çalışan bir arayış olarak öne çıkar.

3.3.Hawara Dicleyê (Dicle'nin Sesi)

Hawara Dicleyê, Siya Evîne ve Bîra Qederê'nin de tarihsel arka planını oluşturan bir sürgün anlatısıdır. Uzun, bu romandan “bir sürgün baladı” olarak bahseder (*Ruhun Gökkuşağı* 229). Sürgün yolculuğu olarak Cizîra Botan'da başlayan anlatı, Sivas, Samsun, İstanbul üzerinden Girit'e, Şam'a gider ve yine Cizîra Botan'da son bulur. Romanın Türkçe çevirisinde, *Diclenin Sesi I* ve *II* üst başlığının yanı sıra, birinci cilde *Dicle'nin Yakarışı*, ikinci cilde ise *Dicle'nin Sürgünleri* adı

verilmiştir. Buradan da anlaşıldığı üzere, birinci ciltte Kürtlerin sürgün kaderinin başlangıcına yol açan olaylar konu alınırken, ikinci ciltte sürgünün kendisi anlatılmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi öykü dengbej Biro tarafından anlatılan kendi öyküsüdür. Biro'nun anlatısı on dokuzuncu yüzyılda geçer. Bir Newroz günü Mir Bedirxan'ın Cizîra Botan miri olarak tahta çıkışıyla başlar. O günden itibaren Biro'nun kaderi Mir'in kaderiyle paralel bir seyir izler. Biro, Yezidi katliamından yaralı olarak kurtulmuş ve bir dengbej - çoban tarafından yetiştirilmiş bir çocuktur. Dengbej olmak istemektedir, fakat önce Mir'in talebi üzerine Medresa Sor'da medrese eğitimi alır. Genç bir delikanlıyken Mezopotamya'da kendi köklerini arama yolculuğuna çıkar. Yezidileri bulur, dinini öğrenir, farklı kültürleri tanır. Daha sonra, bu yolculukta edindiği bir dostunun kız kardeşi Ester'i Keldani katliamından kurtarmaya gider. Katliama tanıklık eder, ağır yaralı bir halde kızı bulur ve Cizîra Botan'a getirir. Stêr adını verdiği Ester ile birbirlerine âşık olurlar. Ancak, Keldanilere yardım etmek yasaktır. Bu yüzden Mir'in askerleri tarafından zindana atılır. Bu arada Mir, Osmanlı'ya başkaldırmıştır. Bu kargaşada salıverilen Biro, tekrar Ester'i aramaya çıkar. Ester köle tacirlerinin eline düşmüştür. Biro, Ester'i bir kez daha kurtarır ve evlenirler. Cizîra Botan'a geri gelirler, Biro Ester'i Mir'in eşi Rewşen Hanım'a emanet eder ve ayaklanmanın merkezine yönelir. Bu ayaklanma Osmanlı tarafından bastırılınca Mir ve Mir'e yardım eden herkese de sürgün yolu gözüktür.

Buraya kadar, sürgünle ilgili olarak iki vurgu göze çarpar. Bunlardan birincisi, yazarın önsözünde anlatıcı Biro'nun "iki yüz yıldan beri sürekli tekrarlanan bir kaderin sesi" (*Dicle'nin Sesi I*: 11) olabileceği varsayımıdır. Bu kader, sürgündür (I: 31). Uzun, *Hawara Dicleyê*'de Kürtlerin sürgün yaşamının miladını verir, Mir'in Girit sürgününden başlayarak Kürtlerin kaderi haline gelen bu deneyimin bir tür

arkeolojisini oluşturur. Dede Bedirhan'dan toruna, Celadet Bedirhan'dan ise Uzun'a gelen bir tarihtir bu. İkincisi, Biro'nun Mir'in Ermeni danışmanı Mam Sefo'nun kütüphanesinde tanıştığı yazarlardır. Biro'nun adlarını Keso, Maro ve Naso olarak kendi dünyasına uyarladığı bu yazarlar, kitabın sonunda verilen bir sözlüğe göre sırasıyla, Ksenefon, Publius V. Maro Vergilius, Publius O. Naso Ovidius'tur. Biro bu kitapların yazıldığı dilleri anlayamaz, kitaplardaki yazıları okuyamaz, yalnızca resimlere bakar ve hayal eder. Ancak yine de bu üç yazar sürgün teması etrafında anlam kazanır. Ksenefon'un eseri *Anabasis ve Onbinlerin Dönüşü*, yüzyıllar önce Mezopotamya'da Kürtlerin varlığını tasdik eden önemli bir tarihi belgedir. Biro, bu kitaptaki savaş sahnelerine bakar ve savaşı, yıkımı anlamlandırmaya çalışır (I: 30). Vergilius'un Aeneis'i, Troya'dan kaçan Eneas'ı, sürgün bir Anadolu halkını anlatması açısından Kürtlere adeta örnektir. "Bizim hayatımız da Maro'nun anlattıklarına tıpatıp benzemedi mi? [...] Truva atı Yezdîñşêr kılığına bürünüp, Osmanlı ordularının yardımıyla kadim kentimiz olan Cizre'yi zaptetmedi mi?" diye sorar Biro (I: 31).

Ovidius ise bir sürgün yazarı olarak Uzun için geleneğin ilk halkalarından biridir. Biro, Ovidius ile kendisi arasında şöyle bir benzerlik kurar: "[O] da hüznüyle yazılmış kitabında çok uzak, çok yabancı bir Karadeniz ülkesinden, oradaki sürgün hayatından söz ediyordu. Yabancılar, gurbete düşenler kimlerdi? Biz değil miydik? Sürgün kaderimiz olmadı mı; gerçekten de öfkeli bir renge bürünmüş Karadeniz'in amansız dalgaları, korkunun en büyüğünü bize yaşatmadı mı?" (I: 31) Sivas üzerinden Samsun'a, oradan da bir gemiye bindirilerek İstanbul'a gönderilen sürgünlerden biri olarak Biro, Karadeniz'e baktığında Ovidius'un ve Ksenefon'un kitaplarını hatırlar. Ksenefon'un kitabında, ülkelerine geri dönüş yolcusu olan sevinçli Yunan askerleri resmedilmiştir: "adamlar sevinçliydi, alkış tutuyorlardı;

çünkü deniz onlar için özgürlüğün ve ülkelerine dönüşün işaretiydi” (*Dicle'nin Sesi II: 261*). Oysa Biro için “sürgün ellerde geçecek yeni bir hayatın, yeni bir sayfasından başka bir şey değildi” (II: 262). Bu nedenle de, kendini Ovidius’a daha yakın hisseder: “Resimdeki adam elbette Naso’nun bizzat kendisiydi, dalgalanan deniz de Karadeniz’di ve Naso’nun yüzündeki bakış, kuşkusuz sürgün, düşkün ve çaresiz bir insanın bakışıydı” sözleriyle Ovidius ve kendisinin kesişen sürgün kaderine vurgu yapar. Ovidius ve Biro’nun birbirinden zamansal ve uzamsal açılardan çok farklı olan sürgün deneyimleri, yine de insani deneyim olarak paraleldir. Biro, Ovidius’un kitaptaki resminde adeta kendini görür: “Naso’nun bakışından bin sekiz yüz, hatta bin sekiz yüz elli yıl sonra, şimdi aynı denizin kıyılarında, Anadolu yakasında aynı bakış, galiba gelip benim de yüzüme oturdu; yıkılmış birinin, kırık bakışı” (II: 263). Uzun, böylece, kendi deneyiminde de bir araya gelmiş olan farklı gelenekleri, yüzyıllar öncesinin Romalı şairiyle 1800’lerin Kürt dengbejini aynı sürgün deneyimi etrafında romanında bir araya getirir.

Seslerle anlatan dengbej Biro, sürgünü de bir ses etrafında tanımlar:

Sürgün ülkesinin sesi, başka hiçbir sese benzemez; ilikleri donduran soğuk bir rüzgarın sesine benzer, fakat o soğuktan daha keskindir; katillerin kılıcının sesi gibidir, fakat ondan da daha tizdir; usulca yere inen kan damlalarının sesine benzer, fakat ondan daha hüzün vericidir; uğursuz baykuşların sesi gibidir, fakat ondan daha ürkütücüdür. Sürgün ülkesinin sesi, aziz dinleyiciler, soğuk, tiz, hüzünlü ve ürkütücüdür. Hiçbir sıcak sesin sakinleştiremeyeceği, kuşku ve endişeden arındırıp doğal bir sese dönüştüremeyeceği bir ses. Sürgün ülkesinin sesi, baskının gücüyle doğar ve aynı baskının gücüyle varlığını sürdürür” (II: 250)

Biro'nun sürgüne atfettiği sesin tasviri, bu deneyimin yapaylığına, insana insan tarafından zorla uygulanmasının akıl almazlığına işaret eder. Uzun, bu tasvir ile yüzyıllardan beri süregelen, galibin mağlup üzerindeki tahakkümünün bir ifadesi olan, artık kanıksanmış, normalleşmiş olan bu pratiği, Viktor Şiklovski'nin deyimiyle yadırgatır / yabancılaştırır (*defamiliarization*), yeni bir ışıkla görülmesini sağlar. Sürgünü bir ses olarak tanımlayarak olduğundan farklı bir gerçeklik düzleminde sunar ve kanıksanmasını engeller. Bu şekilde, sürgünü saran normalleştirme zincirini kırar, bir tahakküm biçimi olarak yapaylığını ve yabancılığını vurgular. Said, Simone Weil'in "Kök salmak, insan ruhunun belki de en önemli ve en az bilinen ihtiyacıdır" sözlerine değinir ve sürgünün yalnızlaştırılma ve yerinden edilme durumunun, modern çağın trajediye en yakın hali olduğunu ifade eder (183). Uzun, bu köklerinden kopartılma halinin canlı bir tablosunu sunar. İnsanı bu çok temel ihtiyacından mahrum bırakmanın onu nasıl bir kuşku ve endişe girdabına sürüklediğini yalın bir dille ifade ederek bu tarih boyunca çokça aşınmış kelimeyi yeni bir boyutta yeniden üretir ve sorgular.

Sürgün yolculuğu boyunca, Biro'ya askerler tarafından yakıştırılan sıfatlar da sürgünün kişinin kimliği üzerindeki yaralayıcı etkisini göstermesi açısından örnektir. Mir ve Rewşen hanım, Ester ile Biro'yu yanlarına alabilmek için Ester'in özel hizmetçileri, Biro'nun da Mir'in dengbeji olduğunu söylerler. "Mir'in kasrının *dengbej*'i değil mahpusu olan", Mir, bey ve ağa divanlarından uzak duran, methiyeler düzen anlatıya bayrak açan, bir dengbej bile olmayan Biro, bir anda kendi iradesi dışında dengbej ilan edilmiştir (II: 268). Askerler kendisine "Âşık Biro" olarak seslendiğinde önce anlayamaz, ancak daha sonra bunun "Osmanlı dilinde söz ustası veya türkücü" anlamına geldiğini ve kendisinin kastedildiğini anlar (II: 264). Ancak yine de, tıpkı "dengbej" gibi bu sıfatı da yadırgar. Daha sonra, İstanbul'a

getirildiklerinde bir zabıt kendisinden türkü söylemesini ister. Biro'nun Osmanlıca bilmediğini söylemesi üzerine zabıt şaşırır ve şöyle der: “Niye, sen Bey’in meddahı, soytarısı değil misin? Nasıl dilimizi bilmezsin? Ziyaretçilere şaklabanlıklar yapıp onları eğlendirmiyor musun?” (II: 292) Sözün saygınlığını korumak isteyen bir anlatıcıyken, Biro, sürgün ülkesinde yalnızca bir soytarı, bir şaklabandır. Bu anlamıyla sürgün, kişinin kimliğinin egemenlerin söylemine göre yeniden biçimlendirildiği ve kişinin kendisini ifade edemediği, hızla madunlaştığı (*subaltern*), dilsiz, kimliksiz ve çaresizleştiği bir gerçek olarak Biro'nun karşısına dikilir. Benzer bir şekilde, bir askerin türküsü de Mir'den bir asi ve eşkıya, Osmanlı padişahından ise halkı kurtaran bir kahraman olarak söz eder:

Fukara olanlar kaldı namecal

Zulm-i Bedir Han'dan gayet müşkilhal

Memleket cem oldu yazdı arzuhal

Sultan Mecit Han'a kıldı amanı (II: 256)

Bu sözlerle, Biro, galiplerin anlatısının, kendi tanık olduğu, deneyimlediği gerçekliği anlatmasa da artık tek doğru olduğunu öğrenir. Arkadaşı Mıgo “artık söyleyecek hiçbir şeyimiz yok, mağlupların sözü bitti, askerin söyledikleri doğrudur” diyerek, sürgün yolundaki esirlerin, yenilmişlerin bir anlatıları olamayacağını, baskın anlatının egemenlerin anlatısı olduğunu ifade eder (II: 256). Dolayısıyla, sürgün deneyimi, kendinden önceki tüm yaşamı silip egemen söyleme göre yaşamı yeni baştan hikaye eden ve bunun karşısında sürgün edilen kişiyi dilsizleştiren, hatta Mir'in örneğinde olduğu gibi, iktidar sahibi iken iktidarsızlaştıran bir pratik olarak anlam kazanır.

Biro'nun sürgün ile birlikte tanıdığı, bildiği seslerden, mekânlardan ve insanlardan kopması, bunun sonucu olarak da dilsizleşmesi; yaşamı boyunca

meydana getirmeye çalıştığı “Dicle Türküsü”nü bir türlü tamamlayamaması ve anlatıdan, sözden uzaklaşması sonucunu doğurur. Tıpkı Memduh Selim ve Celadet Bedirxan gibi, o da aşka sığınır; Stêr’e bağlanır. Sözün sıcaklığını yitirmiştir, fakat aşkın sıcaklığıyla tanışmıştır (II: 330). Stêr, Cizîra Botan’lı bile olmayan bir Keldani kızı olarak düşünülebilir; ancak Biro için ait olduğu toprakların bir parçası, tıpkı Celadet Bedirxan’ın “dotmam”ı gibi tanıdık ve yerel olan aşkın bir temsilidir. Bu nedenle de, gurbette Stêr, Biro için evine dair her şey, bir aidiyet, toprağı, ülkesi, dili, özlemi olur. Ancak, bir yok oluş anlamına gelen sürgün, onu seslerin, anlatının dünyasından koparır. Biro, “yenilgi, darmadağın hayat, sürgün ülkesi, çaresizlikler ve bizi esir almış olan dünyanın tekmil karışıklıkları, hiçbir zaman Dicle Türküsü’ne dönmeme, ona tekrar alışmama, onu baştan örüp tamamlamama izin vermemiştir. Tamamlamayı bir yana bırakın, ezberlediğim birçok dizesini de unutmuştum” der (II: 428).

Cizîra Botan’dan Sivas, Samsun, İstanbul üzerinden Girit’e, oradan Şam’a uzanan sürgün yaşamı, Biro’nun tüm yakınlarının ölümünü gördüğü yaşam kesiti de olur. Mir’in danışmanı ve Biro’nun babası gibi olan Mam Sefo İstanbul’da idam edilir, onun oğlu ve Biro’nun en yakın dostu Mıgo Girit’te, Mir ise Şam’da yaşamını yitirir, sevgilisi Stêr Şam’da bir cinayete kurban gider. Biro’nun kendisi de ölümcül bir yara almıştır. Yine de, anlatmak ve ölmek için yurduna döner (II: 457). Cizîra Botan’a geri döndükten sonra genç dengbej adaylarına “Dicle’nin Türküsü” olan kendi anlatısını aktarır. Sürgünün yenilgisine karşı, evine, anlatıya dönmüştür, “dilim de ülkem de sesimdir” der (II: 340). Bu haliyle, *Hawara Dicleyê*, “bir sürgün baladı” (Uzun, *Ruhun Gökkuşağı* 229) olarak bir ulusun sürgün kaderinin nasıl başladığının anlatısı olmasının yanı sıra, hikaye anlatıcısının yaşadığı sürgünün, yani hem

Biro'nun, hem de Uzun'un sürgün yaşamının bir anlatısıdır. Bu sürgüne direniş, anlatının kendisidir, ölüm döşeginde de olsa onu bir araya getirme kararlılığındadır.

Uzun'un sürgün teması etrafında şekillenen diğler romanları *Siya Evîne* ve *Bîra Qederê* gibi, *Hawara Dicleyê* de yazarın yarattığı karakterle sürgün kaderinde ortaklığı gösterir. Ancak, *Hawara Dicleyê* ile ilgili çarpıcı olan gerçek, bu ortaklığın kitabın tamamlanmasından sonra da sürmesidir. *Hawara Dicleyê*'nin yayınlanmasından birkaç yıl sonra, yazar Mehmed Uzun da tıpkı Biro gibi ölüm döşeginde memleketi Diyarbakır'a dönmüştür. Kanser hastalığına yakalanan yazar için doktorlar günlerinin sayılı olduğunu ve bünyesinin böyle bir yolculuğu kaldıramayacağını söyler. Yine de, Uzun, iyi bir bakımla ülkesinde bir buçuk yıl yaşar. Biro'dan farklı olarak, Diyarbakır'a "ölmeye değil yaşamaya" geldiğini sık sık vurgular (aktaran Diken 78). Bir yazarın kendi yazınıyla belki de en özgün kader ortaklığının bir örneği olarak Biro'nun Uzun'un sürgün yaşamına ses verdiği kadar, Uzun'un da Biro'nun yolculuğunu tamamladığı düşünülebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MODERNLEŞME / MODERNİZM

Kürt sözlü geleneği, yazılı edebiyatı ve sürgün edebiyatı olmak üzere üç başlık altında incelediğimiz gelenekler, Mehmed Uzun'un romancılığını üzerine inşa ettiği zemini oluşturur. Ancak, bu tezin giriş bölümünde değinilmiş olduğu üzere, Uzun, bu zemin üzerinde modern bir edebiyat geliştirmiş, modern Kürt romanı olarak adlandırdığımız türün öncülerinden biri olmuştur. Uzun, “Yaşamda, düşüncede, geleneksel yaşamda, dilde, edebiyatta, felsefe ve sanatta topyekün bir modernleşme gerekli” (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 131) diyerek kendi yaratımı için de geçerli bir proje olarak modernleşmeye dikkat çeker. Bu bağlamda, Uzun'un romancılığı, Kürt edebiyatında bir modernleşme projesi olarak anlam kazanmaktadır. Uzun'un neden modern bir romancı olduğu üzerine düşünmek, kimlik politikalarından ulusa pek çok kavramı da ele almayı gerektirir. Bunun sebebi, Uzun'un öncüsü olduğu Kürt romanındaki modern açılımın, Kürt kimlik politikalarındaki modernizasyon eğilimiyle hiç tesadüfi olmayan bir biçimde paralel bir seyir izlemesi, hatta daha önce de belirttiğimiz üzere ulusal bir anlatı inşa etmek noktasında bu projeye dâhil olmasıdır. Bu projenin en dar anlamıyla yirminci yüzyıl başında batı edebiyatında belirli bir dönemi işaret eden edebiyattaki Modernizm ile de kimi paralellikleri bulunmaktadır. Bu şekilde yürütülen bir modernleşme / modernizm tartışması, Modernist edebiyattan sömürgecilik sonrası dönemde gelişen

modernleşmeci edebiyatlara, çeşitli modernist projeler ekseninde Uzun'un modern Kürt romanını nasıl kurduğunu anlamayı hedeflemektedir.

Uzun'un romancılığı yalnızca çağdaş edebiyat olduğu için değil, modernitenin bir ürünü olan roman geleneğine ait olduğu, kültürel yaşamda bir modernleşme eğilimine denk düştüğü ve Kürt edebi geleneğini modernize ettiği için “modern Kürt romanı” olarak nitelenmektedir. Bu nedenle, bu tezde Uzun'un romancılığı değerlendirilirken, antik dünyada roman benzeri nesir türlerin gelişimi değil, Ian Watt'ın düşünsel öncülüğünü yaptığı biçimde, modern dünyanın dinamikleri içinde yükselen roman türünün gelişimi esas alınmıştır. Watt, on sekizinci yüzyılda İngiltere'de modern romanın yükselişi ile orta sınıfın toplumda egemen sınıf haline gelmesi arasında bir bağ kurmuştur. Modern sanayi kapitalizminin doğuşu ve Protestanlığın yayılışıyla birlikte “bireyin özerkliğine dayanan bir ideoloji olarak” bireyciliğin yükseldiğini ve bu yeni ideolojinin kendine uygun edebi bir türün yükselişini de beraberinde getirdiğini tespit etmiştir (60). Eagleton da, romanın modern öznenin bir ifadesi olduğunun altını çizerek ve tıpkı kendi kaderini belirleme iddiasında olan modern insan gibi romanın da “orijinal”lik iddiası olduğunu, artık akrabalık ilişkileri, gelenek ya da toplumsal statünün değil, bireyin kendisinin kim olduğunu belirleme savında olduğunu gösterdiğini vurgular (7).

Modern Kürt romanı, burjuvazinin ve bireyciliğin yükselişte olduğu bu tarihlerden yaklaşık iki yüzyıl sonra ortaya çıkmıştır. Bu farklı çağda, Kürt romanı, İngiliz romanını ortaya çıkaran dinamiklerin aynalarına sahip değildir. Fakat yine de bir paralellik vardır. Türkeş'e göre, “Romanın edebiyat tarihinde yerini almasının, burjuva sınıfının kendisinin farkına varması ve ifade etmesiyle aynı ana denk gelişti bir tesadüf değilse eğer, Kürt romanının doğuşunu da bu etnik grubun kendi kültürel

kimliğini – ancak bu yıllardan başlayarak – sahiplenmesiyle ilişkilendirmek yanlış olmaz” (161). Türkeş’in burada vurguladığı gibi, yirminci yüzyıl ve özellikle de bu yüzyılın son dönemleri, Kürt kimliği etrafında biçimlenen bir ulusal uyanışa ve toplumsal düzlemde sürdürülen çeşitli mücadelelere tanıklık etmiştir (Milton-Edwards ve Hinchcliffe 72-83). “Özellikle Irak, İran ve Türkiye’de Kürtlerin kendi kaderini belirleme talepleri neredeyse bir yüzyıldır çatışmalara yol açmıştır” . Milton-Edwards ve Hinchcliffe, Kürtlerin bölgede “unutulmuş” ya da “yok sayılmış” bir halk olduğunu, kimliklerinin sürekli inkar edilerek siyasi ve kültürel haklardan mahrum bırakıldıklarını tespit etmiştir (72). Bu tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Kürt kimliği öncelikle Sovyetler Birliği’nde tanınmış, bu ekseninde ilk Kürtçe radyo yayını Erivan radyosunda yapılmış, Ereb Şemo’dan başlayarak ilk Kürtçe romanlar da yine bu ülkede yayınlanmıştır (Uzun, *Kürt Edebiyatına Giriş* 67). Sonrasında, Kürt kimliğinin azınlık statüsünde tanındığı Irak’ta (Milton-Edwards ve Hinchcliffe 79) toplumsal hareketlerle paralellik içinde ve diasporada romancılık gelişmiştir. Türkiye’de ise ancak 1990’larda Kürt dili üzerindeki yayın yasağının kalkmasıyla (82) romanlar yayınlanmaya başlanmıştır. Uzun’un romanları da diasporada yazılmış, bu tarihlerden itibaren de Kürtçe ve Türkçe olarak Türkiye’de yayınlanmıştır. Bu haliyle, modern Kürt romanının yükselişinin Kürt kimlik politikalarıyla paralel bir biçimde bir modernleşme seyri içinde ortaya çıktığını görüyoruz.

Kürt dilinin modernleşmesi, bu tezin ikinci bölümünde detaylı olarak ele alındığı gibi yirminci yüzyılın başında Celadet Ali Bedirxan’ın dilbilim çalışmaları çerçevesinde gerçekleşmiştir. Uzun da bu modernleşme hareketinin bir devamı olarak yazmış, Kürt dilinde modern bir romancılık oluşturmayı hedeflemiştir. Uzun, anadilini tercih etmiş olmasını “etik bir zorunluluk” olarak nitelendirir, keza bu yolla

yasaklanmış anadiline karşı görevini yerine getirmiştir. Fakat bu etik tercih, aynı zamanda, Kürtlerin kendi anadillerini kazanma hareketinin de bir parçasıdır. Bu anlamıyla, Uzun'un yazarlığı, milli bir özellik kazanır. Jusdanis'e göre, "bir milli bilinç yaratmanın en önemli aracı yerel dildir" (69) ve "Bir milletin millet olabilmesi için iki şeye ihtiyacı vardır: Sınırlarını genişletmek ve kendi edebiyatını [filolojia] yaratmak" (76). Devletsiz Kürtler için "sınırlarını genişletmek" durumu söz konusu değildir, bunun yerine kendine bir sınır çizme mücadelesi sürmüştür. Çeşitli eksenlerde süren bu mücadelenin ideolojik boyutu ise bir milli kimlik yaratma projesidir ve bu noktada hem Kürt dilini geliştirmek, hem de bu dilde modern bir edebiyatın ortaya çıkması önem kazanmıştır. Uzun'un romanları, tam olarak bu döneme denk düşer. Ayrıca, Uzun bu eserlerde yalnızca Kürt dilinde yazarak bu projeye dâhil olmamış, aynı zamanda romanları içinde de bir milli kimlik yaratma misyonunu sürdürmüştür.

Modern Kürt edebiyatının toplumsal hareketlere paralel bir gelişim seyri izlemesi tesadüfi değildir. Özellikle Türkiye'de uzun yıllar boyunca Kürt dilinin devlet tarafından tanınmaması, yazı dili ve eğitim dili olarak yasaklı olması bu alanda bir edebiyatın gelişebileceği özgürlük alanını da ortadan kaldırmıştır. Bu anlamıyla, Kürt dilini geliştirmenin ve bu dilde bir edebiyat yaratmanın kendisi politik bir mücadele haline gelmiştir. Bu sorunsal etrafında edebi üretimde bulunmaya çalışan Uzun gibi bir yazar için, sorun, milli bir mücadelenin parçası olmak bağlamında edebi üretimde bulunmak değildir. Mücadelenin yazar için daha yaşamsal bir önemi vardır, bu sorunu çözmeden romanlarını var edecek bir ortama da sahip olamayacaktır. Temo, "hemen hemen tüm Kürt edebiyatındaki ana konu olan ve çözülmediği sürece de öyle olacakmış gibi görünen Kürt sorununun öncelikli kılınması" durumunun Uzun için de geçerli olduğunu tespit eder:

Uzun'un çevrede ve yukarıda bir yerde duran zor devletlerinin yalnızca Kürt dilini türlü şekillerde yok etmeye çalışmakla kalmadıklarını, aynı zamanda Kürt kimliği gibi modern bir Kürt edebiyatının da içinden üretileceği bir bağlam imkanı bırakmadıklarını sezdiğini, bildiğini gözlemek mümkündür. Bu yüzden olacak onun pek çok metni, güncel olan ve öncelikli kılınan “sorun”a göndermelerde bulunur, hatta bazen onun alegorisine dönüşür. (188)

Uzun, kendi yazarlığının “angaje bir yazarlık” olduğunu, ancak bunun “ideolojik olmayan insani bir angajman” olduğunu belirtir. Uzun için bu angajman, “ne Kürtlerin, ne başkalarının dilinden, kimliğinden ve dininden dolayı rencide edilmesini, baskı altına alınmasını ve horlanmasını” kabullenmemek anlamına gelir (*Bir Dil Yaratmak* 45). Uzun, her ne kadar bunun yalnızca “insani bir angajman” olduğunu söylese ve bir edebiyatçı olarak politikanın terminolojisi içinden konuşmayı reddetse de, bu son derece politik bir angajmandır. Yalnızca yasaklı bir dilin savunulmasını değil, inkar edilen bir kimliğin ve kültürün mücadelesinin verilmesini içerir. Hatta bunun da bir adım ötesine geçerek milli bir kimlik oluşmasına katkı sunan bir şekilde bir ulusal anlatı inşa eder.

Benedict Anderson, “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” der (20). Burada, “hayal edilmiş” olmaktan kasıt, ulusun “uydurma” bir topluluk olması değildir. Hayal edilmiştir, çünkü birbirini tanıyamayacak sayıda çok insan tarafından bir ortaklık tahayyülü içinde kurgulanmış bir cemaattir (20-22). Bu ortaklık da bir milli kimlik üzerinden düşünülür ve üretilir. Bu kimliğin düşünüldüğü, üretildiği, ortaklaştırıldığı alanlardan biri edebiyattır. Uzun’un romanları, milli kimliği yeniden üretmek anlamında birkaç yöntem izler. Bunlardan birincisi, bir

ulusun hikayesini anlatmaktır. Uzun, romanlarında, bir bütün olarak egemen tarih anlayışına bir alternatif olarak Kürtlerin yakın tarihini ele almış, Kürt kimliği etrafında süren mücadeleyi konu edinmiştir. Örneğin, Osmanlı'ya başkaldıran Mir Bedirxan, onun Kürt dilini geliştiren ve ulusal mücadelesini sürdüren torunu Celadet Bedirxan ve Celadet Bey'in Ağrı isyanına katılan mücadele arkadaşı Memduh Selim gibi önde gelen Kürt isimlerinin romanlarını yazmıştır. Uzun'un kendisi de Bedirxanilere yönelmesindeki amacının "Kürtlerin tarihini öğrenmek ve sonra sanat[1] aracılığıyla okuyuculara öğretmek" olduğunu ifade eder (*Bir Dil Yaratmak* 205). Ayrıca, *Ronî Mîna Evînê Tarî Mîna Mirinê*'de alegorik bir anlatım ile Kürtlerin son yüzyılını anlatmış ve bu dönemin mücadelesine eğilmiştir. Bu yönüyle, Uzun'un romanlarının toplamında bir ulusal anlatı inşa ettiği ve bu şekilde de bir milli bilinç oluşumunda önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

İkinci olarak, Uzun ulusal alegoriye başvurur. *Siya Evîne* ve *Bîra Qederê* yalnızca Memduh Selim ve Celadet Bedirxan'ın yaşamlarına dair birer anlatı değildir. Uzun, onları Kürtlerin, özellikle de Kürt aydınlarının sürgün kaderini sembolize etmek üzere ele almıştır. *Ronî Mîna Evînê Tarî Mîna Mirinê* alegorik bir romandır. Uzun, bu romanın yalnızca Türkiye'yi anlatmadığını söyler, ancak romanda Kürtlerin mücadelesinin seyri Baz ve Kevok adlı iki karakter üzerinden kişileştirilir. Aynı örüntü, *Hawara Dîcleyê*'de de takip edilebilir. Bu ulusal alegori içinde yaralanmış, sakatlanmış ve örselenmiş bir karakter olarak Biro, farklı ülke sınırları içinde parçalanmış Kürdistan'ı sembolize eder. Kürtlerin tarihinin farklı noktalarına değinen bu romanların ortak özelliği, ulusal alegoriye başvurarak aynı romanda bir tarihsel hikaye anlatmanın yanı sıra onun temsilini de sağlamaktır. Uzun'un romanlarının bu özelliğine *Hawara Dîcleyê* örneğinde daha yakından bakmak üzere bu konuyu şimdilik bir kenara bırakıyoruz.

Uzun'un modernizmi, gelenek ile ilişkisi bağlamında ortaya çıkar. Uzun için hem bir gelenek oluşturma, geleneği benimseme, hem de modernleşmeye uygun olarak gelenekten kopuş, modernleştirme durumu söz konusudur. Uzun'un yazarlığını üzerinde temellendirdiği gelenek, belirttiğimiz üzere üç ayrı gelenekten meydana gelmiştir. Birinci olarak ele aldığımız sözlü geleneğin Uzun'da çok farklı bir anlatıma kavuştuğunu bu tezin ilk bölümünde ele almıştık. Sözlü geleneğe dayanmakla birlikte, Uzun bu geleneksel anlatımı Bakhtin'in deyimiyile "romansallaştırmış", epiğin mutlak anlatımını bireysel söyleme aktararak bu gelenekten bir kopuşu da beraberinde getirmiştir (16). Romanlarında, dengbej anlatısına yer verirken, hiçbir dengbejde görülemeyecek "modern bireyin parçalı ruh halini yansıtmayı hedefleyen", "çok çeşitli insani durumları anlatan" bir üslup benimsemiştir (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 272). Bu şekilde, yine bir gelenekten yola çıkarak onu modernize etmiş, farklı bir roman diline ulaşmıştır. İkinci olarak, klasik edebiyatı da tarihsel bir gelenek olarak benimsemiştir, ancak bununla arasına önemli bir mesafe koymuştur. Hiçbir romanında klasik Kürt edebiyatının anlatım biçimlerine ya da artık arkaik bir anlatım haline gelen ağdalı diline yer vermemiştir. Fakat romanlarında pek çok kez klasik edebiyattan alıntılara yer vermiştir. *Hawara Dîcleyê*'de kahramanını bu klasik dönemin üretildiği medreselere göndererek yine bu edebiyatı bir gelenek olarak kapsadığının altını çizer. Ancak, klasik edebiyatla organik bir ilişki içine giren bir anlatımı benimsemeyerek gelenek ile kopuşunu da ilan etmiş olur. Uzun'un bu gelenekten bir kopuşla karakterize olması, onun modernleşmeci yaklaşımına denk düşer. Üçüncü olarak, Uzun'un yazınını temellendirdiği sürgün edebiyatı geleneği söz konusudur. Bu geleneğin, büyük oranda modern bir gelenek olduğunu tezin ilgili bölümünde ifade etmiştik. Bu nedenle, modernizm bağlamında Uzun'un bu gelenekten kopuşu

değil, bu geleneği benimsemesi ve bu çerçevede modern bir anlatı inşa etmesi söz konusudur.

En genel anlamıyla edebiyattaki modernleşme eğilimlerine dair bir teoriye ulaşmak için Modernizm akımı tarihsel bir dayanak sağlamaktadır. Modernizm terimi, spesifik bir edebiyat akımı olarak genellikle 1890'dan 1939'a, II. Dünya Savaşı'na kadar bir dönemi ve Woolf, Joyce, Conrad, T.S. Eliot, Pound, Brecht gibi birbirinden çok farklı yazar ve şairi kapsayan batı edebiyatını tanımlamak için kullanılır (Levenson xi-xvii). "Yenileştirmek" söylemiyle ortaya çıkan bu akım (72), gelenekten kopuşu temsil etme iddiasında olmuştur (Lewis, Introduction xvii). Bu anlamda, teknik olarak deneyselliği hedeflemiş, farklı anlatım biçimlerine yönelmiştir (Levenson 3). Özellikle tarih ve mitolojiye özel bir yer verilmiştir (14). Aynı zamanda, bu tarihlerde dünyayı kasıp kavuran savaşların yıkıcılığı karşısında, endişe duyulması, inanç kaybı, ahlaki değerlerin anlam yitirmesi gibi temalar öne çıkarılmıştır (77). Bu endişe, edebiyata bir kriz olarak yansımış ve ifadesini bir edebi temsil krizi olarak bulmuştur (4). Buna göre, dil, "güvenilir bir iletişim biçimi değildir" (Eagleton 319). Bu nedenle, modernist yazarlar "kendilerini; dilin parçalanması, anlatının çöküşü, aktarımın güvenilmezliği, öznel bakış açılarının çarpışması, değerlerin kırılabilirliği ve genel bir anlama ulaşmanın zorluğunda ifade ederler" çünkü "modern dünya, romanın bir bütünlük içinde ifade edemeyeceği kadar parçalıdır" (19). Uzun'un bu Modernist edebiyat akımıyla, çok genel bazı özellikler dışında bir ortaklığı olduğunu düşünmek güçtür. Buna göre, Uzun da yeni anlatım tekniklerine ulaşmayı hedeflemesi, bu anlamda gelenekten kopuş özelliği taşıması, Bedirxanilerden Evdalê Zeynikê'ye tarihsel ve mitolojik motiflere romanlarında kurucu roller vermesi ve bireyin parçalanmış gerçekliğini yansıtmayı hedeflemesi açısından modernist özellikler taşır. Fakat Uzun için dil hâlâ güvenilir bir iletişim

aracıdır; hatta modern dünyada anlam yitimine uğrayan söz karşısında, modernleşme sürecini yaşamamış ve bu anlamda da bakir kalmış Kürtçe'nin anlam zenginliğini savunur (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 48). Ayrıca, Uzun için özellikle de ulusal bir anlatı inşa etme noktasında bir bütünlük arayışı ve iddiası söz konusudur.

Dolayısıyla, çok önemli noktalarda Uzun'un bir akım olarak batı Modernizmi ile çok farklı olduğu görülmektedir.

Modernizmin bu ana akım dönemleştirilmesi karşısında, kimi eleştirmenler, batı modernizmi dışında kalan, ancak modernitenin bir ürünü olan ve modernleşme özelemlerini yansıtan farklı edebiyatların da modernizm çerçevesinde ele alınmasını savunur. Bu anlamda, yirminci yüzyıldaki uluslaşma hareketleri ekseninde gelişen ulusal edebiyatlarda ve postkolonyal edebiyatta izleri görülen modernleşme dinamikleri ele alınmıştır. Örneğin, Friedman, modernizm için daha geniş bir dönem ve coğrafya savunur. Modernizmin periyodizasyonu yapılırken yalnızca yirminci yüzyılın ilk yarısında batıda gerçekleşen modernizm akımının göz önüne alınmasını eleştirir. Bu durumun batı dışındaki modernizmleri dışladığını savunur. Friedman'a göre, "Bu periyodizasyon, kendi modernitelerinin oluşum sürecinde, post-kolonyal dünyada ortaya çıkan yazar, filozof ve diğer kültürel aktörleri dışarıda bırakır" (427). Oysa Friedman için kolonyalizm, batı modernitesini meydana getiren faktörlerden biridir ve bu anlamda kolonyal dünyadan yükselen modernite de yine bu etkinin bir yansıması olarak görülmeli, çoklu modernitelere ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan çoklu modernizmlere yer verilebilmelidir. Friedman, şöyle söylemektedir:

Tıpkı Batı moderniteleri gibi, kolonyalizm, diğer kültürlere ait olan pratiklerin yerelleştirilmesi yoluyla oluşan Batı modernizmlerinin gelişimine yol açmıştır. Tersinden, kolonileştirilmiş özneler, adaletsiz bir kolonyal iktidar ve bu iktidar karşısındaki direniş çerçevesinde

kendi modernitelerini oluşturarak Batı modernitesi ve modernizmini yerelleştirmiştir. Kültürel biçimlerin bu iki yönlü hareketi, çok önemli farklara sahip olmakla beraber hem emperyal, hem de kolonileştirilmiş merkezlerde modernite ve modernizm bağlamında kurucu bir rol oynamıştır. (431)

Friedman'ın yaklaşımı, bir akım olarak modernizmi tartışmaya açarak batılı kabulünün ötesinde, yeni bir dönemleştirme (*periodization*) ve uzamsallaştırmayı (*spatialization*) savunmaktadır. Bu, tartışmaya açık bir görüştür. Örneğin, çoklu moderniteleri ve modernizmleri tespit ederken, bunları tek bir tanım ve / veya akım altında toplamak, Uzun örneğinde de görüldüğü gibi çok anlamlı sonuçlar doğurmamaktadır. Bu farklı moderniteler içinde modernizm iddiasına sahip çok farklı yazarlar, ne aynı ön kabullerle yazmış, ne de yazınlarında benzer üretilere varmıştır. Ancak, bu tespit modernizm konusunda çoklu bir durumu işaret etmesi açısından ayrıca bir öneme sahiptir. Buradan hareketle, farklı modernitelerin ve modernizmlerin kimi noktalarda ortak sonuçlara yol açabildiği ya da kimi noktalarda çok farklı tarihsel dinamiklerle, çok farklı sonuçlara varabildiği tespit edilebilir.

Uzun'un modernizm vurgusu karşısında, Alpay, Kürt yazarının edebiyatta modernist olmakla edebiyat dışında modernist olmak arasındaki çelişkisini görür. Buna göre, egemen ülkelerin modernist edebiyatı, edebiyat dışı modernin reddine dayanır, modern toplum yanlısı değildir. Ancak modernist yazarlar da kendi ufukları kadar görmüş, çeper ve sömürge halklarının deneyimlerine edebiyatlarında yer açamamıştır. Alpay'a göre, çeper ve sömürge ülkelerinin edebiyatlarında görülen modernleşme deneyimleri bu durumun sonucudur:

Modern başlığı altında toplanan sını, toplumsal, bireysel gelişmeler çeper ve sömürge ülkelere yalnızca yıkıcı dalgalar halinde ulaşıyordu.

Bu durumda çeperde “biz kendimiz modernleşmeliyiz” fikri doğacak ve edebiyat alanında çeşitli “millî edebiyat”ları, toplumcu gerçekçi akımları, kurtuluşçu eğilimleri ve Güney Amerika’da “modernismo”cuların deneyimlerini doğuracaktı. Zorlayıcı deneyimlerdi bunlar, çünkü çoğu kez yüksek dozda yapıcılık / kuruculuk ögesini, dolayısıyla da kolektif görev gözetimini içeriyorlardı. (6)

Alpay’ın “çeper ve sömürge ülkeler” olarak tanımladığı kapsamda gerçekleşen bu modernleşme deneyimleri, yirminci yüzyılın ilk yarısında batıda gerçekleşen modernizmden farklı olmakla birlikte, yine bir modernizm deneyimine işaret etmektedir. Uzun’un yazarlığı, batılı anlamda ve “büyük harfle” Modernist değildir. Ancak, tıpkı batı Modernizmi gibi kültürel yaşamda bir modernleşme eğilimine denk düşen ve bir edebi geleneğin modernizasyonunu amaçlayan bir yazarlıktır. Bu noktada, batı edebiyatında modern yaşama bir tepki olarak gelişen Modernizme karşı, Üçüncü Dünya’da söz konusu moderniteye yetişme özlemini bulmaktayız. Alpay’ın “yüksek dozda kuruculuk ögesi” bulduğu bu durum, Uzun’un kurucu yazarlığı için de geçerlidir. Buradan hareketle, bu deneyimi “Üçüncü Dünya modernizmi” olarak düşünebiliriz. Uzun’un yazarlığı, özgün bir modernleşme deneyimi tarafından belirlenen ve karşılığında yine özgün bir modernist edebiyat ortaya çıkaran bir deneyimdir. Modern Kürt romanı da Uzun’un bu pratiğini yansıtan ve bu bağlamda tanımlanan bir türdür. Kürt dilinin, kimliğinin ve edebiyatının modernizasyonu çerçevesinde ve bir uluslaşma özlemini edebiyata aktaran bir modernizm deneyimi bağlamında Uzun’un romancılığı anlam kazanmaktadır. Bu yaklaşımla, Uzun da “küçük harfle” modernist bir üçüncü dünya yazarı olarak tanımlanabilir.

Genel tablonun yanı sıra, modernizmin ulus ve roman ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi de konu açısından önemlidir. Moretti'ye göre, "Ulus devlet... romanı yaratmıştır. Bunun tersi de geçerlidir: roman ulus devleti yaratmıştır. Ve ulus devleti temsil edebilecek tek sembolik form olduğu için de, roman modern kültürümüzün temel bir bileşeni haline gelmiştir" (17). Lewis'e göre ise, "Ulusal bilincin tarih kâbusundan uyanışı 'modernist' olarak adlandırdığımız edebi deneylere girişen romancıların bir numaralı kaygısıydı". Lewis, bu bağlamda, modernistlerin giriştiği deneyleri, ulus-devlete dair değerleri ve kurumları sorgulama biçimleri olarak değerlendirir ve Joyce'tan yola çıkarak, romanda anlatıcının bilincinden geçenler aracılığıyla ulusun kurtuluşuna dair bir yaklaşım geliştirildiği yorumunu yapar. Lewis'in yaklaşımı, modernizmin millet ve milliyetçilik ile ilişkisini ortaya koymasından önemlidir. Lewis, modernist romanda, modern ulus devletlerin vatandaşlarının ruhunu (*psyche*) politik olarak biçimlendirmiş olduğunun, bireyin bilinç süreçleri aracılığıyla ortaya çıktığını öne sürer. Romancı-kahramanın ulusun kurtarıcısı olarak belirlediğini vurgulayarak modernist romanın milli bir söyleme sahip olduğunu tespit eder (3). Ahmedzade de, roman ve modernitenin paralelliğinin, ikisinin de on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki epistemolojik değişimlerde kök salmış olmasından kaynaklandığını düşünür (21). Ortadoğu'da romanın "modernleşme sürecinin bir sonucu olarak" (10) ortaya çıktığını söyler ve ulus ile roman arasındaki koşutluğa değinir: "20. yüzyılın ilk birkaç on yıllık dönemi, Ortadoğu'da ulus-devletlerin ortaya çıkışı yanında, bununla koşut yeni bir anlatısal söylem olan romanın oluşumuna da tanıklık etmiştir. Bu neredeyse eşzamanlı oluşum, ulus-devlet ile roman arasında bazı karşılıklı ilişkilerin var olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir" diyerek "Ulusal kimlik arayışına ve ulusal bilincin

uyanişına yeni bir yazınsal söylemin ortaya çıkışı eşlik etti” saptamasında bulunur (9).

Ahmedzade’nin ulus sorunsalı etrafında Kürt edebiyatıyla ilgili tespiti, Kürt toplumlarının parçalı yapısının ve Kürtlerin hukuki, siyasal ve ulusal birlikten yoksun olmalarının Kürt edebiyatını “egemen bir Kürt ulus-devleti eklentisiyle bir ‘ulusal edebiyat’ olarak [nitelendirmekten] oldukça uzak” kılmasıdır. Buna göre, Kürtçenin farklı lehçeleri olması ve farklı alfabelerle yazı dilinde ifade edilmesi, Kürtler arasında kültürel bir ortaklık olmasının önünde önemli bir engel teşkil etmiştir (213). Ancak, Kürtler arasındaki ulusal sınırlar anlamındaki bölünmüşlüğe ve dolayısıyla kültürel uzaklaşmaya rağmen, özellikle de modern Kürt romanının diasporada gelişim göstermesi sayesinde, Kürtler bir ulus-devlete sahip olmadığı halde, bir Kürt romanı ortaya çıkmıştır. Ahmedzade’ye göre, “Kürt milliyetçiliği gibi Kürt romanı da kurulmakta olan ve Kürtler dâhil arzu edilmeyen kimlikleri bastırarak kendi kimliklerini kuran yeni ulus devletlere bir tepkiydi” (355). Ahmedzade, Kürt romanı özelinde ve Uzun örneğinde ulusal kimlik uyanışıyla roman arasındaki ilişkiyi takip eder:

Uzun, Kürtçe romanı, Kürtlerin kendilerini tanımaları ve birleşmelerini sağlamak yolunda gerekli bir araç olarak, bilerek yazdığını kabul etmektedir. Uzun, geçmişin kayıp mirasını yeniden canlandırmanın ve bunları Kürtlerin tarihinde bir süreklilik yaratmak için şimdiye bağlamanın bir aracı olarak roman[a bir işlev yüklemektedir]. Aslında Uzun, Kürtlerin tarihini yeniden kurarak bir Kürt kimliği kurmayı amaçlamaktadır. (203)

Uzun’un Kürt kimlik politikalarında modernleşme sürecinin bir ifadesi olan edebiyattaki modernizminin bir ulusal anlatı inşa etmek noktasında somutlaştığını

belirtmiştik. Ahmedzade'nin tespiti de bunu desteklemekte, modern Kürt romanının bir rneği olarak Uzun'un romancılığı ile Kürt ulusal kimliğinin kurulması arasındaki koşutluğu teslim etmektedir. Buradan hareketle, Uzun'un modern romanı nasıl kurduğuna yakından bakmak için *Hawara Dcley*'yi ele alacağız.

4.1. *Hawara Dcley*

Bu tezin önceki bölümlerinde dengbej anlatısı ile ilişkisi bağlamında ve bir sürgün romanı olarak ele aldığımız *Hawara Dcley*, modern bir roman olarak anlatıcı seçimi ve bu sayede hiyerarşiye direnen bir söylem kurmasıyla dikkat çekmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, roman, ölüm döşeğindeki dengbej Biro tarafından anlatılan kendi öyküsüdür. Uzun, "en alttaki insanın sesi ile yazmak" istediği için Biro'yu anlatıcı yaptığını söyler (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 282). Romanın başındaki "Yazar'ın nsz" de bu anlamda anlatıcı seçimi üzerine bir anlatıdır. Burada, Uzun, romanı ilk olarak 1985 yılında Mir Bedirxan'ın ağzından birinci şahısla ve onun hayatını anlatan bir kurguyla tasarladığını anlatır. Fakat bu roman bir türlü yazılamamıştır. Onun yerine, önce *Siya Evne*'yi, ardından Mir Bedirxan'ın torunu Celadet Ali Bedirxan'ı konu alan *Bîra Qeder*'yi ve daha sonra *Ronî Mîna Evn Tar Mîna Mirin*'yi yazar.

Bu tarihten on yıl kadar sonra, bir gece amcazadesi Yılmaz Uzun'un öldürülme haberinin gelmesinin ardından, uykusuz geçen gecenin sonunda Biro'yu "bulur" ve ancak bu buluşla "roman kendini yazar". Uzun, anlatıcının Mir Bedirxan'dan Biro'ya evrimini şöyle açıklar:

Mir Bedirxan anlatıcı olarak kalsaydı, şimdi sözünü ettiğim insanların, kitlelerin, toplulukların – yani mağlupların – sesi yeterince duyulmayacaktı, o bir mir olarak anlatacaktı; yani olaylara kendi konumundan bakacak, kendi konumundan yola çıkarak değerlendirmeler, tasvirler yapacaktı. Aslında Mir de bir mağluptur, Mir de sürgünde yok olan önemli bir şahsiyettir, Mir’in de çok önemli özellikleri vardır, ama Biro bütün mağlupların en mağlubudur. (Uzun, *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 283)

Bu yönüyle, roman, hiyerarşik bir söyleme direnen bir anlatı olarak dikkat çeker. Devrik de olsa “mir” sıfatına sahip, yani yine de bir toplumsal statü ve iktidar sahibi birisinin ağzından sesi kısılanların anlatısı dile getirilemez ve bu noktada Biro, “toplumun en altındaki insan” (282) olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra, Biro’nun çokkültürlü kişiliği de “sınırlar arasında, diller, kültürler, dinler arasında rahatlıkla gidip gel[mesine]” (283) olanak sağlar ve anlatı Yezidi, Müslüman, Hristiyan gibi aynı coğrafyaya ait olan farklı toplumsal kesimlerin ezilenlerinin hikayesini anlatma şansına sahip olur. Böylece, anlatıcı olarak Biro, modern bir roman yazma çabası içinde olan Uzun’a ihtiyaç duyduğu olanakları sağlar. Uzun, farklı anlatı katmanlarına nüfuz edebilmek için Biro’nun kültürel geçirgenliğinden yararlanır.

Diğer taraftan, Uzun için Biro’nun iki anlamı vardır: Birincisi, tüm dinlerde ortak bir peygamber olarak anılan ve sabırla, direnişiyle öne çıkan Hz. İbrahim’dir. İkincisi ise, Kürtçedeki birader, kardeş anlamıdır. Bu iki anlamdan hareketle yarattığı karakter, Uzun için bölgenin ve Kürtler başta olmak üzere bölge halklarının kaderini anlatmak için gerekli olan aracıdır. “Önsöz”deki Yılmaz Uzun’a dair hikaye ile birlikte bugünle de bağını kurmuş olur. Çünkü Yılmaz, politik bir cinayete, bir “faili meçhul”e kurban gitmiştir. Bu nedenle, “Önsöz”de Yılmaz’ın ölüm haberini aldığı

gece onun “[k]aderini, uzun zamandan beri neredeyse tüm bölgenin ortak kaderi haline gelmiş kaderini” düşündüğünü söyler (*Dicle'nin Sesi I: 10*). Romanla eşzamanlı olarak yazdığı güncesinde de, Yılmaz'dan bahsederek “uzak bir geçmişi anlatan hikayenin bugünle ilişkisini gösterme”yi amaçladığını söyler (*Bir Romanın Hatıra Defteri 30*). Anlatıcının güncel tarihle bu şekilde bağının kurulması, Uzun'un Kürt kimliği etrafında kurduğu ulusal anlatıyı ve bugüne kadar gelen bir süreç olarak alternatif tarih anlatımını destekler.

Biro, bölgenin mazlum halklarının yazılmamış tarihini dile getiren anlatıcıdır. Romanın başında, anlatısının “unutulmuşların sesi” olduğunu söyler; buna göre, unutulmuşlar, Kürtler, Yezidiler, Keldaniler, Süryaniler, Nasturiler, Ermeniler, kısacası, “mazlum, mağlup ve yok olmuş insanlar”dır (I: 14-16). Bu insanlar, tarihin kavgalarında yenilmiş ve kırılma uğramış ya da sürülmüş oldukları için bir tarihleri yoktur. Biro, “Başarılı olamamış insanın sözü yavaş yavaş kaybolur, hayatı zamanın dalgalarına kapılır, paramparça olur. Başaramamış insandan ne bir söz kalır geride, ne de bir tarih” sözleriyle bu durumu anlatır (I: 15). Biro, kendi anlatısının karşısında konumlanan egemen anlatının da bilincindedir. Romanda egemen anlatı, bu tezin birinci bölümünde de değinilen dalkavuk dengbejlerin ağaları için düzdükleri methiyeler (I: 79) ve muzaffer bir Osmanlı askerinin türküsüyle (II: 256) karakterize olur. Biro, kazandığı deneyimler sonucunda “tarihin kazananların sesiyle biçimlendiğini” (II: 258) öğrenir: “Kazanan güçler, sadece düşman güçleri yenilgiye uğratmakla kalmıyor, aynı zamanda mağluplara ait sözün gücünü de yenilgiye uğrattıyordu” (II: 259) sözleriyle egemen tarih yazımı anlayışına karşı bir bilinç geliştirir ve bu bilinçle kendi anlatısını unutulmaların, yenilenlerin ve dilsizleştirilenlerin anlatısı olarak biçimlendirir. Kendisi de, hem katliamdan tesadüf eseri kurtulmuş, ancak bir gözü kılıç yarasıyla kör olmuş bir Yezidi, hem Osmanlıya

baş kaldırdığı için ülkesinden sürgün edilmiş bir Kürt, hem de dalkavukluk yapmayı reddeden bir dengbej olarak dilsizleştirilmişlerden, madunlaştırılmışlardan birisidir. Buna karşılık bir anlatı inşa etmeye çalışırken kendisini “sözün gücüyle kör gözündeki sızıyı ve kırık ruhundaki acıyı dindirebilecek, ona derman bulabilecek bir dengbej” olarak tanımlar (I: 271). Erkman, Uzun’un “anlatının sağaltıcı gücüne inan[dığını]” ifade eder (8). Bu anlamda, anlatıcı Biro ve yazar Uzun için anlatının yaşamsal bir önemi vardır; ortak bir tarih ve hafıza oluşturmak, yenilgilerden ders çıkarmak ve kimliğine sahip çıkmak için bir anlatı gereklidir. Uzun, Biro’yu anlatıcı yaparak hem madunların kaybolan anlatısını görünür kılar, hem de bu anlatıyı egemen tarih anlayışı karşısında egemen söylem tarafından tarihsizleştirilenlerin anlatısı olarak öne çıkarır.

Spivak’a göre, madun, tanımı gereği sesini duyurabileceği mekanizmalardan mahrum bırakılmış kişidir. Bu nedenle, madunların sesi hiçbir zaman duyulamaz ya da okunamaz (308). Bu noktada, dilsizleştirilenlerin sesi olarak *Dicle’nin Sesi* içinde bir çelişkiyi barındırıyormuş izlenimi yaratır. Oysa analitik bir yaklaşım romanın başka bir boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Biro, tam da Spivak’ın altını çizdiği gibi bir sesten yoksunluk hali olan maduniyeti yaşadığı için, anlatıyı da her şeyden önce bir imkansızlık olarak deneyimler. Bu imkansızlık, “sessizliğin sesi” olarak romanda yer bulur. Biro, “derin yaraların izinden çıkan” sessizliğin sesinin yaşamı boyunca içinde bir uğultu halinde dolaştığını anlatır ve ekler: “Ne zaman sessizliğin sesini unutup, onun yerine bir dengbejin etrafını saran hayatın seslerini koymaya kalkışıysam, kör gözüm ve yarılmış yüzüm, sessizliğin sesini hatırlattı bana; günden güne, yıldan yıla artarak”. Bu yüzden, kendi anlatısını sessizliğin sesini dile getirme çabası olarak görür: “Belki de, sessizliğin sesine bir avaz bulmak için kendimi anlatıya verdim, sözün kulu kölesi oldum. İçinde sessizliğin sesinin de bir ses

olduğu, yaratılmış, damıtılmış, biçimlenmiş bir söz ve anlatı...” (I: 192-93)

“Sessizliğin sesi” bir imkansızlık olduğu içindir ki, Biro’yu anlatısından alıkoyar.

Biro ancak bir yöntemle maduniyet anlamındaki sessizliğe gerçek bir ses verebilir, elinden dil dâhil her türlü araç alınmış da olsa bir kişinin sahip olduğu tek şeydir bu: çığlık, feryat, yakarış, ağıt olarak “hawar”. İkinci bölümde anlamı üzerinde detaylı bir biçimde durduğumuz “hawar”, Biro’nun maduniyetini kırmasını, sessizliğe bir ses vermesini sağlar:

*Aziz dinleyiciler, mazur görün beni, sözü daha fazla uzatamayacağım,
ne yazık ki şimdi tekrar susacak ve sessizliğin sesinin dalgalarına
kapılıp gideceğim...*

*Sessizliğin sesi hawar’dır; yürek ve ruhtan kopan bir hawar,
bilincin ve beynin hawar’ı... Peki hawar nedir? Acının sedası mı?
Duyulmayan bir çığlık mı? Unutulmuşların serenadı mı? Yürekten
kopan bir ağıt mı? Kaderin yakarışı mı? Tekmil bedeni, ateş saçan bir
ocağa dönüştüren bir nara mı?*

Hawar... hawar... hawar, ey dinleyiciler, hawar. (II: 129)

Biro’nun kendisinin de anlamını tam olarak bilmediği, ancak “hafıza ve şuuru da ihtiva ettiği”ni düşündüğü (II: 129) “hawar”, maduniyetin kırılarak anlatının başladığı noktadır.

Spivak, madunun sesi duyulmayan kişi olduğunu söylerken sesini duyurduğu anda madunun maduniyetini kıldığını, aştığını da ekler. Biro’nun anlatısı da, bu anlamda maduniyetini kırar, “hafıza ve şuuru” ile hatırlayarak ve “hawar” diye haykırarak sesini duyurur. Yine de bu farkındalığın kazanılması bir anda dile getirilemeyen deneyimin ifade bulması anlamına gelmez. Roman boyunca, maduniyete yol açan “sessizliğin sesi” yer yer hüküm sürmeye devam eder. Bazı

deneyimler ancak sessizlikle anlatılabilir. Biro, Mir Bedirxan ile birlikte çıktığı sürgün yolculuğunun İstanbul durağında hayatındaki baba figürlerinden biri olan Mir'in danışmanı Ermeni Mam Sefo'nun idama götürülüşünü anlatır. Mam Sefo, yenilgiden sonra hayata küsmüş, bir kelime dahi konuşmamıştır. Yalnızca ölüme giderken “Hakkınızı helal edin...” der. Bu deneyimin kendi dünyasında yarattığı aksin sözcüklere dökülemediğini Biro yine “sessizliğin sesi” teması etrafında şu sözlerle ifade eder:

SESSİZLİĞİN SESİ ŞÖYLEDİR; hayatın yolunu yordamını bilen,
hayatı hayat yapan bütün güzelliklere bir güzellik de kendisi ilişiren
bir insan, bir anda yabancı bir ülkede, yabancı bir yağmurun altında
gözlerinizin önünde kayboluyor ve siz sadece bakmakla
yetiniyorsunuz; ne onunla gidebiliyor, ne de gidişine engel
olabiliyorsunuz. Sessizliğin egemen olduğu uzun bir süreden sonra
dili son defa çözülüyor ve son sözünü, kelime kelime, her kelimenin
arasına da duyulan bir sessizliği ustaca yerleştirerek söylüyor;
hakkınızı helal edin... Ve siz dönüp ona, asıl sen hakkını helal et,
diyemiyorsunuz.

Hawar... hawar... (II: 301)

Burada “her kelimenin arasında duyulan bir sessizliği ustaca yerleştirmek” betimlemesi, anlatının suskunlukla kurduğu bilinçli ilişkiyi ortaya koyar. Öyle ki, “hawar”dan başka bir sözün kalmadığı, “aktarılamayan deneyim” ölümün karşısında ve bu ölümün öncesindeki yenilginin kelimelere dökülemediği bir durumda, Uzun, yazılı bir anlatım olan ve noktalama işaretlerinin ötesinde bir sesletim olanağı sağlamayan roman türü içinde sessizliğe yer verir. Bu sayede, en alttakinin deneyiminde büyük bir rolü olan sessizlik, romanda da bir aktör haline gelir.

Romanda kendine “sessizliğin sesi”nden başka bir anlatım bulamayan bir figür de “tarihsel olarak sessizleştirilmiş madun kadın”dır (Spivak 295). Biro’nun Keldani katliamından kurtararak evine getirdiği ve sonrasında aşık olduğu bu kadın, Ester, Biro’nun deyimiyle de Stêr’dır. Ester’in özelliği sesinin güzelliğidir. Biro, onunla tanışmadan önce onu hep “derin vadilerde kurulu kiliselerin dengbeji” (II: 100) olarak hayal eder. Ester, ağır yaralı olarak katliamdan kurtulmuştur. Eve getirildiğinde bilinci kapalıdır. Uyandığında ise yaşadığı travmanın ardından, artık konuşamamaktadır. Bu nedenle, katliamı hiçbir zaman Ester’in deneyimlediği biçimiyle öğrenemeyiz. İkinci olarak, Biro Ester’e yardım ettiği için tutuklanarak zindana atılır, Ester de köle tacirlerinin eline düşer. Biro, zindandan kurtulduğunda Ester’in peşine düşer ve onu ikinci kez kurtarır. Ancak, dilsiz Ester’in neler yaşadığı bir kez daha kendi sessizliği içinde gömülü kalmak zorundadır. Ester’in deneyiminin büyük bir sessizlik parantezi içine alınmış olması ve romanda ancak bu şekilde var olabilmesi birkaç katmanda anlam kazanır.

Birincisi, Biro’nun “hawar”ında da gördüğümüz maduniyetin bir deneyim olarak aktarılamaz oluşudur. Ancak, Ester okuma-yazma bilmektedir. Roman boyunca yazdığı iki not vardır. İlki bir aşk ilanıdır, ancak birisine verilmek üzere yazılmamıştır, Ester’in İncil’inin arasında Biro tarafından tesadüfen bulunmuştur (II: 137). Dolayısıyla da, bir iletişim içermez. İkincisi ise, Biro onu köle tacirlerinden satın aldıktan sonra Ester tarafından bir kağıda yazılan şu satırlardır: “Artık sana yar olamam. Öldür beni. Eğer sen beni öldürmezsen, ben kendimi öldüreceğim...” Bu satırları okuduktan sonra da Ester’in deneyimini aktaran anlatısına ulaşamayız. Biro durumu şöyle anlatır: “O sessizce ağlıyordu. Ben sessizce ağlıyordum. Ne olmuştu, neler yaşamıştı? Sorsaydım eğer, soruma cevap vermeye gücü var mıydı? Yaşadıkları kuşkusuz hoş şeyler değildi, bunu bir yana bırakın, benim onu dinlemeye

veya yaşadığı her şeyi bilmeye gücüm var mıydı?” Bunun üzerine Biro “hayır” der, bu konuda bir şey sormamaya ve “mümkünse” tümünü unutmaya karar verir (II: 195).

İkinci anlam katmanında, olayların bu anlatımı, Ester’in deneyiminin erkek anlatımı tarafından bilerek ve istenerek dışlanmasıdır. Ester, dilsizleştirilmiş de olsa yazı gibi bir iletişim aracına sahip olduğu halde, bunu gündelik ufak notlar dışında kullanmaz. Bunun yerine Biro ile tutkunun diliyle, sevişerek ya da sevişmeyi reddederek iletişim kurar (II: 367). Biro, Ester’in adet döneminde haftalarca kanadığını aktarır ve bu anlatımla yaşadığı olumsuz deneyimleri hissettirir, fakat deneyimin kendisinin ne olduğu “en alttaki insan” bile olsa, patriyarka temelinde “kadın”ın üstünde olan erkek anlatımı tarafından baskılanır. Bu durumda, Ester’in maduniyetinin bir sebebi de erkek sansürüdür ve bu, hem anlatıcı Biro, hem de yazar Uzun tarafından uygulanan bir sansürdür.

Ester’in sessizliğiyle ilgili olarak üçüncü anlam katmanı, Biro’nun Ester’e aşık oluşu ve onu kendine eş olarak seçiş sebebini açıklamasıyla ortaya çıkar. Ester’i getirdiğinde, Biro’nun hayatında hâlihazırda Gulizer ve Arme adında iki kadın vardır. Biro, önce bu üç kadın arasında bir seçim yapamaz ve arkadaşı Mıgo’ya danışır. Mıgo ise ona mitolojideki “Paris’in seçimi”nden bahseder ve Paris’in Hera, Athena ve Afrodite arasında Afrodite’i seçme sebebinin onun içlerinde “en sessiz” olmasından kaynaklandığını söyler: “Sessizlik değerini kuyumcunun bildiği altındır” diyerek yüreğinin sesine kulak vererek dilsiz Ester’i seçmesini salık verir (II: 112-13). Roman, bu yönüyle, kadının sessizinin makbul olduğunu öğretilen ve bu sayede kadın sözünü baskı altında tutan patriyarkal söyleme eklemlenir.

Dördüncü anlam katmanı, Freud’a göre, mitte, masalarda ve edebiyatta sık sık karşımıza çıkan üç kadın arasından en sessiz olanı seçme temasının ölümle

ilişkisidir¹³. Bu durum, Freud'un özellikle de rüyalarda sessizliğin ölümü temsil ediyor olduğunu vurgulamasıyla anlam kazanır (239). Buna göre, seçilen kadın Ölüm Tanrıçası, seçimin yapıldığı üç kadın da *Moerae*'lerdir (Kaderler). Erkeğin ölümü seçiyor olması, temsildeki yer değiştirmeden (*replacement*) kaynaklanır (243). Freud'a göre durum şöyle de ifade edilebilir: "Bir erkeğin bir kadınla kaçınılmaz olarak yaşadığı üç ilişki biçiminin temsil edildiği de düşünülebilir: onu doğuran kadın, eşi olan kadın ve onu yok eden kadın. Ya da bu durum anne figürünün bir erkeğin yaşamında aldığı üç biçimdir: annenin kendisi, anne modelinde seçilmiş sevgili ve son olarak da erkeği bağrına basan Toprak Ana" (247). Burada, yer değiştirme yoluyla temsil edilen, erkeğin kaçınılmaz olan ölüm ile barışması, bunu kendisi için bir seçim haline getirerek bir arzu tatmini yaşamasıdır (245). Uzun, günlüğünde, Biro'nun Ester'i seçimini planladıktan sonra Freud'un makalesini okuduğunu not düşer ve bu durumu "bilmeden bilinen bilgi" diye nitelendirir (*Bir Romanın Hatıra Defteri* 120). Bu şekilde psikanalitik bir okuma, Biro'nun Ester'i sessizliği temelinde seçmesinin, ölümü seçmesi, ölümle barışık hale gelmesi olduğu yönünde yeni bir anlam katmanına açılmış olur. Ester'in sessizliğinin; onun maduniyetini göstermesi, erkeğin ise bu maduniyetin garantörü ve tarihsel patiyarkanın taşıyıcısı rolünü oynamasına ek olarak, Biro'nun "aktarılamayan deneyim" ölüm ile olan ilişkisini sembolize etmesi, romanın farklı anlam katmanlarına açılışını göstermesi açısından önemlidir. Bu yönüyle, geleneksel gibi görünen bir tema içinde modern bir anlatıma varıldığı görülmektedir.

Biro'nun "havar" ile bir imkânsızlık olarak deneyimlediği anlatıyı açması, maduniyetini kırması, onu yine de tam bir anlatıcı yapmaz. O her şeyden önce, yarım

¹³ Freud'un örnekleri, Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nde üç sepet arasından yapılan seçim, *Kral Lear*'de üç kız kardeş arasından yapılan seçim, masallardan *Külkedisi*'nde üç kızkardeş arasında yapılan seçim ve mitolojide Paris'in üç tanrıça arasında yaptığı seçim ile Psyche'in hikayesidir (235-47).

kalmış bir insandır; “yarım gözlü, yarı Yezidi, yarı Müslüman, yarı Ermeni, yarı Yahudi, yarısı burada, yarısı orada kalmış”tır (I: 148). Bu nedenle, ne kadar çok istese de gerçek bir dengbej olamaz, eksik kalır. Romanın sonunda kendinden şöyle bahseder: “Sesim yaralı Biro’nun sesidir, dengbej olmak isteyen, fakat dengbej olmadığı gibi başka bir şey de olamayan Biro’nun” (II: 455-56). Hayatı “farklı” bir dengbejlik peşinde, geleneksel dengbej anlatısına benzemeyen “Dicle’nin Türküsü” adını verdiği tek bir türküyü bestelemeye çalışmakla geçen (I: 281) Biro, bu amacına ulaşamamış bir eksik dengbej, bir “*dengbej manque*”dir. Anlatısının sonlarına doğru bu durumunu şu sözlerle ifade eder:

[H]ayatta en çok istediğim şey Dicle Türküsü’nü düzenlemek, süslemek ve tamamlamaktı; bir türküden çok bir destana benzeyen, kadim seslerle, fakat yeni bir solukla biçimlenmiş, hem bir *dengbej* türküsüne, hem de ona hiç benzemeyen, içinde hem dünü, hem de bugünü barındıran, devir ve devranlardan ve sürekli tekerrür eden tarih ve talihten bahseden bir türkü. Hiçbir işe yaramamıştım, öğrendiğim ve şahit olduğum her şey yok olup gitmişti. [...] [Y]enilgi, [...] hiçbir zaman Dicle Türküsü’ne dönmeme, ona tekrar alışmama, onu baştan örüp tamamlamama izin vermemişti. (II: 428)

Uzun’un “modern bir aydının alter-egosu” olarak yarattığı (*Bir Romanın Hatıra Defteri* 34), anlatıcı Biro, bir eksik yazarlık (*author manque*) deneyiminin de öznesi olur. Biro’nun yukarıdaki alıntıda tanımladığı, bir dengbej anlatısı ya da türkü değil, *Dicle’nin Sesi* adındaki romanın kendisidir. Başka bir deyişle, hiçbir şey olamayan *manqué* Biro, “bir ulusun kaderi haline gelen” yaşamını, tarihini, bir dengbej anlatısı halinde dinleyicilerine anlattığında, aynı anda hem türküsünü tamamlamış bir dengbej, hem de romanını tamamlamış bir romancı olur.

“Eksik kalan” yalnızca anlatıcı Biro değildir. Mir Bedirxan da sürgün ülkesi Şam’da geçen ömrünün son günlerinde Biro’ya şöyle der: “*Dengbej* olmak isteyen Biro ve bütün ülkenin Mir’i olmak isteyen ben. Ne sen *dengbej* oldun, ne de ben herkesin Mir’i” (II: 411). Tıpkı Biro’nun *dengbej*, Mir’in de gerçek bir mir olamaması gibi, Ortadoğu’da ulus-devletlerin oluştuğu bir dönemde Kürdistan da bir ülke olamaz. Tıpkı Biro gibi ülke de “eksik” kalır. Bu şekilde, Biro ve ülke arasında kurulan paralellik, ulusal alegori konusunu gündeme getirir. Jameson’a göre,

Tüm üçüncü dünya metinlerinin kaçınılmaz olarak ve çok özgün bir biçimde alegorik olduğunu iddia ediyorum. Bu metinler benim ulusal alegori olarak adlandırdıracağım bir şekilde okunmaya açıktırlar. Hatta, ya da belki de özellikle de demeliyim, bu metinler, roman gibi, biçim olarak büyük ölçüde batılı olan temsil mekanizmalarından türemişlerse. [...] Üçüncü dünya metinleri, [...] kaçınılmaz olarak ulusal alegori biçiminde bir politik boyut ortaya koyarlar: özel bireyin kaderinin hikayesi her zaman için kamusal üçüncü dünya kültürü ve toplumunun çatışmalı durumunun bir alegorisidir. (69)

Jameson, üçüncü dünya ülkelerinde kaçınılmaz olarak ulusal alegoriye yer vermenin, bu ülkelerde, gelişmiş kapitalist ülkelerdeki özel ve kamusal alan ayırımına dayanan yarılmanın tam olarak gerçekleşmemiş olmasına bağlar. Liberal kapitalizmin bireysel kurtuluş ideolojisinin yerleşmediği ve / veya bir ulusal mücadelenin sürdüğü bu ülkelerde, bireysel kurtuluş, toplumsal kurtuluşla aynı paradigmlar içinde kurgulanır ve bu anlamda bilinçli olarak kurgulanmış alegorilerdir, “politika ve libidinal dinamikler arasında radikal anlamda farklı ve objektif bir ilişkiyi çağrıştırırlar” (80). Bu nedenle, “bireysel hikaye ve bireysel deneyim, oldukça zahmetli bir şekilde de olsa, tüm kolektivitinin deneyiminin anlatımı haline gelmeden yapamaz” (85-86).

Bu yönüyle, “tüm Mezopotamya’nın ortak kaderi haline gelen kaderi” gibi, Biro’nun hikayesi de tüm Mezopotamya’nın kanlı hikayesi haline gelir. Biro’nun Müslüman-Yezidi, Kürt-Osmanlı gibi birbiriyle çelişen çoklu kimlikleri, ülkenin de sürekli bir problematik içinde ifadesini bulan çoklu kimliklerinin bir yansımasıdır. Bir gözü kılıç yarasıyla kör edilmiş, sakatlanmış, yaralı, örselenmiş Biro, ülkedir. Yalnızca Biro değil, diğer karakterler de ülkenin farklı özelliklerine, çoklu yapısına dikkat çeken ve aynı alegoriye yönelen anlatımlardır. Romanın sonunda, Biro’nun ölümcül yarasının üvey kardeşi Heme’nin onu bıçaklaması sonucu olduğunu anlarız. Biro’nun kardeşi, zaman içinde kökten dinci bir İslamcıya dönüşmüş, yenilgi sırasında tüm yakınlarını ele vermiş, sonrasında Yezidiliğe dönmüş, ancak bağınazlıktan vazgeçmemiş, bu nedenle önce Ester’i öldürmüştü, sonrasında ise Biro’yu yaralamıştır. Bu dövüşün sonunda Heme ölür, Biro da ölümcül yarasıyla Cizîra Botan’a geri döner. Burada, Habil ile Kabil prototipleriyle Eski Ahit’ten başlayarak süregelen “kardeş katli” temasını görürüz. Eski Ahit ile kurulan bu metinlerarası ilişki, romanda bir anlam katmanına denk düşer.

Bu eksene paralel bir diğer anlam katmanı ise Kürt kimliği teması özelinde söz konusudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi romanda alt metin olarak Kürtlerin düşmanlarının kendi içinde olduğu işlenir. “Ağacın kurdu kendisindedir” atasözünün sürekli tekrarlanması bu durumun bir ifadesidir. Bu yönüyle, Heme, kendi kardeşini öldüren, yaralayan, kendi davasına ihanet eden, düşmanla işbirliği yapan Kürt’tür. Her ne kadar, Osmanlı onları sürgün de etse, katliamdan da geçirse, romanda öldürücü darbe her zaman kardeşten gelmektedir. Romanda, buna paralel bir şekilde, Kürtlerin isyanlarının sürekli yenilgiyle sonuçlanma nedeni de aynı şekilde birlik olamamak ve yakın akrabaların ihanetine uğramakla açıklanır. Önce Mir Bedirxan Osmanlı ile işbirliği yaparak akrabası Sait Bey’e saldırır (I: 267).

Ardından, Sait Bey'in yeğeni ve Mir Bedirxan'ın en güvenilir adamı Yezdînsêr, Osmanlı ile anlaşarak Mir'in yenilgisine sebep olur. Her iki örnekte de Kürtlere sürgün yolu gözükür ve yenilgi “Kürtlerin kaderi” haline gelir. Bu noktada, bir ulusal anlatının da oluşturulduğu görülmektedir. Bu ulusal anlatının oluşmasının iki karşılığı vardır. İlk olarak, bu sayede bir ortak tarih ve kimlik oluşturulur. İkinci olarak da, romanın tarihsel bir anlatı içinden bugüne dair ders çıkarması, şimdi için bir söz üretmesi durumudur.

Uzun kendi romanından “bugüne tutulmuş bir ayna” olarak bahseder (*Bir Romanın Hatıra Defteri* 30), “Düne gitmek, dünü bugüne getirmek, dünü kurarken bugünü anlatmak, estetik olarak da romanı güçlendirmektir” der (*Bir Dil Yaratmak* 267). Bu şekilde, bireyin kaderi ve ulusun kaderi arasında, tarih içinde ileri geri hareket eden sürekli bir koşutluk kurarak, Uzun aynı anda geçmişe ve bugüne dair iki anlatı düzlemi oluşturur ve bu anlatılar da karşılıklı olarak birbirini kurar. Jameson'ın üçüncü dünyada bireysel ve kolektif varoluş arasındaki kaçınılmaz ilişki ile tanımladığı ulusal alegori, Uzun'un “küçük harfle” yazılan “üçüncü dünya modernizmi” bağlamında anlam kazanır. Batı Modernizmi birey ve toplum, özel ve kamusal arasında bir uçuruma işaret ederken, kamusal ve özel alanın batı kapitalizminde olduğu gibi mutlak bir ayrışmaya gitmediği ve uluslaşma süreçlerini yaşayan üçüncü dünya modernizmleri, bireysel bir anlatı oluştururken dahi, bunu ulusal ya da kolektif bütünün bir tezahürü olarak düşünür. Bu nedenle, *Hawara Dicleyê* örneğinde olduğu gibi, modern üçüncü dünya romanlarında Jameson'ın belirttiği üzere ulusal alegori önemli bir yer tutar.

Bu tezin üçüncü bölümünün konusu olan sürgün temasına ek olarak, *Hawara Dicleyê*'nin ilk cildinde bir de yolculuk teması vardır. Biro, arkadaşlarıyla birlikte Dicle nehri boyunca güneye giderek Mezopotamya'nın içlerine, yani “kendi

köklerine” doğru bir yolculuk yapar. Bu yolculuk, önce Musul’a, Ninova’ya, ardından Yezidilerin yurdu olan Laleş’e, sonra Bağdat’a uzanan bir serüvendir. Önce Dicle üzerinde nehir yolculuğu yaparak yola koyulurlar, fakat kısa bir süre sonra suları alabora olur, nehrin azgın sularından zorlukla kurtulurlar. Dicle boyunca Biro’nun ve insanlığın köklerine doğru uzanan yolculuk tekinsiz, tehlikelerle dolu ve insanı sakatlayan bir yolculuktur (I: 168). Biro ve arkadaşları bu kazadan ciddi yaralar alarak kurtulurlar, kiminin parmakları kopmuş, kiminin kolu kırılmış, kiminin kafası ya da vücudu yarılmıştır (I: 170). Düze çıkabilmek için önce suya gömülmek, “boğulmak” gerekir. Sembolik olarak, köklerine dönmek, kendi gerçekliğiyle hesaplaşmak anlamına gelir ve bir bedel ödemeyi beraberinde getirir. Kendi adına bu bedeli ödeyen Biro, Yezidilik inancının kalbine, Laleş’e ulaşır. Bir yanıyla, kendi Yezidi gerçekliğine ve Mezopotamya uygarlığının Keldani, Nasturi, Yezidi, Arap, Kürt gibi pek çok kimliğin bir arada yaşadığı çokkültürlü dünyasına yapılan bu yolculuk, bir yanıyla da insanlık tarihinin en eski metinlerine Gılgamış’tan, Tevrat’a, Mezopotamya’nın kültür mirasına bir yolculuktur. Joyce’un *Ulysses*’inde artık bir amaç uğruna olmayan kent içinde dolaşmadan çok farklı bir şekilde, *Hawara Dicleyê*’de modern entelektüelin arayışı anlamında bir yolculuk söz konusudur. Bu anlamda, Dicle boyunca yapılan yolculuk *bildungsroman* (olgunlaşma romanı), daha doğrusu *künstlerroman*¹⁴ özelliği taşıyan bir şekilde yazar-anlatıcının olgunlaşma serüveni olarak okunmaya açıktır. Bir ulusal anlatı ve kimlik oluşturma noktasında ise, bu kendi köklerini arayış işlev kazanır ve yazarın kurucu pozisyonunun yeniden altını çizer.

Dicle’nin kaynağına doğru yapılan yolculuk, aynı zamanda bir yurt arayışıdır da. Fakat yersiz-yurtsuzlaştırılan sürgün Biro için tek yurt sesi, bestelemeye çalıştığı

¹⁴ *Bildungsroman*’dan farklı olarak *künstlerroman* bir kişinin yazar olma yolunda gelişimini anlatan olgunlaşma romanıdır.

“Dicle Türküsü” ya da oluşturmaya çalıştığı anlatının bütünlüğüdür. Tıpkı kendisinin tam bir dengbeç olamadığı gibi, yurt da savaş ve sürgünlerden sonra anlatıcı-yazar için kök salabildiği bir toprak olamaz. Tüm yaşananlardan sonra Biro, kendi dengbeçlik deneyimini şöyle ifade eder: “Ben *dengbeç*’im Mıgo, kendi kendimin *dengbeç*’i, kendimin, Stêr’in ve eğer kabul edersen senin *dengbeç*’inim, dilim de, ülkem de sesimdir” (II: 340). Bu sözlerle, Dicle’nin romanda seste aranan bir yurt olarak belirlediği görülmektedir. Bu tezin üçüncü bölümünde daha detaylı olarak ele almış olduğumuz sürgün teması etrafında, Uzun’un yazarlık yolunu seçerek dile sığınmış olduğunu, bir yanıyla da anayurdunu dilde yaratmış, romanlarında bir ulus hikayesi inşa etmiş olduğunu belirtmiştik. Uzun’un dilde yarattığı anayurdun karşılığı, Biro’nun seste yarattığı anayurttur. Bu noktada roman, bir ulusal anlatı bütünlüğüne ulaşır, yazar ve anlatıcıya hem edebiyat içinde yeni bir yurt, hem de bir ulusal kimlik kazandırır.

Hawara Dicleyê, ulusal bir anlatı inşa etmesi, Kürtlere kendi tarihlerini hatırlatmayı ve bugüne dair bir söylem üretmesi bağlamında bir bütünlük yaratmayı hedefler. Bu yönüyle, modernist romanlarda ancak bir problematik olarak beliren anlamlı bir bütünlük fikrine hala tutunur. Eagleton, “Organik form’ artık öyle ulaşılmazdır ya da öyle apaçık bir şekilde rastgeledir ki, ya ondan tamamen vazgeçilir ya da James Joyce’un *Ulysses*’inde olduğu gibi grotesk bir şekilde parodileştirilir. Modern dünya romanın onu bir bütünlük olarak ifade edemeyeceği kadar parçalıdır” der. Eagleton’a göre, “Bunun yerine modernist romanın bize vermeye çalıştığı şey, bir bütünlüğün artık mümkün olmadığına dair boş bir gösterendir: Conrad’ın *Nostramo*’sundaki gümüş, *The Secret Agent*’ta Stevie’nin dairesel karalamaları, E. M. Forster’in Marabar mağaraları, Virginia Woolf’un deniz feneri” (19).

Burada, bir ulusal anlatı oluşturma noktasında kurucu bir rol üstlense de, *Hawara Dîcleyê*'nin yine de toptanlaştıran bir yoruma (*totalizing interpretation*) direndiği görülmektedir. Bir yanda, göstermiş olduğumuz gibi Uzun'un bütünlük arayışı vardır. Ulusal inşa sürecine eklemelenmenin kendisi bir bütünlük iddiasını beraberinde getirmektedir. Batı ile üçüncü dünya modernizmlerinin bir diğer önemli farkının bu olduğu düşünülebilir. Diğer yandan, *Hawara Dîcleyê*'nin kimi özelliklerinin de bu bütünlük kurgusuna direndiği görülmektedir. Ancak, bunun yazar tarafından amaçlanmış bir direniş olduğunu söylemek güçtür. Yine de, görmeden geçilemeyecek bazı özellikler vardır. Örneğin, seslere bölünen anlatının parçalı, episodik yapısı, anlam bütünlüğü arayışının kendisini problemlili ve sorgulanır bir hale getirmektedir.

Bir diğer örnek, Eagleton'ın bahsettiği “boş gösteren”i (*empty signifier*) andıran bir sembolün *Hawara Dîcleyê*'deki varlığıdır. Romanın başında, Biro boynundaki *Melekê Tawus*¹⁵ kolyesinden bahseder. Bu kolye sayesinde Ester'in katilini bulduğunu iddia eder (I: 35). Bunun üzerine, tüm roman kolyenin bir işlev kazanacağı beklentisi üzerine kurulur. Kolye, Biro'ya Laleş yolculuğu sırasında bir Yezidi dostu tarafından aşık olduğu kişiye verilmek üzere armağan edilmiştir. Arkadaşı, “*Melekê Tawus*, her zaman, her yerde seni koruyamaz, ancak o, şimdi yanlışlarla dolu olan, kin ve nefretten dolayı insanların yollarını şaşırdıkları kahrolası dünyada sana yol gösterir” (I: 191). Bunun üzerine, Biro da kolyeyi Ester'e verir. Ancak kolye, yol göstermek bir yana, Ester'in ölümüne sebep olur. Bağnaz bir Yezidi'ye dönüşen Heme, kolyeyi Ester'den ister, Ester vermeyi reddedince de onu öldürür. Fakat kolye hala Ester'in katilini ele vermekten çok uzaktır. Heme, Biro'ya kolyeyi gösterdiğinde dahi, Biro cinayeti onun işlediğini anlayamaz ve sonunda

¹⁵ *Melekê Tawus*, Yezidi inanışında hem Azrail, hem de cennetten kovulan Şeytan benzeri bir melektir. Tavus kuşu biçiminde resmedilir.

Heme itiraf eder (II: 450-51). Kolye, romanın başında yarattığı beklentiyi karşılamaktan, herhangi bir mistik role sahip olmaktan çok uzaktır. Her ne kadar roman uzak bir geçmişi anlatsa da, büyü bu dünyayı çoktan terk etmiş, yerini acımasızlığa bırakmıştır. Dolayısıyla kolye de tıpkı Woolf'un bir sayfayı bir arada tutan orta çizgisine benzettiği deniz feneri gibi hikayeyi bir arada tutan bir boş gösterenden başka bir şey değildir. Bir anlam bütünlüğü izlenimi yaratır fakat beklentiyi havada bırakır, bir yere bağlamaz. Uzun için kolyenin yol göstericiliği, katilin kim olduğunu Biro'ya ispat etmesi olabilir. Yine de, bu durum, kolyenin ölüme sebebiyet verme halini ortadan kaldırmaz. Burada Woolf gibi bilinçli olarak gösterenin içini boşaltma durumu olmasa bile, romanın bir yandan bir anlam bütünlüğü yaratırken bir yandan da kendi iç dinamikleriyle onu kırdığı, bütünlük arayışının kendisine direndiği düşünülebilir.

Son olarak, romanın bir diğer özelliği de üstkurmacaya (*metafiction*) yer vermesidir. Roman boyunca, dengbej Biro, edebi sözün doğasını sorgular ve nasıl olması gerektiğini anlatır. Bu anlamıyla roman, kendi üzerine düşünen bir anlatı olarak öne çıkar. Biro'ya göre, "Söz, öyle bir etki yaratmalıdır ki, anlattığı insanların kaderini *dengbej*'in kaderine, *dengbej*'in kaderini de o insanların kaderine ve onu da dinleyenlerin kaderine dönüştürmelidir. Yani arada bir döneceğim kural şudur; *dengbej*, dinleyenler ve anlatının kahramanları hepsi birleşmeli ve hep birlikte yeni bir kader meydana getirmelidirler" (I: 40). Anlatıyı bir tür kader ortaklığı olarak görmesi, Uzun'un postmodern anlatı ile arasında çektiği kalın bir sınır çizgisini de işaret eder. Kendi romanı ve postmodern roman hakkında şöyle söyler:

Onların anlatısı, anlatının parodisidir. Örneğin Umberto Eco'nun Gülün Adı romanı... Okuduğunuzda, kurgunun baştan sona bir oyun olduğunu görürsünüz. Ama Biro'nun anlatısı bir oyun değil ki... Tarih

bir oyun, teknik bir kurgu haline getirildi. Oysa Victor Hugo'nun ya da Thomas Mann'ın anlatıları öyle değildi. Tarih boyunca yüzlerce yazar, bir sözü, bir eseri için korkunç riskler aldı. Ama sözün bir haysiyeti, bir onuru vardı. Artık edebiyatta bunların hiçbiri kalmadı; özellikle Batı'da..." (*Küllerinden Doğan Dil Ve Roman* 58).

Bu şekilde, postmodern anlamıyla oyun ya da parodi ile arasına bir mesafe koyan Uzun, bunun yerine sessizleştirilenlerin edebiyatını koyar: "Bu yeni deneyim içinde yaratılacak olan edebiyat, şiir ve roman, bugünkü dünya edebiyatına da yeni yol, biçim, teknik, konu ve yöntemler sunabilir" der (*Ölüm Meleğiyle Randevu* 76). *Hawara Dicleyê* de, bu sorunsal etrafında düşünen ve söz söyleyen bir anlatı olarak üstkurmaca aracılığıyla hem dengbej hem de roman sanatına ilişkin bir düşünce biçimi ortaya koyar.

SONUÇ

Mehmed Uzun'un Modern Kürt Romanı'ndaki kurucu özne rolünü ele alan bu çalışma, yazarın gelenekle kurduğu ilişkiden yola çıkarak nasıl modern bir romancılık oluşturduğu konusuna eğilmiştir. Buna göre, ilk elden, bir Kürt yazarı olarak Uzun'un olağandışı bir yazarlık deneyimine sahip olduğu tespit edilmiştir. Her şeyden önce yasak bir dilde ve tanınmayan bir kimlikle yazıyor olmak, Uzun'un romanlarında zorunlu bir kimlik politikasını da beraberinde getirir ve yazar, edebi üretimde bulunacağı alanı savunmak noktasında politikleşir. İkinci olarak, bu çalışmada, Uzun'un oluşmakta olan bir dilde yazdığı için dili geliştirmek, Kürt edebiyatı içinde yeni bir tür yarattığı için edebiyatı yenilemek, kendi okuyucu kitlesini yaratmak ve bağlamından mahrum bırakılmış bir yazar olarak kendi geleneklerini kendisi tespit etmek anlamında kurucu bir role sahip olduğu görülmüştür. Bu noktada, yazarın "kurucu" sıfatına uygun bir biçimde yazarlık deneyimini üzerine inşa edeceği zemin olarak üç gelenek belirlediği anlaşılmıştır. Bu gelenekler, Kürt yazını, Kürt sözlü kültürü ve yazarın sürgün deneyimi etrafında şekillenen sürgün edebiyatıdır. Bu çalışma, üç gelenekten yola çıkan Uzun'un modern bir yazarlık deneyimi oluşturma noktasında, bu geleneklerle kimi zaman bağ kurma, kimi zaman bir kopuş yaşama yoluyla yeni bir anlatıma ulaştığını göstermektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde, Mehmed Uzun'un Kürtçe yazarlığının ardındaki yazılı birikim incelenmiştir. Bu inceleme içinde, farklı lehçelerde, farklı ülke sınırları içinde ve farklı alfabeler kullanarak edebi üretimde bulunmanın, Kürtler arasında birleşik bir edebi ve kültürel hareket oluşamaması sonucunu doğurduğu görülmüştür. Bu tablo karşısında, Uzun daha çok kendi lehçesi olan Kuzey Kurmanci'sinde üretilen yazılı edebiyattan etkilenmiştir. Uzun'da yansıması olan bu geleneğin iki ayağı olduğu tespit edilmiştir: 13. ve 19. yüzyıllar arası dönemi kapsayan Klasik Kürt Edebiyatı'nın "Kuzey-Kurmanci Ekolü" olarak nitelendirilen Elî Herîrî, Mela Ehmedê Bateyî, Melayê Cizîrî, Feqiyê Teyran, Ehmedê Xanî gibi şairler, Uzun için öncelikle duygusal olarak bağlı olduğu bir gelenek teşkil etmiştir. Bunların içinde Xanî'nin Uzun ile kimi paralellikler çerçevesinde özel bir önemi vardır. Xanî de, tıpkı kendisinden yüzyıllar sonra Uzun'un yaptığı gibi birçok olanaktan yoksun olan ve edebiyat dili olarak kullanılmayan anadilinde yazma eğilimini benimsemiş, dili yenilemiş, sözlü kültüre eğilmiş, ulusal duyguları harekete geçirmiş ve güncel sorunlara ve ulusal soruna dair bir söz üretmiştir. Yazarın bir duygudaşlık ilişkisi ile yaklaştığı bu geleneğe anlatım biçimleri açısından bir yakınlığının olmadığı görülmüştür. Uzun, klasik Kürt edebiyatını kendisine edebiyat tarihi bağlamında süreklilik sağlayan bir gelenek olarak benimsemekle birlikte, bu geleneği sürdürmek yerine modernleşme ekseninde gelenekten kopuş yolunu benimsemiştir.

Klasik edebiyatın yanı sıra, Uzun, modern bir edebi dil yaratma anlamında, yirminci yüzyılın başında Kürtlerin sürgünde çıkardığı edebi dergilerden etkilenmiştir. Bu dergiler içinde özellikle Celadet Ali Bedirxan tarafından çıkarılan *Hawar*, Uzun için yazarlık deneyimini mümkün kılan bir gelenek yaratması anlamında öne çıkar. Celadet Ali Bedirxan, ilk kez *Hawar*'da Kürtçe'yi Latin alfabesiyle yazmış, bir imla kılavuzu oluşturmuş, Kürt dili üzerine dilbilim

çalışmalarına yer vermiş, dengbej anlatısını yazılı hale getirmiş, Kürt klasiklerini tanıtmış ve yeni edebi ürünler verilmesini desteklemiştir. Bu özellikleriyle *Hawar* gibi edebiyat dergileri, Uzun'un yüzyıl sonunda geliştirdiği yazarlığı için bir okul görevi görmüş ve üzerinden hareket edeceği bir edebi birikim sağlamışlardır. Buna karşın, Uzun da romanlarında bu dergileri çıkaran entelektüelleri konu almış, onların bu emeğini görünür kılmaya çalışmış, bu insanlara duyduğu vefa borcunu da bu sayede dile getirmiş ve onların sürgündeki edebi çalışmaları ile kendi yazarlık deneyimi arasında bağ kurarak bir geleneği devam ettirme durumunun altını çizmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde göstermiş olduğumuz gibi, yazılı bir kültürel mirasa sahip olmakla birlikte, Kürt dilinin baskı ve yasaklardan dolayı büyük ölçüde “birincil sözlü kültür” olduğu gösterilmiştir. Dengbej anlatısı biçimindeki sözlü kültür, modern edebiyatı etkilemiş ve bu bağlamda Uzun'un romancılığını da biçimlendirmiştir. Hem konu, tema, içerik, hem de dil, tarz, biçim gibi teknik özellikler bakımından yazarın romanlarına bir zenginlik katmıştır. Dengbej anlatısı, Uzun için kendi dilinin olanaklarını gösteren ve modern romanı kurarken ona bir referans noktası oluşturan bir gelenek olmuştur. Uzun, dengbej anlatısını modern bir roman tekniği içinde yeniden üretmiş, bu sayede roman sanatının olanaklarını sözlü geleneğe doğru genişletmiştir. Aynı zamanda, sözlü geleneği de roman türü içinde kapsamış, sözlü kültürü romansallaştırmıştır. Uzun, sözlü anlatının epik özelliklerinden roman sanatını zenginleştirmek üzere yararlanmış, ancak bu esnada epik anlatımın taksonomisi yerine romana özgü, farklı söylem katmanlarına yer açan diyalojik bir anlatımı benimsemiş, bu anlamda da sözlü kültürü modernize etmiştir. Bu şekilde sıradan bir dengbej anlatısında olmayan modern bireyin geniş ruh hallerini, parçalı bireyselliğini bu anlatımın içine dâhil etmiş, epiğin kişisel deneyime

yer açmayan geleneksel söylemi yerine romanın bireyselleşmiş dilini geliştirmiştir. Diğer yandan da, sözlü kültürün anında paylaşımaya dayalı doğası gereği diyaloga yer bırakan özelliklerinden faydalanarak romanın dünyasını zenginleştirme yoluna gitmiştir. Tüm bunları, yaparken dengbej anlatısının kendisini de sorunsallaştırmış, üstkurmacaya yönelerek kendi romancılığı üzerine düşünmüştür. Bu şekilde, farklı bir yazarlık deneyimini kurma yolunda, farklı bir dengbej anlatısının da savunucusu olmuş ve tıpkı yasaklanan Kürt dilinin dengbej anlatısı içinde muhafaza edilmiş olması gibi, ezilen Kürt kimliğinin de bu anlatının olanakları sayesinde dilsizleştirilme konumunu kırabileceğini göstermeye çalışmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, yazarın sürgün deneyimi etrafında nasıl bir yazarlık kurduğu, kendinden önce gelen sürgün yazarlarıyla kader ortaklığı kurarak bu deneyimi edebi bir gelenek olarak benimsediği gösterilmiştir. Sürgünün Uzun'da bir tema olarak, özellikle de “entelektüelin sürgünü” biçiminde yer aldığı tespit edilmiştir. Buna ek olarak, sürgünün bir tema olmanın ötesinde, bir deneyim olarak da yazarlığını kurduğu görülmüştür. Uzun'un yazarlığı, unutulmak anlamına gelen sürgün karşısında, direnmek, hafızayı ve bilinci açık tutmaktır. Bu nedenle, romanlarında Kürtlerin ve özellikle de Kürt entelektüellerinin sürgün kaderiyle bir hesaplaşma içinde olmuştur. Sürgün geleneği, özellikle yirminci yüzyılın yersiz-yurtsuzlaşma özelliğini gösterir ve Uzun için kendi romancılığını içinde konumlandırabildiği modern bir gelenek meydana getirir. Uzun'un sürgün deneyimi etrafında böylesi bir gelenek arayışı, aynı zamanda kendini batı edebiyatı içinde temellendirme arayışı olarak da okunmaya açıktır. Bu yönüyle, Uzun'un sürgün edebiyatı geleneği üç noktada kristalize olur: Öncelikle, Uzun, “Kürtlerin sürgün kaderi” olarak adlandırdığı kendi ulusal trajedisinden hareketle bir sürgün anlatısı yaratmış ve bir ulusal anlatı oluşturmuştur. Bu, Uzun'un kurucu rolüne de dikkat

çekmektedir. İkinci olarak, kendi kişisel sürgün trajedisinden hareketle ve modern bir gelenek içinde konumlanarak bireysel bir anlatı kurmuştur. Üçüncü olarak da, bu sayede kendini de bir temsilcisi olarak gördüğü modern entelektüelin sürgün trajedisine dikkat çekmiştir. Bu gelenekle ilişkisi, sürgün sorunsalını edebi üretim içinde çözmesine de kapı aralamış, Uzun, sürgün olmanın, ülkesini kaybetmenin, yabancı olmanın, köklerinden koparılmanın acısına “dilde bir anayurt yaratarak” bir çözüm üretmeyi denemiştir. Sürgün gerçekliği karşısında, diğer sürgün yazarları gibi Uzun da dile sığınmıştır.

Bu çalışmanın ilk üç bölümünün gösterdiği gibi, Kürt sözlü geleneği, yazılı edebiyatı ve dünya edebiyatındaki sürgün geleneği, Uzun’a, yazarlığını kurması için gereken dinamikleri sağlamıştır. Ancak Uzun, modern bir roman sanatı kurmaya adaydır ve bu anlamıyla bir tür modernizme ses vermektedir. Buradan hareketle, çalışmanın dördüncü bölümünde Batı geleneği içindeki Modernist edebiyattan sömürgecilik sonrası dönemde gelişen modernleşmeci edebiyatlara, çeşitli modernist projeler ekseninde Uzun’un yazarlığına soyunduğu modern Kürt romanına bakılmıştır. Uzun’un romancılığı, yalnızca çağdaş edebiyat olduğu için değil, aynı zamanda modernitenin bir ürünü olduğu için, Kürt kültürel yaşamında bir modernleşme trendine denk düştüğü için ve buna bağlı olarak kendi edebi geleneğini modernize ettiği için “Modern Kürt Romanı” olarak tanımlanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümü, Uzun’un romancılığını Kürt edebiyatındaki bir modernleşme projesi olarak ele almıştır. Bu projenin, Kürt kimlik politikalarıyla paralel bir seyir izlediği ve bir ulusal anlatı inşa etmek anlamında bu kimlik politikalarının bir parçası olarak öne çıktığı görülmüştür. Bu şekilde, Uzun’un hangi yöntemlerle edebi üretimi içinde bir kültürel kimlik oluşmasına olanak sağladığı gösterilmiştir. Romanlarında bir ulusun hikayesini anlatması, ulusa kendi tarihini

göstermesi ve bununla bağlantılı olarak bugünün politik tartışmalarına dair bir söylem kurması, Uzun’u hem modern edebiyatı kurmak noktasında, hem de Kürt kimliğini kurmak noktasında kurucu bir yazarlık konumuna taşımaktadır. Uzun’un bir ulusal kimlik ve edebiyat yaratma noktasındaki modernleşmeci yönü, “büyük harfle” yazılan ve batı edebiyatı tarihinde belli bir dönemi işaret eden ana akım Batı Modernizminin modern yaşama dair eleştirel bakışından oldukça farklı bir eğilimi işaret eder. Çalışma, bu farkın üçüncü dünyanın batı modernitesine yetişme özleminden kaynaklandığını, bu nedenle de Uzun gibi üçüncü dünyadan modern yazarlara kurucu bir rol düştüğünü göstermektedir. Buradan hareketle, Uzun’un deneyimi “küçük harfle” “üçüncü dünya modernizmi” olarak tanımlanmıştır. Buna göre, Uzun’un kurucu yazarlığı ana akım Modernizmden farklı bir modern edebiyat ortaya koyar.

Kurucu rolünün yanı sıra, Uzun, romanlarında sesi kısılmışların sesi olmayı hedeflemesi, bu anlamıyla anlatıyı bir olanaksızlık olarak deneyimlemesi, bir maduniyeti kırmaya yönelmesi, eksik yazarlık sorunsalına eğilmesi ve eksik yazarlık temasını eksik ülkesine bağlaması, romanını bir olgunlaşma romanı, sürgün romanı, tarihsel roman gibi farklı katmanlar halinde kurgulaması, ulusal anlatı oluştururken bir bütünlük söylemi geliştirmesine rağmen sembolik anlam arayışının kendisini anlamsızlaştırarak bütünlük söylemini içeriden kırması, üstkurmacaya yönelmesi gibi pek çok modern özellikle de karakterize olmaktadır. Bu yönüyle, yalnızca bir ulusal anlatı meydana getiren bir yazarlık değil, kendi konumunu da sorunsallaştıran bir yazarlık kurarak bir edebi modernleşme perspektifi oluşturmaktadır.

Uzun, salt bir ulusal edebiyat yaratmayı değil, dünya edebiyatı düzeyinde düşünmeyi önerir (*Bir Dil Yaratmak* 23). Bu çalışmanın da göstermiş olduğu gibi, Uzun, toptan bir yoruma, yalnızca bir özelliğe indirgenmeye direnerek farklı anlam

katmanları içinde devingen bir yazarlık kurar. Uzun'un gelenekler içinde onları modernize etme ilişkisiyle var olan yazarlığı, sözlü ve yazılı geleneklere kök saldığı kadar batı ve doğu edebiyatları arasında köprüler kurma çabasını da içermektedir. Bu bağlamda, bir ulusal edebiyat yaratma noktasındaki dinamiklere de tezat bir duruş geliştirmektedir. Kürt kimliği ve edebiyatı için kurucu bir pozisyonda olduğu kadar, kendini sürgün edebiyatı içinde konumlandırarak kendi yersiz-yurtsuzluğunun da altını çizmektedir. Bu sayede, bir yandan bir ulusal anlatı oluşturma yönünde bir yazarlık kurarken, bir yandan da en genel anlamıyla dünya edebiyatıyla yaratıcı bir diyalog tutturmayı başarmaktadır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ahmedzade, Haşîm. *Ulus ve Roman: Fars ve Kürt Anlatısal Söylemi Üzerine Bir Çalışma*. Çev. Azad Zana Gündoğan. İstanbul: Perî, 2004.
- Alpay, Necmiye. “Yaşayanların Vicdanı”. Önsöz. *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman*. Yazan Mehmed Uzun. İstanbul: İthaki, 2005. 4-17.
- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır. 4. Basım. İstanbul: Metis, 2007.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist. 15. basım. Austin: Texas UP, 2004.
- Benjamin, Walter. “The Storyteller”. Çev. Edmund Jephcott et al. *Selected Writings, Volume III: 1935-1938*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, Massachusetts ve Londra: Belknap Press of Harvard UP, 2002. 143-66.
- Blau, Joyce. Önsöz. *Kürt Edebiyatına Giriş*. Yazan Mehmed Uzun. İstanbul: İthaki, 2007. 7-11.
- Diken, Şeyhmus. *Zevalsiz Ömrün Sürgünü: Mehmed Uzun*. İstanbul: Lîs, 2009.
- Eagleton, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Erkman, Kerstin. “Tutkuların Ve Direnişin Yazarı”. Önsöz. *Dengbêjlerim*. Yazan Mehmed Uzun. 9. Basım İstanbul: İthaki, 2006. 5-9.
- Friedman, Susan Stanford. “Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space / Time Borders of Modernist Studies”. *MODERNISM / modernity*

- Vol. 13. No.3. 425-443. Johns Hopkins UP, 2006.
- Freud, Sigmund. "The Theme of the Three Caskets". *Collected Works 14. Art and Literature: Jensen's 'Gradiva', Leonardo Da Vinci and Other Works*. The Penguin Freud Library. Ed. Albert Dickson. Londra: Penguin, 1990. 235-247.
- Gürbilek, Nurdan. *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis, 2007.
- Homeros. *İlyada*. Çev. Azra Erhat ve A. Kadir. İstanbul: Can, 1997.
- Jameson, Frederic. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis, 1999.
- Kaya, Ferzende. *Uzun Roman: Mehmed Uzun Portresi*. İstanbul: Alfa, 2007.
- Lewis, Pericles. *Modernism, Nationalism & the Novel*. New York: Cambridge UP, 2000.
- . *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge UP, 2007.
- Kemal, Yaşar. "Barış Gelecek Mehmed Rahat Edecek." *Radikal*. 14 Ekim 2007. Internet baskısı. <<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=235695>>.
- Kızılkaya, Muhsin. *Kayıp Diwan: Sözlü Kürt Kültüründen Üç Örnek*. İstanbul: İletişim, 2000.
- . *Sen Ū Ben: Anılarla Mehmed Uzun'un Hayatı*. İstanbul: İthaki, 2008.
- . *Sonsöz. Dicle'nin Sesi I: Dicle'nin Yakarışı*. Yazan Mehmed Uzun. İstanbul: İthaki, 2006.
- Levenson, Michael ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge ve New York: Cambridge UP, 1999.
- Milton – Edwards, Beverley ve Peter Hinchcliffe. *Conflicts in the Middle East Since 1945*. 2. basım. Londra ve New York: Routledge, 2002.

- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel: 1800-1900*. Londra ve New York: Verso, 1998.
- Najmabadi, Afsaneh. "Sevgili Ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak". Çev. Tansel Güney ve Elçin Gen. *Vatan Millet Kadınlar* içinde. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim, 2004. 129-163.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londra ve New York: Methuen, 1982.
- Parıltı, Abidin. *Dengbejler: Sözüün Yazgısı*. İstanbul: İthaki, 2006.
- Parla, Jale. "Yaralı Dil". *Zevalsiz Ömrün Sürgünü: Mehmed Uzun* içinde. Yazaran Şeyhmus Diken. İstanbul: Lîs, 2009. 265-270.
- Parry, Milman. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Ed. Adam Parry. Oxford ve New York: Oxford UP, 1987.
- Said, Edward W. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Londra: Granta, 2001. 173-186.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson ve Lawrence Grossberg. Urbana ve Chicago: Illinois UP, 1988. 271-313.
- Temo, Selim. Sonsöz. *Abdalın Bir Günü*. Yazaran Mehmed Uzun. İstanbul: İthaki, 2005. 187-96.
- Türkeş, Ömer A. "Bir Dil, Bir Edebiyat, Bir Kimlik Yaratmak". *Birikim* 134-135 (2000): 161-69.
- Uzun, Mehmed. *Abdalın Bir Günü*. Çev. Selim Temo. 5. Basım. İstanbul: İthaki, 2007.
- . *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*. Çev. Selim Temo. 19. Basım. İstanbul: İthaki, 2006.

- . *Bîra Qederê*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Bir Romanın Hatıra Defteri*. Çev. Muhsin Kızılkaya. İstanbul: İthaki, 2007.
- . *Bir Dil Yaratmak*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Dengbêjlerim*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Dicle'nin Sesi I: Dicle'nin Yakarışı*. Çev. Muhsin Kızılkaya. 9. Basım. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Dicle'nin Sesi II: Dicle'nin Sürgünleri*. Çev. Muhsin Kızılkaya. 6. Basım. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Hawara Dicleyê I-II*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Kader Kuyusu*. Çev. Muhsin Kızılkaya. 16. Basım. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Küllerinden Doğan Dil Ve Roman*. İstanbul: İthaki, 2005.
- . *Kürt Edebiyatına Giriş*. İstanbul: İthaki, 2007.
- . *Kürt Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: İthaki, 2007.
- . *Nar Çiçekleri*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Ölüm Meleğiyle Randevu*. İstanbul: İthaki, 2008.
- . *Rojek Ji Rojên Evdalê Zeynikê*. İstanbul: İthaki, 2000.
- . *Ronî Mîna Evînê –Tarî Mîna Mirinê*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Ruhun Gökkuşağı*. İstanbul: İthaki, 2005.
- . *Siya Evîne*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Tu*. İstanbul: İthaki, 2006.
- . *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*. Çev. Selim Temo. 18. Basım. İstanbul: İthaki, 2006.
- Walby, Sylvia. “Kadın Ve Ulus”. Çev. Meltem Ağduk-Gevrek. *Vatan Millet Kadınlar* içinde. Der. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim, 2004. 35-63.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londra: Pimlico, 2000.

Yüksel, Metin. Önsöz. *Edirne Sükutunun İç Yüzü*. Yazan Celadet Alî Bedirxan ve Kamiran Alî Bedirxan. İstanbul: Avesta, 2009.

ÖZGEÇMİŞ

Ekin Bodur, 1983 yılında İstanbul'da doğmuştur. Orta öğrenimini 2002 yılında Kadıköy Anadolu Lisesi'nde, lisans eğitimini ise 2007 yılında Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamlamıştır. Aynı yıl İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat yüksek lisans programına girmiş ve bu programdan 2009 yılında "Modern Kürt Romanında Bir Kurucu Yazar: Mehmed Uzun" başlıklı teziyle mezun olmuştur. Ekin Bodur, 2001 yılında Ayrıntı Yayınları için William Morris'in *Gelecekte Anılar* (News from Nowhere) adlı romanını çevirmiştir. 2009 yılı itibariyle de aynı yayınevi için James Wood'un *Kurmacanın İşleyişi* (How Fiction Works) adlı eserini halen çevirmektedir.