

T.C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA



**ANLATICI OLARAK DENGEBÊJ VE DENGEBÊJ ANLATILARINDAKİ
KAHRAMANIN MAKÛS TALİHİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Sinan AKCAN**

İSTANBUL, 2014

**ANLATICI OLARAK DENGEBÊJ VE DENGEBÊJ ANLATILARINDAKİ
KAHRAMANIN MAKÛS TALİHİ**

Sinan AKCAN

Film ve Drama Programı'nda yüksek lisans derecesi
İçin gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla

Sosyal Bilimler Enstitüsüne

Teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
İSTANBUL, 2014

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ANLATICI OLARAK DENGBEJ VE DENGBEJ ANLATILARINDAKİ
KAHRAMANIN MAKÛS TALİHİ**

Sinan AKCAN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

(Kadir Has)

Yard. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

(Kadir Has)

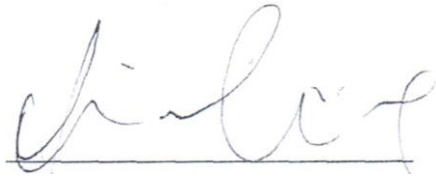
Serdar Biliş

(Kadir Has)



Onay Tarihi: 2014

“Ben, Sinan Akcan, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarının kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sinan Akcan', written over a horizontal line.

Sinan AKCAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

| | |
|--|------------|
| ÖNSÖZ | i |
| ÖZET | ii |
| ABSTRACT | iii |
| 1.GİRİŞ | 1 |
| 2. ANLATICI OLARAK DENG BÊJ | 3 |
| 2.1. Dengbêjlik Geleneği Ve Olgusunun Oluşumu | 3 |
| 2.2. Dengbêjliğin Tanımı..... | 10 |
| 2.3. Dengbêjliğin Kökeni | 13 |
| 2.4. Hikaye Anlatıcısı Olarak Dengbêj | 20 |
| 2.5. Dengbêjlikte Hikaye Etme Ve İcra..... | 28 |
| 2.6. Dengbêjlikte Sözcük Ve Ses Kullanımı | 33 |
| 2.7. Dengbêj Anlatılarında Kullanılan Başlıca Formlar | 39 |
| 3. DENG BÊJ ANLATILARINDA KAHRAMANIN MAKUS TALİHİ | 43 |
| 3.1. Kişilik Ve Karakter Olarak Kürt | 44 |
| 3.2. Kürt Kahramanının Makûs Talihi | 49 |
| 4. SÖYLENCELERİN SAHNEYE UYARLANMASI: GROTOWSKI, SCHECHNER, BARBA VE DENG BÊJ SEYİRCİSİ | 57 |
| 5. SONUÇ | 67 |
| KAYNAKÇA | 72 |
| EK-1 | 77 |
| EK-2 | 89 |
| EK-3 | 105 |

ÖNSÖZ

Tam anlamıyla, *henüz* yazıya geçmemiş, ilksel dönemleri andıran, tarih sosyoloji ve edebiyat anlayışıyla kültürü, dili ve bir halkın tüm değerlerini omuzlayıp günümüze taşıyan tüm dengbêjleri saygıyla anıyorum.

Yok olmak ile yüz yüze olan bu kadim geleneğin derinliklerine kendimce bir basamak inebildim. Bu çalışma, inilen o basamaktan yapılan gözlemleri içermektedir.

Sesi ve sözcükleriyle beni devr u devranlarda gezdiren dengbêj Babam'a, beni her zaman destekleyen aileme, demokratik tavrı ve hikâye anlatıcılığı konusunda bana tuttuğu ışıkla değerli hocam Çetin Sarıkartal'a, çalışmamın şekillenmesinde katkı sunan hocalarım Zeynep Günsür ve Serdar Biliş'e, içtenliği ve desteği için değerli dostum M. Nuri Durmaz'a, teşekkür ediyorum. Ayrıca destekleri için Erdal Ceviz'e, Mirza Metin'e, Ramazan Parladar'a, Hamit Kankılıç'a, Abdullah Keskin'e, Barış Balcı'ya, Baran Demir'e, Tutku Efe'ye, Sophie Luise Kloos'a, Alişan Önlü'ye ve Şeyda Bilken'e şükranlarımı sunuyorum.

ÖZET

Belki de Âdem ve Havva kadar eskidir dengbêjlik geleneği. Tarihi süreçler itibariyle kahramanın kaderi anlatı, sunum ve biçim olarak farklılıklar gösterse de, anlatılan yine insan ve insanı ilgilendirendi. Dengbêjîn kahramanları öyle mitolojik yarı insan, yarı tanrı kahramanlar değil, İnsandı. Mücadele eden oydu ve bu mücadele hiç dinmeden binyıllardır sürmekteydi. Bu kahramanlar genellikle aşk uğruna, daha iyi koşullar altında yaşamak uğruna ve yoksulluğa karşı mücadele vermekteydi. Asırlardır süren bu mücadele hiç neticelenmemekle beraber aynı seyir ve dinamizmde devam etti. Belki de sorun o coğrafyanın kadim tarihinde ve trajedisindeydi.

Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın ve o hep yenilen dengbêj kahramanlarının trajedisine baktığımızda, bunun altında yatanın yönetilmeye karşı duydukları tahammülsüzlük ve buna bağlı olarak da var olma savaşı verme zorunluluğunu görürüz. İşte dengbêj, bu savaşlarda o hep kaybeden, sürgün edilen, tutsak edilen ve ölen 'kahraman'ın yarattığı değerleri anlatılarıyla görünür kılmaktaydı.

Geriye sayısız söylence bırakan hikâye anlatıcısı dengbêjler, ister istemez bize tarihi de sorgulatır.

Sesi ve sözcükleri ele geçirip, geçmişin karanlığını ışıkla yaran bu bilgelerin var oluşunu, anlatılarını, icralarını ve dertlerini anlamaya ve açıklamaya çalıştım.

Anahtar Kelimeler: Dengbêj, dengbêjlik, hikâye anlatıcısı, söylence, Walter Benjamin, kahraman, destan, seyirci, icra

ABSTRACT

The existence of the Kurdish folk tales “dengbêj” probably dates back to the period of Adam and Eve, when humanity just began. Even though changes of the exact narration, presentation and shape of “dengbêj” have changed throughout history, the stories have always been about, and related to, mankind. The heroes of “dengbêj” have neither been myth-humans nor semi-gods. Those who were fighting have always been humans. And their fighting has been continuing for over thousand years. The heroes usually fight for love and against poverty in order to sustain better living conditions. Even though this fight never results in the heroes’ reaching their aims, “dengbêj” tales have been continuing in the same context and with the same level of dynamics for centuries. The appeal of this narrative might be related back to the region and the tragedy inherent in its ancient history.

Looking at the Kurdish region and the tragedy of “dengbêj” tales, whose heroes keep losing their fights, we can observe a reflection of the Kurds’ intolerance towards being governed by others and their fight for exercising their willpower. Therein, the narration of “dengbêj”, including the values of the hero who is destined to lose, be exiled, captured and then dies in the war, can be valuable in showing us the position of the Kurds in history.

The narrators of “dengbêj”, who leave us countless legends behind, encourage us to question history.

In this paper, I attempt to understand and explain the existence, narrations, works and problems of the “dengbêj” authors, who illuminate the darkness of the past by raising their voices to the world.

Key words: Dengbêj, dengbêjlik, storyteller, myth, Walter Benjamin, protagonist, epic, audience, performance

1.GİRİŞ

Hey ağa,
Ey makul insan, sabahtır, Cemalvêrdî Düzü'ne düşmüşüm (yola), sulaktır
O iyi yiğitlerin meydan okumalarını seyredin;
dizgin, mekanizma sürgülerini ve mavzerleri
Örükleri kesilesice ben (görüyorum ki)
Sulhedîn'in babasının tüfeği elinde inim inim inliyor
Allah'ın akşamından beri kurşun ve barut çığ gibi yağıyor
Ecel kuşu akşamdan beridir Sulhedîn'in babasının başı üstünde uçuşuyor
Örükleri kesilesice babamgillerin yiğitleri ardından kimse yiğitliğini övmesin
Bu lafı kimse, kısa veya uzun, etmesin
Babamgillerin yiğitleri bugün yine ölüyor; ama meydanı terk etmiyorlar
(kaçmıyorlar)

Dengbêj Reşo

Üzerine yeterince çalışma yapılmamış, engellenmiş ya da destek bulmamış bu geleneğin deryasına girdiğinizde, tarihi; dönem dönem, aşkı; en derinine kadar, erotizmi; iliklerinize kadar hisseder ve kahramanın makûs kaderine gözyaşı dökcek kadar boğulursunuz.

Öncelikle bu çalışmayı borçlu olduğum ve hikâye anlatıcısının derdini iyi bilen değerli hocam Çetin Sarıkartal'ın atölye çalışmalarından söz etmek isterim. Tıpkı bir dengbêj gibi içimize alev topları düşürüp, bizi yüzleştirmelere taşıdı. Dinlememizi ve duyduğumuzu kabul etmemizi istedi. 'Tutun,' dedi. 'Her neyse tutun içinizde ve kabul edin. Kavga etmeyin, tartışmayın' dedi. Ama bu dayanılacak bir his değildi. Ve tıpkı bir dengbêj misali bıraktırdı içimizde tuttuğumuzu. 'Hiddetle, haykırıyla ve çığlıkla; bırak!' Dedi. Dengbêjî dinlemek, dahası anlamak kolay değildi. Onun sayesinde kavga etmemeyi, dinlemeyi ve dengbêjî daha iyi anlamayı öğrendim. 'Yaşanmışları değil, yaşayamadıklarımızı deneyimlemek'ten söz ediyordu; 'ben' olarak içinde yaşadığımız organizmanın 'ben'den önce de var olduğunu ve 'ben'den daha büyük ve daha deneyimli olduğu' farkındalığını yarattı.

Dengbêjî açıklamak, onun tarihine inmek, derdini anlamak, dünyasını keşfetmek, bilgeliğine erişmek, canlı ve uçsuz belleğini kavramak kolay bir şey değildi. Çalışmaya ilk olarak Dengbêj ‘Evdê Bakısyani’ olarak anılan babamdan başladım. Çocukluğum babamın dile getirdiği söylence ve hikâyeleri dinlemekle geçti. Ona, başaramama korkusuyla giriştiğim bu çalışmadan söz ettiğimde hafif bir mutluluk belirdi yüzünde. Önce sustu. Sonra kolay, dedi. Bir kalem ve defter getirmemi istedi. Babam, bu çalışmayı ertesi gün okula teslim etmem gereken bir ödev sanıyordu. Buna rağmen dengbêj ile ilgili, bir günde bir kitap dolduracak belleğine güveniyordu.

Babam yüzlerce destan okudu, hikâyeye anlattı. Mitolojik bağlantılarına, birbirleriyle ilişkilerine değindi. O anlattıkça ve okudukça çalışmamın ‘içindekiler’ kısmı durmadan değişiyordu. O an anladım ki, bu olgu kısıtlanan kelime miktarıyla açıklanabilecek bir olgu değildi.

Yine de vazgeçemiyordum. Her hikâyeye beni başka bir dengbêje ve her dengbêj başka hikâyelere taşıyordu. Günlerim gecelerim onların feryadıyla bir kararıyor bir aydınlanıyordu. Adeta karakterim değişiyordu ki Sarıkartal’ın öğrettikleriyle ‘içimdeki alev toplarını, hem içerden hem dışarıdan güneşle besleyerek itkilerimi rahatlatıp’ aydınlanmaya doğru bir adım attım. Bu adımla birlikte dengbêjlik geleneğini dinleyerek ve okuyarak yazmaya çalıştım.

Çalışmamın birinci bölümünde bu geleneğin olgusu, kökeni, icrası, formları, ses ve sözcük kullanımına değindim. İkinci aşamasında da Kürt insanının kişilik ve karakteristik özelliklerini ele alarak destanlardaki kahramanların makûs talihine dikkat çekip, bu destanları tragedyaya ile karşılaştırdım. Gerek hikâyeye etme ve üslup bakımından, gerek yapısal olarak tragedyaları anımsatan birçok Kürt destanı arasından, *Dewrêşê Evdî*’yi çalışmanın sonunda Türkçeye çevirip örnek olarak

sundum. Bunların yanı sıra Grotowski, Schechner, Barba ve dengbêj seyircisini karşılaştırarak, bir söylencenin sahneye uyarlanması sorunsalını, daha önce benzer çalışmalara imza atmış tiyatro oyuncusu ve yönetmenlerle yaptığım görüşmeler doğrultusunda irdelemeye çalıştım.

2. ANLATICI OLARAK DENGEBÊJ

Donna Rosenberg'in, söylence araştıran bir araştırmacının, zaman ve mekân kavramları içinde başka kültür söylencelerini de ele alması gerektiği ve bu durumda kültürün ayırt edici özelliklerine varılabileceği (Rosenberg: 1998) yargısından, bu çalışmayı değişik zaman ve mekânlarda yoğunlaşarak bir sonuca ulaşmaya çalıştım.

Bu kadim geleneğin hikâye anlatıcıları olgu, oluşum, icra gibi başlıklar altında, tarihsel ve kültürel süreçler de göz ardı edilmeden ele alındı.

2.1. DENGEBÊJLİK GELENEĞİ VE OLGUSUNUN OLUŞUMU

“O, bilgeydi, sırları görürdü, gizli şeylerle tanıştı. Bize tufandan önceki günleri hikâye eden o idi. Uzun bir yolculuğa çıktı. Çalışmaktan, didinmekten bezdi ve yorgun düştü bir gün. Ve geri dönünce hikâyesini bir taşın üstüne kazıdı.”

Gilgameş Destanı'ndan

Tarihçiler tarafından Kürtlerin ataları olarak kabul edilen Med'lere ilişkin Herodotos tarihinde Lydia ve Med savaşından söz edilmektedir. “Lydia'lılar ve Med'ler arasında beş yıl süren bir savaş çıktı, sık sık Med'ler Lydia'lıları dövdüler, sık sık da onlar tarafından dövüldüler. Hele bir seferinde tuhaf bir gece savaşına tutuştular; savaş denk koşullar altında sürüyordu ki, altıncı yılda, bir çarpışma

sırasında ve ortalığın en çok karışmış olduğu anda bir anda gündüz birden yerini karanlığa bıraktı. Bu ışık tutulmasını Miletos'lu Thales, İonya'lılara daha önceden bildirmişti, yılına, gününe kadar. Ama Lydia'lılar ve Med'ler gün ortasında gece olduğunu görünce, çarpışmayı kestiler ve hemen bir anlaşma bir barış sözleşmesi yaptılar". (Herodotos: 2010) Kızılırmak'ı aşmak üzere savaşa girişen Med devleti, güneş tutulmasını tanrısal bir işaret sayarak Batı'ya ilerleyişini durdurmuş ve böylelikle Kürtler tarih boyunca siyasi olarak Kızılırmak'ı hiçbir zaman geçememiş ve yoğunlukla Dicle, Fırat nehirleri arasında yerleşik bir halk olarak kalmışlardır.

Minorsky de Kürtlerin Medlere dayandığını ileri sürmektedir. Medlerin Hint-Avrupalı halkların son göç dalgasına katılan "İrani" bir halk olduğu biliniyor. Dolayısıyla M.Ö. 2000 yılında Batı İran'nın Hint-Avrupalı kavimlerin göçüne maruz kaldığı yolundaki tarihsel veriler de bu tezle örtüşmektedir. Medler M.Ö. 7. yüzyılda Urmiye Gölü bölgesinden Botan'a doğru ilerlemiş ve buradaki yerli halklarla kaynaşarak Mezopotamya ovasının eşiğine kadar gelmişlerdir. Kürt ulusunun, birbirine çok yakın iki Med lehçesini konuşan ve çağdaş olan Mardoï ve Kyrtioï aşiretinin birleşiminden oluşması büyük bir olasılıktır. Kürt birliği sadece Medlere uzanan kökenleri aracılığıyla açıklanabilir. (Minorsky ve Bois 2008) Tarih ışığında Kürtleri ele aldığımızda, Kürtlerin, Mezopotamya coğrafyasının hiç değişmeyen bir unsuru olarak karşımıza çıktığını görebilmekteyiz.

Tarihin ilk ışıklarından beri Kürdistan coğrafyası yabancı orduların geçtiği ve bölgenin süper güçleri arasındaki çarpışmaların meydana geldiği bir yer oldu. (Abdulla, 2009: 43) Sözlü ve yazılı kültürün ilk örneklerine sahip olan bu coğrafyadan, savaşlar tarih boyunca eksik olmamış, acı hiç dinmemiştir. Tarihin ilk kahramanlarını da yaratan yine bu coğrafyadır. Tanrı krallıklardan, yarı tanrı krallıklara ve oradan da insan krallıklarına geçişi yaşayan bu coğrafya, sözlü

kültürün ilk örneği sayılan Gılgameş Destanı'yla sözlü gelenek tarihini başlatmıştır diyebiliriz.

Gılgameş'le başlayan, kahramanın yarı insanlaşması, semavi dinlerde son peygamberin hayata gözlerini yummasıyla son bulur ve sonrasında kahraman tamamen insani bir varlığa bürünerek karşımıza çıkar. Şüphesiz ki kahramanı yaratan toplumsal koşul ve ihtiyaçlardı, insanın ta kendisiydi.

Harflerden sözcükler oluşturuldu, sözcükler sese büründü ve dengbêj insani varlığa bürünen kahramanı anlatmaya başladı. Dengbêjîn gayesi neydi peki? Dengbêj, Gılgameş'ten bu yana mağduriyeti süren kahramanın yanındaydı. Bu kahraman, dengbêjîn yarattığı kahramandı. Belki de ilk mağduriyet, Gılgameş'in, ölümsüzlük otunu kaptırıp, ölümlü bir hale gelmesiydi.

Zaman ilerledikçe kahraman küçüldü, beklentiler ölçülü bir hal aldı. Dengbêj, bütün söylencelerde hakkın ve hakikatin peşindeydi. Kelimeler onların ağzında adeta kutsallaşarak günümüze kadar ulaşır insan'ın hikâyesini getirdi. O kelimeler uzun yollar ve yıllar kat edip bize sayısız hikâye ve masal ulaştırdı.

Binlerce dengbêj geriye ismini bırakmadan, fakat binlerce eser bırakarak aramızdan göçüp gitti. Onlar ki dil kurtarıcıları, onlar ki tarihi yakılmışların sözlü tarihçileri, onlar ki yağmalanmış, sürgün edilmiş ve hiçe sayılmışların; ırk ve din gözetmeksizin çılgınlıklarına haykırış olan söz ustalarıydı.

Dengbêjlik geleneğinin kökenine dair kesin bir şey söylemek oldukça güçtür. Bu geleneğin günümüzde kısmen devam etmesindeki nedenlerin başında Kürtlerin tarih boyunca istikrarlı siyasi bir statü elde edememeleri gelir. Hal böyle olunca hep başka ulusların hegemonyası ve egemenliğinde kalınmış ve yazı dili neredeyse hiç resmîyet kazanmamıştır. Böylelikle Kürtler, tarihi ve edebiyatı sözlü bir şekilde

günümüze kadar taşımışlardır. Bu da sözlü anlatımın daha da güçlenmesinde ve birçok dengbêjîn yetişmesinde rol oynamıştır.

“Özetlemek gerekirse, Kürdistan coğrafyası sürekli yabancı hâkimiyeti altında kaldığından ve ona hâkim olanlar kendi dillerinin ses ve kurallarına göre bu ismi telaffuz ettiklerinden Kürt kelimesinin değişik şekillerde kullanıldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bugün bile onun varlığını inkar eden güçlü komşu devletler ve onların yetkililerinin iştahını kabartan ve sürekli marjinal bir şekilde yaşamak zorunda kalan aynı ve tek bir halk olan Kürtleri birçok farklı kelime ile adlandırmanın ortaya çıkması hiç de şaşırtıcı değildir.” (Abdulla, 2010: 47)

Coğrafi konum ve toprakların elverişli olması sebebiyle Dicle - Fırat nehirleri arasında bulunan bu coğrafya tarih boyunca birçok uygarlığın savaşlarına sahne olmuştur. Sanayileşme, başka toprakların ve kıtaların keşfine rağmen Mezopotamya savaşlardan kurtulamamış ve halen paylaşılamayan bir bölge olarak kalmıştır. Yoksulluk, gözyaşı ve ölümün hiç eksik olmadığı bu coğrafya böylelikle beraberinde dengbêjleri doğurmuştur. “Cennetten bir ırmak çıktı, dört kol oldu. Birinin adı Pişon’dur. İkincisinin adı Ghon’dur. Ve üçüncü ırmağın adı Dicle’dir. Dördüncü ırmak Fırat’tır.” (Tevrat/Tekvin, 1. Bab)

Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı* denemesinde, hikâye anlatıcısının 1. Dünya Savaşı’ndan sonra yavaş yavaş yok olduğunu dile getirmektedir. (Benjamin, 2012: 68) Hikâye anlatıcısı üzerine son derece kıymetli tespitlerde bulunan Benjamin, şayet Kürtlerin yaşadığı coğrafyayı görme şansı bulmuş olsaydı eminim söz konusu bu çalışması çok daha farklı bir boyut kazanmış olurdu. Nitekim 1. Dünya Savaşı’ndan sonra Kürtlerin yaşadığı coğrafya dört parçaya bölünmüş, aralarına tel örgüler çekilmiş ve bununla birlikte kimlik reddi, asimilasyon ve sürgünler yaşanmıştır. Durum böyle olunca, yasaklar ve baskılar beraberinde sözlü

kültürü ve folkloru geliştirmiş, zenginleştirmiş ve Benjamin'in batıda öldü dediği 'hikâye anlatıcısı' zorunlu bir şekilde, bu coğrafyada adeta yeniden doğmuştur. Kürtlerin hikâye anlatıcısı olan bu dengbêjler henüz yazıya dökülmemiş binlerce destanı, öyküyü, değeri, ritüeli, tarihi ve folkloru yılmadan, tek bir kelimeyi bile yerinden oynatmadan dillendirmiş, toplumda kolektif bir hafıza oluşturmuş ve kuşaktan kuşağa bu sözlü geleneği aktarmışlardır.

Kürt sözlü kültürünün zengin olması, onlarca söylence çeşidini de ortaya çıkarmıştır. İleriki konularda da değineceğim lawik, heyranok, payizok, hikâye, oyun gibi birçok tür barındırmaktadır. "Kürtler, çocuklarına daha küçükken bu şeyleri öğretir. Daha kundakta iken anneleri ninni, türkü söyler ve hikâye anlatır. Bu sebeple Kürt çocukları doğuştan ozan, dengbêj ve hikâyecidir" (Cigerxwîn, 1988: 56) Ermeni yazarı Aboviyan'ın sözlerine göre: "Kürt halk şiiri şaşırtıcı ilerlemeler sağlamış ve mükemmelliğe varmıştır. Bu yazarın gözlemlerine göre, erkek olsun, kadın olsun her Kürt, ruhça doğuştan ozandır. Aboviyan'ı izleyen Moritz Wagner de yolculuğunun hikâyesinde, Kürt söylencelerinin yüksek niteliklerinden hayranlıkla söz eder." (Nikitin, 1976: 243)

Dengbêj, yalnızca kanın, acının, gözyaşının hikâyesini değil aynı zamanda aşk destanlarını da kelimelerce biriktirip sundu yüzyıllardır. Bununla da kalmadı; mevsimleri, ağaçları, çiçekleri, kuşları anlattı. "Söyleyebilirim her türlü ezgiyi; tanrının yüreğime bir armağanıdır bu; aranmam hiç, bakınmam söz diye; onu tanrı düşürür dilime; öğrenmedim ezgilerin hiçbirini, çünkü doğar her biri içimden, taşar kendimden." (Finley, 2003: 48)

Toplumda saygın bir konumda yer alan dengbêjler aynı zamanda gezgin bir kimliğe de sahiptirler. Yaşadıkları coğrafyanın tüm unsurlarına vâkıf olan dengbêjler birçok çatışma ve kavgada elçilik rolünü cesurca üstlenip tarafları barıştırma işini de

üstlenmektedirler. Dengbêjler, yüzyıllardır irili ufaklı binlerce husumeti ve kavgayı sona erdirmiş bulunmaktalar.

Dengbêjler; kendi toplumunun geleneğini, göreneğini, örfünü, âdetini, mutluluğunu, üzüntüsünü, eğlencesini, yasını, tasasını, usulünü en iyi bilen kişilerdir. Kendi toplumunun manevi değerleri çerçevesinde sözü sese dizip uygun bir makamda, zengin ya da fakir bir divanda kelimasını ‘kılam’(söylence) olarak insana eriştirir. Bu kılamlarda dengbêjler çatışmayı, sevdayı, umudu, ihaneti, işbirlikçiliği, hainliği, dostluğu, kırgınlığı işler. Tarih boyunca halkın sözcüsü konumunda olan dengbêjler, hükmeden yöneticilerden daha etkili olmalarına rağmen kendilerini hiçbir zaman ön plana çıkarmamışlardır. Dile getirdikleri söylenceler itibariyle de toplumsal olayları en iyi onların okuduğuna kanaat getirmek mümkündür.

Araştırmam boyunca derleyip yazmaya çalıştığım söylenceler arasında dengbêjî ilgilendirenin ‘insan’ olduğunu; ama bunun yanında doğada bulunan tüm canlı ve cansızların sesi ve haykırışının da yine dengbêj olduğunu kavradım. O, kimi zaman evcil ya da yabani bir hayvanı anlatır, kimi zaman herhangi bir eşyaya can verir. Gerek canlıyı gerekse cansızı ilgilendiren bütün sorun ve gelişmeler dengbêjî de ilgilendiriyordu.

“Ünlü Kürt masal ve destanlarını Hesanan aşiretinin dengbêjî Sebrî’nin ağzından derleyerek 1940 yılında, iki cilt halinde yayınlayan Roger Lescot, repertuarından her gün yeni bir şey çıkaran dengbêjlerin engin hafızasından söz eder. Bu söz konusu iki ciltlik derleme sözlü Kürt edebiyatıyla ilgili bir fikir de vermektedir. İlk cilt Kürt masallarını içermektedir. Dünyanın değişik yerlerinde de benzerlerine rastlanan masalların ilk elde göze çarpan özelliği dildir; akıcı, edebi ve çok rahat bir dil. İkinci cilt ise ünlü Kürt destanlarını içermektedir. Bunlarda Kürt

kişiliği, değer yargıları, gelenek görenekleriyle ilgili bir fikir vermektedir” (Uzun, 2012: 44)

Öte yandan genel olarak hikâye anlatıcılığında, özel olarak ise dengbêjlik geleneğinde yer alan hikâyelerin pozitivist bir okuması da söz konusudur. Anlatıların mecazi, ‘gerçeküstü’ ve mitolojik yönleri haiz olması sebebiyle batını (içrek) bir anlamsallığının olmadığı da savunulmaktadır. Buna göre tarihsel anlatılardaki bu mecazi yapı tarihsel bir doğruluk ve gerçeklik taşımaz (Lorenz: 2013). Oysa dengbêjlik geleneğindeki hikâyelerin toplumsal bir bağlamının olduğu açıktır. Anlatılar, yüzlerce yıllık yaşanmışlıkların, deneyimlerin, acıların, kederlerin, hüznünlerin, aşkların, kahramanlıkların toplumsal bellekte yoğrulup anlatıcının dilinde sese ve söze dönüşmesidir. Dolayısıyla Kürtlerin özelinde, ifade edilen pozitivist okumanın aksine anlatılar birer toplumsal hakikat, anlatıcılar ise ‘hakikat arayışçıları’ olarak görülebilir.

2.2. DENG BÊJLİĞİN TANIMI

Evrenselin içinde biz yoğuz, bizim dilimiz, bizim
sözümüz, bizim lanetimiz, bizim anlamımız yok. Biz, karanlık yüzlüler...
Yarattığımız tarihin dışına sürülmüş durumdayız.

Edward Said

Dengbêj, birebir yaşadığı, gözlemlediği, etkilendiği ya da işittiği bir meseleyi kendine özgü bir formda, belli bir dramaturji çerçevesinde yer yer hikâyeleyerek anlatan, sunan ve yer yer uygun bir makamda çıplak sesle ezgi şeklinde icra eden söz, müzik ve performans ustasıdır. Çok güçlü bir hafıza ve cezbediciliğe sahip olan dengbêjler; belleklerinde, kimisinin sunumu saatlerce süren yüzlerce destanı, hiçbir yazılı kaynağa bağlı kalmadan zihinlerinde ve içlerinde barındırırlar. Dengbêjlerde okur-yazarlık nadirdir. Hafıza metoduyla hikâyeleri üretir ve ezberlerlerdi. Her hikâyeyi kendi ezgisinde ve kendilerine özgü bir tarz ve üslupta ezberlemenin ve icra etmenin ayrıca bir ustalık ve yetenek istediği de şüphesizdir.

“Dengbêjlik, sözcüğün anlamından anlaşılabilceği gibi, sesin ve sözün ön planda olduğu, bunun yanında enstrümanın daha ikincil planda kaldığı bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dengbêj, elini kulaklarına götürüp, böylece kulaklarını bir monitör şeklinde kullanarak, söyleyeceklerini söylemeye başlar. Bunları yaparken kullandığı tek bir enstrüman vardır; o da kendi sesidir.” (Keskin, 2006: 38)

Dengbêj, sesi kelim, kelimı kılam, türkü haline getirendir, söyleyendir, anlatandır, der Mehmed Uzun. Tıpkı yazılı edebiyatın ilk dengbêjî Homeros gibi, tıpkı ilk söz ustası Homeros'un *İlyada*'ya başlarken söylediği gibi; "Söyle, tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle. Acı üstüne acıyı Akhalara o kahreden öfke getirdi, Ulu canlarımı Hades'e attı nice yiğitlerin, Gövdelerini yem yaptı kurda kuşa..." (Uzun, 2012: 12)

Birleşik kelime türemini bakımından farklı bir yapıya sahip olan Kürtçe'de Dengbêj kelimesi birçok anlam barındırmaktadır. Nedim Dit, Dengbêj kelimesini basit anlamıyla iktifa etmenin büyük bir eksiklik olduğunu ifade eder. "Ses" anlamındaki "deng" kelimesi ile "söyle" anlamındaki "bêj" kelimesinden oluşan bu kelime bu alanda uğraş veren kişinin adı olmuştur, ne ki o kişiyi çevreleyen, onunla özdeşleşen, onu "o" yapan "deng" ve "bêj"dir. Diğer bir ifade ile dengbêj, ses ve söylemenin dışında değerlendirilemez. Dolayısıyla dengbêj kelimesinin ilk ve basit anlamı da budur. Bu kelimenin Türkçe'de tam olarak bir karşılığı yoktur. Türkçe'de karşılık olarak gösterilen "ozan, halk aşığı, ses sanatkarı" kelimeleri tek tek olarak dengbêjî karşılamaya zaten yetmiyor; tümü ise ancak yaklaşabiliyor; ama tam olarak karşılamaktan yine de uzaktır. (Dit, 2010: 2)

Dengbêj, dile getirdiği söylenceyi dramatik bir yapı içerisinde, belli bir olay örgüsünde, karakterlerin isimlerini ve birbiriyle olan ilişkilerini de kapsayacak şekilde örer, uygun bir ritim ve melodiyle sese ve anlatıya biçim verip, sözü dinleyicinin yüreğine nakşeder.

Erol Mutlu, Kürt Müziği adlı araştırmasında; "Efsaneleri, destanları, çirokları (masalları) birbirine bağlayarak günlerce anlatan, bunların bazı bölümlerini içeriğine uygun makamlarda ezgiyle okuyan, bunu henüz belirli bir forma oturtma gereği

duymayan bir halk şairi, serbest yaratıcılığın baskın olduğu oral bir kültürün taşıyıcısı ve temsilcisi” olarak söz eder dengbêjlerden. (Mutlu, 1996: 57)

Sözlü geleneğin ve kültürün doğurduğu dengbêjler, kültürel değerlerle yoğrulmuş bir bilge kimliğine sahiptirler. Söylenceleri, tarihe ve toplumsal olaylara dayanır. Sözlü kültürün tüm unsurlarını toplumsal bellekte taze ve sürekli kalmasını sağlayan dengbêjlerdir.

Kimisinin Kürtlerin söz filozofları, kimisinin Kürt edebiyatının söz ustaları ve kimisinin de Kürtlerin tarihsel ve dil mirası hafızaları diye tanımladığı dengbêjler, birçok tarihi, kültürel ve mitolojik değeri sözlerine nakşederek geçmişin derinliklerinden günümüze taşımıştır. “Dengbêjliğin bize aktardığı sözlü mirasta, tarihimizin büyük ya da küçük bütün olaylarının izdüşümünü görmek mümkündür. Bu anlamda, dengbêjliği, geçmişimizi geleceğimize taşıyan ses ve söz sanatı olarak tanımlamak yerindedir.” (Roni, 2012: 280)

Toparlamak gerekirse dengbêjler, kendi yaşadıkları coğrafyayı iyi bilen, çok gezen, birçok olaya tanıklık eden, olayların içine giren, analiz eden, deneyimleyen, kendini unutan, kişisel derdi olmayan bilge kişiliklerdir. Hikâye anlatıcısında vakanüvis biçim değiştirerek, sanki dindışı bir kimlik kazanarak varlığını sürdürmektedir. (Benjamin, 2012: 88)

İşte dengbêj bu; “İnsana, insanlığa bir dil; kimlik, tarih, benlik, bellek veren ses, nefes; insanı, insanlığı, insani anlatıyı, çağlar boyu, zamanlar boyu, kesintisiz bir çağlayan haline getiren kaynak.” (Uzun, 2012: 13)

2.3. DENGEBÊJLİĞİN KÖKENİ

“Tarih bizi dinliyor olabilir, tarih bize cevap verebilir.”

Ariel Dorfman

Dengbêjliğin kökenlerine değinmeden önce, sözlü geleneğin tarih ışığında eldeki belge ve bulgularla Sümer yazıtlarından, Antik Yunan’a, Mukaddes Kitap’a ve oradan da Kuran’a doğru ‘yaratılış’ öyküsünü sırasıyla sunmakta ve aradaki benzerliklere dikkat çekmekte fayda buluyorum.

Sümer Yazıtlarından: “Gök yerden uzaklaştıktan sonra, Yer gökten ayrıldıktan sonra, İnsanın adı konduktan sonra, Anu göğü ele geçirdikten sonra, Enlil yeri ele geçirdikten sonra, Ereşkigal Kur'un ödülü olarak ele geçirilip götürüldükten sonra, O denize açıldıktan sonra, Baba Kur'a doğru denize açıldıktan sonra, Enki Kur'a doğru denize açıldıktan sonra; (Kur) krala ufak taşlar fırlattı, Enki'ye koca taşlar fırlattı; Onun küçük taşları, el kadar taşlar, Onun koca taşları, ... kamışların taşları, Enki'nin gemisinin omurgası, Saldıran kasırgaya benzeyen savaşta yenildi; Krala karşı, geminin serenindeki sular, Kurt gibi yutuyordu, Enki'ye karşı, geminin ardındaki sular, Aslan gibi vuruyordu” (Kramer, 2000:80)

Antik Yunan şairi Hesiodos'tan: “(...) Selam size, Zeus'un kızları, verin bana o büyülü sesinizi, kutlayın benim dilimden ölümsüzler soyunu, onlar ki doğdular toprak ana ve yıldızlı gök'ten, karanlık gece'den, suları acı deniz'den. Söyleyin nasıl doğdu tanrılardan önce toprak, ırmaklar, şişkin dalgalarıyla engin deniz, pırıl pırıl

yıldızlar ve üstümüzdeki sonsuz gökler. Sonra nasıl doğdu onlardan her varlığı borçlu olduğumuz tanrılar, nasıl paylaştılar şanları şerefleri ve nasıl yerleştiler kıvrım kıvrım Olympos'a, anlatın bütün bunları, ey Mousalar, ta başından başlayıp anlatın, ne vardı hepsinden önce anlatın(...)"

Mukaddes Kitap'tan;

"1 Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. 2 Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhü suların üzerinde dalgalanıyordu. 3 Tanrı, "Işık olsun" diye buyurdu ve ışık oldu. 4 Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. 5 Işığa "Gündüz", karanlığa "Gece" adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu. 6 Tanrı, "Suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın" diye buyurdu. 7 Ve öyle oldu. Tanrı gök kubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. 8 Tanrı kubbeye "Gök" adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün oluştu. 9 Tanrı, "Göğün altındaki sular bir yere toplansın ve kuru toprak görünsün" diye buyurdu ve öyle oldu." (Yaratılış 1-1, 9)

Kuran'dan;

"O (Allah) ki, gökleri ve yeri altı günde yarattı" (Kuran, Hud/7), "O (Allah)'tır. Gökleri, yeri ve aralarında olanları altı günde yarattı" (Kuran, Furkan/59), "Gökten bereketli bir su indirdik, onunla biçilecek tane(li ekin)'ler bitirdik. Birbirine girmiş kat kat tomurcukları olan yüksek hurma ağaçları yetiştirdik, kullarımıza rızık olması için. Ve o suyla ölü bir diyara can verdik. İşte, kabirlerden çıkış da böyle olacaktır" (Kuran Kaf/9, 11)

Bilindiği üzere mitolojik birçok kavram Sümer geleneğinden başlayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bunları cennet, cehennem, ilk insan, yasağı çiğnemek,

cennetten kovulmak, ilk cinayet ve tufan olarak hatırlayabiliriz. Bu mitler ışığında olagelen tüm olay ve gelişmeleri sözlü bir gelenekle, inançları ve değerleri doğrultusunda, sade bir üslupla aktarmak Sümer geleneğidir. Yaratılış efsaneleri, Kürtlerin tarihteki kutsal dini Zerdüştilikte de (Avesta), Mısır, Babil ve Eski Çin mitolojisinde de çok benzer yanlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Yine aynı eksenle Budizm ve Zerdüştilik inancında da felsefe ve öğreti benzerliği dikkat çekmektedir.

Düşünün ki destan biçimleri, yeryüzü kabuğunun yüz binlerce yılda geçirdiği değişime benzer ritimlerle dönüşüme uğradı. İnsanlar arasındaki iletişimin daha yavaş olmuş ve daha yavaş kaybolmuş bir başka biçimi herhalde yoktur. (Benjamin, 2012: 81)

Bu kutsal metinlerin büyük çoğunluğunun dengbêjlerin yaşadığı bu bereketli ve kanlı coğrafyada türemesi tesadüf değildir. Yine bu kutsal metinlerin neredeyse tamamında (Gılgamesh Destanı dâhil olmak üzere) sözü edilen tufan ve tufandan arta kalan gemi için yine bu coğrafyanın işaret edildiği de bilinenler arasındadır.

Hikâye anlatıcılığının kalıplarını da aşan dengbêjlik, tarih içinde yoğrulmuş, olgunlaşmış ve özgün bir forma dönüşmüştür. Kadim devirlerden bu yana süregeldiği düşünülen dengbêjlik geleneği, büyük bir mirasla; Kürt edebiyatını, sinemasını, tiyatrosunu ve özellikle de müziğini şekillendirmiş ve beslemiştir. Dengbêjliğin kökenine inmek, hangi tarihlerde başladığını saptamak, nasıl ortaya çıktığını ve nasıl oluştuğunu tespit ya da iddia etmek mümkün değildir. Bitki ve hayvan türleri, diller, folklorik öğeler tükenmek ya da tükenmeye yüz tutmak üzereyken araştırma konusu olabilmektedir. Son yıllarda dengbêjliğin de incelenme konusu olması, bu geleneğin bittiğinin ya da bitmek üzere olduğunun göstergesidir. 2. Dünya Savaşı sırasında Benjamin'nin geçmiş zaman olarak söz ettiği hikâye anlatıcısı yakın zamana kadar

dengbêjlik geleneğinde vücut buldu. Dengbêjîn bu denli uzun yaşaması Kürtlerin moderniteyle ilişkisine dayandırılabilir.

“Toplum kavramına temel görüşler doğrultusunda bakıldığında toplumlar ikiye ayrılır. Yazıyı kullananlar ve ‘uygar’ olarak nitelenen toplumlar ile yazıdan habersiz, sözle anımsayan toplumlar olan ve ‘ilksel’ olarak tanımlanan toplumlar.” (Strauss, 2012: 29) Elbette ki Kürtler yazıdan habersiz değildi. 1. Dünya Savaşı’ndan sonraki parçalanmışlık, dil yasağı, kimlik reddi, baskıcı ve ayrıştırıcı politikalar onların yazılı bir kültürünün oluşmasına ya da mevcudun gelişmesine müsaade etmemiş ve böylelikle sözlü kültür ve gelenek kaldığı yerden gelişimine devam etmiştir. Coğrafi ve siyasi sınırlar çerçevesinde dört, sürgün olarak ise yaklaşık on parçaya bölünen Kürt halkı, sözlü gelenek çerçevesi dâhilinde lehçe bakımından zengin olan Kürtçenin bütün unsurlarını da korumuş ve günümüze taşımıştır. Şüphesiz bundaki en büyük rol dengbêjlerindir. Kimlik reddi, dil inkârı ve geri kalmışlığı (ilkelliği) antropoloji ışığında irdelemek gerekirse: “Bugün geri olarak nitelendirilen bazı toplumların durumunu, yine gelişmiş ya da ileri diye adlandırılan diğer toplumların daha önceden kat etmiş oldukları bir ‘aşama’ olarak ele alabilmek için, bu ikinciler, birtakım aşamalar kat ederken ötekilerin hiçbir şey yapmadıklarını ya da çok az şey yaptıklarını varsaymak gerekirdi. Ve gerçekten de ‘tarihi olmayan toplumlar’dan (Bazen de bunların daha mutlu olduklarını söylemek için) söz edilir. Oysa bu eksiltili formül, söz konusu toplumların tarihi olmadığını değil, sadece tarihlerinin bilinmediğini ve bilinmez kalacağını gösterir. Onlarca hatta yüzlerce bin yıl boyu, oralarda da seven, nefret eden, acı çeken, keşfeden, savaşan insanlar yaşadı. Gerçekte, çocuk halklar yoktur; çocukluk ve ergenliklerinin günlüğünü tutmamış olanlar da dâhil olmak üzere, tüm halklar yetişkindir(...) Böylece buradan iki tür tarih ayırımına gelinir: keşif ve icatları büyük uygarlıklar kurmak için biriktiren,

ilerleyici ve edindirici bir tarih ve yine aynı ölçüde etkin ve beceriyi aynı ölçüde yapıta dönüştürebilen, fakat birincinin özelliği olan bireşim yeteneğinden yoksun bir diğer tarih. Bu tarihte her yenilik, kendinden önceki benzer yönelimle yeniliklere ekleneceği yerde, hiçbir zaman ilkellikten kurtulmasına izin vermeyecek değişken bir akış içinde eriyip gider.” (Strauss, 2012: 47)

Dengbêjlik geleneği sözlü tarih ve hikâye etme sanatıdır. Hikâye edip varlığı ve olguyu sürdürmek ilk uygarlıkların geleneğidir. Hikâye yaratma, dinleme, aktarma, icra etme ve deneyim edinme insani ve içgüdüsel bir ihtiyaçtır. Kapitalist modernite noktasında, yazı toplumu ve sözlü topluma ilişkin Benjamin şuna dikkat çekmektedir: “Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o ana teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır. Oysa hikâye farklıdır: kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçebilir.” (Benjamin, 2012: 83)

Yazılı bir tarihi neredeyse olmayan Kürtlerin, sözlü kültür ve gelenek açısından irdelendiğinde çok zengin ve derin kültür öğeleriyle ve neolitik dönemlere kadar dayanan ritüelleriyle karşılaşmak mümkündür. Kürtlerden, bir bakıma maddi ve manevi kültür öğelerini sözlü gelenek yoluyla koruyan ve yaşatan kadim bir halk olarak da söz edilebilir.

Tarih boyunca cezbedici bir coğrafya olan Mezopotamya’da istilalar, yerleşmeler ve göçler eksik olmamıştır. Mezopotamya neredeyse bütün uluslara beşiklik etmiştir. Gelip giden bütün halklar Mezopotamya’da bir iz, bir heykel, bir yapı, bir yazıt ya da bir ritüel bırakmışlardır. Mezopotamya’nın bu zenginliği ve bu kargaşasında dengbêj’in zorunlu doğuşunu, oluşunu belki daha iyi anlayabiliriz. “Yaratıcı yola erişmenin bir yolu, içinizde, atalardan kalan güçlü bir ilişkiyle bağlı olduğunuz antik bir bedensellik keşfetmektir.” (Grotowski, 2010)

Antolojiya Dengbêja kitabında, “Dengbêjlerin geçmişi Sümerlere dayanır, Guti, Qasit, Mitani ve Medlerle sürer, günümüze gelinceye dek bu gelenek Kürtler içinde köklü ve kadim bir kuruma dönüşür. Yine Komagenne adında önemli bir uygarlık Zilani Kürtleri tarafından kurulur. Bugün Komagenne’nin sürdürücüleri Kawa/Kowa adlı aşirettir. Bu aşiret büyüklük ve kadimiyetiyle bugün de aynı bölgededir. Halen duru ve akıcı bir Kürtçe konuşurlar. Komagenne mirleri dengbêj ve sazbandlerine o kadar değer vermişler ki tarihte ilk kez dengbêjler hakkında koruma kanunları çıkarmışlar ve bunları taştan yapılmış kitabelerine naksetmişlerdir.” (Antolojiya Dengbêjan, 2007: 48)

Sümer geleneğinde günümüze ulaşan destan ve şiirler irdelendiğinde, biçim, içerik ve anlatı olarak Kürt destanlarıyla ciddi benzerlikler taşımaktadır. Araştırmamın son kısmında bunu bir destanla örneklendireceğim.

Buna mukabil, eserlerinin esin kaynağını dengbêjlerin oluşturduğu Yaşar Kemal ve Mehmed Uzun, dengbêjliğin kökenini Homeros’a dayandırmaktadırlar. “Homeros’la başlayan süreçte hikâye anlatma geleneğini bir usta-çırak ilişkisine dönüştürüp bunu yaşama biçimi haline ilk getirenler kendilerine Homerosoğulları anlamına gelen ‘Homeridesler’ adını vermişlerdir. M.Ö. 6. yüzyılda Sakız adasında bir okul kuran Homeridesler bu tarihten itibaren bütün Yunan topraklarında ün salmış ve Homeros destanlarının anlatımını üstlenmişlerdir. Dengbêjlik geleneğine bakıldığında da aynı paralellikten söz edilebilir. Usta-çırak ilikisinin dengbêjlikte de yer edinmesi ve geleneğin aile içerisinde el verilerek kuşaktan kuşağa aktarılması da bu çerçevededir.” (Heckmann, 2002: 96)

Antik Yunan tragediyalarına bakıldığında, dini şekillendiren, yazan ve kimi rivayetlere göre aynı zamanda yazdığı bu şiirleri icra eden kişilerden söz edilir. Tragedyalar, iyilik ve kötülükleri, ders çıkarmayı, tanrılara kafa tutulamayacağını,

gafleti, kadere karşı çıkılmayacağını ele alan metinlerdi. Bu metinler belli başlı tanrılar için şenlikler eşliğinde icra edilirdi. “Dengbêjn bir toplumsal yanı, yani bir nevi bir görev ve bu kültürü icra eden kişilerin de birer sıfat ve görev sahibi olduğu yargısından hareketle diyebiliriz ki, onlar toplumun sıkıca inandığı yaratılış efsanelerini, toplumun bütününe etkileyen kahramanlık destanlarını, toplumun karşı karşıya kaldığı büyük felaketleri yine o zamanlarda inanılan dinin (Mitraizm, Magicilik, Zerdüştlük) ilahilerini şarkılı bir şekilde okuyup diyar diyar gezen ve toplumun da bunlara inanmasını sağlayan birer dini rahip ya da görevli idiler. Dengbêjler aynı zamanda dini ritüeller sırasında bu ilahileri o ritüelleri yöneten, bir nevi toplumun manevi ve psikolojik dünyasına yön veren, etkileyen rahipler idiler. (Hikmet, 2012: 290)

Esasında, inancı ve öğretiyi şiirsel bir anlatım ve gezgin bir kimlikle yayma ritüeli tek tanrılı dinlerde de vücut bulmuştur. Yunan tanrılarına da baktığımızda, onların doğu kökenli birer Antik Yunan yorumu olduğunu söyleyebiliriz. İnanışlardaki katılıkları biraz daha yumuşatan Antik Yunan tragedyacılara, düşünceyi ön plana çıkarmış böylelikle de felsefenin gelişip ilerlemesinde de önemli rol oynamışlardır.

2.4. HİKAYE ANLATICISI OLARAK DENGBEJ

“Eskiden, çok eskiden, uzun kış gecelerinde, kısık lambaların puslu camlarda titrek ışıltılarla kıpırdadığı köy kahvelerine gece masalcıları, dengbêjler, gelirlermiş... Dışarıda dondurucu bir fırtına ortalığı kasıp kavurur, şiddetli bir tipi dünyanın bütün kış kahvelerini tehdit ederken, onlar, üzerlerindeki karları silkeleyip, kalın abalarını ocağın kenarında kurutup, kendilerine sunulan kahveden ve tütünden kismetlerini alıp; eskilerde kalmış, geçmiş zamanların güzelleştirdiği masalların yırtık, sökülük yerlerini onararak; belleklerine gömülmüş imgeleri bulup çıkararak, üzerlerindeki çöl tozunu silkeleyip, parlatıp, canlı kılarak yeniden anlatırlarmış. Zamanın küllerinin savurduğu insanları, öyküleri, destanları, masalları, kahramanları, sevdaları camları puslu kış kahvelerinde, ölü mangal ateşinin ışılan gözlerine baka baka yeniden anlatmak, yeniden dinletmek kolay değildir.”

Murathan Mungan

Güçlü bir ses, hafıza ve auraya sahip olan dengbêjler, uzun kış gecelerinde, herkesin bir araya toplandığı köy odalarında neredeyse her gece düzenlenen şewberk (paylaşılan gece) gecelerinde hikâyelerini anlatırlardı. Bu şewberklerde; klam, stran, destan gibi birçok söylence çeşidi dengbêjlerce icra edilirdi. Genellikle üretimin durduğu uzun kış gecelerinde bu seremoni gerçekleşirdi. Seyirci, dengbêjî övgülerle icraya hazırlar, ona güç verirdi. Dengbêj, seyircisinin de isteği doğrultusunda istenilen hikâyeden başlar ve bu icra kimi zaman sabaha kadar sürerdi. Sabaha kadar süren hikâyelerde, hikâye en heyecanlı yerinde bırakılır ve bir sonraki gece devam edilirdi. Tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki hikâye anlatıcısı Şehrazat'ın yaptığı gibi. “Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen

yeni bir hikaye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan ögesi, destansı hafızası budur.” (Benjamin, 2012: 90)

Dengbêj tarihten, insandan ve doğadan beslenen bir kişiliğe sahiptir. Mehmed Uzun, *Dengbêjlerim* adlı denemesinde Suriye’de yaşayan Rifate Dare adlı bir dengbêj ile tanışmak için kapısını çaldığında bahar henüz başlamış, ağaçlar henüz filizlenmiştir. Dengbêj’in evde olmağını söyleyen ev ahalisi, onun doğanın canlanmasını yaşamaya, baharı karşılamaya, belleğini yenilemeye çıktığını dile getirirler. Uzun, Dengbêj’i tam dört gün bekler ve dengbêj nihayet döner. (Uzun, 2012: 82) Yılda en az iki kez doğa seremonisini gerçekleştiren dengbêjler eski zamanlarda da savaşları izleyip olayları, kahramanlıkları, yenilgileri, zaferleri hafızalarına kazırlardı. “Hikâye anlatıcısı, dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir”. (Benjamin, 2012: 100)

Bu hafıza, öyle kahredicidir ki, insanlığın belirişinden bu yana olan her şeyi içinde barındıran trajedilerle doludur. Dengbêj ve dengbêjîn yaşadığı o coğrafya için bu hafızanın böylesine diri, canlı, yaratıcı ve üretken olması adeta bir lanettir. Bu coğrafyanın, maden, tarım ve hayvancılık bakımından zengin oluşu onu her daim gözde kılmış ve birçok istilaya sebep olmasının önünü açmıştır. Yine söz konusu zenginlik ekseninde, tarihten de anlaşıldığı üzere bu coğrafya ne savaşlarla ne de uzlaşılarda bir türlü paylaşılammış, deyim yerindeyse kimseye yar olmamıştır. Birçok uygarlığa analık eden bu coğrafya, halen onların ortak ağıtını yakan dengbêj nidalarıyla, haykırılarıyla ve ninnileriyle harabe bir beşik halindedir. Süregelen bu trajedinin en acı bölümü ise söz konusu bu uygarlıkların bu haykırıya kulak tıkaması ve hatta yakılan bu ağıtın dilini tanımamasıdır. Oysa bu coğrafya ki bu uygarlıklara beşik olmuş, onları yetiştirmiş, büyütmüş ve parlak seviyelere ulaştırmıştır. Ne yazık ki bu uygarlıklar, ana rolündeki bu coğrafya karşısında halen hayırsız evlat gibi

dikilmiş, halen bu anayı sömürmekte, horlamakta ve dengbêjîn ağıtına ağıt eklemektedirler.

Görüldüğü üzere dengbêjîn hikâyesi, derdi ve hikâye anlatıcılığı tarihte kök salmıştır. Dengbêjîn tek işi tek mesleği hikâye anlatmaktır. Geçim derdi yoktur. Onu besleyen kültürdür, dildir ve dengbêjlerin neredeyse tamamı yoksul bir şekilde hayata veda etmiştir.

Ekonomik açıdan en alt sınıfta yer almalarına rağmen, sosyal statü açısından en üst düzeyde yer almaktaydılar. Birkaç dengbêjîn kendi döneminin mirlerinin ve paşalarının danışmanlığını yaptığı da bilinenler arasındadır. Sözlü edebiyatın en büyük taşıyıcılarından olan dengbêjler, eski dönemlerde toplumun hemen her kesiminden, mütegalibesinden tutun mütedeyyinine varıncaya kadar, büyük itibar görmüştür. Yaşar Kemal'in bu durumu "Kimsecik" serisindeki romanlarının birinde Evdalê Zeynikê'nin şahsında teferruatlı olarak anlattığını okuduğumuzu hatırlıyoruz. Dengbêjlerin saygınlıkları öyledir ki kimi büyük konaklar, ünlü dengbêjîn oraya gelmiş olmasıyla, o konakta türkü söylemesiyle övünür; gurur duyar. Yaşar Kemal'in saptamaları da böyledir. (Dit, 2010: 2)

"Dengbêjlik geleneği, dayanışmacı unsurlar içeren, kapitalizm öncesi bir toplumun kolektif ürünü olarak önümüzde duruyor. Kuşkusuz geleneği kapitalist şeyleştirmenin, katı modern kategorilerin, tutuculuğun ve dar milliyetçi yaklaşımların elinden kurtarmak gerekiyor. Dengbêj hikâyeleri halk sınıflarının hak, adalet ve eşitlik isteklerini ve diğer toplumsal arzularını içeren ortak sözü günümüze kadar taşıdılar." (Uygar, 2009:71)

Dengbêjî yalnızca hikâye anlatıcısı olarak ele almak son derece yanlış olur. Dengbêj sadece hikâyeyi icra eden değil aynı zamanda hikâyeyi yaratandır. Kültürün

ortak mirası bir hikâyeyi icra söz konusu olduğunda, ona yeniden hayat veren, onu zenginleştiren ve farklı bir üslupla dile getiren yine dengbêjîn özgün kimliğidir. Dengbêjî, dengbêj yapan da aslında bu zenginlik, yaratıcılık ve özgünlüktür. Bu geleneğin Dengbêj Reşo ile sona erdiğini iddia eden Nedim Dit'in 'Dengbêjlik Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reşo' makalesini böyle bir çalışmada göz ardı etmek şüphesiz bu çalışmayı eksik kılacağından, söz konusu makaleden uzun bir alıntı yapacağım:

“Dengbêjlik, ses ile seslendirmenin bileşkesidir. Ses, aynı zamanda sözdür; sözün dışarıya vurumudur. Söz ile ses bir yaprağın iki ayrı yüzüdür. Yaprak ancak o iki yüzü ile vardır. Dengbêjlik de böyledir; hem söz hem ses olacaktır. Diğer bir ifade ile yalnız ses, dengbêjliği yansıtmıyor; yansıtmaktan da öte dengbêjlikten uzaktır. Söz de salt başına sesin konumundan farklı değildir. Dengbêj ise bu bileşimin ustasıdır, tanrısıdır. Sözü yaratan; ama yaratmakla iktifa etmeyip onu önce çarpanlarına ayırarak yoğuran, sonra ağzında hamurlaştırıp biçimlendiren, estetize eden ve ardından da bir neyzenin neyi gibi olan dudaklarının arasından dışarıya üfleyip salıverendir dengbêj. **Sesin ve sözün bileşiminin tanrısı...** Bunun altını çizmem boşuna değildir; çünkü son yıllarda sese ya da söze, bazen de ikisine -tabir caizse- **bigâne** olan ne kadar zevat varsa Kürtçe yayın yapan TV ekranlarında **“dengbêj”** diye pervasızca takdim ediliyor; dengbêjliğin, bu son derece saygın; ama miadını doldurmuş olan geleneğin saygınlığının temeline tükürülmek istenircesine... Kuşkusuz ki bu ekranlarda arz-ı endam edenler arasında sesi çok güzel olanlar da vardır. Onları çok büyük bir keyif ve hasretle dinliyoruz; bunu yadsıyamayız; ancak bunlara “dengbêj” yerine, bu kelime kadar olmasa da buna yakın güzellikte “stranbêj” (şarkı söyleyen, şarkıcı) diye bir kelime daha vardır Kürtçede. Niçin onu kullanmayalım? Buna benzer bir garabet Türkçede de vardır: Sanatla, sanatçılıkla

uzaktan yakından ilgisi olmayan kim varsa, salt “sesi güzel”dir diye “sanatçı” olarak lanse ediliyor. Bir kısmı ise ses katili olmalarına rağmen, fiziksel güzelliklerinden dolayı “ses sanatçısı” olarak gösteriliyor. Oysa bunlara da rahatlıkla “türkücü” ya da “şarkıcı” denebilir ve daha doğru bir ifade de olur, sanat ve sanatçılık da örselenmekten kurtulur.” (Dit, 2010: 6) Dengbêjliğin erişilebilecek kolay bir merteye olmadığı çıkarımından Abdurrahman Gümgüm’ün bu konuya ilişkin aktarımı ise şöyledir: “Bu ürünlerin edebî anlatım biçimi sözeldir. Bu nedenle kendisini kabul ettirmiş iyi bir dengbêj, kimi zaman bir mütegalibeden daha çok etkili olabilmıştır toplum içerisinde. Sözel edebiyatın, folklorik ürünlerin en büyük taşıyıcıları olan dengbêjlerin bu saygınlığı kazanması öyle kolay olmamıştır; zaten o saygınlığı kazanan dengbêjlerin sayısı da çok değildir. Dengbêj, hem sese hem söze hükmedendir; hem imal hem icra edendir. O, sesin ve sözün bileşiminin tanrısıdır. Bu vasfı kazanmak, her babayiğidin kârı olmamıştır.” (Gümgüm, 2012: 1) Bu bağlamda sözlü edebiyatın kendine göre bir stili, estetiği olduğu, bu nedenle dengbêj diye anılanların tümünün dengbêj olmadığı, bu geleneğe temsilci olabilmek için bilgi, birikim, deneyim ve kendine özgü bir stil yaratılması gerekir. (Uzun, 2007: 45)

“Söz uçar, yazı kalır” atasözünü bozan dengbêjlik geleneğinde söz binlerce yıldır hep var oldu. Memê Alan, Kerr û Kulik, Dewrêşê Evdî gibi daha binlerce destanı söz ile günümüze taşıyan dengbêjîn ta kendisidir. “Eğer hikâye anlatıcısına daha az rastlıyorsak, bunda enformasyon ağının büyük rolü vardır. Her yeni günle birlikte yerküreyle ilgili haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Bu böyle çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor” (Benjamin, 2012: 82); belki de dengbêj uçtu, söz kaldı.

Halkların yazılı kültüre geçiş öncesinde sözlü kültürel ürünler vermiş olması antropolojik bir gerçekliktir. Yapısal antropolojinin kurucusu Claude Levi-Strauss, yapmış olduğu kapsamlı antropolojik tetkiklerde farklı coğrafyalarda yaşayan farklı insan gruplarının benzer türden anlatılar ve sözlü kültür ürünleri ortaya koyduklarını ifade eder (Strauss, 2012). Gerçekten de toplumların tarihi birbirlerinden habersiz bir biçimde birbirlerinden farklı yaşam alanlarında yaşasalar dahi koşulların ve yapısal şartların benzer türden kültür ürünleri ortaya koyduklarını göstermektedir. Ancak bu gerçekliğin yani farklı kültürlerin sözlü gelenekler yaratması, özgün tarzların olduğu gerçeğini perdelememelidir.

Dengbêjlik, insanoğlunun sözlü kültür geleneğinin Ortadoğu coğrafyasında Kürtlere özgü bir biçimdir. Tüm halkların yazılı edebiyat öncesi sözlü bir edebiyatları olmuştur. Yazılı edebiyat ile birlikte sözlü kültür hemen yok olmamış ve işlevini etkin bir şekilde olmasa da sürdürmüştür. Bu etkinin zamanla kaybolmasını sözlü kültür ürünlerinin yazıya dökülmesiyle izah etmek yanlış olmaz. Kürtlerde bu geleneğin şimdiki zaman içerisinde, henüz tükendiğini, bölgede yaptığım araştırma, mülakat ve gözlemlerden yola çıkarak dile getirmem mümkündür.

Ayrı bir araştırma gerektiğini gözlemlediğim, bu gelenekteki bir diğer halka olan ilahi ve kaside dengbêjliğine ilişkin de, dengbêj olarak anılan babam ve onun birkaç dengbêj arkadaşından yola çıkarak bazı değerlendirmelerde bulunmak istiyorum. Kürt nüfusunun büyük çoğunluğu, İslamiyet'in en katı yorumu olan Sünni mezheplidir. Sünnilik, dengbêjliğin gelişimi ve ilerlemesi konusunda büyük bir engel olmuştur. Öyle ki Sünni inancına göre dengbêj söylencelerini icra etmek haram sayılacaklar arasındadır. Bu sebepten birçok dengbêj tasavvufa geçiş yapmış, yalnızca din, peygamber ve şeyhler için ilahi ve kasideler üretip icra etmişlerdir. Dengbêjlik geleneğinin neredeyse tüm unsurlarını da, beraberlerinde tasavvufa

taşıyan ilahi ve kaside dengbêjleri, geleneksel dengbêjlerin aksine geleceği hikaye eden söylenceler icra etmektedirler. Çocukluğundan bu yana teyp aracılığıyla kasetlerden de dinlediğim ilahi ve kaside dengbêjlerinin, geleceği adeta görmüş, yaşamış ve deneyimlemiş gibi icra etmeleri kolay açıklanabilecek bir durum değildir. Şiirlerinde genelde cennet, cehennem, ahiret, mahşer, sırat köprüsü ve sorgu anı gibi anekdotlar vardır. 90'lık kasetlerde cehennemin, sırat köprüsünün ve mahşerin adeta her köşesini karış karış sunarlardı. Bu kasetler özellikle 80'lerden sonra daha çok rağbet görmüş ve neredeyse Sünni Kürtlerin tamamının evinde bu kasetleri bulmak mümkündür. Geleneksel dengbêjlerin aksine tasavvuf dengbêjleri Suriye'deki şeyhler ve onların tarikatlarıyla sıkı bir bağ içerisinde olup medrese eğitimi almış durumdadırlar. Okuma yazma bilen bu kaside dengbêjlerinin birçoğunun Arap alfabesiyle Kürt dilinde şiir divanları yayımlanmıştır.

Öte yandan Abidin Parıltı, İslamiyet'in, erotik öge taşıyan birçok Kürt söylencesini otosansüre götürdüğünü iletmektedir. Neredeyse tüm aşk söylencelerinde "meme" erotik bir öge olarak dillendirilir. Ya tadından ya da nar veya portakala benzetilişinden, bazen meme ucunun sivriliğinden cinsel bir haz olarak söz edilir. Anne sıfatı kazanıp emzirme dönemi geçiren kadın söyleneceye konu olduğundaysa bu seksüelliğini kaybeder, güzellik ve bereketin simgesi olarak sunulur. Abidin Parıltı, söylencelerde memelere ilişkin bölümlerin genelde söylencenin 'ağıt' kısmında ilerlediğini de belirtir. Bu çalışmadan birkaç alıntı yapmayı yerinde buluyorum. İlk örnek ilerleyen bölümlerde kahramanlık formunu ele alıp işlediğim *Dewrêşê Evdî Destanı*'ndan: "Ahd ediyorum ki senden sonra memelerimi açmayacağım/ Saçlarımı taramayacağım, örüklerimi salmayacağım".

Lawikê Metîni Destanı'nda genç kız zorla evlendirilir. Evlendiği günün akşamı şunları haykırır: "Anam, kimseler ortalıkta yokken Lawikê Metîni'yi çağır/

Kalbimin sevgilisini, gelsin benim el değmemiş, kız oğlan kız memelerimin
arasından konaklansın/ Anam kurban olayım gecenin bir yarısı sevgilimi getirt/
Gelsin de boynumu öpüşleriyle doldursun, ağızıyla boynumu emsin/ Dilini haydari
küpelerimin uçlarına kadar götürsün”.

Edulê söylencesinde ise, babasının çadırına misafir olan sevdiğini Edulê şöyle
arzulamaktadır: “Keşke yüreğimin sevgilisi bugün bizim çadırımızda dinlenseydi/
Benden bir bardak su isteseydi nerden olursa olsun/ Ben de o zaman şu bir çift
mememin uçlarını Zor Temir Paşa’nın çadırında ona buyur ederdim/ Ona yemesi için
bedenimden birçok nimet sunacağım/ Gecenin bir yarısı onun yatağına gidip
memelerimi önüne sereceğim ve onlarla sabaha kadar oynamasını isteyeceğim.”

İslamiyet’in söylenceler üzerinde olan etkisine rağmen, yukarıda verilen
örneklerin yanı sıra daha birçok erotik öge barındıran söylencenin varlığını
sürdüğüne işaret eder (Parıltı, 2006). Bu söylencelerin varlığını sürdürmesi de
şüphesiz birçok duygu ve özgünlüğü barındırmalarından kaynaklıdır.

2.5. DENGBEJLİKTE HİKAYE ETME VE İCRA

“Ben ezeli bir mağdurum, coğrafi kader, siyasî kader, biyolojik kader. Başka bir ülkede doğmalıydım, başka bir ülkede veya başka bir çağda, en iyisi hiç doğmamalıydım. Anlaşılmadım, anlaşılmadım, anlaşılmadım. Hayatım bir bozgunlar silsilesi. Hiçbir kavgam zaferle taçlanmadı. Ben ezeli bir mağlûbum. Ama tarihi yaratan mağlûplar, bir ülkeyi onlar ebedileştirir...”

Cemil Meriç

Dengbêj icra aşamasında bambaşka bir insan olarak çıkar karşımıza. Efsanevi Dengbêj Evdale Zeynike'nin deyimiyle “Dil kalem, ağız dükkân” olur. Herkes bir kuytuya çeker yüreğini. Dengbêj durduk yere sunuma başlamaz, dinleyici talepte bulunup onu harekete geçirmeli. Seyirciden ‘de beje’ (söyle) komutunu aldıktan sonra var olan durumdan kendini soyutlayarak yavaş yavaş başka bir evrenin kapılarını aralar ve herkesi oraya çekerek hikâyesine başlar. Gözleriyle, jestleriyle ve sesiyle dinleyiciyi olduğu yere hapseder. “Dengbêj, düzensiz kalabalıkların söyleyicisi değildi, düzenli ve hazırlıklı kalabalıklar onun dinleyicisiydi. Dengbêj’in ortamı düzensiz kalabalık değil, sükûneti; kesin bir sükûnet, bu sükûnetin yarattığı gizemli, ilgi çekici hava ve havanın yarattığı dolaysız iletişim.” (Uzun, 2012: 80) Valery, hikâye anlatıcısının sözcükleri de aştığını şöyle dile getirmektedir: “Varoluş ve değerini yalnızca, onları algılamaya, onları kendi benliğinde uyandırmaya yazgılı birinin ruhu, gözü ve eli arasındaki çok özel uyumda bulur.” (Benjamin, 2012: 99) Bununla beraber Benjamin adeta dengbêjî tanımlar: “Hikâye anlatıcılığı duyular söz konusu olduğunda yalnızca sesin eseri değildir; gerçek hikâye anlatıcılığında el, çalışılarak edinilmiş yüzlerce jestle anlatılanları destekler. Valery'nin sözlerinde dile gelen, ruh, göz ve el arasındaki işbirliği, hikâye anlatıcılığının kendini evinde hissettiği her yerde karşımıza çıkan zanaatkâra özgüdür.” (Benjamin, 2012: 99)

Dengbêj sözcüklere sesini üflediğinde, adeta zaman donar. En uygun sözcükler, en yerinde jestler ve mimikler, sihirli bir anlatımla dinleyiciyi hikâyenin içerisine çeker bir anda. Dengbêj hikâyede asla taraf tutmaz. Böylelikle de dinleyicilerden her biri ayrı bir karakterle kendisini içselleştirir. Dengbêj hikâyeyi nasıl bir üslup ve anlatımla icra edeceğini çok iyi bilir. Dış dünyayla bütün bağlarını koparıp, yer yer gözlerini kısar, kapatır, yer yer seyirciyle göz teması kurar ve sözcüklerin o ağır yükünü onlara da omuzlattırır. Böylelikle dinleyici de dengbêj ile birlikte adeta hikâyenin içindeki zamanda kendini yaşatır. Her dizede başkalaşır dengbêj, her dizede kendiyi yüzleşir dinleyici. İcracı beden dürtüleri ile şarkı arasında bağlantı kurmanın yolunu bilir (yaşam akışı çeşitli biçimlerde dile getirilebilir). Tanıklar o zaman, icracının anlatımıyla kendi deneyimleri arasında bir mevcudiyet hali içerisine girerler. Ve bu da tanık ile bu şey arasında bir köprü olan İcracı sayesinde. Bu anlamda, icracı, pontifex'tir, köprüler kuran biri (Grotowski, 2010).

Birçok dengbêj ve dinleyicileriyle sohbet ettim. İcraya ilişkin köy odalarından söz ediliyordu. İcra genellikle köy odalarında gerçekleşirdi. Kimisi bu köy odalarına (dîwanxanê) divanhane demektedir. Bu odalar Kürtlerin yaşadığı neredeyse tüm köylerde mevcuttur. Ortak kullanım alanıdır. Meclistir. Toplanma, tartışma, danışma ve misafir etme yeridir. Uzun kış gecelerinde bu odalarda dengbêjler dinlenir. Hikâyeyi kimi zaman anlatı biçiminde kimi zaman da ezgisel şekilde dile getiren dengbêj, enstrüman kullanmadan saatlerce ve kimi zaman tan ağarana kadar anlatısını sürdürür. “Kürt dengbêjlik sanatında enstrüman kullanılmaz. Enstrüman kullanmak dengbêjîn zaafi olarak görülür. Ondan herkes şüphelenir. Çünkü bu sayede zaafını gizliyor gibi görünür” (Poche, 2008)

Kürt tiyatrosunun temellerinin bu dîwanxanelerde atıldığını ileri süren Müslüm Yücel dîwanxaneleri bir nevi tuluat olarak yorumlamıştır. Dîwanxanelerin diğer işlevlerini de şu şekilde açıklamıştır: “Dîwana gelmek, dîwanda en yüksek yerde-döşekte oturmak, burada herkes tarafından dinlenen bir kişi olmak kolay değildir. Bu yüzden dîwanxaneye gelen icracı iyi, güzel konuşmalı ve doğruları anlatmalıdır; bir masal anlatıyorsa dinleyenler, kendilerini bu masalda görmelidir, dahası kendilerini bu masala katmalıdırlar (...) Dîwanxaneler köy hayatı içinde kültürel ve siyasal hayatın nabzının attığı yerlerdir. Odalara gelenler, kız alıp vermeden kan davalarına kadar her şeyi konuşurlar.” (Yücel, 2006: 292)

Ses, nefes ve üretime dayalı olan bu icra hiçbir zaman o dîwanxanelerde alkışla karşılanmadı, desteklenmedi ya da kesilmedi. Dengbêj söylencelerinde alkış kesinlikle yoktur. Dinleyici, dengbêjle bütünleşerek hikâyenin seyrinde yol alırken, duraklamalarda maksimum iki saniyeyi geçmeyecek şekilde, bir deyim veya bir güzellemeyle dengbêjî soluklandırır, ona güç verir. Dengbêj aldığı bu gücü gırtlığını daha da iyi kullanarak dinleyicisine hissettirir. “Dengbêjlerin icra esnasında dinlendikleri tek yer 'hawînî' dediğimiz bölüm girişleri ya da sonlarında yapılan içe dönük, dingin bölümlerdir. Hawînî, sesin oktavını ortaya çıkarmayı sağlayan bir nida olup çoğu dengbêj tarafından kullanılmaktadır. Bu bölümler dinleyenlerin de anlatı içine girdiği, olayın yarattığı ruh hâlinin billurlaştığı; aksiyonun, yerini hüzne bıraktığı anlardır.” (Yankın, Yıldırım, 2010)

Çocukluğumdan bu yana katıldığım dengbêj divanlarının tümünde bir anlatı tiyatrosu izlenimi ve tadı aldım. Dengbêjden ne istediğinin ve ondan ne alabileceğinin bilincinde ve bilgisinde olan bir seyirci kitlesi vardır. Aynı zamanda dengbêj de dinleyicisinin istek ve beklentilerini iyi bilmektedir. Dengbêj icra aşamasında sık sık dinleyicisiyle göz göze gelir ve nabız tutar. “Dengbêjlerin bir

kısmı hikâyelerini dile getirirken, seslendirirken bir aktör, bir tiyatro oyuncusu gibi davranmaktadır. Bu noktada eğer Kürt tiyatrosunun geleneksel kökenlerine inilecekse burada mutlaka dengbêjlik olgusunun iyice incelenmesi gerekecektir. Çünkü dengbêj hikâyesini ezgiyle, makamla seslendirirken aynı zamanda bir icracı fonksiyon da sürdürmektedir. O hem hikâyeyi seslendiren, hem de bir gösteri dünyasındaymış gibi icra eden kişidir. Dolayısıyla farklı kişiliklere bürünüp, bir anlamda rol yapıp olayı hikâye etmektedir.” (Hikmet, 2012: 300) Hikmet’in dengbêj icracısına ilişkin iddialarına Grotowski’nin ‘Performer’ adlı makalesinden şunları eklemekte yarar görüyorum: “Büyük harfle icracı, bir eylem adamıdır. Başkasını oynayan bir adam değildir. Yapandır, rahiptir, savaşıdır: estetik türlerin dışındadır. Ritüel, bir performanstır, tamamlanmış bir eylemdir. Yozlaşmış ritüel ise bir gösteridir. Yeni bir şey değil, unutulmuş bir şeyi keşfetmenin peşindeyim. Öylesine eski bir şey ki bu, burada artık estetik türler arasındaki farklar geçersizleşiyor. (Grotowski, 1990) Aynı makalenin ilerleyen kısımlarında Grotowski icracılığın bir oluş hali ve icra edenin bir bilge adam olduğunu ileri sürer. 1970’lerde Güney Kürdistan’ı ziyaret eden Grotowski’nin dengbêjlerle karşılaşmış ve karşılaşmadığına ilişkin net bir bilgi yok fakat ziyaretini ses ve vücut teknikleri geliştirmek üzere yaptığı ileri sürülmektedir.(Mroz, 2011:25)

Stanislavski, “Günlük yaşamda gerçekten gördüğümüz ya da zihnimizde yer eden, yani düşünüp hissettiğimiz şeyler üzerinde konuşmaktayızdır. Sahnedeysen görmediğimiz, fakat rolümüzün imgesel kişilerinin yaşamını oluşturan duygu ve düşüncelerini dile getirmek için konuşmak zorundayız.” (Stanislavski, 2011: 107) Stanislavski, bir rolün sunumunun, başka bir yazarın sözcükleriyle, kendi sözcüklerimizmiş gibi derinlere inip seyirciyi egemenlik altına almanın kolay olmadığını net bir şekilde vurgulamaktadır. İşte bu zor sunumu dengbêjler başarılı

bir şekilde gerçekleştirme yetisine sahiptirler. Mehmed Uzun, yıllar önce Suriye’de yaşayan Dengbêj Rıfatê Darê ile görüşmüş ve onun evinde birkaç hafta misafir kalmıştır. Uzun, dengbêjîn icra aşamasına ilişkin gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır: “Anlatırken tüm dış dünya ile ilişkisi kesen, anlattığını, ruhunda, yüreğinde duyarak, yaşayarak anlatan, kendisini anlattığı öykünün ayrılmaz bir üyesi olarak gören, kendisini de öykünün kahramanlarından biri olarak yaşayan; hep en yalın, en sade, en güçlü kelamı arayan, seçen, onlarla anlatmayı seven; anlatırken dinleyicisini hep düşünen, onunla doğrudan doğruya bir ilişkiye önem veren ve tüm anlatımını, sözcüklerini, havasını buna göre kuran; kendisinin, dinleyicisinin de yaşadığı korku, kuşku, tedirginlik, şaşkınlık, öfke, kin, nefret, intikam, hasret, hüzn, keder, sevgi, aşk ve sevinci en doğal, en yalın biçimiyle anlatan ve anlatım üslubuyla sanki dinleyicisini anlatıyormuş gibi hava yaratan; bir üsluptan bir öteki üsluba ya da bir havadan bir öteki havaya geçerken anlatımın dengesine, uyumuna ve bütünlüğüne dikkat eden, alçak gönüllü olarak, usta üslubunun yardımıyla dinleyicisini yormadan, onda bir antipati yaratmadan, kendisini hep yenileyen, yürek, gönül ve kelam cömertliğiyle dinleyicisine anlatımın yaldızlı kapılarını sonuna kadar açmayı beceren bir dengbêjdi.” (Uzun, 2012: 87) Aslında Stanislavski’nin tamı tamına oyuncudan beklentilerini, Mehmed Uzun, muhtemelen Stanislavski’nin varlığından haberdar bile olmayan dengbêj Rıfatê Darê’de gözlemlemiştir.

2.6. DENGEBÛLİKTE SÖZCÛK VE SES KULLANIMI

“Eğer bir hükümdar olsaydım yapacağım ilk iş, kelimelerin yerli yerinde kullanılmasını sağlamak olacaktı”.

Konfüçyüs

Sözcüklerin günlük hayat ve performanstaki kullanımlarının farklılığına değinen Stanislavski şöyle demektedir: “Sözcükler ve onları söyleyiş biçimi, sahnede günlük yaşamınkinden çok daha belirgin hale gelir.” (Stanislavski, 2011: 107) Mehmed Uzun, Rıfatê Darê'nin günlük yaşamı ile icra zamanlarını karşılaştırdığında adeta Stanislavski'nin arzuladığı oyuncuyla karşılaşıyoruz. “Günlük yaşamın sözcükleri sinik, zayıf, basitti. Aynı sözcükler anlatı dünyasında birden bire çok belirgin, güçlü ve tok hale geliyordu. Ve bu beni çok etkiliyordu. Rıfatê Darê söylerken sözcüklerin anlamı çok daha belirgin oluyordu, bu sözcükler daha dolaysız yaşıyor, bu sözcüklerin ifade ettiği çeşitli duyguları çok yoğun duyuyordum.” (Uzun, 2012: 92)

Ses dengbêjde bir sihirdir. Dengbêj sesini adeta sihirli bir şekilde kullanıp, yolculuğa davet eder dinleyicisini; geçmiş bir zamana ve başka bir coğrafyaya. Sesin yanında dengbêjîn bir de gözü vardır. Onun gözleri, icra aşamasında farklı bir boyutta görme edinimini gerçekleştirir. Gözleri de sesiyle işbirliği eder ve dinleyicinin içindeki derinliklerde bulunan, henüz deneyimlemedikleri, içlerinde bir ukde olarak kalan bir hayat sunar. Anlatımı ve sunumuyla, dinleyicinin ruhunu adeta görsel bir şölene çeker.

Dengbêj, performans esnasında dinleyicinin gözlerini adeta devre dışı bırakır. Bilincin o derinliklerinde, dinleyicinin ses ile kurduğu zaman ve mekân, yaşantılarını

tetikleyip, ortaklaştırır. Soyut bir nesneliği, gerçeklikle örtüşme noktasında olanak sağlar. Dinleyici sesteki sözcükler almaya başlar. Ses felakete, sözcükler bozguna uğratar dinleyiciyi. Dengbêj sustuğunda geriye tanıklık eden ruh kalır. Herkes ihtiyacı olanı alır ve ihtiyaç duyduğunu da orada gözyaşı olarak döker. Dengbêj’in erdemli soluğu bu sefer de onları yatıştırmak için duyulur.

Stanislavski, sözcükler ve ses üzerine şunları aktarmaktadır, “Oyuncunun hareketlerini denetim altına alarak onlara sözcükler ve ses katması, bence güzel söylenen bir şarkıya uyumla eşlik etmektir diyebilirim. Sahneye çıkan adamın sesi ‘çello’ya ya da ‘obua’ya benzer. Bu nitelikteki sese karşılık veren yüce ruhlu bir kadın sesi, bana bir keman ya da flütü düşündürür. Bir drama aktrisinin göğüsten gelen sesi, bir violanın girişini anımsatır. Soylu bir babanın kalın sesi bir fagot sesidir; kötü adamın sesi, içine salya birikmiş bir trombonun lıkırdamalı, guruldamalı, fokurdamalı sesidir. “ (Stanislavski, 2011:79)

Sesi kullanımda kendine has teknikleri olan dengbêjler diyaframı daha iyi çalıştırma metotları da geliştirmişlerdir. Kimisi bir kamış ile suya üfleyerek sürekli kabarcık oluşturma egzersizi yaparken, kimisi de duvarla sırtı arasına elini dayayarak, sırtını ve elini zorlayacak şekilde diyaframla nefes alma becerisini geliştirmektedir. Bu sayede, uzun kış gecelerinde saatlerce icrada bulunup aynı zamanda da gırtlaklarına da eziyet etmemiş oluyorlardı. Çocukluğumdan bu yana babamdan gözlemlediğim ses egzersizlerine ilişkin de şunları aktarmak isterim. Otuzlu yaşlarda tasavvuf dengbêjliğine geçiş yapan babam bir cînan (pamuk yetiştiricisi) idi. Uçsuz bucaksız Mezopotamya’nın o düz ovalarında babam, kendisi gibi ‘cînan’lık yapan arkadaşlarına kendince verdiği küçük molalarda seslenir, daha doğru bir anlatımla neredeyse üç kilometre uzakta bulunan bu arkadaşlarına sesini yetiştirir, onlara selam verirdi. Ezgili ve tonlamaları farklı olan, tek kelimedenden ibaret

bu seslenişi diyaframda ağza doğru yayarak ve melodi katarak yapardı. Bu sesleniş tek seferlik olup 4-5 saniye sürerdi. Seslenişin bitimine doğru hafiften eğildiğini fark ederdim babamın. Diyaframı sonuna kadar kullandığını çok sonradan anlayacaktım. Bunu o zamanlar bir sihir olarak görüyordum. Çünkü ben yaklaşık yüz metre ileriden sesimi babama duyuramıyordum.

Dengbêjlerin bir sahne olmadan her yeri ve her anı prova mekânı ve zamanı olarak değerlendirdiklerini söylemek mümkündür. Toplumda böylesine yüce bir saygınlık ve takdirin şüphesiz çok egzersiz gerektirdiği de aşikârdır.

Bu icranın teknik kısmına değinecek olursak, müzik alanında büyük ölçüde sözlü gelenek ve dengbêj söylencelerinden uyarılma ve derlemeler yapan Kardeş Türküler grubu üyeleri Vedat Yıldırım ve Burcu Yakın'ın "Dengbêjlerde Ses Tekniklerinin Kullanımı" adlı incelemeleri son derece aydınlatıcıdır. Yaptıkları araştırma ve atölye şeklinde gerçekleşen görüşmeden detaylar sunmayı yerinde buluyorum. "Dengbêjlerin ses kullanımına dair iki teknikten söz edilir: 'Sewta serî/dengê meji' (kafa/beyin sesi-falsetto) ve 'sewta qirikê' (gırtlak sesi). Van bölgesinin dengbêjlerinden Kazo ile yaptığımız atölye çalışmasında bu iki tekniği canlı performans eşliğinde ele almaya ve ayrıntılandırmaya çalıştık. Kazo'nun anlattıkları ve icrası bize, sewta serî'nin ses teknikleri literatüründe de geçen 'kafa sesi'nden çok sesin burun bölgesinde tınlatılarak geniş bir hacme kavuşmasını tarif ediyor. Ağzın içindeki hacmi kullanarak seste adeta 'reverb' etkisi yaratan bu teknik, gırtlak kullanımının yoruculuğunu azalttığı gibi dengbêjlerin uzun yıllar boyunca seslerini kaybetmemelerini ve hafızalarındaki kilamları unutmamalarını sağlıyor. Bu hünelerini yıllar yılı devam ettiren Ermeni kökenli Dengbêj Karabetê Xaço yaşlılığında da sesini kaybetmemenin sırrını bu tekniğe borçlu olduğunu belirtir. Kazo'nun ses kullanımıyla ilgili bir diğer gözlemimiz de tiz seslerde damak ve burun

bölgesinin genişlemesi idi. Burnun yan taraflarında titreşimlere neden olan bu nazal kullanım ses literatüründeki 'gizli gülüş' tekniğini hatırlatıyor. Ağzın içinde damak hafifçe kaldırılarak uygulanan bu pozisyon göz altındaki bezelerin kalkmasını sağlayarak ses rengini berraklaştırmanın yanı sıra sözünü ettiğimiz rezonans etkisinin güçlü hissedildiği 'reverb'li duyuşa yarıyor. Gizli gülüş'ün (Cavit Murtezaoglu tekniği) ses kullanımında damak ve gırtlak kaslarını rahatlatmasının yanı sıra ağız içini genişleterek dilin kullanım imkânlarını artırdığı da söylenir. Böylece dilin sesli harfleri çıkarmak için gerek duyduğu manevra alanı genişlemiş olur.” (Yankın, Yıldırım, 2010)

Nefes kullanımına ilişkin Kazo’yo soru yönelten grup üyeleri şu yanıtı aldılar: “Karın içinde peyda olan ses sewta serî ile yukarıya, kafaya taşınır.' Karın bölgesini gösterirken aslında diyaframın hareketini kastediyor.” (Yankın, Yıldırım, 2010)

“Bedendeki hava da kullanılarak ses için gerekli olan hava deposunu genişleten diyafram kullanımı göğüs nefesinin kısa-güçlü ancak tek atımlık gücüne nazaran daha uzun erimlidir. Dengbêjlerin icra ettikleri kilamların "leng" (aksak ayak) özelliği taşıyan serbest ritimli eserler olduğu düşünüldüğünde bu uzun mısraları başka bir şekilde söylemelerinin de imkânı olmadığı daha iyi anlaşılacaktır. Ayrıca kimi dengbêjlerin söyledikleri kilamlardaki oktav farklılıklarını ses renklerinde herhangi bir farklılık oluşmayacak şekilde icra edebilmelerinin en önemli sebeplerinden biri olarak yine güçlü nefes kullanımı örnek gösterilebilir.” (Yankın, Yıldırım, 2010)

Kazo ile yapılan bu atölye çalışmasının ilerleyen kısımlarında, Kazo, onlar için yaklaşık üç buçuk saat hiç ara vermeden yer yer melodik ve yer yer anlatıma

dayalı olarak destanlar ve söylenceler okumuş. Kazo'nun, karın kaslarından faydalanarak, gırtlaklığını zorlamadan icrada bulunduğuna da dikkat çekilmiştir.

Çalışmalarında vücuttaki ses tınlaticılarına ilişkin de açıklama getiren grup üyeleri şu tespitlerde bulunmuşlardır: “İnsan vücudunun yapısı itibari ile birçok ses tınlaticısı barındırdığı bilinir. Kimileri bu sayının bin civarında olduğunu belirtir. Vücudun farklı bölgeleri kullanılarak harekete geçirilen bu tınlaticılar kullandığımız sese farklı renkler-tonlar sağlar. İyi bir dengbêjîn de uzun ve sabırlı anlatılarında bu tür hüneler sergilemesi, cemaati meziyetleri ile cezbetmesi, ilgiyi ayakta tutmaya çalışması, adeta bir filmi izletmesi performansın renkliliği için gereklidir. Hakkâri merkezde, ünlü Kürt destanı *Kela Dimdimê*'yi farklı makamları ile bilen son kişi olan Dengbêj Abdülkerîm'de şahit olduğumuz icra bu tür bir performansı betimler nitelikte idi. Üstelik belediyede çalışan kendisi, ilgisizlikten dolayı yıllardır bu tür destanları icra etmediğini söylemişti. Sakin bir hava ile açılan destanda anlatının tansiyonlu bölümleriyle beraber Abdülkerîm'in tespîhinin ritmi de hızlanmaya başladı. Flamenko ses icracılarında belirgin bir şekilde görülen, değişik ses tınlaticılarını devreye sokan vücuttaki ani postür değişimlerine burada da rastlamak mümkündür. Ayrıca birçok dengbêjîn kilam icralarında elini kulağına götürerek şarkı söylemesi de bir teknik olarak ifade ediliyor. Kulağına giden el dengbêjîn sesini dinlemesini ve kontrol etmesini sağlıyor.” (Yankın, Yıldırım 2010)

Kürt ezgilerinde sık kullanılan ve rastlanılan, bol titremeli üslup olarak da bilinen vibrasyon tekniğini de Kazo'yla birlikte deneyimleyen grup üyeleri şunları gözlemledi; “Kazo, vibrasyonu gırtlak yerine dudak kaslarının hareketi ile yaratmaya çalıştı ya da iki bölgeyi bir arada kullandı. Çıkan sesin titreşim etkisi normal vibrasyondan daha belirgin bir karaktere sahipti. Tek ses üzerinden yapılmasına karşın melodik bir motif havası da taşıyordu.” (Yankın, Yıldırım, 2010)

Sözlü ifade bir kenara, şarkılı ifadeyi derinleştirmek için dengbêjlerin eski kültürlerde dinleyiciyi farklı bir boyuta ulaştırma metodu olarak ‘melizma’ tekniğinden söz eden Rohat Cebe, melizma tekniği hakkında şunları aktarmaktadır: “Melizma; şarkı sözlerinde yer alan kelimenin herhangi bir hecesinde birden fazla nota kullanabilme durumuna verilen addır. Aktarımda melizmanın kullanılması hem dengbêjîn ses genişliğini ve becerisini iyi aktarabilmesini hem de dinleyiciyi üzerindeki dikkati toplama olgusunu ve anlatılana odaklanma bütünlüğünü sağlamaktır.” (Cebe, 2012)

Dengbêj söylencelerinde melizma tekniğinin genellikle kelimenin son hecesindeki sesli harfin uzatılmasında görüldüğünü belirten Cebe, tek bir hecenin tek bir sesle söylendiği durumlarda da dengbêjlerin seslerini titreştirdiğini yani vibrato yaptığını belirtmektedir. (Cebe, 2012)

2.7. DENG BÊJ ANLATILARINDA KULLANILAN BAŞLICA FORMLAR

“Doğal minör gamındaki melodilere, dinamik ritimlere ve parlak bir vokal icraya sahip olan Kürt müziği dinleyicide çok özel bir ruh hali yaratır: Alabildiğine dinamik ancak bütünüyle melankolik. Bu özel ruh halinin, bu bölgeye giden seyyahları cezp ettiği söylenir. Bir 19. yüzyıl seyyahı şunları söyler: “Kürt havaları oldukça düzenli modülasyonlarıyla göze çarparlar ve bu ezgiler, öylesine dokunaklı, öylesine melankolik bir şey taşır ki, insan, bize şiddet ve yağma alışkanlığından başka bir yüzlerini göstermemiş olan bu kabilelerde, Kürt ezgilerinin varlığını ima ettiği duyguların nasıl doğduğunu, bir türlü anlayamaz.”

Ayako Tatsumura

Dengbêjîn anlattığı birçok hikâye formu bulunmaktadır. Bu formların tek tek açıklanmasını farklı bir araştırma konusu gerektirdiği kanısındayım. Araştırmanın başlığı itibariyle destan türü olan ve Kürtçede genel olarak Şerê Merxasîyê (Yiğitlerin çatışması/savaşı) diye anılan bu tür ve bu türe yakın lawik, berite ve beyt üzerinden incelemeyi sürdüreceğim. Bu formlardan bahsetmişken en çok bilinen ve kullanılan birkaç formu bu alanda kapsamlı bir araştırma yapan Christian Poche'den kısa tanımlarla geçmek istiyorum.

Lawje (Lawij, Lawik): Belli bir ritmi olmayan serbest havalardır. Dengbêjler; lawje de, destan da okurlar. Ama 'lawje'ler çîrok ve destanlara göre daha kısadırlar. Melodik yapısı belirgindir. Aralarda sürekli dönen bir ezgi kalıbı “nakarat”ı vardır. Lawje, Kürtlerin en karakteristik serbest formudur ve inisi bir makamsal seyre sahiptir. Serbest tartımlı olarak seslendirilen, xulxulandin [gırtlak titretme, vibrasyon] üslubunun hâkim olduğu lawjeler, havînî bölümlerinin dışında resitatif [yığmal] bir şekilde okunur. Hakkâri bölgesinde, Havînî denilen bölümde genellikle cümlenin sonundaki sessiz harf düşer ya da sonuna '-e', '-o' gibi harfler eklenir ve yığmal bölümden sonra gelen bu bölümde ses uzatılır. Havînîler genellikle nefes

almak için kullanılan dinlenme bölümleridir. Lawjelerin sözleri genellikle gerçekleşmemiş aşklar ya da ölen birisinin ardından yakılan bir ağıttır. Lawje daha çok Bahdinan ve Cizre'de yaygın olan bir müzikal gelenek olmasına rağmen Hakkâri bölgesinde de kullanılır. Lawje geleneğinin güçlü olduğu serhat bölgesi dengbêjlerinde ziqziq [titretme] tavrı belirgindir.

Pîrepayîzok: Yayladan dönüş hüznüdür. Çünkü hem âşıkların ayrılma vaktidir, hem de sonbaharı karşılama ve uzun bir kışa hazırlık dönemidir ki 'pîrepayîzok'lar da bu ruh halinin yansımasıdır. Yani heyranok baharın coşkusuysa, pîrepayîzok da sonbaharın hüznüdür. Payîz sonbahar demektir, payîzoklar ise sonbahara yakılan şarkılardır. Oralarda sonbahar hazan mevsimidir, sevilmeyen bir mevsimdir, uzun bir kışa açılan kapıdır ve 7-8 ay köyde kapalı kalmanın habercisidir. Sonbahar aynı zamanda alegorik olarak insan ömrüne tekabül edecek şekilde kullanılır. Sonbahara yakılmış bir şarkı gibi görünen pîrepayîzok'lar aynı zamanda insan ömrünün de sonbaharını ima eden dramatik hikâyeleri kapsar. Pîrepayîzok'ların makamları da heyranok'lara benzer ama daha lirik ve hüznüdür. Ayrıca heyranok yaylada söylenen asıl haliyle iki âşık tarafından karşılıklı söylenirken, pîrepayîzok tek kişi tarafından söylenir.

Lawikê Siwaran-Destan (Yiğitlik, Kahramanlık-Epik- Şarkıları): Savaşı, göçü ve buralarda geçen hikâyeleri anlatan şarkılardır. Savaşın Kürtlerin hayatında tarih boyunca işgal ettiği önemli yer nedeniyle epik şarkıların sayısı çok fazladır. Bunlara ova halkı tarafından 'delal' (güzel), dağ halkı tarafından da 'lawikê siwaran' (savaşçı şarkıları) adı verilir. Delal, genellikle tenbûr eşliği ile icra edilir. Lawikê Siwaran ise daha az düzenli bir melodik çizgiye, kesik ve canlı bir ritme sahiptir. Uzun destanlarda ritmik ve ezgisel yapı öykünün bölümlerine göre (hüznümlü, dramatik bölümler, çatışma vs.) çeşitlilik gösterir. Bazı örneklerinde (örn; Dimdim

Kalesi Destanı'nın manzum bölümleri) kalabalık bir grubun icra ettiği govend (halay) oynanırken iki kişi ortaya çıkar ve daha teatral denilebilecek bir dans icra ederler. Dimdim Kalesi örneğinde bu iki kişiden birisi Emîr Xan'ı, diğeri ise İran Şahı'nı canlandırır ve biri hançer, öteki ise kılıçla bir savaş dansı yaparlar. 'Dimdim Kalesi Destanı'nın hüznü sahneleri yumuşak olmasına rağmen cenk sahneleri daha serttir. Bu şarkılara yaşanmış hemen tüm iç ve dış çatışmalar konu olmuşlardır. Söz ve müzik sıkı bir bağ içindedir ve marş karakteri gösterir; bu da yiğitlik duygularının kabarmasına yol açar. Bu şarkılar altmetinleri veya direkt olarak öyküleri aracılığıyla Kürt toplumunun farklı zamanları, katmanları ve mekânlarına ait profilleri anlamamıza imkân verirler.

a) Destan: Destan formuna 'beyt' de denir. Uzun, manzum ve epik hikâyelerdir. Genellikle büyük aşklara, savaşlara, aşiretlerin dış güçlere karşı gösterdikleri kahramanlıklara ve önemli olaylara dairdir. Ama Zembîlfroş örneğindeki gibi ilahi bir aşkı anlatan hikâyeler de destanın içeriğini oluşturabilir. Destanların her bir bölümü farklı bir makamda ve ritimde okunur. Anlatılan bölümün aksiyonuna göre makam ve ritm daha yumuşak, lirik ya da daha sert ve güçlüdür. Aslında divanlarda ve oturarak okunurlar, sadece usta dengbêjlerin tamamının hafızasında tutabildikleri ağır eserlerdir ama bazı hızlı ve sert bölümleri Hakkâri'de düğün esnasında da dans eşliğinde söylenmektedir. Hakkâri'de eskiden herkesin defalarca dinlediği halde tekrar tekrar dinlemek istediği Dimdim Kalesi, Sînem Xan, Rûstemê Zal ya da Cembelî û Binevş gibi önemli destanların tamamını hafızasında tutan dengbêj artık kalmamıştır.

b) Berite: Bêrîtelerin sözleri savaş ve kahramanlık üzerine olmasına karşın ezgileri oldukça yumuşak ve liriktir. Bir teze göre şeşbendîlerin ağdalı söylenmesi kışın uzun süre kapalı kalınması ve dolayısıyla dilin daralmasından

kaynaklanmaktadır. Bu nedenle şehir merkezinde ya da yakın köylerde bu forma rastlanmaz. Hakkâri bölge dengbêjlerinin bazıları Pinyanişîlerin şeşbendî okuma tarzının Asurilerle bir arada yaşamalarının yarattığı etkileşimden kaynaklandığını söylerler. (Poche, 1996)

Bu konuda benzer bir araştırma yapan Nebi Güler ise, “Kürt Kültüründe Dengbêjlik ve Tragedya” adlı makalesinde dengbêjlik formlarına ilişkin özetle şunları aktarmaktadır: “Her konu ve temanın, üslup ve tarzın ayrı ayrı dengbêjliği vardır; kimi mâtemliler için, kimi gülmeceliler için, kimi savaş veya düğün için ve diğer konular için de mutlak bir dengbêjlik yolu vardır, ilk akla gelenleri sırası ile belirtmeliyim: 1-) Destan dengbêjleri-trajedi betimleyiciler- 2-) Govend dengbêjleri 3-) Milli- siyasi dengbêjler 4-) Şîn dengbêjleri –mâtem, yas için- 5-) Savaş dengbêjleri 6-) Mürüvvet dengbêjleri-dengbêjê mirazşahî , şahîvan- 6-) Evlilik törenlerinde halaysız gelin süsleme ve damadı çömertleştirici dengbêjler 7-) Aşk-evîn-dengbêjleri 8-) Komedyen-mizahçı veya hicivci dengbêjler 9-) Atışmalı dengbêjler 10-) Kürt kültüründe hızla gelişen çalgılı, enstrümanlı yeni tarz dengbêjleri 11-) Gülbank-Gulbank- ilâhi okuyan dengbêjler.12-) Yukarıda sayılanların tümünü bir arada sürdüren dengbêjler. (Güler, 2008)

3. DENG BÊJ ANLATILARINDA KAHRAMANIN MAKUS TALİHİ

Dengbêjlerin en sık işleyip icra ettiği söylence formu, kahramanlıkların anlatıldığı türlerdir. Kürt kahramanlık söylencelerinde, diğer kültürlerde gözlenen ‘muzaffer’ kahramanın aksine, daha çok ‘yenilen’ bir kahramanlık olgusuyla karşı karşıyayız. Değişik literatürlerce yapılan kahramanlık tanımlamalarına bakıldığında Kürt kahramanı genellikle tanımın koşullarını taşımayacak bir noktada kalmakla beraber Donna Rosenberg’in tanımlamasına da yaklaşan bir seyir içindedir. “Kahramanlık hikâyelerindeki kahramanlar kendi toplumları için, insan davranışlarının birer modelidirler. Toplumlarına yardımcı olarak, büyük işler yaparak insanlar için ‘ölümsüzlük’ anlamına gelen ebedi bir üne sahip olmuşlar ve öteki insanlara kendilerine benzeme fırsatı vermişlerdir. Kahramanlar içine düştükleri koşullarda, rakip değer sistemleri arasında yollarını bulmaya çalışırken, güç seçimler yapmak zorunda kalırlar. (...) Onlar kısmen başardıkları işler ve kısmen de daha düşünceli ve duyarlı insanlar olmalarını sağlayan deneyimlerinden dolayı kahramanlık konumunu kazanırlar.” (Rosenberg, 1998: 16) Rosenberg’in, ‘topluma fayda’ ve ‘kısmen başarıma’ vurgulamalarından hareketle, toplum için savaşmış mücadele eden Kürt destanlarındaki birçok Kürt kahramanı bu tanımda yer edinebilir ancak eşkıyalığa yönelik Kürt destanları bu tanımlamanın da dışında kalmaktadır.

Söylencelerden ve tarihten yola çıkarak bir halkın portresini çizmek ve onun kişilik ve karakteri doğrultusunda kaderini incelemek şüphesiz farklı alanlardan kolektif bir çalışma gerektirir. Yabancı gözlemcilerin gözünden Kürt kişilik ve karakterini inceleyip bir sonuca varmaya çalıştım.

3.1. KİŞİLİK VE KARAKTER OLARAK KÜRT

Erich Fromm'a göre, sosyal etkiler, yaşanmışlıklar ve tecrübeler kişiliği oluşturur. Kalıcı olan kişilik bireyin fiziksel yapısını ve mizacını oluşturan kalıtsal yönleri ile sosyal ve kültürel etkilerin tümünün ortak ürünüdür. Psikolojinin temel sorunu bireyin toplumla dünyayla ve kendiyile nasıl bir ilişki kurduğunun incelenmesidir (Fromm, 2005)

Kürtlerin yaşam biçimine egemen olan en temel durum 'aşiretçilik yapısıdır'. Son yüzyılda Kürtlerin yerleşikleşme süreci ve çabasına rağmen henüz bu yapıdan tam anlamıyla sıyrılmış değillerdir. Aşiret gelenek ve görenekleri, töre ve mezhep esas alındığında, genel itibariyle Kürt kişiliği ve karakterinin nasıl oluşup şekillendiğini kavramak mümkündür.

"Devlet içinde kamu düzenine karşı anarşik, serkeş, yönetim altına girmez bir tutum gösteren Kürt, kendi aşireti içinde, tersine tamamıyla uyumlu, aşiretine ve reisine bağlı, gözünü budaktan sakınmaz savaşçı, topluluğu için kendini fedaya hazır, soyu sopuyla, şeceresi ile mücadele dolu geçmiş ile gururlanan bir kişidir. Parlak bir süvari, alacalı elbisesi içinde özenli, silahlarına tutkuyla bağlıdır. Bu imajı tespit etmenin belki de tam sırasındır, çünkü Kürtler çağımıza kadar ayakta kalmış biricik Hint Avrupalı göçebelere" (Nikitin, 1976:12)

Türkçülüğün Esasları'nı yazan Kürt kökenli toplumbilimci Ziya Gökalp'ın da Kürtlerde aşiretçilik ve etkilerine ilişkin tetkikleri bulunmaktadır. Kitabında Kürt kişiliği ve karakterine ilişkin özetle şunları vurgulamaktadır; askere gitmeyen bu kavmin ülküsüz yahut korkak olmadığını, aksine cesur fakat aşiret için ülkü sahibi olduklarını iletir. Öte yandan, hayatlarını, servetlerini, çocuklarını aşiret ülküsüne feda etmekten zevk duyarlar. Kürtlerin, vatani, köy yahut aşiretten ibaret sanıp askerden kaçmalarını, resmi dili bilmediklerini ve bu sebeple mahkemelere de itibar

etmediklerini hatta duruşmalara dahi katılmadıklarını, şeyhe zekât verip vergiden çaldığını öne süren Gökalp, bunun yanında da aşiret kavgalarında gösterdikleri kahramanlıklar ile yaptıkları fedakârlıkların takdire şayan olduğunu iletmektedir. (Gökalp, 1992) Kürtlerin, hükümet makamlarına karşı olan isyancı tutumlarını, Gökalp'tan farklı olarak Badger şöyle yorumlamaktadır; “Kürtler adil bir yönetim altında bulunsalardı, uysal ve yararlı uyruklar olacaklarına inanmaktayım.” (Nikitin, 1976: 116)

Aşiretçilikle ilgili hiçbir bilgiye sahip olmadan yorum ve analiz yapmanın yanlış olduğunu, aşiretçiliğin bir sosyal teşkilat ve bu teşkilat içinde görev ve görevleri ifa eden şahıs ve ailelerin bulunduğuna, dolayısıyla aşiretçiliği ağalık sayanların büyük bir yanlışta içinde olduğunu ileri süren Bozkurt, bu teşkilatlanmanın unvanlarını detaylı bir şekilde işleyerek son derece aydınlatıcı bir araştırma yapmıştır. Bu unvanları kısaca özet geçecek olursak;

- 1- Reis: Aşiretin genel temsilcisi
- 2- Malmezin: Kabileyi temsil eden şahıs
- 3- Mezin : Baf başkanı (Baba)
- 4- Peşi: Malbat öncüsü (En az iki aile bileşimi oluşturan topluluk)
- 5- Agit: Kahraman
- 6- Mele: Aşiret din temsilcisi
- 7- Şeyh: Aşiret genel terbiyecisi
- 8- Arif: Danışman, töre uzmanı
- 9- Utfa: İmdat çağrı düzenleme yetkisi olan kadın
- 10- Şihhar: Tarihi ve edebi bilgi uzmanları
- 11- Çarkhacı: Savaşlarda öncü ve bayraktarlar
- 12- Şıvan: Aşiret çobanları
- 13- Abid: Kahvecilik ve posta Hizmetçiliği
- 14- Hırobvan: Savaş mehtercileri
- 15- Şinci: Ölüm vakalarında yas törenleri sorumlusu
- 16- Gevende: Evlenme ve bayramlarda davul ve zurnacılar
- 17- Servan: Aşiret atları bakıcısı

(Bozkurt, 2003)

Görüldüğü üzere aşiret sistemi yüzyıllardır Kürtlerde önemli bir konumda olup, toplumsal ve sosyolojik birçok süreçte de belirleyici bir rol oynamıştır. Hal

böyle olunca da Kürt karakteri iradi ve özgür bir seçim yapamamış, aşiretin değerleri doğrultusunda bir temsiliyet içerisinde olmuştur. Aşiret yapısının etkisi öyle kuvvetlidir ki, kişi için en ihtiraslı olan aşka bile tahakküm eder. Bu durum birçok sözlü Kürt destan ve söylencelerine de ayrıca konu olmuştur.

Öte yandan aşiretlerde sığınma ve aman dileme tehlikeli bir adettir, hele ki sığınanlar arasında kadın varsa ve aşk için kaçıp sığınılmışsa, ne pahasına olursa olsun bu sığınmacılar geri verilmez.

“Milan aşireti reislerinde Zor Temir Paşa döneminde; Tay aşireti reisi Çolo Paşa, Osmanlı kervanını soyması neticesinde idama çarptırılmış. Diyarbakır’da tutuklu bulunan bu zattan çaldığının iki mislini getirdiği takdirde serbest bırakılacağı iletilmiş. Bunun üzerine Çolo, çocuklarına Tımavi Bey’e sığınmalarını tavsiye etmiş. Ancak Tımavi Bey, Çolo Paşa’nın kızı Ferzo’yu Yezidi Musa San’a verince Ferzo, Reşkoti aşiretine sığınmış. Reşkoti aşireti yüzlerce ölü vererek kızı kurtarmış ve karşılığında hiçbir menfaat talebinde bulunulmamıştır.” (Bozkurt, 2003:29)

Kürtlerin yaşadığı bütün bölgeleri, uzun araştırmalar neticesinde dolaşarak ve onlarla diyalog geliştirerek önemli bir çalışma ortaya koyan Nikitin’in bazı gözlemlerine değinmekte fayda var. Babanın, aile içinde mükemmel ve ocağına bağlı olduğunu öne sürer. Babanın, diğer Müslüman toplumlarda görülmeyecek derecede kadınına değer verdiği, bunun yanında çocuklarını ama özellikle de oğullarını çok sevdiğini gözlemler. Dengbêjlerden destan dinlemenin aile içinde önemli bir yer tuttuğunu ayrıca kadınlar eşliğinde hep birlikte folklorik oyunlar oynandığını ki bu durumun diğer İslam topluluklarında olmadığını söyler. Kürt karakterine ilişkin de şunları aktarmaktadır; başkalarına karşı çoğu kez zalim, ama kendisine karşı her zaman acımasızdır; sırasında pervasız, sırasında kurnazdır; kimi zaman öfkeli, kimi zaman sinsidir; hem müthiş alaycı, hem de böndür. İşte Kürt karakteri kendini bu

çizgiler altında bize gösterir, o Kürt her şeyden önce, öz yurdu olan dağlara âşıktır, bu dağlardaki ak köpüklü sellere, yüce başlı doruklara, derin boğazlara, başlıca geçim kaynaklarını oluşturan sürülerle yer yer kaplı o şirin yaz otlaklarına sevdalidir. (Nikitin, 1976: 13)

Bütün gözlemcilerin Kürt'te pratik canlı bir zekâ ve çabuk bir kavrayış bulduğunu öne süren Nikitin, onların aynı zamanda çalışkan ve örnek bir işçi olduğunu da gözlemlemiştir. Din konusunda da Kürtlerin, aşiret çıkarlarını ön planda tuttuğunu, oysa yaşadıkları coğrafya itibariyle, dinlerin adeta dört yol kavşağı olduğunu, bundan ötürü de onların birtakım tapınma biçimlerini işaret etmektedir. Bu sayılanların yanında Kürt'ün zanaatçı sayılabileceğini ama tüccarlıkla geçinenlerin olmadığını, yoksulluğuna rağmen silaha para harcadığını hatta ateşli silahlardan önce de kesici, delici, mızrak tarzı silahlar edindiğini, bu durumun kendini tekinde hissetmediğinden kaynaklı olduğu tepsinde bulunur. Kürtlerin aynı zamanda tutkulu ve hemen parlayıveren bir karaktere sahip olduğunu ve bunun dalgalı ve beklenmedik olaylarla dolu hayatlarıyla ilişkili olduğunu dile getirir (Nikitin, 1976).

Genel olarak Kürt kültüründe haydutluk, bir nevi kahramanlık olarak görülmektedir. Haraç almak Kürtlerde bir iktidar sembolüdür. Zaten birçok Kürt destanı kahramanı da haraç kesen eşkıyalardır. *Filîte Quto Destanı* bu konuda verilecek en iyi örnektir.

“Bir haydut, kurbanını soymak için hileli yollara başvurursa, şerefini düşürmüş olur. Bunun için gücünü, cesareti kullanmalı, hayatını tehlikeye atmalıdır. Bu koşullar içinde kazanılan her şey dürüstçe kazanılmıştır. En güçlü olduğundan onun güçsüzleri koruması gerekir. Kendine saygısı olan bir haydut, bir kadına, bir ihtiyara, bir çocuğa asla saldırmaz. (...) Haydut, yolu üzerinde rastladığı yoksula

yardım etmek zorundadır. Mutlak zorunluluk hali dışında, hiçbir zaman adam öldürmemesi gerekir.” (Nikitin, 1976: 240)

Kürdolog Vladimir Minorsky'nin, Kürt sözlü kültürüne ilişkin karakterin yansımasıyla toparlamak gerekirse; “Ritüel şarkıların yanında düğünlerdeki oyun havaları ve geleneksel dans müzikleri, epik, intikam, yeminler, ağıtlar, yaşam şarkıları, atasözleri Kürtlerin yaşam karakterini sergiliyor. Ama Kürtlerde en çok dikkat çeken hem kahramanlık hem de romantik öykülerin anlatıldığı Epostur ki bunlar uzun şiirsel anlatımlardır.” (Minorsky ve Bois, 2008)

3.2. KÜRT KAHRAMANININ MAKÛS TALİHİ

Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil!

Samuel Beckett

Tarih ve rivayetler ışığında, dengbêj anlatılarındaki tragedyanın köklerinin hangi olay ya da olaylara kadar uzandığını birkaç anekdotla başlayıp konuya giriş yapacağım. Bazı dilbilimciler ve tarihçiler, Sümerce ve Kürtçe dili arasındaki kimi benzer yapılardan ve kardeş millet olabileceklerinden söz etseler de, Gilgameş Destanı'nı yeterli somut veriler olmadığından bu konunun dışında tutup, Firdevsi'nin *Şehname*'sine de konu olan ve bilinen en eski Kürt efsanesi *Kawa Destanı*'nın öncesine ilişkin Kürtlere yapılan bir yağmalamayı alıntılacağım: “Asur devletinin Arilerin, özellikle Kürtlerin ülkesine düzenledikleri yağma hareketleri Kralları Samsi Adad'la (M.Ö. 1948-1716) başlamış, bilinen kırk kralları tarafından da amansızca sürdürülmüştür. Asur Kralı Sargon (M.Ö. 721-705) Urmiye Gölü, Van Gölü ve Bitlis'e kadar olan Kürt ülkesini, Kafkas halklarından Kimmer ve İskitlerin de yardımını alarak yağmalamışlardır. Bu yağmalamalarda erzak ambarları ve şarap mahzenleri boşaltılmış ve ülkenin tüm bağları ve meyve bahçelerini kökünden kesmişlerdir. Bunlar da yetmiyormuş gibi dağlardaki av hayvanları canlı olarak yakalatılmış, götürülüp kendi ülkelerinin dağlarına salındıkları rivayet edilmektedir.” (Torî, 1987: 8)

Yine 1596 yılında Emir Şeref Han tarafından Farsça yazılan *Şerefname*'de, *Kawa Destanı*'nın fitilini ateşleyen olay şu şekilde sunulmaktadır. “Zohhak garip bir derde yakalanmış, her omzunda yılan biçiminde çıkıntılar türemiş. En marifetli hekimler Zohhak'ı iyileştirememişler. Şeytan Zohhak'a bu dertten kurtulması için iki delikanlı beyni kullanmasını salık vermiş. Böylece her gün iki genç kurban edilmeye

başlanmış. Bu işle görevli cellat, çok iyi yürekli olduğundan kurbanlarına acımış. Bunun üzerine iki yerine bir delikanlı kurban edilmeye başlanmış ve ikincisinin yerine bir koyun beyni konulmuş. Bu şekilde ölümden kurtulan gençlerin, gidip vahşi ve ulaşılmaz dağlık bir bölgede saklanmaları gerekiyormuş. Bunlar zamanla çoğalıp Kürt kavmini meydana getirmişler.” (Nikitin, 1976: 46)

Kahramanlığı oluşturan unsurların ne olduğu üzerine incelemeler yapan Lawrence kimi çelişkileri sıralayarak sonuca varmaya çalışır. Kahramanlığı oluşturan kişilik mi? Oysa en basit ve silik kişiliklere sahip bireyler bile kahraman olabiliyor. Cesaret mi? Bir insan ancak hayatını tehlikeye atıp kaybetmeyi göze alacak kadar cesur olabilir, bunu ise Dünya savaşında milyonlarca kişi yaptı. (...) Kahramanın istekleri toplumsal ilişkilerin hareketinden kaynaklanır, yolları boyunca talihin yanlarında olmasını sağlayan sihirli güç de bu hareketten başka bir şey değildir. Kahramanı sürükleyen şey henüz tamamlanmayan gelecektir. Ancak ruhun içgüdüsel bileşenleri genetik olarak en eski insandan beri var olduğu için, çoğu kez sürükleyenin geçmiş olduğunu zanneder. Bu yüzden geçmişi özleyip insanları geçmişi yeniden var etmeye çağıran kahramanın bu süreçte geleceği belirleyen klasiklere dönüştüğü söylenebilir. (Lawrence, 2002: 26-30)

Kürtler hakkında buna benzer daha birçok rivayet bulunmaktadır. Yukarıda belirtilen iki rivayet bile dengbêj haykırışlarının, ne için doğabilmiş olduğunu bize açıklayabilecek doygunluktadır. Tarihi veriler doğrultusunda şunu iddia etmemiz yerindedir; Kürtlerin yaşadığı coğrafya, en çok savaşa sahne olan coğrafyalardan biridir. Durum böyle olunca tragediyaları andıran destanların oluşması da kaçınılmaz olmuştur. Binyılların baskısı, dışlanmışlık, yoksulluk ve yoksunluk sözlü geleneği etkin bir anlatım haline dönüştürmüştür.

“Sözlü edebiyat, bugün ve geçmiş ile bağ kurmada bir köprü, unutturmak ve yok edilmek istenenin önünde de bir savaştır.” (Nikitin: 1976)

Kürt kahramanının makus talihinin diyalektik bir gerçekliği de olduğu şüphesizdir. Masal ve söylenceler irdelendiğinde bir bahtsızlık durumunun, engel olarak kötü karakterlerin hatta zaman zaman tanrının bile belirmediği görülmektedir. Ölüm gerçeği var fakat hakikat denilen şey devam ediyor. Nesnel olarak, kahramanın murada erme durumu söz konusu olmamaktadır. Güncel olarak Kürt kahramanını ele aldığımızda özgürleşme ve kimlik mücadelesi sonucu yaşamını yitiren kişiler kahraman olabilmektedir. Savaş gerçeği içerisinde yaşayanlar kahraman olarak nitelendirilmez. Devrimci olarak nitelendirilenler de kimi çevrelerce hain olarak tanımlanırken, öldüklerinde ise kimi çevrelerce de kahraman kabul edilmektedirler. Dilini, kültürünü, kimliğini, coğrafyasını kısacası her şeyini kaybettiği bir yerden mücadeleye başlayan Kürt ulusunun ideolojik temeli de mücadeleyi şekillendirmiştir. Marksist bir gelenekten gelen hatta bugün vardığı yerde daha anarşist bir yapıya bürünen, ekolojik toplumdaki söz eden bu yapı, kahraman yaratma zihniyetinin karşısında duran bir haldedir. Dolayısıyla Kürt folkloru ve tiyatrosunun bir kahraman arayışı artık yoktur. (Ek-1)

“Eğer kahramanlar yaratacak bir kültür varsa bunun burjuva kültürü olması gerekmez mi? Kahraman olağanüstü bir bireydir, burjuvazi de bireyciliği savunur. Burjuva çağı bir dev kahramanlar ırkı ile başlamıştır.” (Lawrence, 2002:26)

Dinlediğim dengbêj söylencelerinden şunu ileri süreceğim olursam, en çok işlenen tema ‘ölümün getirdiği yalnızlık’ idi. Her söylence, kahramanın ölümü ve kalanın gözyaşı ile sonlanmaktadır. Söylenceler, genellikle geriye kalan aktörün dilinden söylenir. Karanlığın dilinden hikâyeyi doğuran ve yaşatan onun acı yalnızlığıdır.

“Zincirli yığınların çığlığını duyurabilecek kadar güçlü, hakikati yalnkılıç ortaya koyacak kadar kavgacı, uyuşmuşları uyandırabilecek kadar uyarıcı, galibin yalanını ortaya çıkaracak kadar uyanık bir dil” (Gürbilek, 2013:82). Mehmed Uzun, “Dengbêjlerim” adlı denemesinde, bir dengbêjîn olgunlaştığına ve icraya başladığına tanıklık ediyor. Açlıktan, üç yemek parası edebilecek bir parayı gasp etmekten tutuklanan Alihan adında, ürkek, çekingen, kendine güveni olmayan, içine kapanık ve sürekli yatağında sessizce gözyaşı döken evli ve üç çocuk sahibi bir mahkûmu anlatıyor. Otuz altı yıl hapisle hüküm giyen Alihan, cezaevinde tutuklu bulunan birkaç dengbêjî dinlediğinde kendine gelebiliyor. Çocuklarından ve ailesinden umudunu artık kesmiş olan Alihan, bir gece ansızın *Siyabende Silivi* kelimini haykırmaya başlıyor. Her gün, her an ve cezaevinin her yerinde günlerce Alihan, sadece o kelamı durmadan okuyor. Mehmed Uzun, sesin, kelamın ve dengbêjliğe sığınmanın, o cezaevi şartlarında hayat kurtardığına ve Alihan’ın hayatına anlam kattığına tanıklık eder. Alihan’ı ölüm düşüncesinden ve yok olma korkusundan uzaklaştıran ilaç kelam ve dengbêjlikti, tıpkı *Binbir Gece Masalları*’ndaki Şehrazat’ın ölüm karşısındaki kelamı gibi (Uzun, 2012). Alihan’ın dengbêj kelimeleri sayesinde ruhunu dört duvarın dışına çıkarıp özgürleştirmesi, dayatılan duruma isyanla birlikte bir var olma mücadelesidir. “Murdar bir hal’den, muhteşem bir maziye kanatlanmayı başka bir şeyden fazla önemseydiği için mazlumluktan zafer, aczden gurur, mağdurluktan heybet türetmek”(Gürbilek, 2013: 111).

Kahramanı harekete geçiren kuşkusuz dış koşullar ya da kışkırtan kişi ya da guruplardır. Şüphesiz bunlar kahramandan daha güçlü olmalıdır ki ortaya kahraman ya da kahramanlık hikâyeleri çıkmaktadır.

Dengbêj söylencelerindeki mağduriyet ve yenilmişlik, Kürt ulusal marşı olarak kabul edilen *Ey Reqib*’te (*Ey Düşman*) bile karşımıza çıkmaktadır. Diğer

ulusal marşların aksine, Ey Reqib'te bir zaferden ziyade, yenilerek direnme halinin kutsanması söz konusudur.

Geçmiş tarihlerdeki kahramanların, anlamadığı ve gücünü belirsiz isteklerle simgelediği toplumsal güçler tarafından tanrısal bir önderlikle seferber edilmişlerdir. Yaratmaya çalıştığının geçmiş olduğunu zanneden bu kahramanlar, yarattıkları gelecek hakkında da bir düşünceye sahip değillerdir. Ancak kendinin bilincine varmış bir kahramanın insanları kendinin bilincine varmış bir topluma dönüştürmekten söz eden Lawrence, komünizmin şayet insanın toplumsal ilişkilerinin gerçek doğasına ilişkin karanlık sezgilerini örten din, ırk gibi simgesel formülasyonların yerine geçecekse, bu hedefin bayrağını taşıyanların da mit ve yanılsamalardan eşit derecede uzak olmaları gerektiğini öne sürer. Ve bu bağlamda Lenin'in, yeni bir kahraman ya da önderler ırkını başlattığını iddia eder. Bugün bir kahraman içgüdüsel duygularının kılavuzluğunda, kendi zihinsel sınırlılığına karşın doğru şeyi yapabilmesi olanaksızdır. Eski kahramanlar geleceğin niceliksel temelinden bile habersizdiler. Lenin ise bir eylem adamı olmasına karşın kahramanın mistisizminden ve 'talihli' tipinden sıyrılıp büyük ölçüde bilimcinin düşünsel karakterini almıştır (Lawrence, 2002:38-39).

“Trajik insan, o çağda ve çevrede, geçerlikte olan moralin dışında, 'iyinin ve kötünün ötesinde' olan insandır. 'iyinin ve kötünün ötesinde' olmak, değerlendirmemek, değerlendirememek ya da insan başarılarının kendilerine özgü bir değerden yoksun olduklarına inanmak demek değildir. 'iyinin ve kötünün ötesinde' olmak: moral değer yargıları kurmamak, yani gerçeklikle olan moral değer yargılarını yok saymak ve bir sürünün faydasını göz önünde bulundurarak değer yargıları kurmamak demektir.” (Kuçuradi, 2009)

Dengbêj söylencelerindeki kahramanların tamamına yakını trajik durumdadır. Alihan'dan ve birkaç dengbêj portresinden yola çıkarak ister istemez şu sonuca varıyorum: trajediyi yaşamayan, icrada da trajediyi yansıtamaz. Burada tekrar dengbêj'in donanımını ele almakta fayda var. Dengbêj, üretim, icra ve güzel sesin yanı sıra ağır deneyim ve koşullardan da geçmiş bir varlıktır.

Aristoteles'in *Poetika*'sından tragedyayı ele alacak olursak, birçok Kürt destanının, tragedyanın bir parçası olan 'eylem' haricinde bu tanıma uygun olduğunu söyleyebiliriz. "Eylemsiz tragedya olmaz; ama karakteri olmayan tragedya olur." (Aristoteles, 2011: 31) Aristoteles, anlatının ötesinde, sözel dışavurumun icra edilmesinden söz ettiği için biçimlendirme ve taklit öğeleri Kürt destanı için havada kalmaktadır.

"Kimi çevirmenler, Aristoteles'in karakteri pek de ciddiye almayışını yumuşatmıştır. Butcher, 'karakterli olmayan' tragedya olabileceğini söylerken, Grube, 'karakterizasyonu olmayan bir tragedya olabilir.' der. (...) Else, 'Tragedyalar, karakterleri taklit etmek için aksiyonda bulunmazlar; tragedyalar aksiyon içindeki karakteri, aksiyon adına barındırırlar' der" (Fuchs, 2003: 42).

Sözlü kültür ürünü olan dengbêj söylencelerinin yalnızca birkaç tanesi edebiyata uyarlanmıştır. Ehmede Xani ve Feqiye Teyran tarafından yapılan uyarlamalar bilinen en iyi örneklerdir. Oyun tarzında bir uyarlama henüz söz konusu değildir. Her söylence farklı yöre ve dengbêjlerce de farklılık göstermektedir.

Hareket, yer ve zaman birliği kuralını ve tragedyaya unsurlarının birçoğunu yapısal olarak barındıran Kürt destanlarından *Dewrêşê Evdî* destanının bir varyasyonunu çalışmamın son bölümünde sunacağım (Ek-3). *Poetika*'dan hareketle *Dewrêşê Evdî*'yi ele aldığımızda, anlatıcının üçüncü şahıs tanrı anlatıcısı olduğunu

görüyoruz. Mekân olarak olayın ana sahnesi, Zor Temir Paşa'nın çadırıdır. Gerek çadırın içini, gerekse de karakterlerin giyim kuşamını ve onların duygularının sunumunu da yaparak, dekor, kostüm, sahneleme ve üslubu da kolaylaştırıyor. Zaman birliğine de uyan bu destan da, kahramanın kilometrelerce uzak Musul'dan Urfa'ya atla gelişi, müzakeresi, savaşa katılması ve ölmesi de bir günü kapsıyor. Olayın bir geçmişi ve geleceği vardır. Geçmişi de karakterlerin dilinden veren anlatıcı bütün karakterle arasındaki akrabalık ilişkisini, kişisel özellikleri, isimleri ve geçmiş ilişkileri de ustaca vermektedir. Tragedyaların vazgeçilmezi 'haberci' de Kürt söylencelerinde barınmaktadır. Savaş meydanında sağ kurtulup haberi getiren, çadıra yetiştiren habercidir. Destanın sonlarına doğru habercinin getirdiği bilgiyle yıkılan, ağıt yakıp ağlayan kadın kahraman Edule için ise 'koro' niteliği taşıyan ve anlatıcının 'insanlar' diye tabir ettiği birtakım kişiler konuşur.

Dengbêjî ve dengbêj yaratısını psikolojik açıdan analiz etmek gerekirse, kahraman sürekli bir amaç doğrultusunda savaş verir ama neticeye ulaşmaz. Albert Camus'nün kahramanla ilgili söylediklerini ele aldığımızda Kürt kahramanı trajik bir derinlik kazanır. Kahramanın bizim dilimizle konuştuğunu, zayıflıklarının bizim zayıflıklarımız ve güçlerinin bizim gücümüz olduğunu söyleyen Camus, "kahraman bizim hiçbir zaman tamamlayamadığımızı bitirir" der. (Camus, 1998: 252) Oysa Kürt kahramanı bütün destanlarda kendini tekrar ve feda etmekte ve hep yeniden kaybetmektedir.

İlkçağ ve ortaçağın büyük bölümlerinde, bir ayine kurban ya da bir suça ceza olarak diri diri yakma infazları vardı. Hitler tarafından, Yahudilerin toplu şekilde yakılması da yine benzer zihniyetten bir vahşet idi. Günümüz modern yaşantısında Kürt kahramanı, mücadele etmekten yılmış bir şekilde, kendini değil de adeta mücadele ettiği sistemlerin vicdanlarını sıızlatmak için bedenini ateşe verme

eylemleri gerçekleştirmeye başladı. “Kürtler 12 Eylül döneminde kendini yakma eylemleri ile tanıştılar. Cezaevlerine dönük bir eylem biçimi olarak bedenini ateşe verme hafızalarda kaldı.” (Yücel, 2006: 216) Joseph Campbell, bugünün kahramanına ilişkin özetle şunu aktarmaktadır; “Çağdaş kahramanın görevi, yönetimli ruhun kayıp Atlantis’ini yeniden gün ışığına çıkarmak olmalıdır.” (Campbell, 2010: 421)

Toparlamak gerekirse, dengbêj anlatılarının, Kürtlerin yaşantısını ve trajedisini önemli ölçüde yansıttığını söylemek mümkündür. Büyük çoğunluğu aşk ve yalnızlık üzerine kurulu olan bu destanların neredeyse tamamında intihar olgusu da barınmaktadır. 2012 Türkiye İstatistik Kurumu verileri dâhilinde de, Kürtlerin yaşadığı şehirlerde intihar oranının yüksek olduğu da bilinmektedir. (TUIK, 2012)

4. SÖYLENCELERİN SAHNEYE AKTARILMASI: GROTOWSKI, SCHECHNER, BARBA VE DENGBEJ SEYİRCİSİ

Her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir.

Jacques Ranciere

Dengbêj söylenceleri doğdukları coğrafyanın tüm folklorik zenginliğini içerisinde barındırır. Tarih içerisinde evrilerek günümüze kadar gelebilen birçok söylence, Kürtlerin toplumsal dinamiklerini de sorgular niteliktedir. Bu söylencelerde dengbêjlerin sıklıkla dile getirdikleri durum mağduriyettir. Hal böyle olunca söylencelerin sahneye birebir uyarlanması kötü bir parodiye dönüşebilir. Bu ekseninde bugüne kadar birçok deneme yapıldı. Birçok Kürtçe tiyatro yapan topluluk, söylenceleri direkt sahneye uyguladı ya da dengbêjî bir figür olarak oyunlara yansıttı.

Dengbêje söylence okutma yoluyla onu sahneye taşımak veya onların söylencelerini teatral bir forma bürüyüp sahneye aktarmak bu konuda bir şey yapmış olmak için yetmiyor. Bu yolu izleyenlerin detaylıca irdelenip pratik sonuçlar çıkarılabileceği de beklentiler arasındadır. İyi ve kötü deneyimlerin ışığında dengbêjlik kavramını parçalara ayırıp, onların anlatı, söz ve ses ustalıklarını, eşsiz belleklerini, imge yaratma tekniklerini, hafıza kullanma metotlarını ve karakter yaratma inceliklerini etraflıca ele almak gerekir. Bunun için de başlangıç olarak ciddi akademik çalışmalar ve paralelinde pratik sahne çalışmalarına önem vermek gerekir. Bu inceleme ve çabalar yoğunlaşmadıkça, dengbêjliği birebir tiyatroyla ilişkilendirmek ya da Kürt tiyatrosunun kaynağını dengbêjliğe dayandırmak son derece yanlış olur. (Ek-2)

Söylencelerin sahneye hakkıyla aktarılabilmesi için meselenin doğayla, insanla ve inançlarla olan ilişkisinin derinlemesine keşfedilmesi ve deneyimlenmesi gerekir. Dengbêjlik geleneği çok boyutlu bir meseledir. Bu gelenek o coğrafya ve kültürün tüm değerlerinin toplamının oluşturduğu bir olgudur. Bu değerler içerisinde kendi doğal sürecini yaşamış ve kültürün taşıyıcılığını başarıyla yerine getirmiştir. Kendi doğal sürecini yaşayamayan, dilinden ve kültüründen biraz daha kopuk bir yapı içerisinde bulunan Kürt tiyatrosu için aynı şeyleri söyleyemeyiz. Kaybedilen dil, kimlik ve kültürel değerleri tekrar elde etmek, anlamak ve doğallığına inip modern bir sahneye aktarmak uzun bir zaman ve pratik gerektiren bir durumdur. Bu yolda yapılacak olan çalışmalar, şimdilik deneysel çalışmaların ötesine geçemeyecektir. Sözlü kültür zaten tiyatroyla uğraşanların göz ardı etmemesi gereken bir meseledir. Sahne metnini oluşturabilmenin yolu da bu değerleri incelemekten ve bu değerlerden beslenmekten geçiyor. Dengbêj ve masal anlatıcılarının anlatılarındaki olay kurgusunu, zaman mantığını, karakterler ve fantazyayı incelemek tiyatroya yeni bakış açısı kazandırılabilir. İnsanların genel olarak bir inanç mantığı var ama bir de doğayla kurdukları ilişki vardır. Masal, hikâye ve söylenceleri ele aldığımızda bu durumun nasıl işlediğini görmek mümkündür. Dolayısıyla dengbêjî ele aldığımızda gırtlakındaki tonlarca tınının yanı sıra bedenle olan ilişkisi de göz ardı edilmemelidir. Bütün bu durumlar tiyatro için bir araştırma alanıdır. Mantık olarak ayrı, teorik olarak ayrı sonuçlar çıkarılabilir. Aynı zamanda buradan sonsuz pratik sonuçlar da; oyunculuk, metin, tını, ezgi vs. birçok deneyim de elde edilebilir. Dengbêjlik geleneği, seyirlik oyunlar zaten var olan olgulardır. Bizim aramızda gereken; bunlar nerden geliyor? Bu ses bu gırtlakla nasıl buluşuyor? Bir hikâye nasıl oluşuyor? Var olan bir acıyla bir ağıt nasıl oluşuyor ve bütünleşiyor? Ağıt bir türküye ya da destana zaman içerisinde nasıl dönüşüyor? Onun toplum tarafından algılanışı, paylaşılması,

sözlü kültür içerisinde dilden dile dolaşması, masallaşması nasıl gerçekleşiyor? Acı ve gülme olayı nasıl oluşuyor? Ve en önemlisi bunların tamamı seyirlik bir gösteriye nasıl dönüşüyor? Bunların bu seyirlik gösterilerdeki karşılıkları neler oluyor? Bu soruların hepsi parça parça bu gösterilerin içinde var. Teorik olarak bunların cevabını ve sonuçları tek tek tespit etmek zor. Fakat pratik olarak bunları bir oyuna dönüştürmek ve bu oyundaki izlekleri incelemek, sonuca gitme ve bir şeyler elde etme konusunda doğru bir tutum olabilir. Yöntem olarak hikâye ve söylencelerin üzerinde hiç oynamadan, onları yeniden uyarlayıp başka bir hikâyeye dönüştürmeden, onları koruyup aynı zamanda onun içindeki sembolleri, resimleri aktararak sunmaya çalışmak yöntem olarak izlenebilir bir yol olabilir. (Ek-1)

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte anlatı biçimleri de değişime uğramış ve bu durum oyuncunun da anlatısını değiştirmiş hatta bozmuştur. Durum böyle olunca dünya tiyatrosu, çağdaş tiyatro hatta araştırmacılar da anlatıyı önemsemeye başlamıştır. Dengbêjliğin birebir tiyatroyla ilişkilendirilmesi anlatı üslubu üzerinden düşünülecek olursa, bu gelenekte çok güzel anlatı denemelerinin yanı sıra değişik ses formlarının kullanıldığı anlatılar da mevcuttur. Anlatı tekniği ve üslup konusunda seyirciyi sıkmadan en doğru ve doyurucu şekilde iletişim nasıl bir yol izlenerek sağlanabilir? İşte bunun cevabı saatlerce, günlerce kendini seyirciye dinletebilen dengbêjî anlamaktan geçiyor. (Ek-2)

İcracıların seyirciyle kurdukları ilişki üzerine birçok araştırmacı yöntemler geliştirmiştir. Fakat seyirci ve icracı ilişkisinin nasıl olması gerektiğine ilişkin araştırmalar henüz son bulmuş değildir. Burada öncelikle oyuncu ve dengbêj ilişkisine değinmek gerekiyor. Dengbêj icracı kimliğiyle ele alındığında oyuncu mudur?

“Bir oyuncunun hem öykü anlatımı hem de dramatik oyunculuk yapabildiğini, hatta yadırgatmacı oyunculuk da yapabildiğini düşünürsek, bakış açımızı değiştirerek şöyle diyebilir miyiz? Aslında öykü anlatıcılığı da bir oyunculuk şeklidir çünkü öykü anlatıcısı da, diğer sistemler göre oyunculuk yapanlar gibi öncelikle bir mastar varlığı oynamaktadır.” (Sarıkartal, 2010:77)

Her şeyden önce bir destanı ezgiyle icra eden, eşsiz bir gırtlığı olan, söyleyen, anlatan bir adamdan söz ediyoruz. Burada daha önemli olan bir durum vardır ki o da şudur; bu olgunun oluşumu. “Dengbêj nasıl doğdu?” sorusu; tam da bir karakter oluşumu gibi. Bu durum çocukluktan başlıyor, o çocuk başka dengbêjlerin cemaatlerine gidiyor, o cemaat içerisinde bir duruş, bir oturuş, bir yer alma durumu kazanıyor. Bu irdelendiğinde çok daha farklı sonuçlara ulaşabiliriz. Bu konu çok önemli olup, bir eğitime, bir yetiştirilme sürecidir. Ve bu çok uzun bir süreçtir. Kısa vadede gerçekleşebilecek bir süreç değildir. Genellikle dengbêj, o dinlediğimiz masalı anlatan, söyleyen adam, karakter olarak karşımıza çıkıyor.(Ek-1)

Schechner, performansın ritüel durumunu tekrar etme eylemiyle ilişkilendirmektedir. İki-kezlik ve ritüel temelli icranın hep arada olma durumundan söz eder. İcracının asla ne icra ettiği karakter ne kendi olamama durumuna dikkat çeker. İkinci kez icra edilen davranış olan performansın prova edildiğini ve hazırlıklı bir etkinlik olduğunu söyleyen Schechner, bunu her performans süreci için geçerli bir ön koşul olarak belirtmez (Schechner, 2010: 18).

Stanislavski, oyuncunun fiziksel aksiyonlarını sezgisel bir şekilde değil, bilinçli bir süreç sonucu yaratabilmesi için rol yaratma sürecini vurgulamıştır. Schechner rol yaratma sürecinin de eğitim ve prova aşamasını özel olarak vurguladığını düşünmektedir. Performansın sahte bir davranış olması, öğrenilmiş davranışın tekrarı olması, tiyatrunun kötü şanını yaratmıştır Schechner’e göre.

Sahne gerçelik yanılması yaratmayla başarıya ulaşılacağı düşüncesinde olan birçok tiyatro uzmanının aksine Schechner, sahnede gerçelik yaratmanın imkânsız olduğunu, çünkü asıl gerçeğin oyuncunun sahnede ne canlandırdığı karakter ne de kendi olabildiğini savunur(Schechner, 2010: 18-23).

Dengbêjlik oyunculuğun aksine karar verilmiş, planı yapılmış, meslek olarak seçilmiş bir olgu değildir. Tamamen doğal bir sürecin yarattığı bir olgudur. Oyunculuk için dengbêjlik araştırılmaya değer bir alandır. Çünkü oyuncu dengbêjdeki birçok özelliğe ulaşmak ister. Bu özellikleri; dengbêjîn zekâ kıvraklığı, hikâye etme tekniği, üslubu, hafızası ve dile hâkimiyeti olarak sıralayabiliriz. Oyuncu tanımı daha çok Batı'nın oluşturduğu bir tanımdır. Batı'nın rasyonel aklıyla üretilmiş kavramlar üzerinden oyunculuğu tanımlıyoruz. Dengbêje oyuncu dersek dengbêj kim öyleyse? Gösteriye içerden bir bakış geliştirebilirsek belki bir yol bulunabilir. Ama Batı'nın argümanlarıyla, Batı'nın aklıyla, Doğu kültürünü formüle etmek yanlış yollara saptırabilir. Tiyatronun kaynağı insandır; dolayısıyla Kürt tiyatrosunun da öyle. Dengbêjlik kültürünün ancak atomlarına ayrılarak incelenmesi tiyatroya belli ölçülerde kaynaklık edebilir. Nihayetinde oyuncu dediğimiz kişi kentlidir. Oyuncuyu daha içeriden kavrayabilecek, ona yaşayarak bir şeyler anlattırarak, onu doğru kılacak bir yol bulmak için dengbêjlikten beslenmek gerektiği kuşkusuzdur. (Ek-2)

Schechner de tiyatronun kökenine ilişkin Batı aklıyla yapılan araştırmaları eleştirir ve bu eleştirisine dünya halklarının hepsi veya bir kısmında rastlayabileceğimiz tüm drama, tiyatro, performans formlarının; tarihçilerin, arkeologların ve antropologların araştırabildiği en erken dönemlerden beri var olduğunu vurgulayarak başlar. Mesela en eski kabilelerden beri var olan ritüeller gibi toplumsal olaylarda da katılımcıları ve seyircileri özel olarak bir araya getiren bir

performans süreci vardır. Schechner, Aristo'nun *Poetika*'sında belirtilen öğelerin, Batılı tiyatro geleneği tarafından milat kabul edilmesi geleneğine karşı çıkar. Bunun yerine teatral performansın kökeninin her toplumda var olan ritüel performanslarda aranması gerektiğini iddia eder (Schechner, 2010: 17).

Üzerine esas kafa yorulması gereken iki temel soru bulunmaktadır. Oyuncu bir hikâyeyi nasıl anlatmalı? Bir dengbêj misali kendini dinletmenin tekrarını nasıl oluşturmalı? Tam da burada 'seyirci unsuru' da karşımıza çıkan bir olgu olarak belirmektedir. Dengbêj seyircisi ile modern sahne seyircisinin iki temel farklılığını belirtmekte fayda var. Bunlardan birincisi, dengbêj seyircisinin maddi bir bedel ödemediği gösteriye dâhil olması; ikincisi ise, seyirci ve dengbêj arasındaki direkt ya da kısmi tanış durumu. Hal böyle olunca sanatsal bir faaliyetin farkında olmaksızın doğalında bir icra ve katılımcıyla iletişim söz konusu oluyor. Katılımcı son derece rahat oluşundan kaynaklı icracıya direkt eşlik edebiliyor hatta bedeniyle ya da sesiyle icrada kendini gösterebiliyor. Katılımcının yüksek dozda hikâyeyle özdeşleştiği durumlarda dengbêj devreye girip yabancılaştırma efektlerine başvurup bir mesafe oluşturuyor. Örneğin, dengbêj anlatının en heyecanlı yerinde anlatısını kesip katılımcıların birinden çay demlemesini isteyebiliyor. "Çay getirin de boğazım ıslansın" diyor. Katılımcılar da olmazlanıp, kim bekleyecek şimdi, yarım saatte çay demlenmez diye itiraz ediyorlar. Dolayısıyla orada bir heyecan doğuyor, katılımcılar karakter ve hikâyeden yabancılaşıyor. Yine Dengbêj Teyibo Kurtalani'den *Felite Quto* destanını kasetten dinlediğimizde, destanın en heyecanlı kısmında yani ana karakterlerin (Felit ve Mamê Etmankê) çatışmasının başlayacağı sırada dengbêj nazlanırcasına ezgiyi bırakıp konuşmaya başlıyor: "Bu destan çok güzel; fakat ne yazık ki sesim bunu icraya yetmeyecek." Bu cümleyi katılımcılardan birinin adını zikrederek telaffuz ediyor. Minik bir sohbetten sonra dengbêj ezgiyi kaldığı yerden

icra etmeye devam ediyor. Yine seyircinin çok özdeşleştiği bir anda hikâyeyi yarım bırakıp komik bir fıkra anlatan ve sonra kaldığı yerden devam edenler de oluyor. Ya da söylencenin arasına hareketli bir ezgi molası verip söylenceye kaldığı yerden devam eden dengbêjler de var. Bir söylenceyi hem sözle hem şarkıyla hikâyelendirenler de var. Bu örnekler çoğaltılabilir. Bunlar hem bir merak yaratıyorlar hem de özdeşleşmeyi bozuyorlar. (Ek-2) Tam da bu noktada Brecht'in seyirciyle kurmak istediği bir ilişkiden söz edilebilir. Bir sonraki sahnede seyirciye ne olacağını iletmek istediği bu teknikle, seyircinin dikkatini olayın sonundan olayın gelişimine kaydırmayı hedeflemektedir.

“Brecht'in söz konusu tekniği geliştirmesindeki temel etmen, kendi döneminde modern tiyatrodaki yerleşik olan gerçekçi dramatik üslubun amaçladığının tersine, izleyicinin öyküye kapılmasına ya da oyun kişileriyle özdeşleşmesine engel olmak, olayları ve kişilerin deneyimlerini farklı bir açıdan görebilmesini sağlamaktır. Öykü anlatımı aslında Brecht tiyatrosunun temel bir unsuruydu. Brecht, sözde dramatik bir yapının, aslında temel etkisi öykü anlatımı (bilinen deyişle, epik) olan bir ana yapıya bağımlı kılınmasını, oynanan tüm sahnelerin birer 'alıntı' olarak hissedilmesini, alıntılamanın anlatım ile alıntılanan drama arasındaki mesafenin yaratacağı yadırgatıcı ya da uzlaştırıcı etkinin izleyiciyi kendi adına muhakeme yapmaya sevk etmesini öngörüyordu.”(Sarıkartal, 2010:67-68)

Schechner de geleneksel tiyatrosunun seyirciyle olan işaretsel kurallarını yıkmaya, dönüştürmeye çalışmaktadır. Gösterinin, sahnenin ışıklarının yakılmasıyla başlaması ve bitişin perdenin kapanmasıyla işaret edilmesini bir seyirci sahne ayrımı olarak görüp, icranın başlamadan önce icracılarla seyircileri daha doğal bir yolla karşılaştırıp oyunu yavaş yavaş başlatma çalışmaları vardır.

Grotowski de sahne ve seyirci bölünmesini ortadan kaldırmak için seyirciyi sahnenin üstünde tutup aksiyonun parçası haline getirir. İlksel tiyatronun kaynağına erişmenin, etkin oyuncu ile edilgen seyircinin bir araya gelmesiyle sağlanacağını ileri sürer. Sık sık teatral büyüden de söz eden Grotowski, oyuncunun seyirciyi gözleri ve zekâsıyla olduğu kadar bilinçdışı yoluyla da büyüleyebilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Öte yandan tiyatronun, seyircinin bilinç dışı zihnine girmeyi engelleyen bütün direnmeleri kırmak zorunda olan bir yapıya dönüşmesini ve böyle bir dönüşümle antropolojik bir yolculuğa çıkılabileceğini belirtir. “Oyuncu büyücü başka bir karaktere dönüşür, sürekli gerçekliğin bir düzeyinden başka bir düzeyine geçer. Bir anda vücudu bir nesneye dönüşür, başka bir anda ‘ayırışma’ aşamasına ulaşır: Oyuncunun elleri kararsız, ayakları paniğe kapılmışken yüzünde kahramanca bir ifade vardır. Oyuncu yüz kaslarını sayısız maske gibi kullanır; istediği zaman terler ve solunum tarzını değiştirerek seyirciyi etkileyebilir.” (Barba, 1992: 50)

Kızılkaya, *Kayıp Divan* adlı kitabında *Dımdım Kalesi* hikâyesinin sadece ona özgü yedi makamla söylendiğinden söz eder. Birinci makam mevzuya giriştir, ikinci makam inşa makamıdır. Altıncı makam savaş makamıdır ve dinleyenleri savaşın içine çeker. Yedinci makam yenilgi makamıdır, dinleyenleri hüzne boğar. Bu söylence bir isyan hikâyesidir. Xane Lepzerin önderliğinde 16. Yüzyılda Safevi hükümdarı birinci Şah Abbas’a karşı ayaklanmalara dayanır. Bu hikâyeyi anlatan Enter adında bir dengbêj, Mehmet Ağa adlı bir beyin divanhanesine konuk olur ve hikâyeyi makamlarıyla icraya başlar. Yiğitliği işleyen bu söylencenin savaş makamına gelen dengbêj, sesinin ve söylencenin büyüyle tüm dinleyicileri büyülemiş, etki altına almıştır. Emir Han’ın *Dımdım Kalesi*’nde evlendirdiği genç oğlu Abdal Bey, karısını ve çocuğunu öldürüp kalenin merdivenlerinin önde yürüyen babasına: “Dur baba, bensiz düğüne gidemezsin” diye bağıracağı kıtaya geldiğinde,

Divanhane sahibi Mehmet Ağa, Acem kuşağının arasındaki hançerinin kabzasına sarılarak kınından çeker, söylencenin büyüyle o an kendisini kalede sanır ve hançeri var gücüyle bağıarak yanındakine saplar. (Kızılkaya, 2000)

Kürtlerin seyirlik geleneği ve söylenceleri modern dünyayı henüz bilmiyor, tanımıyor, dağlarda yaşıyor. Brecht'ten haberi bile yok. Fakat Brecht'in aradığı, formüle ettiği teatral özelliklerin hepsi seyirlik geleneğin içinde var. Ama Kürt tiyatrosu artık hem kendisinden hem de Brecht'ten haberdardır. Yani dengbêjlik geleneğiyle ilgili teatral bir durum oluşturmak ancak bu farkındalığın bilincinde olan tiyatro insanlarıyla mümkündür. Bu yabancılaştırma ve özdeşleşme kavramlarını öte yana bırakacak olursak, Barba, Artoud ve Grotowski'nin aradığı kişi de dengbêjdir diyebiliriz. Bunlar daha doğal ve ilksel bir dünyaya gitmiş ve arayışlara girişmişlerdir. (Ek-1)

İletişimi sağlamak için seyircinin bilinçdışında gömülü çağrışımları uyandıran bir işaret şartını ortaya atan Barba, işaretin bir reaksiyonlar zincirini ve bireysel ya da kolektif deneyimlere bağlı örtük duyguları bilince taşıyan bir açığa çıkarış olacağını savunur. Bu deneyimler ülkenin kültürü, tarihi ve folkloruyla ilişkili olacaktır. Oyuncuyla seyirci arasında doğrudan bir temas olması gerektiğini de savunan Barba, sahneyi yok sayarak, oyuncuyu doğrudan seyirciye hitap eden, seyirciye dokunan, onun etrafında olan, sürprizlerle onu şaşırtan bir düzenden söz etmektedir. Seyircinin zihninde kendiliğinden çağrışımlar uyandırmak için sözcüğün saf sesinin kullanılması gerektiğine dikkat çeken Barba, vokal çalışma, yapay boğumlama, diksiyon, bir ses renginden diğerine geçiş, şarkı söyleme ve fısıldama teknikleri üzerine egzersizler geliştirmiş ve bu egzersizlerin biçimlendirilmesinde beynin oynadığı rol, boğaz kaslarının önemi, özgül bir rolün uygun duraklarının nasıl belirleneceği, solunumla bir cümledeki ritmi arasındaki uyum, dramatik bir etki olarak

solunum, kafatası ve göğüs tınlaticılarının eş zamanlı kullanımı üzerine de incelemeler yapmıştır (Barba, 1992: 50-51).

Seyirci ve oyuncu ilişkisi üzerine yoğunlaşan Grotowski, çalışmalarını da bu ilişkinin arayış ve araştırması olarak yorumlar. Tiyatronun, çeşitli sanatların bir araya gelmesiyle oluşturulduğu kanısına da karşı çıkan Grotowski, tiyatronun sinema ya da televizyonla olan gerçeklik yarışını da eleştirmektedir. Bu eleştiriyi 'tiyatronun bir şimdiki zaman' olması üzerinden değerlendirip, eylemin en az bir eyleyen tarafından, o an ve mekânda olmasıyla gerçekleştiğini ifade eder. Oyuncunun, tüm varlığıyla, görünürlülüğüyle, canlılığıyla ve çıplaklığıyla göz önünde olması Grotowski için önemlidir. Televizyon ve Sinemanın edilgen bir hale dönüştürdüğü seyirciyi alıp, onu oyunun parçası haline getirip dosdoğru bir katılıma sevk edip dönüşümünü sağlar. Bir tiyatro oyununun, oyuncu ve seyirci arasında geçiyor oluşu ve eyleyenin de seyircinin gözü önünde tüm çıplaklığıyla bir dönüşüm yaşıyor oluşu Grotowski için tiyatroyu anlamlandırır. Ona göre tiyatronun olabilmesi için seyirci ve oyuncu yeterlidir. Bu bağlamda Grotowski seyircinin önemini şöyle vurgular; “Tiyatro seyircisiz var olabilir mi? Bir gösteri olabilmesi için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır.” (Bennet, 2003: 1)

Grotowski, gereksiz olan her şeyi elediklerinde; ışık, ses efekti ya da makyaj olmadan da tiyatronun var olabileceği sonucuna ulaşır; tiyatrodaki vazgeçilemeyecek olan oyuncu-seyirci ilişkisidir: “Algısal, dolaysız, “canlı” bir katılıma dayalı oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz.” (Grotowski, 2002: 19)

Benzer bir düşünce, elimize kadar ulaşan Aristoteles'in *Poetika* adlı kitabında da belirtilmiştir. *Poetika*'da, tragedya da önemli olan olay örgüsüdür; olay örgüsü ise seyirci için vardır.

5. SONUÇ

Çalışma ve araştırma konusu olan olguların önemli bir kısmı ne yazık ki ya yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmış ya da artık tamamen yok olmuş durumdadır. Soyu tükenmek üzere olan bir hayvan, türü yok olmaya yüz tutmuş bir bitki, ya da tarihten silinmek üzere olan bir kültür çoğu zaman ölümle burun buruna gelmeden hakkıyla araştırma konusu olmuyor . Araştırmanın uğrağı, son nefesini veren, sesleri ve sözcükleri geçmişte yankılanan dengbêjlerdi. Kimi araştırmacılar bu kadim geleneğin Dengbêj Reşo'nun hayata veda etmesiyle (1983) son bulduğunu ileri sürmektedirler. Öyleyse onlardan geriye sayısız söylence ve bu söylenceleri icra eden icracılar kaldı diyebiliriz.

Dengbêjlik geleneği çerçevesindeki anlatılar ve kahramanının yaşadığı makûs talih bizi zorunlu olarak tarihle bağ kurmaya götürdü. Dengbêjî, tarih ve etimoloji çerçevesinde tanımak ya da kesin bir şey ifade etmek olanaksızdı.

Hikâye anlatıcısı olan dengbêjler yapısına göre her söylenceyi farklı bir ritim ve tartıma göre icra etmenin yanı sıra makamdan makama geçişlerde gerek hikâyenin gerekse de seyircinin aksiyonu gidişatı belirleyici kılmaktaydı. Söylence icrasında olmazsa olmazlardan biri seyirciydi. Seyirci olmadan dengbêj var olamıyordu. Dengbêjî motive eden, söylemesi için ikna eden, moral veren seyirciydi.

Dengbêj, bütün kahramanlık anlatılarında, kahramanın durmadan benzer kaderi yaşayıp yenilmesini ya da ölmesini, toplumun kendiyile hesaplaşması için sunuyordu aslında. Fakat dengbêjî yaşadığı o toplum, coğrafi bir kaderden ötürü kendiyile hesaplaşma fırsatını bulamadan sürekli yeni mücadeleler vermek zorunda kalıyordu.

Tarihin tanık olduğu birçok büyük savaş dengbêjlerin yaşadığı topraklar üzerinde gerçekleşti. Büyük İskender'in istilasından Sasanilere, Farslar üzerine yapılan İslami fetihlerden Emevi ve Abbasilerin kanlı savaşlarının tümüne tanık olan bu coğrafya aynı zamanda batıya yapılan seferlerde de bir köprüydü. O coğrafyada savaşlar zaman zaman dursa da çatışmalar hiç eksilmedi. Bu yıkım ve savaşların tümü o coğrafyayı tahrip etmiş ve geriye derinden etkilenen bir halk ve o halkın ağdını yakan dengbêjler bırakmıştır.

Dengbêjlik geleneğinin olgu, oluşum ve anlatı biçimini tarih ışığında ve kısmen diğer sözlü geleneklerle karşılaştırılarak çözümlene yapılmaya çalışıldı. Görülen şu ki, farklı coğrafyalarda yaşayan farklı insan grupları da benzer türden ürünler vermiştir. Bu toplulukların birçoğunun tarihi, birbirinden habersiz bir biçimde ve birbirinden farklı yaşam alanlarında oluşmasına rağmen, koşullar ve yapısal şartlar benzer türden, fakat her biri kendine özgü sözlü kültür ürünleri yaratmıştır.

Anlaticılık dışında, genelde başka bir mesleklerinin olmadığı gözlenen dengbêjlerin tamamına yakınının geleneğin sürmesi için bir ya da birkaç dengbêj yetiştirdikleri de gözlemlendi. Bu geleneğin öğrenilme yöntemi çıraklıktan geçmekteydi. Usta dengbêj, söylencesini genç dengbêje aktarırken, zaman zaman kendi yaşanmışlıklarını da ekleyip halkayı sürdürüyordu. Bu yalnızca söylence aktarma işlevi değil, aynı zamanda yaşadığı toplumun geleneğini, dilin inceliklerini, duruşu ve tutumu da aktarmak anlamına geliyordu. Bunun yanı sıra dengbêj'in toplumun içindeki yerinin de önemli ve saygın bir noktada olduğu sonucuna varıldı. Kimi dengbêjlerin kendi dönemlerinde mir ve paşa gibi kişiliklere danışmanlık yaptığı, hatta birçok meselede arabuluculuk görevi üstlenerek tarafları barıştırdığı da bilinenler arasındadır.

Araştırmanın doğası gereği, birçok dengbêj söylencesi kasetlerden ve bu geleneği kısmen sürdürmeye çalışanlardan dinlenildi. Mümkün mertebe bu konuda yazılan tüm kaynaklar gözden geçirildi. Varılan sonuç, modern dönemlerle birlikte bu geleneğin kültürel gücünü, etkinliğini ve etki alanını kaybetmeye yüz tuttuğuydu. Özellikle Ortadoğu coğrafyası ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı yerlerde kapitalist modernleşme sürecinin kurumsallaşması dengbêjlik geleneğinin yok olmasına sebebiyet vermiştir. Geleneğin, diğer sözlü kültürlerin aksine kısmen devam ediyor oluşu yazı toplumuna henüz tam anlamıyla bir geçişin sağlanmamasıyla ilişkilidir. Kürtçenin eğitim dili olmaması nedeniyle, coğrafyada yaşayan insanların bir bölümü halen uzaktaki akrabalarına mektup niyetiyle kendi seslerini kaydettikleri kasetler postalamaktadır.

Dengbêjîn icra biçimleri, anlatı üslubu, söylencelerin içeriği, destan formları, bellek oluşturması, gibi alt başlıklar Benjamin'in, *Hikâye Anlatıcısı* adlı eseri ışığında ele alındı. Dengbêj anlatılarının sadece Kürtleri değil o coğrafyada yaşayan tüm kültürleri ilgilendirdiği tespit edilmiştir. Zira, Kürt dilinde denbejlilik yapan ve üretimde bulunan Ermeni, Yahudi, Süryani kökenli kişilerin varlığı da bilinen bir gerçektir. Dengbêjlik geleneğinin, dayanışmacı bir gelenek olduğu, söylencelerin içerik itibarıyla kin ve nefretten uzak olduğu, eşitlik ve hakikat temelli bir arayışın olduğu gözlemlendi. Ayrıca dengbêj söylencelerinin büyük bölümünün tarihten beslendiği ve tarihe kaynaklık edebileceği de görüldü. Özellikle yakın dönem birçok söylencenin sözlü tarih çalışması kapsamında incelenmeye değer olduğu fikri oluştu.

Dengbêjîn anlatıcı kimliği incelendiğinde karşımıza daha derin araştırmalar gerektiren öğeler çıkmaktadır. Sahnede karakter yaratmaya çalışan ve bunun için şartlar ve yöntemler geliştiren birçok tiyatro insanının oyuncuda aradığı ses ve sözcük kullanımı, anlatı, üslup, duruş, bellek, zekâ kıvraklığı ve doğallık gibi birçok

becerinin doğal olarak sahibi olan dengbêjî bu yönleriyle ele alıp incelemesi gerekliliği sonucuna varıldı.

Kahramanlık olgusu derinlemesine ele alındı ve Kürt kahramanının makus talihi siyasal, sosyal ve coğrafi yönleriyle işlendi. Bununla birlikte Kürt karakter ve kişiliği Kürdologların tespitleri doğrultusunda incelendi. Oldukça farklı bir kahramanlık anlayışına sahip olduğu gözlenen Kürt kültürünün, modern zamanla birlikte klasik kahramanlık arayışlarının da bittiği tespit edildi.

Söylencelerin modern sahneye uyarlanma konusu tartışıldı. Bunu daha önce deneyimleyen oyuncu ve yönetmenlerle söyleşiler gerçekleştirildi. Kürt tiyatrosunun henüz teorik bir sürece evrilemediği, pratik bir süreci yaşadığı gözlemlendi. Bunun ana sebeplerinden birinin dil meselesi olduğu, Kürtçenin eğitim dili olmadan teorik bir sürece geçişin çok zor olacağı kanısına varıldı.

Brecht'in yabancılaştırma ve özdeşleşme kavramlarının, dengbêj icraları ve köy seyirlik oyunlarında da var olduğu yapılan karşılaştırmalarla tespit edildi. Bu yöntemlerin dengbêj icraları ve köy seyirlik oyunları için doğal bir tutum olarak yer aldığı görüldü.

Sahnenin seyirciyle kurması gereken ilişkiyi Grotowski, Barba, Schechner ve dengbêj seyircisi karşılaştırılarak ele alındı. Sonuç olarak; bu tiyatro insanların oluşturmaya çalıştıkları doğallığın dengbêj ve dengbêj seyircisinde zaten var olduğu fikrinde uzlaşıldı. Modern sahnenin seyirciye eylemde bulunabileceği bir alan oluşturması, seyirciyi performansa dahil etmesi, seyirciyle icracı arasında bir diyalog oluşturması üzerine, dengbêj seyircisi örnek gösterilerek tartışıldı.

Dengbêj ve oyuncu kavramlarının benzerlik ve farklılıkları söyleşiler ışığında tartışıldı. Dengbêjliğin kendiliğinden oluşan doğal bir süreç, oyunculuğunsa daha çok

karar verilmiş bir eylem biçimi olduğu fikrinde buluşuldu. Dengbêj seyircisi ile modern sahne seyircisi, icracıyla ‘tanış olma’ ve ‘maddi bedel ödeme’ durumları üzerinden ele alınarak karşılaştırıldı.

Özetlemek gerekirse; dengbêjlik, Kürtlerin bilinen en özgün sanatıdır. Kürt tiyatrosunu ya da oyunculuğunu bütünüyle dengbêjliğe dayandırmak, Çağdaş Kürt tiyatrocusunu daraltmak anlamına gelebilir. Buna karşılık, Kürt oyuncularla yapılan söyleşiler göstermiştir ki, bütün oyuncular dengbêj kadar dile hâkim olmak, onun kadar sesini iyi kullanmak ve onun gibi güçlü bir belleğe sahip olmak istiyor. Bu bağlamda, folklorik bir zenginliğe, tarihsel bilgiye ve kıvrak bir zekâyâ sahip olan dengbêjîn günümüz oyuncusunda vücut bulması şüphesiz tiyatro için yeni bir ışık olacaktır.

KAYNAKÇA

- Abdulla, N. 2010. *İmparatorluk Sınır ve Aşiret*. M. Aslan (Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Akyol, H. 2011. *Antolojiya Dengbêjan*. İstanbul: Gün Yayıncılık.
- Allison, C. 2007. *Yezidi Sözlü Kültürü*. F. Adsay (Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Aristoteles. 2011. *Poetika*. S. Rıfat (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Barba, E. 1991. “Jerzy Grotowski ile Söyleşi: Tiyatronun Yeni Ahiti”. H. Gürel, E. C. Yalaz (Çev.). *Mimesis*, 4: 19-38.
- Barba, E. 1991. “Ritüel Tiyatro”. H. Bahçeci, H. Öz (Çev.). *Mimesis*, 4: 39-48.
- Benjamin, W. 2012. *Son Bakışta Aşk*. N. Gürbilek (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bennet, S. 2002. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, New York: Routledge.
- Bozkurt, İ. 2003. *Tarih Boyunca Aşiretçilik ve Şanlıurfa Aşiretleri*. Adana: İmaj Ofset.
- Campbell, J. 2010. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Camus, A. 2009. *Başkaldıran İnsan*. T. Yücel (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Cebe, R. “Dengbêjlik ve Melizma Tekniği”. *Yasambilimleridergisi.com*. Erişim tarihi:2013.
<http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356293198.pdf>
- Dalyanoğlu, D. 2009. “Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro”. *Mimesis*, 16: 17-23.

- Dit, N. “Dengbêj Geleneğinin Sonu Ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reşo”.
Kovarabir.com. Erişim tarihi: 2010. <http://www.kovarabir.com/nedim-dit-dengbêj-geleneğinin-sonu-ya-da-bu-geleneğin-son-halkası-reso/>
- Erbay, V. 2012. *İnatçı Bir Bahar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Finley, M. 2003. *Odysseus'un Dünyası*. G. Durna (Çev.). İstanbul: Ayraç Yayınları.
- Fromm, E. 2005. *Psikanaliz Bunalım*. K.E. Kına (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Fuchs, E. 2003. *Karakterin Ölümü*. B. Güçbilmez (Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Gökalp, Z. 1992. *Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Grotowski, J. 2005. “Performer”. B. Yıldırım, E. Buğlalılar (Çev.). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20: 143-147
- Grotowski, J. 2002. *Yoksul Tiyatroya Doğru*. Hatice Yetişkin (Çev.). İstanbul: Tavanarası Yayınları.
- Güler, N. “Kürt Müziğinde Dengbêjlik”. *Daplatform.com*. Erişim tarihi: 2013.
<http://www.daplatform.com/news.php?nid=12757&PHPSESSID=8a565eb9963fea887d8afba868b3be0d>
- Gümgüm, A. “Kürt Folkloru ve Reşo'nun Stranlarında Kürt Folklor Unsurları”.
Kovarabir.com. Erişim tarihi: 2012. <http://www.kovarabir.com/abdurrahman-gumgum-kurt-folkloru-ve-resonun-stranlarinda-kurt-folklor-unsurlari-1/>
- Gümüş, P. Gündoğan, S. 2010. “Richard Schechner ve Performans Kuramı”.
Mimesis, 17: 15-26.
- Gürbilek, N. 2013. *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Heckmann, L.Y. 2002. *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Herodotos. 2010. *Tarih*. M. Ökmen (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Keskin, N. 2006. *Mardin ve Çevresinde Bir Anlatı Biçimi Olarak Mıtrıplık*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kızılkaya, M. 2000. *Kayıp Divan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kramer, S. N. 2000. *Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki*. H. Koyukan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kuçuradi, İ. 2009. *Nietzsche ve İnsan*. Türkiye Felsefe Kurumu (Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuranı Kerim Türkçe Meali*. 2002. İstanbul: AltınPost
- Kutsal Kitap: Tevrat, Zebur, İncil*. 2001. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Lawrence, T. E. 2002. “Kahramanlık Üzerine Bir İnceleme”. *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*. C. Caudwell (Ed.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lescot, R. 1987. *Çiroken Kurdî*. Stockholm: Orfeus Yayınları.
- Lorenz, C. 2013. “Anlatıcılık Olguculuk ve Mecazi Dönemeç”. Özkul, B. (Çev.). *Cogito*, 73: 225-250
- Minorsky, V., Bois, T. 2008. *Kürt Milliyetçiliği*. Ö, A. Uğurlu (Çev.). İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Mroz, D. 2011. *The Dancing Word: An Embodied Approach to the Preparation of Performers and the Composition of Performances*. New York: Radopi.

- Mutlu, E. *Kürt Müziği*. 1996. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Nikitin, B. 1976. *Kürtler*. H. D. (Çev.). İstanbul: Özgürlük Yolu Yayınları.
- Ong, W. J. 2010. *Sözlü ve Yazılı Kültür*. S. P. Banon (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Öz, S. 2003. *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikaye Anlatıcılığı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parıltı, A. 2006. *Dengbêjler Sözüün Yazgısı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Poche, C. “Kürt Müziği”. Erişim tarihi: 2013. <http://kurdkulturu.blogspot.com>
- Rosenberg, D. 1998. *Dünya Mitolojisi*. K. Emirlioğlu (Çev.). Ankara: İmge Yayınları.
- Sarıkartal, Ç. 2010. “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29: 67-79.
- Schechner, R. 2009. “Seyirci Katılımı”. Z. Okan (Çev.). *Mimesis*, 16: 25-46.
- Stanislavski, K. 2011. *Bir Karakter Yaratmak*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Strauss, L. S. 2012. *Yapısal Antropoloji*. A. Kahiloğulları (Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Torî, N. 1987. *Kawa Efsanesi*. İstanbul: Koral Yayınları.
- Uygar, Y. 2009. *Kültürel Bellek ve Dengbêjlik: Doğu Anadoludaki Dengbêjlik Geleneğinde Bellek Üretimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Uzun, M. 2012. *Dengbêjlerim*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Uzun, M. 2000. *Kürt Edebiyatına Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Yıldırım,V., Yankın, B. “Dengbêjlikte Ses Kullanım Teknikleri Üzerine Bir Deneme”.*Daplatform.com*.Erişimtarihi:2013.

<http://www.daplatform.com/news.php?nid=23>

Yücel, M. 2013. *Kürtlerde Ölüm ve İntihar*. İstanbul: Do Yayınları.

EK-1

ERDAL CEVİZ İLE SÖYLEŞİ

Sinan AKCAN: Tiyatro adına dengbêjlik geleneğinden neler alınabilir? Daha önce masal anlatıcılarından dinleyerek ve içeriğine hiç dokunmadan sahneye uyarladığınız söylenceler ışığında (Şahmaran, Qal u Qır) bu konu ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Erdal CEVİZ: Tabii, bu çok boyutlu bir şey. En başta dinlerin, kültürel doku ve uğrakların hepsini taşıdığını söyleyebiliriz. Buna masal, destan, türkü, fıkra ve mizah anlayışı, yani o değerlerin tamamı dâhildir. Dengbêjlik meselesi de bir bakıma bu değerlerin toplamının oluşturduğu bir olgudur. Bir dengbêj, yaşadığı yerin doğasını, coğrafyasını, kültürünü, kendi doğal sürecinde icra etmiştir. Kürt tiyatrocuları olarak bizim durumumuz çok daha farklı. Kesik bir durumdayız adeta. Kendi doğal sürecini tamamlamamış, kendi dilinden ve kültüründen uzak kalmış bir durumdayız. Dengbêjliğe kadar kendi doğal sürecinde yaşamış başka bir kültürel geleneğe sahiptik. Bizim şuan bulunduğumuz durum ise bambaşka, hem modern hem de kendinden biraz daha kopuk bir yapı diyebiliriz. Bu nedenle modern bir sahnede dünyanın bütün geçmiş birikimlerini toplamaya çalışıyoruz. Dolayısıyla iki durum ortaya çıkıyor. Birincisi; mesleki olarak sanatın tiyatronun birikimlerini kavrayıp oradan bir şeyler oluşturma ve ortaya koyma, diğer taraftan da bunu, kaybettiğimiz kültürel değerlerle dil, kimlik vs. yeniden buluşturup, yeniden şekillendirme. Dolayısıyla şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, bu alan kendi içerisinde bizim için deneysel bir şey. Sözlü kültür açısından dengbêjlik, seyirlik oyunlar, halayın başını çeken köçek, masal ve destan anlatıcıları, toplum içerisindeki diğer anlatıcılar vs. bunların tamamı tiyatronun kaçınılmaz olarak takip etmesi gereken önemli karakterlerdir. Sahne metnini oluşturabilmenin yolu da bu değerleri incelemekten ve

bu değerlerden beslenmekten geçiyor. Dengbêj ve masal anlatıcılarının anlatılarındaki olay kurgusunu, zaman mantığını, karakterleri, fantazyayı incelemek tiyatroya yeni bakış açısı kazandırılabilir. Genel olarak insanların bir inanç mantığı var ama bir de doğayla kurdukları ilişki var. Çokça üzerinden durulan taşların bilgisi diye bir şey Dersim yöresinde. Bu çok mitolojik bir durum örneğın, mesela çeşmenin, ağacın bir karakteri var. Ya da o ağaç kesilmiş, trajik bir şeyler olmuş, orada bir mezar kurulmuş ve ziyaret alanına dönüşmüş ve anlaşılıyor ki bu durumun kendi içinde bir mantığı var. Masal, hikâye ve söylencelere baktığımızda buradan da bunun nasıl işlediğini görmek mümkündür. Dolayısıyla dengbêj ele aldığımızda gırtlakındaki tonlarca tınının yanı sıra bedenle olan ilişkisi de göz ardı edilmemelidir. Bütün bu durumlar tiyatro için bir araştırma alanıdır. Mantık olarak ayrı, teorik olarak ayrı sonuçlar çıkarılabilir. Aynı zamanda buradan sonsuz pratik sonuçlar da; oyunculuk, metin, tını, ezgi vs. birçok deneyim elde edilebilir. Bizim kendi pratik çalışmalarımızda (Qal u Qır sahnelenmeden önce) böyle bir atölye deneyimimiz oldu. Bunun içerisinde hikâyeler, fıkralar, masallar ve en temelinde seyirlik oyunlar vardı. Seyirlik oyunlardaki karakterleri inceledik. Dengbêjlik olsun, seyirlik oyunlar olsun bunlar zaten var olan şeylerdi. Bizim aradığımız şey; bunlar nerden geliyordu? Bu ses bu gırtlakla nasıl buluşuyordu? Bu hikâye nasıl oluşuyordu? Var olan bir acıyla o ağıt nasıl olmuş da bu denli bütünleşmişti? O ağıt bir türküye ya da destana zaman içerisinde nasıl dönüşüyor? Onun toplum tarafından algılanışı, paylaşılması, sözlü kültür içerisinde dilden dile dolaşması, masallaşması nasıl oluyordu? Acı ve gülme olayı nasıl oluşuyor? En önemlisi bunların tamamı seyirlik bir gösteriye dönüşüyor. Bunların bu seyirlik gösterilerdeki karşılıkları neler oluyor? Bu soruların hepsi parça parça bu gösterilerin içinde var. Teorik olarak bunların cevabını,

sonuçları tek tek tespit edemesek de pratik olarak bir oyuna dönüştürdük ve bu oyunda bu durumların izleklerine yer verdik.

Sinan AKCAN: Söylenceleri doğa ile de ilişkilendirdiniz. Biraz daha açabilir misiniz?

Erdal CEVİZ: Sözümlü ettiğim peri bacalarını andıran bu taşlardan birinin kafası, birinin kolu yok gibi görünüyor. Örneğin; buna benzer birçok durum var ve bu manzaralara hikâyeler eklenmiş, böylelikle buralar ziyaret alanlarına dönüştürülmüş ve ritüeller oluşturulmuştur. Bahsettiğim söz konusu taşların hikâyesi, kısaca doğaya ihanet ve kardeş vuruşmasını konu alıyor. Bir avlanma esnasında bu iki kardeş kutsal ve gebe olan bir canlıyı su içtiği esnada hedef alır. Tek okun isabet ettiği bu canlıyı hangi kardeşin vurduğu bilinmemektedir. Kardeşler avı paylaşamazlar ve kavgaya tutuşurlar. Doğa kendi güçlerini devreye sokup kardeşlerden birinin kolunu birinin de kafasını keser. Bu hikâyeden bir uyarılma yapmadık örneğin. Tam tersi hikâyenin ruhunu, heykeli andıran o taşları, karakterleri köy sokaklarında yeniden canlandırmak ve yeniden taşa dönüştürmeyi denedik. Şahmeran deneyimimize gelince; hikâyenin kendisi üzerinde hiç oynamadan, hikâyeyi yeniden uyarlayıp başka bir hikâyeye dönüştürmeden, onu koruyup aynı zamanda onun içindeki sembollerini, resimleri aktararak sunmaya çalıştık. Tabii, bu bir yöntem, bizim tiyatromuz da bu yöntemi benimsedi. Metinsiz tiyatro arayışımızın dengbêjlikle bağına gelecek olursak; mademki seyirlik gelenek, doğal bir şekilde modern sahneye dönüşmemiş, dolayısıyla bizim elimizde teatral metinler, Kürt tiyatrosuna ve geçmişine ait metinler ve sahneleme deneyimleri olmadığına göre, biz o zaman modern sahneye dengbêjlerin destanı oluşturduğu biçimde, modern tiyatromun bütün olanaklarını kullanarak tiyatro metinleri yaratabilir miyiz? Bu ekseninde oyuncuyu çıplak ve sade bir varlığa, dengbêjî'nin ruhuna dönüştürüyoruz ama onun henüz

anlatacak bir destanı yok. Destanı, masalı oyuncunun yaratmasını istiyoruz. Gırtlâğını kullanarak ses tınlarının peşine düşmesini ve dengbêjî yakalamasını istiyoruz.

Sinan AKCAN: Uluslaşmayla birlikte her halk kendi geçmişinin izlerini sürmeye ve bir tarih yaratma çabasına girer. Kürt tiyatrosunun genlerinin nereye dayandığı henüz cevap bulmayan bir soru iken, dengbêjîn gerek hikâye yaratma ve icra etme, gerekse bir topluluk önünde gerçekleştirdiği sunumu ve oluşturduğu atmosferi teatral bir faaliyet olarak görmemiz doğru olur mu?

Erdal CEVİZ: Olabilir tabii; ama bu teatral formlarla alakalı bir şey. Dengbêj bir karakter olarak ya da bir oyuncu olarak çeşitli oyunlarda yer aldı. Güncel bir olayı işleyen bazı oyunlarda çeşitli epizotların arasında hikâyeyi icra eden olarak var oldu. Fakat Kürt tiyatrosunun kökenini dengbêjliğe dayandırmayı da doğru bulmuyorum. Kaldı ki Kürt tiyatrosu ve kültürü dengbêjlikten ibaret değildir. Şüphesiz ki dengbêjlik çok önemli bir kurum ve içerisinde teatral formları ve figürleri de barındırıyor. Dengbêjliğin yanı sıra kültürümüzde yine çok önemli bir yere sahip olan masal anlatıcıları var ve bu masal anlatıcılarınının 365 günün her bir gününde farklı bir masal anlatma yeteneğine muktedir olduklarını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra hâlâ yaşayan derweşler var, seyirlik oyunları kırsalda icra eden karakterler var. Yine Kürtler arasında halen oynanan kosegeli oyununda değişik figürlerin yanı sıra anlatıcı olarak da dengbêj var. Farklı yörelerde bu oyun için dengbêjîn yerini ozan ya da derweş alabilmektedir. Bana göre dengbêjlik, her şeyden önce müzikal bir öğedir. Bir destan anlatıcısı, yarattığı bir hikâyeyi sesiyle icra eder. Tabi bunun içerisinde teatral öğeler de var hatta anlattığı şeyin içerisinde esasen tiyatro var. Özetleyecek olursak Kürt tiyatrosunun kaynakları arasında dengbêjlik önemli bir yer tutar; fakat tiyatroyu dengbêjlikle daraltmak da kesinlikle yanlış olur.

Sinan AKCAN: Bu çözümlerinizin geneli üzerine Kürt tiyatrosu nasıl bir form geliştirebilir?

Erdal CEVİZ: Epik özellikler dengbêjlik geleneği üzerinden incelenebilir. Dengbêjîn kaynaklık edeceği şey daha çok tragedya formundaki şeyler olabilir. Halk tiyatrosunun anlatımlarındaki herhangi bir yerde dengbêj yine yer alabilir ama nasıl yer alacak? Hangi formda işleyeceksiniz? Bunun tespiti çok önemli. Dolayısıyla bunun sadece kendi teatral yaklaşımını oluşturmuş tiyatro topluluklarının, grupların, oyuncuların, yönetmenlerin, kişilerin vs. bunu kendi yaklaşımlarıyla deneyimleyip sonuçlar çıkarabilmeleri gerekir. Bu durum deneyimlenmeden dengbêjliğin tiyatroyla bağına ilişkin iddialar hep bir iddia olarak kalır. Kürt tiyatrosu dediğimiz şey ancak pratik bir teatral süreçtir. Henüz teorik bir süreç oluşmamıştır.

Sinan AKCAN: Kürtçenin bir dönem yasak oluşu ve henüz eğitim dili olmaması Kürt tiyatrosunda seyirciyle iletişim kurmada bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Seyr-i Mesel'in geçmişine baktığımızda mümkün merteye çeviri oyunlardan uzak durulmuş, oyunculuk ve sahne çalışması ön planda olmak üzere önce oyunculuk sonra metin yaratma çalışmalarınız var. Şüphesiz seyirciyi de düşünerekten uyguladığınız bu yöntemde, dil ile ilgili engelin aşılması için ne gibi çalışmalarınız ve tedbirleriniz oldu?

Erdal CEVİZ: Bunlar artık yavaş yavaş aşılmış gibi görünüyor. Fakat Kürtçe eğitim dili olmadan, üniversitelerde okutulmadan 'yerel bir dil' olarak onların ikinci dili kalmaya devam edecektir. Kürtler ev dışında her yerde Türkçe konuşmaya mahkûm olduklarından dilin gerilemesi kaçınılmazdır. Bu dille sanat yaptıkları zaman bu dil, onların kültürel dili ve duygu dili olarak kalıyor. Dolayısıyla sıkıntılar devam edecek. Ama Kürt tiyatrosu bu zorluk ve sıkıntılar içerisinde on yıl önce ilk oyunlarını

oynadığında, bu adeta bir mucize gibiydi. Çeviri oyunlara gelince artık o konuda pek sıkıntı yok. Bugün çevrilenler arasında Hamlet, Moliere'in oyunları ve daha birçok oyun tercüme edilmiş durumdadır. Çeviri oyunları, çevirmenlerin tutumları ve çeviri geleneğinin değişmesiyle artık daha anlaşılır bir haldedir. On yıl önce Prometheus oynandığında seyirci ciddi anlamda sıkıntı çekmişti. Şuan sahnelenen *Ay Carmale*, metnine hiç dokunulmadan çevrildi ve seyirciyle dilsel hiçbir sıkıntı yaşamadı. Yine Diyarbakır'da sahnelenen Hamlet oyununda hem dengbêj hem masal anlatıcısı karakterleri sahnede bir destanı bir halk tiyatrosunu canlandırıyormuş gibi yer aldılar. Yine o yörenin şarkıları ve karakterleri oyuna dahil oldu. Belki bunlar adaptasyon için şimdilik kaçınılmaz şeyler. Ve insanlar bunu bir Kürt destanını izler gibi izlediler. Yine Şehir tiyatrosu, *Kanlı Düğün* oyununu bu yaklaşımla sahnelemiştir. Hikâye bir Kürt evinde, kahvehanesinde geçiyormuş gibi yansıtıldı ve arka fonda dengbêj söylencelerine yer verildi. Böylelikle bir Kürt destanının canlandırıldığı hissi uyandırıldı. Bu durumu mevcut destanlar üzerinden ters bir şekilde düşündük. Bu bizim bir tartışma konusuydu. *Hamlet*'i Kürt destanına dönüştürmek mi yoksa bir Kürt destanını *Hamlet*'e yaklaştırmak mı? İkinci seçenek bana göre daha doğrudu. Değişik yaklaşımlar, eleştiriler, öneriler halen sürmektedir. Bunun kararı kolektif olarak, oyuncular, reji ve sahneleyenler arasında verilir. Bir edebiyatçı da dengbêj söylencelerini yeniden yazabilir, kurgulayabilir, yeni bir roman dili yakalayabilir. Sahnedeki durum biraz daha farklı unsurlar da barındırıyor içinde. Bu bir araştırma ve deneyimleme alanıdır, tiyatrocular açısından. Çünkü bu durumun öncelikle sahnede pratikleşmesi gerekiyor, konuşabilmek için. Bir diğeri de bir metni şekillendirip, bir uyarlama olarak ele almak ve karakter ile sözlü kültür değerlerini de sahneye dâhil etmek, doğal olarak oraya bir yere yerleştirmek, adapte etmek olabilir.

Sinan AKCAN: Kürt kahramanının makûs talihinin toplumsal bir karşılığı var mıdır?

Erdal CEVİZ: Elbette burada diyalektik bir gerçeklik de söz konusu. Dinlediğim masallardan yola çıkarak hep bir bahtsızlık durumunun, kötü karakterlerin hatta Tanrı'nın engellemelerinin olduğunu söyleyebilirim. Ölüm gerçeği de var fakat hakikat dediğimiz şey de devam ediyor. Nesnel olarak masal ve hikâyelerimizde kahramanın muradına ermediğini hatta bazen murada erdikten hemen sonra işlerin tekrar bozulduğunu görüyoruz.

Sinan AKCAN: Yakın dönem Kürt kahramanlık destanlarıyla yine Kürtlere komşu diğer ulusların aynı döneme tekabül eden kahramanlık destanlarını karşılaştırdığımızda yine diğer kahramanların aksine Kürt kahramanı yenilgiye uğrar. Kürt kahramanın geniş anlamda bir dönüşüm sağlaması neye bağlıdır ya da illa da bir dönüşüm yaşaması gerekiyor mu?

Erdal CEVİZ: Bu ulusal bakış açısıyla ilgili bir durumdur. Sen nasıl kurgulamak istiyorsan, nasıl bir toplum oluşturmak istiyorsan, nasıl bir tarih yaratmak istiyorsan yani bu biraz da devlet politikalarıyla alakalı bir şeydir.

Sinan AKCAN: Kahraman kimdir peki?

Erdal CEVİZ: Bu çok geniş bir tartışma konusu. Güncel olarak da bakıldığı zaman kahraman ölen kişidir aynı zamanda. Bizim toplumumuzda özgürleşme ve kimlik mücadelesi verip, sadece yaşamını yitiren kişiler kahramandır. Yaşayanlar kahraman değildir. Savaş gerçekliği içerisinde bu böyledir. Devrimciler yaşadıkları süre zarfında kimilerince hain olarak nitelendirilirler fakat öldüklerinde kimilerince de kahramanırlar.

Sinan AKCAN: Sıkıyönetim ve baskıların olduğu yıllarda özellikle NÇM döneminizde Kürtçenin yasağına karşı Kürtçe oyunlar çıkarıp sahnelediniz.

Tiyatroyla henüz yeni tanışan bir ekip içinde olmak ve yasaklı bir dil ile oyun çıkarmak nasıl bir deneyimdi?

Erdal CEVİZ: Mücadele gerçekliğiyle ilgili bir durumdu o yaşadığımız. Yeniden kendini var etmekle alakalı bir şeydi. O nesnellik içerisinde, senin başka bir aracın kalmıyor, dolayısıyla kendini yakıyorsun. Mazlum Doğan örneği ya da Dörtler gerçeği gibi. Agire Newroze oyununda, oyunculuğu nasıl işleyeceğimizi tartışıyorduk. Teatral olarak bir şey bilmiyorsan ya da oyunculuğun oyuna yetmiyorsa, bir metin de oluşturamıyorsan ve ateşle bir gösteriyi anlatıyorsan...

Oyuncu şöyle düşünür: O halde öyle bir gösteri yapmalıyım ki gerçeğe en yakın olanını canlandırmalıyım. En gerçekçi olan aynısını yapmaktır. Fakat kendini gerçekten yakmanın bir tiyatro oyunu olmayacağını düşünüyor ve oyunculuğu yeniden kurmaya çalışıyorduk. Kahramanlık gerçeği başka bir şey. Bana sorarsan *Mem u Zin*'de kahraman Beko'dur. Kötü karakterdir ama belirleyici olan odur. Kahramanlık, neyi, neyle şekillendirdiğinle alakalı bir şey. Bir ulusu var etmek başka bir şey, kahramanlık başka bir şeydir. Uluslar, kendi kahramanlarını hep var etmişlerdir. Fakat bizim ulusumuzda bir kahraman yok, hatta tiyatromuzda bile bir kahraman yok ve zaten bir kahraman arayışımızda yok. Kimlik ya da ulus gerçeğimiz kendi doğal sürecini yaşamamış. Dilini, ulusunu ve coğrafyasını kaybetmişken, başka bir deyişle her şeyini kaybettiği bir yerden mücadeleye başlamıştır. Son otuz, kırk yıldaki ideolojik temel, mücadeleyi şekillendirmiştir. Marksist bir geleneğe gelen, mevcut ulus devlet yapılarını eleştiren hatta bugün vardığı yerde daha anarşist bir yapıya bürünen, ekolojik toplumdaki söz eden, hiçbir sınır tanımayan ve bambaşka bir yere gelen bu yapı, kendi teatral şekillenmesinde, oluşumunda, kendi metnini oluşturmada, bu ideolojik temelin etkisi olacaktır. Dolayısıyla da bir kahraman arayışı yoktur. Zaten destanlarımızdaki kahramanların

kahramanlığı da iyi mücadelelerinden ve hayatlarını kaybediyor olmalarından geliyor. Kahramanımız ölmeyip de bir iktidarda kalmış olsaydı, o zaman ulus olurdu. Bu uluslaşma meselesi daha çok *Mem u Zin* üzerinden tahlil ediliyor. Mem'e bir değer biçilmiştir; Zin toprağı, Beko ihaneti temsil eder.

Sinan AKCAN: Brecht'in doğuya giderek, tiyatroya yeni bir bakış açısı kazandırmasının ışığında, genel bir arayış içerisinde olan Kürt tiyatrosu da en azından kendi doğusuna yönelirse genel anlamda tiyatroya neler kazandırabilir?

Erdal CEVİZ: Brecht olayından yola çıkarak meseleye yaklaşacak olursak, Türkiye'de de şöyle bir gerçeklik var: Brecht'in söz ettiği her şeyi birebir alıp uygulamaya çalışma çabaları... Oysa seyirlik oyunlarımızın tamamında yabancılaşma, özdeşleşme, karşı durma ya da Aristotelesçi olmayan bir şey geliştirme durumlarının tamamı bir hayli mevcuttur. Kürtlerin seyirlik geleneğı bu dünyayı bilmiyor, tanımıyor, dağlarda yaşıyor, hatta Brecht'ten haberleri bile yok. Fakat Brecht'in aradığı, formüle ettiği teatral özelliklerin hepsi seyirlik geleneğın içinde var. Ama biz artık hem kendimizden hem de Brecht'ten haberdarız. Yani bunu yapacak olan artık biz olmalıyız. Bununla beraber dengbêj, Grotowski'nin ve Barba'nın arayışlarına daha yakındır bence.

Sinan AKCAN: Grotowski'nin, zamanında Güney Kürdistan'a gitmesi konusunda neler düşünüyorsunuz?

Erdal CEVİZ: Orada neler elde etti, ne aradı bilemiyorum. Tek bildiğim şey Grotowski'nin orada bulunduğu. Tekrar dengbêjliğe dönecek olursak bir destan anlatan, eşsiz bir gırtlaklı olan, söyleyen, anlatan bir adamdan söz ediyoruz. Burada daha önemli olan bir durum vardı ki o da şudur; bunun oluşumu. Dengbêj nasıl doğdu sorusu? Tam da bir karakter oluşumu gibi. Bu durum çocukluktan başlıyor, o

çocuk başka dengbêjlerin cemaatlerine gidiyor, o cemaat içerisinde bir duruş, bir oturuş, bir yer alma durumu kazanıyor. Bu irdelendiğinde çok daha farklı sonuçlara ulaşabiliriz. Bu konu çok önemli olup, bir eğitime, bir yetiştirilme sürecidir. Ve bu çok uzun bir süreçtir. Kısa vadede gerçekleşebilecek bir süreç değildir. Genellikle dengbêjlik, o dinlediğimiz masalı anlatan, söyleyen adam, karakter olarak karşımıza çıkıyor.

Sinan AKCAN: Dramaturjik açıdan kadın dengbêjlerin konumuna ilişkin neler düşünüyorsunuz?

Erdal CEVİZ: Ağıtçı kadın gerçeği var. Bunun içinde dengbêjlik formlarının yanı sıra mistizm de var. Büyüculükle de alakalı bir durumu var diye düşünüyorum kadın ağıtçıların. Aynı zamanda anında kendinden çıkma durumu da incelenmeye değer. Örneğin kadın gelip oturuyor, burada bir olay örgüsü ve durum yaratıp, kendini de bu yarattığına inandırıp, sesini bedenini kısacası tüm duygularını kullanıp, yarattığı cenazeye adapte olup, anında ve çığlık çığığa, gözyaşları içinde bir hikâye oluşturup, karakterlerin kimisini cennete, kimisini cehenneme yollayarak, dramatik bir olay örgüsü içerisinde doğaçlamayla icra eder. Ölen birinin olup olmaması önemli değil. Ortada bir cenaze yoksa da bunu kurgulayıp, kusursuz bir şekilde icra edebiliyor. Dengbêjlikte de böyle bir şey var. Trajik bir olay yaşandığında dengbêj oraya gider, sorar, soruşturur ve hemen oradan hikâyesini kurar. Bu ozan ve derweş geleneğinde de kısmen böyledir. Bu çok önemli bir şey aslında. Teatral değerler de söz konusu oluyor burada. O, özdeşleşme dediğimiz şey, bambaşka bir şeydir. Şimdi bu mesele, buradaki durum, Brecht üzerinden zorlanan şey, daha çok seyirlik oyunlarda, masal geleneğinde olan bir şeydir. Grotowski'nin, Barba'nın hatta Artoud'nun aradığı şeydi bence dengbêjlik. Artoud, Meksika yerlilerinin arasına girmiş ve orada yaşamıştır, daha ilkel bir dünyaya gitmiştir yani. Kaynak olarak bir

şeyler ararsan, bu noktadan çok şeye ulaşabilirsin; ama sanat dediğimiz şey, nihayetinde bir gösteriye dönüşüyor. Ayrıca bu düzenin, karşıdaki seyirciye iyi vakit geçirtmek üzerine kurulu olduğunu unutmamak gerekir. Daha da ötesi seyirciyi oraya getirme sorumluluğun var, bilet satma sorumluluğun var, eğlendirme, güldürme üzerine kurgulandığı için bu başka bir şey. Bu durumu bir araştırma alanı olarak görüp orada yoğunlaşmak, çok özel ve daha önemli bir şey; ama bu nasıl bir gösteriye dönüşür, bunu ancak pratikte deneyimleyip tartışabiliriz. Bu araştırma nasıl bir gösteriye dönüşebilir sorusuna dönecek olursak, dengbêj, bazı oyunlara bir figüran olarak yerleştiriliyor, böylelikle halk, oyunu daha iyi anlıyor ve kavlıyor. Fakat dengbêj'in karakteristik özellikleri, ruhsal özellikleri ve bir kimlik oluşturma meselesi daha da derin ve özel.

Sinan AKCAN: Bir hikâye anlatıcısından dinleyerek ve metne hiç dokunmadan, birebir sahneye uyarladığınız Şahmeran deneyiminizden söz edebilir misiniz?

Erdal CEVİZ: Biz onu sahnelemeden önce, 'Nasıl bir şeye dönüşür?' sorusu sıkıntılıydı gerçekten. Önümüzü göremiyorduk diyebilirim.

Sinan AKCAN: Söylencenin sahneye aktarımı fikri seyirciden mi geldi ya da nasıl oluştu?

Erdal CEVİZ: O dönem masal anlatma etkinliğimiz vardı. Farklı dillerden masallar anlatılırdı sahnede. Fikir bizlerden çıktı, seyircinin öyle bir talebi olmamıştı. Bizimde masal anlatmamız gerekiyordu o etkinlik aşamasında. Bizde masala teatral değerler katarak sunmak istedik. Öyle de oldu, oyunlaştırma duygusu oluştu. Bir masal anlatıcısından dinleyerek yazıya döktük. Hepimiz ayrı ayrı defalarca okumamıza rağmen sahneleyemeyeceğimiz endişesi oluştu. Hatta masal anlatıcısı masalı anlatırken bir kısmını unutmuştu. Muhtemelen çok yaşlı bir anlatıcıydı. Ona rağmen

biz metne dokunmadık. Unutulan yeri sahnelememe kararı aldık. Birçok yörenin şahmeran öyküsü vardır. Hepsi birbirinden farklıdır. Bizim dinlediğimiz anlatıcı Hozat yöresinin anlatıcılarındandı. Sahneleme de o yöresel özelliği de dilsel açıdan da koruyup Kürtçenin Zazaca lehçesiyle sahneledik. Klasik dramaturjik bir yapının dışında sahneledik. Ama doğalcı tiyatro mantığı içerisinde *Dewrêşe Evdî* destanını tiyatro oyunu olarak yazıp sahneleyenler de oldu, bunu tutup modern dansa da uyarlayanlar oldu, orada da dengbêjlik figürü kullanıldı. Yani dengbêj hep böyle bir şekilde Kürt tiyatrosunda bir figür olarak var. Ama dengbêjliğe bir figür olarak bakılmaması gerekir. Bunu yapanlarla da bu tartışmayı yapıp daha iyi bir netice çıkarabilirsiniz. Bu konuda Diyarbakır şehir tiyatrosuyla görüşebilirsiniz. Kürt tiyatrosunun kaynağının dengbêjlik olduğunu iddia edenlere de katılmıyorum çünkü bu henüz deneyimlenmemiş ve anlaşılmamış bir durumdur.

Sinan AKCAN: Dengbêjlik geleneğinin Reşo ile son bulduğunu iddia eden araştırmacılar var. Bu konuda neler düşünüyorsunuz?

Erdal CEVİZ: Gerçeklik payı var çünkü nesnellik çerçevesinde baktığımızda dengbêjîn o oluşma ve yetiştirilme aşamaları artık yok. Bugün dengbêj diye karşımıza çıkanlar da şüphesiz iyi bir gırtlığa sahiptirler ancak onlar söz konusu aşamalardan geçmediklerinden ve eski dengbêjlerin söylencelerini icra ettiklerinden onları taşıyıcı olarak nitelendirmek belki daha doğru olur. Kaynak olarak görmemiz gereken ve incelememiz gereken de eski dengbêjlerdir. Çoğumuz Reşo'nun yetiştirdiği Şakiro'yu bile canlı bir şekilde dinlememişken ve o atmosferi, o doğal ortamı yaşamamışken o yüzden dengbêjlik hakkında konuşurken daha tutarlı olmak gerekir. Yani, bu kurumsal olarak incelenmesi gereken bir şey. Biz ancak onların destanlarını icra edebilen kişilerden dengbêjliği şu anda görebiliyoruz. Çok muğlak bir konu ve çok az bilgiye sahibiz dengbêjlik geleneği hakkında.

EK-2

Mirza METİN İLE SÖYLEŞİ

Sinan AKCAN: Seyr-i Mesel’de oynadığınız oyunlar arasında söylenceler de vardı. Sahneye aktardığınız bu söylencelerle klasik bir tiyatro oyununu karşılaştırdığımızda sahneleme ve aktarma açısından avantajları ve dezavantajları neydi?

Mirza METİN: Tabii ki ben o yıllarda edilgen bir oyuncuydum, öğreniyordum. Zaten o zamanlar oynadığımız oyunlar Erdal Ceviz’in “metinsiz tiyatro” dediği oyuncuyu yaratıcı bir sürece itip, oradan oyuncuların yaptığı doğaçlamaları kurguladığı bir yaklaşımla yapılmış oyunlardı. O süreçte hazır bir metin üzerinden hiç çalışmadık. Erdal Ceviz yönetmenliğinde Saê Moru (Şahmeran) masalının Dersim’de anlatılan versiyonunu ve bir de Maraş’tan derlenmiş “Heyfa Birê” (Kardeş İntikamı) adlı masalı “Sêva Periyân” (Peri Elma’sı) adıyla ve Maraş şivesiyle oyunlaştırmıştık. Derlenmiş bu masallar daha hazır metinlerdi; ancak sahne metni ya da tiyatro metni değillerdi. “Sêva Periyân” masalında ben ve Nurten adında bir arkadaş oynuyorduk. İlk defa bütünüyle bir anlatıda oyuncu olarak yer alıyordum. Aslında o zamanlar çok da kavradığım bir şey değildi anlatı. Seyr-i Mesel’de oynadığımızda 2004’tü sanırım. Anlatı oyunculuğu, anlatının biçimi, anlatının dengbêjlikle ilişkisi vs. çok anladığım, kavradığım bir şey değildi. O yıllarda dengbêjlerle yine de çok ilgili olduğum halde böyle bir bağ kurmamıştım. Söylencenin dilindeki ritim ve melodi o zamanlar anlamlandıramadığım; ama daha sonra anlayacağım bir işaret bırakmıştı imge dünyamda. Oyuncuyu dilsiz, arkaik bir zamana götürecek bir ritimdi o. Ancak şimdi düşündüğümde bir söylencenin sahnelenmesi çok daha ilginç ve yaratıcılığa olanak sağlayabilir gibi geliyor. Söylencede tiyatro metni gibi yönlendirmeler yok. Haliyle daha özgür bir alan sunuyor gibi. Bir diğer şey doğrudan bir söylenceden hareketle

bir yaratım sürecine girmek içimizdeki doğuluyu uyandırıyor. Batılı dramatik yapıdan başlamıyorsunuz bir defa.

Sinan AKCAN: Söylenceyi sahneye aktarmakla dramaturjik çerçevesi belli bir tiyatro metnini sahneye uyarlamak arasında oyunculuk açısından hatırladığınız deneyimler var mı?

Mirza METİN: Oyunda masalı anlattığımız yerler dışında canlandırdığımız masal karakterleri de vardı. Partnerimle beraber rejiiye göre masalın anlatılması gereken yerlerini seyirciye anlatıyorduk ve arada bazı masal karakterlerini de canlandırarak aktarıyorduk. Ben masalda anlatıcı olmak dışında masalın başkahramanlarından Küçük Kardeş'i ve yan karakterlerden kral, terzi gibi karakterleri de canlandırıyordum. Aynı şekilde partnerim de öyle... Hem masal karakterlerini karakterize ediyor olmaktan hem de anlatarak birden fazla karakteri ilk defa oynayıp yeterince çözemediğimden o süreçten hoşlanmamıştım. Süreç sıkıntılı işliyordu. Bir türlü beceremiyorduk, olmuyordu. Erdal'la da birbirimizi çok anlayabilmiş değildik o zamanlar, o çalışma sürecinde.

Sinan AKCAN: O sıkıntı, anlatıcı kimliğinden ötürü mü oluştu?

Mirza METİN: Anlatıcı değil de masal karakterlerini canlandırma halinden ötürü olmuştu sıkıntı. Yavan geliyordu yapmaya çalıştıklarım. Yeterince kavrayıp, üzerine kafa yorup, yeterince çalışmamıştık. "Masalların Düğünü" adlı bir proje kapsamında yaptığımız bir oyundu "Sêva Periyân". O canlandırma hali rahatsız ediyordu oyuncu olarak beni. Ama ne olduğunu çözebildiğim, bilince çıkardığım bir şey değildi tabi o zamanlar. Şimdilerde düşündüğümde aslında oyuncunun yani aktaranın, tıpkı bir dengbêj gibi metni yeniden üreten bir pozisyonda olması anlatıya ve aktarana daha iyi olanaklar sağlayacaktı. Dediğim gibi o dönem derinlikli bir çalışma olmadı. Sonra

Destar'ı kurduğumuzda yaşayarak anlatma diye bir şey keşfettim. Yaşayarak anlatma hali dediğim şey, tam da masalın üzerine bir şeyler koyarak onu yeniden üreterek anlatma. Yani oyuncuyu masalın bir parçası, masalı da oyuncunun bir parçası kılarak ve oyuncuyu eyleyen bir pozisyona taşıyarak yaratıcı bir süreç gerçekleştirmek. “Sêva Periyan” sürecinde, ne ben oyuncu olarak masalın parçası olabiliyordum ne de masal benim bir parçam oluyordu. Öyle bir sorun vardı. Ama daha önceki yıllarda yine Erdal Ceviz yönetmenliğinde yaptığımız “Gurzek (ne) Lêdan” oyununda bahsettiğim nitelikte bir üretim süreci gerçekleşmişti.

Sinan AKCAN: Seyr-i Mesel'den ayrıldıktan sonra herhangi bir söylence ya da masalı sahnelediniz mi? Böyle bir deneyim oldu mu?

Mirza METİN: Direkt öyle bir şeye girişmedik ama söylencelerle, masallarla, geleneksel kültürle, halk kültürüyle yakın temas halindeydik. Benim zaten 2000'lerin başından beri dengbêjliğe “Gurzek (ne) Lêdan” süreciyle başlayan özel bir ilgim vardı. Destar Tiyatro olarak yaptığımız ilk oyun “Reşê Şevê” oldu. “Reşê Şevê” biz çocukken yaramazlık yaptığımızda korkutulduğumuz mitolojik bir karakterdi. Biz onu oyunda bir erkek egemen baskı figürüne dönüştürdük. Öyle kullandık. Oyun, bir kadın hikâyesiydi. Oyunun oyuncularından Berfin'in hafızasıyla uğraştık. Bilinç dışıyla uğraştık. Oralardan hikâyeler çıkarıp metin yazdık. Yazdığımız metinleri Berfin'in doğaçlamasını sağladım. Berfin'in hafızasındaki hikâyelerle ilgilenirken bir taraftan da “Seyadê Şamê” adlı bir dengbêjîn söylediği “Esmer Eman” ağıdından beslendik. O ağıtta 14 yaşında bir genç kızın yaşlı bir adamla zorla evlendirilmesi anlatılır. Aslında Reşê Şevê'nin çıkış noktası da tam o dengbêjîn anlattığı gerçeğe dayanan söylencedir. O hikâyenin oyundaki etkisi önemlidir. Yani gerçeğe dayanan bir söylenceden yola çıkıp, oyuncunun hafızasından beslenip, oradan hikâyeler çıkarıp daha sonra tekrar gerçeğe dayanan başka bir söylenceyle karşılaşıyoruz.

Oyunun ilk genel provalarını yapmaya başladığımızda bizim genç kursiyerlerden bir arkadaş vardı Doğubeyazıt'lı, o söyledi, oyundaki karakter Doğubeyazıt'ta yaşayan bir kadına çok benziyor. Kadın köyden Doğubeyazıt merkeze gelmiş, sanırım askerlerin tecavüzüne uğramış, sonra da işte orada sokaklarda yaşayan bir kadın. Bizdeki kadın da köyden kente göçen, kentte kâğıt toplayarak hayatını idame ettiren ama erkeklerle hep bir derdi olan, yarı deli, babasıyla, kocasıyla, hayatındaki bütün erkeklerle sorun yaşamış bir kadın. Doğubeyazıt'taki kadının ismi Gulizar'mış. Biz de karakterimizin ismini Gulizar koyduk. Söylenceden başlayan şey, gerçek bir hikâyeyle bir araya geldi. Daha sonraki oyunlarda da hep şöyle bir ilişki kurduk söylencelerle. Mesela "Gor" oyununda Pepuk kuşunun hikâyesiyle başlar oyun. Ve gerçek bir hikâyeyle tamamlanır. Kıssalar gibi... Dengbêjler, Kürdistan'da kahve ortamlarında divanlarda sohbet esnalarında kıssalar anlatır ve o kıssanın gerçek hayata nasıl tekabül ettiğini gösterir, aslında biraz onun gibi bir şey. Bir söylenceden yola çıkıyoruz, hatta o söylenceyi oyunun içinde kullanıyoruz. Sonra da onun gerçek hayatta nereye tekabül ettiğini de ortaya koyuyoruz. Gerçeklikle bağdaştırıyoruz gibi bir durum var. Ve genel olarak oyunlarımızın metinlerinde öyle bir anlatı üslubu var.

Sinan AKCAN: Diğer sorularda dengbêjliğe sık sık döneceğiz ama bugünlerde sıklıkla şöyle bir soru karşımıza hep çıkıyor; Kürt tiyatrosunun kaynağı. Kürt tiyatrosunun kaynağına ilişkin bize bir şeyler söyleyebilir misin?

Mirza METİN: Tabi böyle uluslaşma süreçlerinde bütün halklar "öz" kültürlerini her şeyin kaynağı olarak görüyorlar. "Batıda olan bizde zaten var, niye batıdan alıyoruz? Kosegeli, mitolojiye baktığında Demeter'dir ya da Dionysos'tur." Tamam, öyle ama senin bugün karşılaştığın Kosegeli, o Kosegeli değil artık. Köy eğlencesine dönüşmüş bir şeyden söz edebiliriz ancak. Ki köyde bunu eğlenmek için oynayan insanlar bunu tiyatro diye oynamıyorlar zaten. Hayatlarının bir parçası, kültürün bir

parçası o. Henüz tiyatro olmuş bir şey değil. Bu çok tartışmalı bir şey de değil. Evet, tiyatronun malzemesi olabilecek, tiyatroya kaynak olabilecek şeyler olabilir bunlar. Tiyatro, dengbêjlikten elbette beslenebilir. Bazı karşılaştırmalar üzerinden “Dengbêjlik Kürt tiyatrosunun kaynağıdır.” gibi daha baştan bir yargı yerine “Dengbêjlik Kürt tiyatrosuna kaynaklık edebilecek yapılardan biridir.” demek daha doğru bir yol gibi geliyor bana. Uluslaşma meselesinin yarattığı, “öz”le Batı arasına sıkışmış yaralı bir bilinç var. Sonuçta bu mecrada henüz yeterli bilimsel çalışmalar yok. Yunan kültürünün dayandığı bir yer var. Mısır mesela. Ama bu kadar ayrıntılı bilmiyoruz. Dolayısıyla bilimsel olarak yaklaşmak durumundayız ki elimizde şu an en maddi veri olarak bulunan şey Yunan kültürü, Yunan tragedyalı. Yunan tragedyalı diye bir tür var. Atlayabileceğimiz bir şey değil. “Ama bizim de tragedyalımız olsun. Ortadoğu’da niye tragedya yok?” Bunun nedenleri var. Dinle ilgili nedenleri, siyasal nedenleri var. Batı’nın yarattığı akılla Doğu’yu formüle etmeye çalışıyoruz. Bir şekilde dengbêjliği rasyonel bir akılla formüle etmeye çalışıyoruz ya da Kosegeli’yi formüle etmeye çalışıyoruz. Batı’daki dramatik yapı, Doğu’daki gibi değil ki. Nihayetinde oyuncu dediğimiz şey bile Batı düşüncesinin bir ürünü. Batı’nın rasyonel aklıyla üretilmiş kavramlar üzerinden oyunculuğu tanımlıyoruz. Dengbêje oyuncu dersek, dengbêj kim öyleyse? Dengbêjliğe içerden bir bakış geliştirebilirsek belki bir yol bulunabilir. Ama Batı’nın argümanlarıyla, Batı’nın aklıyla, Doğu kültürünü formüle etmek çok yeterli gelmiyor bana. Tiyatronun kaynağı insandır. Dolayısıyla Kürt tiyatrosunun da öyle. Dengbêjlik kültürünün atomlarına ayrılarak incelenmesi belli ölçülerde kaynaklık edebilir tiyatroya elbette. Ancak böyle bir çalışma henüz yok.

Sinan AKCAN: Dil-toplum ilişkisi üzerine de bir soru sormak istiyorum. Bir sıkıntı çekiliyor mu? Soruyu dengbêjlikle ilgili soracak olursam, dengbêjîn ya da sahnedeki

anlatıcının kullandığı şiirsel dili anlayan, o dile hâkim bir toplum var mı şu an?

Dengbêjliğin dili süreç içerisinde değişime uğramış mı? Eskilerle yenileri

karşılaştığımızda bir değişiklik olmuş mu?

Mirza METİN: Hiç üzerinde düşündüğüm bir şey değil ama dengbêjlerin köy köy dolaştıklarını düşünürsek, dengbêj divanları oluştuğunu, köylülerin her akşam toplanıp ağanın, beyin evinde dengbêj dinlediğini düşünürsek orda dille ilgili bir düzey olduğunu söyleyebiliriz.

Sinan AKCAN: Peki, Kürtlerin yoğunlukla yaşadığı coğrafyada, bu durum modern sahnelere, tiyatro sahnelerine yansıtıldığında seyirci ile oyuncular arasında bir dil problemi oluşuyor mu?

Mirza METİN: Kürtçe eğitim dili olmadığından ötürü birçok problemle karşılaşabiliyoruz. Örneğin 10 yıl evvel “Zincire Vurulmuş Prometheus” çevrilmişti ki Prometheus’u eğitim dilimiz olan Türkçe okuduğumuzda bile bir entelektüel birikim istiyor. Çünkü oyunda bir sürü mitolojik karakter var. Bir sürü mite gönderme yapılıyor. Oyunu okurken sözlüklere bakmak zorunda kalıyoruz. Onu Kürtçe yapmak çok daha zahmetli. Bırakın seyircileri, oyuncular bile bunu anlamakta zorluk çekmiştir eminim. Çevirisinin zaten problemliliğini düşünmüştüm o zaman izlediğimde. Zaten orijinal dilinden değil Türkçeden Kürtçeye çevrilmişti. Destar Tiyatro’yu kurduktan sonra biz de zaten Kürtçeye sıkıntıları olan insanlardık. Ben çocukken Kürtçe konuşmuşum. Sonra okula başlayınca unutmuşum. Tiyatroya başladıktan sonra tekrar öğrenmeye başladım. Dengbêjlerle tanıştıktan sonra Kürtçem iyileşmeye başladı. Biz sonradan tekrar ana dilini öğrenmiş insanlar olarak kendimizin anlamadığı bir Kürtçe’yi kullanmamaya özen gösterdik. Şöyle bir karar aldık; öyle bir dil kullanalım ki Hakkâri’de, Van’da,

Kars'ta ve başka birçok bölgede anlaşılın. Oralarda ağız farklılıkları var. İstedik ki turnelerde herkes bizi anlasın. O yüzden basit, anlaşılır ama edebi bir dil kullanmaya özen gösterdik. Yani ne kadar edebi oldu bilmiyorum ama anlaşılır olduğunu kesinlikle söyleyebilirim. Turnelerimizde hiç bir sıkıntı yaşamadık, seyircimizden de olumlu tepkiler aldık bu noktada. Çünkü önce kendimiz anlamalıydık. Ben kendi metinlerimde dengbêjlerin kullandığı dil üslubunu özellikle yakalamaya çalıştım. Çünkü dengbêjler daha rafine bir dil kullanıyorlar. O açıdan iyi bir ilişki kurduğumuzu düşünüyoruz seyirciyle.

Sinan AKCAN: Bu biraz şive ve ağız farklılığıyla da ilgili. Her coğrafyada biraz daha farklı bir Kürtçe konuşuluyor. Kelime farklılıkları da epey var. Mesela ben bir Şakiro'yu dinlediğimde anlamakta ciddi anlamda zorluk çekiyorum. Eminim ki Erzurum yöresinden biri de Mardin yöresinden bir dengbêj dinlediğinde o da zorluk çekiyordur. Çeviride de sıkıntılar oluyor dolayısıyla. Örneğin; bir tragedyaı Türkçeye hâkim bir dengbêj ya da dengbêjlik geleneğinden gelen bir icracı çevirirse daha anlaşılır olabilir mi?

Mirza METİN: Tragedya çevirmek zahmetli bir iş zaten. Kürtçe eğitim dili olmadan aşılacak bir şey değil bu mesele. Örneğin; ben Kürtçe oyun yazıyorum ve dille ilgili sıkıntılarım hala var.

Sinan AKCAN: Dengbêjlik, Kürt tiyatrosunun neresinde duruyor?

Mirza METİN: Dengbêjlik Kürt tiyatrosunun önünde duruyor, araştırılması gereken bir alan olarak. Kendi adıma bu konuda dengbêjlikten pratik anlamda bir şeyler devşirmeye, onu parçalara ayırıp incelemeye çalışıyorum. Ama genele bakarsak dengbêjlik Kürt tiyatrosunun “efsanesi”dir. Umarım efsane olarak kalmaz.

Sinan AKCAN: Erivan radyosunun Kürtçe yayın yaptığı dönemlerde genellikle dengbêj söylenceleri ve Kürtçe radyo tiyatrosu sunumu yapılırdı. Radyo tiyatrosu oyunlarının çoğunluğunun dengbêj söylencelerinden uyarlandığı bilinenler arasındadır. Tabi bunun yanı sıra özellikle Rusça çeviri oyunlara da yer verilmiştir. Bu bağlamda tekrar baktığımızda Dengbêjlik ve Kürt tiyatrosunu ilişkilendirebilir miyiz?

Mirza METİN: Doğrudur. Erivan radyosunun Kürtçe oyunlarına ait bende de bir kaset var. Birçok Kürtçe oyun da bu söylencelerden beslendi. Örneğin; Seyr-i Mesel dönemimizde oynadığımız “Sêva Periyân” ve “Şahmeran” hikâyelerinin derlenerek oyunlaştırılması. Yine Diyarbakır, Batman gibi yerlerde söylencelerden yola çıkılarak yapılan oyunlar var. Diyarbakır Büyükşehir Belediye tiyatrosu “Cembelî û Binefş” destanını oyunlaştırdı. Yine Diyarbakır’da Dicle Fırat Kültür Merkezi “Dewrêşe Evdî” destanını oyunlaştırdı. “Mem û Zîn” dans tiyatrosu olarak daha önce yapıldı. Diyarbakır Şehir Tiyatrosu şimdi “Mem û Zîn” i sahnelemek için prova yapıyor. Böyle örnekler var ama benim kastım şuydu; Dengbêjleri sahneye koyup onlara kılâm (söylence) söyletmek ya da onların herhangi bir söylencesini dramatik bir yapıya bürüyüp sahnede kötü parodilere dönüştürmek bir şeyler yapmış olmak için yetmiyor. Bu bir eleştiri de değil aslında. Bu bir süreç işidir. Belki bunları yaşamamız gerekiyor. Yani herhangi bir söylence kaçınılmaz olarak sahnede melodrama dönüşecek ve biz ancak bu melodramı görerek neyi nasıl yapmamamız gerektiğini anlayacağız. Dengbêjlerin anlatı teknikleri üzerine, hikaye kurma, karakter kurma, metafor yaratma, imge yaratma teknikleri üzerine, hafıza kullanma teknikleri üzerine, söz ve ses ustalıkları üzerine bir araştırma söz konusu değil, yeterli akademik çalışma yok. Kürt tiyatrosunun kaynağı olarak dengbêjliği göstermemiz için dengbêjliğin parçalanması gerekir. Dengbêjlik orada duruyor. Saf

bir şekilde duruyor. Üzerine yavaş yavaş çalışılmaya başlandı. Ama Kürt tiyatrosuyla doğrudan ilişkilendirmek için henüz erken. Zaten tiyatronun kaynağı nedir ki? Kaynak dediğimiz şey söylenceden mi, mitolojiden mi oluşuyor? Kaynak dediğimiz şey biçimsel bir şeyden mi oluşuyor? Ya da dünya tiyatrosunun kaynağı ne? Antik tiyatronun kaynağı ne? Alman tiyatrosunun kaynağı ne? Türk tiyatrosunun kaynağı ne? Aslında uluslaşma sürecinin yarattığı sorular bunlar. Kaynak ne? E zaten bir dünya mirası, bir tiyatro mirası oluşmuş. Bu tiyatro mirasını alırsın, okursun, işine geleni alır, gelmeyeni almazsın, kendi coğrafyanla ilgili özgünlükleri tararsın, oralardan özgün bir şeyler çıkarma çabasına girersin. Eğer bir şey bulamıyorsan ithal edersin, Türk tiyatrosunun içine girdiği durumu yaşarsın. Şuan Kürtlerde olan şey demokratik modernite denen bir kavram üzerinden batıyı reddetme ve Kürt folkloru üzerinden bir var etme çabası. Yani dengbêjlik dediğimiz şey de folklorudur. Folkloru alıp göklere çıkartırız, kutsallaştırırız, kaynaktır deriz ama üzerine hiçbir şey koyamayız gibi geliyor bana.

Sinan AKCAN: Aslında Çetin hocanın da sormak istediği bu doğrultuda bir şeydi. Yani bu gelenekten saf ve özgün haliyle tiyatro adına ne alabiliriz? Yani illa bir şey almamız da gerekmiyor belki de. Belki de yanlış bir sorudur bu soru. Belki de cevabı yoktur ya da henüz yoktur.

Mirza METİN: Aslında çok basit bir şey. Her şeyden önce bu meselede bir anlatı var. Dünya tiyatrosu da çağdaş tiyatro da anlatıya dönüyor. Dengbêjlik ve çirokbêjlik (masal anlatıcılığı) geleneğinde çok güzel anlatı örnekleri var, değişik ses formlarının kullanıldığı anlatılar var, karakterizasyon yapılan anlatılar var, şiirli anlatılar var. Anlatıyla ilgili şeyleri alabiliriz fakat bu da yeni bir şey değil zaten. Yani tiyatronun yeni keşfedeceği bir şey değil. Görkemli gösterilere dönüşen anlatı, şimdi tekrar başa dönüyor, sadeleşiyor. Oyuncu bir hikâyeyi nasıl anlatabilir diye kafa yoruyoruz. Bir

zamanlar bir dengbêjî yedi gün yedi gece sıkılmadan dinlemişler. Kendini dinletmenin tekrarı nasıl oluşabilir? Şu an dengbêjleri dinleyenler kimler? Yani bugün üzerinden bakıp karşılaştırmalar yapıp, sorular sorabiliriz.. Artık her evde televizyon var. Şu zamanda oturup bir dengbêjden bir hikâyeyi sonuna kadar dinleyecek kimsenin vakti yok. Seyirciyle nasıl bir iletişim kurabiliriz üzerinden anlatıyla ilgilenebiliriz. Benim şuan üzerine kafa yorduğum şeyler böyle şeyler.

Sinan AKCAN: Epik tiyatrodaki anlatıcıdan bir farkı var mı dengbêj anlatıcısının?

Mirza METİN: Dengbêjler de benzer yabancılaştırmalar kullanıyorlar. Örneğin; dengbêj anlatıyor anlatıyor ve en heyecanlı yerde kesip torunundan çay demlemesini istiyor. Çay getirin de boğazım ıslansın diyor. Cemaattekiler de olmazlanıp kim bekleyecek şimdi, yarım saatte çay demlenmez diye itiraz ediyorlar. Dolayısıyla orada bir heyecan doğuyor, karakter ve hikâyeden seyirci olarak yabancılaşıyorsun.

Sinan AKCAN: Dengbêj Teyibo Kurtalani'den "Felîte Qûto" destanını dinlemiştim. Destanın en heyecanlı kısmında yani Felît ile Mamê Etmankê'nin çatışmasının başlayacağı sırada dengbêj nazlanıyor ve: "Bu destan çok güzel fakat ne yazık ki sesim bunu icraya yetmeyecek." gibisinden bulunduğu ortamın dinleyicilerinden birinin adını zikrederek ezgiyi bırakıp konuşuyor. Epey bir süre ara verdikten sonra destana kaldığı yerden devam ediyor.

Mirza METİN: Seyircinin çok özdeşleştiği bir anda hikâyeyi kesip komik bir fıkra anlatan ve sonra kaldığı yerden devam edenler de oluyor. Ya da araya hareketli bir ezgi koyup tekrar kaldığı yerden devam edenler de var. Bir söylenceyi hem sözle hem şarkıyla hikâyelendirenler de var. Birçok durum var bunlar gibi... Bunlar hem bir merak yaratıyorlar hem de özdeşleşmeyi bozuyorlar.

Sinan AKCAN: Dengbêjler genelde ev ortamında seslerini eş dost için teyp aracılığıyla kasetlere kaydederlerdi. Bu kasetler elden ele çoğaltılarak yayılırdı. Bu durumun tam da radyo tiyatrosunun yaygın olduğu bir döneme denk geldiğini biliyoruz. Erivan radyosundaki bir iki saatlik Kürtçe yayını saymazsak, o dönem dengbêj kasetlerinin bir nevi radyo tiyatrosu yerini tuttuğundan söz edebilir miyiz?

Mirza METİN: Sonuçta bu da bir iletişim aracı. Eskiden birbirine kaset yollanarak iletişim sağlanırdı. Radyonun olmadığı dönemlerde evine bir dengbêj geldiğinde onun sesini kaydederdiler insanlar, dengbêj gittiğinde onu tekrar dinleyebilmek için. Bu iletişimi sürdürmenin bir yoluydu, kültürel yapıyı yaşatan bir şeydi. Kaset doldurma olayında bir hava atma durumu da var. Sonuçta bir dengbêj cemaatinde bulunmak hele ki ünlü olan bir dengbêjse onun cemaatinde bulunmak önemliydi. Hatta bununla ilgili bir fıkra da var; ‘Dengbêj Şakiro’nun cemaatinde bulundum diye hava atmak isteyen minibüs sürücüsünün biri, Şakiro kasetini alır ve Şakiro’nun söylence esnasında hay hay dediği, boşluk bıraktığı, boğazını temizlediği yerlere kendi sesini kaydediyor ve ‘canê canê, saet xweşbe’ vb. tarzda o ara yerlere kendi ufak nidalarını iliştiriyor. Günlerden bir gün yine minibüsünde kaseti hava atmak için minibüsün teybine yerleştirir. Hemen arkasındaki yolculardan biri Şakiro hayranıdır. Can kulağıyla Şakiro’yu dinleyen yolcu Şakiro’nun verdiği eslerde parazit yapan bu adama gıcık olup sövmeye başlıyor. Sürücü hava atmaya çalışırken en yakınında oturan yolcusundan küfür işitmiş oluyor.’

Sinan AKCAN: Sıklıkla tartışılan ve henüz cevap bulamayan bir soru: Dengbêjlik ve oyunculuk ilişkisinden söz edilebilir mi?

Mirza METİN: Dengbêjlik doğal bir süreçtir. Karar verilmiş bir şey değil dengbêjlik, yaşamın bir parçasıdır. Eminim baban karar verip, sırtına çantasını alıp köy köy

gezmemiştir. Bu çok içeriden bir yerden başlamış ve hayatın bir parçası olarak gelişmiştir. Ama oyunculuk öyle değil ki. Oyunculuk karar verilmiş bir şeydir. Karar verirsin, okula gidersin, kursa gidersin, sonra karar verirsin yola çıkarsın bir role çalışırsın, karar verirsin turneye gidersin. Yani oyunculukta her şey belirlidir. Tabii oyunculuk sanatı dengbêjliğin süreçleriyle ilgilenir. Ama dengbêj oyunculuğu bilmez. Yaptığım çalışmalarda da aradığım bir şey bu. İstiyorum ki dengbêjlerin anlatıdaki doğal üsluplarına yaklaşabilelim. “Gurzek (ne) Ledan” oyununda da oyunculuk açısından aranan bir şeydi bu. “Gurzek (ne) Ledan” oyunumuz iki saatlik bir oyundu fakat Kürdistan’da oynadığımızda oyun üç saate çıkardı. Yani seyirciyle orada öyle bir iletişim kurardık ki hepimiz sahnede adeta bir stand-up’çıya dönüşürdük, sahnede dengbêj söylenceleri okur, fıkralar anlatırdık, yani köy kültürüne ait ne varsa hepsini icra ediyorduk ve performans esnasında da bir şeyler çıkıyordu, yani bir doğallık oluşuyordu. Gerek dille ilgili ilişkimiz gerek mizah kültürüyle olan ilişkimiz gerek söylencelerle olan ilişkimiz ve seyirciyle kurduğumuz ilişki doğallaşmıştı. Şuan arayışında olduğum bir şey; oyuncu bir dengbêj kadar dile hâkim olabilsin, bir dengbêjîn hafızasına sahip olabilsin, dengbêjîn zekâ kıvraklığına sahip olabilsin, onun söz ve ses ustalığına sahip olabilsin. Oyuncuyla bir oyunu prova etmektense bir hikâyeyi anlatmayı prova edelim; ezberlenmiş bir hikâyeyi değil, oyuncuda olan bir hikâyeyi, ezberlediğimiz bir metni değil de, metni okuduktan sonra oyuncuda kalanları prova edelim. Bir oyuncuyla çalışıyorum benzer bir şey. Çocukluğundan beri bildiği bir hikâyeyi çalışıyoruz bazen. O kanava üzerinden bir seyirlik üretebiliriz belki. Çünkü dengbêjlikte bu var, geliyor, oturuyor yanına ve anlatmaya başlıyor. Yani bir şekilde bir ilişki kurulabilir.

Sinan AKCAN: Dramaturjik yapı bakımından dengbêj söylenceleri ile klasik bir tiyatro metnini karşılaştırabilir miyiz?

Mirza METİN: Antik Yunan'da Aristo'nun formüle ettiği bir yapı var. Söylenceleri Aristo'nun kurduğu yapıya uyarlırsak, üç birlik kuralına uyarlırsak ne olur bilmiyorum, araştırmak lazım. Yapısal olarak söylenceleri incelemek faydalı olur. Ama Antik Yunan tragedyalarının şöyle bir özelliği var; karar verilmiş bir şey söz konusu orada. Tıpkı oyunculukla dengbêjlik arasındaki fark gibi. Yani karar verilmiş, oturulmuş ve yarışmaya katılmak için yazılmıştır tragedyalar. Ama dengbêj söylenceleri doğal gelişmişler, yaşayışın bir parçasıdır.

Sinan AKCAN: Bu yarışmaları oradaki devlet yapısı düzenliyordu. Dolayısıyla devlete ve tanrılara bağlılık hususunda bu tragedyalar halkın gözünü korkutma olarak da teşvik edici bir tutumla yazdırılmış gibi.

Mirza METİN: Tabii devletin desteklediği bir şeydi tragedya. Tam da tanrı inancının zayıfladığı bir döneme de denk geliyor tragedya dönemi. İnsanların daha fazla sapkınlaşmamaları için de kullanılmış bir yöntem ayrıca. Bu bağlamda söylenceler açısından bunu söylemek doğru değil, iktidarların kullandığı ya da yönlendirdiği bir durum olmadı söylencelerde. En fazla belki dini söylenceler bu kapsamda ele alınabilir. Ortaçağda kilisenin tiyatro yapmaya başlamasını da örnek gösterebiliriz. Kilise, yasakladığı tiyatronun halk üzerindeki etkisini görünce kendisi tiyatro yapmaya başlıyor. Tiyatronun halk üzerindeki etkisini gören kilise kumpanyalar kurup genellikle ibret oyunları oynatmış. Bir süre sonra da kendisini de aşan bu organizasyon tüccarlara devredilmiş, tüccarlar bu oyunlara sponsor olmuşlar. Müslümanlıkta söylencelerin gösteriye dönüşmüş bir örneği yok. Kerbela törenleri dışında... O da tiyatro olsun diye yapılmıyor.

Sinan AKCAN: Kürt tiyatrosunda yazar, oyuncu ve seyirci sıkıntısı hala devam etmekte olan bir durum. Bu kısırlığı aşmak için kendi doğusuna dönmesi şart gibi

görünüyor. Bu bağlamda Kürt tiyatrosu kendi doğusuna yönelse tiyatroya neler katabilir? Kendisini nasıl ve ne ölçüde geliştirebilir?

Mirza METİN: Bu çok zor bir soru, yani bunu deneyimlemeden bilebilmek, tahmin edebilmek olanaksız gibi.

Sinan AKCAN: Daha önce sahnede deneyimlediğiniz söylence ve masallar üzerinden de bir şeyler söylemeniz mümkün mü?

Mirza METİN: Pratik olarak yapmayı düşündüğüm bir şey üzerinden bir şeyler söyleyebilirim belki. Bir anlatı geleneği var ortada. Şuan Destar Tiyatronun sahip olduğu teatral düzlemi de daha fazla anlatı geleneğine yaslayıp oradan beslenmesini sağlamak istiyorum. Buradan hareketle söylenceleri sahnelemeyi, sahnelemekten kastım anlatmayı istiyoruz. Diyarbakır için hep şunu düşünürüm; orada her evin büyük bir salonu vardır. Örneğin bir binadaki tüm komşuları bir evin salonuna toplayıp, şimdilerde anlatılmayan, örneğin “Siyabend û Xecê” hikâyesini, az önce sözünü ettiğim dengbêjlerin hafıza kullanma yöntemlerini, zekâ kıvraklıklarını, vokal alanlarını, anlatı tekniklerini kullanarak hem bir doğal süreç yaratmak hem de oyunculuk birikimlerinin olanaklarını kullanarak sahneleri terk edip, evlerde, kahvehanelerde bunu bir teatral forma dönüştürmek arzusu içindeyim. Bu doğal sürecin nasıl oluşacağı asıl kafa yorduğum sorudur. Oyuncu dediğimiz kişi kentlidir sonuçta. Oyuncuyu daha içeriden kavrayabilecek, ona yaşayarak anlattırarak, onu doğulu kılacak bir yol bulmalıyız. Mesela vaaz veren bir hoca bunu inanarak yapıyor ama nihayetinde oyuncu buna karar vererek yapıyor. Aramayı düşündüğüm, bulmayı arzuladığım dengbêjlikteki doğallık. Sonuçta çalışarak belli ölçülerde ulaşabileceğimiz bir nokta bu. Çünkü İstanbul’un yaşayış kültürüyle oraya gideceğiz. Bu durumu burada sahneye kapanıp çeşitli teknikleri kullanarak yapmamız yeteli

olmayacaktır asla. Bu yüzden tam da yerine gitmek lazım bence. Örneğin gidip cem törenlerinde yaşamak, biraz hizmet etmek, Yezidi haccına gidip, orada yaşayıp, oradan direkt olan biten söylencenin, ritüelin bedenine çarpmasını sağlamak gibi ya da bir dengbêj'in yanında yaşamak gibi şeylerle mümkün olacağını düşünüyorum. Yani kendi doğumuzu, orayı içeriden anlayacak bir yolculuk yapmakla anlayabileceğimizi düşünüyorum. Öteki türlü biz İstanbul'da oryantalizmin sınırlarında dolaşmaya devam ederiz. Ulusallaşmanın yarattığı milliyetçilik, romantizm, oryantalizm vs. buralardan doğuyor. İyi düşünmek lazım. Oraya gittiğimizde de sıyrılmak istediklerimizden sıyrılmamızın bir garantisi yok. Ama bir yolculuk gerekir bunu anlamak için. Brecht'in de yaptığı böyle bir şeydi sanırım. Çin'e gidip herhalde içeriden görmüştür meseleyi. Gidip bir dengbêjle uzun süre yaşayıp bir şey de elde edemeyebiliriz. Sanat kanıt peşinde olan bir şey değil. Boş da dönebilirsin. Zaten dünya tiyatro tarihi, sanat tarihi yeni bir şey yapmak için pek bir alan bırakmamış gibi. Her yerde bir şeyler yapılmış ve mevcut mirasın üzerine yorum yapılabilir ancak. Grotowski'nin yaptığını ancak yorumlayabiliyoruz. O da Stanislavkiyi yorumlamış.

Sinan AKCAN: Grotowski, Brecht ve dengbêj seyircisini karşılaştırabilir miyiz?

Dengbêj seyircisinin icraya ücretsiz katılımını da göz önünde bulundurup izlenimlerini anlatır mısınız?

Mirza METİN: Grotowski de Brecht de oyuncu-seyirci ilişkisini araştırmış insanlar.

Bu manada kendi seyircisini de belirlemişler. Seyirci üzerinde etkindirler ve bu etkinliği seyircinin kendini var etmesi için kullanırlar. Seyirci bu etkiyi satın alıyor doğal olarak. Dengbêj seyircisi de dengbêje hayatta kalabilmesini sağlayacak erzak

ve hediyeler verebiliyor. Örneğin; dengbêj bir Mir'in himayesindeyse geçimini mir sağlar. Köylüler de böylelikle belli zamanlarda Mir'in evine misafir olup dengbêjî dinlerler. Bu Mir'in büyüklüğünü gösterir. Yok, eğer bir Mir'in himayesinde değilse dengbêj ve dengbêjlikten başka bir işi yoksa belli zamanlarda köy köy dolaşıp misafir olduğu evlerde kilamlar, stranlar söyler ve hediyelerle ayrılır o köyden. Bir de kendi köyünde aynı zamanda çiftçilik yapan dengbêjler ya da her nerede yaşıyorsa aynı zamanda yaşamak için başka bir iş de yapan dengbêjler çoğu zaman tanıdık ortamlarda dengbêjliklerini icra ederler. Maddi gelir üzerinden hareketle düşünersek profesyonel, yarı profesyonel ve amatör dengbêjler var. Tiyatroda olduğu gibi. Şimdilerde ise Kürtlerin yaşadığı coğrafyada BDP belediyeleri Dengbêj evleri kurarak dengbêjleri himayesine almaktalar. Orada ise seyirci bir bedel ödemiyor ancak istediği takdirde oradaki bağış kutusuna bağış bırakabiliyor. Seyirci genellikle dengbêjî coşturacak, onu onurlandıracak sözler ve nidalarla katılım gösteriyor söyleneceye ve bu katılım hem dengbêjîn ritmini hem de seyircinin ritmini yükselten, törensel bir birlikteliğe neden oluyor. Tam da burada seyirci katılımını ve bu ilişkinin yeniden kurulması sorununu ritüellere dönerek çözmeye çalışan Grotowski'nin aradığı bir şey var sanırım.

DEWRÊŞÊ EVDÎ ÖRNEĞİ

Kürtlerin önemli destanları arasında yer alan Dewrêşê Evdî, genellikle yiğitleme- koçaklama okunan bir destandır. Yöreden yöreye farklı biçimlerde icra edilen bu destanı dengbêj Israel Ohanyan'dan sözlü bir şekilde dinleyip kaleme alan Jelil'in Kürtçesinden Türkçeye çevirmeye çalıştım. Destanın Kürtçesi Christine Alison'un Yezidi Sözlü ve Kültürü adlı çalışmasından alınmıştır. (Allison, 2007:404)

Dengbêj, icranın ezgi kısmına geçmeden önce hikâyenin öncesini anlatıp kişileri tanıtıyor.

Dewrêşe Evdî:

Evdî, Dewrêş'in babasıdır. Dewrêş henüz doğmamıştır. Evdî, Milanlı Zor Temer Paşa'nın çobanıdır. Ajil Brahim bin beş yüz Gesa aşiretinin şeyhidir. Kika ve Milanlılar Kürt, Gesalılar Araptır. Gesalar bir gün toplanırlar. Hafir Gesi ile Ajil Brahim, Zor Temer Paşa'nın çadırını kılıçtan geçireceklerini söylerler. Gesalılar toplanıp Zor Temer Paşa'nın topraklarına saldırırlar. Zor Temer Paşa'nın yüz kadar adamı öldürülür. Zor Temer Paşa savaştan kaçır. Evdî, kılıcını, kalkanını kuşanır ve Zor Temer Paşa'nın kısırağına biner ve düşmanlara saldırır. Kılıçlar vuruşur, kalkanlar şangırdar. Evdî yüz kadar Gesalıyı öldürür ve binlerce Gesalı da kaçır. Evdî eve döner, atından iner. Zor Temer Paşa, onu düşmanlardan kurtaran Evdî'yi evlendirir. Bir yıl sonra Evdî'nin bir oğlu olur. Zor Temer Paşa ona Dewrêş adını verir. Yıllar su gibi akıp geçer. Dewrêş büyür, artık yirmi beş yaşındadır. Halleri, vakitleri artık yerindedir. Evdî, Zor Temer Paşa'nın yanından taşınır, çadırını düzlüğe kurar. Edule, Zor Temer Paşa'nın kızıdır. Bekâr ve çok güzel bir kızıdır.

Anne ve babasının nazarında da çok değerlidir. Dewrêşe Evdî de yakışıklı ve yiğit bir delikanlıdır. Dewrêş, Edule'ye sevdalıdır.

Eli ile Bozan, Evdî'nin kardeşleridir. Se'dun da, Dewrêş'in kardeşidir. Bunlar birbirlerinden ayrılmayan iki Yezidi ailedir. Evdî yaşlıdır, doksan yaşındadır. Dewrêş ile Se'dun dışında başka çocuğu yoktur.

1.

İnim inim iniyor,

Bu bozkır toprakları dümdüzdür ölçülmez.

Toplandı bin beş yüz Gesa süvarisi

Büyük bir divanda ve önlerinde Kur'an

Diyorlar ki, "Kikan ve Milanlılara hücum düzenleyeceğiz;

Önce gelin ve kızlarının barınaklarına hücum

Sonra genç ve yiğit erkeklerine,

Üçüncüsünde, Zor Temer Paşa'nın

Çadırını kılıçtan geçireceğiz,

Eskiden beri atalardan düşmanız"

Bir mektup yazdılar, ceride kadar uzun bir mektup,

İki genç delikanlının eline verdiler,

“Alın bunu Zor Temer Paşa'nın divanına götürün,

Hainlik asla aramızda görülmez” dediler.

Bu iki delikanlı atlarına atlayıp gittiler,

Milan Paşa'sı Zor Temer Paşa'nın divanına doğru yöneldiler,

Odanın kapısında durdular ve mektubu elden verdiler,

Ve Gesan'a döndüler.

Zor Temer Paşa oturdu, mektubu okudu,

Dizlerini dövdü, gözyaşı döktü,

“Evdî de ayrıldı yanımdan

Artık gücüm yok.” dedi.

2

İnim inim iniyor

Çağırdı Zor Temer Paşa, Milanlı yiğitleri,

Cesurlarını, pehlivanlarını,

Toplandı hepsi büyük divanda,

Her biri isim sahibi ve yiğitliklerinden emin

Her biri falan filancanın oğlu,

Basra cübbeleri omuzlarında, kuşanmışlar kılıçlarını

Ellerinde pipo ve asil duruşlarıyla içiyorlardı,

Oda kül ve duman içinde

Muhterem Zor Temer Paşa aralarında dolanıyor,

Elinde düşmanlarının mektubu,

Mektubu açtı,

“Ey Kikan halkı! Ey Milan halkı!

Ey cesurlar! Ey pehlivanlar!

Onların bu mektubuna iyi kulak verin!” dedi.

Zor Temer Paşa okudu mektubu

Yüreğim ağlıyor,

Bu bozkır toprakları dümdüzdür, ölçülmez.

Bin beş yüz Gesa süvarisi toplanmışlar

Çekilmişler ağır bir divana, Ajil Brahim liderleri,

Hafır Gesi sancakçıları, koymuşlar önlerine Kur’an’ı,

Yemin etmişler hep beraber,

“Kikan ve Milanlılara hücum edeceğiz,

İlk önce Kikan ve Milanlıların,

Gelinlerinin ve kızlarının barınaklarına saldıracağız,

İkincisinde genç ve yiğitlerini kılıçtan geçireceğiz.

Üçüncüsünde, Zor Temer Paşa'nın çadırını kılıçtan geçireceğiz”

Ey yiğitler “Bu seferki savaş çok zorlu bir savaş.” dedi.

3

Dediler ki,

Oradaki yiğit ve pehlivanların bıyıkları aşağı doğru sarktı,

Bıyıkları dudaklarının üzerine düştü,

Suratlarını astılar koca dul kadınlar gibi.

Yeri eşelediler ellerinde çomaklarla,

İçten içe ağladılar, bir bir kalktılar,

Çıktılar Zor Temer Paşa'nın çadırından

4

Edule gelip durdu odada

Zor Temer Paşa'ya seslendi:

“Baba yüreğim yanıyor!

Yezidilerin oğlu Derweş'e Evdî var bilmiyor musun?

O'dur bin beş yüz Gesa süvarisini öldürebilecek olan,

O'dur senin çadırını düşmanlarının kılıcından kurtaracak olan,

Derweş'tir, yiğitler arasında nam salan" dedi.

Zor Temer Paşa, "Edule kalk hadi,

Yaz bir mektup ve gönder Yezidi delikanlıya" dedi.

5

Kalktı Edule, bir mektup yazdı

Verdi onu bir delikanlıya ve hemen gönderdi,

Derweş bir otlakta,

Hidman'ın yuları elinde, onu olatıyordu,

Derweş, aldı mektubu delikanlının elinden ve okudu,

Öptü mektubu ve alına götürdü,

Hidman'a bindi ve dörtnala sürdü

Yetiştı eve, babası oradaydı,

Eli, Bozan ve Se'dun'la oturuyordu.

Durdu ve okudu onlara mektubu.

"Evdî Baba Yüreğim sızlıyor,

Bu bozkır toprakları dümdüzdür ölçülmez"

İçinde bin beş yüz Gesa süvarisi toplanmış

Ağır divan kurmuşlar

Ajil Brahim onların lideri, Hafir Gesi onların sancaktarı,

Koymuşlar önlerine Kur'an'ı;

Hep beraber yemin etmişler,

“Atalardan beri dūřmanız” demiřler,

Kikan ve Milanlılara büyük bir savaş düzenleyeceğiz,

İlk saldırı genç kız ve gelinlerinin barınağına,

İkinci saldırıda yiğit ve delikanlıları saldırıdan geçirecekler

Üçüncü saldırıda da Zor Temer Paşa'nın çadırını kılıçlarla delik deşik edecekler.

Gelmiş mektup Milanlı Zor Temer Paşa'nın divanına

Zor Temer Paşa okumuş mektubu,

Edule'nin eline vermiş kahve fincanını

Edule koymuş kahve fincanını altın tepsinin üzerine

Kikan ve Milanlıların divanında dolaştırıyor;

“Kim ki elimden kahve fincanını alırsa,

O'dur benimle evlenecek olan ve babamın intikamını alacak olan.”

Ver bana Eli ile Bozan'ı, ver bana kardeşim Se'dun'u

Benim, gidip Zor Temer Paşa'nın kızı Edule'nin elinden fincanı alacak olan,

Benim, bin beş yüz Gesa savaşçısını kıracak olan,

Benim, Zor Temer Paşa'nın çadırını kılıçlardan kurtaracak olan

Zor Temer Paşa emektardır, emekleri gözüme ayandır.” dedi.

7

Dediler;

Evdî ağladı, gözünden yaşlar geldi.

“Eyvahlar olsun bana, eyvahlar olsun kaderime,

Sabret oğlum, sabır Allah'tandır.”

Oğluma bir çift sözüm var,

Dikkatle dinle söyleyeceklerimi dedi:

“Henüz on sekiz yaşındaydım, Zor Temer Paşa ailesinin çobanıydım,

Bir kere daha ölüm fermanı verilmişti onun,

Kıkan ve Milanlar, Gesa'lardan kaçmışlardı,

Kılıcımı kuşandım, kalkanımı koluma taktım,

Zor Temir Paşa'nın kısrağına bindim.

Daldım düşmanların arasına, kılıçlar çınılıyordu,

Kalkanlar tıngırdıyordu,

Onlardan yüz kişi öldürdüm oğlum,

Kalanlar ise kaçtılar babandan,

Kurtardım Zor Temer Paşa'nın çadırını düşmanların elinden.

Zor Temer Paşa bana ne dedi sonra?

“Evdî Yezididir, Şengal dağında at hırsızdır.”

Sen babanı dinlersen, Zor Temer Paşa emek hırsız ve nankördür” dedi.

Derweş, “Yüreğim yanıyor, yüreğim yanıyor baba.” dedi.

“Zor Temer Paşa'nın Edule'sinin sureti gözlerimin önünde,

Yalvarıyorum sana bu savaş için kırma kalbimi,

Ver bana Eli ile Bozan'ı, bir de kardeşim Se'dun'u,

Atlarımıza bineceğiz, Zor Temer Paşa'nın divanına gideceğiz,

Öğreneceğiz onların halini,

Kararlarını ve fikirlerini” dedi.

8

Dediler,

Dewrêş kalktı ayağa,

Zırhını kuşandı ve bindi Hidman'a

Anne ve babasından helallik istedi.

“Gidiş benim kararım, dönüşümse Allah’a kalmış.” dedi.

9

Eli ile Bozan ve kardeşi Se’dun

Dewrêş’le bindiler atlara, sürdüler dörtnala,

Milanlı Zor Temer Paşa’nın divanına doğru,

Hidman kısrakları gördü, kişnemeye başladı,

Toplanmıştı Kikan ve Milanın yiğitleri, pehlivanları,

“Dewrêşe Evdî’dir yüce divana gelen” dediler.

Dewrêş ve Eli ile Bozan ve kardeşi Se’dun,

İndiler atlarından.

Herkes saygıdan ayağa kalktı ve beklediler,

Dewrêş oturdu ağır savaşların döşeğinin üstüne

Onun yanına Eli ile Bozan ve kardeşi Se’dun oturdular,

Edule, Dewrêş’in büyük divana geldiğini duydu,

Koydu kahve fincanını elinin üstüne,

Getirip Kikan ve Milanlı yiğitlerin ve kahramanların arasında dolaştırdı.

Gitti ve durdu Dewrêş'in önünde, o ki cesur ve kahraman,

Dewrêş kalktı ayağa, aldı kahve fincanını elinden,

Götürdü ağzına ve dudaklarına kahveyi

Divanın ortasında götürdü ağzını,

Edule'nin nar gibi yanaklarına

Ve öptü onu.

10

Dewrêş kalktı, çıktı divandan,

Onun ardından Eli, Bozan ve kardeşi Se'dun da kalktılar,

Çıktılar, bindiler atlarına, kılıç ve kalkanları omuzlarında,

Göklerden Azrail ile Cebrail'in saldığı ölüm kokusu dolanıyordu,

Seslendi, Zor Temer Paşa, "Yusuf Efendi sen de git yetiş onlara"

Eli ile Sileman'a da seslendi, onlar da cesur ve şanlı yiğitlendendi,

"Siz de gidin yetişin onlara." dedi.

Sonra Derweş'in babası ile Eli ve Bozan'ın annesi geldiler

Milanlı Zor Temer Paşa'nın divanına,

Edule'nin eline ayağına kapandılar;

"Senin insafına ve Allah'a sığınıyoruz,

Çık Dewrêş'in önüne, tut Hidman'ın yularını

De ki; baban yaşlı, anan yaşlı,

Kimseleri yok sizden başka.

De ki ver Se'dun ile Bozan'ın kardeşi Eli'yi,

Yazıktır ocağına, ev sahipsiz, reissiz kalacak.”

11

Edule, Dewrêş'in önünü kesti, attı elini Hidman'ın yularına,

“Dewrêş, senin insafına ve Allah'a sığınmaya geldim,

Eviniz perişandır, sahipsizdir,

Ver Bozan'ın kardeşi Eli ile kardeşin Se'dun'u” dedi.

Derweş: “Yeter Edule sitemlerin, serzenişlerin!

Vermeyeceğim Eli ile kardeşim Se'dun'u,

Bu Milanlıların ve Kikanlıların arasında bir sürü köpek var,

Gülecekler, alay edecekler”

12

Dediler,

Dewrêş başını Edule'ye doğru eğdi,

116

Edule de başını ona doğru kaldırdı,

Götürdü ağzını Dewrêş onun nar gibi yanaklarına,

Dediler,

Kıkanlar ile Milanlar arasında öpücük sesleri duyuluyordu.

13

Bıraktı Hidman'ın başını Dewrêş

Koyuldu yola ve belaya doğru,

Dewrêş seslendi: “Kardeşlerim, arkadaşlarım,

Ölüm, eskiden beri yiğitlik yoludur,

İnsan ölür, yine de namusunu düşmanlarının eline vermez,

Metanetli olun, Allah'ın emridir.” dedi.

Ve sürdüler yollara doğru.

14

Dedi efendime söyleyeyim:

Kuru bozkır, çöl, çölistan

Yaz bitti, kaldı zemheri,

Dewrêşe Evdî ile beş saygıdeğer arkadaşı

Girdiler savaşa, şiddetli kavgaya,

Dewrêşe Evdî, Eli ve Bozan ve kardeşi Se'dun,

Eli ve Sileman ve kâtipleri Yusif, indiler atlarından,

Ve oturdular bir çeşme başına,

Yemeklerini yediler, atlarını otlattılar,

Dewrêş seslendi, "Ey arkadaşlar, siz burada kalın,

Doğru mu yalan mı

Gidip bakıp, gözleyeceğim,

Nerededir düşman birlikleri?"

15

Dediler ki,

Arkadaşları kaldı ve

Dewrêşe Evdî atına bindi ve sürdü,

Dört saat boyunca gitti,

Ve baktı ki bin tane çadır kurulmuş.

Dört kız tezek toplamaktaydı,

Sordu onlara Dewrêş, "Bu çadırlar kimlerin?"

Kızlar ona bakıp korktular,

“Sen düşmansın, ne işin var buralarda?”

Dewrêş, “Düşman değilim ben, iki devem kayıptır,

Acaba gördünüz mü develerimi?”

Her dört kız da hüngür hüngür ağladılar

Ve yürüdüler, şeyhlerinin çadırına,

Dewrêş arkalarından gitti,

Çadırın girişinde durdu

İçeri girip çığlık attılar

Dediler: “Bizimle beraber bir süvari geldi.”

Çadırın içinde yaşlı bir adam vardı,

Bu yaşlı adam kalktı ve karşıladı onu,

Dewrêş: “İki devem kayıptır, gördünüz mü onları?” dedi.

İhtiyar adam Dewrêş’e baktı, onu tanımadı,

Ama Hidman’ı tanıdı

İhtiyar adam Dewrêş’in babasıyla arkadaşlık yapmıştı,

Hatırlayabiliyordu hala Evdî’nin o muhteşem kırsağını,

Hidman’ın da o cinsten olduğunu biliyordu.

Yaşlı adam: “Delikanlı sen deve aramıyorsun, bana doğruyu söyle,

Sen Dewrêşe Evdî değil misin?

Seni hiç görmedim, öfke dolusun, hınç dolusun,

Zırlara bürünmüşsün, geçirmişsin başına miğferi,

Kılıç ve kalkanlarını kuşanmışsın

Söyle bu ihtiyara doğruyu

Ne için buradasın?”

Dewrêş: “Doğrudur amca söyleyeceklerim,

Bizimle Gesalar arasında düşmanlık var,

Geldim ki kamplarını göreyim, çadırları nerededir, bileyim.”

Dedi: “Oğlum yazıktır sana, ben ve baban dost idik,

Dinle beni girme bu savaşa,

Biz Müslüman’ız sen Yezidi,

Canına mı susadın?

Bırak bizi, düşmanlık bizimle Zor Temer Paşa arasındadır”

Dewrêş: “Amca, doğrudur, ben Yezidiyim,

Ama ben Zor Temer Paşa’nın aşiretindenim!

Onun ekmeğini yedim, suyunu içtim.” dedi.

Yaşlı adam: “Oğlum, sana bir gerçeği söyleyeceğim,

Hafir Gesi ve Ajil Brahim bin süvari ile

Hatuni gölünde, Leylan tepesinde kamp kurmuşlar,
Allah için yalvarıyorum sana atma kendini bu ateşe!”

Dewrêş: “Allah için ben bu ateşe geldim.” dedi.

16

Dewrêş ihtiyarla vedalaştı

Ve çeşme başındaki arkadaşlarının yanına döndü,

Oturdu arkadaşlarının yanına,

“Sevgili arkadaşlar, gittim baktım,

Biz işimizi yapalım, kalkalım,

Aslanlar gibi savaşmaya gidelim.” dedi.

17

Beraber kaktılar ve bindiler atlarına,

Leylan tepesiyle Hatuni Gölü’ne doğru düştüler yola

Yaklaştılar,

Birbirlerini fark ettiler,

Şeriat ve kanun aralarındaydı,

Ajil Brahim şeyhleriydi,

121

Hafir Gesi savaş bayrağını dalgalandırmıştı,

Çarpışma için saat bire karar verdiler,

Saat bir oldu,

Dewrêř ve kardeşi Se'dun,

Ve Eli ile Bozan ve Eli ile Sileman,

Katipleri Yusif,

Kılıçları çıkardılar kınlarından,

Ve daldılar dışman arasına

Kılıçlar çarpışmaya başladı,

Kalkanlar vuruşmaya başladı,

Atlar kişnemeye başladı

Ve karşı karşıya gelmişlerdi,

Yüzlerce adam ölüyor ve kan dökölüyordu,

Dışmanlardan yüz kişi öldüröldü,

Zor Temer Paşa'nın adamlarından Eli ile Sileman öldüröldü,

Savaş durdu,

Savaşçılar dinlendi.

Kalktılar ve tekrar başladılar,

Kılıçlar çarpışmaya, atlar kişnemeye, kalkanlar çınlamaya başladı,

Anneler, evlatlarından umutlarını kesmişti

Öyle ki savaş çok şiddetliydi.

Sekiz yüz süvariden dört yüzü öldü,

Kalmıştı dört yüz.

O süvarilerle öldü kardeş Se'dun,

Dewrêş ve Eli ile Bozan kalmıştı,

Başkâtipleri Yusif orda durmuş, yazıyordu.

Seyrediyordu Dewrêş'in kahramanlığını.

Gözlerinin önündeydi.

Bir kere daha savaş kızıştı,

Dewrêş ve Eli ile Bozan daldılar

Dört yüz süvarinin arasına.

18

Aman aman aman

Dediler,

Dewrêş ölüm meleği gibiydi,

Azrail ve Cebrail gibi

İnsanların arasına korku ve huşu salıyordu,
Kılıçlar çarpışmaya, atlar kişnemeye, kalkanlar çınlamaya başladı.

Ve akşama kadar birbirlerine girdiler.

Dewrêş üç yüz süvariye öldürdü,

Yüz süvari kalmıştı onlardan,

Ajil Brahim ile Hafır Gesa hala sağdılar,

O süvarilerle öldü Eli ile Bozan.

19

İnliyor inliyor inliyor

Dewrêş'in savaşı büyük bir savaş

Dewrêş Hidman'a binmişti,

Ölüm meleğinin iki tüyü gözlerinin arasında,

Çıkardı kılıcını kınından,

Hafir Gesa ile Şeyh Ajil Brahim'e saldırdı,

Kılıçlar çarpışmaya başladı,

Atlar kişnemeye başladı,

Dewrêş savaşçıları öldürüyor,

Onları atların sırtlarından düşürüyordu.

Ellisini öldürdü.

Dediler,

Dewrêşe Evdî, Yezidi delikanlısı yeniden girdi en ağır savaşa,

Hidman'ın ayağı fare ve sıçan deliğine girdi,

Hidman'ın bacakları her iki dizinden kırıldı,

Dewrêş devrildi,

Sirtüstü düştü,

Hafir Gesa ile şeyhleri Ajil Brahim

Ve elli savaşçı

Hidman'ın süvarisi Dewrêşe Evdî'nin üzerine sürdüler atlarını,

Atlardan indiler ve kılıçtan geçirdiler onu.

20

Aman aman aman

Başkatip Yusif geldi Milanlı Zor Temer Paşa'nın divanına

“Al sana Dewrêş'in kahramanlığı, gözlerinin önündedir.” dedi.

21

125

Edule durdu ve Dewrêş'in ölümünü duydu,

Nar yanaklarına yuvarlandı gözyaşları,

İnsanlar dediler ki:

“Hakkı var Dewrêş için ağlamaya onun”

Edule, artık Dewrêş için ağıt yakıyor.

22

Edule diyor: “Ah yiğidim, ah yakışıklım,

Babamın süvarileri bindiler atlara yazın bu sığağında

İlk süvariler Evdîl Eziz dağına gittiler,

Leylan tepesinde kaldı yarısı,

Bazısı Hatuni Göl'üne,

Son süvariler Mardin ovasına.

Ey Kikan ve Milan halkı!

Her kim Hîdman'ın süvarisini,

Yezidi delikanlısını,

Evin nazlısı,

Çadırı bozkırda olan

Dewrêşe Evdî'nin haberini

Binlerce Gesan savaçısının arasından getirirse,
Ona babamın Nusaybin deresinin kıyısındaki değirmenlerinden dördünü,
Her dört değirmenle yetinmez ise babamın on tane tayını,
Asildirler, safkanlar.
Babamın Nusaybin'den dört köşkünü,
Bu dört köşke razı gelmezse,
Hazineden bin beş yüz Osmanlı altını vereceğim.”

23

Hadi sür!
Yol uzaktır,
Sür hadi
Atı yorgun olan
Hadi sür!
Sen yolu uzak olan,
Torbası delik olan sen,
Atı yorgun sen
Tütünü dökülmüş olan sen
Hadi sür!

Sirtında abası üç kat olan,

Belaya girmiş olan sen, hadi sür!

Bak evlerimiz orada,

Aralarında Milanlı Zor Temer Paşa'nın yemenileri,

Sarıklarının ucu görünüyor.

Göğüslerim senin meraların ve çayırlarıdır.

24

De git,

Sür yiğidim

Amud ovası dümdüz bir ovadır

Mardin kalesinin ucu eğilmiş üzerine ve kambur...

Edule sesleniyor,

“Ey Kikanlar! Ey Milanlar!

Her kim ki, evin nazlısı, Yezidi delikanlısı Dewrêşe Evdî'den

Bozkırdaki çadırdan, bin beş yüz Gesanlı savaştının arasından bana haber getirirse

Ona dünyanın malını,

Bin beş yüz parça saf altın vereceğim.”

Evet, yiğidim

Üzerime, seher yıldızı doğdu.

Ninni de ninni

Evin bir tanesi Dewrêşe Evdî,

Yezidi delikanlısı,

Hidman'ın süvarisi,

Geldi, Milanlı Zor Temer Paşa kapıya

Vurdum ayağımı muhlara, altın masalara,

Güvercin edasıyla yavaşça ilerledim

Hidman'ın yularına uzandım,

Ah ah ah ah dedim birtanem,

Bilmiyorum, bu senin savaşın da değil, yararına da değil.

Kafası var dili var (Hidman'ın)

Nazlım küstü, benimle konuşmuyor,

Dedim, ah birtanem, değişmem seni

Hemme ile, Kine ile

Her iki yiğit ve kahramanla,

Ki bozkırdaki çadırda bile öldürmekten

Bıkmazlar, dünya malına doymazlar.

Değişmem seni,

Zenginlikten evi Altın olan Brahim Paşa'nın oğluyla,

Değişmem seni Botan Emiri Bedirhan Bey'in oğluyla

Ki cesur ve zengindirler.

25

Ah ah ah ah sevgilim,

Değişmem seni Yezidilerin sultanının oğluyla

Ki bin beş yüz yıldır

Şengal Dağı'ndadırlar ve bir tek kuruşları

Geçmedi devletine (Osmanlı)

Sevgilim küsmüş.

Başı var dili var ama konuşmuyor,

Dedim, ah sevgilim

Etim omuzlarımdan çiviye asılmış mum gibi,

Bedenim eriyor,

Kemiklerim çürüyor, bak, el ve
Ayak parmaklarım zeytin sarısı, eriyor.

26

Ah ah ah sevgilim
El ve ayak parmaklarımın kokusundan (çürümesinden),
Kuşlar başlarını yuvalarından çıkardılar,
Yılanlar duvarlardaki deliklerden başlarını çıkardılar.

Ayağımdaki halhalları kıracağım,
Hidman'a yeni bir çift nal yapacağım.
Burnumdaki hızmayı çıkarıp onlardan iyi çiviler yapacağım
Saç örüklerimi keseceğim,
Hidman'a süsler, püsküller ve iki yular olarak sunacağım.

Bugünden sonra, meralara gittiğinde,
Bin beş yüz Gesa savaşçısı diyecekler ki,
İnsanlar diyecekler ki;

“Şu süvari ne kadar asil, nazlı ve endamlı.”

Evet yiğidim evet

Hadi sür!

Yolu uzak olan sen

Sür!

Arkadaşlarının gerisinde kalan sen,

De sür!

Torbası delik olan sen,

Tütünü dökülen sen,

De sür!

Semeri üç kat olan sen,

Omuzlarına bela binen sen,

Hadi sür!

Bak evimiz orada,

Zor Temer Paşa'nın çadırlarının yemenilerinin uçları görünüyor.

Derdim çok ağır bir dert.

Edule durdu, Hidman süvarisi,

Yezidi delikanlısı Dewrêş'in aşkı için karnına sapladı bıçağı.

