

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ
ANA BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

DENGBEJLİK GELENEĞİ VE TÜRKİYE’DEKİ
KÜRT TİYATROSUNA ETKİLERİ

DUYGU ÇELİK

2502110074

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN

İSTANBUL, 2017

BU TEZ İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR PROJE BİRİMİ
TARAFINDAN DESTEKLENMİŞTİR

PROJE NO: 38307



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Duygu ÇELİK Numarası : 2502110074

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Tiyatro Eleştirmenliği ve
Dramaturji Anabilim Dalı Danışmanı : Doç. Dr. Yavuz PEKMAN

Tez Savunma Tarihi : 19.06.2017 Saati : 14:00

Tez Başlığı : “ Dengbeçlik Geleneği ve Türkiye’deki Kürt Tiyatrosuna Etkileri ”

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / QYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ESİN GÖREN		Kabul
2- PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN		Kabul
3- DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN		Kabul
4- DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL		Kabul
5- YRD. DOÇ. DR. LEMAN FİGEN YILMAZ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL		
2- YRD. DOÇ. DR. OĞUZ ARICI		

ÖZ

DENGBEJLİK GELENEĞİ VE TÜRKİYE’DEKİ KÜRT TİYATROSUNA ETKİLERİ

DUYGU ÇELİK

Bu tez kapsamında, tek kişilik anlatı geleneği formu olan dengbêjlik geleneğinin Kürt tiyatrosuna etkisi örnek oyunlar üzerinden tartışmaya açılmaktadır. İlk bölümde; geleneğin günümüzdeki icrası; mekan, anlatı, anlatıcı, alımlayıcı unsurlarına ayrılarak incelenmektedir. Bu unsurların geçici ve kalıcılığı tartışmaya açılarak, geleneğin özü belirlenmektedir. Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyiminin incelendiği ikinci bölümde; Kürtlerin dramatik oyun geleneği analiz edilmekte; bu oyunların özgünlüğü tartışılmaktadır. Kürt tiyatrosuna dair belirlenen önemli duraklar analiz edilirken; Kürt kimliğinin tiyatroda görünür olmasının dinamikleri incelenmektedir. Mekan, metin, oyuncu unsurları üzerinde durularak, Modern Kürt tiyatrosuna dair genel bir bakış sunulmaya çalışılmaktadır. Üçüncü bölümde; Kürt tiyatrosundaki “kaynağa dönme” tartışmalarında dengbêjlik geleneğinin ayrıcalık kazanmasının dinamikleri tartışılmaktadır. Geleneğin özü olarak belirlenen “icra süresi”nin incelenen oyunların “gösterim süresi”ne etkisinin olup olmadığı mekan, metin, oyuncu ve rejî unsurları bağlamında analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Dengbêj, Anlatı geleneği, Kürt, İcra Süresi.

ABSTRACT

DENGBÊJÎ TRADITION AND ITS EFFECTS ON KURDISH THEATRE IN TURKEY

DUYGU ÇELİK

This dissertation questions the influence of the tradition of the dengbêj, a traditional form of one person narration, on the Kurdish theatre through various selected plays. The first chapter investigates the performance of the tradition today by dividing it into its elements such as the space, narration, narrator and the receiver. These elements are discussed in terms of their transience and/or permanence to designate the essence of the tradition. The second chapter focuses on the experience of the Kurdish theatre in Turkey, analyses the dramatic play tradition of the Kurdish and discusses the originality of these plays. Significant points in Kurdish theatre are analysed while the dynamics of visibility of the Kurdish identity on the stage are explored. It aims at providing a general outlook on the modern Kurdish theatre by focusing on space, text and acting elements. Third chapter discusses the dynamics of the privileges dengbêj tradition obtains in “returning to the sources” discussions held in Kurdish theatre. “Performance duration”, designated as the essence of the tradition, is analysed for a possible influence over “performance duration” in selected plays through the elements of the space, text, acting and direction.

Keywords: Theatre, Narrative tradition, Kurd, Performance duration.

ÖNSÖZ

Bu tezin ilk soruları, 2012 yılında Diyarbakır’da düzenlenen “1. Ulusal Kürt Tiyatrosu Konferansı”nın kapalı oturumunda yapılan tartışmalardan sonra sorulmuştur. Türkiye’nin çeşitli yerlerinden gelen Kürt tiyatrocuların sorunlarını ve özgün bir tiyatro kimliğini nasıl oluşturacaklarını tartıştıkları oturumda neredeyse tüm katılımcılar Kürt tiyatrosuna kaynaklık etmesi bağlamında dengbêjlik geleneğini ayrıcalıklı bir yere koymuş; hatta bazıları dengbêjliği bir tiyatro formu olarak gördüklerini belirtmiştir. Bu görüşler, tezin ilk araştırma konusunu belirlemiştir. O yıllarda dengbêjlik hakkında yapılmış olan çok az sayıdaki çalışmaya ve çalışma yapan kişilere ulaşılmış, ardından Diyarbakır, Bingöl, Muş, Van, Mardin ve İstanbul’da 2016 yılına kadar sürecek olan bir saha araştırması yapılmıştır. Bu saha alanlarında hem dengbêjlerle hem de Kürt tiyatrocularla görüşülmüş, ses ve video kaydı yapılmıştır. Tezin ilk yıllarından bugüne kadar geçen süre zarfında dengbêjlik geleneği daha görünür olmuş, Kürt tiyatrosunun dengbêjlikle kurduğu ilişki bağlamında pratik alanda önemli işlere imza atılmıştır. Dolayısıyla; çok az kaynakla ve örnekle çıkılan yolda Kürt tiyatro belleğinin geçmişi görünür kılınmaya çalışılırken; bu belleğin oluşma sürecine de şahitlik edilmiştir. Bu çalışma, yaşayan bir geleneğin, tiyatroya kaynaklığının izinin sürülmesi ve bunu dönemin tam da içinden seslenerek yapması bakımından önem teşkil etmektedir.

Bu tezin kişisel tarihim açısından önemini ise; tam da bugünden altı yıl geriye doğru baktığımda anlamaktayım. Tek başına; ama yalnız yazmadığım bu tezin tamamlanmasında yardımlarını ve desteklerini esirgemeyenlere teşekkürlerimi sunmak isterim. Dağınık ve kalabalık zihnimi desteğiyle berraklaştıran tez danışmanım Doç. Dr. Yavuz Pekman’a; yazdıklarımı sabırla okuyan tez izleme komitesinde yer alan değerli hocalarım Doç. Dr. Fakiye Özsoysal ve Prof. Dr. Esin Gören’e; bu süreçte anlayışını esirgemeyen hocam Prof. Dr. Kerem Karaboğa’ya; yazdıklarına mesafe alarak bakmamı sağlayan, tezi satır satır okuyan Dr. Nilgün Firidinoğlu’na ve önerileriyle tezin dilini oluşturmada yardımcı olan Yrd. Doç. Dr. Oğuz Arıcı’ya teşekkür ederim. İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri

Birimi'ne de sağladıkları katkı nedeniyle teşekkürü bir borç bilirim. Fevzi Taş, bu tezin her satırını sabırla okumuş, sohbetlerimizin konusunun yıllardır bu tez olmasına razı gelmiştir. Fatma Onat, zamansız heyecanlarıma ortak olmuş, ilgisini canlı tutarak desteğini her daim hissettirmiştir. Komşularım Halime ve Mertal Genç bu zorlu süreçte yanımda olmuşlardır. Bu tezi yazarken kapısını çaldığım ve yanıtı bırakılmadığım herkese çok teşekkür ederim: Diyarbakır Dengbêj Evi, Dengbêj Bedrettin Bayram, Dengbêj Gazîn, Dengbêj Mehmet Çağ, Dengbêj Mihemedê Beyro, Dengbêj Selahattin Güçtekin, Dengbêj Serdin Turgut, Dengbêj Xenî, Dengbêj Zahîro, Dengbêj Sebrî Agirî, Dengbêj Mehemedê Şemê, Hilmi Akyol, Zana Farqînî, Tarık Ziya Ekinci, Süreyya Karacabey, Wendelmoet Hamelink, Gezegen Sahaf, Patika Sahaf, Mamoste Cemil, Dilawer Zeraq, Celil Toksöz, Ferhat Keskin, Ghotbedin Sadeghi, Hevidar Bakır, Welat Esin, Zafer Artuş, Şêxmûs Sefer, Hassan Ghazi, Ayhan Işık, Zeki Gürür, Serhat Resul Çaçan, Metin Yüksel, Sedat Barış, Barış Işık, Rûknettîn Gün, Recep İçen, Çetin Erol, Emin Yalçınkaya, Yılmaz Hatman, Erdal Ceviz, Alan Ciwan, Alişan Önlü, Baran Demir, Kemal Ulusoy, Yıldız Gültekin, Remzi Yıldırım, Yavuz Akkuzu, Bora Çelik, Gıyasettin Şehir, Rugeş Kırıcı, Ubeydullah Olam, Haydar Demirtaş, Kemal Orgun, Onur Cebe, Mürsel Bek, Kristine Özbey, Doğan Karasu, Murat Aydın, Nalin Diri, Refik Bektaş, Ümit Aktaş, Zeynep Güneş, Mustafa Akyol, Elif Candan, Songül Bingöl ve Erdem Avşar.

En büyük teşekkürü aileme borçluyum. Bana her zaman inandıkları ve inandığım yolda yürümemi sağladıkları için...

İstanbul, 2017

Duygu Çelik

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
TABLolar LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEK KİŞİLİK ANLATI GELENEĞİ OLARAK DENGEBİLİK VE DENGEBİLİK GELENEĞİNİN ÖZÜ

1.1. TEK KİŞİLİK ANLATI GELENEĞİ FORMLARI VE ORTAK ÖZELLİKLERİ ...	11
1.2. DENGEBİLİK GELENEĞİ	35
1.2.1. DENGEBİLİK GELENEĞİNİN KAVRAMSALLAŞTIRILMA KARMAŞASINA GENEL BİR BAKIŞ.....	35
1.2.2. DENGEBİLİĞİN UNSURLARI VE TEK KİŞİLİK ANLATI GELENEĞİ OLARAK DENGEBİLİK.....	42
1.2.3. GELENEKSEL DENGEBİLİKTEN YENİ DENGEBİLİĞE.....	53
1.2.4. YENİ DENGEBİLİK.....	59
1.2.4.1. YENİ DENGEBİLİK	62
1.2.4.2. YENİ KILAM.....	64
1.2.4.3. YENİ DİVANHANE	71
1.2.4.4. YENİ CIVAT	79
1.3. DENGEBİLİK GELENEĞİNİN ÖZÜ	83

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE KÜRT TİYATROSU

2.1. GELENEKSEL KÜRT DRAMATİK OYUNLARI.....	96
2.1.1. KOSEGELE.....	103
2.1.2. BERANBERDAN (KOÇKATIMI) VE SAYA GEZME OYUNLARI	113

2.1.3. BÛKA BARANÊ	117
2.1.4. GELENEKSEL KÛRT DRAMATİK OYUNLARI ÜZERİNE	121
2.2. ÖNEMLİ BİR DURAK: 1893 ŞİKAGO COLUMBUS DÜNYA FUARI'NDA "THE KURDISH DRAMA"	124
2.3. İLK KÛRTÇE TİYATRO METNİ: MEMÊ ALAN	129
2.4. CUMHURİYET DÖNEMİNİN İLK KÛRTÇE TİYATRO METNİ: BİRÎNA REŞ	138
2.5. SAHNELENEN İLK OYUN: DAWIYA DEHAQ/ DEHAK'IN SONU	144
2.6. MODERN KÛRT TİYATROSUNA DOĞRU	148
2.7. MODERN KÛRT TİYATROSUNA GENEL BİR BAKIŞ (1991-2017)	156
2.7.1. MODERN KÛRT TİYATROSUNDA MEKAN(SIZLIK)	157
2.7.2. MODERN KÛRT TİYATROSUNDA METİN	164
2.7.3. MODERN KÛRT TİYATROSUNDA OYUNCU	172

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DENGBÊJLİK GELENEĞİNİN KÛRT TİYATROSUNA ETKİLERİ

3.1 "KAYNAĞA DÖNME": BATININ AVANGARDLARI VE TÜRK TİYATROSU ÖRNEĞİ	187
3.2. KÛRT TİYATROSUNDA "KAYNAĞA DÖNME" TARTIŞMALARI VE DENGBÊJLİK	194
3.3. DENGBÊJLİK GELENEĞİNİN KÛRT TİYATROSUNA ETKİLERİ	216
3.3.1. METNE ETKİSİ	217
3.3.1.1. KLASİK METNE ETKİSİ	219
3.3.1.2. ÖZGÜN METNE ETKİSİ	234
3.3.1.3. KILAM-METİN	245
3.3.2. OYUNCUYA ETKİSİ	259
3.3.2.1. DENGBÊJ OLARAK OYUNCU	260
3.3.2.2. OYUNCU DENGBÊJ	264
3.3.3. MEKANA ETKİSİ	272
3.3.4. REJİYE ETKİSİ	279
SONUÇ	292
KAYNAKÇA	302
TABLO 1: SAHA ARAŞTIRMASI VERİ TABLOSU	337
ÖZGEÇMİŞ	340

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo – 1: Saha Araştırması Veri Tablosu.....	337
--	-----

KISALTMALAR LİSTESİ

BBŞT	:Batman Belediyesi Şehir Tiyatrosu
DAST	:Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu
DBŞT	:Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu
DER.	:Derleyen
DR.	:Doktor
MKM	:Mezopotamya Kültür Merkezi
TJN	:Teatra Jiyana Nû
TRT	:Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

GİRİŞ

Dr. Barış Ünlü, “Türklük Sözleşmesi’nin İmzalanışı (1915-1925)” başlıklı makalesinde iki kavramdan söz etmektedir: “Türklük” ve “Türklük Sözleşmesi” :

“Türklük, Türk olanların ve Türklüğe asimile olmuşların/edilmişlerin ezici çoğunluğunda görülen belli düşünme, duygulanma, ilgilenme, bilgilenme, görme, duyma ve algılama halleridir. Bu haller 1910’lardan bugüne okul, aile, medya, cami, mahalle gibi aygıtlarda ve çevrelerde sürdürülen bir düşünsel ve duygusal eğitim sonucu oluştu. Bu ikili eğitim, 1910’larda imha ve tasfiye edilen Ermeniler (ve diğer gayrimüslimler) ve 1924’ten başlayarak imha ve inkâr edilen Kürtler hakkında hiçbir şey öğretmedi. Türklere önemli imtiyazlar ve beklentiler sunan Türklük Sözleşmesi, bu iki konuya girmeyi kesinlikle yasaklamıştı. Kişi, bu konular hakkında konuşmadığı, yazmadığı, siyaset yapmadığı sürece sözleşmenin potansiyel ve reel faydalarından yararlanabilecekti. Dolayısıyla Türklük, aynı zamanda belli düşünmeme, duygulanmama, ilgilenmeme, görmeme, duymama ve algılamama halleridir. Türklüğün bu negatif halleri birer imtiyazdır, çünkü ancak egemen grubun görmeme, duymama, ilgilenmeme, bilgilenmeme vs. hakkı/lüksü vardır. Bu negatif haller Türklük Sözleşmesi için hayatidir, çünkü belli bir düşünce ve duygu dünyası olarak Türklük ancak bu negatif haller –görmeme, duymama, bilmeme, ilgilenmeme vs.- sayesinde sürdürülebilir.”¹

Resmi tarih, Türklük Sözleşmesi’nin duvarını örmüş ve örmektedir. Bu inşaatta ötekinin kültürel belleği de ya egemenin harcına karıştırılarak asimile edilmektedir ya da tamamen yok sayılmaktadır. Bu coğrafyanın tiyatrosunun yazımında da “Türklük Sözleşmesi”nin kurallarına uyulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira odağına Kürtlerin dramatik oyun geleneğini ya da modern Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimini alan akademik bir çalışmanın bulunmaması, bu düşünme halinin ve düşünmeme imtiyazının bir göstergesidir.

Bu noktada; Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimini konu alan iki makaleyi anmak gereklidir. İlki, Elif Baş’ın “The Rise of Kurdish Theatre in İstanbul”² (Kürt Tiyatrosunun İstanbul’daki Yükselişi) başlıklı makalesi, ikincisi ise; Renata

¹ Barış Ünlü, “Türklük Sözleşmesi’nin İmzalanışı (1915-1925)”, **Mülkiye Dergisi**, C. 38, Sayı:3, s. 56.

² Elif Baş, “The Rise of Kurdish Theatre in İstanbul”, **Theatre Survey**, C. 56, Sayı:3, Eylül 2015, s. 314-335.

Kurpiewska-Korbut'un "Modern Kurdish Theater in Turkey"³ (Türkiye'deki Modern Kürt Tiyatrosu) başlıklı makalesi. Makalesinin kaynakçasını yaptığı röportajlarla zenginleştiren Elif Baş, çalışmasında Kürt tiyatrosuna dair genel bir bakış sunduktan sonra, Destar Tiyatro'nun "Disko 5 No'lu" ve Tiyatro Avesta'nın "Daf"(Kapan) oyunlarını, seyircilerle yaptığı röportajlara da yer vererek, incelemiştir. Baş, Kürt tiyatrosunun İstanbul deneyimine dair önemli bir çalışmaya imza atmakla birlikte; **dengbêjlik** geleneğini kuramsal bir analize tabii tutmadan, **dengbêjleri** Kürt anlatı tiyatrosunun ilk icracıları olarak tanımlamaktadır. Renata Kurpiewska-Korbut, makalesinin kaynakçasını Kürt tiyatrosu ile ilgili İngilizce yazılmış internet haberlerinden oluşturmuştur. Bu haliyle; makalenin bilimselliği tartışmalıdır ki; bilgilerin, doğruluğu sorgulanmadan makaleye aynen aktarıldığı görülmektedir.

Kürt tiyatrosu ile ilgili henüz bilimsel bir çalışmanın yapılmamış olması ve Kürt tiyatrosunda otoritesiyle öne çıkan isimlerin bilimsellik ve bilimsel etik konusunda sorumlu davranmamaları bilgi kirliliğini de beraberinde getirmektedir. Örneğin; Cafer Sarıkaya'nın "Celebrating Difference: "Turkish Theatre" in the Chicago World's Columbian Exposition of 1893"⁴ (Farklılığın Kutlanması: 1893 Şikago Columbus Dünya Sergisi'ndeki "Türk Tiyatrosu") başlıklı tezinde Kürt tiyatrosu için heyecan verici bir bilgiye yer verilmektedir. Şikago Columbus Dünya Sergisi'nde yer alan "Türk Tiyatrosu"nın sergilediği performanslar arasında "The Kurdish Drama" (Kürt Tiyatrosu) başlıklı bir oyun yer almaktadır; fakat oyunun dili Arapça'dır. Kürt tiyatrosunun önemli isimlerinden Mirza Metin, bir röportajında bu oyunun Kürtçe olduğunu ifade etmektedir:

"...1894'te, Chicago Kültür Fuarı'nda Osmanlı'dan oyun istiyorlar. Osmanlı da birkaç tane oyun gönderiyor ve bunlardan bir tanesi de Kürtçe. "Kurdish Drama" diye oynanıyor. Kürt Tarihi Dergisi'nin yaptığı haberlerden bir tanesidir bu. Ve fuara giden broşürün en başında "Kurdish Drama" yazıyor."⁵

³ Renata Kurpiewska-Korbut, "Modern Kurdish Theater in Turkey", **Fritillaria Kurdica**, Jagiellonian Üniversitesi, No:13-14, Eylül 2016, s. 93-102.

⁴ Cafer Sarıkaya, "Celebrating Difference: "Turkish Theatre" in the Chicago World's Columbian Exposition of 1893", Boğaziçi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2010.

⁵ Betül Memiş, "Rüyalarımda Bile Dilimi Kaybetmeyeceğim", Berfin Zenderlioğlu ve Mirza Metin ile röportaj, **HaberTurk**, 8 Nisan 2015, (Çevrimiçi) <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1063373-ruyalarimda-bile-dilimi-kaybetmeyecegim>, 23 Nisan 2015.

Ayhan Hülâgü de oyunun Kürtçe olduğunu, “Kürt Tarihi dergisinin araştırmalarına göre 120 yıl önce Chicago’da Kürtçe tiyatro yapılmış”⁶ cümlesiyle ilan etmektedir. Oysaki her iki ismin de referans verdiği kaynakta oyunun Arapça olduğu bilgisi bulunmaktadır. Bilgiyle kurulan ilişkiye dair bir başka örnek; Sedat Ulugana’nın ”Kürtlerin en eski tiyatro eseri, Ecel-i Kaza” başlıklı yazısında karşımıza çıkmaktadır. Ulugana, “Kürt tiyatrosu”nu kavramsallaştırmadan, Ebüzziya Tevfik’in “Ecel-i Kaza” adlı oyununun, “yazarının Kürt olması, oyun konusunun Kürtlerle ilgili olması sebebiyle”; Kürtlerin ilk tiyatro eseri olarak “bilindiğini” ifade etmektedir.⁷ Bu bilginin, daha sonra Kürt tiyatrosu ile ilgili yazılan yazılarda, yapılan söyleşilerde “doğru bilgi” olarak kullanıldığı görülmektedir.⁸ Gazete haberlerinin ve yazılarının dışında Aydın Orak’ın “Kürt Tiyatrosu: Mezopotamya’da Tiyatronun Doğuşundan Modern Kürt Tiyatrosuna” adlı kitabında başkaları tarafından yazılmış yazıların referans verilmeden kullanıldığı görülmektedir. Örneğin; Baran Demir’in “1. Kürt Tiyatro Konferansı” başlıklı yazısı kitaba aynen aktarılmış; fakat yazarına referans verilmemiştir.⁹ Kitap içindeki bu örnekleri çoğaltmak mümkündür ve bu sebeple; bu çalışmada bilimsel etiğin gözetilmediğini söylemek yanlış olmayacaktır.¹⁰ Bu birkaç örnek bile; Kürt tiyatrosunun henüz başında olduğu tarih yazımı için başvurulacak kaynaklardaki bilgi kirliliğini ve çalışmalardaki bilimsel olmayan yaklaşımı gösterir niteliktedir. Bu durum tespiti, kişileri ya da bu

⁶ Ayhan Hülâgü, “Kürtçe Tiyatronun MiniTarihi”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 16 Şubat 2017, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2017/02/kurtce-tiyatronun-mini-tarihi/>, 2 Nisan 2017.

⁷ Sedat Ulugana, ”Kürtlerin en eski tiyatro eseri, Ecel-i Kaza”, 22 Mayıs 2012, (Çevrimiçi) <http://anfturkce.net/kultur/kurtlerin-en-eski-tiyatro-eseri-ecel-i-kaza>, 27 Mayıs 2012.

⁸ Örneğin; Özkan Öztaş, “Laz Ahmet’ten Rizeli Tayyip’e “İlk Kürt Tiyatrosu”” başlıklı yazısını bu bilgi üzerine inşa etmiştir. Özkan Öztaş, “Laz Ahmet’ten Rizeli Tayyip’e “İlk Kürt Tiyatrosu”, **soL**, 11 Haziran 2012, (Çevrimiçi) <http://haber.sol.org.tr/serbest-kursu/laz-ahmetten-rizeli-tayyipe-ilk-kurt-tiyatrosu-ozkan-oztas-haberi-55691>, 19 Temmuz 2014.

⁹ Baran Demir’in yazısı için; Baran Demir, “1. Kürt Tiyatro Konferansı”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 24 Aralık 2012, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2012/12/1-kurt-tiyatro-konferansi/>, 26 Aralık 2012.

Aydın Orak’ın kitabındaki bölüm için; Aydın Orak, **Kürt Tiyatrosu: Mezopotamya’da Tiyatronun Doğuşundan Modern Kürt Tiyatrosuna**, Ed. Halil Özer, İstanbul, Doruk Yayınları, 2016, s. 143-148.

¹⁰ Çetoyê Zêdo, bu kitapla ilgili eleştirel bir yazı kaleme almıştır. Çetoyê Zêdo, “Aydın Orak Portresinden Kürt Tiyatrosu’na Kuşbakışı”, **Çetoyê Zêdo Blogspot**, 15 Haziran 2016, (Çevrimiçi) <https://cetoyezedo.blogspot.com.tr/2016/06/aydn-orak-portresinden-kurt-tiyatrosuna.html>, 16 Haziran 2016.

yaklaşımın temel motivasyonunu hedef alma amacıyla değil; bu tezin Kürt tiyatrosuna dair doğru bilgiye ulaşması konusunda yaşadığı zorlu “ayıklama” sürecini anlatmak için yapılmaktadır.

Ayıklama sürecinde kevgirin üzerinde kalan çalışmalardan birisi Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimine dair önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkan, “Jêrzemîn: 1991-2013 yılları arasında Türkiye’de Kürt Tiyatrosu”¹¹ adlı derleme kitaptır. “1. Amed Tiyatro Festivali” (2012) kapsamında Kürt tiyatro afişleri sergisi açan ve daha sonra bu serginin kitaplaştırılma fikrini hayata geçiren Mirza Metin, Jêrzemîn’de afişlerin yanı sıra Kürt tiyatro gruplarına dair bilgilere, afişleri bulunan oyunların künyelerine de yer vermektedir. Her ne kadar kaynak kişiler tarafından verilen bilgilerin doğruluğu tartışmaya açık olsa da; **Jêrzemîn**, modern Kürt tiyatrosunun afişlerini bir araya getirmesiyle önemli bir arşiv çalışması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu teze kaynaklık eden diğer bir önemli çalışmaya; “Kültürel Çoğulcu Gündem” sitesi¹² imza atmıştır. Sitede Kürt tiyatrosu yapmış/yapan kimselerle 2005 yılında yapılmış olan röportajlar yer almıştır. Röportaj yapılan isimler arasında; Mahmud Samed, Emin Yalçinkaya, Mehmet Gündüz, Metin Yılmaz, Sait Şaşmaz, Metin Boran, Emrah Koyuncu, Mamoste Cemil, Erdal Ceviz, Kemal Orgun ve Kenan Doğu bulunmaktadır. Bu isimler arasında bulunan Mamoste Cemil, Erdal Ceviz, Kemal Orgun ve Emin Yalçinkaya ile 2014-2017 yılları arasında tez kapsamında röportajlar yapılmıştır. Bu durum, aynı kişilerin düşüncelerinden hareketle; Kürt tiyatrosunun iki dönemine dair bir karşılaştırma yapma imkanını sağlamıştır. Ayrıca, günümüze nazaran belleğin daha taze olduğu bir dönemde yapılan röportajlar, doğru ve ayrıntılı bilgiye ulaşılması noktasında önemli bir işlevi üstlenmiştir.

¹¹ **Jêrzemîn: 1991-2013 yılları arasında Türkiye’de Kürt Tiyatrosu**, Haz. Mirza Metin, Ed. Mirza Metin, Berfin Zenderlioğlu, Çev. Alan Ciwan, Alişan Önlü, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014.

¹² Yayın hayatına 2014 yılında son veren site, arşivini bir süre açık tutmuştur; fakat bu sitenin arşivine 2017 yılı itibarıyla ulaşılamamaktadır.

Negatif hallere maruz kalan Kürt tiyatrosu için zamanın, belleğin aleyhine işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Zaman geçtikçe, bellek zayıflamaktadır. Tez kapsamında yer verilememiş olsa da Ömer Faruk Kurhan'ın "Kürt tiyatrosu" üzerine yazdığı yazıların da belleğin taze kalmasını sağlaması açısından önemli bir kaynak olduğu belirtilmelidir.¹³

Bu tez, tek kişilik anlatı geleneği olan **dengbêjliğin**, Kürt tiyatrosuna etkisini örnek oyunlar üzerinden tartışmaya açmaktadır. Kürt tiyatrosu ilk kez bir tezde yer alırken; **dengbêjlik** geleneğinin akademik mecrada gittikçe artan bir ilgiyle yer aldığı görülmektedir. 2003 yılında Süleyman Öz'ün "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikaye Anlatıcılığı"¹⁴ başlıklı yüksek lisans tezinde; tezin başlığında adı geçmese de **dengbêjler**, hikaye anlatıcısı olarak ele alınmış, geleneğin geçirdiği dönüşüm sosyolojik bağlamda incelenmiştir. 2009 yılından sonra **dengbêjlik** geleneğinin özellikle yüksek lisans tezlerinde yer aldığı görülmektedir. Örneğin; Türkçe yazılan yüksek lisans tezleri arasında, Yusuf Uygur'ın "Kültürel Bellek ve Dengbejlik: Doğu Anadolu'daki 'Dengbejlik' Geleneğinde Bellek Üretimi"¹⁵, Selda Öztürk'ün "Kadın Kimliği Bağlamında Kültürel Bellek ve Van Merkezdeki Kadın Dengbêjliği Yansımaları", Rodizan Ürün'ün "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Dengbêjlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları"¹⁶, Rodi Yüzbaşı'nın "Mezopotamya'da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı: "Miras"¹⁷, Sinan Akcan'ın ek kısmında Kürt tiyatrocularla (Erdal Ceviz, Mirza Metin) yaptığı söyleşilere yer verdiği "Anlatıcı Olarak Dengbêj

¹³Ömer Faruk Kurhan, **Blogspot**, (Çevrimiçi) <http://fkurhan.blogspot.com.tr/search?q=k%C3%BCrt+tiyatrosu>, 2 Nisan 2016.

¹⁴ Süleyman Öz, "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikaye Anlatıcılığı", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2003.

¹⁵ Yusuf Uygur, "Kültürel Bellek ve Dengbejlik: *Doğu Anadolu'daki 'Dengbejlik' Geleneğinde Bellek Üretimi*," Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2009.

¹⁶ Rodizan Ürün, "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Dengbêjlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları", Haliç Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2012.

¹⁷ Rodi Yüzbaşı, "Mezopotamya'da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı. "Miras"", Marmara Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2012.

ve Dengbêj Anlatılarındaki Kahramanın Makûs Talihi”¹⁸, Fırat Taş’ın “Dengbejlik Geleneği ve Dönüşümler”¹⁹ başlıklı tezleri bulunmaktadır. Serhat Resul Çaçan’ın, “The Dengbêji Tradition Among Kurdish-Kurmanj Communities: Narrative and Performance During Late Nineteenth and Twentieth Centuries”²⁰ (Kürt-Kurmanj Toplumu İçinde Dengbêjî Geleneği: Geç Ondokuzuncu Yüzyıl ile Yirminci Yüzyıllarda Anlatı ve Performans) başlıklı yüksek lisans tezi önemli bir araştırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Kürtçe yazılan tezlere örnek olarak; Serdar Öztürk’ün “Di tradîsyona Dengbêjîya Kurdî de Şakîro (Jîyan û Berhem)”²¹ (Kürt Dengbêjlik Geleneğinde Dengbêj Şakîro (Hayatı ve Eserleri)); Zeki Gürür’ün “Denbêjî di Peywenda Patronajê de”²² (Patronaj Bağlamında Dengbêjlik) başlıklı yüksek lisans tezleri bulunmaktadır. Doktora tezi olarak; Canser Kardaş’ın, “Dengbêjlik Geleneği ve Âşık Edebiyatı ile Karşılaştırılması”²³ başlıklı tezi yeni yapılan çalışmalar arasındadır. Ayrıca kavramsallaştırma konusunda yol gösterici bir kaynak olarak başvurulmuş Wendelmoet Hamelink’in, yazdığı “The Sung Home: Narrative, Morality, and the Kurdish Nation”²⁴ adlı doktora tezi **dengbêjliğe** dair yapılan en kapsamlı çalışmalar arasındaki yerini almıştır. **Dengbêjlik** geleneğinin akademik mecrada kendisine açtığı alanın önemini azımsamadan belirtmek gerekir ki; bu çalışmaların çoğunda birbirinin tekrarı yanlış kavramsallaştırmalara rastlanılmaktadır. Kuşkusuz bu tez de kavramsallaştırma sorunsalına tek başına bir reçete olma iddiasını taşımamaktadır; fakat tartışmasız kabul edilen kavramları tartışmaya açarak, tekrarlanan yanlışlara mesafe alınmasını sağlamaya çalışacaktır.

¹⁸ Sinan Akcan, “Anlatıcı Olarak Dengbêj ve Dengbêj Anlatılarındaki Kahramanın Makûs Talihi”, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film ve Drama Programı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2014.

¹⁹ Fırat Taş, “Dengbêjlik Geleneği ve Dönüşümler”, Ankara Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2015.

²⁰ Serhat Resul Çaçan, “The Dengbêji Tradition Among Kurdish-Kurmanj Communities: Narrative and Performance During Late Nineteenth and Twentieth Centuries,” Boğaziçi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2013.

²¹ Serdar Öztürk, “Di tradîsyona Dengbêjîya Kurdî de Şakîro (Jîyan û Berhem)”, Mardin Artuklu Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin, 2014.

²² Zeki Gürür, “Denbêjî di Peywenda Patronajê de”, Mardin Artuklu Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin, 2014.

²³ Canser Kardaş, “Dengbêjlik Geleneği ve Âşık Edebiyatı ile Karşılaştırılması”, Fırat Üniversitesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2013.

²⁴ Bu tez 2016 yılında Brill Yayınevi tarafından basılmıştır; fakat bu çalışma kapsamında kitap yerine tez dikkate alınmıştır. Wendelmoet Hamelink, “The Sung Home: Narrative, Morality, and the Kurdish Nation”, Leiden Üniversitesi, (Doktora Tezi), Hollanda, 2014.

Bu tez kapsamında; **dengbêjlik** geleneği, ilk defa sahne sanatları ile ilişkisi bağlamında incelenecektir.

Tezin ilk bölümünün konusu **dengbêjlik geleneği** olacaktır. İlk alt başlıkta; farklı coğrafyalarda icra edilen tek kişilik anlatı gelenekleri incelenecek; ortak özellikleri belirlenecektir. Ardından **dengbêjlik** geleneğinin kavramsallaştırmasına dair yapılan tartışmalara yer verilecek; ardından gelenek unsurlarına (**dengbêj**, **civat**, **kilam** ve **divanhane**) ayrılarak incelenecektir. Geleneğin tek kişilik bir anlatı formu olması, diğer tek kişilik anlatı formlarında belirlenen ortak özellikleri taşıyıp taşımadığı tartışması ekseninde açığa çıkarılacaktır. Geleneğin tek kişilik anlatı formu olmasına dair yapılacak kavramsallaştırma, tezin diğer bölümlerinde **dengbêjliğin** kimliğini belirleyecektir. **Dengbêjlik** geleneğini değiştiren dinamiklerin ve geleneğin değişen özelliklerinin inceleneceği bu bölümde; günümüzde icra edilen **dengbêjliğe** “**yeni dengbêjlik**” denilecektir. “**Yeni dengbêjlik**” kavramını incelediğimiz bölümün malzemesini ağırlıklı olarak saha araştırmasında derlenen veriler oluşturacaktır. Bu noktada **dengbêjlik** geleneğinin farklı bölgelerdeki farklı söyleme stillerinin bu tezin konusu olmadığını belirtmek gereklidir. Dolayısıyla; bu bölümde **dengbêjlik** geleneğinin anlatısının içeriğinden ziyade geleneğin “icra”sına odaklanılacaktır. Tezin tamamında kullanılacak olan ve İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro” kuramında tiyatronun asal ve geçici unsurlarını belirlemek üzere kullandığı “unsurlarına ayırma ve o unsurun etkisini anlamak için bütünden çıkarma” tekniği kullanılacak; “**yeni dengbêjlik**”, değişen özellikleriyle **dengbêj**, **kilam**, **divanhane** ve **civat** unsurlarına ayrılarak incelenecektir. Değişen özelliklerin geleneğe etkisi tartışmaya açılacak; hangi unsurların geçici hangi unsurların asal olduğu belirlenecektir. Bu basamaklı incelemenin sonunda **dengbêjlik geleneğinin** özünün ne olduğu üzerinde durulacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimine odaklanılacaktır. Kürt tiyatrosu için kuramsal bir çerçeve çizilecek; dil, kıtas olarak belirlenecektir. Geleneksel Kürt dramatik oyunlarına örnek olarak; **Kosegelî**, **Beranberdan ritüeli** ve **Saya Gezme** ve **Bûka Baranê** oyunları incelenecektir.

Dengbêjlik geleneği ile dramatik oyunlar arasında günümüzde icra edilme motivasyonları bağlamında bir karşılaştırma yapılacaktır. Bu karşılaştırmadan çıkacak sonuçlar, üçüncü bölümde Kürt tiyatrosunun neden dramatik oyunlar yerine **dengbêjlik** üzerinde ısrar ettiğine dair düşünsel bir arka plan oluşmasını sağlayacaktır. Her ne kadar Arapça icra ediliyor olsa dahi; Osmanlı Devleti'nin Şikago Columbus Dünya Sergisi'nde sahnelediği "The Kurdish Drama" başlıklı oyun önemli bir Kürt temsili durağı olarak tez kapsamında yer alacaktır. Bu bölümde ayrıca ilk Kürtçe tiyatro metni olan "**Memê Alan**", Cumhuriyet döneminin ilk Kürtçe tiyatro metni olan "**Birîna Reş**", sahnelenen ilk oyun olan **Dawiya Dehaq/Dehak'ın Sonu** ayrı başlıklarda incelenecektir. Modern Kürt tiyatrosunun öncesinde Türkiye tiyatrosunda sol siyasal düşüncenin etkisiyle görünür olmaya başlayan Kürt kimliğine dair örnekler verilecek; 1991 yılında süreklilik kazanmaya başlayacak olan Kürt tiyatrosunu etkileyen unsurların izi bu dönemden itibaren sürülmeye başlanacaktır. Bu tez kapsamında; "Modern Kürt Tiyatrosu" kavramı ile şu kastedilecektir: tiyatronun metin, sahne, dekor, kostüm, aksesuar, makyaj gibi unsurlarının kullanılması ve tiyatronun kurumsal nitelik taşımaya başlaması. Belirlenen bu kıstaslar, "Modern Kürt Tiyatrosu"nın ilk adımlarının atıldığı 1991 yılını başlangıç kabul edecek; bu bölümün sonunda "Modern Kürt Tiyatrosu" mekan, metin ve oyuncu unsurlarına ayrılarak, analiz edilecektir. Bu tezin, Kürt tiyatrosunun tarihini tüm yönleriyle yazmak amacını taşımadığını belirtmek gereklidir. Kapsam, üçüncü bölümde incelenecek oyunların yazıldığı, sahnelendiği döneme dair düşünsel bir arka plan oluşturacak şekilde belirlenecektir. Bu bölümün malzemesini Kürt tiyatrocularla (bizzat) yapılmış olan röportajlar, arşiv kayıtları, gazete ve dergilerde yer alan yazılar oluşturacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde, ilk olarak bir tiyatronun "kaynağa dönme"sinin anlamı ve motivasyonları Avrupa avangardları ve Türk tiyatrosu²⁵ bağlamında açıklanacak; ardından Kürt tiyatrosunda "kaynağa dönme" tartışmaları ve bu tartışmaların içinde **dengbêjlik** geleneğinin yeri incelenecektir. **Dengbêjlik**

²⁵ Tezin bütününde "Türkiye Tiyatrosu" kavramı kullanılacak; "Türklük sözleşmesi"ne uyan bir bakışın vurgulandığı yerlerde "Türk Tiyatrosu" kavramı tercih edilecektir.

geleneğinin Kürt tiyatrosuna etkisinin olup olmadığı örnek oyunlar üzerinden yine unsurlarına ayrılarak açığa çıkarılacaktır. Metin, mekan, oyuncu ve rejî unsurlarında geleneğin izi sürülecektir. Baltacıoğlu'nun kullandığı tekniğe referansla, oyunlardaki **dengbêj** unsurları oyundan çıkarılacak, oyunda eksilenin ne olduğu açıklanmaya çalışılacaktır. Kavram karmaşasını önlemek için; tiyatro söz konusu olduğunda “gösterim süresi”; **dengbêjlik** geleneği için “icra süresi” kavramları kullanılacaktır. Bu bölümün malzemesini ise; saha araştırmasında yapılan röportajlar, bizzat yapılmış oyun kayıtları, DBŞT arşivi, kişisel görüşme, yazışmalar ve incelenecek oyun metinleri oluşturacaktır.

Tez kapsamında; **dengbêjlik** geleneğinin etkisinin tartışmaya açılacağı oyunlar; metnine ve video/ses kaydına ulaşılmış olan ya da bizzat kaydedilmiş olan oyunlardan seçilmiştir. İncelenecek oyunların ağırlıklı olarak; DBŞT oyunlarından olması bu sebeptir. Zira DBŞT'nin arşivi, “görece” düzenli olmasının bir sonucu olarak, tezin malzemesi için önemli bir kaynak olmuştur. Buna ek olarak; bizzat seyredilmiş ve kayda alınan oyunlar da tez kapsamına alınmıştır. Mardin'deki “Figürsüzler Tiyatro Topluluğu”nun sahnelediği “**Nêçîrvan**” (Avcı) oyununun yazarı Ubeydullah Olam'dan oyun metni; Haydar Demirtaş'tan video kaydı alınmıştır. BBŞT'nin sahnelediği “**Bênalî û Temîr**” (Binali ile Temir) oyununun metnine ve video kaydına ise; Barış Işık'ın kişisel arşivinden ulaşılmıştır. “**Spîmend**” (Spimend) oyununun metni de Yavuz Akkuzu'dan temin edilmiştir.

Oyunlar, Kürtçe'den Türkçe'ye çevrilmiştir. Bir tiyatro metnini çevirecek bir çevirmenin bulunması noktasında zorluk yaşandığını belirtmek gereklidir. **Destê Şeş Tilî** (Altı Parmaklı El), , **Bênalî û Temîr** (Binali ile Temir), **Cembelî û Binefş** (Cembeli ile Binefş), **Kelemê Evînê** (Aşk Dikeni), **Spîmend** oyunlarını Mustafa Akyol; **Nêçîrvan** (Avcı) oyununu Kristin Özbey; **Hamlet** oyunundaki **dengbêj** sahnelerini ve **Mem û Zîn**'i (Mem ile Zin) Nalin Diri çevirmiştir. Çevirmenler, genel olarak oyunların dili konusunda şikayetlerini belirtmiş; oyunlarda Kürtçe'nin doğru kullanılmadığını ifade etmişlerdir. Bu durumdan kaynaklı metinlerde çevrilemeyen ya da birden fazla anlama gelen cümlelerle karşılaşmıştır.

Bu tez, **dengbêjlik** geleneğinin hala icrasının sürüyor olduğu, Kürt tiyatrosunun **dengbêjliği** özgün bir tiyatro kimliği için bir kaynak olarak gördüğü dönemin tam da içinden seslenmesi itibariyle; oldukça kapsamlı bir sorunsalı tartışmaya açtığı bilincindedir. Saha araştırması ve kuramsal araştırmanın iç içe geçtiği bir çalışma yöntemi benimsenmiş; ayrıca tez yazma sürecinde **dengbêjlerle** ve Kürt tiyatrocularla iletişim devam etmiştir. Saha araştırmasında yapılan kayıtlara dair bilgiler tablo şeklinde düzenlenmiştir. Dipnotlarda sadece kayıt adı ve kayıt numarası yer alacaktır. “Tablo-1: Saha Araştırması Veri Tablosu”ndan kayıtla ilgili ayrıntılı bilgiye ulaşılabilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEK KİŞİLİK ANLATI GELENEĞİ OLARAK DENGBÊJLİK VE DENGBÊJLİK GELENEĞİNİN ÖZÜ

1.1. TEK KİŞİLİK ANLATI GELENEĞİ FORMLARI VE ORTAK ÖZELLİKLERİ

Anlatı geleneğini, coğrafi bir sınır içinde ya da toplumsal bir yapıya aidiyetliği üzerinden analiz etmeye çalışmak kuşkusuz birçok disiplinle çalışmayı gerektirmektedir. Zira, tarihin devingenliği içinde coğrafi sınırlar ve toplumsal yapılar da değişmiş, kültürler arasındaki etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Bu sınır tanımazlık, Türkiye coğrafyasındaki anlatı türlerinin analiz edilirken; farklı anlatı türleriyle etkileşiminin incelenmesini gerekli kılmaktadır. Türkiye coğrafyasında anlatı geleneği türleri denildiğinde akla gelenleri şu şekilde sıralamak mümkündür; mit, efsane, destan, halk hikayesi, masal, fıkra, türkü, ağıt ve icraya dayanan kukla, karagöz, meddah ve ortaoyunu. Bunların dışında yakın coğrafyalarla etkileşim göz önünde bulundurularak, **ruzehanlık**, **nakkallık**, **kıssahanlık**, **perdehanlık** gibi geleneklerden bahsedilebilmektedir.

Günümüze gelmeden önce bugünün anlatısını etkileyen anlatı nüvesinin izini sürmek çok da kolay değildir. Bu noktada bahsedilmesi gereken ve belki de ilk akla gelen isim M.Ö. 8. yy.'da yaşadığı varsayılan destan şairi Homeros'tur. Antal Szerb, "Dünya Edebiyatı Tarihi" adlı kitabında Homeros'un önemini vurgulayarak, öncüllerinden şu şekilde bahsetmektedir:

"Yunanlıların daha Homeros'un şiirlerinden önce de büyük destanlarda rol alan tanrıları, kahramanları ve efsaneleri bildikleri açıktır; rhapsodoslar bunları Homeros'tan önce de söylüyorlardı. Homeros'tan önce kahramanlık yırları yanında İlias'a benzer, hexametre ölçüsünde, yani terennüme değil, inşada elverişli biçimde yazılmış birtakım destanî şiirlerin bulunduğunu da kabul etmek gerekir. Bu şiirlerin, sahipleri veya başka biri tarafından yazıya geçirilmiş olması da mümkündür. Nitekim

Homeros da şiirlerini yazıya geçirerek meydana getirmiştir. İlias'ın pek çok öncüsü vardı, uzun bir yol, uzun bir "gelişme" sonunda meydana gelmişti; bu yol Homeros'la doruğuna varmıştı, ama sona ermekten uzaktı.”²⁶

Görüldüğü gibi; Homeros'un şiirlerinden önce efsanelerden ve destanlardan haberdar olan halk, anlatıya aşinadır. Dolayısıyla; anlatı icracısının (anlatıcının) varlığından söz etmek yanlış olmayacaktır. Burada Homeros'un destanlarında **aidos** denilen ozanların bulunduğu hatırlanmalıdır. Bu **aidoslardan** biri Demodokos'tur. Odysseia'nın, Phaiaklar ülkesinin ozanı olan Demodokos'a söylediği şu sözler, **aidos** ile ilgili önemli ipuçları vermektedir:

“Daha çok sayarım, Demodokos, seni tek mil ölümlülerden,
sanatını ya Musa öğretti sana ya da Apollon.
Ne güzel söyledin Akhaların destanını, olduğu gibi,
neler yaptıklarını ne güzel söyledin,
nelere katlandıklarını, neler çektiklerini.
Orda mıydın sen, başka birinden mi duydun yoksa?
Haydi şimdi geç başka bir konuya,
şu tahta at olayını anlat şimdi bize,
Athene'nin yardımıyla Epeios yapmıştı onu hani,
getirmişti Akropolis'e dayamıştı tanrısız Odysseus da kurnazca.
İlyon'u yıkacak adamlarla doluydu içi.
Anlatabilirsen bunları getirip bir biçimine,
bundan böyle tek mil insanlara ben de diyeceğim ki:
Tanrı sevdi onu, tanrısız bir şiir bağışladı ona.”²⁷

“Orda mıydın sen, başka birinden mi duydun yoksa?” satırından anlaşılacağı üzere; **aidos**, sanki olayları bizzat yaşamış gibi anlatmıştır. Bunun üzerine Odysseus, Demodokos'a “tahta at olayını” bir biçime sokarak anlatıya dönüştürmesini istemektedir. Bu durum, ozanın hünerini -ki bu Musa ya da Apollon'un işidir- vurgulayan düşünceyi açığa çıkarır. Daha açık bir ifadeyle; **aidos** olmak bu hüneri gerektirir. Szerb'in sözlerine geri dönersek, **aidos** değil de icracıya

²⁶ Antal Szerb, “Dünya Edebiyatı Tarihi”, Çev. Hasan Eren, **Türkoloji Dergisi**, C. 8, Sayı:1, 1979, s. 192.

²⁷ Homeros, **Odysseia**, VIII, 487-498, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

neden **rhapsodos**²⁸ denildiği üzerine düşünülmelidir. **Rhapsodoslar**, Homeros’tan önce bir icracı olarak anılıyorsa, Homeros’un neden **aoidos** kelimesini tercih ettiği önemli bir sorudur. Bu durumda kelime anlamıyla **rhapsodosların**, daha özelleştirilmiş bir anlamda sonradan tarih sahnesine çıktığı söylenebilir. **Aoidos**, genel anlamda ozan, şarkıcı olarak anlatısını geniş bir yelpazede sunarken; **rhapsodoslar**, Homeros destanlarını da anlatan ve haliyle destan anlatma geleneğinin Homeros sonrası icracıları olarak kabul edilebilir. Azra Erhat, **rhapsodos** ve **aoidos** tartışmasına şu cümleleriyle katılmaktadır:

“Homerides denilen bu Homerosoğulları kimdi? Sakız’da okul kurmuş bir ozan topluluğu. MÖ altıncı yüzyıldan beri bütün Yunanistan’da ün saldıkları, Homeros destanlarını okumayı tekellerinde bulundurdıkları, hatta Homeros’la akrabalığı manevi bağdan da ileri götürüp Homeros’un oğulları, torunları olmakla övündükleri biliniyor. Bunlara Yunanca *rhapsodoi* deniyordu, yani ellerinde *rhabdos* değneğini tutarak destan okuyan ozanlar. Asıl Homeros destanlarında ozana *aoidos* dendiğine bakılırsa, *aoidos* ile *rhapsodos* arasında bir ayrım gözetmeli, *aoidos*’u Homeros’un kendisi ve destanlarında canlandığı yaratıcı ozan, *rhapsodos*’u yazılı değilse de sözlü bir destan geleneğini sürdüren meslekten ozan olarak anlamalı.”²⁹

Erhat’a göre; Homerosoğullarına **rhapsodos** denilmektedir. Platon’un “İon” adlı eserindeki Sokrates-İon diyalogunda **rhapsodos** olan **İon**’un sadece Homeros’un destanlarını anlatmaktan zevk aldığı yer almaktadır. Bu diyalog **rhapsodosların** başka destanları da anlattığını göstermektedir. Öyleyse **rhapsodos**; destan anlatıcısıdır ve anlatısı sadece Homeros destanlarından ibaret değildir. Yine bu diyaloga göre; tanrının şerefine yapılan **rhapsod** müsabakalarının varlığından bahsedilmektedir.³⁰ Homeros’un destanlarının aktarılma, yayılma sürecinde **Peisistratos** ismi önemli bir dönemeçte yer almaktadır. Eski Atina tiranı **Peisistratos**’un, **Panathenaia**’yı büyük bir ulusal festival olarak yeniden

²⁸ **rhapsodos** için iki etimolojik köken öne sürülmüştür. İlki icracının performans boyunca dayandığı değnek (**rhapdos**) ile ilişkilendirilerek, “değnekli şarkıcı” tamlamasına ulaşılır. İkincisi ise; **rhaptein** (dikmek, bağlamak) ve **oide** (şiir) kelimelerinden oluşan “şiirlerin dikicisi” tamlamasıdır. Bkz., (Çevrimiçi) <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/501021/rhapsode>, 10 Nisan 2015.

²⁹ Homeros, **İlyada**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 13.

³⁰ Sokrates-Ion diyalogunun başında Ion, Asklepios şenliğinden geldiğini söylemektedir. bkz. Eflâton, **Ion**, Çev. İhsan Bozkurt, 3. bs., İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997, s. 9.

düzenlediğinden bahseden George Thomson, Homeros şiirlerinin İonia’lı ozanlarca halk önünde okunuşunun bu dönemde başladığını, Homeros şiirlerinin de ilk kez Attika’da tanınmış olduğunu belirtmektedir.³¹ Jack Goody ise, “Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim” adlı kitabında, Homeros destanlarının aktarım sürecini yakın tarihe kadar olan araştırmalar ışığında bir sıralamaya koyan G.S.Kirk’ün düşüncelerinin rehberliğinde şunları söylemektedir:

“İlyada yapıtı, sözel bir kültürde yaşayan, elinde lir ile bir *aoidos* olan anıtsal şair Homeros tarafından VIII. yüzyılda yaratıldı. Birçok bakımdan benzersiz bir eser yarattı Homeros. Eserin diğer şiirsel özelliklerinin yanı sıra uzun olması bu özelliklerinden bir tanesiydi, çünkü Kirk’ün gözlemlerine göre sözel kültürlerde uzun şiirlere ait pek fazla kanıt bulunmuyor. Bu şiirler aşağı yukarı eksiksiz olarak, M. Parry ve Lord aracılığıyla Sırbistan’daki Novi Pazar kasabasında bulunan bir tür “üretken şarkıcılar” tarafından ilk olarak aktarıldı. Ardından M.Ö. 625’den 575’e kadar olan dönemde “yarı okur-yazar” olan *rhapsodoslar* (simgeleri lir değil bir değnekti) tarafından devralındı, en sonunda VI. yüzyılda “Peisistratos Derlemesi” olarak bilinen şekliyle yazıya aktarıldı. Bu son aşamada şiirler, ezberden okumaların bir adet haline geldiği Panathena festivalleri ile birlikte anılmaya başladı. Bu ezberden okumalar festivalin ayrılmaz bir parçası olarak, aslında aristokratik bir bağlamda şekillendi, oysa başlangıçta çok daha halka dönmüştü.”³²

Kirk’ün sunduğu bu tarihsel çizgi, destan anlatıcısının icra “sanatı” ile ilgili farklılaşmayı da ortaya koymaktadır. Elinde lir olan **aoidosun** yerini, simgesi değnek olan **rhapsodos** almıştır. Anlatıcının işlevi de zamanla değişmiştir. Thomson, askeri hanedanların yükselişiyle epik şiirin geçirdiği değişime dikkat çekerek, askeri aristokraside bu şiirin işlevini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Savaş bitince yorgun fakat doygun savaşçılar, içlerinden birinin ya da daha sonra bir halk şairinin, zaferlerinin onurunu söylediği bir şiiri, bir şarkıyı dinleyince bütün yorgunluklarını unuturlardı. Bu şarkı ve şiirlerin işlevi, koral şiirde olduğu gibi, eyleme hazırlamak değil, eylemden sonra dinlendirmektir; dolayısıyla da daha az gergin, daha az yoğun, daha az dinsel. Dahası, temaları klan ya da kabilenin kolektif söylenceleri değil, bireylerin serüvenleriydi; bu yüzden teknikleri alışıldandan daha özgür, yeniliklere daha açıktı.”³³

³¹ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2004, s. 106.

³² Jack Goody, **Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim**, Çev. Osman Bulut, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2013, s. 114.

³³ Thomson, **a.g.e.**, s. 80.

Bu dönemde eylemin bizzat içinden seslenen değil; bitişinden sonra eylemi dillendiren, söze döken kişi olan anlatıcının anlatısındaki yeni tema da askeri hanedanlığa göre şekillenmiştir. Bu durum, monarşinin çökmesiyle değişmiş, anlatıcının işlevi yeni toplumsal yapıda karşılığını görememiştir. Bunun sebebi; anlatıcının değişen alımlayıcısı olarak görülebilir. Bu görüşü destekler nitelikte veriler sunan Thomson, anlatıcının değişen siyasi yapı içindeki durumuna da şu sözleriyle açıklık getirmektedir:

“Krallık sarayları güçlerini yitirince, ozanlar geleneksel tekniklerini beraberlerinde götürüp, temalarını yeni çevrelerine uydurarak halk arasına dağıldılar. Zengin ve işsiz güçsüz bir aristokrasi için yaratılan Homeros şiirleri hoşnut etmeyi amaçlıyordu; fakat bu ozanların şimdi kendilerini adadıkları köylüler için şiir, aç ağızları doyuramadıkça hiçbir şeye yaramıyordu.”³⁴

Görüldüğü gibi; anlatıcının işlevi, değişen siyasi ve toplumsal yapıya göre şekillenmektedir. Zira anlatının varlığı bu değişime uyum sağlamasına bağlıdır. Bunun sebebi; anlatıcı-alımlayıcı ilişkisinin vazgeçilemez olmasıdır. Tarih boyunca anlatıcının varlığını sürdürmesi bu değişkenlere uyum sağlamasıyla ilişkilidir ve denilebilir ki; bu ilişki sadece Homeros destanlarının anlatıcılarından ibaret değildir. Anlatı geleneğinin insanlık tarihi içerisindeki seyrine bakıldığında anlatıcı-alımlayıcı ilişkisinin o coğrafya ile sınırlı kalmadığı, Mezopotamya coğrafyası denildiğinde yazılı en eski destan olarak akla gelen Gılgamış destanı söz konusu olduğunda da görülmektedir. Jack Goody, Gılgamış destanının da olasılıkla sözel gelenek ürünlerinin birleştirilmesi ve aktarılması sonucu ortaya çıktığı görüşündedir. Mircea Eliade de “Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi” adlı kitabında, Gılgamış destanı ile ilgili şu bilgilere yer vermektedir:

“Hiç kuşku yok ki Gılgamış Destanı, Babil yaratımlarının en ünlüsü ve halk arasından en yaygın olanıdır. Bu destanın kahramanı Uruk kralı Gılgamış, arkaik çağda da meşhurdur ve onun efsanevi hayatının birçok bölümünün Sümerce versiyonu da bulundu. Ama bütün bu öncüllere karşın, Gılgamış Destanı Sami dehasının ürünüdür. Ölümsüzlük

³⁴ A.e., s. 83.

arayışının ya da daha doğru bir deyişle, başarıya ulaşmak için her türü şansa sahip görünen bir girişimin sonuçta uğradığı başarısızlığın en heyecan verici öykülerinden biri olan bu destan, çeşitli münferit bölümlerden yola çıkılarak Akkadça yazılmıştır.”³⁵

Güney Mezopotamya’daki Uruk şehrinin kralı olan Gılgamış hakkında yazılan bu destan 12 tabletten oluşmaktadır. 11 tablet Gılgamış destanına aitken; 12. tablet Sümerce ve Akadça dillerinde yazılmış ve yine bir Gılgamış öyküsünden bahsetmektedir. Muazzez İlmiye Çığ, tabletlerin Kuzey Mezopotamya’dan (eski adı Ninive, yeni adı Koyuncuk olan yerdeki kazıdan) çıkarıldığından bahsetmekte ve şu noktayı vurgulamaktadır: Destan, Akadça yazılmıştır; fakat destanda geçen kişi ve tanrı adları Akad diline ait değildir. O halde; destan başka bir dilden alınmış ya da uyarlanmıştır.³⁶ Bu durum, ilk başta sözünü ettiğimiz coğrafi anlamda sınır tanımazlığın bir kanıtı gibidir. Yazılı hale gelene kadar anlatılan bu destanların icrası ile ilgili bilgilerimiz ise sınırlıdır. İlhan Başgöz, Ortadoğu’da **gosan** adıyla bilinen romans ve destan söyleyen sanatçılardan şu şekilde bahsetmektedir:

“Gosanlar hem kralları, hem halkı eğlendirirlerdi. Kral saraylarında aranır; halk tarafından çok sevilirdi. Ölü gömmelerinde, mezar başlarında ağıtlar yakarlar; ziyafetlerde methiyeler söylerlerdi; olayları eleştirir, zamanını yorumlar, hikâyeler söyler, müzik yapar, geçmiş başarıların anılarını canlı tutarlardı.” (Boyse 1957:18). Daha sonra, Sasaniler devrinde ise bu müzisyen halk şairlerine ve romans anlatanlara “huniyâgâr” deniyordu. Bunlar türkülerini ve hikâyelerini doğaçlama söylüyorlar ve bir müzik âletinin eşliğinde gösterime getiriyorlardı (Boyse 1957:19-20). Ben Türkler arasında destan söyleyenlere verilen Ozan adının bu Gosan’dan türemiş olduğu kanısındayım.”³⁷

Touraj Daryaee, “Sasanian Persia: The Rise and Fall of an Empire” (Sasani Persleri: Bir İmparatorluğun Yükselişi ve Düşüşü) adlı kitabında, Başgöz’ün bu konu ile ilgili verdiği bilgilere ek olarak, **huniyagar** adıyla bilinen müzisyenin/ozanın

³⁵ Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Çev. Ali Berktaş, 2. bs., İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 2007, s. 96-97

³⁶ Muazzez İlmiye Çığ, **Gilgameş, Tarihte İlk Kral Kahraman**, 3. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, 2002, s.77.

³⁷ İlhan Başgöz, **Türkölü Aşk Hikayeleri: Bir Gösterim Olarak**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012, s. 16.

ramisgar veya **gosan** ve daha sonraları **chamagu** adıyla anıldığını belirtmektedir.³⁸ Ayrıca, eski İran inancının kitabı olan Avesta'nın da bir çeşit zille okunduğu bilgisini vermektedir.³⁹ Daryae'e göre; bu gelenek, zille ya da başka enstrümanlarla ilahi söyleyen şarkıcıların (**mahrsarayan**) bulunduğu **manişist** geleneği anımsatmaktadır.⁴⁰ Bu anlatıcıların şarkı ile ilişkisine İslam Ansiklopedisi'nde Hicabi Kırlangıç'ın yazdığı "Şair (Fars Edebiyatı)" maddesinde, İslam öncesindeki "şifahî" şiirin musikiyle ilişkisi bağlamında değinilmiş, musikişinas denilebilecek şairlere **hunyager** ya da **gosan** denildiği belirtilmiştir.⁴¹ Bu adlandırmalar İslamiyet öncesi döneme aittir ve Sasani saraylarındaki anlatı geleneğiyle ilgili ipuçları vermektedir. Görüldüğü gibi; anlatı, müzik ile ilişki içindedir. Bu durum, şarkıcı ve anlatıcı arasında kavramsal olarak net bir ayrım yapılmasını zorlaştıracak kadar sıkı bir ilişkidir. **Huniyagar/hunyager**, "musikiyle" ilişkisinin bir sonucu olarak pekâlâ şarkıcı olarak sınıflandırılabilir. Başgöz, bu durumu romanslar özelinde şu sözlerle dile getirmektedir: "Sözlü romansların yazarı bilinmez, bir müzik âletinin eşliği ile çalınıp söylenir, kişiden kişiye veya bir bölgeden ötekine geçmesi dil ve tel iledir, biçimleri değişebilir, varyantlar halinde yaşarlar."⁴² Başgöz'ün bu sözlerine ek olarak, sözlü geleneğin anlatıcısının adının da bölgeden bölgeye, kültürden kültüre değiştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Başgöz, **gosan/gozan** ile ozan kelimesi arasında bir bağ kurmaktadır. İlginçtir ki; tarih boyunca Mezopotamya coğrafyasında yaşamış olan Kürtlerin dilinde bu kelimeyi çağrıştıracak **gosan, gazin, goranî** kelimeleri bulunmaktadır. **Gosan**, ağustos böceği⁴³ demektir. **Gazin** ise; serzeniş, sitem⁴⁴ anlamlarına gelmektedir. En ilişkili olabileceğini düşündüğümüz **goranî** kelimesi ise şarkı, balad⁴⁵ anlamlarına gelmektedir. Mehrdad R. İzady, "goranî" kelimesi için; "Kurmanci'nin tüm lehçelerinde, *Gorani* şimdilerde

³⁸ Touraj Daryae, **Sasanian Persia: The Rise and Fall of an Empire**, Londra, I.B. Tauris, 2009, s. 50.

³⁹ **A.e.**, s. 51.

⁴⁰ **A.e.**

⁴¹ Hicabi Kırlangıç, "Şair (Fars Edebiyatı)", **İslâm Ansiklopedisi**, C. XXXVIII, s. 301, (Çevrimiçi) <http://www.islamansiklopedisi.info/>, 12 Nisan 2015.

⁴² Başgöz, **a.g.e.**, s. 12.

⁴³ "gosan", **Glosbe Sözlük**, (Çevrimiçi) <https://tr.glosbe.com/ku/tr/gosan>, 12 Şubat 2015.

⁴⁴ Zana Farqînî, **Kürtçe Türkçe-Türkçe Kürtçe Sözlük**, 5. bs., İstanbul, İstanbul Kürt Enstitüsü Yayınları, 2011, s. 214.

⁴⁵ "goranî", **Glosbe Sözlük**, (Çevrimiçi) <https://glosbe.com/ku/en/goran%C3%AE>, 12 Şubat 2015.

doğrudan “lirik şiir” ya da “şiirsel öykü” anlamına gelmektedir”⁴⁶ açıklamasını yapmaktadır. Etimolojik bağlamdaki bu benzerlik ve ilişkisellik düşünüldüğünde, Kürtlerdeki anlatı geleneğinin izini çok eski zamanlarda aramak gerektiği sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır. İzady’nin, **gosanlar** ile ilgili verdiği şu bilgiler de bu görüşümüzü destekler niteliktedir:

“Part dönemi (M.Ö. 247-M.S. 227) boyunca bölgede, ustaca örgütlenmiş ve repertuarlarında Mithraik yaratılış efsanesi *Mithrakân*’ın kaydadeğer bir role sahip olduğu bir ozanlar ve halk hikâyecileri “*gosân*” ağı mevcuttu; ancak, ozanlık ve balad geleneği, hemen hemen bütün Hint-Avrupa halklarında ve bu kültürlerden derinden etkilenmiş diğer halklarda, sözelimi Türki halkların kültürlerinde de mevcuttur. Eğer bu sanat ve geleneğin Kürdistan’da ne zaman başladığını saptamak gerekecekse, ihtiyat payı bırakarak, Arilerin Kürdistan’a gelişi makul bir başlangıç tarihi olarak kabul edilebilir.”⁴⁷

En eski anlatıcının izini sürmeye başladığımız Part döneminden sonra Sasanilerin hakimiyeti başlamıştır. David McDowall, “Modern Kürt Tarihi” adlı kitabında; Kürt aşiretlerinin Sasani İmparatorluğu’nda önemli bir unsur olduğunu, Sasanilerin 639 ve 644 yılları arasında Müslüman ordulara karşı direnmeye çalıştığında, başlangıçta onlara kuvvetli bir destek verdiğini, daha sonrasında ise Kürt aşiret reislerinin birer birer Arap ordularına boyun eğerek, yeni dini benimsedikleri bilgisini vermektedir.⁴⁸ Bu bilgileri, Wadie Jwaideh, “Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi” adlı kitabında, şu sözleriyle doğrulamaktadır;

“Kürtler, Sasani dönemi boyunca güç ve nüfuz kazanmış görünmektedirler. Bu dönemin sonuna doğru, batı İran’ın dağlık sınır alanlarının büyük kısmına yayılmış ve bölgedeki güçlerini pekiştirmişlerdi.”⁴⁹

Sasaniler ve Kürtler arasındaki bu siyasal, sosyal ilişkinin, kültür alanında da bir etkileşime yol açtığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Prof. Dr. Hellmut Ritter,

⁴⁶ Mehrdad R. Izady, **Bir El Kitabı: Kürtler**, Çev. Cemal Atila, İstanbul, Doz Yayınları, 2004, s. 310.

⁴⁷ **A.e.**, s. 427-428.

⁴⁸ David McDowall, **Modern Kürt Tarihi**, Ed. Selma Koçak, Çev. Neşenur Domaniç, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2004, s. 47

⁴⁹ Wadie Jwaideh, **Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi**, Ed. Nevzat Kırac, Çev. İsmail Çekem, Alper Duman, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 27.

“Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi: Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri” adlı kitabında, “Sâsânîlerin resmi tarih kitabıdır”⁵⁰ dediği şehname niteliği taşıyan **Hudâynâme**’nin en yeni şeklinin Firdevsî’nin Şehname’si olduğu görüşünü sunmaktadır.⁵¹ İran efsanelerinin anlatıldığı Firdevsî’nin Şehname’sinde, -Kürtlerin günümüzde de bedhah kimseler özellikle kötü yöneticiler için “zalim” sıfatıyla beraber kullandığı- Padişah Merdas’ın oğlu olan Dehak’tan bahsedilmektedir.⁵² Prof. Dr. Hellmut Ritter, Dehak ile ilgili şunları söylemektedir:

“Dehâk hakkındaki malumat yalnız Firdevsî’dedir. Bilhassa gençliği hakkında başka malumat yoktur. Arap sonrası rivayeti İslam sonrasıdır. Dehâk’ın omuzlarındaki yılanlara insan hediye edile edile gençler azalır. Firdevsî’ye göre iki asilzade, zavallı gençlerin hiç olmazsa yarısını kurtarmak ister; yılanlardan birine insan, diğerine koyun beyni yedirirler. Dehâk’ın korkusundan dağlara kaçan çocuklar Kürtleri teşkil eder. Nihayet on sekiz çocuğu olan Demirci Kâve, on yedi oğlu kesildikten sonra birini bırakmasını rica eder. O da razı olur. Kâve bundan sonra önlüğünü bayrak yapıp isyan eder ve “Dehâk yerine Feridun’u padişah yapalım” der. Hakikaten bunlar, Feridun’la birlikte Dehâk’ı tahttan indirirler; fakat öldürecekleri zaman bir melek gelerek “Öldürmeyin” der. Bunun üzerine Feridun onu Demâvend Dağı’na götürür. Demâvend ahalisi hâlâ Dehâk’ın mağlubiyetinin bayramını yapıyormuş.”⁵³

Hellmut Ritter’in bahsettiği mağlubiyetten sonraki kutlama, Kürtler için her dönemde politik, sosyal ve kültürel bir önem arz eden **newroz** (nevruz)dur. Dolayısıyla; bu anlatının Kürtler için ne anlama geldiği Kürdi varyantında daha net bir şekilde görülecektir. Kürdi varyantı Fırat Güllü, şu şekilde özetlemektedir:

“Hicretten 1234 yıl önce yaşayan Kral Dehhak sarayında vahşi hayvanlar ve yılanlar beslemektedir. Egemenliği altındaki Kürt halkından da bu hayvanlara ve kendisine besin kaynağı olması için her gün kendi seçtikleri gençlerin beyinlerini saraya getirmelerini emretmiştir. Halk bu emirlere bir süre için riayet etse de sonunda uymamaya başlar. Bunun üzerine halka uygulanan baskı artar ve kurban edilecek kişileri bizzat askerler seçmeye başlarlar. Sonuçta halk yeniden emirlere boyun eğmek zorunda kalır ve genç beyinleri düzenli olarak saraya götürmeye başlar. Ancak zaman içerisinde bir yol bulur ve bir genci kurtarmak için bir insan

⁵⁰ Prof. Dr. Hellmut Ritter, **Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi: Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri**, Ed. Prof. Dr. Mehmet Kanar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 45.

⁵¹ **A.e.**, s. 54.

⁵² Kürşat Demirci, “Dahhâk (Edebiyat)”, **İslâm Ansiklopedisi**, C.VIII, s. 409, (Çevrimiçi) <http://www.islamansiklopedisi.info/>, 12 Nisan 2015.

⁵³ Ritter, **a.g.e.**, s. 57-58.

beyinini bir koyun beyniyle karıştırma yöntemi keşfedilir. Kurtulan çocuklar askerlerin dikkatini çekmesinler diye onları dağlara kaçırmaya başlarlar. Ancak gönderilen etlerde kuzu tüyü bulan hükümdar durumu anlar ve bu görevi yeniden askerlerine verir. Daha önce yedi çocuğunu kaybeden Demirci Kawa sekizincisi de alınınca isyan eder ve depolarında bulunan kendi ürettiği silahları halka dağıtarak saraya yürür. İsyan başarıya ulaşır ve böylece zalim kral Dehhak'ın dönemi sona ermiş olur. Görüldüğü gibi bu versiyonda isyanın yöneticisi Feridun gibi soyu önemli ailelere dayanan bir aristokrat değil, doğrudan halkın içerisinde gelen bir demirci karakteridir.”⁵⁴

İki varyant göstermiştir ki; bir anlatı, anlatılma motivasyonuna bağlı olarak da değişmektedir. Aslında bu bile, kültürlerin birbirleriyle iç içe olduğunu ve dolayısıyla anlatının sınır tanımazlığını gösterir nitelikte bir örnektir. Tarih sahnesine Gazneliler çıktığında da benzer bir etkileşimden bahsedilebilecektir. Tarihçi Abu'l Fazl Mohammed Beyhaki, Gazneliler dönemindeki anlatı geleneği ile verdiği bilgilerde, anlatıcı olarak **muhaddis**⁵⁵ ve **kavval**⁵⁶ olmak üzere iki anlatıcıdan söz etmektedir.⁵⁷ Burada dikkat çekici olan, Ezidi inancının sözlü anlatı geleneğinde “**kavval**”ı çağrıştıran “**qewwal**” adıyla bilinen anlatıcılara rastlanılmasıdır. “**Qewwal**”ın tasavvuf geleneğindeki karşılığı “icracı”dır.⁵⁸ Bu icracıların anlatısı olan **qewller**; “Tanrıyı ve kutsallık atfedilmiş varlıkları övmek veya Tanrı'nın uyarılarını belirli örnekler etrafında anlatmak; Ezidi inancına önemli hizmetlerde bulunmuş kişilerin tavsiyelerini ve onların deneyimlediği dünyanın manasını aktarmak gibi sebeplerle yazılmış olan dinî şiirler”⁵⁹ olarak bilinmektedir. **Qewller**, sözlü olarak kuşaktan kuşağa iletilmişlerdir. **Qewwallara**, yeteneklerine göre çok

⁵⁴ Fırat Güllü, “Şemsettin Sami ve Gave Piyesi”, **Fırat Güllü Blogspot**, 20 Ağustos 2008, (Çevrimiçi) <http://firatgullu.blogspot.com.tr/2008/08/semsettin-sami-ve-gave-piyesi.html>, 22 Ocak 2015.

⁵⁵ Hadisleri öğrenip rivayet etmekle meşgul olan kimse. Terim olarak; “rivayet ettiği hadisleri senediyle birlikte nakleden ve bu hadislerin metinlerini ezbere bilen, senedlerindeki râvilerin güvenilirliği konusunda görüşleri bulunan kimse” anlamına gelmektedir. Bkz.: M. Yaşar Kandemir, “Muhaddis”, **İslâm Ansiklopedisi**, C. XXX, s. 393, (Çevrimiçi) <http://www.islamansiklopedisi.info/>, 12 Nisan 2015.

⁵⁶ İslâm Ansiklopedisi'nde “hânende” kelimesinin Farsça'da karşılığı olarak **kavvâl** ve **gûyende** kelimelerinin kullanıldığı belirtilmiştir. Bkz.: Nuri Özcan, “Hânende”, **İslâm Ansiklopedisi**, C.XVI, s. 27, (Çevrimiçi) <http://www.islamansiklopedisi.info/>, 12 Nisan 2015.

⁵⁷ Abu'l Fazl Mohammed Beyhaki'den aktaran Kumiko Yamamoto, “Naqqâli: Professional Iranian Storytelling”, **A History of Persian Literature**, Vol.XVIII, Ed., Philip G. Kreyenbroek, Ulrich Marzolph, Londra, I.B.Tauris, 2010, s. 243.

⁵⁸ Philip G. Kreyenbroek, Khalil Jindy Rashow, **God anda Sheiks Adi are Perfect: Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition**, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2005, s.7.

⁵⁹ Amed Gökçen, **Kadim Bir Nefes: Ezidi Ağıtları**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 71.

sayıda ve her birinin kendine özgü melodisiyle **qewller** öğretilmektedir. Enstrümanlı ve belli bir melodiyle söylenen **qewller** bazen “dini” olan enstrümanların -def ve **šebāb** (flüt) gibi- eşliğinde de icra edilebilmektedir.⁶⁰ Amed Gökçen, “Kadim Bir Nefes: Ezidi Ağıtları” adlı kitabında **qewllerin** iki farklı icrasını şöyle anlatmaktadır:

“Eğer *sema* töreni gibi özel bir günde okunuyorsa mutlaka baştan sona kadar makamlı bir şekilde ve muhtemelen *def* ve *šibab* eşliğinde icra edilir. Ayrıca dinî bir ibadete hizmet etmediği hallerde ve içeriğin öğüt veya tavsiyelerde bulunmak amacıyla şekillendiği konuşmalarda da *qewl*’lere yer verilir. Genel olarak *mişabet/meşabet* (vaaz) olarak adlandırılan bu konuşmalar sırasında *qewl*’lerin tamamına değil, belirli kıtalarına yer verilir ve bu kıtalar *sebaqa* olarak tanımlanır. *Qewl*’lerin tamamı makamla söylenmeyebilir. Bazı *qewl*’ler bir bütün olarak makamla söylenirken bazıları da bir hikâye gibi sözlü olarak aktarılır, fakat sözlü olarak icra edilen bazı *qewl*’lerin belirli bölümleri makamla da icra edilebilir. İcra edilen bu bölüme *qurî* denir.”⁶¹

Ezidilerin bu sözlü geleneği, bulundukları coğrafyalara göre de farklılık göstermektedir. Gökçen’in tespit ettiği farklılıklar şöyledir: Türkiye ve Suriye Ezidileri, **qewlleri** kelimeleri anlaşılır bir biçimde okuyarak icra etmektedir. Ermenistan Ezidileri, Türkiye’nin Doğu Anadolu Bölgesi’nden göç ettiği için, Türkiye’deki Kürtlerin sözlü gelenek icralarının etkisinde **qewlleri** davudi bir sesle kelimelerin son harflerini uzatarak söylemektedir. Irak Ezidileri ise **qewlleri** neredeyse mırıldanarak icra etmektedir.⁶²

Buraya kadar anlatılan Ezidilerin sözlü geleneğinde, Gaznelilerin anlatı geleneğinin etkisinin olduğunu düşünmemiz şöyle bir çağdaşlığa da dayanmaktadır: Gazne Devleti’nin, 961-1187 yılları arasında Maverâünnehir, Hindistan’ın kuzeyi ve Horasan’da hüküm sürmüş olduğu bilinmektedir. 1075-1162 yılları arasında yaşamış olan Şeyh Adi, “Ezidiliği derli-toplu bir şekilde ifade eden ilk kişi”⁶³dir. Bu çağdaşlık düşünüldüğünde, “**qewwal**”ın o dönemdeki icracıya verilen genel bir ad

⁶⁰ Philip G. Kreyenbroek, “Qawl”, **Encyclopedia Iranica**, (Çevrimiçi) <http://www.iranicaonline.org/articles/qawl>, 1 Mayıs 2015.

⁶¹ Gökçen, **a.g.e.**, s. 71-72.

⁶² **A.e.**, s. 73-74.

⁶³ s. 15.

olma ihtimali akla gelmektedir. Gökçen, **qewllerin** Şeyh Adi'nin ilk müritleri tarafından yazıldığını pek mantıklı görmese bile⁶⁴ bizce bunlara **qewl** deniliyor olması o döneme dair taşınan bir izi gösterir niteliktedir.

Gazneliler dönemindeki anlatı geleneğinin başka bir icracısı da **şehnamehan**⁶⁵lardır.⁶⁶ **Şehnamehanlık**, icra konuları dolayısıyla ilk bakışta İran'daki anlatı geleneğinin bir unsuru olarak görülse de bir dönem Türkler arasında da “meddah” kelimesi yerine kullanılmıştır. “Meddah” kelimesinden önce kullanılan diğer bir kelime ise, “**kıssahan**”dır. Metin And, “Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri” adlı kitabında, XVI. yüzyılda Sultan Vâiz Kâşifi'nin seyirlik oyuncularını sınıflandırdığı “Fütüvvet-nâme-i Sultani” adlı eserinden bahseder ve bu eserde **kıssahanın**; seyirlik oyuncuların, **ehl-i sühan** (söz söyleyenlerin, konuşanların) sınıfına ait olduğunu belirtir.⁶⁷ Hikaye anlatanlara **kıssahan**, efsane okuyanlara **efsâne-gûyan** denilmektedir.⁶⁸ Özdemir Nutku ise, “Meddahlık ve Meddah Hikayeleri” adlı kitabında; **kıssahanlar** için daha özel bir sınıflandırma yaparak, İran'da peygamber kıssalarını söyleyenlere **kıssahan**; Firdevsi **Şehname**'sinden parçalar okuyup anlatanlara da **şehnamehan** denildiğini belirtmektedir.⁶⁹ Nutku'nun bu sınıflandırmasına karşılık; Büheyvîlerin saray-şairi olan **şehnamehan** Kârâsi'nin naklettiklerinin erken İslami döneme ait olduğunu, büyük olasılıkla anlatılanların Firdevsi'nin **şehnamesi** olmadığını belirtmek gereklidir.⁷⁰ Nutku, **şehnamehan** dışında **kıssahan** için de özel bir tanımlama yapmaktadır. Bu tanım, İslam'ın etkisiyle anlatı geleneğindeki değişimin bir göstergesi olarak görülebilir. Zira Metin And, “kıssa” kelimesinin “kesmek, adım adım izlemek, bilgi ve haber vermek, öykü” anlamlarına geldiğini söylemekte; anlatana **kıssa-gû**, **kıssa-güzâr**, **kıssa-hân**, **kıssa-perdâz** gibi adlar verildiğini

⁶⁴ s. 75.

⁶⁵ Şehnameyi ezberden anlatan kimse.

⁶⁶ Yamamoto, **a.g.e.**, s. 243.

⁶⁷ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985, s. 222.

⁶⁸ **A.e.**

⁶⁹ Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, 2. bs., Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 9.

⁷⁰ Yamamoto, **a.g.e.**, s. 243.

belirtmektedir.⁷¹ Bu genel anlamından hareketle, **kıssahan** kelimesinin, meddah kelimesi yerine kullanılıyor olması şaşırtıcı bir durum değildir. Özellikle kültürlerin etkileşim halinde olması bu durumun önemli bir sebebidir. Pertev Naili Boratav, meddahlığın -hikaye anlatıcılığının- tarihçesini yazan Fuad Köprülü'nün rehberliğinde şu bilgileri aktarmaktadır:

“*Meddah* kelimesi yayılmadan önce Türkler arasında, Acemlerin *kıssahân*, *şehnâme-hân* tâbirleri kullanılıyordu. Herhalde, XIV. asırdan itibaren ozanların ayrı bir kıssahânlar zümresi teşekkül etmişti. XV. asırdan itibaren, *meddah* tâbiri, kahramanların maceralarını anlatan ve böylece onların medihlerini yapan sanatkârlar mânasında, *kıssahân*’la aynı mânaya gelmek şartıyla, kullanılmağa başlıyor. Bu asırlarda artık *kıssahân*, *şehnâme-hân*, *meddah* aynı mânadadır.”⁷²

Bu düşünceyi destekler nitelikte; Selim Nüzhet Gerçek, meddah ve **kıssahan** arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır: “Kıssahan ve meddah kelimeleri müteradif olmakla beraber kıssahanları söylemek üzere yazılmış hikâyeleri okuyanlar; meddahları da doğrudan doğruya hikâye söyleyenler gibi telâkki etmek daha sarih olacaktır.”⁷³ Gerçek’in “kıssahanların okuduğu ve meddahların anlattığı”⁷⁴ diye icra eylemini okumak ve anlatmak olarak ayırması, bu anlatı gelenekleri arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Aradaki fark, sadece icranın aktarılma biçimi ile ilgili değildir. Anlatı konularının zamanla değişmesi de bu anlatı geleneklerinin farklı adlarla anılmasına sebep olmuştur. Bu süreci, Fuad Köprülü, “Edebiyat Araştırmaları” adlı kitabında şu sözleriyle açıklamaktadır:

“*Meddah*’lar, ilk devirlerde, tıbkı, *mu’arref*’ler gibi, mevzûlarını dinî mevzûlardan alan, yâni dinî içtima’larda ve câmilerde münâcâtlar, na’atlar, hükümdârlar hakkında birtakım medhiyyeler okuyan kimselerdi. Hükümdâr saraylarındaki *siyerciler*, yâni Peygamber’in ve ashâb’ın hayat ve gazallarından ve daha sonraki devirlerdeki İslâm fetihlerinden bahsedenler de bunlardır. Mevzûlarında tamâmıyla dinî bir gâye tâkip eden bu meddahlar, daha sonra lâ-dinî mevzûlarla da meşgûl olmağa başladıklarından, bunlara *kıssah*’ân nâmı da verilmeğe başlandı. Bu kıssaların birçoğu, mevzûlarını *Şeh-Nâme*’den aldıkları cihetle

⁷¹ And, **a.g.e.**, s. 219.

⁷² Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Yay. haz. M. Sabri Koz, Ed. Tuğba Yıldırım, 5. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014, s.85.

⁷³ Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Temaşası: Meddah Karagöz Ortaoyunu**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1942, s. 8.

⁷⁴ **A.e.**, s. 10.

şehnâme^{wân} lakabı da bunlarla aynı mânada sayıldı. Daha sonraları, muhtelif birtakım içtimâî âmiller te'siriyle, günlük ve yerli hâdiselere âit - bâzan çok açık, hattâ hemen hemen müstehcen- hikâyeler de *meddah-kıssa*^{wanlar} tarafından nakledilmeğe başlandı ve bu realist sahneleri daha kuvvetle yaşatarak, dinleyenlerde daha fazla alâka uyandırmak için, taklitler de yapılmak, yâni vak'a şahısları kendi şiveleri ile konuşturulmak zarûrî görüldü.”⁷⁵

Meddahlık, XVII. yy.'da mahalli mevzuları konu edinen bir içerikle icra edilmektedir.⁷⁶ Köprülü'ye göre; bu dönemde kahvehane hayatının gelişmesi de meddahlık geleneğinin yaygınlaşması noktasında önemli bir rol oynamıştır.⁷⁷ Meddahlık geleneğinin halkın gittiği kamusal mekanlar olan kahvehanelere taşınmasının, alımlayıcının saraydakilerden farklı olmasının bir sonucu olarak icrayı etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Görüldüğü gibi; anlatı geleneği değişen dinamiklere rağmen çağlar boyunca farklı alımlayıcıların karşısında farklı adlarla yaşayabilmiştir. Aynı geleneğin, birbirinden çok farklı alımlayıcılara, farklı icra mekanlarında seslenebilmesi mümkün olabilmıştır. Meddahlık örneğinde görüldüğü gibi; anlatı geleneği, icra mekanına göre değişen bir içerikle varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu noktada verilebilecek bir başka örnek; farklı mekanlarda icra edilen, İran'da nakkallık⁷⁸ olarak adlandırılan hikaye anlatıcılığı geleneğidir. İlhan Başgöz, hem kahvehanede hem de saraylarda icra edilen **nakkallarla** ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Nakkallar halkı kahvehanelerde, özel evlerde, pazarlarda, düğünlerde hikâyeleri ile eğlendiriyorlardı. Bunlar İran'da sultan saraylarında ve yüksek bürokratların konaklarında da aranan sanatçılardı. İran Şahı Nasıreddin Şah'ın (1844-94) yatak odasında böyle bir hikâyeci vardı ve Şah uyuyana kadar hikâyelerle onu eğlendiriyordu (Elwel 1982:198). Bu hikâye anlatma geleneği, İran'da 1976 yılına kadar devam etmiştir. O yıl

⁷⁵ Prof. Dr. Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966, s. 367-368.

⁷⁶ **A.e.**, s. 400.

⁷⁷ **A.e.**

⁷⁸ Nakkallık, kahramanlık ve dini anlatıların sözlü ve yazılı bir formda aktarıldığı, İran'daki hikaye anlatma geleneğidir. Nakkal'ın, hikaye taslağı olarak tanımlanabilecek “tumar” adı verilen yazılı bir başvuru defteri vardır. Bazı tumarların, nakkalların kendi sanat sırlarını korumak için, şifreli bir dille yazıldığı bilinmektedir. Bkz. Yamamoto, **a.g.e.**, s. 240 ve s. 249.

İsfahan’da yer alan Halk Sanatı Festivali’nde, nakkallar destanlar ve hikâyeler anlatıldılar. Nakkalların arkasındaki duvara bezler asılmıştı. Bu bezlerin üzerinde anlatılan hikâyeden alınan sahnelerin resimleri vardı.”⁷⁹

Başgöz’ün İsfahan’da seyrettiği **nakkallar**; özel olarak **perdedari/perdehan** olarak adlandırılmaktadır. Bu anlatıcılar, Metin And’ın verdiği bilgilere göre; “Peygamber ailesinin başından geçen acıklı olayları gösteren bir perde asarak bunun önünde hikâye anlatan”⁸⁰ kimselerdir. **Ruzehanlar** ise; “Muharrem’in ilk on gününde Kerbelâ olaylarını”⁸¹ anlatan kimselerdir.

“İran edebiyatında da köklü bir geçmişe sahip olan kıssahanlar, daha çok İslâmiyet’ten önceki İran kültür ve tarihinde mevcut efsanevî olayların yer aldığı kıssaları, bilhassa Şâhnâme’deki hikâyeleri ezbere naklettiklerinden şâhnâmehan olarak da adlandırılmışlardır. Bunlara ayrıca meddah tarzında hikâye anlattıkları için “nakkāl”, Kerbelâ olaylarını anlatanlara “rûzehan” (yasçı), bir perde önünde Ehl-i beyt’in başından geçen acıklı olayları nakledenlere “perdedârî” adı verilmiştir.”⁸²

Perdehanlık (perdedarilik) geleneği; anlatıcının, icrasında görsel bir malzemeye -perdeyle- kurduğu ilişki bakımından diğer tek kişilik anlatı türlerinden ayrılmaktadır. Peter Chelkowski, **perdehanların** gezgin sanatçılar olduğundan, hikayelerini bazen şarkı söyleyerek bazen anlatarak naklettiklerinden ve ellerinde resim üzerinde açıklamada bulunmak için bir işaret çubuğunun⁸³ bulunduğundan bahsetmektedir.⁸⁴

Majid Fadaei’nin “Pardeh-khani a Conceptual Model for Iranian National Cinema” (Perdehanlık, Ulusal İran Sineması için Kavramsal Bir Model) başlıklı

⁷⁹ Başgöz, **a.g.e.**, s. 17.

⁸⁰ And, **a.g.e.**, s. 223.

⁸¹ **A.e.**, s. 223.

⁸² İbrahim Altunel, “Kıssahan”, **İslâm Ansiklopedisi**, C. XXV, s. 502, (Çevrimiçi) <http://www.islamansiklopedisi.info/>, 17 Aralık 2014.

⁸³ Bu çubuğa **metragh** denilmektedir. Resmi işaret etmek için kullanılan bu çubuk ve bazen de anlatıda karakterlerin aksesuarı olarak kullanılmaktadır. Bkz.: Majid Fadaei, “Pardeh-Khani a Conceptual Model for Iranian National Cinema”, University of Malaya, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Kuala Lumpur, 2014, s. 363.

⁸⁴ Peter Chelkowski, “Kâshefi’s Rowzat al-Shohadâ: The Karbalâ Narrative As Under-Pinning of Popular Religious Culture And Literature”, **A History of Persian Literature**, s. 276.

doktora tezinde ise **perdehanlık** geleneğinin icrasıyla ilgili şu bilgiler verilmektedir: **Perdehanlık**, genellikle açık alanlarda ve seyirciyi karşıya alacak bir konumlandırmayla icra edilmektedir. Birçok **perdehan**, perdesini duvara monte ederken resmi kapatması için beyaz bir perde kullanmaktadır. Perde, duvara asıldıktan sonra, **perdehan** yüksek sesle şiirler ve dualar okuyarak, insanları icrasına davet etmektedir. Bazı durumlarda insanlar, icra mekanına önceden gelerek, **perdehanın** perdesini kurmasını seyretmektedir. **Perdehan**, icrasına Allah'ın adıyla başlamakta; icrasından önce genellikle Allah'a günahlarını affetmesi ve “güzel seyirciler” için yalvarmaktadır. Ardından; perdenin önündeki -eğer varsa- beyaz perde açılmakta ve **perdehan** elindeki “**metragh**” ile anlatıdaki kişileri göstermektedir. Bazen **perdehanlar** ana hikayeyi parçalara bölmekte ve **kanvas** üzerine çizilmiş ikincil hikayeyi anlatarak seyircinin dikkatini ve merakını canlı tutmaktadır. **Perdehanlar**, seyircisinin kendisini ana hikayeye müdahil hissedebileceği, ana hikayenin konusuyla ilgili olan hikayeler anlatmaktadır. Bir başka yöntem olarak; **perdehan** ana hikayesini doruk noktasına ulaşmadan kesmekte ve seyircilerden para istemektedir. Ardından, hikayesine kaldığı yerden devam etmektedir. **Perdehan**, hikayesini bitirdikten sonra özellikle para ve hediye veren seyirciler için dua etmektedir. İcra sonunda, perdesini -özellikle dini resimler yer alıyorsa- büyük bir saygıyla toplamaktadır. Dini temalı olan kanvaslar, rulo yapılmamakta; sadece katlanmaktadır. Bunun sebebi; imam ikonlarının kötücül kimselerin imajlarının üzerine gelmemesi gerektiği inancıdır.⁸⁵ **Perdehanlık** geleneği, salt bir anlatıcılıktan ibaret değildir. Anlatıdaki kişileri canlandırmayı içeren dramatik bir yanı da bulunmaktadır. Bu özelliğinden dolayı; **perdehanlık** geleneğinin, meddahlık geleneğine yakın olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Selim Nüzhet Gerçek'e göre; “Meddah, hiç şüphesiz bütün şark ve islâm memleketlerinin ilk ve iptidaî temasıdır.”⁸⁶ Burada, Gerçek'in, meddahı; “ozanlar, şehnamehanlar, âşıklar, saz şairleri gibi bir kısım menkıbehanlar”⁸⁷dan ayırdığını belirtmek gerekir. Özdemir Nutku ise bu ayrımı yaparken, bu türleri Türk meddahlığının gelişmesinde önemli kaynaklar olarak görmektedir: “Meddahlığın,

⁸⁵ Fadaei, a.y., s. 95-98.

⁸⁶ Gerçek, a.g.e., s. 5.

⁸⁷ A.e., s. 8-9.

Türk toplumu içinde iki kaynaktan geliştiğini gördük: bunların birincisi, Orta Asya kaynaklı olup Şamanizm’den ozanlara, ozanlardan bakşılara ve âşıklara uzanan dindışı özellik, öbürü de İslâm kültürünün başlangıcından bu yana geliştirdiği dinsel kökenli özelliştir.”⁸⁸ Özdemir Nutku’nun sözünü ettiği ozanlar; Köprülü’ye göre; İslamiyetin etkisi, Türkler arasında tam manasıyla yerleşmeden önce, özellikle göçebe yaşayan Türkler arasında halk hikayeciliği görevini üstlenmektedir.⁸⁹ Kopuz çalan bu gezici anlatıcılar, İslamiyetin etkisiyle aşık-saz şairi adını almıştır.⁹⁰ Bu işlev ve ad değişikliğiyle ilgili Nutku şunları belirtmektedir: “XV. yüzyıldan sonra *Ozan* sözcüğü yerini, Azeri ve Anadolu Türklerinde *Âşık*’a, Türkmenlerde de *Bakşı* (= Bahşı)’ya bırakmıştır.”⁹¹ 1969 yılında aşıklık geleneği üzerine 6 aylık bir saha araştırması yapan Stephan Blum, “Kuzey Horasan’da ‘Aşık’ Kavramı” başlıklı yazısında; Horasan’da ‘aşık’ teriminin, icraları **bakşılardan** (ya da Azerbaycan aşıklarından) farklılık gösteren, profesyonel müzisyenleri tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir.⁹² İlginçtir ki; Blum’un verdiği bilgilere göre; “Profesyonel bir müzisyeni tanımlayan bir terim olarak âsheq (aşık), daha çok Kürt müzisyenler için kullanılır; baxşı ise öte yandan, genellikle (her zaman değil) bir Türktür; motreb ise daha çok kentli bir İranlı ya da Beluci’dır.”⁹³ Ayrıca Blum, görüştüğü birçok kişiden şu bilgiyi almaktadır; Kürt aşığının, “kırsal kesim ya da göçebe (yani şehirli olmayan) müzisyen”⁹⁴ olması çok belirgin bir özelliktir. Değişen sosyal dinamiklere göre; “aşık” daha sonraları “düğün ve başka sosyal toplantılarda çalan müzisyenleri tanımlayan bir terim”⁹⁵ olarak kullanılmaya başlanmıştır ve Blum’un aşıklar hakkında verdiği bilgilere göre; “Bu müzisyenlerin çoğu, Fars ve Türk müziği unsurlarını da içeren geniş bir halk müziği ve halk oyunları repertuvarına sahip olmalarına karşın Kürttür.”⁹⁶

⁸⁸ Nutku, **a.g.e.**, s. 18.

⁸⁹ Köprülü, **a.g.e.**, s. 363.

⁹⁰ **A.e.**, s. 363.

⁹¹ Nutku, **a.g.e.**, s. 14.

⁹² Stephan Blum, “Kuzey Horasan’da ‘Aşık’ Kavramı”, **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları**, Haz. Mehmet Bayrak, Çev. Huri Tuşık Özkurt, C. 1, Ankara, Özge Yayınları, 2002, s. 518.

⁹³ **A.y.**, s. 519.

⁹⁴ **A.y.**

⁹⁵ **A.y.**, s. 529.

⁹⁶ **A.y.**

Bu noktada Blum'un sözünü ettiği “**mutrıplık**” geleneğinden tek kişilik bir icraya dayanması dolayısıyla bahsetmek önemlidir. Evliya Çelebi, seyahatnamesinde Malatya'daki **Deyr-i Mesih Nehri**'nin kenarındaki bir mesire yerinden bahsederken, şu cümlelere yer vermektedir: “Hanendeler [okuyucular], sâzendeler ve mutrıpların (İlâhi, gazel, şarkı okuyanların) segah, düğâh, nevâ ve bûselik makamlarında fasıllarını koruda bulunan bülbüller işittiklerinde onlar da nevâ faslı ederler.”⁹⁷ Çelebi'ye göre, **mutrıplar**; ilahi, gazel ve şarkı okuyan kimselerdir. Mevlevî ayinlerinde ise **mutrıp**, ayini başlatan saz parçalarını çalan saz ve söz heyetine denilmektedir.⁹⁸ **Mutrıp**, aynı zamanda çalgıcı, çalgı çalan; şarkıcı, şarkı söyleyen, hânende⁹⁹ anlamına gelmektedir. Etimolojik olarak bakıldığında; mutrıp; Arapça, esrime anlamına gelen “tarab” kelimesinden türemiştir. Gilbert Rouget, **mutrıp** kelimesinin bazen müzik anlamına da geldiği belirtmiştir.¹⁰⁰ Esas olarak **mutrıp**, “tarab”ı harekete geçiren, esrimeyi sağlayan kişidir.¹⁰¹ Virginia Danielson'un “Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu” adlı kitabında da benzer bir tanımlama yapılmaktadır:

“İyi bir şarkıcı *mutrib*'dir, yani icra esnasında *tarab* ortamı yaratandır. Kelime anlamı büyülenmek olan, müziğin insanı derinden etkilemesi manasına gelen *tarab*'ı yaratan mükemmel icradır.”¹⁰²

Tarab öğreniminde yeteneğin işlevini tartışan A. J. Racy, “Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı” adlı kitabında; yeteneğin, bazen etnik kökenle ilişkilendirildiğini belirtmekte ve örnek olarak “çingenelerin olağanüstü bir müzik

⁹⁷ Evliyâ Çelebi, **Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad-Basra-Bitlis-Diyarbakır-İsfahan-Malatya-Mardin-Musul**, Ed. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, C.I., 4. Kitap, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 22.

⁹⁸ Bkz.: Ayşe Başak İlhan, “XIX. Yüzyıla Kadar Olan Mevlevî Âyinlerinde Usûl-Vezin İlişkisi”, **M. Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 36, 2009, s. 259-260.

⁹⁹ “Mutrib”, **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi)

<http://www.sozluk.net/index.php?word=mutr%C4%B1b&sozluk=osmanlica>, 25 Aralık 2014.

¹⁰⁰ Gilbert Rouget, **Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession**, Çev. Brunhilde Biebuyck, Gilbert Rouget, Londra, The University of Chicago Press, 1985, s. 283.

¹⁰¹ **A.e.**

¹⁰² Virginia Danielson, **Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu**, Çev. Nilgün Doğrusöz, Cem Ünver, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2008, s. 36.

yeteneğine sahip olduğu”¹⁰³ varsayımından bahsetmektedir. Ayrıca, Kürtlerin de yaşadığı Suriye’nin Halep kentinin, pek çok müzik erbabı tarafından **ummu't-tarab**, yani “**tarabın anası**” olarak anıldığı bilinmektedir.¹⁰⁴ Bu bilgilerden hareketle; Türkiye coğrafyasında **mutrıplığın** ne anlama geldiğini ve işlevini anlamak kolay olacaktır. Ayşın Sal’ın, “Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı” başlıklı yüksek lisans tezinde; Van ve Ardahan arasında kalan bölgede çingenelere **mutrıp** denildiği belirtilmektedir.¹⁰⁵ Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu’nun Eruh’ta yaptığı saha araştırmasıyla ilgili yazıda ise şu bilgiler verilmektedir; “Mıtrıp kelimesi Arapça kökenli olup çalgıcı, müzisyen anlamına gelir; fakat bu kelime Kürtlerde çoğunlukla, Hindistan kökenli oldukları ve üç boy halinde dünyanın pek çok yerine dağıldıkları kabul edilen Çingene ya da Qereçî olarak tabir edilmiş kavmin Dom boyundan oldukları söylenen insanlar için kullanılır.”¹⁰⁶ Bu yazıda, kemençe ustası olarak gösterilen ve göçer yaşayan **mitrıpların** enstrüman (davul, zurna, kemençe) icracılığı yaptığı belirtilmekte; Botan bölgesinde yaygın olarak 3 telli kemençe (Arapça tabiriyle **rebab**) kullanıldığından bahsedilmektedir.¹⁰⁷ Buradan hareketle **mutrıplığı** sadece müzikal bağlamda incelememek gerektiğini Racy’in **tarab** kültürünün erken dönem icra mekanlarından olan kahvehanelerden bahsettiği şu cümlelerinden sonra görmek mümkündür:

“Büyük kentlerde yaygın olan bir başka icra bağlamı da *kahâvi* yani kahvehanelerdi. XIX. yüzyıl ortalarına doğru Lane, Kahire kahvehanelerini mütevazı toplumsal ve ekonomik arka planlardan gelen erkeklerin sık gittiği popüler yerler olarak tarif eder. Buralarda, şair yani bir şair-şarkıcı, tipik olarak *rebâbu’ş-şair* yani “şair rebabı” eşliğinde, örneğin ortaçağ Arap kahramanı Ebuzeyd el-Hilâlî’ninki gibi geleneksel destanları okurdu. Yüzyıl sonunda, tarab türü bir repertuar sunan ve tarab dinleyicilerinin belirli bir kesiminin ilgisini çeken pek çok kahvehane vardı.”¹⁰⁸

¹⁰³ A. J. Racy, **Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı**, Çev. Serdar Aygün, Ed. Aylin Onocak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 47.

¹⁰⁴ A.e.

¹⁰⁵ Ayşın Sal, “Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi, Edirne, 2009, s. 8.

¹⁰⁶ Berna Kurt v.d., “Eruh Bölgesi Dans-Müzik Çalışması Notları”, **Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu**, 19 Ekim 2007, (Çevrimiçi) <http://www.bgst.org/eruh-olan-arastirmasi>, 11 Mart 2014.

¹⁰⁷ A.y.

¹⁰⁸ Racy, a.g.e., s. 81.

Görüldüğü gibi; kahvehanelerde **şair rebabı** eşliğinde destan anlatan şair-şarkıcılar bulunmaktadır. Bu durum, **mutrıpların** sadece müzikal bir sınıflandırmanın içinde değerlendirilmemesi gerektiğinin önemli bir kanıtını sunmaktadır. Dolayısıyla; **mutrıplığın** müzikal özelliğini bir anlatı geleneği formu olmasından kaynaklı içerdiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Türkiye coğrafyasında, yapısındaki müzikal unsurla anılan bir başka anlatı geleneği de aşıklıktır. Bu geleneğin icracıları olan aşık-hikayeciler/aşıklar, nazım ve nesrin bir arada olduğu halk hikayeleri anlatmaktadır. Pertev Naili Boratav, “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği” adlı kitabında, halk hikayesi olarak adlandırılan bu anlatıyla ilgili şunları söylemektedir:

“Hikâyeler bildiğimiz gibi nazım-nesir karışıktır. Vakaların anlatıldığı kısım mensurdur. Konuşmaların çoğu da mensurdur. Yalnız mühim hâdiselerde, şiddetli hislerin ifade edilmesi gereken yerlerde kahraman *telle söylemeyi dille söylemeye* tercih eder. Böyle yerler ekseriyetle 11 heceli, bazan 8 heceli, 3 kıtadan 8-10 kıtaya kadar değişen uzunlukta, bazan tek kişinin, bazan da iki kişinin karşılıklı konuşması şeklinde manzumelerdir.”¹⁰⁹

Yapısal olarak değerlendirildiğinde ise; “onlara *hikâye* adını vermemize rağmen ne modern manâda hikâye (*nouvelle*), ne de hacimlerine rağmen *roman*’dırılar.”¹¹⁰ Bu haliyle halk hikayeleri, nazım-nesir arasındaki geçiş döneminin bir ürünü gibidir. Konuları bakımından da geçiş döneminin izlerini taşımaktadır. İlhan Başgöz, halk hikayelerinin konusunu şu cümleleriyle açıklamaktadır:

“Bu halk hikâyeleri genellikle âşıkların gerçek ve efsaneleşmiş hayatlarını anlatır. Ama onların arasında tarih olaylarını veya sosyal hayattan alınan bir olayı konu edinenler de vardır. Bu hikâyeleri âşıklar tasnif ediyor (telif etmeye veya yaratmaya gelenekte tasnif etmek deniyor.) Hikâyeye konu olan düz anlatımla söyleniyor ve bunun arasına türkû halinde söylenen şîirler serpiştiriliyor.”¹¹¹

¹⁰⁹ Boratav, **a.g.e.**, s. 35.

¹¹⁰ **A.e.**, s. 58.

¹¹¹ Başgöz, **a.g.e.**, s. 19.

Yerli ve Terekeme aşıkları dinleyen Boratav, aşıkların icrasıyla ilgili şu bilgileri vermektedir: Aşık, hece vezniyle söylenen bir fasılla icrasına başlamaktadır. Ardından kafiyeleri cinaslı bir türkü, ondan sonra da tekerleme adını verdikleri bir türkü söylemektedir. Sonrasında sırasıyla; koşma, semai söylemekte ve son olarak destan okumaktadır. Bu destan mizahi ve uzun bir şiirdir. Bunların arasında mutlaka Köroğlu söylenmektedir; çünkü rivayete göre Köroğlu, fasıllarda kendinden bir türkü söylemeyecek aşıklara beddua etmiştir. Saz faslının ardından, döşeme adı verilen, aşık'ın başından geçmiş gibi anlatılan mensur tekerleme söylenir. Asıl hikaye ise bir dua ile başlar. Ardından mensur hikaye kısmına geçilir. Bu kısımda aşık serbesttir. Asıl hikaye arasına **karavelli** adı verilen hikayeler katılabilmektedir. Hikayede nazım parçaları asla değiştirilmemelidir. Her türkünün her dörtlüğünden sonra asıl türküye uygun bir mani eklenebilmektedir. Bunlar anonim olabildiği gibi irticalen de o anda üretilebilmektedir. Genellikle hikayeler bir gecede bitmez. Bir gecede bitebilecek hikayede bile aşık kendi karar verdiği yerde icrasına ara vermektedir. İcraya yeniden başlamanın bir üslubu vardır. Hikayenin sonunda, hikayenin içindeki kahramanlardan birine veya bu kahramandan başka aşık şair varsa adına **toy** denilen bir güzelleme söylenir. Son olarak dua eden aşık, “Ustamızın adı Hıdır, elimizden gelen budur” diyerek icrasını sonlandırmaktadır.¹¹²

Aşıkların icra mekanları dinleyicilerin toplanabileceği her yerdir.¹¹³ Her ne kadar bunu sağlamanın kolay olduğu düşünülse de kısıtlayıcı veya yardımcı birçok etken bulunmaktadır. Başgöz, “köy evlerinin birbirinden uzakta inşa edildiği Doğu Karadeniz bölgesinde hikâye geleneğinin hiç gelişmediğini”¹¹⁴ belirtmektedir. Diğer taraftan; Doğu Anadolu’da, halk hikayesinin ortaya çıkması ve yaşamasında, aylar boyunca süren kış mevsimin etkisi büyüktür.¹¹⁵ Denilebilir ki; aşıklar, dışarıdan köye gelen kişi olarak, hem haber getirendir hem de insanları bir araya getirendir. Ayrıca,

¹¹² Bkz. Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, s. 32-34.

¹¹³ Özdemir Nutku, meddahın icra mekanıyla ilgili benzer bir açıklamada bulunmaktadır: “meddah her yerde, bir kahvede, bir bilardo salonunda, bir gazinoda, bir kır kahvesinde, kısacası dinleyici ve seyirci toplayabileceği her yerde sanatını yürütebilecek yetenektedir.” Bkz. Nutku, **a.g.e.**, s. 146.

¹¹⁴ Başgöz, **a.g.e.**, s. 148.

¹¹⁵ **A.e.**

aşıklar için köy yaşamı yabancı değildir. Başgöz, 1850’den bu yana Türkiye’de yaşamış, hayatı hakkında bilgi sahibi olunan aşıkların hepsinin köy kökenli olduğunu belirtmekte, özellikle de hikayeci aşıkların istisnasız, Kars, Ardahan ve Erzurum’un köylerinde doğmuş olduğunu ifade etmektedir.¹¹⁶ Köy yaşantısının dinamiklerinden beslenen ve icrasını bu dinamiklerin etkisiyle sürdürebilen aşıklar bu icra mekanlarından zamanla uzaklaşmıştır. Başgöz’ün verdiği bilgilere göre; aşıklar, 1950’lerde Türkiye’nin kent merkezlerine, 1960’tan sonra da çoğu “göçmen işçi” olarak Almanya’ya göç etmiştir.¹¹⁷

Aşıkların diğer bir icra mekanı; kahvehanelerdir. 1943 yılında Erzurum’a giden İlhan Başgöz, aşıkların hikayelerini anlattığı üç kahvehaneden bahsetmektedir.¹¹⁸ 1982 yılına gelindiğinde ise kahvehanelerde aşık icrasına rastlanmadığını belirten Başgöz, o dönemle ilgili şu bilgileri vermektedir:

“1982’de ise hiçbir kahvede hikâye gösterimi kalmamıştı ama 1982 yılında Kars’ta Aşık Murat Çobanoğlu ve arkadaşları bir kahvehanede türküler söyleyip kısa hikâye epizotları anlatıyorlardı. Bu kahvehane de Belediyenin yardımı ile, âşık geleneğini korumak için açılmıştı. Orada da artık *Aşık Garip ile Senem, Ercişli Emrah ile Selvihan* gibi, anlatımı bir akşamdan uzun süren hikâyeler anlatılmıyordu. Onların yerine bu hikâyelerden seçilmiş epizotlar anlatılıyor, bunlar da bir gecede bitiriliyordu. Çünkü bu kahvehanenin müşterileri artık Kars’ta oturan ve başka eğlence yeri olmadığı için kahvehaneye gelerek bazen bir hafta süren hikâyeleri dinleyen insanlar değildi. Yeni müşteriler, çoğu köylerden Kars’a gelen, bir iki günde işlerini bitirip köyüne dönen köylüler veya yük taşıran bir akşam Kars’ta kalan kamyon şoförleriydi. Kars kahvehanelerinin hepsinde televizyon vardı. Ancak Çobanoğlu’nun kahvehanesinde televizyon yoktu. Çünkü televizyon olan kahvehanelerde halk artık âşıkları dinlemiyordu. Hikâyeyi yaşatan sosyal temelin kaybolması nedeniyle, 1977’de bu kahvehane de el değiştirmiş ve işlevini yitirmiştir.”¹¹⁹

Görüldüğü gibi; değişen sosyal, toplumsal dinamikler aşıklık geleneğinin kahvehanelerdeki icrasını yavaş yavaş sonlandırmıştır. Daha önce sözünü ettiğimiz köy yaşantısının sona ermesinin de etkisinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

¹¹⁶ A.e., s. 49.

¹¹⁷ A.e.

¹¹⁸ A.e., s. 20.

¹¹⁹ A.e.

Aşığın sosyal yaşamdaki işlevini devralan tüm unsurlar, geleneğin dönüşümünü zorunlu kılmıştır. Bu dönüşüme uyum sağlanamayan durumlarda ise gelenek özgün formundan uzaklaşmış ve nihayetinde icrası sonlanmıştır. Örneğin; Başgöz, aşıklık geleneğinin yazılı hale getirilmesinin de özgün formdan uzaklaşılmasına sebep olduğunu şu sözleriyle açıklamaktadır:

“...yazılı hale dönüşürken, geleneksel hikâyenin dili, sözlü formülleri, yapısı ve anlatıcının konudan sapmaları kaybolmuştur. Dahası, gösterim sırasında söylenen türkülerin sayısı azalmış, bazen birçok dördlükten oluşan bir türküden geriye sadece bir tek dördlük kalmıştır.”¹²⁰

Aşıklık geleneğini yaşatan dinamiklerin kaybolması ve aşıklık geleneğinin işlevini ikame edecek başka unsurların bulunmasından dolayı; anlatı geleneğinin Türkiye coğrafyasında “otantik” halinin bir karşılığının artık bulunmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Walter Benjamin’e göre; ancak can sıkıntısının olduğu yerde hikaye anlatma sanatından bahsedilebilmektedir.¹²¹ Çağımız insanı için, can sıkıntısını geçirecek birçok uyaran insanın etrafını sarmış durumdadır ve aslında artık bir şeyler dinleyecek zaman yoktur. Bu noktada; yeni toplum yapısı içinde aşıklık geleneğinin de kaybolan tek kişilik anlatı formları arasında yerini aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Buraya kadar tek kişilik anlatı geleneğinin izi Türkiye ve Mezopotamya coğrafyası ve çevresinde sürülmüştür. Görülmüştür ki; anlatı geleneği formları, yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda farklı isimlerle karşımıza çıkmıştır. Her ne kadar sözü edilen her gelenekle ilgili yeterli bilgiye ulaşılmamış olsa da; bilgisine ulaşılan formlarda bazı ortak özellikler dikkat çekmektedir. Belirlenen özellikler, incelenmiş olan tek kişilik anlatı geleneği formlarında ortaktır:

¹²⁰ A.e. s. 106.

¹²¹ Benjamin, a.y., s. 84.

1. Sözlü olarak aktarılmışlardır. Daha sonra bu anlatılardan bazıları yazıya geçirilmiştir.
 2. İcracıları; gezicidir. Tek başına olmaları, geziciliği kolaylaştırmakta; etki alanını genişletmektedir.
 3. İcra mekanları, alımlayıcının toplanabileceği, bir araya gelebileceği her yer olabilmektedir.
 4. İcracıları; güçlü bir hafızaya sahiptir.
 5. Müzikle ilişkilidir. Anlatıya enstrümanın eşlik etmesi, anlatıcının, anlatısını belli bir ezgi kalıbı içinde ritmik bir şekilde anlatması ya da meddahlıktaki gibi yanında çalgıcılarla icrasını sunması gibi örnekler verilebilir.
 6. İcra; etkileşimseldir.
 7. İcrada -varsa- aksesuar kullanımı göstermecidir.
 8. Her icra, şimdi ve burada gerçekleşme özelliği sebebiyle, biriciktir.
 9. Anlatı anonim olduğu gibi özgün de olabilmektedir.
 10. Anlatı, esnek yapılıdır. İcracı, anlatıyı yeniden yorumlayabilmektedir.
- Bu yeni yorum anlatının bir varyantıdır.

Belirlenen bu özelliklerden bazılarının sadece tek kişilik anlatı geleneği formlarında olmadığını hatırlatmak gereklidir. Daha açık bir ifadeyle; bu özellikler, geleneğin ayırt edici özellikleri değil; ortak özellikleridir. Bir anlamda; sınır tanımazlık içinde farklı coğrafyalarda farklı isimlerle karşımıza çıkan anlatı formlarının değişmeyen özellikleridir. Anlatı geleneği formlarının, nüvesini koruyarak, değişime ayak uydurduğu; fakat günümüze yaklaştıkça bu formların tarihteki yerini aldığı görülmektedir. Zira Benjamin'in "can sıkıntısı" olarak adlandırdığı sürekliliği sağlayan temel motivasyon günümüz insanı için artık söz konusu değildir ve işlevsel olarak bu formları ikame edebilecek farklı unsurlar bulunmaktadır. Örneğin; aşıklık geleneğinin radyo, televizyon gibi teknolojik araçların hayatımıza girmesiyle beraber popülerliğini yitirdiği ve daha sonra zamanla unutulduğu bilinmektedir. Açıktır ki; teknolojinin ilerlemesiyle birlikte insanların "can sıkıntısı"nı geçiren meşguliyetler artmıştır. Meşguliyetlerin içinde anlatı

geleneğinin eski işlevselliğini taşımasını beklemek gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Kürtlerin sözlü anlatı geleneğinin bir formu olan **dengbêjlik**, bu meşguliyetler dünyasının içinde hala canlı olan icrasıyla dikkat çekmektedir.

1.2. DENG BÊJLİK GELENEĞİ

1.2.1. DENG BÊJLİK GELENEĞİNİN

KAVRAMSALLAŞTIRILMA KARMAŞASINA GENEL BİR BAKIŞ

Ezidilerin sözlü kültürü üzerine kapsamlı bir saha araştırması yapmış olan Christine Allison'un, **dengbêjliği** de içerecek olan şu tespiti önemli bir noktayı işaret etmektedir: “Kurmanci sözlü gelenekleri tümüyle ölmüyor; kalıp değiştiriyorlar ve çeşitlilikleri azalıyor, ama etkili ve duygulandırıcı olmaya devam ediyorlar.”¹²² Diğer tek kişilik anlatı formlarının zamanla tarihin içine gömüldüğü, zaman zaman nostaljik bir refleksle gömüldüğü yerden “göstermelik” olarak çıkarıldığı bir anlatı geleneği mezarlığımız var iken; **dengbêjlik** geleneğinin değişen, dönüşen yüzüyle hala icra ediliyor olması dikkat çekicidir. Bu durumun dinamiklerini incelemeden önce dengbêjliğin kavramsallaştırılması dair sunulan farklı görüşler incelenecektir.

Şu ana kadar **dengbêjliğin** anlatıldığı/analiz edildiği birçok derleme, yazı, araştırma, tez, kelimenin anlamıyla yapılan tanımlama üzerine inşa edilmiştir. **Deng**; müzik terimi olarak, “ses (arada uyum bulunan titreşimler)”¹²³; “**bêj**” ise, söylemek anlamına gelmektedir.¹²⁴ Zana Farqînî'nin hazırladığı Kürtçe-Türkçe sözlükte; **dengbêj**, “halk ozanı, halk aşığı” olarak tanımlanmaktadır.¹²⁵ **Dengbêjî** (dengbêjlik)

¹²² Christine Allison, **Yezidi Sözlü Kültürü**, Çev. Fahriye Adsay, Ed. Abdullah Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2007, s. 44.

¹²³ Zana Farqînî, **Kürtçe- Türkçe Sözlük**, 3. bs., İstanbul, İstanbul Kürt Enstitüsü Yayınları, s.460.

¹²⁴ bkz. **Dengbêjler Evi**, (Çevrimiçi) http://turizm.diyarbakir.bel.tr/tr/s/Dengb%C3%AAjler_Evi, Aralık 2015.

¹²⁵ Zana Farqînî, **Kürtçe Türkçe-Türkçe Kürtçe Sözlük**, s 152.

ise; “halk ozanlığı, halk şairliği”¹²⁶ olarak tanımlanmıştır. Yusuf Ziyaeddin Paşa’nın 1892 yılında İstanbul’da yayınlanan Kürtçe-Arapça sözlüğünde ise **dengbêj**, ses sanatçısı olarak tanımlanmaktadır. Hatta bazı yörelerde “**stranbêj**” (şarkıcı) denildiği belirtilmiştir.¹²⁷ “**Dengbêjlik**” kelimesi ise bu sözlükte bulunmamaktadır. İlk olarak 1998 yılında Bağdat’ta basılan İngilizce-Kürtçe sözlükte ise “**singer**” (şarkıcı) kelimesinin karşılığı olarak “**dengbêj, stranbêj, goranbêj, meqambêj, dîlokvan, dîlokbêj, lavijbêj, hozoan**”¹²⁸ kelimeleri verilmektedir. Paris Kürt Enstitüsü’nün çevrimiçi sözlüğünde ise; **dengbej**, “ozan” olarak tanımlanmıştır.¹²⁹ Aynı şekilde bu sözlükte de “**dengbêjlik**” kelimesi için bir karşılık bulunmamaktadır.

Bu sözlük maddeleri incelendiğinde görülmüştür ki; her bir karşılık, **dengbêjin/dengbêjliğin** belirli bir yönünü tanımlamakta ve nihayetinde eksik kalmaktadır. Örneğin; **dengbêjlik** için yapılan “ses sanatçısı”, “hikaye anlatıcısı” gibi tanımlamalar formun sınıflandırılması noktasında bir karmaşaya neden olmaktadır. Bu karmaşada **dengbêjlik** geleneği ile genellikle beraber anılan iki türden özellikle bahsedilmesi gerekmektedir: **çîrokbêjlik** (hikaye anlatıcılığı) ve **stranbêjlik** (şarkıcılık). Christine Allison, Ezidilerin sözlü gelenek formu olarak ele aldığı **stran**’ın, tam anlamıyla ‘şarkı’ anlamına geldiğini belirtmiş¹³⁰ ve bu türün icracıları ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

“Türlerin kendilerinde olduğu gibi, icracılara da gelince terminoloji karışık. Kuzey Irak Yezidileri tarafından profesyonel ve yarı profesyonel icracılar için en çok kullanılan kelime stranbêj, tam anlamıyla ‘şarkı söyleyen’dir (*stran*-şarkı, *bêj*<*gotin* -söylemek); genel anlamda Kurmanciden söz eden araştırmacılar daha çok *dengbêj* (deng-ses) terimini kullanıyorlar. Celil kardeşler tarafından yapılan en doğru tanım, her iki terimi de birleştirip onları ‘hoş bir sese sahip ve insanlar ve olaylara dair *stranlar* söyleyen kişi’ şeklinde tanımlıyor. Ne var ki, pek

¹²⁶ A.e., s.152.

¹²⁷ Yusuf Ziyaeddin Paşa, **Kürtçe-Türkçe Sözlük**, Çeviren ve Yeniden Düzenleyen: Mehmet Emin Bozarslan, İstanbul, Çıra Yayınları, 1978, s. 65.

¹²⁸ Salah Saadallah, **Saladin’s English-Kurdish Dictionary**, Ed. Abdullah Keskin, 2. bs., Avesta Publishers, İstanbul, 2000, s. 1106-1107.

¹²⁹ Paris Kürt Enstitüsü, “Dengbêj”, (Çevrimiçi)

<http://www.institutkurde.org/publications/kurmanci/dictionnaire/>, 10 Eylül 2014.

¹³⁰ Allison, a.g.e., s. 121.

çok kişi bir çalgı aleti çalan ve muhtemelen *stran/lawik* da söyleyen şarkıcı ile genellikle *destan/beyt* söyleyerek eşliksiz icra eden şarkıcı arasında ayırım yapıyorlar. Dolayısıyla, Celil kardeşler *dengbêj* ve *aşiq* ('halk ozanı', kelime anlamı 'aşık olmuş') arasında ayırım yapıyorlar; ilki müziksiz söyler ve diğerkendi kendisine telli bir çalgı olan sazla eşlik eder (1978 II:26)."¹³¹

Türlere dair terminolojinin net olmamasına rağmen; genel anlamda uzlaşılankörüş; **stran**'ın 'şarkı' anlamına geldiğidir. Ayrıca **stran**; "söylemek, ığırnak, (şarkı) okumak" anlamına gelen "**strîn**" eylemiyle de ilişkilidir. "**Stran**"ın şarkı olduğu konusunda uzlaşanlar, bu noktadan sonra **dengbêj** ve **stranbêj** arasındaki ayırım konusunda çeşitli görüşler sunmaktadır. **Dengbêjlik** geleneği ile ilgili derlemeler yapan araştırmacı Hilmi Akyol ile 15 Aralık 2012'de **Diyarbakır Dengbêj Evi**'nde yapılan görüşmede, **stran**'ın mırıldanma, ses çıkarma anlamına geldiğini söyleyen Akyol, **dengbêj** anlatılarının da **stran** olduğunu belirtmiş; **dengbêj** "**stran**"ında "müzık" olmadığını ifade etmiştir.¹³² Oysa, **dengbêjliđi** başlı başına bir form olarak inceleyen Serhat Resul açan'a göre; **dengbêjlik**, müzikal olmasından ziyade anlatısaldır.¹³³ **Dengbêj**; stran söyleyebilir; ama bu durum **stran**'ın **dengbêjlik** formuna ait bir unsur olduğu anlamına gelmemektedir.¹³⁴ 19 Ağustos 2014 tarihinde Bingöl'de **Dengbêj Serdin** ile yapılan görüşmede de kendisi **stranbêj** ile **dengbêji** ayırmış, **stranbêjlerin** düğün havası söylerken; **dengbêjlerin** oturarak cemaat türküsü söylediklerini ifade etmiştir.¹³⁵ **Bingöl dengbêjleri** ile ilgili derleme çalışması yapmış olan Doğan Karasu da **stranbêjin**; türkücü, şarkıcı olduğunu belirtmiş ve **dengbêjliđin**, **stranbêjlik** gibi popülerlikle bir ilişkisi olmadığına dair görüşünü sunmuştur.¹³⁶ 20 Ağustos 2014 tarihinde Muş'un Varto ilçesinde görüştüğümüz **Dengbêj Selahattin Güçtekin** ise **dengbêjliđi** üretim temelli tanımlayarak, yaşadığı topluma kayıtsız kalan ve üretmeyen, sadece şarkı söyleyenlere **stranbêj** dediğini belirtmiştir.¹³⁷ Doktora tezini kapsamlı bir saha araştırmasıyla **dengbêjler** üzerine yapan Wendelmoet Hamelink ise; **stranbêj** için

¹³¹ A.e., s. 126-127.

¹³² Hilmi Akyol, kayıt no: 15122012.

¹³³ açan, a.y., s. 46.

¹³⁴ A.y., s. 23.

¹³⁵ Dengbêj Serdin Turgut, kayıt no: 19082014/1.

¹³⁶ Doğan Karasu, kayıt no: 19082014/2.

¹³⁷ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: 20082014.

İngilizcedeki “**singer**” kelimesini kullanmaktadır.¹³⁸ Tüm bu görüşlerden hareketle denilebilir ki; **dengbêjlik** geleneğinin sadece müzikle ilişkili yanını görmek ve icrayı **stranbêjlik** olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Bu noktada; anlatı üzerinde yoğunlaşarak **dengbêjliği** bir hikaye anlatıcılığı formu olarak sınıflandırmaya da kuşkuyla yaklaşılmalıdır. Zira Kürt kültüründe hikaye anlatıcılığının birebir karşılığı olarak görülebilecek **çîrokbejlik** geleneği bulunmaktadır. Allison, bu görüşü destekleyecek şu açıklamalarda bulunmaktadır:

“Yezidi topluluğunda ve daha geniş kapsamıyla Kurmanci konuşulan toplumda *çîrok* İngilizcedeki ‘story’ (hikâye) ile aynı genişlikte gibi görünüyor. Genel anlamıyla, *çîrok* kurgulanmış bir şeydir ve bu tarihsel materyalden ayıran bir özelliktir. Dolayısıyla halk masalları *çîroktur*, fakat efsaneler doğru oldukları düşünülüyorsa böyle değerlendirilemez.”¹³⁹

Allison’un da belirttiği gibi; **çîrok**; “hikaye” anlamına gelirken; **çîrokbêj**, hikaye anlatıcısıdır. Çaçan da benzer bir görüştedir: **çîrok** kelimesi, **çîr** kökünden türemiştir ve bu kelime Kürtçe’de yalan, gerçek olmayan anlamlarına gelmektedir.¹⁴⁰ Anlatının gerçek ve kurmaca olması değerlendirmesiyle yapılan ayrım **dengbêji**, **çîrokbejden** farklılaştırmaktadır. Denilebilir ki; **dengbêj**, bir hikaye anlatıcısı değildir. Her ne kadar **dengbêjin** anlatısı, içinde fantastik öğeler taşısa bile “gerçek”lere dayanmaktadır¹⁴¹ ya da anlatılanların gerçek olduğu düşünülmektedir. Elbette **dengbêjler**, hikayeler de anlatmaktadır; ama hikaye anlatırken yapılan eylemin **dengbêjlik** değil; **çîrokbêjlik** olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Bu farklı görüşler göstermiştir ki; **dengbêjlik**, anlatısının farklı olması sebebiyle **çîrokbêjlikten** farklıdır ve genelde bu ayrım konusunda bir uzlaşma sağlanabilmiştir. Diğer yandan **stranbêjlik** söz konusu olduğunda net bir ayrım yapılamadığı görülmektedir. Zira **dengbêjlik** icrasının bir ezgi kalıbı içinde ritmik söylemeye dayanan yapısına bakılarak, **dengbêjlik** müzikal bir form; icracısı da bir

¹³⁸ Hamelink, a.y., s. 34.

¹³⁹ Allison, a.g.e., s. 131.

¹⁴⁰ Serhat Resul Çaçan, “The Dengbêji Tradition Among Kurdish-Kurmanj Communities: Narrative and Performance During Late Nineteenth and Twentieth Centuries,” s. 25.

¹⁴¹ Serhat Resul Çaçan, kayıt no: 25052014.

“**stranbêj**” olarak sınıflandırılmıştır. Tek kişilik anlatı formlarının müzik ile olan ilişkisi bakımından bu ayrımın net olarak yapılamaması şaşırtıcı değildir. Daha önce **mutriplik** geleneğinin hem anlatıcı hem de şarkıcı olarak sınıflandırılması noktasında da benzer bir belirsizlikten bahsedilmiştir. Bu ve benzeri kavramsallaştırma denemeleri, tek kişilik anlatı geleneği tarihi için yabancı değildir ve günümüzde **dengbêjlik** geleneği için hala yapılmaya devam etmektedir.

Bu tartışmalara **dengbêjlik** geleneğinin icracısı ve anlatısının özellikleri bağlamında şu soruyla başlanacaktır: **Dengbêj** kimdir? “Dengbêjler: Sözün Yazgısı” kitabının yazarı Abidin Pariltı’ya göre; “... dengbêjler; genelde okuma yazma bilmeyen, sözlü kültürün özellikleri ve değerleriyle yetişmiş, yaşadığı toplumu, geleneklerini, koşullarını, çelişkilerini iyi bilen, güçlü bir belleğe sahip, sese ve söze biçim verebilirken onu estetize edebilen yetenekte, Kürt halk hikayelerini bir ezgiyle yoğurarak, kimi zaman da bir enstrüman eşliğinde belli bir zaman diliminde bu hünerini dinleyici topluluğu karşısında icra eden anlatıcılar olarak değerlendirilebilir.”¹⁴² Bu tanımlamaya göre; **dengbêj**, Kürtlerin halk hikayelerinin anlatıcılarıdır. Pariltı’ya göre; Kürtlerin hikaye anlatıcısı olan **dengbêj**, destan, efsane, masal anlatmakla yükümlüdür.¹⁴³ Kemal Burkay ise, **dengbêji** hem halk ozanı hem de türkücü olarak tanımlamaktadır:

“*Dengêj* denen halk ozanı ya da türkücü, bir yandan manzum parçayı bir uzun hava, ya da arya biçiminde, gür bir sesle okur, arada bir de şarkıyı keser, öyküyü anlatır; böylece hem kendisi hem dinleyiciler soluk alır. Çünkü köy odalarında ve genellikle uzun kış geceleri anlatılan bu destanlar ve manzum öyküler saatlerce sürer, bazan ertesi geceye ve daha sonraki gecelere kalır.”¹⁴⁴

Görüldüğü gibi; Burkay, **dengbêji**, destan ve manzum öykü anlatan kişiler olarak tanıtır. **Dengbêjin** kim olduğuna dair bir başka görüşü de Yaşar Kemal, “Ağıtlar” adlı eserinde sunmaktadır:

¹⁴² Abidin Pariltı, **Dengbêjler Sözün Yazgısı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006, s. 64-65.

¹⁴³ A.e., s. 63.

¹⁴⁴ Kemal Burkay, **Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan**, C. 1., İstanbul, Deng Yayınları, Ağustos 1992, s. 215.

“Kürtler, destancılara “Dengbej” diyorlar. Denk, ses, söz demektir. Bej de söyleyen.”¹⁴⁵

Bu farklı görüşler göstermiştir ki; **dengbêjin** kim olduğu sorusuna bir yanıt bulmaya çalışmak bir anlamda icracının anlatısının sınıflandırılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Örneğin; Yaşar Kemal’in **dengbêjin** anlatısına “destan” demesi, **dengbêjin** ozan mı? Türkücü mü? Destancı mı? olduğu sorusuna bir anlamda yanıt verilmesidir. Anlatı bağlamında düşünüldüğünde; Pariltı da bu noktada Yaşar Kemal ile benzer bir görüştedir: “Tarihi, toplumsal, etik değerlerinin dışında sanat değeri de olan, insani özü içlerinde barındırdıkları için her dönem canlı kalan destanlar genelde sözlü toplumların özelde ise dengbêjlerin en önemli edebi yaratılarıdır.”¹⁴⁶ Kemal ve Pariltı’nın **dengbêjin** kimliğini, anlatısı üzerinden tanımlaması, bu geleneğin anlatı malzemesini analiz etmek açısından oldukça değerlidir. Öyle ki; **dengbêji** Kürtlerin **çîrokbêj** ve **stranbêj** olarak adlandırdığı icracılardan ayırmak, anlatının farklılığından kaynaklanacaktır. Kendal Nezan; yazılı kültürün dışında gelişen folklordan bahsederken, Kürtçe olan bu adlandırmalara parantez içinde verdiği çevirilerle, **dengbêji** diğer formlardan ayırarak şunları söylemektedir:

“Yazarlar tarafından geliştirilen edebiyata paralel olarak, genelde okuma-yazma bilmeyen ama müthiş bir hafızaya sahip olan *dengbêj* (ozanlar), *stranbêj* (halk şarkıcıları) ve *çîrokbêjler* (hikaye anlatıcıları) tarafından aktarılan canlı ve dipdiri, zengin bir folklor gelişti.”¹⁴⁷

Dengbêj ve **stranbêj** arasında yapılan bu ayrıma, her iki kelime de kullanılmadan Dr. Dieter Christensen’in 1962 yılına ait “Kürtler’in Müziği” adlı yazısında da ilginç bir şekilde rastlanılmaktadır:

“Epik (destansı) bir şarkının okunması belli müziksel yetenekler ve iyi bir hafıza gerektirmektedir. Bunun dışında dinleyiciler iyi bir ses de istemektedirler. Ses ince, esnek ve berrak olmalıdır. Epik şarkılar, bu nedenle çok dar bir çevre tarafından söylenir; özellikle geçimlerini tamamen ya da kısmen şarkı söyleyerek geçiren profesyonel müzisyenler

¹⁴⁵ Yaşar Kemal, **Ağtlar**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

¹⁴⁶ Pariltı, **a.g.e.**, s.28-29.

¹⁴⁷ Kendal Nezan, “Kürt Müziği”, **Kürt Müziği Dansları ve Şarkıları**, Çev. Necdet Hasgöl, s. 52.

tarafından söylenir. Onlara hediyeler ve “onur elbiseleri” verilir. Bazı bölgelerde, kendi tarzlarının dışında, örneğin oyun havaları gibi parçaları söylemek, onur kırıcı sayılmaktadır.”¹⁴⁸

Christensen’in bahsettiği epik (destansı) şarkıyı okuyan kişi, büyük olasılıkla **dengbêjdir** ve **dengbêjlerin** kendi tarzları dışında bir icracı olmaları durumu ise **stranbêjlik** yapmalarındır. Bu ayrım günümüzde de benzer bir değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Bu görüşe göre; **dengbêjlik**, **stranbêjliğe** göre daha fazla hüner gerektiren bir formdur.

Dengbêjliğin bir hikaye anlatıcılığı formu olması üzerine de farklı görüşler sunulmaktadır. Örneğin; Doğan Karasu, **dengbêjin** belli bir tarzının olduğunu, sadece hikaye anlatıcısı olarak tanımlanamayacağını ifade etmektedir.¹⁴⁹ Buna karşılık; Yusuf Uygur, “Kültürel Bellek ve Dengbejlik: Doğu Anadolu’daki ‘Dengbejlik’ Geleneğinde Bellek Üretimi” başlıklı yüksek lisans tezinde **dengbêji** bir hikaye anlatıcısı olarak kabul ederken; bir yandan da şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Dengbej kendine has belli bir makamla hikâyesini anlatır. Dengbejler söyledikleri hikâyeyi sesli ezgilerle makamlandırıp söylerler bu yönüyle diğer hikâye anlatıcıları ile ayrılırlar.”¹⁵⁰

Serhat Resul Çağan ise; **dengbêjliği** başlı başına bir tür olarak kabul ederken, hikaye anlatıcılığında dinleyicinin anlatının hikaye olduğunu bildiğini; fakat **dengbêjliğin** bir nevi tarih-anlatıcılığı olduğunu belirtmektedir.¹⁵¹

Görüldüğü gibi; **dengbêjin** kim olduğuna dair farklı görüşlerin sebebi, **dengbêjin** anlatısının ne olduğuna dair bir uzlaşşı sağlanamamasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada; sözlü gelenek çalışmalarında keskin sınırların çizilemeyeceğinin farkında olarak, genel bir bakış sunduğumuz kavramsallaştırma

¹⁴⁸ Dr. Christensen, “Kürtler’in Müziği”, **Kürt Müziği Dansları ve Şarkıları**, Çev. Huri Tuşık Özkurt, s. 120.

¹⁴⁹ Doğan Karasu, kayıt no: **19082014/2**.

¹⁵⁰ Uygur, **a.y.**, s. 27.

¹⁵¹ Serhat Resul Çağan, “The Dengbêji Tradition Among Kurdish-Kurmanj Communities: Narrative and Performance During Late Nineteenth and Twentieth Centuries,” s. 50.

tartışmalarına bir noktada katılmak için **dengbêjlik** geleneğinin unsurlarının incelenmesi önem taşımaktadır.

1.2.2. DENGÊJLİĞİN UNSURLARI VE TEK KİŞİLİK ANLATI GELENEĞİ OLARAK DENGÊJLİK

Dengbêj anlatılarına, Arapça “**kelam**” kelimesinden gelen “**kilam**”¹⁵² denilmektedir. “**Kilam**”; belli bir ezgi kalıbı içinde ritmik söylenen **dengbêj** anlatılarıdır. Kilamlar hakkında daha ayrıntılı bilgi edinebilmek için yapılan saha araştırmasında **dengbêjlere** anlattıkları **kilamların** “gerçek” ile ilişkisi sorulmuştur. **Bingöllü Dengbêj Serdin**, **kilamların** hepsinin gerçek olmadığını söylerken; **Vanlı Dengbêj Gazîn**, anlatılan her şeyin gerçek olduğunu ve bu sayede Kürt kültürünün, tarihinin **dengbêjlerden** öğrenildiğini belirtmiştir. **Vartolu Dengbêj Selahattin** de benzer bir şekilde **dengbêjlerin**, Kürtlere tarih kazandırdığını söylemiştir.¹⁵³ Vladimir Propp, icracıların bu farklı görüşlerinin epik şiirle ilişkili olduğunu şöyle açıklamaktadır:

“Masal anlatıcıları anlattıkları masalların doğru olduğuna inanmazlar. Epik şiirde durum farklıdır. Ozanlar söylediklerine inanıp inanmadıkları sorulduğunda farklı ve çelişkili yanıtlar verirler.”¹⁵⁴

Kilamlarda anlatılanların “gerçek” olduğu görüşü; Propp’un görüşlerinin yanında, Kürtlerin tarih boyunca yazılı kültürlerinin süreklilik kazanamamasıyla da ilişkilidir. Sözlü bir gelenek olarak **dengbêjlik** için yazılı kültürdeki gibi kesintiler daha azdır ve resmi tarihin dışında bir başka tarih, bir anlamda **kilamlarla** aktarılmıştır/aktarılmaktadır. Bu görüşü destekleyecek şekilde; M. Zahir Kayran, **dengbêjlerin** söylediklerinin, aynı zamanda tarihi bir belge niteliği taşıdığını

¹⁵² kilam: 1. şarkı, türkü 2. müzikli hikâye. Zana Farqînî, **Kürtçe Türkçe-Türkçe Kürtçe Sözlük**, s.345.

¹⁵³ bkz. kayıt no: **19082014/1, 17112013/1, 20082014.**

¹⁵⁴ Vladimir Propp, **Folklor Teori ve Tarih**, çev. Necdet Hasgöl, Tolga Tanyel, İstanbul, Avesta Basın Yayın, 1998, s. 49.

belirtmektedir.¹⁵⁵ Abidin Pariltı ise; **dengbêj** anlatılarından biri olan destan için; “... konuları, geçmişe dair bilgilerin ve inanışların kaynakları olduğundan dolayı, toplum destanda anlatılanları ‘gerçekten olmuş’ saymaktadır”¹⁵⁶ ifadesini kullanmaktadır.

Geleneksel anlatıların gerçekliği konusunda verilen yanıtlara karşılık; üretilen **yeni kilamlarla** ilgili bir fikir edinilebilmesi için **dengbêjlere** kendilerinin ürettiği bir **kilamın** olup olmadığı sorulmuştur. **Dengbêj Selahattin**, **kilam** ürettiğini ve **dengbêjliğin** de bu olduğunu belirtmiş, olan olaylardan bir şey üretebilecek kişiye **dengbêj** denildiğini ifade etmiştir.¹⁵⁷ **Dengbêj Gazîn** de hala kasetler dinlediğini ve **yeni kilamlar** ürettiğini belirtmiştir. Ayrıca **Diyarbakır Dengbêj Evi**’ndeki **dengbêjlerin** düzenlediği bir etkinlikte güncel konularla ilgili **yeni kilamlar** dinlenilmiştir.¹⁵⁸ Bu yeni üretilen anlatının **kilam** olup olmadığı tartışmasında şu yorumu yapmak yanlış olmayacaktır: **kilamın** icrasındaki yapısına uygun (durak yerleri, hızlanıp yavaşlaması, belli bir ezgi kalıbı içinde ritmik söylenebilecek yapıda olması vb.) **yeni kilamlar** hala üretilebilmektedir. Yeni üretilen **kilamların** genellikle aşk ve güncel olaylar üzerine üretildiği görülmüştür. Örneğin; **Dengbêj Selahattin** karısı hakkında bir **kilam** yazdığını belirtmiştir.¹⁵⁹ **Diyarbakır Dengbêj Evi**’ndeki **dengbêjlere** kendi ürettikleri bir **kilam** olup olmadığı sorulduğunda ise; genellikle Kürtlerin öznesi olduğu güncel olaylardan söz edilmiş ve bu olaylar üzerine **kilamlar** ürettiklerini ifade etmişlerdir. **Dengbêjler** tarafından “gerçek” olduğu iddia edilen geleneksel **kilamlara** karşılık, yeni **kilamların** gerçek bir olaydan hareketle üretilmesi **kilamların** epik (destansı) özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu yapıda diyalog örgüsü “-dedi” söz kalıbıyla aktarılmaktadır. Farklı formlarda da kullanılan bu ve benzeri kalıplar genel olarak sözlü kültürden kaynaklanan bir özelliktir. Anlatı ister bir kişinin “ağzından” (örneğin; bir annenin oğluna anlattıklarının annenin ağzından aktarılması) ister 3. kişinin “ağzından” (örneğin; bir annenin oğluna anlattıklarının “anne dedi” kalıbıyla aktarılması)

¹⁵⁵ M. Zahir Kayran, “Kürt Folklorunda “*Dengbêjlik*” Geleneği”, **Kürt Müziği Dansları ve Şarkıları**, s. 510.

¹⁵⁶ Pariltı, **a.g.e.**, s. 31

¹⁵⁷ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: **20082014**.

¹⁵⁸ Dengbêj Divanı, kayıt no: **14122012**.

¹⁵⁹ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: **20082014**.

aktarılsın anlatıda öyküleyici bir anlatıma rastlanılmaması da **kilamın** epik yapısı gereğidir. Öyküleyici anlatımın alımlayıcıyı olayların içinde yaşatma amacının **kilamlarda** karşılığını bulamadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira alımlayıcının anlatıyla arasında bir mesafe bulunmaktadır. Diğer yandan anlatıcı, **kilamdaki** kahraman değildir. Bir kişinin “ağzından” anlatılan **kilamlar** düşünüldüğünde de yine anlatıcı o kişi değil; o kişinin sözlerini aktaran kişidir. O sözlerde anlatılan duygular, lirik bir anlatımla ifade edilmektedir. Diğer yandan; **kilamlarda** imgelemi harekete geçiren betimleyici bir anlatımın kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu özellikler, **kilamların** bir türe aidiyetliğine karar vermek noktasında (destan, masal, efsane, halk hikayesi) yeterli değildir. Diğer yandan; **kilamların**, diğer anlatı türlerinden farklılaşan bir özelliğinin bulunmadığını da belirtmek gereklidir. Dolayısıyla; **kilamların** “başlı başına bir tür” olduğu iddiası, geleneğin diğer anlatı türleri arasında farklılaşan özgün yapısını açığa çıkarmayı gerektirmektedir ki; bu analiz çalışmamızın kapsamı dışındadır. Herhangi bir türe ait olmasa dahi genel olarak anlatı türleri kategorisine yerleştirilebilecek olan **kilamın** yapısına dair belirlenen özellikler, **dengbêjliğin**, **stranbêjlikten** ve **çîrokbêjlikten** farklı bir gelenek olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak; kimi zaman bu geleneklerle eş olarak anılan **dengbêjlik** geleneği, anlatısının özellikleriyle **hikaye anlatıcılığından** ve **şarkıcılıktan** farklı bir yerde durmaktadır. Geleneği bu türlerden ayıran sadece anlatısı değil; mekanı, alımlayıcısı ve icracısıdır.

Dengbêjlik geleneğinin mekanı; divanhanelerdir. Abidin Parıltı; “... herkesin her zaman kullandığı ortak bir mekandan öte köy, oba ileri gelenine ait ve daha çok meclislerin toplandığı mekanlar”¹⁶⁰ için “**diwanhane**”(divanhane) denildiğini belirtmektedir. Yusuf Uygur ise; divanhaneleri şu sözlerle anlatmaktadır:

“Dengbejliğin asıl icra mekânları *diwanhane* denilen, anlatıcı ve dinleyicilerin toplandığı odalardır. Diwanhane yerleşim yerinde bulunan toplumun ileri gelen isimlerinin evlerindeki ağırlama odasıdır. Dengbejler iş yükünün hafiflediği kış aylarının uzun gecelerinde diwanhanelerde dinleyicilerine klamlar okurdu. Diwanhaneler insanların sosyalleştiği, hikâyelerin anlatıldığı, ortak deneyimin aktarıldığı mekânlar olarak

¹⁶⁰ Parıltı, **a.g.e.**, s. 83.

karşımıza çıkar. Dengbêjliğin genel icra alanları çoğunlukla yerleşimin en geniş mekânları olup, çok kişinin ağırlanmasına yönelik dizayn edilirler. Söz konusu mekânlar ahalinin toplanma ortamlarıdır. Köye dengbej geldiğinde köyün önde geleninin evinde diwanhane kurulur ciwat toplanırdı.”¹⁶¹

Serhat Resul Çaçan ile yapılan söyleşide, **kilamların**, sadece divanhanelerde değil; evlerde de anlatıldığı ifade edilmektedir. Zira Çaçan’ın ifadesiyle; divanhanelere sadece Serhat bölgesinde rastlanılmaktadır.¹⁶² Çaçan, ayrıca düğün yerlerinde **stranların** (şarkıların) söylendiğinin altını çizerek; bu noktada mekan bağlamında da **dengbêjlik** geleneğini **stranbêjlikten** ayırmaktadır.¹⁶³ Uygur’ın bu ayrımı yapmadığı görülmektedir:

“Dengbej için diwanhane asıl icra mekânı olmakla birlikte düğünler, törenler ve yarışmalar da dengbejin klamlarını söylediği ortamlardır. Düğünlerde ritmik halay ve aşk şarkıları söylenirdi. Düğünde söylenen klamlara dilan denmektedir. Dengbejler için yaz aylarında oba, mezra ve zozan denilen yaylalardaki çadırlar da birer icra mekânıdır.”¹⁶⁴

İster divanhane ister ev olsun **dengbêjlik** geleneğinin alımlayıcısıyla kurduğu ilişki düşünüldüğünde; geleneğin icra mekanının, aynı zamanda potansiyel bir anlatıcı olan alımlayıcıya ulaşabildiği her yer olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Zira, geleneğin yaşamaya devam etmesi bu mekanlardaki karşılaşmalara bağlıdır. Çaçan’ın verdiği bilgilere göre; Serhat bölgesinde usta-çırak ilişkisi vardır ve **dengbêj**, çırağı yetiştirir ve hazır olduğunu düşündüğünde, divanda ona söz vermektedir. Bu durum, çırağın divanlarda kendi adıyla anılmasına kadar devam etmektedir.¹⁶⁵ **Dengbêj-çırak** ilişkisinin bulunmadığı yerlerde ise **dengbêj** kendisini yetiştirmektedir. Yetkinlik kazanma durumu, divana katılan **dengbêjlerin** dinlenmesi ve ses kaydının mümkün olduğu durumlarda yapılan kayıtlardan icracının taklit edilmesi yoluyla gerçekleşmektedir. **Dengbêj-çırak** ilişkisi ile ilgili olarak; Basil Nikitine, “Kürtler” adlı kitabında 1903-1907 yılları arasında saha araştırması

¹⁶¹ Uygur, a.y., s. 30-31.

¹⁶² Serhat Resul Çaçan, kayıt no: 25052014.

¹⁶³ Aynı kayıt.

¹⁶⁴ Uygur, a.y., s. 31.

¹⁶⁵ Çaçan, a.y., s. 58.

yapmış olan İranolog Oskar Mann'ın şu gözlemlerini aktarmaktadır:

“Çoğunlukla mollalar tarafından yönetilen okulların (bunların sayısı da pek fazla değildir) yanında, Kürtlerde, epik halk şiirini besleyen bir ezgi okulu türünün bulunmuş olduğu, hâlâ da bulunduğunu söyleyebiliriz. Türkücü olma yeteneği taşıyan delikanlılar eğitim görmek için bir ustanın (Farsça vastâ-üstâd) yanına girmekte ve bu ustaların yalnızca sözel geleneği sürdüren şiirlerini öğrenmektedirler; okuma-yazma bilen ozanların sayısı çok azdır. Rahmân da (O. Mann'a bu bilgileri sağlayan Kürt ozanı) öyle okumuş, yazmış biri değildi. Bu delikanlıların yetenekleri belli düzeyin üstündeysen, daha sonra ikinci bir, üçüncü bir hocanın yanına girmekte ve onların şagirdleri (öğrenci, çırak) olmaktadır. Elbet onlara bunun bedelini ödemek de söz konusudur: şagirdler ya hocanın ev hizmetlerini görmekte ya da minnetlerinin karşılığı aynı bir ödemedede bulunmaktadır.”¹⁶⁶

Dengbêjlik geleneğinin icra edildiği divanhaneler özelinde düşünüldüğünde; bu mekanların, geleneğin aktarılması noktasında sosyal bir işlevinin olduğu görülmektedir. Martin van Bruinessen, “Ağa, Şeyh, Devlet” adlı kitabında, 1975 yılında bölgedeki divanların, ağanın evinin bir odası olduğunu belirterek, divandaki düzeni şu şekilde anlatmaktadır:

“Divan daima dikdörtgen biçimindedir ve yüksek bir de alçak köşesi vardır. Giriş alçak köşedendir. Oturulabilmesi için duvarların dört bir yanı şilteler veya minderlerle döşelidir. Sayılan bir misafire ya da yaşlı bir köylüye arkasına dayanabilmesi için daha rahat minderler de verilebilir; gençlerin arkaya yaslanarak oturmaları küstahlık sayılır. Elbette ağanın yeri yüksek olan taraftadır. Saygın yaşlılar ve önemli misafirler ağanın yanında yer alır. Köylüler ve misafirler yaşlarına ve statülerine göre daha alçak ve daha uzak yerlerde otururlar. Konumları en aşağı olanlar ise oturmazlar bile, kapının ağzında ayakta dururlar.”¹⁶⁷

Yapılan görüşmelerde, divanhanelerde **dengbêjin** yanına köyün ve mahallenin ileri gelenlerinin ve yaşça büyük olanların oturduğu belirtilmiştir. Böylesi bir konumlanma **dengbêj** ve alımlayıcısı -her ne kadar toplumsal yapının kendi içinde hiyerarşik bir düzeni olsa da- arasında oluşabilecek hiyerarşik ilişkiyi daha en başından ortadan kaldırmaktadır. İcracı, alımlayıcısına neredeyse aynı seviyeden

¹⁶⁶ Oskar Mann'dan aktaran; Basil Nikitine, **Kürtler: Sosyolojik-Tarihi İnceleme**, Ed. Ö. Andaç Uğurlu, Çev. E. Karahan, H. Akkuş, N. Uğurlu, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2008, s. 480.

¹⁶⁷ Martin van Bruinessen, **Ağa, Şeyh, Devlet**, Çev. Banu Yalkut, Ed. Ömer Laçiner, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 135.

seslenmektedir. **Dengbêjlik** geleneğinin geçmişteki icra mekanları olan divanhaneler, aslında yapısı gereği de böyle bir hiyerarşinin ortadan kalktığı, köylülerin hep beraber toplandığı yerlerdir: “Gerçekte birçok yerde misafîrhane ağanın kişisel mülkü olmaktan ziyade köyün kulübü”¹⁶⁸ gibidir. Daha önce belirlenen tek kişilik anlatı geleneği formlarının mekanları, tam da divanhaneler gibi kamusal alanlardır. Bu noktada **dengbêjlik** geleneğinin icra mekanının sadece divanhaneler olmadığını belirtmek gereklidir. Alımlayıcının bir araya gelebileceği her mekanda **dengbêjlik** icrası mümkün olabilmektedir. Öyleyse divanhaneleri, bu özelliği bulunan özelleşmiş mekanlar olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Bu özelleşmiş mekanlar, 1960’lardan itibaren işlevini yitirmeye başlamıştır. Bruinessen bunun sebeplerini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Divanhanelerin hızla çöküşünün altında yatan asıl neden ağa ve köylüler arasındaki ekonomik ilişkinin, 1950’lerde başlayan ve 1960’lardan itibaren yaygınlaşan bir şekilde değişmiş olmasıydı. Tarımda makinalaşma, ağaların köylülerin iş gücüne daha az bağımlı olmasına yol açmıştı. Yeni üretim biçimleri ortaya çıkmıştı. Yarıcılarının çoğu, kısmen pay sahibi oldukları topraklardan atıldı ve gerekli yatırım için yeterince toprağı olmayan birçok ağa ve küçük toprak sahibi gelişkin makinalara sahip olan girişimcilere bağımlı hale geldi. Birçok toprak sahibi üründen pay karşılığı topraklarını kapitalist tarzda tarım yapan bu girişimcilere terk etmek zorunda kalırken yılda birkaç gün dışında kendilerine hiçbir iş imkânı kalmayan köylüler ise başka yerlere yazları mevsimlik işçi olarak gitmek zorunda kaldılar. Böylece köylüler arasındaki sosyal bağlar hızla gevşemeye başladı; *divanhanelerin* çöküşü bunu yansıtmaktadır.”¹⁶⁹

Divanhanelerin eski işlevini yitirdiği 60’lardan sonra, bir başka icra mekanı olarak kahvehanelere rastlanılmaktadır. Bu konuda bölgenin tamamında hangi kahvehanelerin bulunduğu konusunda yeterli bir bilgi yoksa da; Diyarbakır’da böyle bir kahvehanenin varlığından şu şekilde söz edilmektedir:

“...70’li yıllarda Mihemedê Hezroyî adlı bir kıraathane sahibi, Balıkcılarbaşı’nda bulunan tarihi Çarşıya Şewitî’de (Sipahi çarşısı) bulunan kıraathanesini dengbejlere tahsis etmiş ve bu kıraathanede kurulan divanda dengbejler klam ve stran söylemiş. Başta Serhad bölgesinin ünlü dengbejleri Şakîro ve Muşlu Hüseyini Orgînesi ile Silvanlı Mehmet Salihê Beynatî gibi bir çok dengbej Çarşıya Şewitî’deki bu

¹⁶⁸ W.R. Hay’dan aktaran Bruinessen, **a.g.e.**, s. 134.

¹⁶⁹ **A.e.**, s. 138.

kahvede klam söylemiş. 70’lerdeki bu dengbej kahvesine devletin sürekli baskı yaptığını, kahve sahibi Mihemedê Hezroyî’nin önlem olarak çarşının birçok yerine adamlarını ve gözcülerini yerleştirmek zorunda kaldığını anlatıyor Dengbej Naîf. Dengbejler Kahvesi ‘80 darbesinde kapatılmış. ‘80’li yıllarda ise dengbejler köylere çekilmiş, köylerde ‘şevbuherk’ denilen gecelerde divan kurmuşlar.”¹⁷⁰

Clémence Scalbert Yücel, bu kahvehanenin iki katlı olduğunu, giriş katında normal müşteriler bulunduğunu, yerel ve gezgin **dengbêjlerin** ise bu kıraathanenin birinci katında bir araya gelip **kilamlarını** anlattıklarını belirtmektedir.¹⁷¹ **Dengbêjlik** geleneğinin kahvehanelerdeki varlığı, bu örnek üzerinden de görüldüğü gibi, çok da uzun sürmemiştir. 1980 yılındaki askeri darbenin bölgedeki baskı politikalarının bir sonucu olarak bu kahvehanelerin kapatılması **dengbêjlik** geleneğinin ulaşılabilir bir alan bağlamında mekansızlaşmasına sebep olmuştur. Geleneğin yeni icra mekanlarından söz etmek için ise uzun süre beklemek gerekecektir. Geleneğin değişmiş, dönüşmüş yeni icra mekanları ile ancak 2000’li yıllarda karşılaşılacaktır.

Dengbêjlik geleneğinin bir diğer önemli unsuru **civat** adı verilen, Kürtçe “meclis (dostlar toplantısı)”¹⁷² anlamına gelen alımlayıcı topluluğudur. **Civat**, eski zamanlara bakıldığında sadece erkeklerden oluşurken, şimdiki haliyle karma bir yapıda olabilmektedir. **Dengbêjin** etrafına oturan **civat**, **dengbêjin** biriciklik özelliği taşıyan icrasında önemli bir rol üstlenmektedir. Abidin Parıltı, bu konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Bir dengbêj hiçbir zaman kendi kendine ya da sadece bir kişiye hikaye anlatmaz. Bu noktada dinleyicinin çok önemli ve birebir etken olduğu görülür. Dengbêj hikayesini her zaman adına “civat” denilen topluluğa anlatır. “Civat” azaldıkça dengbêjin konsantrasyonu da azalır; dinleyenlerin etkileşimiyle dengbêj hikayesine heyecan katar ya da vasatlaşır. Çoğu zaman dengbêjin anlatımına yardımcı olan bir ya da

¹⁷⁰ Mehmet Aslanoğlu, **Kürt Kültürünün Kabe’si: Dengbejler Evi**, Evrensel Gazetesi, 21 Aralık 2014, (Çevrimiçi) <http://www.evrensel.net/haber/100255/kurt-kulturunun-kabesi-dengbejler-evi>, Kasım 2015.

¹⁷¹ Clémence Scalbert Yücel, “The Invention of a Tradition: Diyarbakır’s Dengbêj Project”, **European Journal of Turkish Studies**, Sayı:10, 2009, (Çevrimiçi) <https://ejts.revues.org/4055#text>, Kasım 2015.

¹⁷² Zana Farqînî, **Kürtçe- Türkçe Sözlük**, s. 339.

birkaç kişi arada “ahêêyy” çekerek, dengbêjin sesini meth ederek, kahrama dair olumlu sözler söyleyerek ona eşlik eder ve dengbêjin heyecanını, anlatma isteğini had safhaya çıkarır.”¹⁷³

Bu durum, **civatın** tam anlamıyla etken bir konumda olduğunu göstermektedir. **Dengbêjin civata** verdiği önemi göstermek için bir başka örnek Muhsin Kızılkaya’nın “Kayıp Dîwan” adlı kitabında şu şekilde ifade edilmektedir:

“Dengbêjler anlatılarına başlamadan önce, sorarlar divandakilere, ‘sözle mi anlatayım yoksa makamla (müzik) mı?’ bu sorunun sorulacağını divanhanedeki herkes bilir. ‘sen önce bir hikaye et’ derler. Dengbêj önce hikaye eder. Anlatır, bir ön giriş yapar. Divanda oturanları, makamla söylenen destana hazırlar.”¹⁷⁴

Görüldüğü gibi; **dengbêj**, icraya başlamak için **civattan** müsaade istemektedir.¹⁷⁵ Bu hem bir başlangıçtır hem de **civatı** o andaki icraya dahil etmektir; çünkü bu soruyu sorduğu anda icra zaten başlamış demektir. Bu durum; **perdehanın**, anlatısına geçmeden önce alımlayıcıyı icraya hazırlama ritüellerine benzemektedir. Tek kişilik anlatı formlarında buna benzer başlangıç ritüelleri, alımlayıcının icracı ile kurduğu ilk etkileşim olması bakımından da önemlidir. **Dengbêj** özelinde bu, bir nevi ortamın yapısını da keşfetmek için yapılmış bir giriştir. **Dengbêj** için **civatın** yapısı (kimlerden oluştuğu, gelenlerin genç mi yoksa yaşlı mı olduğu, nereli oldukları vb...) icrasını yönlendiren en önemli unsurlardan birisidir. Geleneksel **civatın** çok da heterojen bir yapısı olmadığı söylenebilir; zira aynı yerde yaşayan insanlar olarak en temelde ortak yaşam deneyimlerine sahip olan bir ortaklık söz konusudur. Bu durum, ortak beğeniye hitap etme noktasında **dengbêje** fikir verebilmektedir. Daha açık bir ifadeyle; **civat**, ortak beğenileri olan bir topluluktur. Zaten **civat** olması, böyle bir ortak deneyimi gerektirmektedir. **Dengbêj** bunu anlayarak, buna uygun olarak **kılamını** anlatmaktadır. Parıltı’nın şu sözleri, **dengbêjin**, **civatı** her daim gözetken durumunu gösterir niteliktedir:

¹⁷³ Parıltı, **a.g.e.**, s. 109.

¹⁷⁴ Muhsin Kızılkaya, **Kayıp Dîwan**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 89.

¹⁷⁵ Yapılan saha araştırmasında **dengbêjlerin** icralarına bu şekilde başladığına dair bir örnekle karşılaşılmamıştır.

“Hikaye ve destan aktarıcıları olan dengbêjler dile getirmek istediklerini belli bir ritim ve tartıma göre yaparlardı. Bu ritim ve tartım olayın gidişatına göre belirlenir, makamlar aksiyona göre şekillenirdi. Bu makamı her dengbêj kendine göre belirler ve dinleyicinin kalbine dokunmaya çalışırdı.”¹⁷⁶

Dengbêjin civata göre şekillendirdiği icrasıyla ilgili şu bilgiler verilmektedir:

“Bir savaşın doruk anında seslerine bütün etkileyiciliklerini katar, olayın ayrıntılarını oldukça hızlı söyler ve haklı buldukları tarafın duygularını daha iyi vermeye çalışırlardı. Duygusal bir anda ise melodi oldukça hafifler, ses ağlamaklı olur, kızı ya da delikanlıyı övücü sözler söylenir ve onlarla özdeşlik kurulması sağlanırdı.”¹⁷⁷

Pariltı’nın **dengbêj-civat** ilişkisi hakkındaki bu görüşlerine paralel olarak **Dengbêj Serdin**’in sözleri dikkat çekicidir: **Civat, dengbêjin** ağzına bakmıyorsa, **dengbêji** önemsemiyor demektir.¹⁷⁸ **Kilamın civata** göre söylenmesi gerektiğini ifade eden **Dengbêj Serdin**’e bir diğer **dengbêj** Selahattin Güçtekin de katılmakta ve **kilamlarını civata** göre sıraladığını belirtmektedir.¹⁷⁹

Aynı **kilamın**, aynı **dengbêjden** ikinci icrasının birincisinden çok az farklılık gösterebileceğini söyleyen Pariltı, icra yerine ve “seyirciye” göre kelimelerin ve vurguların değişebileceğini belirtmektedir.¹⁸⁰ Çaçan ise; **dengbêjlerin** “bu benim **kilamımdır**” demesini doğru bulmadığını belirtirken; “dengbêj olarak söylediğin kilam, önceki söylediğin gibi değil ki bu senin kilamın olsun” sözleriyle, bir anlamda her icranın kimseye ait olmayan bir biriciklik taşıdığını ifade etmektedir.¹⁸¹ Burada bahsedilen; sözlü geleneğin şimdi ve burada gerçekleşiyor olması özelliğidir. Sözlü geleneğin yazıya aktarılması ise; sadece o **kilamın** bir varyantını işaret etmektedir. Öyleyse; **dengbêj-civat** ilişkisinin etkileşimli ve dinamik yapısı düşünüldüğünde;

¹⁷⁶ Pariltı, **a.g.e.**, s. 90.

¹⁷⁷ **A.e.**, s. 93.

¹⁷⁸ Dengbêj Serdin Turgut, kayıt no: **19082014/1**.

¹⁷⁹ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: **20082014**.

¹⁸⁰ Pariltı, **a.g.e.**, s. 53.

¹⁸¹ Serhat Resul Çaçan, kayıt no: **25052014**.

her icranın şimdi ve burada gerçekleşiyor olmasıyla biricik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Geleneğin; **dengbêj**, **kilam**, divanhane, **civat** unsurları genel bir bakış açısıyla analiz edilerek görülmüştür ki; gelenek, tek kişilik bir anlatı formuna işaret etmektedir ve bu başlık altında yapılan çalışmalarda neredeyse hiç yer almaması dikkat çekicidir. **Dengbêjlik** geleneği, tek kişilik anlatı geleneğinin bu coğrafyadaki formlarından biri olarak kabul edilmelidir. Bu görüş; daha önce belirlenen tek kişilik anlatı formlarının özellikleri **dengbêjlik** geleneğinde karşılığını bulduğunda kendisini doğrulayacaktır. Tek kişilik anlatı geleneği için belirlenmiş olan özelliklerden ilki anlatıların sözlü olarak aktarılması ve daha sonradan bazı örneklerinin yazıya geçirilmeleridir. Derleme çalışmalarıyla bazı **kilamların** yazılı hale getirildiği görülmektedir. Yine belirtmek gerekir ki; yazıya geçirilmiş **kilam**, o **kilamın** sadece bir varyantıdır; çünkü her icrada o **kilam** farklı anlatılmaktadır. Bu durum icranın şimdi ve burada gerçekleşme özelliğiyle ilgilidir. Tek kişilik anlatı formlarının bir diğer özelliği icracılarının gezici olmasıdır. **Dengbêjler** de gezici-anlatıcılardır. Tek başına olmaları geleneğin geniş bir alanda icra edilmesini kolaylaştırmaktadır. Zira **dengbêjin** icrası için ihtiyacı olduğu tek şey kendisidir. **Divanhaneye** ya da bir eve konuk olan **dengbêjler**, **civata** dışarıdan haber getirerek; bir anlamda **civatın** dış dünyayla iletişimini sağlamaktadır. Daha önce belirtildiği gibi; topluluk nerede bir araya gelirse **dengbêjin** icra mekanı orası olmaktadır. Bu özelliği de yine Mezopotamya ve Türkiye coğrafyasında şimdiye kadar incelediğimiz tek kişilik anlatı formlarında görmek mümkündür. Bir başka özellik; icracıların iyi bir hafızaya sahip olmalarıdır ki; **dengbêjlik** geleneğinde de bu özelliğin karşılığını görmek mümkündür. İyi **dengbêj** denildiğinde iki özellik akla gelmektedir: iyi bir sese ve güçlü bir hafızaya sahip olmak. Uzun **kilamlar** düşünüldüğünde güçlü bir hafızaya sahip olmak önemli bir hüner olarak kabul edilmektedir. Zira anlatı -ki bu tek kişilik anlatıların esnek yapısından kaynaklıdır ve alımlayıcılara göre bazı değişikliklere uğrayabilir- özüne uygun aktarılmalıdır. Ayrıca; duyduğunu aynen aktaran icracı olarak **dengbêjin** iyi bir hafızaya sahip olması da gereklidir. Aksi takdirde bellek aktarımı gerçekleşmeyecektir. **Dengbêjin** sesinin güzel olması ise, icranın estetik bağlamda değerlendirilmesiyle ilişkilidir. Yine benzer bir estetik

değerlendirilmeye tabii tutulan özellik, **dengbêjlikte** enstrüman kullanımıdır. **Dengbêj**, enstrümana ihtiyaç duymamaktadır; çünkü geleneğin asıl dinamiği müzik değil; anlatıdır. Ritmik bir şekilde arka arkaya sıralanan (resitatif biçimdeki) dizeler, işlevsel olarak hatırlamayı kolaylaştırırken; estetik olarak da alımlayıcıda müzikal bir etkinin izini bırakmaktadır. Alımlayıcı, özel olarak **dengbêjlik** geleneğinde **civat**, icrayı yönlendirecek bir işleve sahiptir. İcranın şimdi ve burada gerçekleşme özelliği, geleneğin etkileşimsel olma özelliğini bizlere bir kez daha hatırlatmaktadır. Bir başka deyişle; **dengbêj** icrasını **civata** göre sunarken; aynı zamanda **civat**, icrayı belirlemektedir. Şu ana kadar incelediğimiz tek kişilik anlatı formlarında eğer aksesuar kullanımı varsa göstermeci olduğunu belirlemiştik. **Dengbêjlik** geleneğinde herhangi bir aksesuar kullanımı yoktur. Erkek **dengbêjlerin** elindeki tespih, anlatının içeriğine dahil edilmezken; sadece **dengbêjin** ritmik anlatısına eşlik etmektedir. Anonim **kilamlar** bulunduğu gibi; yeni üretilen özgün **kilamlara** da rastlamak mümkündür. Elbette anonim bir **kilamla** adı anılan **dengbêjler** bulunmaktadır; bu da yine o **kilamın** bir varyantını işaret etmektedir. **Dengbêj**, genel yapıyı bozmadan ve fakat hünerini gösterecek şekilde **kilamını** anlatmaktadır. Anlatının temel yapısından vazgeçmemek esastır ki; nesilden nesile aktarılacak oluşturulacak olan kültürel bellek ancak böyle mümkün olabilecektir.

Sonuç olarak; **dengbêjlik** geleneğinin genel bir bakışla incelediğimiz unsurlarından hareketle, tek kişilik anlatı formlarının özelliklerinin tümünü taşıdığı görülmektedir. Bu durum; **dengbêjlik** geleneğinin bu coğrafyada yaşamış olan tek kişilik anlatı formları arasında sayılması gerekliliğini göstermektedir. **Dengbêjlik** geleneği Kürtlere özgü bir form değildir. **Dengbêjlik**, tek kişilik anlatı geleneğinin bir formu olarak değerlendirilmelidir. Bu noktada; asıl incelenmesi gereken, diğer tek kişilik anlatı formlarının bazılarının tamamen yok olduğu bazılarının ise nostaljik bir refleksle yaşatılmaya çalışıldığı günümüzde **dengbêjlik** geleneğinin hala nasıl ve ne şekilde yaşıyor olduğudur. Bu sebeple; geleneğin, üzerine yüklenen özgünlük misyonunun baştan kaldırılarak, tek kişilik anlatı formu olarak incelenmesi önemlidir. Ardından bu geleneğin diğer geleneklerden farkı incelenerek, günümüzde yaşıyor olmasının sebepleri daha net ortaya çıkarılacak ve varsa özgünlüğü bu noktada görünür kılınacaktır.

1.2.3. GELENEKSEL DENGÊJLİK TEN YENİ DENGÊJLİĞE

Serhat Resul Çaçan; **dengbêjlik** ile ilgili çalışmaların genelde derlemelerin yapıldığı 1930’larda başladığını söylemektedir. 1930-1960 dönemi için de yine derlemelerin devam ettiğini ve geleneği tanımaya yönelik çalışmalar yapıldığını belirlemiştir. 1960-2000 arasındaki dönem ise **dengbêjliğin** Kürt ulusal kültür başlığı altında incelendiğini; 2000’lerden günümüze kadar uzanan sürecin ise daha sorgulayıcı çalışmalar içerdiğini belirtmektedir.¹⁸² Bu çalışmaların en önemlilerinden birisi Ahmet Aras’ın 1996 yılında Kürtçe basılan, 2004 yılında Türkçe’ye çevrilen “**Efsanevi Kürt Şairi Evdalê Zeynikê**” adlı kitabıdır. Aras, 1800’lerin başında doğan, 1913 yılında yaşamını yitiren “Kürtlerin Homeros’u” olarak bilinen **Evdalê Zeynikê**’yi araştırmak için 1966 yılında sahaya çıkmıştır.¹⁸³ Meşakkatli bir çalışmayla yazılan kitapta, **dengbêjliğe** dair önemli bilgiler bulunmaktadır. Örneğin; **Evdalê Zeynikê**’nin Sürmeli Mehmet Paşa’nın **dengbêjliğini** yaptığı belirtilmektedir.¹⁸⁴ Hatta 1865 yılında Osmanlı Devleti’nde çıkan Kozan İsyanı’nda Kozan Beyi’nin yanında olan Dadaloğlu ile Sürmeli Mehmet Paşa’nın **dengbêji Evdalê Zeynikê** birbirlerinden habersiz karşı cephelerde yer almıştır.¹⁸⁵ Aras’ın çalışmasından hareketle; o dönemde paşaların, mirlerin, ağaların **dengbêjlerinin** olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Örneğin; Sürmeli Mehmet Paşa’nın **Evdalê Zeynikê**’den önceki **dengbêji** Ermeni bir papazın kızı olan **Gulê**’dir. **Gulê** ile **Evdalê Zeynikê** bir düğün divanında atışmış, sonunda kazanan **Evdalê Zeynikê** olmuştur. Bunun üzerine Sürmeli Mehmet Paşa, **Evdalê Zeynikê**’den **dengbêji** olmasını istemiştir.¹⁸⁶ Bir başka örnek; İran’da yaşayan aşiret reisi **Tarxanê Qelenyê**’nin **dengbêji** olan **Şêx Silê**’dir.¹⁸⁷ **Şêx Silê** ve **Evdalê Zeynikê** de yedi gün

¹⁸² Aynı kayıt.

¹⁸³ Bu saha araştırmasına dair bilgilere şu yazıdan ulaşılabilir: Wendy Hamelink, “Evdalê Zeynikê’nin Peşinde Bir Ömür: Ahmet Aras”, Ahmet Aras ile Röportaj, **Kürt Tarihi Dergisi**, Sayı:26, Eylül-Ekim 2016, s. 48-59.

¹⁸⁴ Ahmet Aras, **Efsanevi Kürt Şairi Êvdale Zeynikê**, Çev. Fehim Işık, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2004, s. 48.

¹⁸⁵ **A.e.**, s. 79.

¹⁸⁶ s.133.

¹⁸⁷ s. 63.

yedi gece atışmış, sesi kısılan **Şêx Silê**, atışmadan çekilmek zorunda kalmıştır.¹⁸⁸ Bu atışmada söylenen **kilam**, tıpkı **Gulê** ile yapılan atışmada anlatılan **kilam** gibi **dengbêjlerin** dilinde günümüze kadar ulaşmıştır. Bu örnekler özelinde; **dengbêjlerin** himaye altına alındığı ve **dengbêjlerin** himayesinde oldukları kişileri bir anlamda temsil ettiği görülmektedir. Görüşme yapılan **dengbêjlere** ve araştırmacılara himaye edilen **dengbêjler** ile ilgili düşünceleri sorulmuştur. Doğan Karasu ile yapılan görüşmede, “**saray dengbêji**”nin, himayesindeki kişiyle aynı ortamda bulunduğu durumlarda ağaya, mire övgüler yağdırdığını; ama genele bakıldığında başka **kilamlar** anlattığını belirtmiştir. Karasu, ayrıca mirlerin **dengbêjlere** baskı yapmadığını, **dengbêjlerin** istedikleri **kilamları** anlattıklarını da sözlerine eklemiştir.¹⁸⁹ **Dengbêj Selahattin** ise; himaye altına alınmış **dengbêjlerin** olup olmadığı sorumuza, “Dengbêj, ne mirlerin ne şeyhlerindir; Kürtlerindir”¹⁹⁰ yanıtını vermiştir. Hamelink, bir ağanın himayesinde yapılan **dengbêjlik** için son olarak 1960’lı yılları işaret etmektedir.¹⁹¹ Çaçan ise; 1880-1940 yılları arasında **dengbêj-ağa** ilişkisinin azaldığını, ağaların **dengbêjlere** olan desteklerini çektiklerini belirtmektedir.¹⁹² Bu bilgilerden hareketle; **dengbêjlik** geleneğinin bir dönem feodal bir siyasal yapının içinde hiyerarşik düzenin en üst basamaklarında yer alan kimselerin himayesinde varlığını sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Ardından bu yapının giderek azaldığı ve ortadan kalktığı görülmektedir. Tıpkı askeri hanedanların yükselişiyle epik şiirin geçirdiği evrim gibi **dengbêjlik** geleneği de “ağa, mir, paşa” himayesinden ayrıldığında kaybolmamış; işlevi değişmiştir.

Dengbêjlik geleneğini etkilemiş olan diğer bir unsur radyolardır.¹⁹³ 1 Ocak 1955 tarihinde 15 dakikalık Kürtçe (**Kurmançça** lehçesi) bir programla yayın hayatına başlayan Erivan Radyosu, bir anlamda Kürtlerin seslerini duyurabilecekleri ve olan biteni duyabilecekleri önemli bir platform olmuştur. Program süresi bu

¹⁸⁸ s. 68.

¹⁸⁹ Doğan Karasu, kayıt no: **19082014/2**.

¹⁹⁰ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: **20082014**.

¹⁹¹ Hamelink, **a.y.**, s. 40.

¹⁹² Çaçan, **a.y.**, s. 44.

¹⁹³ Kürtlerin radyo yayıncılığı ayrıntılı bilgi için; Amir Hassanpour, **Kürdistan’da Milliyetçilik ve Dil (1918-1985)**, Çev. İbrahim Bingöl, Cemil Gündoğan, Ed. Abdullah Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2005, s. 411-442.

radyonun temelini atan **Casimê Celîl**'in çabasıyla kademeli olarak artmış ve bir buçuk saate kadar çıkarılmıştır.¹⁹⁴ Türkiye'deki Kürtler düşünüldüğünde; anadilin radyodan duyuluyor olması oldukça önemlidir. Zira Kürtçe'nin, pratik alanda yaptırımla karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Örneğin; 14 Şubat 1967 tarihli T.C. Resmî Gazete'de yayınlanan şu kararname **dengbêjlik** geleneği de düşünüldüğünde oldukça dikkat çekici bir yaptırım örneğidir: "Kürtçe olarak yurt dışında yayımlanan bilûmum matbua, plâk, ses bandı ve benzerlerinin yurda sokulmasının ve dağıtılmasının yasak edilmesi; İçişleri Bakanlığının 16/8/1966, 3/1/1967 tarihli ve 9.A.1.12511- 125-7/94544, 9.A.E.12511-125/7 sayılı yazıları üzerine, 5680 sayılı Kanunun 31 inci maddesine göre, Bakanlar Kurulunca 25/1/1967 tarihinde kararlaştırılmıştır."¹⁹⁵ Türkiye'deki Kürtler için kendi dillerini radyodan duymak, bu ve benzeri yaptırımların karşısında, işte tam da bu sebeple anlam kazanmaktadır. Kürtçe'nin duyulduğu iki önemli radyodan daha bahsedilmesi gerekmektedir: 1939 yılında 15 dakikalık yayın yaparak **dengbêjlere** de yer veren Irak'ta kurulmuş olan Bağdat Radyosu¹⁹⁶ (ki **Celîlê Celîl**, Erivan radyosunun arşivinde "Irak'taki 1958 devriminden sonra Bağdat radyosundan Erivan radyosuna, hediye kabilinden gönderilmiş çok sayıda şarkı"¹⁹⁷ olduğunu belirtmiştir) ve İran'da da aynı dönemde yayın yapan Urmiye radyosu.¹⁹⁸ Kuşkusuz Türkiye'deki Kürtleri en çok, **dengbêj kılamlarının** önemli bir kayıt merkezi olan Erivan radyosu etkilemiştir. Bu dönemde

¹⁹⁴ Celîlê Celîl, "Erivan Kürt Radyosu ve Temellerinin Atılması", **Erivan Radyosunda Kürt Sesi**, Haz. Zeri İnanç, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2016, s. 27.

¹⁹⁵ T.C. Resmî Gazete, **6/7635 sayılı Kararname**, Sayı: 1252714, Şubat 1967, (Çevrimiçi) <http://www.resmigazete.gov.tr/main.aspx?home=http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12527.pdf&main=http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12527.pdf>, Aralık 2015.

¹⁹⁶ "Bağdat Radyosu İkinci Dünya Savaşından sonra 1949'a kadar yayın saatini iki saat 45 dakikaya çıkararak Kürtçe programına devam etti. 1950'de bu istasyon, *Êre Bexdaye* "Burası Bağdat" adlı Arapça ve Kürtçe aylık bir gazete yayımlamaya başladı. Bu gazete varlığını 14 Temmuz 1958'e kadar sürdürdü. Bağdat Radyosu en kalıcı Kürtçe yayın yapan radyo olarak 1939'da günde 15 dakika olan yayın saatini 1980'lerin başlarında 16:25 saate çıkardı." bkz. Amir Hassanpour, **Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil (1918-1985)**, s. 414.

¹⁹⁷ Celîlê Celîl, **a.y.**, s. 30.

¹⁹⁸ Salih Kevirbirî'nin "Kürt Halk Türkülerinden Seçmeler" adlı kitabındaki Silêmanê Mistê: Gula Mala Dîbo (Dîboların Gülü) kılmasıyla ilgili yazdığı şu satırlar, Urmiye Radyosu'nun da dengbêjlere yer verdiğini kanıtlamaktadır: "Araştırmalarımız sonucunda gördük ki, şu an Urmiye'ye bağlı Conî köyünde yaşayan ve İsmail Ağa'nın (Simko) aşiretinden olan Dengbêj Birahîme Newrozî (Xalê Birê) de, Urmiye Radyosu'nun Kürtçe yayını aracılığıyla, 70'li yaşlarını sürmesine karşın o duru ve dokunaklı sesiyle, bu kılâmın Doğu Kürdistan'ın dört bir tarafında dinlenmesini ve dolayısıyla Doğulu Kürtlerin de bu kanlı olaydan haberdar olmasını sağlamıştır." bkz. Salih Kevirbirî, **Kürt Halk Türkülerinden Seçmeler**, Çev. Mazlum Doğan, Evrensel Basım, İstanbul, 2004, s.22

gezgin olan **dengbêjlerin** sesi artık radyodan duyulmaya başlamıştır. **Cemîla Celîl**, radyoda yüzyetmişten fazla **dengbêjin** ve müzisyenin binbeşyüzden fazla ses kaydı olduğunu belirtmektedir.¹⁹⁹ Bu arşivin oluşmasında **Casimê Celîl**'in payı büyüktür:

“Kürtçe şarkı ve melodilerin kasetlere kaydedilmesi, Kürtçe radyonun temellerinin atılmasıyla aynı dönemde başladı. Kürtçe yayın her gün yapılmadığından, Casimê Celîl boş zamanlarını köylere gidip dengbêj ve şarkı arayarak geçiriyordu. Her seferinde bu yolculuklardan, Kürt köylerinin yaşamı üzerine yazılarla, dengbêj ve müzisyenleri bir araya getirmiş olarak ve heyecanla Erivan’a dönüyordu. Bu dengbêj ve müzisyenlerin Erivan’a geldiği günlerde, Kürtçe radyonun sorumlusu onları evinde misafir eder ve sonra hep birlikte radyoevine giderlerdi.”²⁰⁰

Prof. Celîlê Celîl de radyonun kurulmasından önce başlanan kayıt alma sürecinin 1953-1963 yılları arasında babası **Casimê Celîl** tarafından yapıldığını ve bir arşiv oluştuğunu, 1967-2002 yılları arasında kardeşi **Cemîla Celîl** tarafından yapılan çalışmalarla arşivdeki şarkı ve ezgi sayısının ikibinlere kadar çıkarıldığını ifade etmektedir.²⁰¹

“Kürtçe radyonun açılmasından önce evimizde “Dinêpir 4” adında bir ses kaydedici vardı; Kürt dengbêj ve müzisyenleri radyo için seslerini kaydettirmeye geliyorlar evimizde misafir oluyorlar, provalarını evimizde yapıyorlar, bildikleri şarkıları bu ses kayıt cihazına kaydettirip ertesi gün Casimê Celîl ile birlikte, seçilmiş şarkıların radyoda stüdyo kaydını yapmaya gidiyorlardı. Elbette radyonun, dengbêjlerin bildiği bütün şarkıların kaydedilmesi gibi bir misyonu yoktu. Bu bilim kurumlarının işiydi. Dengbêjlerin radyoda kayıt altına alınmış olanlar haricindeki şarkıları evimizde kaydediliyordu.”²⁰²

Bu değerli çabaların ve çalışmaların öneminin farkında olarak radyoların **dengbêjlik** icrasına etkisine değinmek gerekirse; **dengbêjlik** geleneğinin radyoya taşınmasıyla **dengbêjin**, “şimdi ve burada” gerçekleşen icrasını mekan bağlamında da paylaşılan **civattan** ayrıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Artık radyo

¹⁹⁹ Cemîla Celîl, “‘Fonda Zêrîn’ Ses Arşivi Hizmetinde 35 Yıl”, **Erivan Radyosunda Kürt Sesi**, s. 89-90.

²⁰⁰ Cemîla Celîl, **a.y.**, s. 91-92.

²⁰¹ Zeri İnanç, “Prof. Celîlê Celîl’le Söyleşi”, **Erivan Radyosunda Kürt Sesi**, s. 142.

²⁰² **A.y.**, s. 142.

dinleyicisi olan **civat**, icrayı belirleyen, yönlendiren etken işlevini kaybetmiştir. Daha doğru bir ifadeyle; anlatının yeni mekanı icracının ve **civatın** ilişkisini bir anlamda kesmiştir. Serhat Resul Çaçan, bu durumun **dengbêjlerin** icrasını etkilediğini; çünkü **dengbêjlerin** daha önce aynı ortamda bulunduğu **civatla** etkileşim halinde iken; **dengbêjlerin** artık radyoda sadece **kilamlarını** icra ettiğini ifade etmektedir.²⁰³ Bu durumun **dengbêjlerin** icrasını etkileyip etkilemediğine dair net bir çıkarımda bulunulamasa bile şu sonucu çıkarmak mümkündür: **civata** göre şekillenen icra, **civattan** koparak etkileşimli olma özelliğini kaybetmiştir.

Bir başka husus, **dengbêjliğin** beslendiği kaynakların kırsal yaşama ait olmasıdır. Bu haliyle geleneğin şehir yaşamına adapte edilmesi sorunu ortaya çıkmaktadır. Çaçan, şehre taşınanların yeni anlatılar üretmediğinden bahsetmektedir.²⁰⁴ Doğan Karasu da **dengbêjlikte kilamların** gün geçtikçe kısalıp, azaldığına işaret ederek, kültürü yaşatmak için geleneğin yeniden düzenlendiğini ifade etmektedir; çünkü **dengbêji** bir saat oturup dinlemek artık çok zordur.²⁰⁵ Şehir yaşamı yoğundur ve eskiden **dengbêjin** dışarıdan haber getirme işlevini günümüzde medya devralmıştır. **Dengbêjin**, şehir yaşamındaki icrası artık gündelik yaşamın içinde değildir. Geleneksel icranın da gündelik olanın dışına çıktığı görüşüne karşılık şunlar unutulmamalıdır: divanhane o köye ait olan bir yerdir; **civat**, o köyün insanlarıdır ve **kilamların** saatlerce hatta günlerce anlatılmasına bir engel yoktur. **Dengbêj**, tanıdık ya da tanınması kolay olan bir ortamın içinde icrasını sunmaktadır. Günümüzde **dengbêjlik** geleneği kırsal olana ait olan bu özelliğinden genel anlamıyla uzaklaşmıştır. **Dengbêjin** kırsal yaşamdan uzaklaşması ve şehir yaşamında icra edilmeye başlaması elbette mekan bağlamında geleneği etkilemiştir; fakat bu geleneğin sona ermesine değil; değişmesine sebep olmuştur.

Geleneği etkileyen bir başka unsur da Kürt ulusal hareketinin bu geleneğe karşı geliştirdiği negatif ya da tarafsız²⁰⁶ tavrını değiştirerek **dengbêjliği** Kürt ulusal

²⁰³ Serhat Resul Çaçan, kayıt no: 25052014.

²⁰⁴ Aynı kayıt.

²⁰⁵ Doğan Karasu, kayıt no: 19082014/2.

²⁰⁶ Çaçan, a.y., s. 36.

kültürünün bir parçası olarak önemsemeye başlamasıyla gerçekleşmiştir. Bu noktadan sonra **dengbêjlik**, Kürt ulus inşasının kültür alanında önemli bir misyonu üstlenmeye başlamıştır. Çaçan'ın da ifade ettiği gibi; **dengbêjlik** ulusalcılıktan öncesine dayanmasına rağmen; bu yaklaşımın etkisiyle ulusalcı bir perspektifle incelenmiştir.²⁰⁷ Daha önce arkaik, feodal, gerici²⁰⁸ bulunan gelenek, daha sonra politik bir amacın aracı olmuştur. Bu konuda Doğan Karasu şunları söylemektedir:

“Kürt hareketi politik bir zemin üzerine gelişti. Dil ve kültür üzerine inşa edilmiş olsaydı o zaman dengbêjliğe önem verilirdi.”²⁰⁹

Denilebilir ki; politik bir refleksle **dengbêjliğe** önem verilmeye başlanması, **dengbêjliğin** yapısının estetik bağlamda analiz edilmesine değil; geleneğin Kürt ulusal hareketine kültür alanında sağlayacağı yarar bakımından değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bazı **dengbêjlerin** de bu misyonu üstlenip, icralarını politik platformlarda sunmaları şaşırtıcı değildir. Örneğin; **Dengbêj Selahattin**, anlattığı **kilamlar** sebebiyle 8 defa ceza aldığını ifade etmiştir: Muş'un Bulanık ilçesinde katıldığı nevruz kutlamalarında anlattığı **kilam** sebebiyle “örgüt propagandası yapmak” suçundan 5 yıla kadar hapis istemiyle yargılanmış, ardından bu ceza, para cezasına çevrilmiştir. Günümüzde, Kürt ulusal hareketinin desteklediği alanlarda da **dengbêjlere** rastlamak mümkündür. Çeşitli kutlamalarda, parti etkinliklerinde hatta ve hatta açlık grevine destek vermek için²¹⁰ **dengbêjler kilamlarını** anlatmaktadır. Kültürel bir geleneğin, Kürtlerin uluslaşma sürecinde bir araç olarak kullanılmasını olumsuz bir durum olarak değerlendirmek, önemli bir dinamiği görmeyi engelleyecektir. Zira bu politik refleks, geleneğin günümüzde sürdürülüyor olmasını da sağlamıştır. Denilebilir ki; **dengbêjliği** yaşatmanın temelinde yer alan politik düşünce, bu geleneğin, otantik icrası ile nostaljik bir icra olarak sunulması arasında

²⁰⁷ A.e., s. 22.

²⁰⁸ s. 36.

²⁰⁹ Doğan Karasu, kayıt no: 19082014/2.

²¹⁰ “Doğubeyazıt Açlık Grevinde Dengbejler Divanı”, **YouTUBE**, 17 Şubat 2012, (Çevrimiçi) <http://www.youtube.com/watch?v=9CPkzSOIx2M>, 20 Şubat 2012.

salınmasına sebep olmuştur. Aksi durumda; muhtemeldir ki **dengbêjlik** de tıpkı meddahlık ve aşıklık gibi nostaljik bir refleksin eşlik ettiği bir form olarak zaman zaman hatırlara gelecek ve özlemle anılacak iken, böyle bir ortak kaderin tüm koşulları mevcutken; Kürt ulusallaşma sürecinin bu geleneği farklı bir motivasyonla yaşatmaya çalışmasıyla farklı bir süreç işlemiştir. Bu motivasyon **dengbêjliğin** diğer formlardan ayrıldığı önemli bir özelliğidir.

Görüldüğü gibi; Kürtlerin dili ve kültürü üzerindeki negatif haller, geleneğin feodal bağlamından ve kırsal yaşama ilişkin bağından kopması, **kilamların** radyolardan duyulmaya başlanması, Kürt ulusal hareketinin gelenek ile ilişkisi olarak belirlenen etkenler genel anlamıyla **dengbêjliğin** değişmesine sebep olmuştur. Burada sadece değişime sebep olduğu düşünülen dinamiklerin üzerinde ayrıntılı bir analize girilmeden durulmuştur. Asıl konu, bu ve benzeri etkenlerin **dengbêjlik** geleneğini nasıl etkilediğidir. Bu sebeple; **yeni dengbêjlik** olarak adlandırılacak olan günümüzde icra edilen **dengbêjlik**; **dengbêj**, **kilam**, **divanhane**, **civat** unsurlarının günümüzdeki karşılıkları üzerinden ele alınmalıdır. Böylece bu unsurların nasıl dönüşüme uğradığı belirlenebilecek ve geleneğin bütününde nasıl bir değişim olduğu bu parçaların birleştirilmesiyle daha net görülebilecektir. Geleneğin ayrılarak analiz edilen unsurları bu kez günümüzdeki icrası bağlamında tek tek incelenecektir.

1.2.4. YENİ DENG BÊJLİK

Günümüzde icra edilen **dengbêjliğin**, geleneksel icradan farklı olduğu muhakkaktır. Değişimin hala devam ediyor olmasından dolayı yeni icra biçimi ile ilgili yapılacak yorumlar, değişimin içinden seslenmeyi gerektirmektedir. Bu seslerden biri Çağan'a aittir: Çağan, **dengbêjlik** geleneğinin uğradığı değişimler sonucunda ortaya çıkan yeni **dengbêjliğin** anlatıdan daha çok icraya ("performans") dayandığını söylemektedir.²¹¹ Kastedilen; **dengbêjliğin** "performans sanatı" olarak ele alındığı durumlardır. Bu düşünceden hareketle; **dengbêj**, **civat**, **kilam**, **divanhane** unsurlarının anlatının değil daha çok "gösteri sanatı"nın unsurları olarak

²¹¹ Serhat Resul Çağan, kayıt no: 25052014.

kurgulandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çaçan'ın sözünü ettiği değişime Kemal Burkay'ın 1992 yılında yazdığı şu satırlarda şöyle rastlanılmaktadır:

“Günümüzde ise Kürt halk ozanlığı yeni bir evreden geçiyor. Bunlar, klasik türküler ve başka ustaların bestelerini söylemenin yanısıra, kendileri de güfte ve beste yapıyorlar. Onlar artık kış geceleri köy odalarında, ya da beylerin, ağaların konaklarında değil, tiyatro ve sinema salonlarında, açık alanlarda, kitlelerin karşısında söylüyorlar. Konuları arasında sömürü ve zorbalığa karşı başkaldırı ve direniş türküler büyük yer tutuyor. Onlar ulusal kurtuluş mücadelesinin etkili sanat erleridir.”²¹²

Burkay'ın sözleri tam da **dengbêjliğin** bugüne evrildiği sürecin bir damarını işaret etmektedir. Bu düşünceye göre; **dengbêjler**, “sanat erleri” olarak tiyatro ve sinema salonları, açık alanlara taşınmıştır. Kapalı bir alanda, sınırlı sayıda kişinin karşısında icra edilen **dengbêjliğin** de böyle bir değişim geçirmesi elbette kaçınılmazdır. Walter Benjamin'in 1936 yılında yazdığı “Hikâye Anlatıcısı” adlı makalesi, bu minvaldeki geleneklerin o zamanki durumunu tespit etmesi bakımından önemlidir. Benjamin, modernleşmeye bağlı olarak hikaye anlatıcısının öneminin azaldığını belirtir ve bunun sebebini enformasyon ağı olarak gösterir:

“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. Aslında, hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma sanatının yarısı eder.”²¹³

Dengbêjlik geleneği için de benzer bir son yaklaşırken; bu gelenek varlığını sürdürecektir başka bir biçime dönüşmüştür. Diğer yandan; Benjamin'in bahsettiği hazır açıklamayla gelen haberler, Kürtlerin öznesi olduğu olaylar için geçerli değildir. İşte tam da bu sebeple güncel olayların konu edildiği **yeni kılamlar** üretilebilmektedir. Geleneksel bağlamında tarih yazıcılığı işlevini taşıyan **dengbêjlik**, günümüzdeki icrası düşünüldüğünde de gelecek için böyle bir işlevi

²¹² Burkay, **a.g.e.**, s. 218.

²¹³ Benjamin, **a.y.**, s. 82.

hâlihazırda taşımaya devam etmektedir/edecektir. **Dengbêjlerin** yeni ürettiği **kilamların** Kürt kültürünün yanında Kürt kimliği için öneminin bu işleviyle ilgili olduğunu da yine gelecek zaman gösterecektir. Benjamin'in sözlerinin aksine; **dengbêj**, Kürtlerin yaşadığı güncel olayları açıklama yapmadan anlatabilmek noktasında hala bu sanatı devam ettirebilecek bir ortamın içindedir. Her ne kadar bilgi ağı her yanımızı sarmış olsa da bilginin sürekliliğinin sağlanamadığı ve zaman zaman sansüre maruz kaldığı görülmektedir. Egemen güç, bu bilgi ağını yönetmeye devam etmektedir. Bu coğrafyada **dengbêjlik** geleneğinde yeni üretimlerin olmasının sebeplerinden birisi bilgi ağında da izine rastlanılan negatif politiklardır. Belirtmek gerekir ki; **dengbêjlerin** yeni **kilamlar** üretmesinde doğru bilgiyi iletme gibi bir motivasyon bulunmamaktadır. **Dengbêj**, Kürtlerin öznesi olduğu olayları anlatısına konu ederek, bu coğrafyanın kültürel ve tarihsel belleğinin oluşmasını sağlamaktadır. İcranın bir diğer unsuru olan **civat** için bu ne anlama gelmektedir? İcranın özü itibarıyla; asıl önemli olan bu **kilamların** dinlenmesi için **civatta** bir heves, merak yaratılmasıdır. Walter Benjamin'e göre; hikaye anlatma geleneği, can sıkıntısıyla ilişkilidir. Birçok teknolojik uyararla yaşayan günümüz insanının, artık kendilerine eskiden verilen önemi vermediğini söyleyen **dengbêjler**, can sıkıntısı ve gelenek arasındaki bağ düşünüldüğünde, haksız değildir. İşte tam da bu sebeple; **dengbêjlik** geleneği dinamik yapısındaki bu kırılmayı fark ederek yeni bir biçime dönüşmektedir. Denilebilir ki; **yeni dengbêjlik**, geleneğin bir anlamda taklidi olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Burada şerh düşmek gerekir ki; "taklit" olarak tanımlanması, **yeni dengbêjliğin** olumsuz bir değerlendirilmeye tabii tutulmasına sebep olmamalıdır. **Yeni dengbêjlik**, geleneği oluşturan unsurları günümüze uyarlayarak bir anlamda geleneğin geleneksel halinin taklidini bugüne taşımaktadır. Bu nasıl mümkün olmaktadır? Geleneğin özünü oluşturan unsurlar, **dengbêjliğin** günümüzde hala varlığını sürdürüyor olmasının bir sebebi midir? Öyleyse **dengbêjliğin** özünde neler bulunmaktadır? Bu sorulara yanıt vermek için **dengbêjliğin** geleneksel bağlamda daha önce incelediğimiz **dengbêj**, **kilam**, **civat**, divanhane unsurlarının günümüzdeki dönüşümünü analiz etmek yararlı olacaktır. Böylece; **yeni dengbêjlik** olarak adlandırdığımız bu formun özü açığa çıkarılabilecektir.

1.2.4.1. YENİ DENGBEJ

Yeni dengbêjlikte, bir icracı olarak **dengbêj** artık bir **dengbêj** gibi “görünmektedir”. Oysaki **dengbêjin**, icrası için günlük yaşamın dışında bir “görünmeye” ihtiyacı yoktur. Günümüzde ise **dengbêj**, artık geleneksel mekanının içinde feodal siyasal düzenin **civatına** icrasını sunmamaktadır. Dolayısıyla; bu unsurlarından kopuk olan **yeni dengbêjlik** icrasında geleneğin otantik halinin bir taklidi ile karşı karşıya kalınmaktadır. Örneğin; bazı **dengbêjler** kılık kıyafeti ile gündeliğin dışına çıkmaktadır. **Dengbêj Mehmet Çağ**’ın eskinin gündelik kıyafetini giymesi, günümüz söz konusu olduğunda; folklorik bir unsur gibi görünmektedir.²¹⁴ Bu duruma sadece fiziksel bir değişim olarak bakılmamalıdır. **Dengbêj**, bir anlamda Kürt kimliğinin bir göstergesi olarak “**dengbêj kostümü**”nü giymektedir. Bunun dışında gündelik kıyafeti ile icrasını sunan **dengbêjler** de bulunmaktadır; ama söz konusu bir etkinlik ise (o **dengbêjin** o saatte o mekanda bir icra sunacağı belli ise;) genellikle **dengbêjler**, gündelik olanın dışına çıkarak, özel bir hazırlıkla alımlayıcının karşısına çıkmaktadır. **Yeni dengbêj**, politik ve nostaljik bir refleksle **dengbêj kostümünü** giyerek, **dengbêj** gibi görünmektedir. Bu görünme halinin, icranın anlatı geleneğinden bir anlamda “gösteri” sanatı kategorisine taşındığı durumlar için söz konusu olduğunu da belirtmek gereklidir.

Erkek **dengbêjlerin** genelde elinde tespihle **kilam** anlattığı görülmektedir. **Dengbêj** bir eliyle kulağını kapatırken; diğer elindeki tespihiyle **kilamın** ritmine eşlik etmektedir. Walter Benjamin, hikaye anlatıcılığının duyular söz konusu olduğunda yalnızca sesin eseri olmadığını, gerçek hikaye anlatıcılığında elin, çalışarak edinilmiş yüzlerce jestle anlatılanları desteklediğini belirtmiştir.²¹⁵ Bu durum **dengbêjler** için de geçerlidir. Oysaki günümüzde, geniş kitlelere **kilamlarını** anlatacak olan yeni **dengbêjin** elinde tespih yerine mikrofon bulunmaktadır. Anlatıcının sesi bu sayede geniş kitlelere ulaşırken; diğer yandan Benjamin’in sözünü ettiği anlatıya eşlik eden jestler kısıtlanmaktadır. Örneğin; 23 Aralık 2014

²¹⁴ Dengbêj Mehmet Çağ, kayıt no: 15112014.

²¹⁵ Walter Benjamin, a.y., s. 99.

tarihinde İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde kurulan **dengbêj divanında kilamlarını** mikrofonla anlatmaya çalışan **Dengbêj Bedrettîn** elinde mikrofon olmasına rağmen kulağını kapatmış, ardından kulağını kapatmaktan vazgeçmiş ve bir süre elini nereye koyacağını bilememenin tereddüdünü yaşamıştır.²¹⁶ Kulağını eliyle kapatarak bir anlamda sesini de kontrol eden **dengbêj** için artık bir aracı vardır. **Yeni dengbêjin** sesi, alımlayıcısına teknolojik bir araçla ulaşmaktadır.

Yeni dengbêj artık yeni bir mekandadır. **Dengbêj**, artık geleneksel mekanından çıkmış, **civatı** genişlemiştir. Bu noktada **Dengbêj Selahattin**'in söyledikleri dikkat çekicidir: Geniş katılımın olduğu bir mitingte bir **dengbêj divanı** düzenlenmiştir. **Dengbêjlerden** biri **kilamına** başlamadan önce **civatı** saygı duruşuna davet etmiştir. **Dengbêj Selahattin** buna çok kızmıştır; çünkü O'na göre bu **dengbêjlerin** işi değildir.²¹⁷ **Dengbêjin** bu anısı üzerine kendisine **dengbêjin** böyle bir topluluk karşısında nasıl davranması gerektiğine dair fikri sorulmuştur. **Dengbêj Selahattin**, öncelikle **dengbêjin** nasıl oturduğuna dikkat ettiğini söylemiştir. Ardından söylediği kelimelerin farkında olmasını önemseydiğini belirtmiştir. **Dengbêj** ses kontrolünü yapabiliyor mu? Kalabalık karşısında kendisini nasıl hissediyor? Halkın karşısında doğru kelimeleri konuşuyor mu?²¹⁸ Görüldüğü gibi; **dengbêjin** değişen mekanı, beraberinde yeni kıstaslar getirmektedir. Bu kıstasların sağlanmasıyla gelenek varlığını sürdürmeye devam ettirecektir. Walter Ong'un ifadesiyle;

“Ozan, başka ozanlardan duyduğu izlek ve kalıpları dinleyicilerin önünde anımsamaya çalışmaktadır; anımsadığı ezberlenmiş bir metin değildir (zaten yazılı metin bilinmeyen bir kavramdır), ne de kelimesi kelimesine ezberlenmiş bir dizi sözdür. Her anımsama anındaki ortamın ve dinleyicinin tepkisine göre ozanın belleğinde birbirine eklediği anımsanan söz ve olaylar değişiktir, tekrarlanamaz.”²¹⁹

Yeni dengbêj, kendinden önceki **dengbêjleri** anımsayarak, **dengbêj** gibi

²¹⁶ Dengbêj Divanı, kayıt no: 23122014/1.

²¹⁷ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: 20082014.

²¹⁸ Aynı kayıt.

²¹⁹ Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 171.

görülmektedir; fakat farklı bir deneyimle yeni alımlayıcıyla buluşmak, kıstaslarıyla beraber hüner gerektirmektedir. **Dengbêj**, otantik icrayı **yeni dengbêj** sahnesinde taklit etmektedir. **Yeni dengbêjin** bu şekliyle görünmesi hali, yeni bir **dengbêjlik** tir; çünkü icra bağlamında düşünüldüğünde de icranın işlevi değişmiştir. Yine de **dengbêjin** eski gündelik kıyafetleri “kostüm” olarak giymesi, eline mikrofon verilmesi ya da değişen mekanına göre davranması geleneğin özünde büyük bir değişime sebep olmamıştır. Anlatı sanatını icra eden **dengbêj**, yerini anlatı sanatını hem icra eden hem de icra etme halini taklit ederek gösteri sanatının alanına giren **yeni dengbêje** bırakmıştır. **Yeni dengbêj**, sadece gösteri sanatının bir unsuru olarak karşımıza çıkmamaktadır ki; iddiamız yeni **dengbêjin**, **dengbêj** gibi görünerek de yine **dengbêjlik** yaptığıdır.

1.2.4.2. YENİ KILAM

“Kelimesi kelimesine tekrarlınsın veya tekrarlanmasın, her sözlü ezber, toplumsal baskının dolaysız buyruğu altındadır. Ozanlar, dinleyicinin arzu ettiği veya sabırla dinleyebileceği öyküleri, destanları vb. anlatır. Bir kitap gözden düştü mü basımı durdurulur, ama piyasada binlerce nüshası kalabilir. Soy dökümünün dinleyici pazarı tükenince, soy dökümünün kendi de yok olur.”²²⁰

Ong’un bu cümleleri **dengbêjlik** geleneğinin varlığını sürdürebilmesi ile ilgili önemli bir ipucu sunmaktadır. Herhangi bir yazılı eserin unutulması onun varlığını tehlikeye atmazken; sözlü kültür bu tehditle her zaman karşı karşıyadır. **Dengbêjlik** geleneği ise, Ong’un sözünü ettiği dinleyici pazarını tüketmediği sürece varlığını sürdürecektir. Bu ise anlatının alımlayıcısına ulaşp ulaşmaması ve bu kültürel belleğin aktarılması noktasında (potansiyel) **dengbêjlerin** heves ve hüneri ile ilgili bir durumdur. Daha açık bir ifadeyle; sözlü kültürün aktarılması, herhangi bir kesintiye asla kabul etmemektedir; çünkü o ancak icracısının ve toplumunun belleğinde varlığını sürdürebilmektedir. Sözlü kültüre bu perspektiften bakıldığında; **dengbêjlik** geleneğinin hâlihazırda varlığını sürdürüyor olması, onun aktarılması

²²⁰ A.e., s. 85.

noktasında kesintiye uğramadığını²²¹ göstermektedir. Bunu mümkün kılan etkenlerden birisi, **kilamların** otantik hallerinden çok da uzaklaşmamış bir yapıda nesilden nesile aktarımının sürdürülmesidir. Çaçan, bu noktada Türkiye’de Kürtçe konuşmanın yasaklanmasının ironik olarak **kilamların** özgün formlarının korunmasını sağladığını iddia etmektedir.²²² Diğer yandan Abidin Pariltı, bu görüşün aksine; Cumhuriyet döneminde dil üzerinde artan baskı ve ardından gelen yasaklama ile **dengbêjlik** geleneğinin yok olmaya yüz tuttuğunu ifade etmektedir.²²³ Bu iki farklı görüşü tartışmaya açmadan önce geleneğin dili olan Kürtçe’nin Türkiye’deki deneyimine dair birkaç önemli duraktan bahsedilmelidir. Türkiye’de Kürtçe konuşmanın -dolayısıyla **kilam** anlatmanın- yasaklanmasını sadece çıkan kanunlar, kararnameler üzerinden incelemek, yaşanan deneyimi objektif olarak değerlendirmeyi engelleyecektir. Örneğin; Lozan Barış Antlaşması’nın (1923) 39. maddesinde “Lisanı resmî mevcut olmakla beraber, Türkçeden gayri lisan ile mütekellim bulunan Türk tebaasına mehakim huzurunda kendi lisanlarını şifahî surette istimal edebilmeleri zımında teshilâtı münasibe ibraz olunacaktır.”²²⁴ İfadesi Kürtçe’yi her alanda kullanmanın resmi olarak serbest olduğunu gösterirken; bu maddenin pratikte bir karşılığının bulunmadığı görülmektedir. 2 yıl sonra 1925 tarihli Şark Islahat Planı ile “Türkçe dışında bir dil” konuşanlar için hazırlanan 14. madde bu noktada Kürtçe üzerinde uygulanan politikayı net bir şekilde görünür kılmaktadır: “Aslen Türk olup Kürtlüğe mağlub olmaya başlayan bervec-i âtî Malatya, Elaziz, Diyarbakir, Bitlis, Van, Muş, Urfa, Ergani, Hozat, Erciş, Adilcevaz, Ahlat, Palu, Çarsacak, Çemişkezek, Ovacık, Hısn-ı mansur, Behisni, Arga, Hekimhan, Birecik, Çermik vilayet ve kaza merkezlerinde hükûmet ve belediye dairelerinde ve sair mücessesat ve teşkilâtta, mekteplerde, çarşı ve pazarlarda Türkçeden maada lisan kullananlar evâmîr-i hükûmete ve belediyeye muhalif ve mukavemet cürmle tecziye edilirler (cezaya tâabi tutulurlar).”²²⁵ 16. maddede ise daha önce “Türkçe’den başka

²²¹ Burada kastedilen; geleneğin tamamen yok olmasına sebep olacak kadar uzun süren bir kesintidir.

²²² Çaçan, **a.y.**, s. 21.

²²³ Pariltı, **a.g.e.**, s. 123.

²²⁴ Lozan Barış Antlaşması, 39. madde, (Çevrimiçi) <http://www.ttk.gov.tr/templates/resimler/File/Antlasmalar/lozan/lozan30-39.pdf>, 12 Eylül 2015.

²²⁵ Belma Akçura, **Devletin Kürt Filmi/ 1925-2007 Kürt Raporları**, Ayraç Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008, s. 47.

diller”i kapsayan yasaklama Kürtçe için şu şekilde özelleştirilmiştir: “Fırat garbındaki vilayetlerimizin bazı akvamında dağınık bir surette yerleşmiş olan Kürtlerin Kürtçe konuşmaları behemehal (mutlaka) men edilmeli ve kız mekteplerine ehemmiyet verilerek kadınların Türkçe konuşmaları temin olunmalıdır.”²²⁶ Şark Islahat Planı’nı izleyen diğer raporlarda da benzer bir yaptırım görülmektedir. Kemal Burkay, 1958 yılına gelinceye kadar Cumhuriyet döneminde tek bir satır Kürtçe yazılmadığından bahsetmekte ve aynı yılı işaret ederek, Musa Anter’in “İleri Yurt” gazetesinde Kürtçe bir halk türküsünü yayınlamasının Türk basını tarafından tepkiyle karşılandığını belirtmektedir.²²⁷ 1961 yılına gelindiğinde; dönemin Çalışma Bakanı olan Bülent Ecevit’in arşivinden 2008 yılında çıkan “Devletin Doğu ve Güneydoğu’da Uygulayacağı Kalkınma Program Esasları” başlıklı raporda, bölgede “düzenin” sağlanması için bazı öneriler bulunmaktadır. Bunlardan biri radyolarda yapılacak propagandalardır: “Radyo vasıtasıyla Türkçe güfteleriyle mahalli havaların çalınması ve mahalli radyoların, bölge için, propaganda uzmanlarından müteşekkil gruplar tarafından hazırlanacak programları yayması”²²⁸ hedeflenmektedir. Diğer bir öneri ise; “Tiyatrocular ve Âşıklar” başlığıyla sunulmaktadır: “Uzmanlar tarafından hazırlanmış skeçler oynayacak küçük tiyatro ekiplerine, bölgenin lisanına vakıf saz şairlerine yukarıdaki fikirlerin aşılması”²²⁹ öngörülmektedir. Sözü edilen fikirlerin en dikkat çekici olanlarından birisi; “İrk bakımından, Türk siyasi düzeninin kendi menfaatleri bakımından en elverişli, en emin ve en çok imkan sağlayan düzen olduğunu telkin eden bir inandırma faaliyetine girişilmesi” önerisidir. Bu rapor uygulanmamışsa da dönemin politikasını görünür kılması bakımından oldukça önemli veriler içermektedir. Özellikle; asimilasyon politikasını, sanatı bir araç olarak kullanarak uygulama önerisi, **dengbêjlik** geleneği bakımından da dikkat çekicidir. Öneride bölgenin dilini bilen saz şairlerinden bahsedilmektedir. Elbette **dengbêjler**, saz şairi değildir; fakat Kürtçe yapılan icranın Kürtleri asimile etme politikasının bir aracı olarak kullanılması önerisi dikkat çekicidir. Buradan hareketle;

²²⁶ A.e., s. 47.

²²⁷ Burkay, a.g.e., s. 257.

²²⁸ Can Dündar, Rıdvan Akar, “Ecevit’in arşivinden çıkan şok Kürt belgesi”, **Gazete Vatan**, 22 Ocak 2008, (Çevrimiçi) <http://www.gazetevatan.com/ecevit-in-arsivinden-cikan-sok-kurt-belgesi-158029-gundem/>, 5 Aralık 2015.

²²⁹ A.y.

Kürtlerin uluslaşma sürecinde **dengbêjlik geleneğine** yükledikleri politik anlamın, Kürtçe'nin böylesi bir baskı sürecinden geçerken, geleneğin dili yaşatması, beslemesiyle doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Daha açık bir ifadeyle; geleneğin dilinin Kürtçe olması ve **kilamların** hala anlatılıyor olması, bir anlamda geleneğe yüklenen politik anlamla da ilgilidir. Kaldı ki; **dengbêjler** de hazırlanan raporlar, planlar içinde yerini almıştır. Örneğin; 1943 yılında Umum Müfettiş Avni Doğan'ın hazırladığı “Kürt Raporu”ndaki şu satırlar, **dengbêjlik** geleneğinin Kürtler için ne anlama geldiğini bir anlamda özetler niteliktedir:

““Kürtçülük” cereyanına ait ilk esaslı hareket, Doğu Bayazıtlı (Ahmet Hani)'nin “Memo ve Zeyn” adlı manzum eseriyle başlar.

Ahmet Hani, aşağı yukarı 180 yıl önce Doğu Beyazıt'ta yetişmiş bir Kürt âlimidir. Memo ve Zeyn ise tıpkı Leylâ ile Mecnun, Ferhat ve Şirin gibi destani bir eserdir.

Karadağ, Ararat Çulu gibi ulu dağların çümudiyeleri arasındaki yeşil vadilere serpili birkaç çadır halkından ibaret obalarda bile (Memo ve Zeyn) dinini huşu ve hürmet ile okunup dinlenir... Aşiret içinde (Denkbij) adı verilen hanendeler, bu manzum eseri ezberden bilirler. Memo ve Zeyn okunurken, tıpkı Süleyman Çelebi'nin mevlidini dinleyen Müslümanların duyduğu vecd içinde yaşarlar.

Şimdi Memo ve Zeyn başlangıcının tercümesini vereyim:

‘Saki! Tanrı hakkı için kerem et, kadehimize biraz koy da bununla dünyayı aydınlık göreyim, isteğimiz belirsin, önümüzdeki istikbal görünsün... Bakalım, ikbale varacak mıyız, idbarımız sona erecek mi? Yoksa bu halimiz devirler boyunca böyle mi gelip geçecek!... Kim bilir, belki makûs talihimiz döner, ikbal yıldızımız parlar ve bize yâr olur ya bizden de büyük bir padişah çıkar. Arlık kilidiniz işler, kalemimizin kaderi birdir, derdimize ilaç, ilmimize revaç verilir.

Milletimiz hâlis ve temiz bir kıymet iken, bu kıymet sikke haline gelememiştir. Eğer bizden de bir padişah çıksaydı, yetimlerimize güler yüzle bakar, bizi aşağılık insanların ellerinden kurtarırdı. Başımızda Rum (Türk'ü kastediyor), harabelerimizde Kum hüküm sürmezdi. Bizler yarı vahşi ve mahkûm Türk ve tacına esir olmazdık. Kum ve Acem bize muzaffer olmuş, bunlara tâbi olmak utanılacak bir ayıptır... Eğer aramızda binişimiz ve birbirimize uyarlığımız bulunsaydı (Türk) de, (Arap ve Acem) de bir uşak olurlardı.’

His ve heyecanlara hitap eden bu manzum eserin, yıllarca terennüm edile edile dağlı ve cesur yüreklerde bir iz bırakmayacağını düşünmek bir safdillik olur.”²³⁰

Avni Doğan'ın bu sözleri **dengbêjlik** geleneğinin günümüzde varlığını neden sürdürüyor olduğunu, eserin Kürtler üzerinde bıraktığı etki üzerinden göstermektedir. Bu durum, Kürtlerin sözlü gelenek ile ilişkisinin sadece estetik değil aynı zamanda

²³⁰ Akçura, a.g.e., s. 97-98.

politik bir anlam taşıdığını da kanıtlar niteliktedir. Doğan, “**Mem û Zîn**” (Mem ile Zin) adlı eser özelinde, geleneğin nesilden nesile aktarılmasının engellenemeyeceğini öngörmektedir. Bu öngörüsünün yanında bu raporda dikkat çekici olan bir başka nokta; Doğan’ın, Kürt kimliği ile ilgili bir çıkarımında yine sözlü geleneği işaret etmesidir:

“En eski Kürt masallarında bile mazilerine ait hiçbir tafsîlât yoktur. Bütün masallar aşiret ve kabile hayatlarına ait maceralardır. İstiklâl hayatı geçirmiş milletlerin masallarında bulunan hükümet fikri, hukuk ve bedii telâkkiler gibi hususiyetler bu masallarda mevcut değildir. Bundan başka (Kürt) bile geçmez.”²³¹

Bu ve benzeri örnekler, **dengbêjlik** geleneğinin bir anlamda Kürt kimliği ile arasındaki ilişkinin birer kanıtı gibidir. Türk modernleşmesinin, Kürtçe’yi marjinalleştirilmesi ve Kürtler üzerindeki negatif politikalarına karşılık, dilin yaşadığı bir mekan olarak **dengbêjlik geleneğinin** yeniden Kürtler arasında önem kazanması bu perspektiften bakıldığında şaşırtıcı değildir. Nesrin Uçarlar’ın, “Kürtçenin Direnişi ve Siyasalın Geri Dönüşü” başlıklı makalesinde yaptığı şu tespit, tamamen Türkleştirilmeye dayanan modernleşme projesinin Kürtçe üzerindeki politikasını açıklar niteliktedir: “Ulus-devlet inşa sürecinde izlenen, toplumu tektipleştirmeye yönelik dil politikaları, ilgili ülke topraklarında genellikle çoğunluk tarafından konuşulan bir dili, resmî veya ulusal dil haline dönüştürerek, azınlıklar tarafından konuşulan diğer diller karşısında egemen bir konuma kavuşturmayı amaçlamıştır.”²³² Kürtçe’nin, egemen dil olan Türkçe’nin karşısındaki konumu, **dengbêjlik geleneğinin** bugünlere taşınması noktasında bir direniş aracı olarak kabul edilmesinin sebeplerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira icranın Kürtçe yapıyor olması direniş alanına doğrudan katılması anlamına gelmektedir. İsmail Beşikçi, ““Kürtçe Türküler...” Üzerine” başlıklı yazısında; **dengbêjlik geleneği** ve Kürt kimliği arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

²³¹ A.e., s. 104-105.

²³² Nesrin Uçarlar, “Kürtçenin Direnişi ve Siyasalın Geri Dönüşü”, **Türkiye Siyasetinde Kürtler/Direniş, Hak Arayışı, Katılım**, Der. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan, Nesrin Uçarlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 253.

“Bu sistematik baskılara rağmen, Kürtlerin bugüne kadar gelmesi, şüphesiz Kürt dilinin, Kürt kültürünün eseridir. Dengbejlik dilin ve kültürün önemli damarlarından biridir. Peki, dengbej nerde oturmuştur? Müziğini nerde icra etmektedir? Dengbej nerede oturursa otursun, ister aşiret reisinin çadırında, ister ağanın evinde otursun, söyledikleri Kürt halkının yaşadıkları değil midir?”²³³

Kilamların sadece bu geleneğin malzemesi olarak değil, aynı zamanda taşıdığı politik anlamı da bu sürece bakarak daha net görebilmek mümkündür. **Kilamların**, geleneksel işlevinden farklılaşarak taşıdığı bu yeni anlam dolayısıyla, “**yeni kilam**” olarak adlandırılması önerilmektedir. Çaçan’ın ve Parlıtı’nın dilin yasaklanmasının gelenek üzerindeki etkisi üzerine öne sürdükleri iddiaları da düşünüldüğünde; Kürtçe’nin yasaklanmasının **dengbêjlik geleneğini** bir anlamda sessizleştirerek koruduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Denilebilir ki; bu sessiz dönemden sonra **yeni kilam**, Kürt kimliği inşasının kültürel alandaki pratiğinde politik bir anlam kazanmıştır. Günümüzde **yeni kilamın** varlığının bir sebebi olarak, geçmişin negatif politikalarını almak ironiktir. Bu noktada, Parlıtı’nın, dilin yasaklanmasıyla geleneğin yok olmaya başladığı iddiası şu şekilde bir düzeltmeyi gerektirmektedir: Kürtçe’nin yasaklanması, bu geleneğin zamanda bir süre donmasına sebep olmuştur ki; çağdaşı olan ve bu coğrafyada yaşayan diğer tek kişilik anlatı geleneklerinin değişen toplumsal, sosyal, politik dinamikler sonucunda ya tükendiği ya da nostaljik bir anlam kazandığı görülmüştür. **Dengbêjlik** geleneğinin Kürtçe icra ediliyor olması ve dilin yasaklanması ile icrasının bir süre donması ya da kapalı bir ortamda gizlice icra edilmesi, diğer tek kişilik anlatı geleneklerinin uğradığı değişimden **dengbêjliği** bir anlamda korumuştur. Bu durum geleneğin, tek kişilik olması, herhangi bir özel mekan gerektirmemesi gibi özellikleriyle de icrasını kolaylaştırmış ve günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır.

Yeni kilam, politik bir anlam kazanmasının yanı sıra yapısal bazı değişimlere de uğramıştır. Çağımız insanı düşünüldüğünde; günlerce sürdüğü iddia edilen **kilamlar** için (ki bunlar destandır) ne zamanın ne de böylesi uzun divanların

²³³ İsmail Beşikçi, ““Kürtçe Türküler...” Üzerine”, **Devlet ve Kürtler/ Dil-Kimlik-Millet-Milliyetçilik**, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2013, s. 87.

alımlayıcısının olması mümkündür. Bu sebeptir ki; **dengbêjler**, uzun destanların bir parçasını anlatmayı tercih etmektedir. Ayrıca saha araştırmasında yapılmış olan kayıtlar göstermiştir ki; **yeni kilamlar**, eskiye nazaran daha kısadır. **Yeni kilamın** yapısındaki bu değişikliğin yanı sıra içerikte de bazı değişiklikler gözlenmiştir. Kayıtlarda içerik ile ilgili olan dikkat çekici nokta: **Yeni kilamın**, konusu bakımından da yine politik bir hassasiyetin eşliğiyle icra edildiği, üretildiğidir. Örneğin; **Dengbêj Serdin**, intikamı konu eden **kilamları** anlatmayı tercih etmediğini belirtmiştir.²³⁴ Aynı şekilde **Dengbêj Gazîn** de **politik kilamlar** anlatmadığını, sadece kadının ağzından anlatılan kilamları (**kadın ağzı kilamları**) icra ettiğini ve öğrettiğini belirtmiştir.²³⁵ Doğan Karasu da **Bingöl dengbêjleri** ile ilgili yaptığı çalışmada, **dengbêjlere** kan davaları ile **kilamları** anlattırmadıklarını ifade etmiştir.²³⁶ Bu örneklerden hareketle denilebilir ki; toplumdaki intikamı, şiddeti, eril bakışı pekiştirmeyecek **kilamlar** tercih edilmekte ve bu hassasiyetleri taşıyan **kilamlar** üretilmektedir. Sonuç olarak; yapıdaki ve içerikteki değişimler temel motivasyonlara uygun bir esneklikle gerçekleşmiştir.

Hatırlanacağı gibi; Walter Benjamin, hikaye anlatıcısına artık ihtiyaç duyulmamasını, “enformasyon çağı”yla ilişkilendirmiştir ki; bu durum Kürtler özelinde “enformasyon çağı”na eleştirel bir yaklaşımı getirmiştir. **Yeni dengbêj**, yaşanan olayları **yeni kilamında** anlatma ihtiyacını hala duymaktadır. Denilebilir ki; Kürtler için **kilamın** tarihten beslenme ve ardından bunun aktarılması noktasındaki işlevi geçmişten günümüze değişmemiştir. Doğan Karasu’ya göre; **dengbêj**, toplumsal hafızadır ve **dengbêjin** her söylediği **kilam** hafızanın tekrarlanması, yeniden canlandırılmasıdır.²³⁷ **Yeni kilam**, icrasındaki asıl motivasyonu politik bir noktadan almaktadır. Bu motivasyon, **kilamın** otantikliğinin büyük oranda bozulmadan günümüzde icra edilmesini desteklemektedir; çünkü bu görüşe göre; **kilamlar**, Kürtlerin tarihi ve belleğidir. Sonuç olarak; **yeni kilam**, geleneğin günümüzdeki **yeni dengbêjinin anlatısı** olarak, edebi yönünün yanında politik

²³⁴ Dengbêj Serdin Turgut, kayıt no: 19082014/1.

²³⁵ Dengbêj Gazîn, kayıt no: 17112013/1.

²³⁶ Doğan Karasu, kayıt no: 19082014/2.

²³⁷ Aynı kayıt.

bağlamda da incelenmelidir. Ne olacağının ancak zamanla görüleceği şu sorunun yanıtı ise merak edilmektedir: **Yeni kilamlar, geleneksel kilamlar** gibi nesilden nesile aktarılacak mıdır? Bu soruya yanıtımız spekülâtif de olsa evet olacaktır. Evettir; çünkü **yeni kilam da geleneksel kilamların** aktarılma motivasyonunu kendisinde hala taşımaktadır ve taşımaya devam edecektir. **Yeni dengbêj, yeni kilamını** anlatmaya devam edecektir ki; bu ihtiyaç **dengbêjlik geleneğinin** diğer tek kişilik anlatı formları arasındaki yerini de bu noktada farklılaştırmaktadır. Bu coğrafyadaki tek kişilik anlatı gelenekleri kimlik eksenli bir motivasyondan uzaktır ve bu durum geleneklerin çağın değişen koşullarına uyum sağlayamamasının ardından yok olmasına sebep olmuştur. Oysaki; Kürt ulusal hareketinin Kürt gelenekleriyle kurduğu bağ sonucunda **dengbêjlik geleneğine** yüklediği misyon yeni bir **dengbêjlik** icrasının ortaya çıkmasını sağlamış, **yeni kilam**, Kürt kimliğine uygulanan negatif hallere karşı direncin kültürel bir aracı olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir/etmektedir.

1.2.4.3. YENİ DİVANHANE

Dengbêjlik geleneği; tek kişilik bir anlatı formu olarak, divanhanelerden, kahvehanelerden sonra ancak 2000'lerin başında kamusal bir icra mekânı bulmuştur. Geleneksel divanlar²³⁸ yerini **yeni divanhane** olarak adlandırdığımız mekânlara bırakmıştır. **Yeni divanhane**, gelenekselden hareketle oluşturulmuş kurgu mekânlarıdır. Bu mekânlar; **dengbêj evleri**, kültür merkezleri, televizyon ekranları ve miting sahneleridir. **Dengbêjler** icralarını bu mekânlarda **sunarken**; mekân, geleneksele uygun bir “dekor” olarak sunulmaktadır. **Yeni dengbêj** nasıl ki “**dengbêj gibi**” kurgulanıyorsa; mekân da benzer bir dönüşüm geçirmektedir. Geleneksel formda **dengbêjin** mekânı her ne kadar özel bir icra alanı olarak belirlense de; **yeni dengbêjlik**, kendisine yeni bir mekân oluşturmak yerine, geleneksele benzemeyi tercih etmektedir.

Yeni divanhane olarak adlandırdığımız mekânlardan birisi “**Dengbêj Evi**”

²³⁸ Divan, burada icranın sunulduğu tüm mekânları kapsayacak bir anlamda kullanılmıştır.

adıyla açılan merkezlerdir. Wendelmoet Hamelink, Türkiye’de ilk “**Dengbêj Evi**”nin 2003 yılında Van’da, ardından 2007 yılında da Diyarbakır’da kurulduğu bilgisini vermektedir.²³⁹ Diyarbakır’da “**Dengbêj Evi**” kurulmadan önce 2006 yılında Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından yürütülen, Dicle Fırat Kültür Merkezi’nin de ortak olduğu “**Dengbêjler ve Dengbêjlik Geleneği Projesi**”, Avrupa Birliği’nin “Türkiye’de Kültürel Hakların Desteklenmesi Kültürel Girişimler Destek Hibe” programıyla desteklenmiştir. 10 ay süren bu proje kapsamında; **Dengbêj Antolojisi** ve tanıtım broşürleri yayınlanmış, “**Diyarbakır Dengbêjleri**” adıyla bir CD hazırlanmıştır. Bu proje ile ilgili İnsan Hakları Derneği Diyarbakır Şubesi’nin 2009 yılında yayınlanan özel raporunda şu bilgiler verilmektedir:

“Kültürel Hakların desteklenmesi ve kültürel girişimler konusunda yerel yönetimlerin Türkçe dışındaki dillerde özellikle başta Kürtçe olmak üzere Ermenice, Süryanice, Arapça hazırladığı her türlü proje soruşturmaya tabi tutulmaktadır. Kürtçe yapılan hizmetlerden dolayı jet hızıyla Belediye Başkanları ve çalışanlarının İçişleri Bakanlığı müfettişleri tarafından ifadeleri alınmakta ve haklarında başta anayasa olmak üzere, TCK 222 maddesi ile 257 maddesinden soruşturma ve dava açılmaktadır. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesinin AB ile birlikte hayata geçirdiği “Dengbejler ve Dengbejlik Geleneği” projesi’ne de soruşturma ve dava açıldı. Belediye Başkanı Osman Baydemir bu konuda yargılandı. Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanı Kürtçe yeni yıl, bayram ve festival davetiyelerinden ve kentte asılan Kürtçe yeni yıl afişlerinden dolayı hakkında 15 dava açıldı. 12 davadan beraat etti. Tüm beraat kararlarından sonra davanın savcılar beraat kararlarını Temyize gönderdiler. Temyizden gelecek karar oldukça önemli olacak, yeni bir hukuk yaratılmasına katkı sunacaktır.”²⁴⁰

Bu durum, **dengbêjlik geleneğinin**, 2000’li yıllarda; sadece Kürtler için değil; bu kararı veren eyleyiciler için de politik bir anlam taşıdığını göstermektedir. Rapora göre; Türkçe dışındaki dillerde hazırlanan projelere soruşturma açıldığı belirtilmektedir. Bu durum, egemen dilin diğer diller üzerindeki tahakkümünün hâlihazırda devam ettiğini gösterir nitelikte bir örnektir. Denilebilir ki; **dengbêjlik**

²³⁹ Hamelink, a.y., s. 339.

²⁴⁰ İHD Diyarbakır Şubesi, **Kürtçe’nin Kamusal Alanda Kullanılması Önündeki Yasal Engellere İlişkin Özel Rapor**, Mayıs 2009, (Çevrimiçi) <http://www.ihd.org.tr/kurtcenin-kamusal-alanda-kullanilmasi-onundeki-yasal-engellere-iliskin-ozel-rapor/>, 15 Kasım 2015.

gelenegi bu bağlamda Kürtçe icra ediliyor oluşuyla politikleştirilmiş ya da politik bir refleksin önemli bir unsuru olarak yenilenmiştir. Birçok yerde açılan **dengbêj evlerinin** belediyelerce desteklenmesinin de böyle bir anlamı bulunmaktadır. Örneğin; Cizre’de 200 yıllık tarihi Mehmet Ağa Kasrı (**Qesra Memed Axa**), Memed Ağa’nın torunlarından 240.000 TL’ye Cizre Belediyesi tarafından satın alınarak, restore edilmiş²⁴¹ ve ardından bu mekan Şubat 2015’te **dengbêj evine** dönüştürülmüştür. Cizreliler, “**Bê ziman jiyan nabe**”²⁴² sloganıyla açılış için **dengbêj evine** yürüyen politikacılara ve sivil toplum örgütlerine eşlik etmişlerdir.²⁴³ Bir başka örnek; 2013 yılında “Evdale Zeynike Kültür ve Sanat Derneği” tarafından açılan “**Ağrı Dengbêj Evi**”dir. Ağrı/Kalender’li **Dengbêj Selahattin Kocalar**, **dengbêj evi** ile ilgili şunları söylemektedir:

“Ben şimdi 68 yaşındayım. Dengbejlige 20 yaşında başladım. O zamanlar dengbejlik çok önemli bir gelenektir. Yeteneği olanlar, toplumun yaşam biçimini dile getirerek, halkın yüreğine hitap ediyorlardı. Ben daha çok aşk üzerine klam söylerim. Yıllardır hasret kaldığım dengbej ortamına yeniden kavuşanın huzurunu yaşıyorum. Dengbej Evi’ne gelerek burada hem çaylarımızı içiyoruz hem de farklı yerlerden gelen dengbejlerle tanışıp kaynaşıyoruz. Klamlarımızı seslendirip kültürümüzü yaşatmaya çalışıyoruz.”²⁴⁴

Batman Belediyesi’nin bir kültür projesi olarak 2012 yılında açtığı **Batman Dengbêj Evi** de benzer bir politik refleksi işaret etmektedir. Açılışta Batman Belediyesi Başkan Vekili Serhat Temel’in; “Dengbêjler olmasaydı belki de biz şu anda kendi anadilimizi konuşamıyor olacaktık.”²⁴⁵ sözlerini, bu geleneğin ulusal kimlik bağlamında değerlendirilmesindeki yaygın görüşün bir örneği olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Aynı yıl Erzurum’da , “Kürt Ozanlar Derneği” adı altında kurumsallaşan **dengbêj evinin** açılışında ise; bazı bürokratik engellemelerle

²⁴¹ “Cizre’de Dengbêj Evi Açılacak”, **Yüksekova Haber**, 3 Aralık 2010, (Çevrimiçi) <http://www.yuksekovahaber.com/haber/cizrede-dengbj-evi-acilacak-41763.htm>, 15 Kasım 2015.

²⁴² Kürtçe; “Dilsiz Yaşam Olmaz.” anlamına gelmektedir.

²⁴³ “Cizre’de Botan Dengbêj Evi’ni Açtık”, **Cizre Belediyesi**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.cizre.bel.tr/cizrede-botan-dengbej-evini-actik/>, 15 Kasım 2015.

²⁴⁴ Fatma Güven, “‘Dengbejlik’ Gelenegini Yaşatmaya Çalışıyorlar”, **Ağrı Haber**, 8 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <http://www.agrihaber.info/haber/dengbejlik-gelenegini-yasatmaya-calisiyorlar-1895143.html>, 15 Kasım 2015.

²⁴⁵ “Batman’da Dengbêj Evi Açıldı”, **Batman Belediyesi**, 16 Nisan 2012, (Çevrimiçi) <http://www.batman.bel.tr/Haberler.aspx?HaberID=74#.VvNU7GThAYI> , 15 Kasım 2015.

karşılaşılmıştır. Dernek Başkanı Sadık Kandil'in, **dengbêj evinin** açılışındaki şu sözleri geleneğin “ideolojik bir aygıt” olarak nasıl algılandığını özetler niteliktedir:

“Dengbejler Erzurum’da var olan, yazılmamış bir kùltürdür. Derneğimizin ismi konusunda bürokratik engeller yaşadık. Kürt Ozanlar Derneği olarak bugün açılışımız yapıyoruz. 40’a yakın üyemiz var. Derneğimiz tanındığı zaman bin 500 üyeye ulaşacağımızı tahmin ediyoruz. Açılışa Vali ve diğer kurum amirlerinin hepsini davet ettik. Ancak hiçbirinin gelmemesi üzücü.”²⁴⁶

2011 yılında meydana gelen Van depreminden sonra, belediye bünyesinde tekrar açılan **Van Dengbêj Evi**’nin dışında, 2010 yılından beri faaliyet gösteren ve deprem ile çalışmalarına ara veren ve ardından yeniden açılan “Van Kadın Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği” de **dengbêjlik geleneğinin** günümüzdeki önemli merkezlerinden birisidir. Bu dernek çatısı altında, sadece depremten sonra konteynerlerde yaşayan kız çocuklarına **dengbêjlik kursu** verilmeye başlanmıştır. 2013 yılında yapılan saha araştırmasında; kız çocuklarının “**kadın ağzı kilamları**”nı **Dengbêj Gazin**’i taklit ederek öğrenmeye çalıştıkları gözlenmiştir.²⁴⁷ Koro olarak anlatılan **kilamlar** dışında; her çocuğun üzerinde çalıştığı bir **kilamı** bulunmaktadır. Ayrıca **kilamlar**, sözlü pratiğin dışında yazılı olarak da öğretilmektedir. Bu, eğitimini Türkçe alan; ama anadili Kürtçe olan çocuklar için önemli bir pratiktir. **Dengbêj Gazin**, geleneğin erilliğini ve politikleşmesini eleştirirken; **dengbêjlik** icrasını bu farkındalıkla sürdürme gayretini yaptığımız kayıt sırasında özellikle belirtmiştir. Kadın derneği, bu özelliğiyle diğer merkezlerden farklı bir yerde durmaktadır.

Genel olarak bütün bu örnekler göstermiştir ki; **dengbêj evlerinin** açılışında politik bir refleks bulunmakta ve gelenek, estetik bağlamın arka planda kaldığı, daha çok Kürt kimliğinin bir unsuru olarak konumlandırılmaktadır. Bunun bir sonucu olarak; **yeni divanhane**, Kürtçe’nin kullanıldığı kamusal bir alan olarak politik bir

²⁴⁶ “Erzurum’da Dengbêj Evi Açıldı”, **Erzurum Karayazı İlçesi Haber Portalı**, 1 Haziran 2012, (Çevrimiçi) <http://karayazi.org/haberler/erzurumda-dengbej-evi-acildi>, 15 Kasım 2015.

²⁴⁷ Bu bölümdeki Dengbêj Gazin ve dengbêjlik kursu ile ilgili bilgiler şu kayıttan alınmıştır: Dengbêj Gazin, kayıt no: **17112013/1**.

mekanı işaret etmektedir. **Dengbêj evlerinin** açılışındaki bu ulusal kimlik motivasyonu, geleneğin yeniden canlandırılması noktasında da kendisini göstermektedir. Örneğin; **dengbêj evleri**, divanhane yapısına uygun olarak düzenlenmiştir. Hamelink, **Diyarbakır Dengbêj Evi**'ne 2007 yılında yaptığı ziyareti anlatırken, aşırı sıcak yüzünden **dengbêjlerin** “**dîwan**” (divan) şeklinde dekore edilmiş, serin olan giriş katta bir araya geldiğini belirtmektedir.²⁴⁸ Bu “divanhane” kurgusuyla hedeflenen, bir yönüyle **dengbêjlik** geleneğin tanıtılmasıdır. **Dengbêj evlerinin**, genellikle belediyelerin Kültür ve Turizm Müdürlükleri'ne bağlı hizmet verdiği göz önünde bulundurulursa, bu kurgunun hedef kitlesi ile ilgili yorum yapmak da kolaylaşacaktır. Hedef kitle; ziyaretçilerdir. Gelenekselin aksine; **dengbêj** dışarıdan haber getiren kişi olma durumundan çıkmış, sabit mekanda ziyaretçilerini bekler konuma geçmiştir. Yine gelenekselden farklı olarak; **dengbêj**, divanhanenin ziyaretçisi değil; sahibi konumuna geçmiştir. Daha açık bir ifadeyle; günümüzde **dengbêj**, icrasını sunmasından ayrı olarak; icrasının geleneksel biçimini tanıtmaktan da mesuldür. Yüklenen bu mesuliyet; estetik bir kaygının eşlik ettiği motivasyonunun dışında, Kürt ulusal kimliğinin taşıyıcı bir dinamiği olarak mekanı da şekillendirmektedir. Bu görüş; icra mekanının, Kürtlerin kültüründen, geleneğinden izler taşıması gerektiğini söyler ve **yeni divanhane**, bu görüşe göre kurgulanır. Örneğin; Bilgi Üniversitesi'nde düzenlenen **dengbêj divanında**, **dengbêjlerin** sıra sıra sandalyelere oturduğu düzende masaya gelenekseli çağrıştıracak desenli bir kumaş örtünün serilmesi bu durumun bir göstergesidir.²⁴⁹ Bu dekor uygulaması, günümüzde **dengbêjlik geleneğinin** Kürt ulusal kimlik inşasındaki, Kürt kültürünü ve geleneğini tanıtıcı misyonunu vurgulamaktadır. Televizyonlarda yapılan **dengbêj divanlarında**, metropollerde düzenlenen kültür etkinliklerinde, mitinglerde tıpkı **dengbêj evleri** örneğindeki gibi **dengbêjlik**, kurgu bir mekanın içinde icra edilmektedir.

Televizyon kanallarında yapılan **dengbêj** programları da benzer bir kurgu mekanı karşımıza çıkarmaktadır. 31 Ocak 2013 tarihinde TRT Kurdî'nin resmi

²⁴⁸ Hamelink, a.y., s. 190.

²⁴⁹ Dengbêj Divanı, kayıt no: 23122014/1.

youtube kanalından yayınlanan “**Dengbêj**” adlı programın kaydında, sahnenin sağ tarafında müzisyenler, sol tarafında ise; bir platform üzerine yerleştirilmiş olan sandalyelerde oturan **dengbêjler** bulunmaktadır. Sahne dekoru olarak ise; Şakiro, Karapetê Xaco, Meryem Xan gibi tanınmış bazı **dengbêjlerin** fotoğrafları, merkezdeki ağaç figürünün iki yanında asılı olarak durmaktadır.²⁵⁰ Aynı kanalın 10 Haziran 2015 tarihinde yayınlanan programın sezon finalinde ise; mekan kurgusu değişmiştir. Yine sağ tarafta müzisyenler konumlanırken, sol tarafta sunucu ve **dengbêjler** oturmaktadır. Fonda tüm alanı kaplayan bir dağ figürü bulunmaktadır. Yerde geleneksel desenli bir kilim serilidir. Ayrıca üzerine geleneksel desenli örtülerin serili olduğu banklar bulunmaktadır. Hasır sepetlerden üretilen sehpa da konukların önünde durmaktadır.²⁵¹ Günümüze yaklaştıkça yeni mekan, geleneksele ait olan unsurları kendi kurgu mekanında daha yoğun bir şekilde göstermeye çalışmaktadır. Hamelink’in de belirttiği gibi; ilgi, icranın içeriğinden daha çok, **dengbêj** icrasını görmenin ve dinlemenin sembolik anlamına odaklanmaktadır.²⁵² Ayrıca televizyon programlarının bu kurgusu, geleneğin folklorik bağlamda tanıtılmasının ötesine geçememektedir. Hamelink, programların bu “**öğretici**”²⁵³ amaçlarının **dengbêjleri**, folklorik bir nesneye; diğer yandan Kürt kültürünün elçisine dönüştürdüğü belirtmektedir.²⁵⁴ Hamelink’in bu tespitini destekleyecek nitelikte bir başka örnek; 2009 yılında kurulan TRT Şeş kanalının 6. yıl dönümünde Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda İran, Ermenistan, Irak, Türkiye ve Kafkasya bölgesinden gelen **dengbêjlerin kılamlarını** söylediği “**Dengbêjler Buluşması**” etkinliğidir. Mekan; yine sahne üzerinde geleneksel motifler taşıyacak şekilde düzenlenmiştir.²⁵⁵ Daha önceden de belirtildiği gibi; içerikten çok, sembolik anlama odaklanmış “**yeni dengbêjlik**”, bir kurgu olarak, bu örnekte de karşımıza çıkmaktadır. Televizyonlardaki bu yeni mekan kurgusunu aslının bir kopyası ve

²⁵⁰ TRT KurdîTV, “Dengbêj.mpg”, **YouTube**, 31 Ocak 2013, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=hj_XiD_fevY, 29 Kasım 2015.

²⁵¹ TRT KurdîTV, “Dengbêj Sezon Finali 10 06 2015”, **YouTube**, 18 Ağustos 2015, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=iBthXvOGXRk>, 29 Kasım 2015.

²⁵² Hamelink, **a.y.**, s. 329.

²⁵³ Vurgu tarafıma aittir.

²⁵⁴ Hamelink, **a.y.**, s. 330.

²⁵⁵ “TRT Şeş, TRT Kurdî Oldu”, **Bianet**, 11 Ocak 2015, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/bianet/toplum/161458-trt-ses-trt-kurdi-oldu>, 29 Kasım 2015.

nihayetinde aslından daha değersiz görmek hatasına düşülmemelidir. Bu hataya düşmemek için tek kişilik anlatı geleneği olarak **dengbêjliğin** hala varlığını sürdürebiliyor oluşundaki temel motivasyonu anlamak gereklidir ki; bu da ancak Türkiye coğrafyasındaki örneklerin değişen mekanları karşısındaki durumları incelenerek anlaşılacaktır.

İlhan Başgöz, televizyonun gündelik yaşamda yer almasıyla birlikte Türkiye’de halk hikayesi anlatma geleneğinin ortadan kaybolduğunu sözlerinin satır aralarında şu şekilde açıklamaktadır:

“Halk hikâyesi anlatma geleneği Türkiye’de bugün tümden kaybolmuştur. Ben 1943’te Erzurum’u ziyaret ettiğim vakit üç kahvehane’de âşıklar hikâye anlatıyordu. 1982’de ise hiçbir kahvede hikâye gösterimi kalmamıştı ama 1982 yılında Kars’ta Âşık Murat Çobanoğlu ve arkadaşları bir kahvehanede türküler söyleyip kısa hikâye epizotları anlatıyorlardı. Bu kahvehane de Belediyenin yardımı ile, âşık geleneğini korumak için açılmıştı. Orada da artık *Âşık Garip ile Senem, Ercişli Emrah ile Selvihan* gibi, anlatımı bir akşamdan uzun süren hikâyeler anlatılmıyordu. Onların yerine bu hikâyelerden seçilmiş epizotlar anlatılıyor, bunlar da bir gecede bitiriliyordu. Çünkü bu kahvehanenin müşterileri artık Kars’ta oturan ve başka eğlence yeri olmadığı için kahvehaneye gelerek bazen bir hafta süren hikâyeleri dinleyen insanlar değildi. Yeni müşteriler, çoğu köylerden Kars’a gelen, bir iki günde işlerini bitirip köyüne dönen köylüler veya yük taşıırken bir akşam Kars’ta kalan kamyon şoförleriydi. Kars kahvehanelerinin hepsinde televizyon vardı. Ancak Çobanoğlu’nun kahvehanesinde televizyon yoktu. Çünkü televizyon olan kahvehanelerde halk artık âşıkları dinlemiyordu. Hikâyeyi yaşatan sosyal temelin kaybolması nedeniyle, 1977’de bu kahvehane de el değiştirmiş ve işlevini yitirmiştir.”²⁵⁶

Televizyon, aşıklık geleneğinin işlevini ikame etmektedir. Böylesi bir ilişkide birinin varlığı diğerrinin yokluğu anlamına gelmektedir. Gündelik yaşamda artık geleneksel mekanını kaybeden aşıklık geleneği kendisine televizyonda kurgu bir mekan yaratma yoluna gitmiştir. Aşıklık geleneği de tıpkı **dengbêjlik** geleneği gibi kendi otantikliğini tanııtma misyonuyla kurgu bir mekan yaratmıştır. TRT Avaz’da yayınlanan “**Aşıklar Meclisi**” adlı programda jüri karşısına çıkan **âşıklar**, jürinin verdiği “ayak sözü”²⁵⁷ ne ve konusuna uygun, makamını kendi seçtikleri şekilde

²⁵⁶ Başgöz, **a.g.e.**, s. 20.

²⁵⁷ Aşıklık geleneğinde; ilk olarak birinci dörtlüğün ikinci mısrasında duyulan, ardından diğerr

icralarını sunmaktadır. Programın ilk bölümü olan aşık atışmasından sonra, devlet tiyatrolarından bir sanatçı bir halk hikayesi anlatmaktadır. Hikayenin aralarında halk şairi saziyla hikayeye eşlik etmektedir. Bu bölümün ardından bir ustalık kıstası olan “Askı (muamma)” bölümü gelmektedir. Bir sonraki bölüm; aşıkların tanıtıldığı “Ustalarımız” bölümüdür. Son bölüm ise “Aşık Havaları (Makamlarımız)”dır.²⁵⁸ Televizyon, mekan bağlamında düşünüldüğünde geleneğin özündeki **civat** ile ilişkinin mümkün olmadığı bir alandır. Bu sebeple; aşıklık geleneğinin böylesi bir alanda varlığını sürdürüyor olduğunu iddia etmek yerine; “tanıtılıyor” olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Yeni dengbêjliğin, diğer bir mekanı kültür merkezlerinin, mitinglerin, ilçe teşkilatlarının, tiyatroların sahneleridir. Mekanın “sahne” üzerinde olması, doğasında bir “gelenek tasarımı”nı gerektirmektedir. Bunun dışında sadece sandalyeye oturarak icra sunulan mekanlara da rastlanılmıştır.²⁵⁹ 10-17 Mayıs 2015 tarihleri arasında İstanbul’da ilk defa düzenlenen “Kürt Kültür Sanat Günleri” kapsamında “sahne alan” “Botan Yöresi” **dengbêjlerinin** icrası HDP Bağcılar İlçe Teşkilatı’nın konferans salonunda, 13 Mayıs 2015 günü yapılan dengbêj divanı ise Şirinevler’deki Arzela Kültür Merkezi’nde gerçekleşmiştir.²⁶⁰ İlçe teşkilatında düzenlenen divanda, **dengbêjler** geleneksel kıyafetler giymişler, poşu takmışlardır. Mekan ise yine her iki divanda da kurgulanmıştır. Sehpalara geleneksel motifli örtüler serilmiştir.²⁶¹ Bu örnekler, geleneğin mekan bağlamında düşünüldüğünde yüklendiği misyonun nasıl değiştiğini de kanıtlar niteliktedir. “Tanıtıcı” bir motivasyonun eşlik ettiği mekanlarda Kürt kültürünün ve geleneklerinin motifleri bulunmaktadır. Bu mekanlar düşünüldüğünde, denilebilir ki; yeni divanhaneler, geleneğin dekor tasarımlarıdır. Diğer yandan; tek kişilik anlatı geleneği olarak, kendisine özel bir mekan aramayan **dengbêjlik geleneği** her yerde icra edilebilmektedir. Örneğin; Diyarbakır’ın

dörtlüklerin son mısralarında değiştirilmeden tekrarlanan sözlere denir.

²⁵⁸ “Aşıklar Meclisi”, **TRT Avaz Tv**, 8 Ocak 2011, (Çevrimiçi) <http://www.trtavaz.com.tr/videoalar.aspx?GRKod=2c196a04-a7cd-4a95-a7ea-10eca7a7972c&MKod=3344fa37-cacf-489b-9e34-aeb529187b00&dil=0>, 30 Kasım 2015.

²⁵⁹ Dengbêj Divanı, kayıt no: **15112014/1**.

²⁶⁰ Dengbêj Divanı, kayıt no: **13052015/1**.

²⁶¹ Dengbêj Divanı, kayıt no: **15112014/1** ve kayıt no: **13052015/1**.

köylerinde geleneğin hala devam ettiği bilinmektedir.²⁶² Sonuç olarak; aşıklık geleneğinin televizyonda “tanıtıcı” misyonla icra edilmesinin dışında kamusal alanda bir icrasının olmadığı görülmektedir. Aşıklık geleneğinin kamusal alandan tamamen çekildiğini, televizyondaki icrasının da geleneğin tanıtılmasının ötesine geçemediğini söylemek yanlış olmayacaktır. **Dengbêjlik** geleneği ise; televizyondaki icrasının yanı sıra **dengbêj evleri** gibi yeni mekanlarda icra edilmeye devam etmektedir.

1.2.4.4. YENİ CIVAT

Dengbêjlik geleneğinin “yeni mekanı”, bu yeni mekanın sahiplerini de değiştirmiştir. **Dengbêjlik** geleneğinde **civat** bir anlamda ev sahibi iken; günümüzde ev sahibi mekana göre değişkenlik göstermektedir. **Dengbêjin** “dışarıdan haber getiren kimse olma” misyonu ise farklı bir motivasyonla devam etmektedir. Geleneğin alımlayıcısı; aynı köyde yaşayan, aralarında çoğunlukla akrabalık ilişkisi bulunan “**civat**” iken; günümüzde alımlayıcı, genel olarak “seyirci” konumundadır. Ortak bir beğeni hedefine **dengbêji** ulaştırabilecek özelliğe sahip olan **civat**, icrayı belirleyen etken konumundan uzaklaşmıştır. Bu değişim ilk olarak radyolarla başlamıştır. Radyolar, **dengbêj-civat** ilişkisini değiştirmiş; **civatı**, salt “dinleyici” edilgenliğinde şekillendirmiştir. Daha doğru bir ifadeyle; radyolar, daha önce **civat** olarak ortaklaşan alımlayıcı topluluğun genişlemesine ve nihayetinde yapısındaki ortaklığın azalmasına sebep olmuştur. **Dengbêj**, alımlayıcısının özelliklerinden bihaber sadece **kilam** anlatma eylemini gerçekleştirmektedir. Walter Ong, “Folklor da yine iki eyleyici, fakat bu kez farklı iki eyleyiciyi önvarsayar: İcracı ve dinleyici: bunlar birbirleriyle doğrudan karşı karşıyadırlar ya da aralarında fazla bir iletim aracı bulunmaz.”²⁶³ sözleriyle, icracı-alımlayıcı ilişkisinin aracısızlığını dile getirmektedir. Radyolar, **dengbêjlerin** icrasını alımlayıcıya ulaştıran “bir iletim aracı” olarak araya girmiştir. Dolayısıyla alımlayıcının etken rolü ortadan kalkmış ve **civat**, icrayı herhangi bir şekilde etkileyemeyen “dinleyici” konumuna dönüşmüştür. Oysaki **dengbêjlik** geleneğinin icrasında, diğer tek kişilik anlatı geleneklerinde olduğu gibi,

²⁶² Dengbêj Divanı, kayıt no: 21112015/1.

²⁶³ Ong, a.g.e., s. 17.

sadece “işitme” duyusuna hitap edilmemektedir. Radyolar, her ne kadar **kilamların** arşivlenmesi noktasında **dengbêjlerin** seslerini duyurabilecekleri bir platform olarak önemli bir işlevi yerine getirmiş olsa da; geleneğin sadece “işitsel” yanını kaydetmiştir. **Dengbêj**, hitap ettiği kitleyi bilmeden **kilamını** anlatmıştır. Hitap edilen kitlenin belki de tek ortak özelliği dillerinin Kürtçe olmasıdır. Evde, köy odasında konuşulan dil radyolarda duyulmaya başlamıştır. Hasan Cemal’in 11 Temmuz 1991 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde yazdıkları Erivan Radyosu’nun Kürtler için önemini gösterir niteliktedir. Cemal, 1968 yılında Trabzon’da yedek subay olarak görev yaptığı sırada yaşadıklarını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Takımdaki askerlerin çoğunluğu Kürt kökenliydi. Çavuş Haso’nun bir alışkanlığı vardı. Her akşamüstü aynı saatte gelip benden transistörlü radyomu isterdi. Bir gün merak edip, arkasından koğuşa gittim. Beni fark etmediler. Radyodan yükselen yanık sese dalıp gitmişlerdi. Türkçe değil dinledikleri. Beni görünce biraz şaşırdılar. Nereyi dinlediklerini sorunca, kabahat işlemiş çocuk gibi önüne baktı Haso, ‘Erivan radyosu komutanım, şarkılar...’ dedi. Ermenistan’dan Kürtçe yayın yapan bir istasyondur. Bir koğuştur, bir tahta masa. Transistörlü bir radyonun etrafında kafa kafaya vermiş sekiz on asker. Yabancı bir radyo istasyonundan kendi anadillerinde, Kürtçe şarkı dinlerkenki o halleri...”²⁶⁴

Görüldüğü gibi; radyoda **kilamını** anlatan **dengbêj** aynı anda birçok eve ve hatta asker koğuşlarına konuk olmuş gibidir; fakat ev sahipleri icraya sadece “dinleyici” olarak müdahildir.

Radyolardan sonra **yeni civat**, geleneğin mekanının “sahne” olarak değişmesiyle bir kez daha dönüşüme uğramıştır. İlk olarak fiziksel bir değişim söz konusu olmuştur. Divanhanelerin, köy odalarının yapısı itibarıyla; **civatın dengbêj** ile arasındaki ilişki aynı düzlemde iken; “sahne”, **dengbêji** alımlayıcısından ayırmıştır. Bu yeni konumlanma, **dengbêji** icrasını sunarken “tek başına” bırakmıştır. **Yeni civat**, icraya yön veren ortaklığından vazgeçmiş, **dengbêjden** “sunum” bekler bir konuma yerleşmiştir. **Dengbêj-seyirci** ilişkisi, geleneğin seyirciye tanıtılma motivasyonunun bir sonucudur. **Yeni dengbêj**, kıyafetiyle, kurgu mekanıyla, **kilamıyla** geleneği tanıtmaya misyonunu taşıırken; heterojen yapıda olan

²⁶⁴ Hasan Cemal, **Kürtler**, 4. bs., İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2003, s. 171.

“seyirci”ye seslenmektedir. Oysaki **dengbêjin** icrasına yön veren bu ilişki olmaksızın geleneğin tanıtımı da eksik kalacaktır. “Seyirci”, **dengbêjlik** geleneğinin nasıl “göründüğünü” öğrenirken; nasıl icra edildiğini **civatın** icrayı yönlendirme özelliğinin olmaması nedeniyle eksik deneyimlemektedir. Örneğin; **dengbêjlik** geleneğinde, **dengbêjlerin kilamları** anlatırken arada “haii haaa” şeklinde çıkardıkları nidalara **civat** da eşlik etmektedir. **Dengbêj Selahattin Güçtekin**, “**havîn**” olarak adlandırılan bu nidaların iki işlevi olduğunu belirtmektedir: İlki, **dengbêjin** yığmalı söylediği **kilamın** arasında nefes almasını sağlamaktır. İkincisi ise; **dengbêjin civata** göre anlatacağı **kilamı** düşünmesi için bir mola işlevi görmektedir.²⁶⁵ Doğan Karasu ve Mürsel Bek ile yapılan görüşmede de “haiii” sesinin yani **havîn**in icrayı başlatma ve **dengbêji** cesaretlendirme işlevinden bahsedilmiştir.²⁶⁶ Abidin Parıltı ise; iki **havînle** (ha hîî ha hîî) kilamlarını anlatan Şakiro’nun namını şu sözleriyle anlatmaktadır:

“Dengbêjler genellikle “bi sê dangan” dedikleri bir biçimle uzun havaya başlarlar. Bu üç sesle çağırmak anlamına gelir ve neredeyse her dizinin başına konur. Makamlarda söylenir ve dengbêjin aslında sesini ne kadar iyi ve yerinde kullandığına, sesinin ne kadar güçlü olduğuna dairdir. Örneğin dengbêj Şakiro bu yönüyle oldukça namlıdır. İki “hawîn”le (ha hîî ha hîî) söylerdi. Ki bu biçimi çok az dengbêj gerçekleştirebilirdi. Bu “hawîn” makama giriş hazırlığıdır ve kelime olarak anlamı yoktur. Sesin oktavını en iyi biçimde ortaya çıkaran nidadır.”²⁶⁷

Günümüzde **dengbêjlik** geleneğinin otantik halini -büyük olasılıkla- deneyimlememiş bir seyirci karşısına çıkan **dengbêj**, **havîn** kısmında -yanındaki **dengbêjlerin havîne** katılmaları dışında- yalnız kalmaktadır.

Dengbêjlik geleneğinde, diğer tek kişilik anlatı formlarında olduğu gibi, alımlayıcının icrayı beğenmesi önemlidir. Bu hem estetik bir kaygıdır hem de geleneğin nesilden nesile aktarılmasını sağlayacak önemli bir etkindir; çünkü alımlayıcı aynı zamanda potansiyel bir icracıdır da. Heterojen alımlayıcı yapısı,

²⁶⁵ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: **20082014**.

²⁶⁶ Doğan Karasu ve Mürsel Bek, kayıt no: **19082014/2**.

²⁶⁷ Parıltı, **a.g.e.**, s. 97.

dengbêji bu noktada zorlamaktadır. Özellikle; geleneğin tanıtılması amacıyla “sahne”ye çıkan **dengbêj** hitap ettiği kitlenin ortak beğenisine seslenecek bir icra sunamamaktadır ki; temel neden “**civat**” olmayan heterojen bir kitleye sesleniyor olmasıdır. Bu noktada Kürt kimliği üzerinden bir ortaklık kurmaya çalışmak da güçtür; çünkü Kürt “seyirci”nin beğeni kıstası, İstanbul’da ve Diyarbakır’da yapılan **dengbêj** divanlarında farklılık göstermektedir. 14 Aralık 2012’de Diyarbakır’da bulunan Dicle Fırat Kültür ve Sanat Merkezi’nde yapılan **dengbêj** divanında²⁶⁸, yine 15-22 Kasım 2015 tarihleri arasında takip edilen **Diyarbakır Dengbêj Evi**’ndeki divanlarda²⁶⁹ gözlenmiştir ki; alımlayıcılar geleneğin birçok unsurunu bizzat kendileri deneyimlememiş olsa bile (bu bir olasılıktır) en azından icrası hakkında fikir sahibidir. Bu durum, geleneğin sadece “tanıtılma” misyonunu aşarak, yeni bir icra şekli yaratmaktadır. Diğer yandan; 15 Kasım 2014 tarihinde Feshane Bingöl Günleri’nde²⁷⁰, 23 Aralık 2014 tarihinde İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde²⁷¹ ve “1. Kürt Kültür ve Sanat Günleri” kapsamında yapılan **dengbêj** divanlarında²⁷² seyirciler arasında genellikle İstanbul’da yaşayan Kürtler bulunmaktadır. Bu divanlarda, geleneğe ait unsurların “sahne” üzerinde kurgulanmasında “nostaljik” bir niyetin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Daha açık bir ifadeyle; İstanbul’da yaşayan Kürtlere, **dengbêjlik** geleneğinin bir “sunumu” yapılmıştır. İki mekanda farklılık gösteren alımlayıcı profili, geleneğin sürdürülmesindeki temel motivasyonu da kanıtlar niteliktedir. İstanbul’da yaşayan “Kürtler”, kendi kimliğine ait bir kültürü tanıtmaya çalışırken; Diyarbakır’da yaşayan “Kürtler”, hakkında en azından fikir sahibi olduğu kültürü sürdürme noktasında yeni bir **civat** oluşturmaktadır. Denilebilir ki; **yeni civat**, geleneğin tanıtılma misyonu ile sahne üzerinde kurgulandığı mekanlarda “seyirci” iken; tanıtılma misyonunun yanında “Kürt kimliği”nin bir unsuru olarak yeniden kurgulandığında, ana dili Kürtçe olanların ortaklığında politik bir **civatı** işaret etmektedir. **Yeni civat**, gelenekselin sosyal, ekonomik ve politik ortaklığının hepsini yapısında bulundurmasa da; “Kürt Kimliği” çatısı altında buluşarak politikleşmiştir. Herkesin Kürt olduğu mikro bir alanda (divanhanelerde,

²⁶⁸ Dengbêj Divanı, kayıt no: 14122012.

²⁶⁹ Dengbêj Divanı, kayıt no: 19112015/1, 20112015/1, 21112015/1.

²⁷⁰ Dengbêj Mehmet Çağ, kayıt no: 15112014.

²⁷¹ Dengbêj Divanı, kayıt no: 23122014/1.

²⁷² Dengbêj Divanı, kayıt no: 13052015/1 ve kayıt no: 12052015/1.

köy odalarında) **dengbêj** ile karşılaşan **civat** için asıl odak noktası **dengbêjin** icrasıdır; çünkü geleneğin ulusalcı bağlamda bir anlamının olmasından ziyade toplumsal, sosyal bir işlevi bulunmaktadır. Günümüzde ise; **civat** için bu icranın Kürt kimliğinin kültürel bir unsuru olarak sürdürülmesi gerekliliği asıl odak noktası olmaktadır. **Yeni civatın** politikleşmesi ile kastedilen işte bu dönüşümdür. **Yeni civatın** oluşmasında Kürt kimliğine uygulanan negatif hallerin önemli bir etkisinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. **Yeni civat**, bu negatif hallere karşı kendi kültürünü tanımaya çalışmaktadır. Diğer yandan; bilmeme, görmeme gibi negatif hallerin bir sonucu olarak; **dengbêjin** “dışardan haber getiren kişi” olarak işlevi farklı bir motivasyonla devam etmektedir. Güncel olaylardan üretilen **kilamların** bu noktada **yeni civat** için, tıpkı geçmişteki olayların **kilamlarla** günümüze kadar ulaşmasındaki “tarih yazıcılığı” işlevi gibi, günümüzde yaşanan olayların **yeni kilamlarla** tarihe not düşülüyor olması noktasında önemli bir işlevi bulunmaktadır. **Dengbêjlik** geleneğinde üretimin devam ediyor olması bu açıdan önem taşımaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki; **yeni dengbêjlik**, iki farklı **yeni civat** oluşturmuştur. İlki, **dengbêjlik** geleneğinin “sahne”de kurgulandığı mekanlarda “**seyirci civat**”; diğeri ise geleneğin icrasının estetik bağlamından çok Kürt kültürü, dili açısından önemine yoğunlaşan “**politik civat**”. 15-22 Kasım 2015 tarihleri arasında **Diyarbakır Dengbêj Evi**’nde düzenlenen divanlarda, belirlenen bu iki **civattan** farklı olarak, çoğunluğunu 40 yaş üstü erkeklerin oluşturduğu bir grup daha belirlenmiştir. Bu **civat**, orada bulunan **dengbêjlerin** sadece sesine ve anlattığı **kilama** odaklanmaktadır. Öyleyse; bu grubun, geleneğin estetik bağlamda değerlendirilmesi noktasında **seyirci civat** ve **politik civat** arasında bir konumunun olduğu söylenebilir. Belirtmek gerekir ki; böylesi bir yaklaşım, alımlayıcının genel bir özelliği değil; bireysel yaklaşımıdır. Bu sebeple; bu alımlayıcılar, mekana ve zamana bağlı yapılacak genelleme dışında kaldığından “**yeni civat**” olarak değerlendirilmemiştir.

1.3. DENGBEJLİK GELENEĞİNİN ÖZÜ

İlhan Başgöz’ün, halk hikayeciliği üzerine yazdığı şu satırların; anlatı

geleneği olması sebebiyle **dengbêjlik** için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır:

“Bir dinleyici grubuna hikâye anlatmaktan söz ederken kullandığımız terimler -gösterim (performance), sahneye koyma (enactment), canlı sunum (live rendering), oyunlaştırma (dramatization), sözlü temsil (oral rendition), geleneksel malzemenin hayata aktarılması (realization of traditional material)- ne olursa olsun, halk hikâyesi anlatımı toplumsal bir olaydır. Her gösterimde, anlatıcı-türkücü bir âşık, alinde sazı, bir grup insanın, dinleyicinin karşısında geleneksel bir hikâye anlatır. Bu hikâye, geçmişte de âşıklar tarafından anlatıldığı için gelenekseldir, gelecekte de tanınmayacak kadar değişmedikçe anlatılmaya devam edecektir. Geleneksel hikâye tanınmaz hale gelince anlatım bitecektir. Bu üçlü (âşık, dinleyici ve hikâye) arasındaki dinamik etkileşim içinde âşık, bireyi, yani yaratıcı sanatçıyı; dinleyici, toplumsal-çağdaş olanı; hikâye ise, tarihsel-geleneksel olanı temsil eder. Anlatıcı âşığın hudutsuz sanılan yaratıcılığı, gösterim sırasında sınırlanır. Bu sınırlamayı, bir yandan dinleyicinin yapısı, beklentisi, arzuları ve değerleri; diğer yandan da hikâye geleneğinin sürelilik eğilimi yapar. Geleneksel hikâyenin bu sürelilik eğilimi ise, gösterim sırasında, anlatıcı âşığın yaratma isteği ve çağdaş dinleyiciler yüzünden dinamik bir esneklik kazanır, değişikliğe uğrar. Bundan başka, dinleyicinin geleneksel olana ve âşığın kişisel sanat yaratıcılığına duyduğu saygı, onun da hikâyeci âşıktan beklentilerini ve isteklerini sınırlar.”²⁷³

Başgöz, geleneğin üç sacayağından bahsetmektedir: âşık, dinleyici ve hikaye. **Dengbêjlik** geleneğinde bunun karşılığını şu üçlüde bulabilmek mümkündür: **dengbêj**, **civat** ve **kilam**. Buna göre; **dengbêj**, yaratıcı sanatçıyı; **civat**, toplumsal-çağdaş olanı; **kilam** ise, tarihsel-geleneksel olanı temsil etmektedir. Başgöz’ün sözünü ettiği çağdaş dinleyicilerin geleneğe kazandırdığı dinamik esneklik **dengbêjlik** geleneğinde de karşılığını bulmaktadır. Öyle ki; işte tam da bu sebeple **yeni civatın**, **yeni divanhanenin** dönüştürdüğü **yeni dengbêjden** bahsedilebilmektedir. Bu dönüşümü kabul etmeyen, günümüzde yapılan **dengbêjliğin “dengbêjlik”** olmadığını iddia edenlere, ilk olarak Başgöz’ün halk hikâyeciliği ile ilgili şu sözleri yanıt olacaktır: Geleneksel hikaye tanınmaz hale gelince anlatım bitecektir. Öyleyse **kilamlar**, anlatılmaya devam edildiği sürece **dengbêjlik** geleneği var olmaya devam edecektir. Bu noktada **dengbêjlik** geleneğinin sadece **kilam** anlatmak olmadığını belirtmek gerekir. Bu sebeple;

²⁷³ Başgöz, a.g.e., s. 103.

dengbêjlik geleneğinin unsurları incelenerek, geleneğin özünün ne olduğu üzerine düşünülmelidir.

Kilam, dengbêjlik geleneğin özü müdür? 19 Ağustos 2014 tarihinde **Dengbêj Serdin Turgut** ile yapılan görüşmede; **dengbêj, kilamı** kimden öğrendiyse onun makamında söylediğini; fakat arada bazı kelimeleri değiştirdiğini söylemiş, bunu **kilama “çiçek koyuyorum”** sözleriyle ifade etmiştir.²⁷⁴ **Dengbêjler**le yapılan görüşmelerde istinasız olarak bütün **dengbêjler, kilamların** olay örgüsünü, mekanını, içindeki karakterleri değiştirmediklerini belirtmiştir. **Dengbêjlik** geleneğinde **kilamların** -radyo, televizyon gibi mecralarda icra edildiğinde enstrüman eklenmesi, uzun **kilamların** süre kısıtlaması sebebiyle bir kısmının söylenmesi gibi değişimlerin dışında- aslını koruduğunu söylemek mümkündür. Bu yapıya sadık kalarak yapılan değişiklikler, yine **Dengbêj Serdin**’in deyimiyle; sofrayı kurup, masaya çiçek koymaya benzetilmektedir.²⁷⁵ Nesilden nesile aktarılan “sofra”, **dengbêjin** hüneriyle çiçeklenmektedir. **Kilamlar, dengbêjlik** geleneğinin sofrasıdır ve sofraya her daim hazırdır. **Yeni kilamlar**; yeni sofralardır ve tıpkı diğer **kilamlar** gibi bu sofranın gelecekteki misafirleri için hep hazır olacaktır. Bu noktada sorulması gereken, asıl unsurun sofraya olup olmadığıdır. 15 Aralık 2012 tarihinde **Diyarbakır Dengbêj Evi**’nde görüştüğümüz araştırmacı Hilmi Akyol, bu gelenekte asıl önemli olanın hikaye olduğunu, insanların önce hikaye dinlemeye geldiğine dair tespiti önemlidir.²⁷⁶ Bu görüşe göre; **kilamlar**, icranın asıl dinamiğidir. Oysaki daha önce de belirtildiği gibi icra, sadece **kilamın** anlatılması üzerine kurulu değildir. Örneğin; geleneğin radyolarda icra edilmesiyle sadece işitsel özelliği aktarılmıştır. Eğer **kilam, dengbêjlik** geleneğinin özü ise; icranın işitsel olarak aktarılmasında icra için herhangi bir değişiklik beklenmemelidir; fakat radyo, televizyon gibi mecralarda ve “sahne” üzerinde kurgulanan mekanlarda icra edilen **dengbêjlik** ile **geleneksel dengbêjlik** arasında fark bulunmaktadır. Denilebilir ki; geleneğin özünde eylem olarak **kilamların** anlatılması olsa da; bu anlatıyı etkileyen birçok etken bulunmaktadır.

²⁷⁴ Dengbêj Serdin Turgut, kayıt no: 19082014/1.

²⁷⁵ Aynı kayıt.

²⁷⁶ Hilmi Akyol, kayıt no: 15122012.

Christine Allison, “Badinan’da Eski ve Yeni Sözlü Gelenekler” başlıklı yazısında; ”Bir metin ezberden okunduğunda bile iki farklı icrada aynı olması pek olası değildir; daha kesin konuşacak olursak tek bir versiyon diye bir şey yoktur yalnızca belli bir zaman ve yerde gözlemlenen versiyonlar vardır.”²⁷⁷ sözüyle, her icranın biricikliğini vurgulamaktadır. İcranın biricikliği; **kilamın** bizatihi kendisinden kaynaklanmamaktadır. Daha açık bir ifadeyle; **kilam, dengbêjin** sesinde canlanarak geleneğe icranın bir unsuru olarak katılmaktadır. Walter Ong’un şu sözleri de bu görüşü destekler niteliktedir:

“Kelimeler, anlamlarını sadece ısrarla kullanıldıkları gerçek yaşam ortamından kazanır; bu da sözlüklerdeki gibi başka kelimelerle değil, el kol hareketleri, ses tonunun değişmesi, yüz ifadesi ve gerçek sözün söylendiği anı saran bütün insani varoluşsal ortamla belirlenir. Kelimenin o anda kullanıldığı anlam, geçmiş anlamlarınca şekillenmiş olsa da, bu artık ayırt edilemediği için kelimenin anlamı, hep şimdiki zamandan çıkar.”²⁷⁸

Bu görüşe göre; anlatının anlamının da hep şimdiki zamandan çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. **Kilam**, her ne kadar tarihsel-geleneksel olanı temsil etse de; **kilamın** asıl anlamı icranın biricikliğinde, şimdiki zamanda ortaya çıkmaktadır. Her **kilam**, şimdi ve burada yeniden üretilmektedir. Bu yeniden üretim, **kilamın** yapısından kaynaklanmamaktadır. Sonuç olarak bu durum, **kilamın** tek başına geleneğin özü olmadığını göstermektedir.

Divanhane, **dengbêjlik** geleneğinin özü müdür? Köylerin misafir odalarında, divanhanelerde icralarını sunan **dengbêjler** için günümüzde farklı mekanlar, “yeni divanhane”ler olmuştur. Yeni mekan, **dengbêjlerin** icrasını etkilemiştir; fakat bu noktada “sahne” olarak kurgulanan yeni mekan ile kendiliğinden geleneğin bazı özelliklerini taşıyan divanhaneleri (örneğin; **dengbêj evleri**) ayırmak gereklidir. Geleneksel mekanlar, fiziksel özellikleri bağlamında düşünüldüğünde alımlayıcı ile

²⁷⁷ Christine Allison, “Badinan’da Eski ve Yeni Sözlü Gelenekler”, **Kürt Kimliği ve Kültürü**, Ed. Abdullah Keskin, Çev. Ümit Aydoğmuş, İstanbul, Avesta Yayınları, 2003, s. 53.

²⁷⁸ Ong, **a.g.e.**, s. 63-64.

çevrilmiş bir alanı işaret etmektedir. Bu yerleşim için herhangi bir tasarıma ihtiyaç yoktur. Daha açık bir ifadeyle; alımlayıcının **dengbêjle** etkileşime geçebileceği asgari fiziksel koşulları sağlayan her yerde icra gerçekleşebilmektedir. Bu özellik; tek kişilik anlatı formlarının ortak özelliğidir. **Dengbêj** de diğer tek kişilik anlatı formlarının icracıları gibi “özel” bir mekana ihtiyaç duymamaktadır. Elbette mekanın bazı özellikleri icranın sunulmasını kolaylaştırabilir; fakat **dengbêj** bu özelliklerin olmadığı mekanlarda da icrasını sunabilecektir. Son kertede; mekan, **dengbêjlik** geleneği için **civatın** toplandığı yeri işaret etmektedir. Bu sebeple; divanhane de **dengbêjlik** geleneğinin özü değildir.

Civat, dengbêjlik geleneğinin özü müdür? 13 Mayıs 2015 tarihinde “1. Kürt Kültür ve Sanat Günleri” kapsamında düzenlenen **dengbêj divanı** öncesinde görüştüğümüz **Dengbêj Bedrettin Bayram**, günümüzde değişen icra mekanlarında karşılaştığı **yeni civat** ile ilgili yaşadığı zorluğu şu sözleriyle dile getirmektedir:

“Şimdi o insanların ne istediğini bilmiyorsun. Her biri bir yerden gelmiş. (...) Yani Kürtlerin Kürtçe’nin dışında kalan müzikler, enstrümanlarla büyüyen insanlara sizin nasıl bir şey söyleyeceğinizi siz bilemiyorsunuz. Bu da benim için çok zor bir iş ve insanı sıkıyor. Sen şimdi istemeyerek bir şeyi söylediğin zaman orda zorlanıyorsun, rahat söyleyemiyorsun; ama aklına ne geliyorsa onu çok rahat söylüyorsun. Divanlarda dengbêj ne söylüyorsa o dinlenir. Ancak özel çok az arada sırada bir türkü isteniyorsa istenir.”²⁷⁹

Dengbêj Bedrettin’in yaşadığı zorluk, geleneğin “tanıtılma” misyonu ile “sahne” üzerinde yeniden kurgulanmasının bir sonucudur. Yine de **civatın** değişmesi icranın özünü değiştirmemiştir. Kuşkusuz; **dengbêjlik** geleneğinde **civat**, icrayı belirleyen önemli bir unsurdur. Her ne kadar **civatın** değişmesi geleneğin özünde bir değişime sebep olmamışsa da **civatın** yokluğu için aynı iddiada bulunmak doğru olmayacaktır. Zira, sözlü geleneklerin nesilden nesilden aktarılması **civat** ile kurulan etkileşime bağlıdır. **Civat** ister radyonun dinleyicisi olsun ister televizyon seyircisi olsun ister kasetlerden **dengbêjleri** dinlesin ister bizzat divanda bulunsun, o icranın

²⁷⁹ Dengbêj Bedrettin Bayram, kayıt no: 13052015/2.

potansiyel bir aktarıcısı olarak vardır. Walter Benjamin, bu ilişkiyi şu sözlerle ifade etmektedir:

“Dinleyicinin hikâye anlatıcısıyla kurduğu naif ilişkinin, anlatılanları akılda tutma isteğinden kaynaklandığı genellikle pek dikkate alınmamıştır. Önyargısız dinleyici için asıl önemli olan, hikâyeyi yeniden üretebileceğinden emin olmaktır.”²⁸⁰

Alımlayıcının, bir anlamda potansiyel icracının geleneğin sürdürülmesi noktasında da önemli bir işlevi bulunmaktadır. Alımlayıcı, ancak beğendiği icrayı aktarma, yeniden anlatma hevesinde olacaktır; aksi takdirde sözlü geleneğin bir “görev” misyonuyla aktarılması söz konusu değildir. Yazılı kültür ile sözlü kültür arasındaki farklardan biri, yazılı kültürün bir kere üretildiği zaman varlığını bir süre koruyabilmesine karşılık, sözlü kültürün yeniden üretilmesi için “beğeni” eşliğini hemen hemen her icrada geçmesi gerekliliğidir. Alımlayıcı, **-dengbêjlik** geleneği özelinde **civat-** potansiyel bir icracı olarak; ancak beğendiği ve bir parçası olduğu biricik icranın yeniden üretilmesini isteyecektir. Ses kayıtlarından **kilam** öğrenmek de benzer bir etkileşimi gerektirmektedir. Alımlayıcı, icra anının “şimdi ve burada”lığını kendi “şimdi”sinde dinleyerek, o icranın bir parçası olmaktadır. İcrayı etkileme noktasında pasif bir konumda olsa dahi; geleneğin aktarılma dinamiğinde etken bir rol üstlenmektedir. Bu etken rol, **civatın dengbêjlik** geleneğinin özü olduğunu söylemek için yeterli değildir. Nihayetinde **civat**, geleneğin sürdürülmesi noktasında icraya hizmet etmektedir. **Civat**, icranın özü değildir.

Dengbêj, dengbêjlik geleneğinin özü müdür? Kuramcı İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, 1941 yılında yazdığı “Tiyatro” adlı kitabında; tiyatronun özünü araştırırken şu soruyu sormaktadır: Oyuncu, tiyatronun asal ögesi midir?

“Bu soruya, “Evet,” diye cevap veriyorum. Bence tiyatronun asal ögesi, yaratıcılığın kaynağı oyuncudur ve onlardaki başkalarının kişiliklerini özümseme, onlara benzeşme yetenekleri ve güçleridir. Oyun metni, suflör, yazar, kostüm, makyaj, dekor veya herhangi başka bir şey olsa da, oyuncunun yaratıcı gücünün, yani oyunculuğun olmadığı yerde tiyatro

²⁸⁰ Benjamin, a.y., s. 89.

sanatı yoktur. Bir tiyatro oyun metni, kendi başına edebi, şiirsel veya herhangi bir estetik değer taşıyabilir; ancak bu metin, hepsinin kendilerine özgü üsluplarıyla oyuncular tarafından yaratılmadıkça, tiyatrosal hiçbir değer taşımaz.”²⁸¹

Baltacıoğlu’nun tiyatronun asal ögesini araştırırken kullandığı yöntem, **dengbêjlik** geleneğinin özü araştırılırken yol gösterici olmuş, geleneğin unsurları buradan hareketle incelenmiştir. Baltacıoğlu; tiyatronun öğelerini sıralayarak (sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yazar, suflör, oyuncu) tek tek bu öğelerin tiyatro sanatı için vazgeçilemezliğini analiz etmiş ve sonuç olarak; tiyatronun özü olarak oyuncuyu belirlemiştir. Biz de buraya kadar **dengbêjlik** geleneğinin belirlediğimiz unsurlarının gelenek için ne anlama geldiğini inceleyerek, Baltacıoğlu’nun tiyatro sanatı için sorduğu nihai sorusuna **dengbêjlik** geleneği için ulaşmış bulunuyoruz: **Dengbêj**, geleneğin asal ögesi midir? **Kilamlar** tıpkı bir tiyatro metni gibi bir estetik değer taşıyabiliyorken; **dengbêjlerin** sesi olmadan varlığını sürdüremiyorsa bu **dengbêjin** asal öge olması anlamına mı gelmektedir? Baltacıoğlu’nun görüşünden hareketle; **kilamlara** ses veren kişi olarak, **dengbêji** geleneğinin özü kabul etmek ilk aşamada doğru kabul edilebilir; fakat Baltacıoğlu’nun 1943 yılında “Yeni Adam” dergisinde yayınlanan “Tiyatro Problemi” başlıklı yazısı bu soruya acele yanıt verilmemesi gerektiği konusunda bir uyarı niteliğindedir:

“Tiyatro adlı kitabımı okuyanlar görecekler ki ben bundan önce tiyatronun özü olarak aktörü almış bulunuyorum. Bu etütte ise “gösterim süresi”ni alıyorum. Fikirlerimde bir tezat var. Bu tezat tiyatro gerçeği üzerine daha geniş ve daha bütüncü bir anlayışın eseridir. Felsefi kavramlar bilimsel kavramlar gibi statik değildir, dinamiktir. Ödevleri, bilim denemeleriyle daha çok aydınlatılmış olan hayat gerçeğini içine alabilecek yeni kavramlar yapmaktır. Tiyatronun özünü “gösterim süresi” dediğim daha mutlak bir ilkeye kadar çıkardıktan sonra aktörü ilke olarak almakta direnemezdim.”²⁸²

Baltacıoğlu, tiyatronun özü olarak önce oyuncuyu alırken; daha sonra “gösterim süresi”ni asal öge olarak belirlemektedir. 1954 yılında “Türk Düşüncesi”

²⁸¹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir**, Ed. Atila Alpöge, T. Yılmaz Öğüt, Ali Y. Baltacıoğlu, MİTOS-BOYUT Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2006, s. 59.

²⁸² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Problemi”, **Tiyatro Nedir**, s. 146.

dergisinde yayınlanan “Tiyatro Nedir?” başlıklı yazısında ise; “Aktör olmasaydı bu gösterit süresi var olamıyacaktı, tiyatro sanatı doğmıyacaktı.”²⁸³ sözleriyle gösterim süresinin varlık sebebi olarak yine oyuncuyu işaret etmektedir.

Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro” kavramı ile ilgili yaptığı bu tartışma, **dengbêjlik** geleneğinin özünün ne olduğuna dair yapılan araştırmada bizi benzer bir yanıtla götürmektedir. **Dengbêjlik** geleneğinde de bizce asal öge “icra süresi”dir. Kastedilen; bir icranın bir saat, kırk dakika ya da günlerce sürüyor olması değildir. İcra süresi ile **dengbêjin** bu ölçülebilen zamanın içinde yarattığı ölçülemeyen göreceli bir “süre” anlaşılmalıdır. **Kilam**, **civat**, divanhane şimdi ve burada gerçekleşen icraya içkindir; fakat son kertede icra süresini gerçekleştiren **dengbêjdir**. **Dengbêj** olmadan böyle bir icra süresinden bahsedilemeyeceği görüşü geleneğin özünün **dengbêj** olduğunu düşündürebilmektedir; fakat **dengbêjin kilamını** anlatması bir **dengbêjlik** icrasından bahsedilmesi için yeterli değildir. İşte bu sebeple; **dengbêjlik** geleneğinin özü olarak “icra süresi” belirlenmiştir. **Civat**, divanhane, **kilam** gibi **dengbêjlik** geleneğinin unsurları icra süresine hizmet etmektedir. Bu öğeler olmasa da **dengbêj**, icra süresini gerçekleştirebilecektir.

Yeni dengbêjlikte bazen politik bazen nostaljik bir refleksin eşlik ettiği yeni bir icra süresinden bahsetmek mümkündür. Bu düşünceden hareketle; hikayenin tanınmaz hale gelince anlatının biteceğine dair Başgöz’ün sözlerine, **dengbêjlik** geleneği düşünüldüğünde verilecek karşılığın icra süresi ile ilgili olması şaşırtıcı olmayacaktır. Günümüzde bir yanıla ulusal kültürün bir unsuru olarak kurgulanan **yeni dengbêjlik**, **yeni dengbêjini**, **yeni civatını**, yeni divanhanesini ve **yeni kilamını** bu duruma uygun bir refleksle yeniden kurgulayarak, yeni bir icra süresinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Genel itibarıyla tek kişilik anlatı formlarının birbirine dönüşme sürecinin sonunda yok olması bu icra süresinin canlı olmaması ile ilgilidir. Türkiye coğrafyası içinde var olan aşıklık ve meddahlık geleneği bu durum için verilebilecek

²⁸³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatro Nedir?”, **Türk Düşüncesi**, C. 2, Sayı: 9, 1954, s. 167.

örneklerdir. **Dengbêjlik** ve bu iki geleneğe eşlik ve etki eden dinamikler düşünüldüğünde neden **dengbêjlik** geleneğinin hala varlığını sürdürüyor olduğu geleneğin özü olarak kabul ettiğimiz icra süresi ile ilgilidir. Bilgi çağının getirdiği değişimler, uygulanan negatif haller vb. toplumsal, politik değişimler yeni bir **dengbêjliğin** ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tek kişilik anlatı formu olarak aşıklık ve meddahlık, **dengbêjlik** geleneğindeki; alımlayıcı, anlatı, mekan, icracı gibi icra süresine içkin olan temel unsurları içermektedir. Hatta bu gelenekler ve **dengbêjlik** arasında tarihsel olarak paralel bir akıştan bile bahsedilebilmektedir. Örneğin; **dengbêjlik** geleneğinin Kürt ulusunun kültürel bir unsuru olarak yeniden kurgulandığı **dengbêj evleri** örneğindeki gibi aşıklar, 1960'lı yıllarda farklı bir politik refleksiyle bir dernek çatısı altında toplanmıştır:

“1961 Anayasası’ndan sonraki özgürlük ortamında âşıklar, *Âşıklar Derneği* adı altında örgütlenerek bir araya geldiler. Köylere, kasabalara, kentlere konser turneleri düzenleyerek bu süre içinde oldukça iyi para kazandılar: Türkiye İşçi Partisi’nin siyasî ve örgütsel desteği sayesinde dernek etkin bir protesto hareketi haline geldi, en sonunda da Anayasadaki konuşma ve kamu özgürlüklerini garanti eden yasaları değiştiren 1971 yılındaki askerî darbenin ardından dernek kapatıldı, üye âşıklardan bazıları hapse konuldu.”²⁸⁴

Bu durum **dengbêjlik** geleneği bağlamında düşünüldüğünde daha vahim bir tabloyu karşımıza çıkarmaktadır. Yasaklanan bir dille yapılan icraya kesinlikle izin verilmemiştir ve **dengbêjlik** geleneği bir dönem sessiz kalmak mecburiyetinde bırakılmıştır. Aşıklık ve **dengbêjlik** geleneği bu bağlamda düşünüldüğünde; **dengbêjlerin** icrasına devam ettiği; icra süresinin ulusal kimliği temel alan bir motivasyonla beslendiği görülmektedir. Aşıklık geleneğinin icra süresini besleyecek böylesi bir motivasyondan bahsetmek pek de mümkün görülmemektedir. Gelenek, günümüzde daha çok nostaljik bir refleksiyle göstermelik bir formda icra edilmektedir. Meddahlık geleneği için de benzer bir sorunsaldan bahsetmek mümkündür. Meddahlık geleneğinin özündeki icra süresi bir kenara bırakılarak sadece biçimsel bir taklitle yaşatılmaya çalışılması, bu formun özünü besleyecek unsurların

²⁸⁴ Başgöz, a.g.e., s. 53

yokluğuyla ilgilidir. Özdemir Nutku'nun meddahlık geleneğinin bu şekliyle sunulması hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Ele bir değnek alınıp, omuza bir çevre atıldı mı meddahlığın yapıldığına inanılmaktadır. Oysa meddahlık sanatı açısından estetiğin ne olduğu, meddahın bir hikâyeyi anlatırken, taklitleri nereye koyduğu, nerede dinlendiği, dinleyiciyi nerede oyuna, nereye anlatıma geçtiği önemlidir. Başka deyişle, genç kuşak sanatçıları meddahlık estetiğini anlamadan, meddahın mumyasını karşımıza çıkartmakla yetinmektedirler.”²⁸⁵

Meddahların ve aşıkların mumyaları “sahne” üzerinde seyircilerini beklerken, **dengbêjlik** geleneği icra süresini canlı tutacak politik, toplumsal, kültürel motivasyonu özünde taşımaya devam etmektedir. İşte bu sebeptir ki; **yeni dengbêjlikten** bahsedilebilmektedir. **Dengbêjin** mumyası ile “sahne”de kurgulanan yeni icrada bile karşılaşmamamızın sebebi de yine bu Kürt kimliğinin vurgulandığı temel motivasyonlardır. Sonuç olarak; Türkiye coğrafyasında tek kişilik anlatı formlarının unsurları ortak ve en genel haliyle mevcut iken; sadece **dengbêjlik** geleneğinin yaşıyor olması, icra süresini besleyen motivasyonların farklılığından kaynaklanmaktadır. **Dengbêjlik** geleneğinin özü icra süresidir ve günümüzde icra süresini Kürt kimliği beslemektedir. Bu durum geleneğin estetik bağlamdan kopuk bir şekilde icra edildiğini göstermemektedir. Aksine Kürt kimliğinden ayrı düşünülemeyen politik refleks yeni bir icra süresinin oluşmasını sağlamıştır. **Dengbêjlik** geleneğini **Dengbêj Serdin**'in sözlerindeki sofr metaforu üzerinden düşünersek; geleneğin özünün ne sofrayı kuran ne sofranın kendisi ne de sofranın misafirleri olduğunu söyleyebiliriz. **Dengbêjlik** geleneğin özü; o sofranın muhabbetidir ki; o muhabbet dilden dile anlatılmaya hala devam etmektedir.

²⁸⁵ Nutku, a.g.e., s. 147.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE KÜRT TİYATROSU

Bu çalışma sürecinde “Kürtlerin tiyatrosu mu var?” sorusu ile sıklıkla karşılaşmıştır. Bunun bir sebebi, Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimi ile ilgili mesleki ve akademik alandaki görmezlik, bilmezlik halleridir. Bu negatif hallerin, daha geniş açıda Kürt kimliği ile ilgili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla; Kürtlerin bir tiyatrosunun olduğunu görmek ve bilmek, öncelikli olarak Kürt kimliğinin kabulünü gerektirmektedir. Bu eşik geçildikten sonra “Kürt tiyatrosu nedir?” sorusu ile karşılaşmaktadır ki; dil, coğrafya, ulus gibi kıstaslar dahilinde yapılacak olan Kürt tiyatrosu tanımı günümüzde hala tartışmalı bir alanı işaret etmektedir. Bu sebeptendir ki; Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimini inceleyen yazılarda, konuşmalarda ya da yapılan saha araştırmasındaki görüşmelerde hangi tiyatro pratiklerinin ve eserlerinin Kürt tiyatrosu başlığı altında incelenmesi gerektiği konusunda farklı fikirlerle karşılaşmaktadır. Bir yaklaşıma göre; yazarının Kürt olması ya da o tiyatro metninin, pratiğinin Kürtler ile ilgili olması, eserin Kürt tiyatrosu kapsamında incelenmesi için yeterli bir sebep iken; diğer bir yaklaşıma göre metnin ya da pratiğin Kürtçe olması olmazsa olmaz bir kıstas olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; 20 Kasım 2015 tarihinde “3. Amed Tiyatro Festivali”nde görüştüğümüz Hollanda Tiyatro Rast’ın Genel Sanat Yönetmeni Celil Toksöz; “Kürt tiyatrosu” kavramının “ötekilik” üzerinden üretildiğini belirtmektedir. Toksöz’e göre; herkesin Kürt olduğu bir yerde sunulan icraya “Kürt tiyatrosu” denilmediğini, bir anlamda “Kürt” kimliği vurgusunun yapılmadığını; “Kürt tiyatrosu” tanımlamasını bu pratiklere, metinlere dışarıdan bakan birinin yaptığını söylemektedir. Toksöz’ün yaklaşımında tiyatro eyleyicisinin kimliğine vurgu yapılmasının yanı sıra; icra dili de belirlenmiştir. Bu şu anlama gelmektedir: Kürtlerin yaptığı tiyatro elbette Kürtçe olacaktır. Bu haliyle; bir pratiği, metni “Kürt tiyatrosu” bağlamında değerlendirmek için; eyleyicilerin Kürt olması yeterli değildir. Asıl kıstas, dilinin Kürtçe olmasıdır. Dili kıstas olarak belirleyen diğer bir isim, “Kürt Tiyatro Tarihi” kitabının derlemecilerinden biri olan Çetoyê Zêdo’dur. Zêdo,

Kürt tiyatrosunu; çalışması kapsamında “Kürtçe üretilen teatral etkinlik alanları”²⁸⁶ olarak tanımlamaktadır.

Diğer bir yaklaşıma göre; Kürt tiyatrosu, tiyatro kimliği eksenli bir tartışmanın içinde yer alan bir kavram olarak anlaşılmaktadır. Bu yaklaşıma göre; bir metne ya da pratiğe “Kürt tiyatrosu” denilebilmesi için dilinin Kürtçe olmasının yanında başka özellikleri de taşıması gereklidir. Örneğin; Diyarbakır Dicle Fırat Kültür Merkezi²⁸⁷ bünyesinde çalışmalarını yürüten **Tiyatro Yekta Hevî**’nin genel sanat yönetmeni Gıyasettin Şehir, Kasım 2015 tarihinde yaptığımız görüşmede, “Kürt tiyatrosu nedir?” sorumuza şu yanıtı vermektedir:

“Muhtevası bu coğrafyadan çıkmalı. Hikayesi buradan olmalı. Onun taşıdığı duygu bu coğrafyanın duygusu olmalı. Karakterler bu coğrafyanın karakterlerini yansıtmalıdır. Dili de Kürtçe olunca Kürt tiyatrosu diyebiliriz.”²⁸⁸

Tiyatrocu Emin Yalçınkaya da Kürt tiyatrosu tanımı için dili tek kıstas olarak görmediğini şöyle açıklamaktadır:

“Sadece dilin değişmesi ile yapılan tiyatroya Kürt tiyatrosu demek doğru değildir. Sözlü edebiyattan ciddi bir şekilde yararlanılmalıdır. Mitoloji araştırılmalı, ritüeller ve gestuslar sahnede yerini almalıdır. Sonuçta Ehmedê Xanî, Melayê Cizîrî, Feqiyê Teyra ve benzeri değerlerin eserlerinin tiyatral olarak değerlendirilmesi ve Kürt tiyatrosunun kendi kaynaklarından beslenip kendi tarzını yaratması gerekmektedir. Bunları yok sayarak yoluna devam etmesi en büyük açmazdır diye düşünüyorum.”²⁸⁹

²⁸⁶ Çetoyê Zêdo (Çetin Erol), “Önsöz”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Yay. Haz.: Çetoyê Zêdo, Yavuz Akkuzu, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2016, s. 11.

²⁸⁷ 22 Kasım 2016 tarihli Resmi Gazete’de yayımlanan 677 sayılı KHK ile Dicle Fırat Kültür Sanat Derneği kapatılmıştır. “Kanun Hükmünde Kararname”, **Resmî Gazete**, Sayı: 29896, 22 Kasım 2016, (Çevrimiçi) <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/11/20161122-1-6.pdf>, 23 Kasım 2016.

²⁸⁸ Gıyasettin Şehir, kayıt no: **21112015/4**.

²⁸⁹ Ayşan Sönmez, Selin Aydınoglu, “Sözlü Edebiyattan Ciddi Şekilde Yararlanılmalıdır”, Emin Yalçınkaya ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Aralık 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=44>, 15 Kasım 2014.

Kürt tiyatrosundan bahsetmenin zor ya da şimdilik mümkün olmadığını söyleyenler ise; yine dil kıstasından farklı kıstasları arayanlardandır. Örneğin; 2013 yılında Van'da görüştüğümüz **Nûda Kültür Merkezi**'nde²⁹⁰ çalışmalarını sürdüren tiyatro ekibinin oyun yazarı ve yönetmeni olan Zafer Artuş, Kürt tiyatrosunun henüz özgün bir dilinin olmadığını; ama kendini bulmaya çalışan bir tiyatro olduğunu belirtmektedir.²⁹¹ Diyarbakır'da kurulan MKM bünyesinde 1993 yılında tiyatro yapmış olan Welat Esin de Kürt tiyatrosu tanımını için dilin yeterli olup olmadığı sorumuza; Kürt tiyatrosunun üzerinden yıllar geçse dahi, hatırlanabilecek bir eser bırakması gerektiği yanıtını vermiş; böyle bir oyun olup olmadığı sorumuza ise henüz olmadığını ama ileride böyle oyunların sahnelenebileceğini belirtmiştir.²⁹² Amed Şehir Tiyatrosu oyuncusu Yavuz Akkuzu ile 14 Mayıs 2016 tarihinde yaptığımız görüşmede, Kürt tiyatrosunun tanımlanmasına dair yine benzer bir yaklaşım ile karşılaşmaktadır:

“Kürt tiyatrosu” kavramı bana problemli geliyor. Parçalı ve dağınık. Bir zemini yok. Kendi geleneğinden çıkan bir üslubu yok. O ajit-prop üslup büyümedi. Bir algı çizgisi var, ama tarz, üslup anlamında yok. Kürt tiyatrosu demek için bana erken geliyor.²⁹³

Bu tartışmalar ekseninde; gösterim ya da yazı dilinin Kürtçe olması, yazarın Kürt olması ya da eserin Kürtler ile ilgili olması, eserin Kürt tiyatrosu olarak tanımlanmasında yeterli görülmemektedir. Asıl olan özgün bir tiyatro kimliğidir. Bu anlamıyla Kürt tiyatrosu kimliğinin tartışılmasından önce Kürt tiyatrosu ile ilgili bir bellek oluşturulması gerektiğini, bu belleğin ancak Kürdiliğin herhangi bir izinin fark edildiği her tiyatro pratiğinin ve metnin “Kürt tiyatrosu” belleğine atılmasıyla oluşacağını düşünmekteyiz. Bu oldukça geniş ve ayrıntılı bir çalışmayı

²⁹⁰ 17 Kasım 2016 tarihi itibarıyla; İçişleri Bakanlığınca Van Büyükşehir Belediye Başkanı Bekir Kaya görevinden uzaklaştırıldı, Van Valisi İbrahim Taşyapan Van Büyükşehir Belediye Başkan Vekili olarak görevlendirildi. Van Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı olan Nuda Kültür Merkezi İbrahim Taşyapan tarafından Mart 2017 tarihinde kapatıldı.

²⁹¹ Zafer Artuş, kayıt no: **16112013/1**.

²⁹² Welat Esin, kayıt no: **21112015/3**.

²⁹³ Yavuz Akkuzu, kayıt no: **14052015/2**.

gerektirmektedir. Dolayısıyla bu çalışma bu belleğin alt kümesini oluşturacak kıstaslardan biri olan Kürtçe'yi ele almaktadır. Son kertede; bu çalışmada Kürt tiyatrosu belleğinin dili Kürtçe olan pratikleri ve metinleri esas alınmaktadır. Bu çalışma kapsamında Kürt tiyatrosu denildiğinde Türkiye'deki Kürtçe metinler ve dili Kürtçe olan sahnelemeler anlaşılmalıdır.

Kürtçe tiyatronun Türkiye deneyimi iki ana başlık altında incelenecektir: Geleneksel Kürt Dramatik Oyunları ve Modern Kürt Tiyatrosu.

2.1. GELENEKSEL KÜRT DRAMATİK OYUNLARI

Dramatik oyun, Metin And'ın "Oyun ve Bögü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı" adlı kitabında seyirlik oyunlar olarak nitelendirilmektedir. And, dramatik nitelendirmesi için; "en az, kendisinden başka bir kişiliği, bir olguyu, bir yarattığı canlandırmayı"²⁹⁴ kastetmektedir. Bu bölümde dramatik olan bu anlamıyla ele alınacak, Kürtlerin dramatik oyun geleneği bu bağlamda incelenecektir.

"Hiçbir kültür kendi başına çıkıp gelişmediği gibi, bugün Türkiye Türklerinin kültürü de çeşitli kültürlerin karışımı ile oluşmuştur"²⁹⁵ cümlesinin sahibi olan Metin And, derlediği oyunları "Anadolu Oyunları" başlığı altında incelemiştir. Yine aynı başlıkla bu oyunları inceleyen ilk isimlerden biri olan Şükrü Elçin, 1955-1961 yılları arasında Anadolu'nun birçok yerine 3500 anket dağıtmış ve gelen 1645 yanıtın hareketle; "Anadolu Köy Orta Oyunları: Köy Tiyatrosu" adlı kitabını yazmıştır. Elçin, And'ı eleştirerek; "Türk kültürünü eski Anadolu ve Yunan medeniyetlerinin bir halitası veya terkibi sayanlar"²⁹⁶ arasında gördüğünü ifade etmektedir. Bir diğer araştırmacı, akademisyen Prof. Dr. Nurhan Karadağ, 1975 yılında köy seyirlik oyunları üzerine yaptığı doktora çalışmasını tamamlamış ve 1978 yılında "Köy

²⁹⁴ Metin And, *Oyun ve Bögü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, Ed. Sabri Koz, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 117.

²⁹⁵ *A.e.*, s. 89

²⁹⁶ Şükrü Elçin, *Anadolu Köy Orta Oyunları: Köy Tiyatrosu*, 2. bs., Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1977, s. 107.

Seyirlik Oyunları” adlı bir kitap yayınlanmıştır.²⁹⁷ 1988 yılında yapımcılığını ve yönetmenliğini Şahika İzmen’in; danışmanlığını ve metin yazarlığını Karadağ’ın yaptığı “Köyümüzde Şenlik Var” adlı 11 bölümlük belgesel TRT’de seyircinin karşısına çıkmıştır.²⁹⁸ Karadağ da yine eserinde ve programlarında bu oyunların eyleyicilerine “Anadolu köylüsü” demeyi tercih etmiştir.

Bu çalışmaların ortak noktası; ulusal Türk tiyatrosuna katkıda bulunabilmek temennisi ve iddiasını taşımasıdır. Elçin, çalışmasının “gelecek Türk tiyatrosunu kuracaklara bir hareket noktası”²⁹⁹ olmasını temenni ederken; Karadağ ise; bu oyunları tiyatronun kaynağı olarak görmektedir: “Köy seyirlik oyunlarımızın, bilim adamlarımız ve sanatçılarımızın çabalarıyla, yeni oluşmakta olan ulusal tiyatromuzun temel taşlarından biri olacağına inandığımdan tüm araştırmalarımı bu olaya, Türk tiyatrosuna katkıda bulunabilmek amacıyla yaptım”.³⁰⁰ Metin And da benzer bir yaklaşımla köylü tiyatrosu geleneği ve halk tiyatrosu geleneğinin iyi tanınmadığı için bu geleneklerin bir dram yaratmadığını belirtmektedir. Bu örnekler özelinde; ulusal Türk tiyatrosu tartışmalarında dramatik oyun geleneğinin ayrıcalıklı yerini görmek mümkündür. Bu çalışmaların değerinin ve öneminin tartışılmazlığını bir kenarda tutarak şu notu düşmek gereklidir: Bu araştırmaların ve daha sonra yapılmış olan çalışmaların hiçbirisinde “Anadolu köylüsü”nün içine Kürtler, kendi kültürel kimlikleriyle girmemiştir. Bir istisna olarak; Nurhan Karadağ, Diyarbakır’ın ve Adıyaman’ın köylerinde yaptığı çekimlerle günümüze bu oyunların aktarılmasını sağlamıştır.

Saha çalışması yapan araştırmacıların ya da araştırmacı ile alımlayıcı arasında çalışmaya müdahil olanların Anadolu’da yaşayan Kürtlerin dramatik oyun geleneğini özgün isim ve içeriğiyle aktarmamasını negatif hallerin bir tezahürü olarak görmek yanlış olmayacaktır. Örneğin; Karadağ’ın TRT için hazırladığı

²⁹⁷ Nurhan Karadağ, **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.

²⁹⁸ “Geçmişten Geleceğe belgeler...bilgiler: 1968/2008”, **TRT Resmi İnternet Sayfası**, 793 numaralı belgesel, (Çevrimçi) <http://www.trt.net.tr/sayfa/wp-content/uploads/2014/11/3.ciltppp.pdf>, 5 Kasım 2016.

²⁹⁹ Elçin, **a.g.e.**, s. xii.

³⁰⁰ Karadağ, **a.g.e.**, s. 5.

belgeselin çekimlerinde bir sansürün olmadığı; fakat yayında bazı bölümlerin sansürlendiği görülmektedir. Diğer yandan; saha çalışmasının yazılı anketlerle yapılıyor olması da özgünlüğün aktarılamaması sonucunu doğurmaktadır ki; bu da yine negatif hallerin bir tezahürü olarak görülebilmektedir. Bengin Amedî, “Kürt Seyirlik Oyunları ve Tiyatro” başlıklı yazısında, Şükrü Elçin’in anket yoluyla yaptığı çalışmasını şu sözleriyle eleştirmektedir:

“Elçin, Türkiye’deki 3500 köye anket formu gönderir. Ancak dönemin koşulları ve özellikle Kürt köylerinde Türkçe bilenlerin azlığı nedeniyle sadece 1645 köyden cevap alır.”³⁰¹

Amedî’nin bu iddiası dikkat çekicidir; çünkü bu iddia, Kürtlerin dışarıdan gelen araştırmacıya -dönemin politik atmosferi düşünüldüğünde- kendi kültürünü kendi dilinde anlatmak konusunda yaşamış olabileceği zorluğu düşündürmekte; paylaşılsa bile araştırmacının bunu derlemesi noktasındaki tutumunun objektifliğini sorgulatmaktadır.

Kürt dramatik oyun geleneği ile ilgili özellikle 1990’lardan itibaren bazı çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalarda dramatik oyunların ya Kürt kültürünün bir unsuru olarak ele alındığı ya da Kürt tiyatrosunun kaynağı olarak incelendiği gözlenmiştir. Amedî, seyirlik oyunların Kürt tiyatrosu için önemine dikkat çekerek, inceleme yazısında “Özellikle ‘Kürt Ulusal Tiyatrosu’nu kurmak isteyenlere” seslendiğini belirtmektedir.³⁰² Benzer bir şekile Yakup Aykaç, modern Kürt tiyatrosunun köklerini seyirlik oyun olan **Kosegelî** oyununda aramak gerektiğini ifade etmektedir.³⁰³ Çetoyê Zêdo, her milletin olduğu gibi Kürtlerin de kendine özgü teatral formları olduğundan ve bu formların derlenmesinin elzemliğinden söz etmektedir. Bu önemlidir; çünkü Zêdo’ya göre; 1990 sonrası üç

³⁰¹ Bengin Amedî, “Kürt Seyirlik Oyunları ve Tiyatro”, **War**, No:4, Bahar 1998, 37-40.

³⁰² **A.y.**, s. 37.

³⁰³ Yakup Aykaç, “Bingeha Şanoya Kurdî: Kosegelî”, **Nûpelda**, Ed. M. Zahir Ertekin, Çev. Zeynep Güneş, No:13, Bahar 2013, s. 49.

bine yakın köyün boşaltılması genel olarak Kürt folkloru için büyük bir darbedir ve unutulmaya yüz tutmuş geleneklerin bir an önce kaydedilmesi gereklidir.³⁰⁴

Kürt tiyatrosunun Türkiye’deki deneyiminin izi sürülürken, Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin analiz edilmesi önemlidir. Ancak o zaman Kürt tiyatrosunun kendi geleneğinden beslenmek konusundaki motivasyonu anlaşılacak ve özelde **dengbêjlik** geleneğinin Kürt tiyatrosuna kaynaklık etme noktasında ayrıcalık kazanmasının dinamikleri tartışmaya açılacaktır.

Çalışmamız kapsamında Kürtlerin dramatik oyun geleneği denildiğinde ilk akla gelen örnekler olan **Kosegelî**, **Beranberdan** (Koçkatımı) ve **Bûka Baranê** incelenecektir. Belirtmek gerekir ki; Kürtlerin zengin bir dramatik oyun geleneği bulunmaktadır; fakat bu oyunlarla ilgili bugüne kadar kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır.³⁰⁵ Yine de dikkat çekici izlere rastlamak mümkündür. Örneğin; 1923-1929 yılları arasında Azerbaycan’da yaşamış olan Kürtlerin yaşamına dair 1938 yılına ait görüntülerin yer aldığı belgeselde Kürtlerin icra ettiği bir kukla tiyatrosu örneği bulunmaktadır.³⁰⁶ Azerice konuşan anlatıcı (dış ses) oyunu “Kadim Türk halk kukla tiyatrosu: Kilim Arası” olarak sunarken; hemen ardından Rusça yapılan sunumda oyunun Kürt tiyatrosu olduğu belirtilmiştir. Oyunda iki kişi bir kilimi karşılıklı germiş ve seyircilerin karşısında bir anlamda perde oluşturmuştur. Hemen yan tarafta zurna ve davul çalan kişiler bulunmaktadır. El kuklaları, kilimin üzerine çıkarılarak oynatılmaktadır. Oyunun tanıtılırken “kadim” sıfatıyla anılması, Kürtlerin bu oyunla uzun bir geçmişinin olduğunu göstermektedir. Bu görüntünün ardından deve kılığına girmiş, müzik eşliğinde devenin yemlenmesini yansılayan bir erkek görülmektedir. Kısa bir taklitten sonra devenin içindeki kişi kostümünden çıkıp, eline

³⁰⁴ Çetoyê Zêdo, “Önsöz”, **a.g.e.**, s. 17-18.

³⁰⁵ Thomas Bois, 1965 yılında Erebe Şemo’nun, Berevok(Derleme) adlı eserinde Kürtlerin farklı coğrafyalarda kutladığı şenlikler ve icra ettikleri oyunlarla ilgili önemli bilgiler verdiğini belirtmektedir; fakat bu kitaba ulaşamamıştır. bkz. Thomas Bois, “Kürtler ve Yurtları”, **Kürt Milliyetçiliği**, Ed. Ö. Andaç Uğurlu, Çev. E. Karahan, H. Akkuş, N. Uğurlu, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 170.

³⁰⁶ “Kurdistan Sor”, **YouTube**, 11 Aralık 2013, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=8bG2ABDTaoU&feature=share>, 10 Ağustos 2015.

aldığı kostümüyle dans etmeye başlamaktadır. Bu görüntüler, Kürtlerin “kadim” halk tiyatrosu ve seyirlik oyun geleneğine dair önemli bir belge niteliğindedir.

Kürtlerin dramatik oyun geleneğinde; Taziye³⁰⁷, **Kawayê Hesinkar** (Demirci Kawa)³⁰⁸, **Aşvan** (Değirmenci), **Sînör** (Sınır) ve **Mîr Mîran**³⁰⁹ (Sahte Emir) olarak adlandırılan oyunlar da bulunmaktadır. Bu oyunların dışında, “Köyümüzde Şenlik Var” belgeseli önemli bir arşiv sunmaktadır. Örneğin; belgeselde Diyarbakır’da oynanan Kurt-Kuzu oyununun bir örneği gösterilmektedir. Müzikli ve danslı, sözsüz bu oyun Kürtler arasında, “**Pezkogiro**” ya da “**Pezoguro**” olarak bilinmektedir. Oyunda köpeğiyle beraber sürüsünü otlatan bir çobanın bir kurda kuzu kaptırması olayı yansılanmaktadır. Oyuna davul zurna eşlik etmektedir. Sürüyü kadın ve erkekler karışık bir şekilde oynamaktadır. Oyunu şöyle özetlemek mümkündür: Sürüsüyle dolaşan çoban mola verir ve azık olarak soğan ekmek yedikten sonra tüfeğini de yanına alarak uykuya dalar. Çobanın uyumasıyla müzik değişir. Pusuda bekleyen kurdu oynayan oyuncu kurdu yansılayan hareketlerle sürüden bir koyunu alıp yere atar. Yerdeki koyun titremeye başlar. Müzik değişir. Koyunlar korkudan her bir yana dağılır ve sonra bir yerde toplanır. Çoban gelip koyunun başında ağıt yakar gibi feryat eder. Sürüyü koruyamadığı için köpeği kovar. Bu sefer tüfeğini alıp, sürünün arasına girer ve kurdu bekler. Müzik değişir. Kurt, ağzı sulanarak

³⁰⁷ Bu oyun, Muharrem ayında Aşure gününde Şii Kürtler tarafından oynanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Shwan Jaffar, “Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Çev. Sevdâ Orak Reşitoğlu, s. 159-160.

³⁰⁸ Shwan Jaffar, Irak ve Suriye’deki Kürtlerin, 21 Mart Nevruz kutlamalarında “Kawayê Hesinkar” (Demirci Kawa) adıyla bilinen Kürt geleneksel kıyafetlerini giymiş oyuncuların icra ettiği bir oyundan söz etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Shwan Jaffar, **a.y.**, s.150-151.

³⁰⁹ Mahroo Raşidîrostamî, “Kürdistan’da Tiyatronun Ortaya Çıkışı” adlı yazısında Thomas Bois’in Tewfiq Wehbi’den alıntılıdığı Irak ve İran Kürtlerinin Newroz’da oynanan Mîr Mîran oyununun Süleymaniye’deki icrasını şöyle aktarmaktadır: “Hazırlıklar özel bir komiteye verilirdi ve Süleymaniye şehrinin sakinleri de belirlenen günde seremoni yerine gelirdi. Bir kral tahta çıkarılırdı ve ona saray mensupları ile bir koruma tahsis edilirdi. Bir öküzü ata biner gibi oturan ve saraylılar ile geniş bir kalabalık tarafından eşlik edilen ‘kral’, çadır ve divanların kurulduğu, kazanların ateşe konduğu kamp alanına giderdi. Keçi ya da koyun olarak gizlenmiş insanlar, üç gün süren tüm kutlama boyunca bu hayvanların rolünü oynardı. ‘Kral’a sorgusuz sualsiz itaat edilirdi; hatta insanlar huzurunda olsun ya da olmasın onları vergiden sorumlu tutardı. Ünvanını bir sonraki yıl halefi aday gösterilene kadar taşımayı sürdürürdü.”, “Ewrehman Xame, İngilizlerin 1922’de yasaklamasıyla sona eren festivallerin son kralıydı.” bkz. Mahroo Raşidîrostamî, “Kürdistan’da Tiyatronun Ortaya Çıkışı”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Çev. Bilge Tanrısever, s. 28-29. Başka bir analiz için; bkz. Shwan Jaffar, **a.g.e.**, s.152-154 ve s. 156.

sürüye yaklaşır; fakat bu sefer koyunu kapmadan, çoban tüfekte kurdu vurur.³¹⁰ Kürtlerin bu geleneksel oyunu belgesel sayesinde günümüze ulaşmıştır. Bir diğer sözsüz oyun “**Govenda Hilo**”, belgeselde “Kartal Dansı” adıyla karşımıza çıkmaktadır. Diyarbakır Serapgüzeli köyünde yapılan çekimle “**Govendo Hilo**” oyunu ile ilgili fikir sahibi olmak mümkündür. Oyun şöyle oynanmaktadır: Taşlar üzerinde tünemiş kartalları oynayan köylüler vardır. Kartallar sert, net hareketlerle oyun alanının ortasındaki postu paylaşma kavgası yapar. Kartalların sert hareketlerle yansılanması coğrafyanın bir etkisidir. Karadağ, kartalların batıda daha yumuşak geçişleri olan danslarla yansıldığını “Zeybek” oyunu üzerinden örneklendirmektedir.³¹¹

Yine hayvanların yansıldığı bir oyun “**Kurtê Keleşan**”dır.³¹² Bu oyun Siirt Eruh’a bağlı Bağgöze (Eynê) Köyü’nden derlenmiştir. Düğünlerde oynanan bu oyunda akbabalar yansılanmaktadır. Oyuncular, müziğin ritmine göre dizlerinin üzerinde birbirlerine saldırır ve rakiplerinin etini koparmaya çalışır. Kaynak kişi olan Sadullah Kayar’a göre; düğünde bu oyunun oynanması akbabaların tek eşli olması ve güçlü olması sebebiyle damat ve geline de birbirlerine sadık olmaları ve hep güçlü olmaları yönünde bir mesajı içermektedir.³¹³

Nurhan Karadağ’ın belgesel çalışmasına geri dönecek olursak; bir diğer dramatik oyun Adıyaman Tırpal Köyü’nden Hamit Şimşek tarafından aktarılmaktadır. Düğünlerde oynanan “**Kelek**” (Sal)³¹⁴ oyununun çıkışı şu şekilde anlatılmaktadır:

“Urfa tarafından bir gelin getirmeye gitmişler. Urfa ile Kahta arası malum ya Fırat Nehri geçer. Fırat’ı keleklerle yani salla geçecekler. Gemici Mahsut

³¹⁰ “Köyümüzde Şenlik Var”, TRT, 3. Bölüm: Güneşi Karşıyoruz, 1988.

³¹¹ “Köyümüzde Şenlik Var”, TRT, 10. Bölüm: Neşeniz Bol Olsun, 1988.

³¹² Kürtçe “**kurt**” kelimesi, Türkçe’de akbaba anlamına gelmektedir. Yani et ile beslenen kuşların ortak adlarından biridir. Kürtçe’de bu kuşun bir çok ismi vardır: **sîqalk**, **keçelok**, **sîqalka gurî**, **kergez**, **kerxur**, **sîsark**, **sîsarik**, **sîsyareka gurî**, **sîsalk**. **Kelaş** ise; leş anlamına gelmektedir. Oyun hakkında bilgi için; “Li Gundê Eynê Şanoyeke Gelêri: Kurtê Kelaşan”, **Folklorê Kurdan**, Derleyen: Muhammed Hêja Kayran, Kaynak Kişi: Sadullah Kayar, Yıl:1, Sayı:4, Diyarbakır, 2015, s. 82.

³¹³ A.y.

³¹⁴ Türkçe kayık, sal anlamına gelmektedir. Belgeselde “**Kelek**” olarak anlatılmıştır.

vardı, kelek'i kullanan. İki gözü de ama; ama yani çok acayip bir adamdı. Fırat kenarında kelek'i bıraktığı zaman "ben filan yerde çıkacağım" derdi. O kadar ki o deli Fırat'tan geçemediği yer yoktu. Gelin alayı davullu zurnalı Fırat kenarına geldiğinde "sizi geçiririm bahşış de istemem; ama benim bu gemimin iskeleye çıktığı zaman hani ipi çekiyorlar onların yürüyüş temposuna uyarak çalın zurnayı davulu da ona göre uydurun, sizi bedava götürürüm. yoksa vallah kımıldatmam gemiyi" diyordu. Abdullah Genç isminde zurnacı o düşünmüş bakmış ki zaten böyle yaylanarak çekişiyorlar gemiyi. Zurnayı çalmış geminin temposuyla. Gemici de tabii gelini geçirmiş. ve ondan sonra hakket demişler bu sallantı temposuyla böyle bir oyun oldu. daha sonraları oyun havası yaptılar. ve halen yöremizde oynuyoruz ve oynamaktayız."³¹⁵

Danslı ve müzikli sözsüz oyunların dışında dramatik yönü ağır basan oyunlara da rastlanılmaktadır. Diyarbakır Serapgüzeli köyünden derlenen oyunda tarlasını iki çobana kiralayan ağa ile çobanların hikayesi dramatize edilir. Tarlayı kiralayan çobanlardan biri koyunlarıyla uyumaktadır. Diğer çoban gelir ve uyuyan çobanı uyandırarak, tarlanın kendisinin olduğunu söyler. Tarlanın kime kiralandığı konusunda anlaşılmayan iki çoban tarla sahibine, yani ağaya gider. Ağa tarlayı ikisine de kiraladığını kabul eder. Tarlayı bölüşemeyen iki çoban koyunlarını (köylüler, çobanın arkasına dizilmiştir) arkalarına alarak kılıç kalkanla yaptıkları kavgayı yansılarlar. Çobanların restleşmesi bitmemiştir. Bir çoban diğerinin koyunlarını çalar. Çoban uyandığında durumu fark eder ve diğer çobanın yanına gider. Bu sırada seyirciler arasında bir köylünün "**biqêre!**" yani "bağır!" dediği duyulmaktadır. Bunun üzerine çoban, koyununu çalan uyuyan çobanın kulağına yüksek sesle "Çoban!" diye bağırır. Çoban yedi tane koyunu olduğunu, güvenmiyorsa saymasını ister. Çoban elindeki sopayla koyunlara (insanlara) vurarak onları sayar. Çobanlar, gene anlaşılmazlar ve ağaya giderler. Koyunları çalan çoban suçunu itiraf eder ve ağaya para teklif eder. Ağa kabul eder parayı. Diğer çoban sürünün içinden kendi koyununu bulup getirir. Koyunun kulağı kesiktir. Hırsız çoban; "Kulağı ben kestim!" der. Koyunun kulağına yüksek sesle "Sen benim değilsin?" diye bağırır. Koyun me'ler. Bu sefer de "Sen benimsin?" diye bağırır ve

³¹⁵ "Köyümüzde Şenlik Var", TRT, 9. Bölüm: Düğünün Hayırlı Olsun 2, 1988.

koyunu alıp uzaklaştırır. Aralarındaki anlaşmazlık devam eder. Koyunlar bir bir çobanın arkasına dizilir. Davul zurna başlar ve kılıç kalkan oyunu yansılır.³¹⁶

Bu oyunların dışında da birçok örnek olduğu muhakkaktır; çünkü doğanın belirlediği zengin bir takvimle Kürtlerin yıl boyunca kutladığı bayramlar, düzenlediği etkinlikler veya takvim dışı özel günler bulunmaktadır. Kürtler bu özel günlere “**Aheng**” adını vermektedir. Maalesef bu özel zaman ve günlerin çoğu unutulmuştur. Dolayısıyla özel zamanlarda oynanan oyunlar da, bu oyunlarda söylenen Kürtlere özgü maniler, tekerlemeler de yitip gitmiştir.³¹⁷ Bu çalışma kapsamında; diğer dramatik oyunlara nazaran daha yaygın olarak bilinen **Kosegelî**, **Beranberdan** ve **Bûka Baranê** örnekleri incelenecektir.

2.1.1. KOSEGELÎ

Kosegelî oyunu, çeşitli versiyonlarıyla icra edilmiş yaygın bir dramatik oyun geleneğidir. Her ne kadar genel olarak Rumi takvime göre yılbaşı olarak kabul edilen 13 Ocak’ta oynandığı bilinse de oyunun oynanma tarihi ile ilgili farklı görüşler de bulunmaktadır. Örneğin; Şükrü Elçin, anket yoluyla Turan Özmen’in verdiği bilgilerden derlediği Ağrı Doğubeyazıt’ta oynanan “Köse-Gelin” oyununun zamanıyla ilgili, “Oyun, eski yılın bittiği tarih olan şubatın onyedisinde başlar ve üç gün sürer” bilgisini vermektedir.³¹⁸ Malmisanij değişen oyun zamanlarını şöyle örneklendirmektedir:

“Divriği köylerinde kışın ortasında yani 15 Ocak’ta bir bayram vardır. Kosi ya da Gaxand’a benzer. Artvin köylerinde ve Poshofi’de 31 Aralık gecesinde Kosi’yi yaparlar.”³¹⁹

³¹⁶ “Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 6. Bölüm: Yağmur Gelin, 1988.

³¹⁷ Elişêr, Kürtlerin özel günlerini derlediği yazısında Kürtler için önem arz eden şu özel zamanları kısa bir açıklamayla sıralamaktadır: **Newroz, Hivde, Hêkesor, Avêtik, Gameşqiran, Serê Gulanê, Çil’esir, Cejna Zozanan, Rojveger, Qurix, Berxbir, Gûzweşînk, Nan û Tirî, Rezcînîn, Korkud, Xaç, Xidirnebi, Roja Agir, Zîp, Sersal, Gîşkfetisîn**. bkz. “Dem û Rojên bi Nav û Nîşan”, **Kurmancî**, Haz. Elişêr, Çev. Nihat Bektaş, Sayı: 19, Paris, 1996, s. 1-2.

³¹⁸ Elçin, **a.g.e.**, s. 37.

³¹⁹ Malmisanij, “Dormarê Pîranî di Sernewe û Koseyî”, **Armanc**, Çev. Nurullah Bürçün, Stockholm, Sayı: 135, Ocak 1993, s.10.

Selahaddîn Mihotulî ise; ilk ve eski çağ Arya Uygarlıklarının Kürt toplumu içerisinde kutlanan **Kosegelî** kültünün kutlama zamanının bazı hayvanların çiftleşme ve doğurma dönemine denk düşen 20-30 Mart tarihleri arasında olduğundan söz etmektedir.³²⁰ Van'ın Özalp ilçesinde saha araştırması yapmış olan Yakup Aykaç, eskiden köylerde yılda bir defa küçükbaş hayvanların gebeliklerinin yüzüncü günü dolduğu zaman (Kürtler bu güne **sedê pêz** adını vermektedir), **Kosegelî** oyununun oynandığını belirtmektedir.³²¹ Vazgal ise; bu oyunun Kars ve Ağrı'da yaptığı saha araştırmasında eski takvime göre 24 Şubat yeni takvime göre 9 Mart tarihinde oynandığını belirtmektedir.³²²

Kosegelî'nin icra zamanıyla ilgili çeşitlilik ismi konusunda da geçerlidir. Aykaç, bu oyuna Serhad yöresinde "**Kose**", Botan yöresinde ise "**Kosegelî**" denildiğini belirtirken, diğer isimlendirmeleri de şöyle sıralamaktadır: "**Kalê û Pîrê**" (Dede ile Nine), "**Apo û Etê**" (Amca ile Anne), "**Kalê Gaxan**", ve yılbaşı anlamına gelen "**Serê Salê**".³²³ Malmisanij ise; Diyarbakır'ın Dicle ilçesine bağlı Kocalan köyünde bu oyuna **koseyî** ya da **koseyey** denildiğini belirtmektedir.³²⁴ Baran Demir de yine bu farklı adlandırmalara ek olarak **Kosegelî'nin** Mardin ve Batman'da "**Bûk û Kose**" (Gelin ile Kose), Urfa'da "**Pêlepûk**", Tunceli ve Muş/Varto'da "**Kal Gaxend**" veya "**Gaxend**" adıyla bilinip, oynandıklarını tespit etmiştir.³²⁵ Vazgal ise; farklı olarak "**Kalikê Serê Salê**" (Yılbaşı Dedesi) ismini de kullanmıştır.³²⁶ Bu farklı isimlendirmeler farklı icra biçimlerini içerse de yine de farklı birer oyun olarak değil; her biri **Kosegelî'nin** birer varyantı olarak kabul edilmelidir. Oyundaki kişiler de bu varyantlara göre değişmektedir. Aykaç, Van'da

³²⁰ Selahaddîn Mihotulî, **Arya Uygarlıklarından Kürtlere**, İstanbul, Koral Yayınları, 1992, s. 70.

³²¹ Aykaç, **a.y.**, s. 48.

³²² Vazgal, "Kose Geli" yan ji "Kalikê Serê Salê", **Roja Nû**, Çev. Nalin Diri, Yıl: 11, Sayı:71, Haziran 1990, s. 11.

³²³ Aykaç, **a.y.**, s. 48.

³²⁴ Malmisanij, **a.y.**, s. 10.

³²⁵ Baran Demir, "Metin And Bir Kültür Hırsızı mı? -I-", **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 25 Şubat 2014, (Çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/2014/02/metin-and-bir-kultur-hirsizi-mi-i/>, 3 Şubat 2015.

³²⁶ Vazgal, **a.y.**, s.11.

oynanan oyunda **Kose**, **Bûk** (gelin) ve bir **dengbêj** olduğunu belirtirken; Vazgal oyun kişilerini şöyle sıralamaktadır: **Bûk**, **Kose**, **Kal** (Dede, Lider), **Arap**, **Parsvan** (Dilenci)³²⁷, **Mırtub** ve **Şervan** (Cengaver).³²⁸ Metin And, Vahap Kaya'nın Van'da yaptığı **Kosegeli** derlemesinden hareketle Köse ve Gelin'in dışında oyun kişisi olarak; kurt, tilki, çakal gibi hayvanlara benzetilmiş tef çalan iki kişiden söz etmektedir.³²⁹ Iğdır'da Turgut Öcal tarafından derlenen **Kosegeli** oyununda ise; **Kose** ve Gelin dışında tulum çalan biri, bir eşek ve bir yardımcı kişi olmak üzere beş kişinin evleri gezdiği bilinmektedir.³³⁰ **Kosegeli**'nin oyun kişilerindeki bu çeşitlilik aslında icra edildiği zamanın ihtiyaçlarına göre değişmektedir. Örneğin; Kürtlerin “çille”³³¹ (Kürtçe “çile” kelimesi “kara kış” anlamına gelmektedir) olarak adlandırdığı sürecin sonlarına doğru icra edilen **Kosegeli** ile yılbaşı günü icra edilen **Kosegeli**'nin oyun kişileri ve icrası farklı olabilmektedir. Örneğin; Şükrü Elçin, Doğubeyazıt'tan derlediği **Kosegeli** oyununda, biri eski yılı diğeri de yeni yılı temsil eden iki güveyden (**Kose**) söz etmektedir. Bu iki güveyin dışında gelin, haberci ve hediyeleri toplayan 2-3 kişiden bahsedilmektedir. Yakup Aykaç da **Kosegeli** oyununun “**Serê Salê**” için oynandığında; oyun kişilerinin, oyunda söylenen dörtlüklerin ve oyun icrasının değiştiğini belirtmektedir.³³² Bu varyantlara bakıldığında değişmeyen oyun kişilerinin **Kose**³³³ ve **Bûk** olduğu görülmektedir. Vazgal, **Kose**'yi oynaması için köylülerden uzun boylu ve geniş omuzlu bir erkek seçildiğini belirtir ve **Kose**'yi şöyle anlatır:

³²⁷ Baran Demir bunlara **Tûrikvan**(Çantacı) denildiğini belirtmektedir. Demir, a.y.

³²⁸ Vazgal, a.y., s. 12.

³²⁹ Metin And, **Oyun ve Büğü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, s. 325.

³³⁰ Turgut Öcal'dan aktaran; Metin And, a.e., s. 325.

³³¹ Metin And, derlemecinin verdiği bilgiye dayanarak; 20 Aralık-20 Şubat arasındaki en soğuk günlere “çille” denildiği bilgisini vermektedir. Selahaddin Mihotulî ise; kitabında Hıdırellez kültürünü anlattığı bölümde; Arya halkının oluşturduğu kış takviminde 21 Aralık'tan sonraki 40 günlük devreye “Büyük Çile” (**çıl**, Kürtçe'de “kırk” demektir) denildiğini, bu sürenin sonu olan 30 Ocak'tan 20 Şubat'a kadar geçen 20 günlük süreye de “Küçük Çile” denildiğini belirtmektedir. Hıdırellez etkinlikleri, Küçük Çile'nin ortasına rastlayan ilk perşembeyi cumaya bağlayan gece başlamakta ve 3 gün sürmektedir. Mihotulî, a.g.e., s. 214.

³³² Aykaç, a.y., s. 49.

³³³ “Dicle ve Dicle'nin bazı köylerinde –mesela Bazbendi'de- **Kosî**'ye, “**Kal-Kalo**”; Pirejman'da “**Kalpoşe**”, Bingöl tarafında yine **Kalo** derler. Bazı Kurmançlar **Kosî**'lere “**Qirdik**” derler. Dicle ve bazı köylerinde **Kosî**lere “**Domdom**”, yine Dicle'nin bazı köylerinde ve **Gêlî**'de –Himbêl û Qizilan- “**damdâm**” derler. Diğer bazı yerlerde yine “**Kalo**” derler.” bkz. Malmîsanij, a.y., s. 11.

“Kıyafetleri eski püskü ve kirlidir. Kendisine büyük gelen bir ceket giyer ve ceketinin altı kat kat çarşaf ve kıyafetlerle doldurulur. Oyun esnasında dövüşürken canının yanmaması için kafasına teke kürkü veya bitkilerden yapılmış bir şapka takarak kafasını korumaya alır. Taktığı şapka boynuna gelecek kadar uzundur; ancak gözleri ve ağzı açıkta kalmalıdır. İki boynuzu ve teke yününden bıyıkları vardır. Kimi zaman teke kürkü ile omuzlarını ve göğsünü de örter. Ayak bileklerine, bacaklarına ve dirseklerine küçük küçük ziller takar. Ellerinde iki uzun sopa vardır, bazen sopaların üzeri de zillerle süslenir. Kose asla gelinle konuşmaz, yalnızca tekeler gibi sesler çıkarır ve kimsenin gelinle konuşmasına izin vermez. Gelini sahiplenmiş tavırlar sergiler, gelinle muhatap olanları çeşit çeşit yollarla cezalandırır.”³³⁴

Selahaddin Mihotuli’nin aktardığı ilkbaharda oynanan **Kosegeli** varyantına göre de; **Kose**’nin ve Gelin’in hazırlanması şu şekilde gerçekleşmektedir:

“İriyari, gösterişli bir erkeğe tanınmamak üzere başına keçeden yapılmış bir maske giydirilir. Maskenin göz, ağız, burun kısımları açıktır. Tepesinde birbirine paralel duran iki boynuz bulunmaktadır ve altında kulakları vardır. Vücut kısmına da buna benzer bir uyum sağlayan bir tunik giydirilmiştir. Ön tarafında sertleşmiş keçeden yapılmış abartılı bir cinsel organ (muzi, fellus ya da fallus) bulunmaktadır. Dizden aşağıda saçaklar ve çingiraklar asılıdır. Arkasında bazı yerlerde yarım dik duran uzun kuyruk bulunmaktadır. Elinde uzun bir değnek (cogan) bulunur. Kösegeliye eşlik eden kadın ise aslında bir erkek olup tamamen Kürt kadın kıyafeti giymiştir. Başına kırmızı, sarı ve yeşil renklerden oluşan bir çarşaf örtülmüştür. Bu kişinin de Kosegeli gibi iri yarı olmasına özen gösterilmektedir.”³³⁵

Görüldüğü gibi; gelinin hazırlanışında Kürt kadın kıyafetinden söz edilmektedir. Bu ulusalcı bir yaklaşımdan kaynaklanmamaktadır. **Bûk**, köydeki kadınların gelin olduklarında giydikleri kıyafetlerden giymektedir. Kürtlerin yaşadığı yerde giyilen kıyafet de doğal olarak Kürtlere özgü nitelikler taşıyacaktır. Örneğin; Vazgal da Gelin rolü için yakışıklı çevik bir erkeğin seçildiğini belirttikten sonra Gelin’in gerçek bir gelin gibi giyindiğinden ve “**kofi**”sini³³⁶ başına taktığından bahsetmektedir.³³⁷ Vazgal diğer oyun kişilerini de ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. **Kal** (Dede); oyunun öncüsüdür. Sakalını ve bıyıklarını una bular. Elinde asası vardır.

³³⁴ Vazgal, **a.y.**, s. 12.

³³⁵ Mihotuli, **a.g.e.**, s. 70.

³³⁶ Kofi, Kürt kadınlarının başlarına taktıkları süslemeli geleneksel bir başlıktır.

³³⁷ Vazgal, **a.y.**, s.12.

Oyunun bilge kişisi olduğundan çok fazla konuşmaz. Sadece evlerden hediyeler toplanırken bereket ve mutluluk dilemek için ya da hediyeler az gelirse şikayet ve beddua etmek için konuşur.³³⁸ Kapıda edilen dualar, beddualar söylenen maniler Kürtçe'dir. Bu manilerden biri “**Serê salê binê salê, Xwedê kurek bide vê malê**” (Sene başı sene sonu, Allah bu eve bir erkek evlat nasip etsin).³³⁹ Musa Anter de çocukluğundan hatırında kalan benzer bir maniye şöyle aktarmaktadır:

“Serê salê, binê salê
Xwedê bihêlê
Xortê malê
Ka geştê ve male.”³⁴⁰

Vazgal, bir başka oyun kişisi olarak **Parsvan**'dan (Dilenci) bahsetmektedir. **Parsvan**, hediyeler için yanında iki torba ile gezmektedir. Bazen elinde bir şiş veya iğne bulundurmaktadır. Kendisine az hediye verenleri bununla korkutmakta; hatta zaman zaman iğneyi/şişi ev sahibine batırmaktadır. Vazgal'ın diğer **Kose** oyunlarındaki oyun kişilerinden farklı olarak varlığından bahsettiği Arap, vücudunun görünen bütün bölümlerini siyaha boyamıştır. Arap'ın görevi çok iyi dans ettiği için halay sırasını yönlendirmektir. Müzik ve dans, diğer seyirlik oyunlar gibi **Kosegeli** için de önemlidir. Vazgal, **Kosegeli**'deki çalgıcılara **Mırtıb** demektedir. Yakup Aykaç da oyuncuların birinin **Dengbêj** olduğunu belirtmektedir. Aslında **Mırtıb** ve **Dengbêj** denildiğinde genel anlamıyla oyunculara eşlik eden çalgıcılar ve/veya şarkıcılar anlaşılmalıdır. Vazgal'ın aktarımına göre; **Mırtıblar**, kalabalık bir grup olarak tulum, kaval, def, zurna ya da erbane çalmaktadır. **Laçi, Kofî, Heseno Yellî Yellî** gibi “**giranî**”(ağır ritim) makamından şarkılar çalarak, oyunda önemli bir rol üstlenmektedir. **Kosegeli**'de Kürtçe şarkıların çalındığı bilgisi, Kürt dramatik oyun geleneği için önemlidir; çünkü bu durum **Kosegeli**'deki müziğin de tıpkı dualar, beddualar, maniler gibi Kürtlere özgü olduğunu göstermektedir. **Mırtıbların** dışında

³³⁸ A.y., s. 12.

³³⁹ Demir, a.y.

³⁴⁰ Musa Anter, maninin Türkçesini şöyle aktarmaktadır: Yılın başı, yılın sonu/ Allah sakınsın/ Evin gencini/ Hani bu evin ödülü? Musa Anter, **Hatıralarım**, Ed. Zerdeşt Avesta, 2. bs., İstanbul, Aram Yayınları, 2011, s. 23.

oyunda bir de cengaverler bulunmaktadır. Kalabalık cengaver grubu, **Kosegeli** grubunu başka **Kosegeli** gruplarına karşı korumakla görevlidir. Ellerindeki sopalarla hem **Kosegeli** grubunu düzene sokarlar hem de sopalarla insanları korkutarak hediyeler alırlar. Cengaverlerin etrafını saran bir başka grup vardır ki; onların da ellerinde sopalar bulunur. Yaşları 14-30 arasında olan bu grup çoban şarkıları söyler ve asıl grubun içine asla karışmazlar.³⁴¹ Köydeki imkanlarla kah yüzlerini una bulayarak kah kömürle yüzlerini karartarak rollerine hazırlanan **Kosegeli** oyuncularını için artık oyun zamanıdır.

Selahaddin Mihotuli'nin anlatımına göre; tulum (gayda) çalan birinin eşliğinde **Kose** ve **Bûk** oyunlarına başlar. **Kose**, müzik eşliğinde eşini arar ve karşılaştıklarında sesler çıkararak eşine kur yapar. Gelin buna karşılık verir ve beraber kapı kapı dolaşılır. “Bazı nüfuslu kişilerin karşısında özel ilgi ile gösteri yaparken” **Kose** yere düşerek ölür. Eşi, **Kose**'nin başında ağlarken, gösteri yapılan kişi tarafından Gelin'e cenaze masrafları için yardım yapılır. Yardımı alan Gelin, seyircileri güldürme amaçlı **Kose**'nin ağzına oturur gibi yaparak yellenme numarası yapar. Müzik hareketlenir ve **Kose** yattığı yerden kalkar ve sesler çıkararak etrafa saldırır. Mihotuli'nin verdiği bilgiye göre, **Kose** ve eşinin seyredenler tarafından tanınmamaları bir kuraldır. Gösteriye rakip bir **Kose**'nin de dahil olması mümkündür. Bu durumda iki **Kose** arasında değnek dövüşü yapılmaktadır. Seyircilerin araya girmesiyle bu dövüş sonlandırılır.³⁴² Bazen de iki **Kose** değil; iki **Kosegeli** grubu karşılaşır. Bu durumda önce birbirleriyle kavgaya tutuşurlar, ardından anlaşıp topladıkları hediyeleri bölüşürler.³⁴³ Bir başka çatışma örneği; gruptan birilerinin gelinin duvağını çalıp kaçmasıyla yaşanmaktadır. Grubun geri kalanı duvağı çalanın peşine düşer ve duvağı almadan geri dönmezler. Bazen bu kavgaların gerçek kavgalara dönüştüğü bilinmektedir.³⁴⁴

³⁴¹ **Kosegeli** oyun kişileri için; bkz. Vazgal, **a.y.**, s. 12.

³⁴² Mihotuli, **a.g.e.**, s. 71-72.

³⁴³ Vazgal, **a.y.**, s. 13.

³⁴⁴ **A.y.**

Yakup Aykaç'ın derlediği Van'da icra edilen **Kosegeli** oyunu ise; köylülerin kapıyı açmasıyla başlamaktadır. Kapı açıldığında **Kosegeli** oyuncularından biri **dengbêj** (burada şarkıyı söyleyen kişi kastedilmektedir) olur ve makamla bir şarkı söylemeye başlar. Bu şarkıyla oyuncular halay çeker. Halaydan sonra **Kosegeli** icrası başlar. **Kose** ve **Bûk** şakalaşır. Birbirlerinden şikayet eder, köy ve köylüler hakkında konuşarak, ev sahiplerini güldürmeye çalışırlar. Sohbet sırasında Gelin elindeki çuvaldızı evin hanımının omzuna batırır. Bu bir şeyler istemek anlamına gelmektedir. Evin hanımı da evde ne varsa un, yumurta, şeker kovaya doldurur ve Gelin'e verir.³⁴⁵ Aykaç'a göre; bazı **Kosegeli** oyunlarında **Kose** bayılıp, yere düşer. Gelin, evin hanımından bir şeyler aldığı zaman **Kose** de ayağa kalkar. Bazen de **Kose** kendine gelsin diye üzerine bir kova su boşaltılır. Zaman geçtikçe ilçe ve şehirlerde un, yumurta, şeker ve yağın yerini paranın aldığı görülmektedir.³⁴⁶

Malmisanij de **Kose** ve Gelin'in kim olduğunun bilinmemesi gerektiğini belirtir. Buna rağmen evin gençleri ya da evin en büyüğü zorla Gelin'in yüzünü açmaya ve onu kaçırmaya çalışır. **Kose** elindeki sopayla Gelin'i korur ve kimsenin ona dokunmasını istemez. Gelin'i korumak **Kose**'nin görevidir. Malmisanij, Gelin'in yanında bazen bir çuvaldız olduğunu, biri ona dokunmaya çalıştığında iğneyi batırdığını belirtmektedir.

Vazgal, **Kosegeli** oyununu aktarırken herhangi bir evdeki icra ile ağanın evindeki icrayı ayırmıştır. Oyunu şöyle özetlemek mümkündür: Gizlice yapılan hazırlıklardan sonra eskiden tenekenin içinde tezek yakılarak elde edilen ışıkla **Kosegeli** oyuncuları dışarıya çıkar. Oyun kişileri hep beraber dans ederler, halay çekerler. **Kose** ve Gelin kesinlikle konuşmaz. **Kose** sadece "**prûp prûp**"³⁴⁷ şeklinde bir ses çıkarır. **Kosegeli** grubu özellikle köy meydanında oynayarak köylülere kendilerini gösterirler. Bir süre oynadıktan sonra kapı kapı dolaşmaya başlarlar. Kapıların önünde dans ederek, kilitli kapıların açılmasını isterler. Ev sahipleri bazen

³⁴⁵ Aykaç, a.y., s. 49

³⁴⁶ A.y.

³⁴⁷ Metni çeviren Nalin Diri'nin verdiği bilgiye göre; Kürtçe'deki bu yansıma söz grubu teke sesine karşılık gelmektedir.

kasıtlı olarak kapıyı geç açar. **Kosegelî** oyuncularını böyle durumlarda sanki kıracaktı gibi kapıları zorlar. Kapı açıldığında evdekilerin isteği üzerine kısa oyunlar oynanır. Oyuncular, hediyelerini aldıklarında başka bir eve uğramak üzere o evden ayrılır. Vazgal, en güzel **Kosegelî** oyunlarının kalabalığın toplandığı muhtar ve ağaların evlerinde icra edildiğini belirtmektedir. Bu evlerde kalabalık bir grup toplanarak yeni yılı beraber karşılarken, **Kosegelî** grubu gelmeden önce geçmiş yıllarda oynanan **Kosegelî** oyunları hakkında sohbet edilmekte; bu sene gelen gruba neler yapılacağı konuşulmaktadır. **Kosegelî** grubu ağanın ya da muhtarın kapısına geldiğinde ise şunlar yaşanmaktadır:

“Kose Gelî ve grubu bu evin kapısını çaldığında halay çekmeye başlar ve diğer kapılarda oynadıklarından daha iyi oyunlar oynarlar. Etraflarında gelini kaçırmak için bekleyenler de vardır, bu yüzden oyun boyunca büyük hileler yapılır. Bazı misafirler de evden çıkıp olup biteni seyreder. Sonra Kose ve grubu eve girer ve el ele tutuşup halay çekerler. Sonra Kose ve gelin el ele tutuşup ortada halay çekmeye başlar. Bir süre sonra herkes durur ve onların devam eden dansını seyreder. Danstan sonra Kose gelini görmek için duvağı kaldırır. Gelini gördüğü anda düşüp bayılır, zaman zaman da geline küsüp bayılır. Böyle olunca gelin halsiz düşer, üzülür ve etrafındakilerden yardım ister. Gelin kimseden fayda gelmediğini görünce Kose’nin yanına geri döner. Kose yine uyanmazsa gelin, işaretle izleyicilerden bir iğne ister. Gruptaki diğer oyuncular iğneyi hemen getirip teslim etmeleri için kalabalığı korkutur. Herkes bir sözle, bir hareketle veya başka bir şekilde eğlenceye katılmış olur. Kısa bir süre sonra ağa, misafirlerin ve gelinin ısrarı üzerine eşini çağırıp bir iğne getirmesini ister. Kadın, kalabalık istediğinde iğneyi getirmediği halde ağa istediğinde gider bir iğne ya da şiş getirir ve geline teslim eder. Gelin iğneyi eline alır almaz götürüp Kose’ye batırır, Kose bir anda yerinde sıçrayıp bağırmaya başlar, sopasıyla insanlara vurarak onlardan hediyeler ister. Sırayla herkesten hediye alırlar, son olarak ev sahibinden, kendi aralarında kararlaştırdıkları hediye almadan da dışarı çıkmazlar. Aldıkları hediyeler genelde şunlardır; yağ, şeker, un, yün, para vs., her ev kendi bütçesine göre bir şeyler hediye eder.”³⁴⁸

Koselerin bazen evlerin damlarına çıkıp, torbalarını bacadan aşağıya sarkıttıktan sonra “dam dam” sesiyle evden bir şeyler istediği de görülmektedir.³⁴⁹ Şükrü Elçin, “Çan Sallama Oyunu” olarak aktardığı oyunda yılbaşı gecesi dama çıkan gençlerin uzun bir ip ve çanla bağlanmış olan torbayı evlerin bacasından sarkıttıklarından söz etmektedir. Bu sırada ev halkının dışarı çıkmaması için de iki

³⁴⁸ Vazgal, a.y., s. 13.

³⁴⁹ Malmîsanij, a.y., s. 10.

oyuncu kapıda beklemektedir. Torbaya geleneğe uygun olarak yiyecekler koyulmaktadır. Bazılarının şaka olsun diye torbaya kedi koyduğu bilinmektedir.³⁵⁰ Yine Elçin'in Doğubeyazıt'tan anket yoluyla derlediği **Kosegelî** oyununda ise; öncü rolündeki kişi, eski yılı temsil eden yaşlı ve kambur olan **Kose** ile gelin elbisesi giymiş kadın kılığındaki erkeği evlendirir. Çalgılar çalmaya başlayınca yaşlı **Kose** ortaya gelir ve dans etmeye başlar. Dans sırasında Gelin, yaşlı **Kose**'den pek hoşlanmadığını belli eder. Bir süre sonra yaşlı **Kose** düşüp bayılır. Gelin, **Kose**'yi dürtse de uyandıramaz. Bunun üzerine yardımcı oyun kişileri yaşlı **Kose**'yi yaka paça oyun dışına çıkarırlar. Öncü, "Arkadaşlar, moruk öldü, köyün en güzel kızını yeni yıl ile evlendiriyoruz" diyerek başında kasket, sırtında alacalı ipekten yakasız mintan ve ayaklarında çizme olan genç **Kose** ile Gelin'in evlendiğini haber verir. Gelin ve **Kose** halay çekerler. Geleneğe göre; Gelin'in yüzünü görmek için hediye vermek lazımdır. Oyun bitince ev sahibinin verdiği hediyelerle gelinin yüzü açılır.³⁵¹

"Köyümüzde Şenlik Var" belgeselinde yılbaşı olarak kabul edilen 13 Ocak tarihinde yapılan iki **Kosegelî** oyunu örneği gösterilmektedir. İlk **Kose** oyunu Diyarbakır'ın Yukarı Karakuyu köyünde çekilmiştir. Oyun şöyle özetlenebilmektedir: **Kose** ve Gelin, çevresinde meşale taşıyanlarla beraber bir kapıya gelir. Burası köyün ağasının evidir. **Kose**, "Duydum ki sen ağaymışsın, ben de kız kaçırdım" der. Ağa, içeri buyur eder. Bir süre sonra ağanın kapısına kızı isteyen başka biri gelir. Kız, kapıya sonradan geleni istemediğini söyler. Sonra **Kose** ile beraber gelinin de dahil olduğu halay başlar. İkinci **Kose** oyunu Diyarbakır'ın Serapgüzeli köyünde çekilmiştir. Oyunda yine bir kız kaçırma motifi vardır. **Kose**, gelinle beraber ağa evine gider. Der ki; "Kız kaçırdık size geldik". **Kose**, Ağrı'dan yaya olarak geldiklerini söyler. Başlık parası konusunda ağadan yardım ister. Ağa, "başlık parası ayıptır," der: "Bizde başlık parası yok". **Kose**'ye yine de yardım etmek için bir şart sunar. **Koseyle** gelenlerden biri ağanın adamlarından biriyle güreşecektir. **Kose**'nin adamı kazanırsa koç verilecektir. **Kose** önce Gelin'e sorar; "Sen ne dersin?" Gelin konuşmadan başıyla onay verir. **Kose** yanında yeni yılı temsil eden

³⁵⁰ Elçin, a.g.e., s. 45.

³⁵¹ A.e., s. 37-38.

oyuncuya, g re ip g re emeyece ini sorar: “Biz yoldan geliyoruz yorgunuz, g re ebilecek misin?”. Genç kabul eder. Sonra meydanda g re  ba lar ve **Kose**’nin adamı yani yeni yıl kazanır. Ko u alırlar. Halay ba lar. Gelin de halaydadır. **Kose** oynarken d  er, bayılır. Gelin, **Kose**’yi kaldırır, halay devam eder.³⁵²

Bir başka **Kosegelî** derlemesini Metin And şöyle aktarmaktadır: **Kose** oyununda iki **Kose** (bunlar karde tir ve biri kısa ak don üzerine ak bir koyun postu giymi tir. Sirtında kambur vardır. Bacaklarının arasına bir odun almıştır ve elinde kamçı vardır. Başına bir bez sarılıdır. Diğer **Kose**’de kamçı yoktur. **Koselerin** kolları, yüzleri ve bacakları kömürle boyanmıştır.), Zenne (Birinci **Kose**’nin kızıdır. Yüzü mendille örtülü bir erkektir.) ve yerde battaniyeye sarılı olan domuz bulunmaktadır. And, oyunun ağır bar ile ba ladığını söylemektedir. Oyun içinde “ e en Kızı” adlı oyun havasının  alındığını ve oyunun sonunda “Laz Barı” oynandığını belirtmektedir.³⁵³ Baran Demir, And’ın bu **Kosegelî** varyantının özellikle Kürtlerden ve Kürt kültüründen uzaklaştırılarak derlendi i iddiasındadır. Demir’e göre; Metin And, Kürt halaylarından, oyun havalarından bahsetmemek için “ e en ve Laz” türkülerini ve  amanizm’le ba  kurmak için de oyun içindeki işlevi hakkında herhangi bir açıklama yapmadığı domuzu oyuna eklemiştir. And, oyundaki domuzun vurulup yenmesini de  aman kültüründen gelen bir gelenek olmasına ba lamı tır.³⁵⁴ And, Anadolu seyirlik oyunlarında domuzun vurulması gereken zararlı bir hayvan olarak tanıtılırken; Kars’ta derlenen bu oyunlarda domuzun öldürüp yenmesini Türk köylüsünün oyunun  aman kökenli geleneğinde ısrarcı olmasıyla açıklamaktadır.³⁵⁵

Bu  rnekler de göstermiştir ki; **Kosegelî** oyunu birçok coğrafyada farklı varyantlarıyla oynandığı gibi, Kürtler tarafından da oynanmaktadır.  l p dirilme, kız kaçırma, kapı kapı dola ma ve yiyecek toplama, toplu dans gibi seyirlik oyunların

³⁵² “Köyümüzde  enlik Var”, **TRT**, 3. Bölüm: G ne i Kar ılırsız, 1988.

³⁵³ Metin And, **Oyun ve B g : Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, s. 49.

³⁵⁴ Demir, **a.y.**

³⁵⁵ And, **a.g.e.**, s. 50-51.

çatısını oluşturan motifler **Kosegelî** oyununda da bulunmaktadır. **Kosegelî** oyununun da tiyatro tarihi içinde Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin bir örneği olarak görünür kılınması gerekmektedir. “Anadolu köylüsü” kapsamında kabul edilmeyen Kürtlerin, dramatik bir oyun geleneğinin olup olmadığının sorgulanması; ancak **Kosegelî** gibi örneklerdeki kültürel izlerin açığa çıkarılmasıyla gerçekleşecektir. Böylece; kadim bir gelenek olan **Kosegelî** herhangi bir ulusun aidiyetinden bağımsızlaşabilecek, anonimleşecektir. Üstelik aynı coğrafyadaki çeşitli icra biçimleriyle bir kültür zenginliği olarak “Anadolu Köy Seyirlik Oyunları” içerisindeki yerini alacaktır.

2.1.2. BERANBERDAN (KOÇKATIMI) VE SAYA GEZME OYUNLARI

Günümüzden çok da uzak olmayan zamanlarda, geçimini hayvancılık ve tarımla sağlayan Kürt köylüsü için geçmişten miras kalmış, özel günlerini doğanın belirlediği bir takvim bulunmaktadır. Bu takvime göre; çeşitli kutlamaların yapıldığı zamanlarda ve sonrasında oynanan seyirlik oyunlar karşımıza çıkmaktadır. Kürtlerin “**Beranberdan**” adını verdiği “**Koçkatımı**” olarak bilinen ritüelde Temmuz ayında sürüden ayrılan koçların üç ay sonra çiftleşmek için koyun sürüsüne katılımı sağlanmaktadır. Selahaddîn Mihotulî, diğer bir adı “çoban bayramı” olan **Beranberdan** ritüelini şöyle anlatmaktadır:

“Ekim ayında damızlık olarak ayrılan koçlar bir törenle sürüye katılırlar. Koçlar yıkanarak pırıl pırıl yapılır. Kuyraklarına “dawrîşî” denilen saçaklar bağlanır. Üzerine renkli püsküller takılır, boynuzlarına aynalar asılır. Sürü sahipleri de bu şekilde hazırlıklar yaparak tertemiz giyinir. Çeşitli yiyecekler hazırlanıp belirlenen bir günde sürü beranberdan meydanında veya bir subaşında bekletilmektedir. Koçlar çok heyecanlı ve sinirlidirler. Aralarında sert dövüşler olmaktadır. Gruplar halinde koç sahipleri müzik eşliğinde koçları sürüye doğru ilerletirken hayvanların tedirginlikleri iyice artmıştır. Sürüye yaklaşınca ilerleyen koçlara sürüden bazı koyunlar karşılamaya çıkarlar. Bu arada karşılamaya çıkan ilk koyunun rengine bakılarak o yıl geçecek kışın sertliği hakkında tahminde bulunulur. Eğer koyun koyu renkli ise kışın karsız ve yumuşak, eğer koyun açık renkli ise kışın karlı ve soğuk geçeceği tahmini yapılır. Koçlar büyük bir istekle sürüye dalarken müzik çalmakta ve tören katılanlara hazırlanan yiyecekler ve tatlılar dağıtılmaktadır. Tabi burada en fazla payı çoban alır. Çobanın bahşişinin çokluğu sürü sahibinin itibarını artırır.”³⁵⁶

³⁵⁶ Mihotulî, a.g.e., s. 72.

Beranberdan ritüeline bağlı olarak kuzuların anne karnında tüylenmeye başladığı yüzüncü günde seyirlik oyunlar oynanmaktadır. Nurhan Karadağ yüzüncü gün yapılan etkinliklerin takvimini şöyle açıklamaktadır: diğer bir adı “koç ayı” olan Kasım ayında koyunlar döllenmektedir. Döl dökümü olarak bilinen Nisan ayında davarlar kuzulamaktadır. Döllenme ve kuzulama arası 150 gün sürmektedir. Köylü, **koçkatımından** yüz gün sonrasını çeşitli törenlerle, oyunlarla kutlamaktadır.³⁵⁷ Kürtler bu yüzüncü güne, “**sedê pêz**” adını vermektedir. **Beranberdan**’ın yüzüncü gününde yani **sedê pêz**’de **Kosegelî**’nin bir varyantı da dahil olmak üzere çeşitli oyunlar oynanmaktadır. Yakup Aykaç, “**sedê pêz**” gününden önce ırgat ve ağa hizmetkarlarının bir araya geldiğini ve yüzüncü gün neler yapacaklarını konuştuklarını belirtmektedir. “**Sedê Pêz**” günü omuzlar, ayaklar ve göğüsler bir bezle sarılmakta, yüzler unla beyazlatılmaktadır. Bu hazırlıklardan sonra ırgat ve hizmetkarlar “**Kose**” olmuştur. Gençler ve köy çocukları **Koselerin** peşlerinden giderek bütün evleri dolaşır.³⁵⁸ Aykaç’ın, “**sedê pêz**” günü oynandığını söylediği **Kose** oyunu aslında **Kosegelî** oyununun “**çoban oyunu**” varyantıdır. Mihotulî’nin **Beranberdan** için söylediği “**Kosegelî**’nin hayvanlar düzeyinde kutlanan şeklidir”³⁵⁹ tanımlamasının da bu örnek özelinde karşılığını bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Nurhan Karadağ, döllenmenin yüzüncü gününde oynanan oyunlara “**saya gezme**” denildiğini belirtmektedir.³⁶⁰ Saya’nın on farklı anlamını belirleyen Karadağ, bu anlamların hepsinin koyun-çoban ilişkilerini kapsadığını tespit etmiştir.³⁶¹ Metin And ise; sayanın Erzincan’daki bir adının da **Kalik**³⁶² olduğunu belirtmektedir.³⁶³ **Kosegelî** oyununun bazı yerlerde “**Kalik**” olarak adlandırıldığı hatırlanmalıdır ki;

³⁵⁷ Karadağ, **a.g.e.**, s. 19.

³⁵⁸ Aykaç, **a.y.**, s. 48.

³⁵⁹ Mihotulî, **a.g.e.**, s. 72.

³⁶⁰ Karadağ, **a.g.e.**, s. 20.

³⁶¹ **A.e.**, s. 30-31.

³⁶² Kürtçe “kalik”; dede, ata anlamına gelmektedir.

³⁶³ And, **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, s. 54.

And'ın “saya gezme oyunu” olarak anlattığı oyun da aslında **Kosegeli**'nin bir varyantıdır. And, bu oyunun keçilerin yavrulamasına elli gün kala (ki bu **sedê pêze** denk düşmektedir) oynandığını belirtmektedir. **Kalik**'in bir söylenceden hareketle bir ayıyı temsil ettiğini söyleyen And, **Kalik**'in özellikle ayı olduğunu gösterecek herhangi bir davranıştan ya da kostümden bahsetmemektedir. **Kalik** kelimesinin Kürtçe'de “dede, ata” anlamına geldiğine dair bir bilgi de paylaşmayan And, **Kalik** ve “kalk!” kelimeleri arasında bir ilişki kurarak şu söylenceyi aktarmaktadır:

“Vaktiyle davarı bol olan biri varmış. Bir gün davarını kırparken bir adam gelmiş, gelen kendisinden yün istemesin diye yünlerin arasına gizlenmiş. Oysa gelen bir evliya imiş, adamın pintiliğine kızmış ve onu tekmeleyerek “Kalk bakalım, Kocaoğlan” demiş. Kalkmış ama yünler de bedenine yapışmış, ayı olmuş, dağa çıkmış. İşte bu söylence ile bu oyun arasında bir ilgi bulunmaktadır.”³⁶⁴

Nurhan Karadağ ise; Elazığ yöresinde bizzat katıldığı “saya gezme” oyununu “Dede Oyunu” olarak kaydetmiştir. Karadağ'ın aktardığı bu oyunda Çoban ve Muhtar'ın dışında Fati ve Esmâ adında kadın kılığına girmiş iki erkek oyuncu bulunmaktadır. Bu oyun, Kürtler arasında “**Kalik û Fatik**” (Dede ile Fati) adıyla bilinen, “saya gezme” oyunlarının bir varyantıdır. Oyun lüks lambalarının aydınlatıldığı şenlik meydanında halaylar çekildikten sonra başlamaktadır. Oyun, kısaca şöyle özetlenebilmektedir: Çoban, Muhtar rolündeki oyuncunun karşısına geçerek “Ben ihtiyarım, ben çoban olacağım bu köye” der ve Muhtar bunu kabul eder. Kaç davar olduğunu soran Çoban'a, Muhtar seyircileri göstererek; “90 tane çıkar” der. Bu andan itibaren seyirciler zaman zaman sığır, davar yerine koyulurlar ve bu, oyunun önemli bir güldürme malzemesini oluşturur. Çoban, Muhtar'ın evine yerleşme konusunda da anlaşıncâ ailem dediği Fati ve Esmâ'yı oyun alanına getirir. Muhtar, seyircilerden birinin iskemle olmasını ister. Çoban tam iskemle rolüne giren seyircinin kucağına oturacakken; seyirci kaçır, Çoban yere düşer. Bu sırada Çoban'ın kızları iskemle olan seyircilerin kucağındadır. Seyirciler Fati'yi ne zaman kaçırabileceklerini kendi aralarında konuşur. İskemleler, kızların kilolarıyla ilgili kendi

³⁶⁴ A.e., s. 54.

aralarında konuşurlar. Fati, kaçırlır. Çoban gelir ve Fati'nin kaçırıldığını fark edince, Muhtar'a ailesine sahip çıkmadığı için hesap sorar. Seyirciler arasında Fati aranır ve Fati kısa süre sonra oyun yerine gelir. Çoban ile Muhtar güdülen davarlar (seyirciler) üzerinden bir pazarlığa tutuşurlar. Konu yeniden Fati ve Esma'ya gelir. Bu diyalogun sonunda hep beraber müzik eşliğinde oynamaya başlanır ve oyun sırasında Çoban yani **Kalik** (Dede) ölür. Kızlar, Dede'nin başında ağıt yakmanın bir parodisini sunarlar. Seyircilerden biri Hoca rolünü üstlenir ve alana gelir. Hocanın duasının ardından Dede dirilir. Fati ölür. Bu sefer Dede, Fati'nin başında ağıt yakar. Fati de dirilince çalgıcılar oyun havası çalar ve halaylar çekilir. Bu seyirliğin ardından seyircilerle beraber evler dolaşılır. Her evin önünde halk oyunları oynanır ve maniler söylenir.³⁶⁵ Nurhan Karadağ'ın "Dede" oyununu aynen metne aktarması oyun akışının tespit edilmesi açısından oldukça önemlidir. Şükrü Elçin ise; oyunun nasıl icra edildiğini aktarmaz ve "Tekcik-Koç katımı Geleneği" başlığı altında sadece kısa bir özet sunar:

"Kasıma bir hafta kala, köyün hiç evlenmemiş bekâr adamı olan efe başı töreni tertip eder. Defler, kavallar, meşaleler ve çanlar hazırlanır. Çocuklar ve gençler çingirakları bellerine takarlar. Oyuncular bir meydanda toplanır. Köyün en kenar evine gelirler. Ev önünde susarlar. İçlerinden güzel sesli bir delikanlı tekerleme okur. Ev sâhibi türkü söyleyenlere yiyecek ve para verir. Sıra ile bütün evler gezilir. Çocukları evlenecek âilelerin daha çok hediye verdiği görülür. Toplanan hediyelerle oyuncular aş yaparlar."³⁶⁶

Bengîn Amedî, Elçin'i **Beranberdan** oyununu "Tekcik" adıyla değiştirmesinden, bu ve benzeri birçok seyirlik oyunu Türk kaynaklı bir oyun olarak göstermesinden dolayı eleştirmektedir.³⁶⁷ Amedî, Metin And'a da aynı eleştiriye yöneltmektedir. Bu eleştirilerin sadece "Kürtlerde de saya gezme oyunları vardır" önermesiyle yapılması yeterli değildir. Kürtlerin "saya gezme" oyunları ile ilgili herhangi bir kayıt, derleme bulunmamaktadır. **Beranberdan** ritüeli ile ilgili az da olsa bazı bilgilere ulaşılrken; "**sedê pêz**"de icra edilen dramatik oyunlarla ilgili

³⁶⁵ Karadağ, **a.g.e.**, s. 20-27.

³⁶⁶ Elçin, **a.g.e.**, s. 45.

³⁶⁷ Amedî, **a.y.**, s. 39.

herhangi bir yazının, derlemenin bulunmadığı görülmektedir. Dolayısıyla; Kürtlerdeki saya gezme oyunları, bu oyunları Türkleştirmeleriyle eleştirilen araştırmacıların yaptıkları derlemelerden yola çıkarak incelenmektedir. Oysaki Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin bizzat kendi dinamikleriyle, kendi diliyle, özgün manî ve tekerlemeleriyle incelenmesi, Anadolu'daki dramatik oyun geleneği dağarcığı için de önemli bir mirası işaret etmektedir. Kürtlerin seyirlik oyunlarından söz edildiğinde ilk akla gelen örneklerden olan **Beranberdan** ritüeli ve “saya gezme” oyunları da bu bağlamda özellikle araştırılmayı beklemektedir.

2.1.3. BÛKA BARANÊ

“Daha çok yaz mevsiminde, geline benzetilmiş bir bebek veya süpürge ev gezdirilir ve çocuklar tarafından yağmurla ilgili maniler söylenir (ki, eski çağlarda ilahiler de söylenmiş olabilir). Her gittikleri yerde ise geline su serpilerek yağmur beklenir. Bu gelenek ta Pagan dönemlerden kalmadır ve bereket tanrıçasına atfen gerçekleşir. Belki de bereket tanrıçasına su serpilerek uyandırılmaya çalışılmaktadır. Ya da toprak ana ile bereket tanrıçası özdeşleşmiştir.”³⁶⁸

Ali Husein Kerim, “Balkan Yarımadasında Kürtler” adlı kitabında; Kürtlerin “**Bûka Baranê**” oyununu yukarıdaki sözleriyle anlatmaktadır. Tarımla ve hayvancılıkla hayatını idame ettiren köylü için doğa ile ilişki vazgeçilmezdir ki; bu sebeple köylü çeşitli oyunlarla ihtiyacı olanı doğadan istemektedir. Kuraklık dönemlerinde yağmur yağması için Kürtler tarafından oynanan bir oyun olarak “**Bûka Baranê**”, Kürtçe’de gökkuşağı anlamına gelmektedir; birebir çeviride ise bu kelime “Yağmur Gelini” ya da “Yağmur Bebeği” (kastedilen oyuncak bebedir) demektir. Nurhan Karadağ, belgeselinin 6. bölümüne “Yağmur Gelin” adını vermiş ve Adıyaman, Kahta’nın Kayadibi (Horik) Köyü’ndeki “**Bûka Baranê**” oyununu ekrana taşımıştır. Karadağ, Kayadibi Köyü’nden Ali Işık’a yağmur yağmadığı zaman

³⁶⁸ Ali Husein Kerim, **Balkan Yarımadasında Kürtler**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2011, s. 340.

köylerde yapılan adetleri sormuştur.³⁶⁹ Ali Işık, oynanan oyunların ilk kısmını şöyle anlatmaktadır:

“Biz xewre yaparız, ekmek dediğimiz. İki katlı, katmer gibi. O xewreyi getirip odada yerler. Buna dua ederler. Bu nimetin hürmetine ve bu nimeti bize veren Allah’ın kudretine sığınarak dua ederiz ve o ekmekten herkes bir lokma yer ve herkes ‘Yarebbena bu yemeğin, bu ekmeğin yüzü suyu hürmetine bizi marhum etme’ diye dua ederler. Ekseriya yılbaşı dediğimiz kışın bitmesi ve baharın başlaması sıralarında köyün içinde dilenmeye çıkarlar. Yağmur Gelini manasına gelen (ses kesilir) yani yağmur gelini. Onu tabii ağaçtan aynen insan şekline koyup, üzerine bir fistan başına bir tülbent mülbent takıyorlar. Yağmur gelinine ev sahiplerinden birisi su serper. Yani bunu Allah’tan böyle su istiyoruz manasına gelen bu suyu serpiyorlar. Öbür tarafta zaten köyün içinde gezenlerin arasında bir iki kişi de torbayı alıp, damların üzerine çıkarlar. O damın bacasından bir torba aşağı sarkıtırlar. Ev sahipleri içerde herkes hali vaktine göre kimisi pirinç kimisi nohut kimisi kuru üzüm kuru yemiş bilmem kesme bu gibi şeyleri torbaya koyarlar ve bacadan yukarı çıkarırlar. Bazıları da muziplik olsun diye torbanın içine yani külle beraber ateş de koyarlar torbanın içine. Öyle dama çıkarlar. O an işi bittikten sonra teker teker bütün yani köyün evlerini gezdikten sonra “bu iş tamam oldu mu?” derler. Tamam oldu ama biz kendi köyümüzde gezdik dolaştık bir de başka köye gitsek yani biz kendimizi daha (?) bir seviyeye indirsek Allahü Teala belki ricamızı kabul eder, bu niyazımızı kabul eder diye, bu defa oradan hareket edecekleri zaman bu defa o şekilde gezmezler.”³⁷⁰

Ali Işık’ın “**xewre**” dediği ekmek, kül çöreği, gömme, kömbe olarak bilinen ekmektir. Hep beraber **xewre** yenildikten sonra “**Bûka Baranê**” adı verilen bir çeşit kukla hazırlanır ve köyün içinde bu kuklayla gezildikten sonra başka bir köye gidilmeye karar verilir. Ali Işık, bu ikinci bölümü şöyle aktarmaktadır:

“Bu Biran Bûk, kendi köyünde kalır. Bu defa yağmur gelini bir canlı insan, gençlerden bir gelin kıyafetine koyuyoruz. O geline nasıl bir elbise bir giyim lazımsa aynı şekilde giydiriyoruz. Bir de orada olacak olaylar belli olduğuna göre buna bir hoca lazım. Tabi hocanın sakalı da var. Sakalı beyaz...(ses kesilir)... üzerinde beyaz bir cübbe. Keşiş ise yalnız göğsünde bir haç vardır. Tabağı başının üzerine verdikten sonra siyah

³⁶⁹ Ali Işık’ın oyunu anlatırken kullandığı Kürtçe kelimelerin bazılarında sesin sansürlendiği görülmektedir. Örneğin; “Yağmur Gelini manasına gelen (ses kesilir) yani yağmur gelini.” Sesin kesildiği yerde muhtemelen “Bûka Baranê” denilmektedir. Bu ve benzeri sansürler, oyunların aktarımında ne kadar aşınmaya yol açtı bilinmez; fakat bu çekimlerin Kürt dramatik oyunları için önemli bir arşiv oluşturduğu kesindir.

³⁷⁰ “Köyümüzde Şenlik Var”, TRT, 6. Bölüm: Yağmur Gelin, 1988.

bulunursa siyaha yakın bir renk veyahut kahverengi bir şey o madeni tabağın üzerine kafasına bağlanır ve arada bir ip de bağlanır. Bir de onları daha fazla güldürmek için Biran Bûk yerine Ijik yaparız. Ijik dediğimiz o da bir adam. Onun giyimi acayip giyimleri vardır. Ayaklar dize kadar sıvanır ve siyah boya ile boyanır. Yüzleri siyah boyanır. Tabi o kendi vazifesini biliyor ve o şekilde gitmemiz icap edecek. Şimdi bunlar tamam olduktan sonra biz hareket edeceğiz. O köyden hareket edeceğimiz zaman fener alayı gibi fenerlerle gideriz. Davullu zurnalı. Köşelerde davul çalar, oyuncular oynar. O köye girdiğimizde köyün ileri geleni ya muhtardır veyahut köyün sahibidir. En son onun kapısının önüne giderler. Onların da tabii aileleri diğer evler gibi ya kesme ya bastık ya üzüm şu bu getirirler. Bu Ijik kabul etmez. Kapının önünde kendisini sırtüstü yere atar. Ne kadar bağırlarsa çağırırlarsa... Sanki hakikaten ölmüş gibi. Bunun ilacı illa bir kurban işte ve getirip buna hediye ettikten sonra...yani koçu. Kollar kalkar tabii. Herkes sevinir keyifleri hoş olur. Bağırlar çağırırlar. O arada meğer gelini kaçırmışlar. Ijik sanki kokudan anlıyormuş gibi gelinin durduğu yere gider, orada yeri koklar. Burnunu kaldırır havaya ondan sonra gelinin gittiği tarafa doğru koşar. Gelini gider saklandığı yerde gelini bulur. Gelini çıkardıktan sonra tabii bu gelini kaçırın öfkelenir. Ben zorla elime geçirdim gelini götürdüm, bu kadar zahmet çektim, bu da gelip aldı. Tam... şenlik yapacağı sırada silahı çekiyor Ijik'i öldürüyor. Eyvah bu neşemiz bu şenliğimiz bu defa cinayetle sonuçlandı. Bu arada gelin bu neyin nesidir diyor. Ijik ölmüş. Neden ölmüş. Yani kaçırın adam geldi bu defa onu vurdu. Bu da gelir ijik'in başında. Dizlerine vurur, feryat figan eder. İşte artık bir ağıt neyse. Bu defa keşişi çağırırlar. Keşiş efendi hele gel bunu ne yapalım ne edelim bunun bir ilacı yok mudur? Gelir başucunda durur. Ijik'in göğsü üzerine Haç'ı koyar. Keşiş bütün maharetlerini sarfeder. O sırada Ijik hiç yerinden kımlıdamaz ve ölü vaziyette kalır. Bu defa hoca gelir. ve Ijik gözünü açar, canlanır. Bunun neşesiyle halay tutarlar. Ondan sonra kendi köyüne dönerler. Getirdikleri kurbanı orda keser ve dua ederler, "İnşallah yağmur yağar"³⁷¹

Görüldüğü gibi, **Bûka Baranê**'nin yerini **Ijik** adı verilen oyuncu almaktadır. "**Ijik**" kelimesinin anlamını sorduğumuz **Dengbêj Xanî**, bu kelimeyi daha önce duymadığını; fakat rengi siyah olan, çirkin olarak tabir edilecek kimselere şaka maksatlı "**Rijik**" denildiğini belirtmiştir. Bu da "**Ijik**"ın hazırlanırken yüzünü ve bacaklarını siyah boya ile boyamasının sebebini -elimizdeki bilgiler doğrultusunda şimdilik- açıklamaktadır. Ali Işık'ın bir dış ses olarak anlattığı, icranın da dış sesle eş zamanlı gösterildiği bu oyun da aslında bir **Kosegelî** oyunu varyantıdır. "**Bûka Baranê**" oyunuyla beraber ve aslında yağmur yağması için oynanan oyunun taşıdığı dramatik özellik dikkat çekicidir.

³⁷¹ Aynı kayıt.

Diyarbakır, Serapgüzeli köyünde yapılan “**Bûka Baranê**” oyunu çekimlerinde ilginç bir detay olarak, bu sefer çocuklar kuklayı gezdirmekte ve kapılarda Türkçe maniler söylenmektedir. Kürtçe maniler söylendiğine dair bilgiye ve bir örneğine ise; Tarık Ziya Ekinci’nin, “Lice’den Parise Anılarım” adlı kitabında rastlanmaktadır. Ekinci, bezden ve ağaçtan yapılan maskota **Bûka Baranê** denildiğini belirterek, bu seyirlik oyunun Lice’deki icrasını şöyle anlatmaktadır:

“Yağmur duası, Orta Anadolu köylerinde köy imamının öncülüğünde, genelde köy erkeklerinin katıldığı uhrevi bir tören biçiminde yapılır. Oysa Lice’de bu tören çocuklar tarafından yapılırdı. Kurak geçen mevsimlerde her mahalleden sekiz ila on iki yaş arası çocuklar kendi aralarında gruplar oluşturarak toplanırlardı. Önce bez ve ağaçtan bir maskot (Bûka Baranê) yaparlardı. Daha sonra grup, bu maskotu taşıyan yaşça büyük çocuğun arkasından yürüyüşe geçer, hep birlikte aşağıdaki tekerlemeyi yineleyerek yağmurun yağmasını isterlerdi. Tekerleme şöyleydi:

“Baranê bir bar, bi bar,	“Yağ yağmur yağ!
Civîkan genimen te xar,	Kuşlar buğdaylarını yedi,
Sevîyan ser e hew xar,	Yetimler birbirini yedi,
Baranê bi bar, bi bar.”	Yağ, yağmur yağ!”

Mahallenin bütün sokakları dolaşılır ak bu tekerleme yinelenirdi. Daha sonra ileri gelenlerin kapısı çalınırdı. Evin hanımına yağmur duasına çıkıldığı anlatılır, hep birlikte haykırılan *kî xelatê bîne, dede hevîye nebîne* (kim armağan getirirse kuma acısı çekmesin) tekerlemesiyle hanımdan armağanlar istenirdi. Çoğu kez çocuklar reddedilirlerdi. Bazen de ceviz ve pestil gibi kuru yemişlerle yolcu edilirlerdi.”³⁷²

Ekinci’nin aktardığı oyundaki Kürtçe mani ve dua önemlidir; çünkü bu öğeler seyirlik oyunun sadece adının değil; içeriğindeki unsurların da Kürtlere özgü nitelikler taşıdığını göstermektedir. Seyirlik oyunların çeşitli kültürlerde farklı isimlerle benzer motivasyonlarla icra edildiği bilinmektedir. Bu oyun özelinde; **Bûka Baranê**’nin Anadolu köylerinde farklı isimlerle icra edildiği de bilinmektedir. Metin And, çeşitli derlemelerden hareketle yağmur yağdırmak için yapılan ilkel bebekler ve kuklalara verilen isimleri şöyle sıralamaktadır: “Bebek, Çaput Adamı, Kepçe Kadın, Çomça/Çömçe Gelin, Çullu Kadın, Kepçecik, Bodi Bostan, Gelin Gok, Kepçe Başı,

³⁷² Tarık Ziya Ekinci, **Lice’den Paris’e Anılarım**, Ed. Tanıl Bora, Derviş Aydın Akkoç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 108-109.

Su Gelini, Kodu Gelin”.³⁷³ Görüldüğü gibi; bu isimlerin arasında **Bûka Baranê** bulunmamaktadır. Oysaki And’ın aktardığı Kilis’in Kazıklı köyünde oynanan “Gelin Gok” oyunu³⁷⁴ ya da Karaman’da oynanan “Çömçe Gelin” oyunu³⁷⁵ ile **Bûka Baranê** oyunu neredeyse aynı biçimde icra edilmektedir. Farklı olarak; bu oyunlardaki maniler, kapıda edilen dualar Türkçe’dir. Akademisyenler, araştırmacılar bugüne kadar sadece Türkçe icra edilen “Anadolu köylüsü”nün oyunlarını dikkate almıştır ya da derlemelerde bu oyunların Kürt kültürüne ait olan özellikleri aktarılmamıştır. Oysaki Kürtlerin “**Bûka Baranê**”sindeki Kürtçe maniler, kapıdaki dualar, tekerlemeler de Anadolu’da oynanan seyirlik oyunların kültürel zenginliğidir.

2.1.4. GELENEKSEL KÜRT DRAMATİK OYUNLARI ÜZERİNE

Kürtlerde dramatik oyun geleneğinin en bilinen örnekleri incelenmiş ve bu oyunların Anadolu’nun çeşitli yerlerinde farklı isimlerle oynandığı görülmüştür. Seyirlik oyunların ulusal bir motivasyondan uzak, dil, din ayrımı yapılmadan Anadolu’da yaşayan tüm köylülere ait olduğu **Kosegelî**, **Beranberdan** ve **Bûka Baranê** örnekleri özelinde açığa çıkarılmıştır. Bu oyunların biçimi Anadolu’da oynanan diğer seyirlikler gibi göstermecî bir üsluptadır. Oyunlar, kanava olarak tanımlanabilecek doğaçlamaya dayanan bir yapıdadır. Dolayısıyla oyunların oynandıkları mekana, seyirciye, zamana uygun güncelleştirilmesi söz konusudur. Oyunların oynanma zamanları köylünün doğa ile kurduğu ilişkinin oluşturduğu takvime uygundur. Oyunlardaki kız kaçırma, ölüp-dirilme, yaşlı-genç çatışması gibi motifler aslında doğanın canlanması, eski yılın bitmesi gibi olayların birer temsilidir. Oyuncular, o köyün insanlarıdır. Nurhan Karadağ’ın, “Eğer herhangi bir köydeki seyirlik oyun çıkaran oyuncu grubunu şehirli seyirci grubunun karşısına çıkarırsak karşımızda ne oyunun anlamı kalır ne de tam olarak kendisi”³⁷⁶ sözleri, oyuncunun, aynı zamanda seyircisi olan köylüsüyle ilişkisinin önemini göstermektedir. Oyuncu,

³⁷³ And, **a.g.e.**, s. 234-235.

³⁷⁴ **A.e.**, s. 215.

³⁷⁵ s. 287.

³⁷⁶ “Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 1. bölüm, 1988.

köylüsünü iyi tanımaktadır ve oyununu ona göre şekillendirmektedir. Bu oyunlarda icra mekanı köylünün oyunu seyredebileceği, oyuna katılabileceği herhangi bir yer olabilmektedir. Aksesuarlar ve kostümler, köylünün pratik çözümler bularak oluşturduğu kendi çabasının ürünleridir. Saydığımız bu özellikler Anadolu’nun her yerinde icra edilen köy seyirlik oyunlarının ortak özellikleridir. Kürt seyirlik oyunları için de bu özelliklerin hepsi geçerli olduğu görülmektedir.

Seyirlik oyunlar denildiğinde ulusalcı politik bir yaklaşımın ötesinde kadim bir mirastan söz edilmektedir. Dolayısıyla; aslında “Anadolu Köy Seyirlik Oyunları”nın içinde yer alan Kürtlerin oynadığı dramatik oyunların (örneğin **Kosegelî, Beranberdan, Bûka Baranê**) kendi adıyla anılması, icra edildiği dilde derlenmesi önem teşkil etmektedir. Zira tiyatro tarihi yazımında, Türkçe icra edilen seyirlik oyunlarla Kürtçe icra edilen oyunlara benzer şekilde yaklaşılmadığı bu bölümde değindiğimiz örnekler üzerinden de görülebilmektedir. Oyunlarda söylenen manilerin, tekerlemelerin, duaların, şarkıların Kürtçe olması, Kürtlerin yaşadığı köylerde bu oyunların oynanmasının bir sonucu olarak oyunlarda Kürt kültüründen, geleneğinden izler bulunması, bu oyunları Kürt dramatik oyun geleneğine dahil eden özelliklerdir. Kürtler, **Kosegelî** oynadıklarında içindeki maniyle, tekerlemeyle, şarkıyla **Kosegelî** oynamaktadır. **Kosegelî**’nin **Köse Gelin**’den farkı bu içeriktir. Bu oyunu “**Köse Gelin**” olarak değerlendirmek yerine; **Kose** oyunlarının bir varyantı olarak gören yaklaşım işte bu sebeple tercih edilmiştir.

Türklerin yaşadığı köylerde Türkçe icra edilen oyunlar için süreklilik, köyün kapalı yapısının bozulmasıyla kırılmıştır. Nurhan Karadağ, özellikle Cumhuriyet’in kurulmasından sonra kapalılıklarını yitiren köylerde artık doğanın erişilemez bir tanrı olduğu inancının yerini köylünün kendi emeği ve bilincinin aldığını ve bu durumun seyirlik oyunları nasıl etkilediğini şu şekilde ifade etmektedir: “Kapalı, gelişmemiş yörelerimizde oyunların önemi, işlevi, törenselliği, kapalılığı ölçüsünde sürmekte, gelişmiş yörelerimizde ise ya bu oyunlar tümünden unutulmağa, ya salt eğlence aracı olmağa ya da bu oyunların geleneğinden ve tekniğinden yararlanıp yeni oyun

çıkartmalar başlamıştır”³⁷⁷. Kürtlerin yaşadığı köylerde Kürtçe icra edilen oyunlar sözkonusu olduğunda köylerin kapalı yapısının değişmesinin ötesinde farklı sorunsallar ile karşılaşmaktadır. Oyunların icrasının zaman içinde azalması, köylünün bu oyunları devam ettirmek yönündeki ihtiyaçlarının değişmesinden kaynaklanmamaktadır. Kürt köylüsü, büyük şehirlere göç etmek zorunda kaldığında oyunların, köyün şekillendirdiği biçimi değişmiş; oyunlar şehir ortamına uygun olarak yeniden düzenlenmeye çalışılmıştır. 90’lı yıllarda büyük şehirlerde hemşehri dernekleri kurulmuş, köyden gelenler bu derneklerde buluşmuştur. Bu dernekler bir anlamda Kürt kimliğinin bellek mekanları olmuştur. Seyirlik oyunlar bu mekanlarda oynanmaya devam etmiştir; fakat oyun oynamanın amacı değişmiştir. Şehirde köylü için geçim kaynağı artık hayvancılık, çiftçilik olmadığı için **Beranberdan** oyununun icrasını hatırlatacak bir takvim artık bulunmamaktadır. Artık tarımla uğraşmayan köylü için tarlası için yağmur dileyeceği **Bûka Baranê** oyununun bir anlamı kalmamıştır. Dolayısıyla seyirlik oyunun temel dinamiklerinden biri olan doğa-insan etkileşiminin bitmesi oyunların unutulmasına, unutulmasa bile kendisini gerçekleştirebilecek mekandan ve imkandan yoksun kalmasına sebep olmuştur. Şehirdeki Kürtler için seyirlik oyun artık eskiye ait olan bir gelenektir; çünkü günlük yaşamda bu oyunlara artık ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu oyunların icrası artık Kürt kültürünü yaşatmak amacını taşımaktadır. Oyun oynamadaki değişen motivasyonun; **yeni dengbêjlik** olarak adlandırdığımız günümüzdeki **dengbêjlik** icrasının devam ettirilme motivasyonundan farklı olmadığı görülmektedir. Kürtlerin yaşadığı köylerde gösterim süresini taşıyan dramatik oyun gelenekleri araştırılmayı beklemektedir.

Şehirde, Kürt kimliğinin ortaklığında bir araya gelinen derneklerde, kültür merkezlerinde gelenekle ulusalcı bir perspektif üzerinden kurulan ilişki geleneğin sürdürülmesi noktasında ilk bakışta olumlu bir yaklaşım gibi görülebilecek iken; söz konusu dramatik oyun geleneği olduğunda **dengbêjlik** geleneğinden farklı bir durum karşımıza çıkmaktadır. Ulusalcı yaklaşımın seyirlik oyunun icrasının devamı için yeterli bir motivasyon olmadığı görülmektedir. Örneğin; Diyarbakır Büyükşehir

³⁷⁷ Karadağ, a.g.e., s. 18.

Belediyesi, 13 Ocak 2015'te “**Serê Salê**”de (Yılbaşı) **Kosegelî** etkinliği düzenlemiştir.³⁷⁸ Benzer şekilde 2013 yılında Tunceli Belediyesi'nin düzenlediği **Zazaki** oynanan “**Gağan**” etkinliği³⁷⁹ yapılmıştır. Bu örneklerle eşlik eden kültürel ulusalcı motivasyon geleneğın aslında bir gösteri olarak sunulmasına sebep olmaktadır. Bu etkinliklerin düzenlenme imkanı, politik atmosferle ilişkilidir ve bu etkinliklere imkan sağlayan koşullar ortadan kalktığında bu örnekler azalacak ya da tamamen kaybolacaktır. **Dengbêjlik**, zaman zaman icra koşulları sağlanmamış olsa dahi günümüze kadar ulaşmayı başarabilmiştir. Seyirlik oyunlar ise; öncelikle icra mekanı olan köylerden koparılmış, sonra Kürtlerin değişen hayatları ve geçim kaynakları sebebiyle özündeki oynanma motivasyonunu yitirmiştir. Dolayısıyla; bu oyunlar, şehirde, şehrin olanaklarının izin verdiği bir alanda icra edilmeye çalışılmıştır. Bu ve benzeri sebeplerin ulusalcı bir motivasyon olsa dahi seyirlik oyunların icrasının sürekliliği için yeterli olmadığı görülmektedir. Yine bir karşılaştırma yapılacak olursa; **dengbêjlik** geleneğının ulusalcı bir motivasyonla popülerleştiği ve yeni mekanların, **yeni civatlar** oluşturduğu açığa çıkarılmıştır. Oysaki dramatik oyunlar için böyle bir süreç gerçekleşmemiştir. Köydeki takviminden kopuk, şehirde yetişen nesil, bu oyunları bir gösteri olarak deneyimlemiştir. Bu deneyim, gündelik yaşamın içinde değil; aksine gündelik yaşamdan ayrı bir gösterim süresini içermektedir. Aynı neslin **dengbêjliği** de bu şekilde deneyimlediği doğrudur; fakat hala icra süresinden bahsedilebilecek yeni bir **dengbêjlik** icrası da devam etmektedir. Sonuç olarak; dramatik oyun geleneğının özel zamanlarda köyde, köylüyle gerçekleşen icrasının temel motivasyonunu günümüze taşıyamadığı görülmektedir.

2.2. ÖNEMLİ BİR DURAK: 1893 ŞİKAGO COLUMBUS DÜNYA FUARI'NDA “THE KURDISH DRAMA”

³⁷⁸ Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, “Serê Salê, Binê Salê”, **YouTube**, 14 Ocak 2015, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=g04QK6Ky8bQ>, 12 Mart 2016.

³⁷⁹ Dersim Belediye, “Tunceli Belediyesi'nin Gağan Etkinliği”, **YouTube**, 27 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=xo2wnmCGBIU>, 5 Şubat 2015.

Bilinen ilk Kürtçe tiyatro metni olan **Memê Alan**, Evdirehîm Rehmîyê Hekarî (Abdurrahim Rahmi Zapsu (1890-1958)) tarafından yazılmış ve İstanbul’da çıkan **Jîn** (Hayat) dergisinin 15.³⁸⁰ ve 16.³⁸¹ sayılarında yayınlanmıştır. Bu oyundan önce, Kürtçe olmayan; ama Kürt tiyatrosunu daha geniş bir perspektiften görmeye imkan sağlayan başka oyunlardan bahsedilebilmektedir. Cafer Sarıkaya’nın yüksek lisans tezinde yer verdiği şu bilgi Kürt tiyatrosunu anlamak adına önemli bir durağı işaret etmektedir: Osmanlı Devleti, 1893 yılında Amerika’nın keşfinin 400. yıl dönümünün kutlandığı Şikago Columbus Dünya Sergisi’ne katılmış ve tiyatro gösterilerinin de yer aldığı bu fuarda “The Kurdish Drama” (Kürt Tiyatrosu) başlığıyla bir oyun sahnelenmiştir.³⁸²

Nurcan Yazıcı, “Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi’nin Sunumu”³⁸³ başlıklı yazısında uluslararası sergilerin kültürlerin yüzleşme mekanı olduklarını belirtirken; Osmanlı’nın Doğulu kimliğinin yanı sıra modern dünya olarak kabul gören Batı’nın bir parçası olma isteğiyle de bu sergilerde yer aldığını ifade etmektedir.³⁸⁴ Yazıcı, Osmanlı Devleti’nin modern dünyanın bir parçası olma kaygısına örnek olarak; 1893 yılındaki sergide Osmanlı pavyonlarının arasında inşa edilen bir tiyatro binasından ve iki katlı bir lokantadan söz etmektedir.³⁸⁵ Tiyatro, Osmanlı Devleti’nin batıya dönmüş olan yüzünün bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. 1891 yılında Amerika’nın resmi daveti üzerine hazırlıklara başlayan Osmanlı Devleti, Robert Louis Levy’nin sunduğu “Türk Köyü” projesini onaylamış ve fuar içinde bir camii ve ikibinbeşyüz seyirci kapasiteli³⁸⁶ bir tiyatroya da yer

³⁸⁰ “Memê Alan-1”, **Jîn:Kürdçe-Türkçe Dergi 1918-1919**, Çev. M. Emin Bozarslan, C. III, İsveç, Deng Yayınevi, Ekim 1986, s. 674-678.

³⁸¹ “Memê Alan-2”: **Jîn:Kürdçe-Türkçe Dergi 1918-1919**, Çev. M. Emin Bozarslan, C. IV, İsveç, Deng Yayınevi, Ekim 1987, s.725-729.

³⁸² Cafer Sarıkaya, “Celebrating Difference: ‘Turkish Theatre’ in the Chicago World’s Columbian Exposition of 1893”, s. 74.

³⁸³ Nurcan Yazıcı, “Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi’nin Sunumu”, **Arkitekt**, Yıl:71, Sayı:500, Ocak-şubat 2004, s.18-31.

³⁸⁴ **A.y.**, s. 31.

³⁸⁵ s.29.

³⁸⁶ Fuarın yerleşim yerlerinden biri olan Midway’deki sergiler için hazırlanmış özel katalogda Türk tiyatrosu için seyirci kapasitesi 1.500 olarak verilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. “Special Catalogue of Exhibits Midway Plaisance, Exhibits no.17.”, **Encyclopedia of Chicago**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/11421.html> , 1 Aralık 2016.

vermiştir.³⁸⁷ Osmanlı Devleti, kendi mekanına ve ekibine “Türk Tiyatrosu” adını vermiştir. 65 kişilik ekip imparatorluğun çeşitli yerlerine gönderilmiş memurlar tarafından bir araya getirilmiştir. 20 hissedarlı bu tiyatronun yönetmeni ise “Dağlık Lübnanlı bir Hıristiyan Arap” olan Pierre Butros Antonius olmuştur.³⁸⁸ Antonius’un İngilizce olarak hazırladığı “Turkish Theatre: Souvenir Programme” (Türk Tiyatrosu: Anma Programı) adlı program dergisinde³⁸⁹ fuarda sergilenen sekiz oyunun özeti bulunmaktadır. İlk sırada “The Kurdish Drama”nın yer aldığı programda Kalomonik Tiyatro, Civanmert, Şam’da Bir Şark Düğünü, Şeddad’ın Oğlu Anter’in Oyunu, Harun El-Raşid’in Oyunu, Türk Gelin, ve Hovarda Oğlu³⁹⁰ adlı/başlıklı oyunlar bulunmaktadır. Oyunların dili ise; Arapçadır.

“Oyuncular bir ile üç perde arasında değişen gösterilerini Amerikalı izleyiciye simültane İngilizce çeviriler eşliğinde Arapça olarak sunuyorlardı. Tiyatro oyunlarını yalnızca kendi anadillerinde sergileyen Çin ve Jawa gibi diğer Doğu ülkelerinin tiyatrolarından farklı olarak, izleyici sahnelenen oyunları anlayabilmiştir.”³⁹¹

Oyunların Arapça oynanmış olması dikkat çekicidir. Bu noktada oyuncuların konuştuğu ortak dil olarak Arapça’nın seçilmiş olma ihtimali yüksektir. Zira ekipteki kişilerin tamamının ana dilinin Arapça olma ihtimalinin az olduğu bir çeşitlilik söz konusudur. Program dergisinde; oyuncuların beyaz sarıklı olanların Dürzi, diğer sarıklıların ise Kürtler olduğu belirtilmiştir. Ayrıca “Türk İmparatorluğu”nun hiçbir devletin sahip olmadığı çeşitlilikte ulusa ve dine sahip olması tiyatroya da yansımış ve oyuncular Beytülhalim, Kudüs, Şam, Beyrut, Dağlık Lübnan, İzmir, Selanik gibi imparatorluğun farklı yerlerinden günlük yaşamlarını ve eğlencelerini göstermek için

³⁸⁷ Cafer Sarıkaya, “Celebrating Difference: ‘Turkish Theatre’ in the Chicago World’s Columbian Exposition of 1893”, s.50-51.

³⁸⁸ A.y., s. 69.

³⁸⁹ Cafer Sarıkaya bu belgenin San Francisco Halk Kütüphanesi’nde bulunduğunu söylemektedir. Bu belgenin çevrimiçi versiyonuna şu adresten ulaşılabilir: “Turkish theatre: souvenir programme, Midway Plaisance, World’s Fair, Chicago”, **Center for Research Libraries**, t.y., (Çevrimiçi) <https://dds.crl.edu/item/224567>, 10 Aralık 2016.

³⁹⁰ Cafer Sarıkaya, “Kürt Tiyatrosu 1893 Şikago Dünya Fuarında”, **Kürt Tarihi Dergisi**, 2. bs., Sayı:2, Ağustos-Eylül 2012, s. 47.

³⁹¹ Mehmed Ubeydullah Efendi’den aktaran; Sarıkaya, a.y., s. 46-47.

bir araya gelmiştir.³⁹² Bir başka dikkat çekici nokta; Osmanlı tiyatrosunun kendisini “Türk Tiyatrosu” olarak tanıtmasıdır. Program dergisinde de “Osmanlı İmparatorluğu” yerine; “Türk İmparatorluğu” tanımlaması kullanılmıştır.³⁹³ Oysaki Sarıkaya’nın da belirttiği gibi oyunların özetlerine bakıldığında Arap kültürünün, geleneğinin baskın olduğu bir programla karşılaşılmaktadır. Sarıkaya, bunun kanıtı olarak oyunlarda kullanılan şarkıların, dansların Arapça ve Araplara özgü olmasını göstermektedir. Oyunların temalarında da Arap kültürü ve geleneğinin etkisinin baskın bir şekilde hissedildiği ifade edilmektedir.³⁹⁴ Görüldüğü gibi; Şikago’daki “Türk Tiyatrosu” ne Türkçe’dir ne de sadece Türk kültürünü temsil etmektedir.

Sarıkaya, “Kürt Tiyatrosu” başlığını oyunun adı olarak tanımlamaktadır. Program dergisinin giriş yazısında belirtildiği gibi; oyunların, imparatorluğun çokkültürlü, çokuluslu yapısı içinde farklı yaşayışları ve eğlenceleri aktarmak amacıyla sahnelendiği gözönüne alındığında; **“The Kurdish Drama”** başlığının, Kürtlerin yaşamına dair bir oyun seyredileceğini işaret eden bir bilgilendirme başlığı olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Broşürdeki benzeri başlıklar da bu görüşü kanıtlar niteliktedir: **“The Kalamounic Drama”** ile **Qalamoun**³⁹⁵ vurgusu, yine **“Oriental Wedding in Damascus”** ile Şam vurgusu, **“Turkish Bridge”** ile Türk vurgusu yapılarak; aslında Osmanlı’nın birçok kültüre, ulusa ev sahipliği yaptığı gösterilmektedir. Buradan hareketle; **“The Kurdish Drama”** başlığı ile de Kürt vurgusu yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kaldı ki; program dergisinde yer alan özete bakıldığında; oyunun Kürtlerin gündelik yaşamlarına dair motifleri içeren bir giriş sahnesiyle başladığı görülmektedir. Giriş müziği ve danslarla başlayan üç perdelik oyunun özeti şöyledir:

³⁹² “Turkish Theatre: Souvenir Programme, Midway Plaisance, World’s Fair, Chicago”, a.y.

³⁹³ Özge Girit Heck, **“Labelling the Ottoman Empire as ‘Turkey’ in the Chicago World’s Fair of 1893”** başlıklı makalesinde Batı tarafından, herhangi bir ırk ya da etnik yapıyı işaret etmeden genel olarak Müslümanları kastetmek için Osmanlı ve Türk kelimelerinin değiştirilebilir bir biçimde kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Müslümanlar ise kendilerinin yine herhangi bir ırk ya da etnik yapıyı işaret etmeden Müslüman olarak tanıtılmasını tercih etmişlerdir; çünkü sultan aynı zamanda İslam halifesidir. Fuardaki bu kullanımın ayrıntılı bir analizi için bkz. Özge Girit Heck, **“Labelling the Ottoman Empire as ‘Turkey’ in the Chicago World’s Fair of 1893”**, **International Journal for History, Culture and Modernity**. C. III, Sayı:1, s. 107-137.

³⁹⁴ Cafer Sarıkaya, **“Celebrating Difference: ‘Turkish Theatre’ in the Chicago World’s Columbian Exposition of 1893”**, s. 95

³⁹⁵ Suriye’de Al-Nabk olarak da bilinen bölge.

“Bir grup Kürt ev hallerini, yemelerini, içmelerini çorap dokumalarını, yün eğirmelerini, eğlencelerini sergilerler. Bu esnada Hasan, kızını kendisiyle evlendirmeyi reddettiği için karısını da alıp kaçan amcası Fayad’ı arar. Fayad, eşi ve kızıyla çadırlarında otururken, kızlarının onların başına açtıkları beladan şikâyet etmektedir. Tam bu sırada, çobanlarından biri, koyunlarını çalan Arapların önünde onlardan kaçarken görülür. Araplar Fayad’ın çadırını basar, karısını ve kızını ve bütün mallarını alarak kaçarlar. Fayad, yeğeni Hasan yüzünden başına gelen talihsizliklerden kederlenmektedir. Fayad, ailesini ve çalınan mallarını Hasan’ın kurtarması şartıyla, kızını ona vereceğine söz verir. Hasan savaşçıları toplar ve Arapların peşine düşer. Komşuları Fayad’ı teselli ederken görülürler. Hasan, Zehra, Kerime ve birçok ganimeti alarak zaferle geri döner. Bu zafer kılıç oyunları, danslar ve şarkılarla kutlanır. Evlilik için büyük bir şölen düzenlenir.”³⁹⁶

Oyun özeti, Kürtlerin yaşamına dair bazı bilgileri içermektedir. Oyunun başındaki ve sonundaki kültürel motifler dışında, Kürtlerin çadırda yaşamaları, hayvancılıkla uğraşmaları, Araplar ile ilişkileri ve akraba evliliği gibi bazı özelliklere ve durumlara yer verildiği görülmektedir. Kürtlerin, imparatorluğun bir unsuru olarak uluslararası zemindeki bu temsilinin yine aynı tiyatrodaki diğer kültürlerin, ulusların temsilinden bir farkının olmadığı düşünülmektedir. Sarıkaya, uluslararası zemindeki bu temsille ilgili şunları söylemektedir: “Türk Tiyatrosu’nun sergilediği performansların isimleri bize Osmanlı’nın o dönemki toplumsal yapısını yansıtmakla birlikte, Türk Tiyatrosu içinde ilk sırada sergilenen oyunun Kürt Tiyatrosu (The Kurdish Drama) isimli oyun olması Osmanlı Devleti’nin tıpkı bugünkü Cumhuriyet gibi Kürt temsiline yurtiçinden ziyade yurtdışında daha müsamahalı olduğunu göstermektedir”.³⁹⁷ Osmanlı’nın bir unsuru olan Kürtlerin temsili için o dönemde Sarıkaya’nın sözünü ettiği gibi müsamaha gösterecek bir yaklaşımın olmadığı belirtilmelidir. Kürtlerin bu fuardaki “**The Kurdish Drama**” başlığıyla temsilini Osmanlı Devleti’nin Kürtlere karşı müsamahalı bir tavrı olarak görmek, dönemi bugünün paradigmalarına göre değerlendirmenin bir sonucudur. Kürtler, “Osmanlı Milleti”nin, “Türk İmparatorluğu”nun bir unsurudur. Dolayısıyla; Kürt temsilinin anlamının da bu yapı göz önüne alınarak analiz edilmesi gerekmektedir.

³⁹⁶ Turkish Theatre: Souvenir Programme’den aktaran Cafer Sarıkaya, “‘Kürt Tiyatrosu 1893 Şikago Dünya Fuarında’”, s. 47.

³⁹⁷ Cafer Sarıkaya, “Kürt Tiyatrosu 1893 Şikago Dünya Fuarında”, s. 48-49.

Osmanlı'nın bir unsuru olan Kürtler için kimlik ne zaman ulus temelli bir yaklaşımla tanımlanmaya başlanacak, o zaman Kürt tiyatrosunun ilk metni İstanbul'da yazılacaktır.

2.3. İLK KÜRTÇE TİYATRO METNİ: MEMÊ ALAN

Osmanlı Devleti içindeki milliyetçi hareketlerin Kürtler bağlamında nasıl geliştiğini görmek için Jön Türk Devrimi(1908) başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Zira II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, "İstanbul'daki eğitimli Kürtler gazeteler çıkarmaya, Kürt seçkinleri arasındaki yoldaşlık bağlarını geliştirmek için kültür dernekleri kurmaya ve geçmişlerini yeniden yazmaya"³⁹⁸ başlamıştır. 1900 yılında açılan ve hakkında fazla bilgiye sahip olunmayan Kürdistan Azm-î Kavî Cemiyeti'nden (Kürdistan Güçlü İrade Derneği) sonra³⁹⁹ Kürtlerin 1908 yılında kurduğu ilk cemiyet, "Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti"dir. Robert Olson, cemiyetin "...kültürel bir kolu olan Kürt Neşri Maarif Cemiyeti'ni kurarak, Süreyya Bey Bedirhan'ın daha önce Kahire'de çıkartmış olduğu aynı gazetenin bir devamı olarak Kürdistan dergisini yayınlamaya"⁴⁰⁰ başladığını belirtmektedir. Oysaki derneğin asıl yayını, dernekle aynı adı taşıyan "Kürt Teavün ve Terakki" gazetesidir. Bu gazetenin başyazarı, tiyatrocu Orhan Asena'nın da bir ferdi olduğu -sonradan Asena soyadını alacak olan- Mirikatibizade ailesinden, Ahmed Cemil Bey'dir.⁴⁰¹ 1908-1909 yılları arasında çıkan Kurdistan Gazetesi'nin⁴⁰² ve Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti Gazetesi'nin ortak noktası -ki dönemin sayılı Kürt gazetelerinde de

³⁹⁸ Hakan Özoglu, **Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği**, Çev. Nilay Özok Gündoğan, Azat Zana Gündoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005, s. 101.

³⁹⁹ Mehmet Emin Bozarslan, **Jîn: Kürdçe-Türkçe Dergi 1918-1919**, C.I, 1985, s. 112.

⁴⁰⁰ Robert Olson, **Kürt Milliyetçiliğinin Kaynakları ve Şeyh Said İsyanı**, Çev. Bülent Peker, Nevzat Kırış, Ankara, Öz-ge Yayınları, 1992, s.37.

⁴⁰¹ Bazı yazılarda Orhan Asena'nın babası olduğu belirtilmektedir; fakat Orhan Asena'nın babası M. Celaleddin Bey'dir. Asena ailesi bu dönemde basın alanında önemli görevler üstlenmiştir. Mirikatibizade ailesinden Şükrü Bey, Diyarbakır'ın ilk hususi gazetesi olan Peymân(1909)'ın imtiyaz sahibidir. Bu dergide Ziya Gökalp'ın yazıları da yer almıştır. Mirikatibizade ailesi ile Ziya Gökalp'ın ilişkisi şu aile bağından kaynaklanmaktadır: Orhan Asena'nın büyükannesi, Ziya Gökalp'ın ablasıdır.

⁴⁰² Mehmet Uzun, 1898 yılında Kahire'de yayınlanmaya başlayan Kurdistan gazetesinde Ehmedê Xani'nin 17. yılında yazdığı "Mem û Zîn" adlı eserinin 21 sayıda tefrika edildiğini söylemektedir. Mehmet Uzun, **Kürt Edebiyatına Giriş**, Yay. Haz. Abidin Pariltı, 8. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2006, s. 73.

görülen ortaklık- Meşrutiyet taraftarlığı, Osmanlılık kimliğine olan vurgu ve adalet, eşitlik, kardeşlik kavramlarının sık sık telaffuz edilmesidir.⁴⁰³ Bu ortaklık “Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti”nin yaklaşımının bir yansımasıdır:

“...kültürel milliyetçiliğin yeni bir ifadesi olan ve II. Meşrutiyet sonrasında kurulan Kürd Terakki ve Teavün Cemiyeti Ermenilerle Kürdler arasında barış ve kardeşliği ve her iki halkın meşrutiyetle yönetilecek yeni bir Osmanlı birliği çerçevesinde yer almasını hedeflemekteydi. Kültürel milliyetçilik, Kürd kimliğiyle ortaya çıkmak ve Kürdlerin “uyanmasını” ve “medeniyete” varmasını hedefleyen talepler ileri sürmek anlamına gelmekteydi.”⁴⁰⁴

II. Meşrutiyet koşullarında kültürel milliyetçiliğin gelişemediği görülmektedir. İttihat ve Terakki yönetimi, Türk milliyetçiliğini vurgulayan siyasetiyle, Müslüman halklar arasında gelişen milliyetçi akımlara karşı çıkmış ve sonuç olarak Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti kapatılmıştır.⁴⁰⁵ Bu dönemde yarım kalan kültürel milliyetçi çalışmalarda tiyatroya rastlanılmamaktadır.⁴⁰⁶

Kültürel milliyetçilik bağlamında önemli bir durak olarak Kürdistan Teali Cemiyeti’nin kurulduğu 1918 yılına dikkat çekilmelidir. Zira Kürtlerin ilk tiyatro metni sayılan Evdirehîm Rehmîyê Hekarî tarafından yazılan “**Memê Alan**” adlı oyun, bu derneğin yayın organı olan **Jîn** dergisinde iki tefrika halinde yayınlanmıştır. İstanbul’da yayınlanan **Jîn** dergisinin yayın politikası şöyle özetlenebilmektedir:

“Gazete millî bir tarih yaratmayı Kürd milliyetçiliğinin en önemli hedefi olarak görmekteydi. Jîn, Demirci Kawa efsanesinden yola çıkarak, Kürdleri tarih-öncesi dönemler ve gelecek arasında bir bağ kurmaya ve millî günlerini heyecanla kutlamaya davet ediyordu.”⁴⁰⁷

⁴⁰³ Yener Koç, “Kürdistan Gazetesi (1908-1909) Üzerine Birkaç Not”, **Kürt Tarihi Dergisi**, sayı: 8, Ağustos-Eylül 2013, s. 40.

⁴⁰⁴ Hamit Bozarslan, “Kürt Milliyetçiliği ve Kürd Hareketi (1898-2000)”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, C. IV, 4. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2009, s.845-846.

⁴⁰⁵ A.y., s. 846.

⁴⁰⁶ 1919 yılında yayınlanan Memê Alan oyunu, bilinen ilk Kürtçe tiyatro metni olarak sunulmuştur. 1908 yılında başlayan döneme ait bir tiyatro çalışmasının 1919 yılında bilinmiyor olması olası değildir. Bu sebeple; her ne kadar dönemin gazeteleri, dergileri tam olarak gün yüzüne çıkarılmamış olsa dahi; 1919 yılında yayınlanan bir oyunun “ilk olma” payesini almasına istinaden yukarıdaki yorum yapılmaktadır.

⁴⁰⁷ Hamit Bozarslan, a.y., s. 847.

Mehmet Emin Bozarslan, 1983 yılında Arap harflerinden Latin harflerine çevirdiği Kürtçe ve Türkçe yayınlanmış olan 25 sayılık **Jîn** dergisi derlemesinin sunuş yazısında; **Memê Alan** oyununun “bilinen ilk Kürdçe piyes” olduğunu belirtmektedir.⁴⁰⁸ Oyunun yayınlandığı sayıda ise; bu oyunun ilk olmasına dair bir açıklama bulunmamaktadır. Bu da daha önce yazılmış olan bir Kürtçe oyun olma ihtimalini akla getirmektedir; fakat şu ana kadar edinilen bilgiler en eski Kürtçe tiyatro metninin **Memê Alan** olduğunu göstermektedir.

Oyun, “Pîyesa Kurdî” (Kürtçe Piyas) başlığı ile yayınlanmıştır. Oyun adının hemen altında; “Kürt tiyatrosu, Kürt faziletinin aynasıdır”⁴⁰⁹ cümlesi bulunmaktadır. Bu cümle, ilk örnek olarak kabul edilen bir oyun için şu bakımdan ilginçtir: yazar, sanki kendisinden önce de örnekleri olan bir Kürt tiyatrosunun varlığından söz eder gibidir. Özellikle “Kürt Tiyatrosu” kavramının kullanılıyor olması dikkat çekicidir.

Oyunun adı ilk bakışta **dengbêjler**, **çîrokbêjler** aracılığıyla eski zamanlardan günümüze kadar gelen ve hatta 17. yy.’da Ehmedê Xanî’nin “**Mem û Zîn**” adlı eserinin yazınsal kaynağını oluşturan “**Memê Alan**” destanını akla getirmektedir. Emin Bozarslan, oyunun adının yanına düştüğü dipnotta, oyunun konusunun klasik **Memê Alan** destanıyla aynı olmadığını ifade etmekte; yazarın, klasik “**Memê Alan**” hikayesini, Kürdi ve İslami bazı motifler kullanarak Selahattin Eyyûbi’nin Hristiyanlarla olan savaşına uyarladığını belirtmektedir.

İki perdeden oluşan “**Memê Alan**”ın oyun kişileri: **Memê Alan**, **Lewend** (Memo’nun arkadaşı ve Mir’in hizmetkârı), **Çavreş** (Memo’nun Annesi) ve **Xezal** (Memo’nun karısı)dır. Perde açıldığında minder ve yastıklarla dolu, Kürdi⁴¹⁰ halı, kilim ve çeşitli eşyalarla süslenmiş bir odada Memo ile karşılaşılır. Hakkari mirinden

⁴⁰⁸ Mehmet Emin Bozarslan, **Jîn:Kürdçe-Türkçe Dergi 1918-1919**, C.I, 1985, s. 158.

⁴⁰⁹ “Tiyatroya Kurdan fezîlete Kurdan noşî didit” cümlesi “Kürtlerin tiyatrosu, Kürtlerin faziletini gösterir” olarak çevrilmiştir. Anlamsal olarak Zeki Gürür’ün yaptığı yukarıdaki çeviri tercih edilmiştir.

⁴¹⁰ Yazar “Kurmancî” kelimesini kullanmıştır.

gelen emirle Selahaddin Eyyübi'nin Kudüs için yaptığı savaşa bir Kürt olarak katılmak isteyen Memo'yu annesi de destekler. İslamiyet ve ülkesi uğruna savaşıacak olan Memo'nun arkadaşı **Lewend** de çoluk çocuğunu bırakıp savaşa katılacaktır. Memo'nun aklında ise henüz bir haftalık gelin olan eşi vardır. "O'nu bırakıp gitmek olur mu?" diye düşünürken, ülke sevgisini bütün sevgilerin üzerinde tuttuğunu belirterek, gitmek konusundaki kararlılığını gösterir. **Xezal**, Memo'nun gitmesini istemez. Memo gidecekse **Xezal** da gelecektir. Memo, karısının annesine göz kulak olmasını ister ve başka çaresi kalmayan **Xezal** üzüntüye dayanamaz ve ilk perdenin finalinde bayılır. Oyunun ikinci perdesi bir yıl sonrasında başlar. Memo evine dönmüştür. Memo, ilk bakışta kendisini tanımayan karısıyla bir misafirmiş gibi konuşur. Bu sahnede **Xezal**'ın Memo'nun bir sorusuna karşılık sinirlenmesine rağmen; Kürtlerin misafirlerine saygıda kusur etmeyeceğini söylemesi üzerine Memo kendisini tanıtır. Memo ile **Xezal** sarılıp, yatarlar. Bu sırada **Çavreş** gelir. Kapıyı kimsenin açmaması **Çavreş**'i şüphelendirir. İçeri girdiğinde gelinini tanımadığı oğluyla yatakta görür ve mızrağı oğlunun göğsüne saplar. Hatasını anladığında artık çok geçtir.

Oyunun yazınsal kaynağı ile ilgili ipucu **Çavreş** ve **Xezal**'ın finalde yer alan ağıtta bulunmaktadır. "Herê Memo, Memê Ebasî, Ebasî!"⁴¹¹ ile başlayan ağıt, bize "**Mem Ebasî**" adıyla bilinen geleneksel bir halk hikayesini işaret etmektedir: Hakkari'den derlenen bu hikayeye göre olay şöyle gelişmektedir:

"Mem, ihtiyar bir kadının oğludur. Bu ihtiyar kadın, yetim olan oğlunu türlü zahmetlerle büyötmüştür. Mem evlenme çağına geldiğinde annesi güzel bir kız alır oğluna. Düğünden bir süre sonra Memo için gurbet hayatı başlar ve uzun bir süre eve gelmez. Zalim gurbet gideni kolay göndermez sılaya. Gurbetlik günleri uzayınca türlü dedikodular yayılır Hakkâri sokaklarına. Memo gurbette ölmüştür denir. Kadere razı olmak insan olmanın şanındandır denilir. Ne de olsa "Ondan gelen, O'na dönecektir." Taziyeler kurulur, ihtiyar anaya başsağlığı dilenir ve unutulur Memo. Derken günlerden bir gün gece vakti döner Memo evine. Güzel karısı uyumamıştır. Açar kapıyı Memo'suna. Uyuyan kederli anasını uyandırmak istemezler. Uyku sersemi yüreği dayanamaz diye düşünür oğul ve gelini. Halvet olurlar gecenin karanlığında ve yataklarını cennete

⁴¹¹ İlk satırı bu olan "Memo" şarkısının notasına ve sözlerinin tamamına şu kitaptan ulaşılabilir. "Memo", **Kilam&Stranên Kurdî: bi Nota & Gotin**, Haz. Cewad Merwanî, İstanbul, Avesta Yayınları, 2010, s. 675.

çevirirler.

Sabah namazına uyanan anne, yavrusunun yavuklusuna bir göz atar. Ne de olsa oğlunun yadigârıdır. Bir de ne görsün! Gelinin koynunda yatıyordur namerdin biri. Deliye döner. Kızından daha çok sevdiği gelininin ihanetine dayanamaz, çıkarır hançerini ve saplar gelininin yatağında uyuyan civanmerdine. Öldürdüğüne emin oluncaya kadar defalarca indirir hançeri yavrusunun yüreğine. Uyanan gelini bağırır “anaaaa... ne yaptın? Ana! Memo’ma bu gece kavuşmuşken öldürdün onu.” diyerek. Feryadı gökleri inletir. Anası, kederli anası, kör olası anası fark etmiştir olan biteni ama artık olan olmuş, Memo ölüm şerbetini içmiştir. Geliniyle birlikte bir ağıt yakar Memo’suna: “HOY HOY MEMO, MEM EBASİ EBASİ...” diye.”⁴¹²

Bu şarkıya, müzik grubu “**Koma Amed**”in 1998 yılında çıkardığı “**Dergûş**” (Beşik) adlı albümünde “Hoy Memo” ismiyle rastlanılmaktadır. Grubun üyelerinden Fikri Kutlay ile 2014 yılında yapılan bir röportajda, Kutlay, şarkıyı kendisinin derlediğini belirtmekte; şarkının hikayesini şöyle aktarmaktadır:

“...Osmanlı döneminde bir asker yıllar sonra evine geri dönüyor. Geldiği gibi karısının koynuna giriyor. Sonra ev sakinleri gece seslere uyanıp gelinin odasına giriyorlar ve tutup adamı öldürüyorlar. Ve sonra anlaşıyor ki o adam kendi oğulları, yani Memo.”⁴¹³

Dengbêj Salihê Şirnexi de “Hoy Hoy Memo” şarkısını söylemeden önce şarkının hikayesini şöyle anlatmaktadır:

“Sayın dinleyiciler, şimdi Memo’nun hikayesi üzerine düşüneceğiz. Memo kilamının anlamını, biraz daha iyi anlayabilmek için, şimdi sizlere 4 kelimeyi baştan söyleyeceğim ki herkes bilsin Memo’nun kilamının ne üzerine söylendiğini. Memo anne karnında beş-altı aylıkken babası gidiyor. Üzerinden yıllar geçiyor. Memo artık dünyaya gelmiş, Allah O’na can vermiş. Büyüyor ömrü 15 sene, 16 sene, 17 sene, 18 sene oluyor. Annesi tüm ilgisini ona vermiş ve oğlunu hala kendi yanında uyutuyor. Üzerinden uzun zaman geçtikten sonra babası geliyor. Bakıyor ki; Memo’nun annesinin koynunda biri yatıyor. “Demek ki bu kadının bir

⁴¹² “Evlenme Adetleri”, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Hakkari İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, (Çevrimiçi) <http://www.hakkarikulturturizm.gov.tr/TR,160267/evlenme-adetleri.html>, Kasım 2016.

⁴¹³ Halil Ş. Mikailoğlu, “Koma Amed Söyleşisi: Diyarbakır Gecesi’nden Roma’ya”, **Bianet**, 5 Nisan 2014, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/biamag/toplum/154689-diyarbakir-gecesi-nden-roma-ya>, 9 Ocak 2015.

sevdiği var. Eğer ben bir erkeksem benden sonra karımı nasıl başkası sevebilir” diyor ve elini hançerine doğru götürüyor. Memo’nun göğsüne hançerini defalarca saplıyor. Memo hançerlendikten sonra annesi uyanıyor ve olan biteni idrak edip, bağılıyor “Evin yıkılsın ey! O senin oğlundu.” Fakat iş işten geçiyor ve annesi kilamların üzerine düşüp, oğluna kilamlar söylemeye başlıyor. Şimdi Memo kilamını okumaya başlayacağız, hakiki makamı, kaidesi ve zamanıyla...”⁴¹⁴

Bu anlatının sadece Kürtlere özgü olmadığı görülmektedir. Kaynak kişisi Şahsenem Aydemir olan Gökhan Temur’un Ardahan, Dedegül Köyü’nden derlediği “Aşağıdan Gelen Tatar” türküsünün hikayesi Memo’nun hikayesiyle benzerlikler taşımaktadır. Bu türkünün hikayesine göre; Mahmut ve Suna adında iki genç evlenmiş, aradan bir sene bile geçmeden Mahmut askere gitmiştir. O zamanlar askerlik çok uzun sürer, ne zaman dönüleceği de bilinmezmiş. Mahmut, çavuş olmuş, askere gittikten 3-4 yıl sonra savaş çıkınca cepheye gitmiş ve esir düşmüş. Yedi senelik askerlik, esirlikle olmuş 15 yıl. Savaş sona ermiş ve Mahmut’un esareti bitmiş. Mahmut bunca yıl neler olup bittiğinden habersiz: Anne babası yaşıyor mu? Suna O’nu bekliyor mu? Bu kuşkuyla köye dönünce geceyi beklemiş ve evlerine yaklaşıp pencereden içeriye bakmış. Suna gelinin yanında birinin yattığını görmüş. Sonra türkü başlamış. Bir Mahmut Çavuş bir Suna gelin söylemiş:

Aşağıdan gelen tatar
Kamçısını atar tutar
Garip olan nerde yatar
Kondur beni allı gelin

Aşağıdan gelen tatar
Kamçısını atar tutar
Garip olan handa yatar
Konduramam yiğit seni

Hastayım attan inemem
İnsem de geri binemem
Ay karanlık yol gidemem
Kondur beni allı gelin

Hastaysan attan inersin
İnsen de geri binersin

⁴¹⁴ Şarkının girişindeki hikayeyi Nalin Diri çevirmiştir. Salihê Şirnexi, “Hoy Hoy Memo”, **YouTube**, 1 Mayıs 2012, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=8rjyLjVA4do>, 4 Aralık 2016.

Ay ışıĒı yol gidersin
Konduramam yiĒit seni

Akşamını aldır gelin
Kandilini yandır gelin
Yanında yatan o yiĒit
Neyin bana bildir gelin

Akşamımı aldırmaşam
Kandilimi yandırmaşam
Yanımda yatan yiĒide
Ak mememden emdirmişem

Ardahan'dan gelir ferman
Dizlerimde yoktur derman
Mahmut Çavuş sene kurban
Aç kapıyı Suna Gelin

Ardahan'dan gelsin ferman
Dizlerinde olsun derman
Suna Gelin sene kurban
Gel içeri Mahmut Çavuş
Kolum yastık saçım yorgan
Gel içeri Mahmut Çavuş.⁴¹⁵

Anlatıların finalinin farklı olduĒu görölmektedir. Bu türkünün finalinde Mehmet Çavuş, karısının koynunda yatan kişinin çocukları olduĒunu anlamıştır. “**Mem Ebasî**” ise; farklı varyantlarının hepsinde ölümden sonra bir aĒıt olarak söylenmektedir. Yine de hikayenin gövdesinin aynı olması dikkat çekicidir. Bu benzerlik; anlatıların sınır tanımazlığına dair önemli bir örnektir. “**Memê Alan**” oyununun yazınsal kaynaĒı olarak peşine düştüğümüz bu hikaye, **dengbêjlerin** gözünde ise; bir **kılâmın** hikayesidir.

Bilgisine başvurduğumuz **Dengbêj Xanî**, **Dengbêj Gazîn** ve **Dengbêj Selahattin Güçtekin** bu hikayenin “**Memê û Eysê**” adıyla bilinen bir **kılâm** olduĒunu belirtmiştir. Bu **dengbêjlerin** hepsi “**Mem Ebasî**”nin hikayesinin “**Mem û Eysê**” den farklı olduĒunu söylemiştir. ÖrneĒin; **Dengbêj Selahattin Güçtekin**’in aktarımıyla; “**Mem Ebasî**”nin hikayesinde Memo fakir bir gençtir. Sevddiği kızın ailesi kızlarını Memo’ya vermemiştir. Bunun üzerine kız, Memo’nun ardından bu

⁴¹⁵ “Aşğıdan Gelen Tatar Hikayesi”, (Çevrimiçi) http://www.turkuler.com/hikayeler/turku-hikayeleri_asagidan_gelen_tatar.html, 15 Mart 2017.

şarkıyı söylemiştir.⁴¹⁶ Diğer yandan; **dengbêjin** anlattığı “**Memê û Eysê**” **kilamı** ise; yazınsal kaynağını araştırdığımız “**Memê Alan**” piyesinin küçük farklar dışında neredeyse bir özeti gibidir. **Dengbêj Selahattin Güçtekin**, olayın 1850’li 80’li yıllarda geçtiğini; çünkü **kilamda** 7 yıl yapılan askerlikten bahsedildiğini işaret ederek bu **kilamda** ne anlatıldığını şöyle aktarmaktadır:

“Bir dul kadının oğlu askere gidiyor. Tam yedi yıl. Askerliği bitiyor. Herhalde Yemen tarafına gitmiş ben öyle tahmin ediyorum ki. Yemen tarafına gitmiş. Teskere alırken tabii yedi yıl dolmuş. Teskere gelirken akşamleyin eve gelir. Anası görmüyor. Anası görmediği zaman tabii hanımı dışardaymış. Hanımı görüyor. Bu çocuk evliymiş. O zaman diyor ki hiç anneye müjde falan şimdi verme, zamansızdır. Saat demek diyelim ki 11, 12 o sıradaymış. Bu hemen gidiyor yatağında yatıyor. Sabahleyin annesi kalkıyor ki, bakıyor ki gelin gelmiyor. Bu tereddüte düşüyor. Diyor ki; “Hele ben gideyim gelinin odasına gireyim ki bu gelin niye bugün kalkmadı. Her gün gelirdi bana sobayı doldururdu, benim abdest şeyimi hazırlardı. Bugün niye piyasada yoktur.” Şimdi bu gidiyor, odasını açıyor, bakıyor ki bir tane genç, gelinin kucığında yatıyor. Her ikisi de öyle yatmış ki hiç uyanmıyorlar. Bu demek ki tabii oğlunu da tanımıyor. “Aaa” diyor “demek gelin kötü yollardaymış benim haberim yoktur oğlum da askeredir. Demek ki benim oğlumun üzerinde gözünü gezdirmişsin.” Ben bunu öldüreceğim. Yavaş dönüyor. Artık evde yankesici ne varsa diyelim ki bıçakmış kamaymış neymiş bir tane bir şey varmış. Bu geri dönüyor. Geri dönüyor geliyor. Yavaş yorganı kaldırıyor. (...) kendini üstüne atıyor ki gelin o sıra (...) “Anne” diyor “ah sen oğlunu öldürdün.” “Yok yav.” “Ya valla ciddi” diyor. Tabii öyle diyince farkına varıyor. Farkına varınca tabii. O zaman oğlu ölüyor. Bunun üstüne tabii o askerın annesi çocuğun annesi onun üzerinde bu şarkıyı bu türküyü çıkartıyor. Dünyada bu tarih oluyor.”⁴¹⁷

Dengbêj Gazîn de bu **kilamın** annenin ağzından söylendiğini belirterek benzer bir olay akışını şöyle anlatmaktadır: Memo önce firarmış. O dönemde yedi yıl süren askerlikten kaçarak İran’da firari olmuş. Daha sonra yaşlı annesi ve genç karısı (Eysê) için Türkiye’ye geldiğinde devlet, Memo’yu yakalamış. Memo, 7 sene hem tutuklu kalmış hem de askerlik yapmış. **Gazîn, kilamda** Mem’in zindanda kaldığının anlatıldığını belirtiyor. Hatta eve dönmesinin **kilamda** “azad edilmiş” olarak ifade edildiğini söylüyor. Memo, zamanı dolunca “Beni bırakın, ben zaten İran’a gideceğim” demiş ve Memo’yu bırakmışlar. **Dengbêj Gazîn kilamda**, Memo’nun asker elbisesiyle evine gittiğini söylüyor. Memo, evinin kapısına geliyor; fakat gelin

⁴¹⁶ Dengbêj Selahattin Güçtekin, kayıt no: 16122016/1.

⁴¹⁷ Aynı kayıt.

Memo'yu tanımıyor. Karısı diyor ki: "Seni tanımam için nişanlarını söyle!". Memo karısını ikna etmek için bazı nişanlar anlatıyor. Eyşê ikna oluyor ve annesine Memo'nun geldiğini müjdelemek istiyor. Mem de diyor ki; "Sabah haber veririz". Anne, namaza kalkınca bir bakıyor ki; Eyşê bir askerle yatıyor. Anne, askeri öldürmeye karar veriyor. Diyor ki; "Silahla vursam millet duyar, gelinim rezil olur; taşla öldürsem benim gücüm yetmez" ve Mem'in kendi hançerini alıyor. Sırtüstü yatan Mem'in üzerine hançerle beraber kendisini bırakıyor, oğlunu kendi hançeriyle öldürüyor. **Gazîn**, bu hançerleme anının **kilamda** "4 parmağı da yerin dibine girdi" cümlesiyle anlatıldığını aktarıyor. Eyşê, sese uyanıyor ve diyor ki; "Anne, bu Mem'dir, sen kendi oğlunu öldürmüşsün." Anne; "Bana neden haber vermedin?" diyince; Eyşê, bunu Mem'in istediğini söylüyor. **Dengbêj Gazîn** emin olmamakla birlikte bu olayın ardından annenin de kendisini öldürmüş olduğunu belirtiyor.⁴¹⁸ Görüldüğü gibi; bu **kilamdaki** olay akışı da "**Memê Alan**" oyunundaki olay akışına benzemektedir. Farklı olarak; Memo bu versiyonda firaridir ve yedi sene sonra evine geri döner. "**Memê Alan**" oyununda ise; Memo, ülkesi ve dini için savaşılmaya hevesli bir gençtir ve bir sene sonra evine döner. Memo evine döndüğünde karısı ondan emin olmak için bazı nişanlar ister ve Memo da karısını ikna eder. Oysaki oyunda Memo, kapıya bir misafir gibi gelir ve karısı, Kürtlerin misafirlerine saygıda kusur etmediklerini ifade ederek, Memo'nun bir sorusuna sinirlendiği halde sakin yanıt verir.

Bu farklılıklar aslında yazarın oyunu yazma motivasyonunu açığa çıkaran unsurlar olarak görülebilmektedir. Evdirehîm Rehmîyê Hekarî'nin hangi kaynağı kullanarak "**Memê Alan**" metnini yazdığı bilinmez; fakat ister "**Mem Ebasî**" hikayesi ister "**Memê û Eyşê**" **kilamı** olsun ya da bu şarkı ve **kilam** aslında aynı kaynaktan beslenmiş ya da beslenmemiş olsun, bilinen ilk Kürtçe tiyatro metninin yazınsal kaynağının Kürt sözlü geleneğinden alındığı kesindir. Yazarın oyunun adını yine bir Kürt destanından alınması da aslında oyunun yazılma motivasyonuna dair önemli ipuçları vermektedir. Yazar, Kürt sözlü geleneğindeki bir anlatıyı dramatik metne dönüştürürken; kültürel milliyetçi bir yaklaşımla oyunu kurgulamıştır. Oyunun

⁴¹⁸ Dengbêj Gazîn, kayıt no: 16122016/2.

dekorunun bile Kürt kültürüne ait motiflerin kullanılarak ifade edilmesinin yanı sıra Kürt kültürünü, geleneklerini anlatan diyaloglar da bu kültürel milliyetçi yaklaşımı gösterir niteliktedir. Yazarın oyunun başında yazdığı “Kürt tiyatrosu, Kürt faziletinin aynasıdır” sözü de aslında oyundaki bu Kürt kültürüne ait motifleri bir yönüyle açıklamaktadır. Yazar bu ifadesiyle; Kürt tiyatrosunun, Kürtlerin erdemlerini anlatma misyonuna da vurgu yapmaktadır.

“**Memê Alan**”dan sonra bu coğrafyada Kürt tiyatrosundan bahsetmek için uzun süre beklemek gerekecek ve ancak Cumhuriyet kurulduktan sonra Kürtçe bir metinle ilk kez 1959 yılında karşılaşılacaktır.

2.4. CUMHURİYET DÖNEMİNİN İLK KÜRTÇE TİYATRO METNİ: BİRÎNA REŞ

1919 yılından sonra Kürt tiyatrosunun geniş bir coğrafyaya yayıldığı bilinmektedir: İran, Irak, Suriye, Ermenistan, Gürcistan, Türkiye, ilerleyen zamanlarda kısmen Avrupa.⁴¹⁹ Çetoyê Zêdo ve Yavuz Akkuzu’nun hazırladığı “Kürt Tiyatro Tarihi” adlı kitapta 1990 yılına kadar bu coğrafyalarda oynanan ve/veya basılan metinlerin yer aldığı bir kronoloji bulunmaktadır.⁴²⁰ Türkiye’deki Kürt tiyatro deneyiminden bahsetmeden evvel bu kronolojide yer alan Kürt tiyatrosu için önemli duraklardan söz etmenin, Türkiye deneyimini anlamak noktasında önem teşkil ettiği görülmektedir. 1919 yılından sonra ilk olarak 1921 yılında **Necîb Heddad** tarafından yazılan, **Erbil Ûla Tiyatro Grubu**’nun sahnelediği “**Selahaddînî Eyyûbî**” adlı bir oyun karşımıza çıkmaktadır. 1927 yılında ise; W. Shakespeare’in “**Julies Jesar**” adlı oyununun **Medreseya Zanistî Oyuncuları** tarafından Süleymaniye’de sahnelendiği bilinmektedir. Bağdat Üniversitesi Oyuncuları, **Fûad Reşîd**’in yazdığı “**Jinhênani Kurdewarî**” adlı oyunla Bağdat’ta seyirciyle buluşmuştur. 1937 yılında Elegez’de devlet tarafından bir Kürt tiyatrosu kurulmuştur. Tiyatronun müdürlüğünü **Celalê Koto**, yönetmenliğini **Solak**

⁴¹⁹ Çetoyê Zêdo, “Önsöz”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, s. 11.

⁴²⁰ “Kürt Tiyatro Kronolojisi”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, s. 249-262.

Nikoxosyan ve edebî danışmanlığını Ermeni aktör **Mikirtîç Canan** üstlenmiştir. Yazar **Eskere Boyik**, tiyatronun ilk oyuncularının Kürt köylerinden seçildiğini belirterek, şunları söylemektedir:

“Aktörler orta öğrenim görmüş insanlardan seçildi. Bazıları daha tiyatro ve oyunculuğun ne olduğunu bile bilmiyorlardı. Bu yüzden de ilk yıllar ekip için arayış ve eğitim dönemi oldu. Aynı yıllarda Ermeni yazarlar tiyatro için Kürt toplumunun yaşamı üzerine oyunlar yazmaya başlamışlardı.”⁴²¹

Ermeni oyuncular, ekibi sık sık ziyaret ederek, sanatsal anlamda oyunculara destek sunmuştur. Devlet desteği alan tiyatro oyuncuları ülkedeki diğer devlet tiyatrosu oyuncuları ile eşit miktarda maaşa bağlanmıştır. Sahneye çıkıp **kilam** anlatan ilk kadın **dengbêj** olan Susika Simo, 1946 yılından itibaren bu ekiple turnelere katılmış, oyunlardan önce sahneye çıkarak **kilam** anlatmıştır. Birkaç oyunu da Ermenice sergileyen ekip, varlığını 10 yıl sürdürebilmiştir. Ermenistan’ın 1947 yılında Elegez’in nahiye(bucak) statüsünü iptal etmesiyle ona bağlı köyleri diğer yerlere bağlamış ve nihayetinde Kürtçe icralar sunan Devlet Tiyatrosu kapatılmıştır.⁴²² 1939 yılına gelindiğinde Kürt tiyatrosu radyoya taşınmış, Bağdat’ta kurulan “Kürt Radyo Birimi”nde radyofonik oyunlar yayınlanmaya başlamıştır. İran’ın Mahabad şehrinde 1943 yılında **Komelaya Ciwanê Kurd** (Kürt Gençlik Komitesi) kurulmuş, 1945 yılında bu komite tüzüğünü deklare etmek için bir tören düzenlemiştir. Bu törende “**Dayîka Niştîman**” adlı oyun/operet sahnelenmiştir. Mahabad Kürt Cumhuriyeti’nin kurulmasından önce⁴²³ sahnelenen oyun, cumhuriyet

⁴²¹ Bu yazının orjinal Kürtçe metni için Eskerê Boyîk, **Çanda Kurdên Sovêtê**, Haz. Kamer Beysulen, Diyarbakır, Deng Yayınları, 2012, s. 93-103.

Çeviri metni için bkz. Miraz e Cemal, “Elegez’de Kürt Tiyatrosu”, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=22128>, 1 Aralık 2015.

⁴²² Cemal, **a.y.**

⁴²³ 22 Ocak 1946’da Qadi Muhammed, Çarçıra Meydanı’nda Demokratik Kürdistan Cumhuriyeti’nin kuruluşunu ilan etmiştir. Oyunun Mahabad Kürt Cumhuriyeti kurulduktan sonra sahnelendiğini söyleyenler bulunmaktadır; fakat oyun hakkında araştırma kitabı yayınlayan Muhsin Özdemir, İbrahim Ferîşi ve o dönemin Kültür Bakanı’nın röportajlarından aldığı bilgilere göre oyunun cumhuriyetten önce sahnelendiğini belirtmektedir.

Ferhat Arslan, “Mahabad Cumhuriyetinin Propaganda Oyunu ‘Dayika Niştîman’ Kitaplaştırıldı”, Muhsin Özdemir ile röportaj, **Muhsin Özdemir Blogspot**, 13 Mart 2015, (Çevrimiçi)

fikrini halka tiyatro yoluyla ulaştırmak amacını taşımaktadır.⁴²⁴ 260 kez oynanan oyunun metni günümüze ulaşmamıştır.⁴²⁵ 1957 yılında **dengbêjlik** geleneği için de büyük önem arz eden Erivan Radyosu'nda Emînê Evdal'ın "**Gulîzer**" oyunuyla birlikte Kürtçe radyofonik oyunlar yayınlanmaya başlamıştır. Bu tarihe kadar Kürt tiyatrosunun icra edildiği ya da metinlerin basıldığı/yayınlandığı yerler şunlardır: Erbil, Süleymaniye, Tiflis, Hoy, Bağdat, Revanduz, Erivan, Haseki, Halepçe, Duhok, Pencvin, Keladiz, Kifri, Çemçemal.⁴²⁶ Bu yerlerin arasına Türkiye, Musa Anter'in 1959 yılında yazdığı ancak 1965 yılında basılan "**Birîna Reş**" (Kara Yara) adlı oyunuyla girebilmiştir.

1959 yılı, Türkiye gündemi açısından hareketli bir yıldır. 102 üniversite öğrencisi, "İstanbul'da Yüksek Tahsilde Bulunan Kürt Gençleri" imzasını kullanarak, Cumhuriyet Halk Partisi Meclis Grubu'na telgraf çekmiştir. Bu girişimin yankı bulmasının hemen ardından konu ile ilgili haberlere ve Kürt meselesi tartışmalarına yayın yasağı getirilmiştir.⁴²⁷ Aynı yıl Ağustos ayında Diyarbakır'da çıkan "İleri Yurt" gazetesinde Musa Anter'in "**Kımlı**"⁴²⁸ başlıklı yazısında Kürtçe bir halk şarkısına yer vermesi büyük tepki toplamıştır.⁴²⁹ Aynı yıl içlerinde Musa Anter'in de bulunduğu 49'lar davası/olayı başlayacak, "**Birîna Reş**" adlı oyun İstanbul

http://muhsinozdemirr.blogspot.co.uk/2015/05/mahabad-cumhuriyetinin-propaganda-oyunu_5.html?view=magazine, 12 Kasım 2016.

⁴²⁴ A.y.

⁴²⁵ Oyun hakkında ayrıntılı bilgi için; **Şanoya Dayıka Niştiman & Koşka Miradan**, Ed. Memê Mala Hine, Çev. ve Haz. Mûhsîn Ozdemîr, İzmir, Na yayınları, 2015, s.11-37.

⁴²⁶ Kürt tiyatrosunun farklı coğrafyalardaki çeşitli duraklarını incelediğimiz bu giriş kısmı, 1919 yılından itibaren sahnelenmiş ve/veya basılmış metinlerin yer aldığı Kürt Tiyatro Kronolojisi'ne göre yazılmıştır. "Kürt Tiyatro Kronolojisi", **Kürt Tiyatro Tarihi**, s. 249-262.

⁴²⁷ "Tarihte Bugün: 14 Nisan Olayları", **Bianet Bağımsız İletişim Ağı**, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/tarihte/14/4>, 14 Aralık 2016. Ayrıca bkz. Ayşe Hür, "Öfkesiz Kürt: 'Apê' Musa Anter", **Radikal Gazetesi**, 22 Eylöl 2013, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/ofkesiz-kurt-ap-musa-anter-1151956/>, 12 Aralık 2016.

⁴²⁸ Türkiye'de 1950'li yıllarda ortaya çıkmış bir ekin zararlısıdır. Kımlı üzerine türküler yakılmış, hatta halk oyunu çıkarılmıştır. Kımlı'nın etkilerinin yansılardığı oyunu "Köyümüzde şenlik Var" belgeselinde Urfalı Mahmut İlhan şöyle anlatmaktadır: "1951'den 53'e kadar bu kımlı bütün ekinleri mahvetti. Bunun üstüne türköl çıkardılar. Kımlı toplama şeklini de oyunlaştırdılar. şimdi bu gördüğünüz kımlı o kımlı işte. 3 sene burda ekin olmadı. Başaklar tam oluyordu ki dünyanın ekinini kaldırıyordum diyordun baktık ki ekinler hep boş. Kepek gibi. Millet o zaman hep perişan oldu. Tarladaki kımlıları toplayıp toplayıp şişelere doldurdu burda ahali. O zaman bizim Hecî vardı. Hecî'ya sattık. O da herhal hükümete sattı. Bu olaydan sonra bizim gibi meraklılar bu oyunu çıkarmaya başladı. Zaten bahane arıyoruz oyun çıkarmaya. Bir yürüyüşten bile biz oyun çıkartabiliriz." "Köyümüzde şenlik Var", **TRT**, 7. bölüm: Bereketli Olsun, 1988.

⁴²⁹ Musa Anter, **Kımlı**, 2. bs., İstanbul, Koral Yayınları, 1991, s. 15-16.

Harbiyesi'ndeki 38 numaralı koğuşta bir gecede yazılacaktır. Musa Anter, oyununa konu olan kara yarayı şöyle anlatacaktır:

“Tüm Güneydoğu'da buğday Ekim ayında ekilir. Ama Nisan ayında, en şiddetli en şiddetli zehirlere bulanmış yüz binlerce ton buğday, DP'li yöre ağa ve şeyhlerine tohumluk diye dağıtılıyordu. Tabii dağıtılan bu yüz binlerce ton buğday, toprak ağaları tarafından fakir fukara Kürt halkına arpadan ucuz bir fiyatla satılıyordu. Bu buğdaylar, bilinçsiz Kürt halkı tarafından öğütölerek un yapıyor ve daha sonra da bu undan ekmek pişiriliyordu. Ama gel gör ki, bu güya haşere için kullanılması gereken buğday bilinçli bir şekilde Kürt halkını mahvetmeye yönelik olarak kullanılıyordu. Kısa bir zamanda bu, en çok da çocuklar üzerinde tesirini gösterdi. Bu zehrin çocukların vücutlarında açtığı yaraya, halk arasında 'Birına Reş', yani kara yara dendi.”⁴³⁰

Musa Anter, “İleri Yurt” gazetesinde çıkan yazılarında bu konuya sıklıkla değinmiş, kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Nazım Hikmet'in, “Gazete Fotoğrafları Üstüne” başlıklı şiir üçlemesinde “Kara Yara” adını verdiği bir şiiri bulunmaktadır. Görüldüğu gibi; kara yara yazılara, şiirlere ve Cumhuriyet'in ilk Kürtçe tiyatro metnine konu olmuştur. “**Birına Reş**” oyunu, Musa Anter'in şu önsözüyle başlamaktadır:

“Aziz Okurlarım:
Bu eseri 1959'da İstanbul Harbiyesinde 38 No.lu hücrede tutuklu iken yazdım.
Vak'anın mühim bir kısmı, kendi hayat hikayemdir.
Doğu'da 'Kara Yara'lar çoktur. Örneğin:
Trahom, Verem, Cüzam ve bütün bu hastalıkların anası olan fakirlik ve cehalet gibi.
Bu piyesin konusu olan “Kara Yara” hastalığı ve diğer “Kara Yara”lar hakkındaki fikir ve müşahadelerimi, piyeste bulacaksınız.”⁴³¹

Dört perdeden oluşan oyunun ilk perdesi Diyarbakır'da fakir bir köy evinde geçmektedir. **Biro** ve **Zino** köyün sahibi beylere çalışmaktadır. **Zino**, 8 doğum yapmış, 7 çocuğunu kaybetmiştir. Tek sağ kalan çocuğu **Bedo**, o sene Diyarbakır

⁴³⁰ Musa Anter, **Hatıralarım**, s.178-179

⁴³¹ Musa Anter, **Birına Reş**, 2. bs., İstanbul, Koral Yayınları, 1991, s. 51.

Lisesi'ni bitirecektir. **Biro**, oğullarının okuması konusunda karısı **Zino** kadar istekli değildir. Bu perdede “Kara Yara”nın zehirli buğdaydan kaynaklandığı ve bunun çocukları öldürdüğü bilgisi verilir. **Zino**, **Biro**'ya kara yaranın buğday ekmeğinden değil; hükümetin köy sahibi bey ve ağalara verdiği tohumluk buğdaydan olduğunu söylemektedir. **Zino** ve **Biro** arasında geçen bu diyaloglar, kara yaranın sebebini açıklayıcı bilgiler içermektedir. Perdenin sonlarına doğru komşuları **Misto Amca**, **Bedo**'nun ne zaman geleceğini sormaya gelmiştir. Üçlü, okuyan birinin ne iş yapacağı, askere giderse rütbesinin ne olacağı konusunda sohbet etmektedir. Bu sohbet ailenin ve o çevrenin kendi çevrelerinden okumuş biriyle ilk defa karşılaştığını göstermektedir. İkinci perde yine fakir **Biro** ile **Zino**'nun evinde başlar. **Bedo**, mezun olup gelmiştir. Komşular, göz aydınına **Biro**'nun evine gelir. Bu perdede okumuş **Bedo** ile ailesinin, komşularının arasındaki çatışma konu edilmiştir. Üçüncü perde de yine evde geçer. Komşuların ziyaretiyle dönemin politik atmosferini anlatan konuşmalar yapılır. Dördüncü perde **Bedo**'nun kiraladığı evde geçmektedir. **Bedo** liseyi bitirdikten sonra İstanbul'da Dicle Talebe Yurdu'nda kalmış, doktor olmuş ve Diyarbakır Devlet Hastanesi'ne tayin olmuştur. Anne ve babasını da yanına almıştır. Evin döşenmesinden, kılık kıyafetlerinden bellidir ki; eski yokluk günlerinden eser yoktur. Hatta beyin büyük kızı **Fügen** ile **Bedo** evlendirilmek istenir. **Bedo**, “Ben, **Biro** ve **Zino**'nun oğluyum, elbet eşim de ya **Hace** veya **Zino** olacaktır” diyerek bu evliliği istemez. Bu perdede konuşmalar arasında Dicle Talebe Yurdu'nun kapatıldığı bilgisi verilir. Kapıya gelen **Hanse** isimli kadın, sırtında taşıdığı kara yaralı çocuğunu **Bedo**'ya getirmiştir. **Bedo**'nun bir Kürt olarak doktor olması onu şaşırtmıştır: “Hayret!.. Peki Kürd doktor olur mu?” şaşkınlığı “Allaha şükür, demek artık bizden de doktor çıkıyor” mutluluğuna döner. **Bedo**, diğer hastaları gibi bu çocuğa da ücretsiz bakacaktır. Yeniden kapı çalar ve bu sefer köylüsü, **Bedo**'nun halası Gülo gelir. Gülo kara yaralı oğlu Memo'yu getirmiştir. Oyunun finalinde son sözü Bedo söyler. Bedo, her iki çocuğun elini tutarak, “Evet çocuklar, mahf olduk; fakat artık mahf olmayacağız” der.

Musa Anter'in önsözünde kara yaraların anası olarak fakirlik ve cehaleti sayması aslında oyunun konusu, kuruluşu hakkında önemli bir veridir. Fakir bir

ailenin çocuğu olarak doktor olan **Bedo**, umudu temsil etmektedir. Anter, oyunun “Kürt adam olmaz, aydın olmaz” düşmanlığına karşı yazıldığını belirtmektedir.⁴³²

Türkçe ve Kürtçe olarak yayınlanan “**Birîna Reş**” için toplatılma kararı çıkarılmış, 16 Şubat 1965 tarihinde Diyarbakır Sulh Ceza Hakimliği tarafından bu karar bozulmuştur. Oyunun milli duyguları yok edici veya zayıflatıcı propaganda mahiyeti arz edip etmediğine dair bir bilirkişi raporu hazırlanmıştır. Bilirkişi olarak; oyun yazarı Cevat Fehmi Başkut, Prof. Vahid Turan ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi eski dekanlarından olan Ord. Prof. Sulhi Dönmezer seçilmiştir. Bilirkişi raporunda oyun şöyle anlatılmaktadır:

“Piyes, Diyarbakır vilâyetinde yaşayan ve bir köyde bulunan bir ailenin hayatından bazı safhalar anlatılmağa çalışılmaktadır. Muhtelif muhavereler içinde, bu ailenin sefaletinden, köyleri idare eden beylerden, bu beylerin siyasî partilerle daima muvazi olarak hareket ettiklerinden bahsedilmekte ve esas itibari ile köy halkının sefaleti, cehaleti ve onların bu hallerinden faydalanmak isteyenlerin tutumları anlatılmaktadır.”⁴³³

Bilirkişi raporunda oybirliği ile oyunda milli duyguları zayıflatıcı veya yok edici nitelik görülmemiştir. Hakim Hüseyin Arslan da, beraat kararı metninde kitabın kısmen Kürtçe yazılmış olmasının bir suç vasfı taşımadığını belirtmektedir:

“Çünkü Anayasa sadece resmî dilin Türkçe olduğunu kabul ve emretmiştir. Bunu dışında hususî münasebetlerde ve işlerde Türkçe dışında herhangi bir dil ile konuşup anlamakta her vatandaş mutlak bir serbestliğe sahip olup bunun aksi kanun hükümleriyle müeyyide altına alınmış değildir. Hal böyle olunca ve hususî hayatta Türkçe dışında şifahî konuşmalara suç olmadığına göre o şekilde bir kitabın yazılması da suç vasfı taşımamaktadır.”⁴³⁴

Cumhuriyet tarihinin ilk Kürtçe tiyatro oyununa toplatılma kararı verilmiş; fakat bilirkişi raporu ve Hakim Hüseyin Arslan’ın kararı neticesinde oyun beraat

⁴³² Musa Anter, **Hatıralarım**, s. 178.

⁴³³ Musa Anter oyunla ilgili bilirkişi raporu ve Diyarbakır Sulh Ceza Hakimliği’nin beraat kararı metnini 1967 yılında çıkardığı Kürtçe-Türkçe Sözlüğün en arka sayfasında yayınlamıştır. Musa Anter, **Ferhanga Khurdi-Tirki: Kürtçe-Türkçe Sözlük**, İstanbul, Yeni Matbaa, 1967, s.170-171.

⁴³⁴ Musa Anter, **a.e.**, s. 171.

etmiştir. Bu durum 1919'dan 1959 yılına kadar geçen süre zarfında Kürt tiyatrosu örneklerine farklı coğrafyalarda rastlanırken, bu coğrafyada neden 1959 yılına kadar beklenildiğini bir yönüyle göstermektedir. Diğer yönüyle; o tarihler arasında Kürtler için tiyatro, yaygın olarak bilinen zaruri bir ihtiyaç değildir. Denilebilir ki; yoğun olarak köylerde yaşayan Kürtler için tiyatro, seyirlik oyunlar anlamına gelmektedir ki; bu dramatik gelenek de Kürt köylüsünün köyünden göç etmek zorunda kalmasıyla yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Batılı tarzdaki tiyatronun ilk süreklilik kazanacağı 90'lı yıllara gelinceye değin Kürt tiyatrosuna dahil olan her etkinlik işte bu kısaca değindiğimiz sebeplerden dolayı “**Birîna Reş**” örneğindeki gibi münferit kalacaktır. Bazıları tiyatro metni olarak kalırken bazıları sahnelenme şansını yakalayacaktır. Türkiye tiyatrosundaki bir sonraki Kürtçe metin “**Birîna Reş**” gibi sadece kağıt üzerinde kalmayacak, yazıldığı 1978 yılında sahnelenme şansı yakalayacaktır.

2.5. SAHNELENEN İLK OYUN: DAWIYA DEHAQ/ DEHAK'IN SONU

Kemal Burkay'ın “**Dawiya Dehaq**” (Dehak'ın Sonu) adlı oyunu, “Özgürlük Yolu” dergisinin 35. sayısında (Mayıs 1978) Türkçe; 37-38. sayısında (Haziran-Temmuz 1978) Kürtçe olarak yayınlanmıştır. Bu oyun, 1991 yılında **Deng Yayınları** tarafından Kürtçe ve Türkçe olarak basılmıştır.⁴³⁵ Oyunun yazınsal kaynağı “Demirci Kava” efsanesinin Kürdi varyantıdır. Burkay, 7 bölüme ayırdığı (her bölümün sonuna “perde” yazılmıştır) oyunun mekanını, Dehak'ın tek başına hükümlanlığını sürdürdüğü Kürtlerin yaşadığı yerler olarak belirlemiştir. Oyunun açılışında, Dehak'ın askerleri, çapa yapan köylülerin (kölelerin) başındadır. Bir kadın, Dehak'ın hazinesi için çok çalışmanın kendilerine bir yararı olmayacağını söyler ve asker tarafından kırbaçlanır. Bu sahnenin ardından demirci dükkanında Kava ve iki çırağının çalıştığı görülür. Dükkana gelen iki asker duvarda asılı olan iki kılıcı, para ödmeden alıp çıkar. Bu sahnede, Kava ile çırakların diyalogundan hareketle Kava'nın halka uygulanan zulmün farkında olduğu anlaşılır. Kava, kurtuluş yolunun;

⁴³⁵ Kemal Burkay, **Dawiya Dehaq, Dehak'ın Sonu**, İstanbul, Deng Yayınları, 1991.

zulmün zulüm olarak bilinmesinden ve birlik olunmasından geçtiğini ifade eder. Bir sonraki sahne Dehak'ın sarayında geçer. Dehak'a **Kirmanşah Beyi Guhşêr**'den ipek kumaşlar, **Van Beyi Cengo**'dan yüz baş koyun, **Diyarbakir Beyi Zengo**'dan deri cepkenler ve iki arap atı hediye edilmiştir. Beylerle yemeğe oturan Dehak'ın sofrasında, Harput şarabı, Barzan pirinciyle yapılmış pilav, Şam tavuğu, Dersim'den gelmiş kudret helvası bulunmaktadır.⁴³⁶ Beylerle iyi geçinen Dehak, bir gün omuzlarından iki yılan başı çıktığını fark edince, sarayın kahinine çaresini sorar. Kahin, her gün bu yılanlara genç insan beyni yedirilmesi gerektiğini söyler. Dehak, nöbetçiyi çağırır:

“Git kasapbaşına söyle
bana genç insan beyinleri getirsin,
her sabah, çiftler çiftler
öncelikle yaramazlarından seçin,
düzene karşı gelenlerden olsun.
Çalışan beyinler isterim, haa!
Bir taşla iki kuş vurulsun..”⁴³⁷

Dehak, genç insan beyniyle yılanlarını beslemeye başlar. Demirci Kava, dükkanının önüne çıkarak; ağlayarak dükkanın önünden geçen insanları, muhafızların bir kızı sürüklediğini, annesinin kızını kurtarmak için çırpındığını; fakat bir şey yapamadığını görür:

“**Kadın**- Zalim Dehak, çarkın kırılışın Dehak!
Kava- (*Elindeki çekiçe örse birkaç darbe indirir. Herkes ona döner; sesi öfkeli*)
Kahrolsun demekle kimse kahrolmaz!
Biz çoğuz, onlar az..
Daha ne bekliyoruz?.

Üstümüzde zulüm ve kırbaç
ağız aç!
Daha ne bekliyoruz?

Bir bir gittiler gencecik kızlar, oğlanlar,
beyinlerini kemirdi yılanlar..
Daha ne bekliyoruz?”⁴³⁸

⁴³⁶ A.e., s.42-45.

⁴³⁷ s. 50.

⁴³⁸ A.e., s.55.

Kava, çekicini havaya kaldırıp, peşindeki kalabalıkla Dehak'ın sarayına gider. Kava'yı ve kalabalığı karşısında gören Dehak ürker. Kava, tahtından doğrulmak isteyen Dehak'ı çekiçe öldürür. Bu sırada kaçmak isteyen Kasapbaşını yakalayıp getirirler. Kasapbaşı, her ne kadar emir kulu olduğunu söylese de Kava, Kasapbaşının da kendi palasıyla öldürülmesini ister. Dehak'ın yerdeki tacını çiğneyip, tekme atan Kava, nevruzu oyun sonundaki şu sözleriyle müjdeler:

“Bundan böyle ülkemizde
kan dökülmeyecek
kimse kimseye zulmetmeyecek.
Yeni bir düzen kurulsun!
Ateşler yakın,
halaylar çekin,
bugün, Mart'ın yirmibiri,
bayram günü olsun!”⁴³⁹

Oyunun temel izleğinde, sömüren-sömürülen karşıtlığı olduğu görülmektedir. Yazar, bu karşıtlığı sömüren ulus-sömürülen ulus temsiliyeti ile değil; burjuvazi-proletarya sınıflarının temsiliyeti üzerinden kurgulamıştır. Dehak ve çevresindekiler burjuvaziye; Kava, ise proleteriyayı temsil etmektedir. Sömürenlerin içinde Kürtlerin olması bu sınıfsal temsiliyete dair görüşü destekler niteliktedir. Örneğin; Kürt beyleri Dehak'a hediyeler sunup, O'nunla aynı sofraya oturmaktadır. Kava'nın finalde kralın yerine geçmek yerine; yerdeki tacı ezip, tekme atmasıyla gösterdiği tavır ise dikkat çekicidir. Kava'nın yerdeki tacı ezmesi; oyunun finalinde yeni bir düzenin kurulmasının önerildiğini işaret eden bir aksiyondur.

Oyun, 21 Mart 1978 tarihinde (ki bu tarih oyunun yayınlanmasından önceki bir zamana tekabül etmektedir) Celal İpek'in yönetmenliğinde Devrimci Halk Kültür

⁴³⁹ s.60.

Derneği oyuncular tarafından Diyarbakır'daki Dilan sinemasında⁴⁴⁰ sahnelenmiştir⁴⁴¹:

“DHKD oyuncuları, provalarını Diyarbakır Halk Eğitim Merkezi'nde yapar. 1980 darbesine kadar başta Diyarbakır olmak üzere; Cehyan, Adana ve İstanbul'da oyunun gösterimleri devam eder.”⁴⁴²

“Özgürlük Yolu” dergisinin 35. sayısında bu sahneleme ile ilgili bir bilgi bulunmaz iken; 24 Mart 1978'de Ankara Devrimci Halk Kültür Derneği ve Sosyalist Gençlik Birliği tarafından Ankara Makina Mühendisleri salonunda düzenlenen gecede “Dehak'ın Sonu” adlı kısa bir oyunun sahnelendiği belirtilmektedir.⁴⁴³ Bu oyun, 1991 yılının 17 Ağustos'unda **Roja Azadi Tiyatrosu** (Özgürlük Günü Tiyatrosu) tarafından İstanbul Küçükçekmece Halkın Emek Partisi İlçe Binası'nda da sahnelenmiştir. **Deng** (Ses) dergisinde S. Şirin'in kaleme aldığı “Çağdaş Kürt Tiyatrosunda Yeni Bir Soluk: “Şanoya Roja Azadi”(1991)” başlıklı yazıda ilginçtir ki; oyunun ilk defa bu tarihte Kürtçe oynandığından söz edilmektedir.⁴⁴⁴ **Dawiya Dehaq**, ister 1978 yılında ister 1991 yılında Kürtçe sahnelenmiş olsun; Türkiye'de metni basılmış ve sahnelenme şansını yakalamış ilk Kürtçe oyun olma özelliğini taşımaktadır. Musa Anter'in 1959 yılında yazdığı “**Birîna Reş**” oyunu ile 1978 yılında yazılmış olan “**Dawiya Dehaq**” arasında geçen 19 yıllık dönemde Kürtçe tiyatro adına çalışmaların yapılmış olması muhtemeldir; fakat metni yayınlanan ve

⁴⁴⁰ Diyarbakır Dağkapı'daki 3 katlı, 72 localı, 2000 kişilik Dilan sineması, Cemil, Cezayir ve Nejat Dilan kardeşler tarafından yaptırılmıştır. Projesini Mimar Harutyun Sarrafyan'ın çizdiği 1951 yılında yapımına başlanmış olan sinema 1956 yılında işletilmeye başlanmıştır. Dilan Sineması, 2009 yılında kapatılmış, 2014 yılında satışa çıkarılmıştır.

⁴⁴¹ Çetin Erol, yaptığımız görüşmede bu oyunun Kürtçe sahnelendiğini belirtmiştir. Bu konu ile ilgili bkz. “Kürt Tiyatro Kronolojisi”, **a.g.e.**, s. 256.

⁴⁴² **A.e.**

⁴⁴³ “21 Mart Irkçılıkla Mücadele Günü ve Newroz”, **Özgürlük Yolu Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 35, Nisan 1978, s. 68.

⁴⁴⁴ S. Şirin, “Çağdaş Kürt Tiyatrosunda Yeni Bir Soluk: “Şanoya Roja Azadi”(1991)”, **Deng Dergisi**, Yıl:2, Sayı:15, Eylül-Ekim 1991, s. 60. Bu habere ilk olarak Recep İçen'in blog sayfasında rastlanılmıştır. Recep İçen, 1 Mayıs 2015, (Çevrimiçi) <http://tavrosi.blogspot.com.tr/2015/05/cagdas-kurt-tiyatrosunda-yeni-bir-soluk.html>, 10 Mayıs 2015.

sahnelenen ilk Kürtçe oyun payesini elimizdeki bilgiler doğrultusunda **Dawiya Dehak** almaktadır.

2.6. MODERN KÜRT TİYATROSUNA DOĞRU

Türkiye’de 1960’lı yılların ortalarından itibaren yükselen sol siyasi düşünce, kuşkusuz tiyatroyu da etkilemiş, 1960-1970 döneminin ilklerinin gerçekleşmesinde önemli bir rol oynamıştır:

“Bu dönemde ilk kez ilerici toplumcu tiyatro toplulukları (I.Arena Topluluğu, AST, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Yenisehir Tiyatrosu Topluluğu, v.b.), politik tiyatro toplulukları (Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, v.b), işçi Tiyatrosu ve sendikaya bağlı tiyatro topluluğu (Tiyatro TÖS) kurulur. Ülkemizde işçiye yönelen sokak tiyatrosu denemeleri bu yıllarda ilk kez gerçekleştirilir. Miting ve yürüyüşlerde gösteriler yapılır.”⁴⁴⁵

Modern Kürt tiyatrosunun ilk yönetmeni olan **Mamoste Cemil**, işte bu dönemde tiyatro çalışmalarına başlamış ve bir sonraki bölümde görüleceği üzere; Kürt tiyatrosunun ilk örneklerinde bu dönemde kazandığı deneyimlerden yararlanmıştı. Kürt tiyatrosu bilincinin oluşmasından önce yapılan çalışmalar ve bu bilinci hazırlayan duraklar, **Mamoste Cemil**’in kişisel tarihindeki tiyatro deneyimi üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır. Zira kişisel tarihin tiyatro durakları, modern Kürt tiyatrosuna doğru gidilen yolda neredeyse kesintisiz bir iz sürülmesine imkan sağlayacaktır.

Mamoste Cemil, öğretmen okulunda okurken, yazın geldiği Diyarbakır Silvan’da Cevat Fehmi Başkut’un “Buzlar Çözülmeden” adlı oyununu sahnelemiştir. 1967-1969 yılları arasında gerçekleşen Doğu Mitingleri’nin devam ettiği bir dönemde, Silvan Türkiye İşçi Partisi İlçe Başkanı olan Mehdi Zana, **Mamoste**

⁴⁴⁵ Gülayse Erkoç, “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:13, 2002, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/118301>, 1 Nisan 2017.

Cemil'in yanına gelerek bu oyunu Kürtçe oynamalarını ve köyleri gezmelerini istemiş; fakat bu gerçekleşmemiştir.⁴⁴⁶

“Yazları da Silvan’da gençlerle tiyatro çalışmaları yapıyordum. Silvan’da bir kaç oyun oynadık ama bunlardan bir tanesi dönüm noktası oldu. Buzlar Çözülmeden oyununu oynadığımız dönemde doğu mitingleri yapıyordu. Ben o çalışmaların dışındaydım, çünkü ben bütün kasabada sol tandanslı marksist biri olarak biliniyordum. Doğru mitinglerini yapanlar farklı bir yaklaşım içindeydiler ve soldakiler dışlanıyordu. O dönemlerde onlarla bir irtibatım söz konusu değildi ama, Mehdi Zana’yla birbirimizi tanıyorduk. Biz gençlerle Buzlar Çözülmeden’i oynadık. Mehdi o sırada geldi, teklif etti; bu oyunu Kürtçe olarak köylere götürelim dedi. Zaten o zaman doğru dürüst Kürtçe bilmiyorduk, ilgimizi de çekmedi, yapmadık. Ondan sonra öğretmen okulu bitti, köyde ben köylülere tiyatro yaptırđım. Köylülerle bir kaç oyun oynadık, muhtarı da yaşlısı da içinde. Yalnız kadınlar hariç.”⁴⁴⁷

Mehdi Zana, “Bekle Diyarbakır” adlı kitabında Tiyatro Kolu’nu kendisinin kurduğunu ve ilk oyunlarının “Buzlar Çözülmeden” olduğunu belirtmektedir. Oyunun provaları, yatılı bölge okulunun sinemasında yapılmış; kadın rolleri, erkekler tarafından oynanmıştır.⁴⁴⁸ Tiyatro kolunun kuruluş amacının estetik değil politik bir yaklaşımdan kaynaklandığı Zana’nın şu cümlelerinde kendisini göstermektedir:

“Bu köy gezileri sürerken, tutup gençler için bir de Tiyatro Kolu kurdum. Gençlere bu yolla hem sosyalizmi, hem de sınıfbilinci aşlamak istiyordum. Aynı zamanda ulusal bilinç edinmeleri için de Kürt Sorununu sürekli ön planda tutmaya çalışıyordum. Tiyatro Kolu’nu bu işler için bir araç olarak düşünmüş ve uygulamaya koymuştuk. Her şeyden yararlanmak istiyordum. Halka ulaşmak, onları kavga içine çekmek, bilinç düzeylerini yükseltmek, sorunlarına sahip çıkabilecek bir duruma gelmelerini sağlamak için bir sürü planım vardı; tiyatro çalışmaları bunlardan biriydi. Ekibi oluşturunca provalara başladık.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Alişan Akpınar, Volkan Mantu, “Mamoste Cemil ve Halkçı Kürt Tiyatrosu Denemesi”, Mamoste Cemil ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Eylül 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=50>, 2 Mart 2012.

⁴⁴⁷ Alişan Akpınar, Volkan Mantu, Mamoste Cemil ile Röportaj.

⁴⁴⁸ Mehdi Zana, **Bekle Diyarbakır**, İstanbul, Doz Yayınları, 1991, s. 82.

⁴⁴⁹ A.e., s. 56.

Zana'nın **Mamoste Cemil**'den oyunu Kürtçe sahnelemesini istemesi, tiyatronun ideolojik bir araç olarak görülmesinin bir sonucudur. Daha açık bir ifadeyle; amaç tiyatro değil, ideolojinin tiyatro aracılığıyla yayılması, insanlara ulaşmasıdır. Gittiği her yerde o yerin insanlarıyla tiyatro yapan **Mamoste Cemil** de tiyatroyu benzer bir yaklaşımla değerlendirirken; tiyatroyu sadece ideolojik bir araç olarak görmediğini şöyle ifade etmektedir:

“Diyarbakır’dan Çatalca’ya oradan da Yeşilpınar’a geldim. Yeşilpınar’da gene köylülerle oyun çıkardım, ben tiyatroya hep köylü, işçi, emekçi kesimi penceresinden bakardım. Çünkü ben tiyatronun insanı değiştiren, insanı geliştiren bir şey olduğunu sezinlemiştim. İnsanoğlu da değişiyordu, kendini geliştiriyordu, adını o dönemler koymasak bile estetik bir yapı kazanıyordu, bu estetik yapının insanı güçlü kıldığını, farklı kıldığını, etkili kıldığını görmüştüm. O anlamda da toplumun değişmesini istiyorduk, tabi toplumun değişmesi bir yandan emek mücadelesi içinde oluyor, bir yandan kültürlenme, estetik gelişme ve insanları, toplumu değiştiren her ne varsa onlarla birlikte oluyor. Bir eğitim kurumu gibi de baktık tiyatroya, ama tabi tiyatro sadece bir eğitim kurumudur, işimiz sadece insanları eğitmektir gibi bakmadık hiç bir zaman. Ama şunu çok iyi biliyorum; tiyatro, toplumu estetik yönden geliştiren, ona seçenekler sunan ve kendisini kabul ettiren bir şeydi.”⁴⁵⁰

Tiyatroya köylü, işçi, emekçi kesimi penceresinden baktığını belirten **Mamoste Cemil**, bu bakışın pratik anlamdaki karşılığı olarak görülebilecek bir girişimde bulunmuş, 1973 yılında İstanbul, Alibeyköy’de bir işçi tiyatrosu kurmuştur. Sadece sendikalı işçilerin yer aldığı bu tiyatro ekibi, 1963’te gerçekleşen Kavel direnişini⁴⁵¹ oyunlaştırarak sahnelemiştir. 1975 yılına gelindiğinde Erkan Yücel, Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu’nu (DAST) kurmuş; **Mamoste Cemil** de Kürt tiyatrosuna aktaracağı deneyimi oyuncusu olduğu DAST’ın tiyatro çalışmalarında kazanmıştır. **Mamoste Cemil**, kolektif çalışma anlayışının hakim olduğu DAST’ın halk tiyatrosu yaptığını, grubun **ajitprop** (ajitasyon propaganda) tarzda bir tiyatro anlayışının olduğunu belirtmiş; fakat bunun tiyatro estetiğinden vazgeçmek anlamına gelmediğini özellikle vurgulamıştır.⁴⁵² **Mamoste Cemil**, daha sonra MKM’de yürüteceği tiyatro çalışmalarında fazlasıyla önemseydiği masa başı

⁴⁵⁰ Alişan Akpınar, Volkan Mantu, Mamoste Cemil ile Röportaj.

⁴⁵¹ Türkiye Maden-İş Sendikası’na üye 220 işçinin başlattığı, İş Yasası’nda grev yasağı sürerken yapılan grev 36 gün sürmüştür.

⁴⁵² Mamoste Cemil, 5 Ağustos 2016 tarihli görüşme.

çalışması ve oyun yazımından önce yapılan saha çalışmasını DAST'ta deneyimlemiş, tiyatro edebiyatına dair bilgisini DAST'ta zenginleştirdiğini belirtmiştir.⁴⁵³

Mamoste Cemil'in “Kürtlere yönelik yapılan en iyi, en bilinçli oyun”⁴⁵⁴ olarak tanımladığı “Deprem ve Zulüm”, 1970’li yılların dikkat çekici oyunları arasında yer almıştır. 1976 yılında Van Muradiye’de meydana gelen depremi konu alan “Deprem ve Zulüm”, Şihali Yalçiner ve Fuat Çiğiltepe’nin saha araştırması sonucunda önce “Zelzele” adıyla yazılmıştır. Ankara’ya geri döndüklerinde masa başı çalışmasında Erkan Yücel oyunun değiştirilmesini istemiş ve oyun, **ajitprop** tarza uygun olacak şekilde yeniden düzenlenmiştir:

“Oyunun adı “Deprem ve Zulüm” oldu. Masa başında Erkan Yücel başta olmak üzere müzikal sözler aradık. Devrimci, siyasi diyaloglar ve montaj noktaları seçtik. Oyunun müziklerini Sarper Özsan besteledi. Kürtçe ağıtları ise Cemil Hoca okudu.”⁴⁵⁵

Oyundaki Kürtçe ağıtları söyleyen **Mamoste Cemil**, 5 Ağustos 2016 tarihindeki görüşmede oyunda söylediği ağıtların yapı olarak **stran** (şarkı), konu itibariyle **kilam** olduğunu belirtmiştir. Zira **Mamoste Cemil**’e göre; şarkıların konusu şahsi iken; **kilamlar**, bir tiyatro gibidir.⁴⁵⁶ İlginçtir ki; “Ankara Gençlik Parkı”nda sahnelenen oyunun nerede ve saat kaçta oynanacağı bir araçtan yapılan anonslarla duyurulmuş; bu anonsların arasına **Mamoste Cemil**’in oyunda söylediği Kürtçe ağıtlar eklenmiştir. **Mamoste Cemil**, bu anonslarda yer alan ağıtların bir stüdyoda kaydedildiğini belirtmiştir.⁴⁵⁷ Oyunda Kürtçe ağıtların yanında Kürtçe repliklere de yer verilmiştir. 20 Ağustos 1978 tarihinde Ankara Gençlik Parkı’nda sahnelenen oyunu bilirkişi olarak seyreden Ord. Prof. Dr. Sulhi Dönmezer, Doç. Dr. Erol Cihan ve Doç. Dr. Köksal Bayraktar’ın hazırladığı raporda şunlar yazmaktadır:

⁴⁵³ Aynı görüşme.

⁴⁵⁴ Alişan Akpınar, Volkan Mantu, Mamoste Cemil ile Röportaj.

⁴⁵⁵ Şihali Yalçiner, “Sunum”, **Halk Tiyatrosu/Deprem ve Zulüm: Bir Dönemin Sanat ve İdeoloji Belgeseli**, İstanbul, Yaba Yayınları, 2009, s. 15.

⁴⁵⁶ Mamoste Cemil, 5 Ağustos 2016 tarihli görüşme.

⁴⁵⁷ Aynı görüşme.

“Oyun, birçok yerinde alkışlarla kesiliyor. Oyunun bazı bölümleri Kürtçe konuşmalarla sürdürülüyor. Kürt köylüleri Kürtçe türküler okuyorlar. Bazı sahnelerde coşan seyircinin, sahnedeki konuşmaları Kürtçe cevap verdiği duyuluyor.”⁴⁵⁸

Bilirkişiler, oyuncularla yaptıkları görüşmeleri de raporlarında sunmuştur. Bu raporda, oyunda kostüm, müzik ve dekora verilen önem oyuncular tarafından şöyle ifade edilmiştir:

“Mümkün olduğu kadar Kürt halkının kullandığı giysileri seçmeye çalıştık. Bunun için Van’lı arkadaşlarla konuştuk. O bölgede çekilmiş resimlerden, gazete fotoğraflarından yararlandık. Düğün sahnesinde Van, Hakkari, Bitlis ve Elazığ oyunlarına yer verdik. Kürtçe konuşmaları ve türkülerini özellikle verdik. Bundan amacımız, Kürt halkının anadili olan Kürtçeyi konuşmanın en doğal hakkı olduğunu göstermektir.”⁴⁵⁹

Sol siyasi düşüncenin Kürt kimliğine yaklaşımından kaynaklı gelişen hassasiyetin oyunlara yansıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bilinçle sahnelenen oyun hakkında bilirkişi raporları, iddianameler hazırlanmıştır. Oyunda Kürtçe repliklere, şarkılara yer verilmesinin her iki taraf için de politik bir anlamı bulunmaktadır. 1960’dan sonra Kürt kimliği, sol siyasi düşüncenin etkisiyle biçimlenen tiyatrodan yeniden görünür kılınmıştır; fakat bu, Cumhuriyet öncesi çokkültürlü toplum yapısının içindeki Kürt temsillerindeki görünürlüğe eşlik eden motivasyondan farklıdır. Çokkültürlü yapı içinde ortaoyununda sahneye Kürtçe şarkılar söyleyerek giren Kürt tipi, yerini; 1976 yılında Tunceli’nin Hozat ilçesinde Haşmet Zeybek’in “Alpagut Olayı” adlı oyununda Kürtçe ağıt söylediği için arka pencereden kaçmak zorunda kalan Kürt’e bırakacaktır:

“1976’da Hozatta bir gecede Ali Baran, „Diyarbakir bişewiti“ parçasını sahnenin perde arkasında okumaya okur. „Alpagut Olayı“ piyesini oynayanlar, Ali Baran’a da yer vermişlerdir. Ama Kürtçe ağıt olay yaratır. Ali Baran, polislerin hışmından kurtulmak için arka pencereden kaçıp

⁴⁵⁸ “Bilirkişi Raporları”, **Halk Tiyatrosu/Deprem ve Zulüm: Bir Dönemin Sanat ve İdeoloji Belgeseli**, s. 79.

⁴⁵⁹ A.y., s. 80.

canını kurtarır. Ancak bu nedenle arkadaşları tutuklanır sorgulanır. Kürtçe söyleyen kimdi, diye dayak yerler.”⁴⁶⁰

Modern Kürt tiyatrosuna doğru gidilen yolun ilk taşlarının oyunların içinde yer alan Kürtçe replikler ve şarkılarla döşendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kürt kimliği, sol siyasi düşüncenin biçimlendirdiği estetik zeminde görünür kılınmaya başlamış; 1980 darbesi ile birlikte bu görünürlük kaybedilmiştir. 1984 yılından sonra Kürtler, kendi sorunlarını, hikayelerini kendi dilleriyle ifade etme mücadelesinin ilk adımlarını atmıştır. Yine **Mamoste Cemil**’in kişisel tarihine dönülecek olursa; 1985 yılından sonra İstanbul’da oda tiyatrosu yapıldığı bilinmektedir.⁴⁶¹ Zeytinburnu Halkevi’nde Sermet Çağan’ın “Ayak Bacak Fabrikası” adlı oyununu, kurduğu ekiple çalışan **Mamoste Cemil**, o dönemi ve oda tiyatrosu çalışma sürecini şöyle anlatmaktadır:

“Halkevi’nde oyunu yaparken sorgulamaya tekrar başladık niye Kürtçe yok, niye Kürtçe tiyatro yok, diye. Baktık ki, o dönem koruculuk sistemi çok konuşuluyor. Önce devrimci saflarda bulunmuş, sonra korucu olmuş, sonra da kaçmış gelmiş biri vardı. Onun hikâyesinden bir oyun yapmaya karar verdik. Axa Sor dediğimiz -kızıl topraklar anlamında- ilk Kürtçe oyunu, hem oyuncularla hem de halktan insanlarla birlikte yazdık. Oyunu da, halktan, pilavcılık, midyecilik gibi işlerle uğraşan insanlarla birlikte oynadık. O dönemlerde acayip yerlerde çalışma yapıyorduk; ya midye yapılan bir yerde ya bir evde veya bir dükkânda illegal çalışmalar yapıyorduk; çünkü yakalansaydık hepimiz gitmiştik. Kürtçe yapıyorduk, bizi örgüt diye alırlardı başka bir şey kondururlardı. O işçiler ne tiyatro görmüşler, ne başka bir şey görmüşler, gelip oyuncu oldular. Makyajından kostümüne, kostümünden dekoruna kadar her şeye çok dikkat ettik. Bu oyunları evlerde, evlerin odalarında oynuyorduk. 2-2.5 sene boyunca her Cumartesi ve Pazar günü, ayrı bir evde ayrı bir semtte oynadık.”⁴⁶²

Kürtlerden oluşan “**Demhat**” adlı tiyatro ekibi koruculuk sistemini konu alan “**Axa Sor**” (Kızıl Topraklar) adlı oyunla evlere konuk olurken; Devrimci Demokrat Kürt Derneği üyelerinden oluşan ekip de, zengin olması için Kürt olmaktan

⁴⁶⁰ Ali Baran, “Baran’ların efsunlu kamları”, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, 2 Temmuz 2009, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=7087>, 14 Mart 2014.

⁴⁶¹ Mamoste Cemil, 5 Ağustos 2016 tarihli görüşme.

⁴⁶² Alişan Akpınar, Volkan Mantu, “Mamoste Cemil ve Halkçı Kürt Tiyatrosu Denemesi”.

vazgeçmesi gerektiğini düşünen bir adamın ironik hikayesinin anlatıldığı “**Heci Amer**” adlı oyunu sahnelemiştir. Gruplar oyunlardan önce konuk oldukları evdeki insanlarla Kürt marşları söylemekte; oyun sırasında çocuklara evin bir başka odasında Kürtçe masallar anlatılmaktadır. Oyun bittikten sonra sabaha kadar evde kalan ekip (**Mamoste Cemil**, gece evden çıkmanın tehlikeli olduğunu söylemiştir), ev sahipleri ve misafirlerle sohbet ederek, onların sorunlarını dinlemektedir. Bu sohbetlerde oynanacak olan bir sonraki oyunun konusu da belirlenmektedir.⁴⁶³ **Mamoste Cemil**, oyunlara karşı gösterilen yoğun ilgiyi şöyle ifade etmektedir:

“Bütün bu evlerde oynadığımız oyunlardan 20-30 kişi olan yalnızca üç tanesini hatırlıyorum, gerisinin hepsi 30’u aşıyordu. 145 kişi saydım bir defasında ve bir masanın üzerinde 20-25 tane çocuk oturuyordu.”⁴⁶⁴

Bu yoğun ilgi göze alındığında; yaklaşık dört beş yıl süren⁴⁶⁵ bu deneyimin Kürtler için anlamının estetik bir motivasyon taşımadığını; asıl olarak bu oluşumun, kimlik mücadelesinin teatral pratikteki bir tezahürü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Daha açık bir ifadeyle; teatral etkinliğin yasaklanan dil ile yapılıyor olmasının taşıdığı anlam tiyatronun alanına ait değildir. Modern Kürt tiyatrosuna doğru gidilen süreçte tiyatro, negatif hallerin karşısında kültürel zemindeki bir direnç alanı olarak görülmüş, işlevselleştirilmiştir. **Mamoste Cemil** öncülüğünde yapılan oda tiyatrolarının yanı sıra dernek çatısı altında yapılan teatral etkinliklerde de benzer bir motivasyon görülmektedir. Daha önce belirtildiği gibi; Kürtlerin şehirlere göç etmesi ile bellek mekanı olarak tanımladığımız hemşehri dernekleri açılmış, dramatik oyun geleneği bu mekanların oluşturduğu **civat** içinde yaşatılmaya çalışılmıştır. Modern Kürt tiyatrosuna doğru gidilen süreçte bu derneklerin önemli bir yeri bulunmaktadır. Erdal Ceviz’in şu sözleri bu dönemi özetler niteliktedir:

⁴⁶³ Mamoste Cemil, 5 Ağustos 2016 tarihli görüşme.

⁴⁶⁴ Alişan Akpınar, Volkan Mantu, “Mamoste Cemil ve Halkçı Kürt Tiyatrosu Denemesi”.

⁴⁶⁵ Mamoste Cemil, 5 Ağustos 2016 tarihli görüşme.

“Kürt tiyatrosu nereden başladı gibi bir soruyla karşılaşıncı 1980’lerde oynanan oyunlar akla geliyor. Parça parça Kürt dilinin kullanıldığı oyunlardır bunlar. Diğer taraftan bunlar, tamamen politik amaçlı oyunlardı. Ya da daha doğru bir ifadeyle oyun değillerdi. Bu çalışmalar bilinçli bir şekilde Kürt tiyatrosu yapmak amacıyla oluşan faaliyetler değildi. Bu tür etkinlikler Tuncelililer Derneği gibi, KAYYDER gibi birçok dernekte vardı. Derneklerin tiyatro birimleri oluşturuluyor ve birtakım çalışmalar yapıyordu. Çalışmayı yürütenler, geceden geceye, haydi, bir oyun çıkaralım diyorlar ve oyun çıkarıyorlardı.”⁴⁶⁶

İstanbul’da oda tiyatroları ve dernek çatısı altında yapılan teatral etkinlikler devam ederken; aynı dönemde Diyarbakır’da da benzer bir sürecin başladığı görülmektedir. Gıyasettin Şehir, 1988 yılında ortak bir ideolojik düşünce etrafında buluşanlar tarafından bir tiyatro grubu kurulduğunu, bu topluluğun insanların bir araya geldiği düğünlerde, şenliklerde kısa (3-10 dakikalık) oyunlar oynadıklarını belirtmiştir.⁴⁶⁷ Pekiyi o dönemde Diyarbakır halkı için tiyatro ne anlama gelmektedir?

Halk Bilimci Muhsine Helimoğlu Yavuz, 19-21 Ekim 1987 tarihinde düzenlenen “II. Battal Gazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu”nda, “Diyarbakır ve Çevresinde Tiyatro Olgusu” başlıklı bir bildiri sunmuştur. Bu bildiride; Dicle Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde okuyan ve tiyatroyu seçmeli ders olarak alan öğrencilerin yaptığı bir ankete yer verilmiştir. Yavuz, öğrencileri aracılığıyla çeşitli meslek gruplarından 500 kişiye “Tiyatro deyince ne anlıyorsunuz?” sorusunu sormuştur. Anket sonucuna göre yapılan değerlendirme şu şekildedir:

“Ortaokul, lise, üniversite öğrencileriyle, memurların yaklaşık tamamı, tiyatroyu bir sanat olayı olarak alıp, olumlu bilinçli bir tanımlama yaparken, bunların dışındaki toplam 300 kişiden oluşan sokaktaki adamın, ev hanımlarının ve henüz aile etkisinin, eğitiminin ağır bastığı ilkokul öğrencilerinin toplam 94’ü, tiyatro konusunda bilgisizdir. 113’ü, sanat

⁴⁶⁶ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, “Sanatsal kaygılarla yürüyen bir yapı oluşturmayı hedefliyoruz”, Erdal Ceviz ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Eylül 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=52>, 5 Kasım 2014

⁴⁶⁷ Gıyasettin Şehir, kayıt no: **21112015/4**.

dışı bir tanımlama yapmışlar, ahlaksal açıdan olumsuz bir değer yargısı yüklemişlerdir. Toplam 93 kişi, bir sanat olayı olarak almış ve olumlu tanım vermiştir.”⁴⁶⁸

Anket sonucu ve 1988’den itibaren gerçekleşen teatral etkinlikler düşünüldüğünde; tiyatronun politik bir motivasyonla insanların yaşamlarına girdiği görülmektedir. Daha doğru bir ifadeyle; aslında amacın tiyatro yapmak ya da seyretmek olmadığı bir alanda tiyatro araçsallaştırılırken; siyasal mücadele tiyatrosallaştırılmaktadır. Kastedilen tiyatronun ulusallaşması değildir; zira Kürt tiyatrosu yapmaya dair bir bilinç henüz oluşmamış, teatral etkinliklerde henüz siyasal mücadelenin propagandası yapılmaktadır.

Sonuç olarak; **Mamoste Cemil**’in kişisel tarihiyle izini sürmeye çalıştığımız süreç göstermiştir ki; modern Kürt tiyatrosuna doğru gidilen yolun ilk taşları, sol siyasi düşüncenin Kürt kimliğine yaklaşımının geliştirdiği hassasiyetle döşenmiş; Kürtçe replikler, şarkılar, ağıtlar Türkiye tiyatrosunda yer almaya başlamıştır. 1980 darbesiyle Türkiye tiyatrosunda Kürt kimliğinin görünürlüğü kesintiye uğramıştır. Modern Kürt tiyatrosunun ilk yönetmeni olan **Mamoste Cemil**, 1985 yılından itibaren İstanbul’da oda tiyatrolarının yapılmasına öncülük etmiştir. Diğer yandan; İstanbul’da kurulan derneklerde Kürtçe tiyatro çalışmalarının yapıldığı bilinmektedir. Gıyasettin Şehir’in verdiği bilgiye dayanarak; aynı yıllarda Diyarbakır’da, insanların toplandığı düğün ve şenliklerde kısa oyunlar sergileyen bir gruptan bahsedilmektedir. Bu deneyimler, Kürt tiyatrosu yapma bilincinin henüz oluşmadığı dönemin örnekleridir. 1991 yılında İstanbul’da kurulan MKM, bu bilincin oluşmaya başladığı yer olacaktır.

2.7. MODERN KÜRT TİYATROSUNA GENEL BİR BAKIŞ (1991-2017)

⁴⁶⁸ Muhsine Helimoğlu Yavuz, “Diyarbakır ve Çevresinde Tiyatro Olgusu”, **Diyarbakır Efsaneleri**, 2. bs., Ankara, Doruk Yayınları, 1993, s. 442.

Modern Kürt tiyatrosunun 26 yıllık geçmişini tüm yönleriyle analiz etmek kuşkusuz çok incelikli ve kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu bölümde; modern Kürt tiyatrosu, mekan, metin ve oyuncu unsurları bağlamında analiz edilecektir.

2.7.1. MODERN KÜRT TİYATROSUNDA MEKAN(SIZLIK)

Kürt tiyatrosunda mekan(sızlık), oyunun geçtiği mekanı imleyen kurgusal mekandan ziyade fiziksel mekan bağlamında analiz edilecektir. Zira söz konusu modern Kürt tiyatrosu olduğunda öncelikli olarak oyunun sahneleneceği fiziksel mekan sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. 1991 yılından itibaren Kürt tiyatrosunun mekansızlaştırılması özellikle İstanbul ve Diyarbakır deneyimi üzerinden çeşitli örneklerle görünür kılınmaya çalışılacak; bu bağlamda Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimine dair genel bir bakış sunulacaktır.

MKM'nin ilk yönetim kurulu başkanı İbrahim Gürbüz, 1985 yılında tutuklu olduğu cezaevinde; “eğer dışarıya çıkarsam ilk önce ekonomimi örgütleyeceğim, sonra da tahrip edilen kültürel değerlerimizi yeniden inşa etmek için çalışacağım”⁴⁶⁹ dediğini belirterek; 1991 yılında İstanbul'da açılan MKM'nin kuruluşundaki motivasyonu şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Bir ulusun çok güçlü orduları olabilir, çok güçlü örgütlenmesi de olabilir, ama o ulusun, o halkın eğer kültürel, sanatsal ve bilimsel örgütlenmesi yoksa, o ordular, siyasal örgütlenmeler bir saman alevi gibi bir gün dağılıp, yok olabilir. Bir ulusun can damarları, kan damarları, o halkın sanatıdır, kültürüdür, edebiyatıdır, romanıdır, bilimsel ve arkeolojik değerleridir. Yağmalanan kültürel değerlerimizin merkezileştirilmesi, toparlanması, asimilasyondan kurtarılması anlamında bir kültür merkezine ihtiyaç vardı. Bu bilinçle yola çıkıldı.”⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Zeynep Kuray, “20. Yılında MKM'den Büyük Kutlama”, İbrahim Gürbüz ile Röportaj, **Mimesis Sahne Sanatları Portali**, 4 Eylül 2011, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2011/09/20-yilinda-mkmden-buyuk-kutlama/>, 12 Ocak 2017.

⁴⁷⁰ A.y.

MKM çatısı altında sanat, kültür ve bilim alanının merkezileştirilmesi düşüncesinde olanlarla bir araya gelindiğini belirten İbrahim Gürbüz, ilk olarak bir girişim komitesi kurulduğunu ifade etmektedir.⁴⁷¹ Girişim komitesinde ressam Fevzi Bilge, Cabbar Gezici, İhsan Dörtkardeş ve **Mamoste Cemil** bulunmaktadır. Kuruluşundan sonra MKM bünyesinde bilim, sanat ve kültür birimleri oluşturulmuş; sanat biriminin sorumlusu **Mamoste Cemil** olmuştur. Kültür bölümünde atasözleri, halk folkloru gibi komisyonlar kurulmuştur. Bu komisyonlar köyleri dolaşacak, **dengbêjlik** derlemeleri yapacaktır.⁴⁷² MKM'nin ilk mekanı Taksim Tarlabası Bulvarı'nda bir bina; modern Kürt tiyatrosunun ilk mekanı ise bu binanın bodrum katı olmuştur. Kemal Orgun, o dönemi şöyle anlatmaktadır:

“1991 yılında İstanbul'da, Tarlabası'nda, Mezopotamya Kültür Merkezi'nin küçük bodrum katında tiyatro çalışmalarına başladık. Yasak bir dilin yasak olan tiyatrosunu yapıyorduk. Ne bir sahnemiz, ne bir tekstimiz, ne bir oyuncumuz, ne yazarımız, ne yönetmenimiz, ne ışığımız, ne de dekor ve kostümümüz vardı.”⁴⁷³

Bodrum katta başlayan modern Kürt tiyatrosunun ilk oyunu yazınsal kaynağı bir fabl olan “**Mişko**”(Farecik) adlı oyundur. **Mamoste Cemil**'in yönettiği oyun 1991 yılında Ortaköy Kültür Merkezi'nde sahnelenmiştir. 1991 yılından önce teatral etkinliklerin icra mekanları dernekler, şenlikler, düğünler ve hatta evler iken; Kürt tiyatrosu “**Mişko**” ile sahneye çıkmıştır. 1991 yılından sonra **Mamoste Cemil** MKM'den ayrılmış; 1992 yılında Hüseyin Kaytan'ın öncülüğünde yeni bir yapılanmaya gidilmiştir. Bu yeni yapılanma ile Akdeniz turnesine çıkan topluluğun ilk durağı Adana olmuştur. Kemal Orgun'un anlatımıyla;

“Adana'da 5-6 bin insanın toplandığı açık bir alanda, büyük bir park vardı. Parkın ortasında betondan bir sahne yapmışlardı. İşte bu alanda biz üç oyunumuzu sahneleyecektik. Kostümlerimizi giydik, makyajlarımızı yaptık, dört-beş arkadaşlık. Hüseyin Kaytan, Kazım Öz, Nihat Öz ve ben. Aramızda konuşurken dedik artık bir isim bulalım kendimize. Tarih 8 Haziran 1992 kuliste onlarca ismi dizdik alt alta, Hüseyin Kaytan'ın

⁴⁷¹ A.y.

⁴⁷² A.y.

⁴⁷³ Serkan Kurt, “Yasaklanan Bir Dil ile Tiyatro Yaptık”, Kemal Orgun ile Röportaj, **Evrensel Gazetesi**, 21 Temmuz 2010, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2010/07/%E2%80%98yasaklanan-bir-dil-ile-tiyatro-yaptik%E2%80%99/>, 14 Mart 2015.

önerdiği isimlerden Teatra Jiyana Nû (Yeni Yaşam Tiyatrosu) ismi ilgimizi çekti. Biz de, madem yeni bir yaşam kurmaya çalışıyoruz, bunun temelleri atılıyor, grubumuzun adı Yeni Yaşam Tiyatrosu olsun dedik. Bu ismi sunucuya sunduk ve bu isimle sahneye anons edildik.”⁴⁷⁴

Teatra Jiyana Nû (Yeni Yaşam Tiyatrosu), 1992 yılından itibaren verimli bir üretim sürecine girmiş, turneler düzenlemiştir. Dolayısıyla; Kürt tiyatrosu farklı mekanlarda görünürlük kazanmaya başlamıştır. MKM’nin yayın organı “**Rewşen**” dergisi yayın hayatına başlamış; **TJN**’nin sahnelediği oyunlara dergide yer verilmiştir.⁴⁷⁵ Hatta bu dergide yayınlanan bir öykü, MKM’nin Diyarbakır şubesi bünyesinde oluşturulan “**Koma Denge Gel**”(Halkın Sesi Topluluğu) tarafından oynatılmış ve “**Birîna Dile Min**” (Yüreğimin Yarası)⁴⁷⁶ adıyla sahnelenmiştir. Bu oyun Diyarbakır’da bir kurumun oynadığı ilk Kürtçe oyun olmuştur.⁴⁷⁷ Welat Esin, bu oyunun provalarının MKM Diyarbakır şubesinin binasında yapılmadığını; “faili meçhullerin olduğu bir süreçten kaynaklı”⁴⁷⁸ tek katlı bir binada gizlice yapıldığını belirtmiştir. Oyun, Diyarbakır dışında MKM şubelerinin olduğu İstanbul, İzmir ve Adana’da sahnelenmiştir. Bu örnek özelinde görüldüğü gibi; Kürt tiyatrosunun Diyarbakır deneyimi mekansal bağlamda kendisine imkan yaratacak koşulları o dönemde henüz taşımamaktadır. Modern Kürt tiyatrosunun İstanbul’da süreklilik kazanırken; Diyarbakır ve diğer MKM şubelerinde bu sürekliliği yakalayaması ilk olarak icra mekanlarının o sürekliliği taşıyamamasından kaynaklanmaktadır. Açılan şubelerin, kısa bir süre sonra kapatıldığı görülmektedir. Diyarbakır şubesinin başkanlığını uzun dönem yapmış olan Remzi Yıldırım, MKM’nin 3 döneminden söz etmektedir: 3 Ocak 1993 tarihinde açılan Diyarbakır şubesi, 15 Ağustos 1994 yılında terörle mücadele ekiplerince basılmış, 1995 yılında kapatılmıştır. Bu dönemde MKM Genel Başkanı olan Nuray Şen, gözaltına alınmıştır. 2. dönem 13 Eylül 1997 tarihinde başlamış, dört ay gibi kısa bir süreden

⁴⁷⁴ Abdullah Arı, “Sahneye Çıkıp Söyler misin? Seyirciler Alkışlamasınlar!”, Kemal Orgun ile Röportaj, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 21 Mart 2012, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2012/03/sahneye-cikip-soyler-misin-seyirciler-alkislamasinlar/>, 28 Nisan 2013.

⁴⁷⁵ Örneğin; **Rewşen** dergisinin 8., 9. ve 10. sayısında Hüseyin Kaytan’ın yazdığı “**Mirin û Jiyan**” (Ölüm ve Yaşam) adlı oyun yayınlanmıştır.

⁴⁷⁶ Bu oyun, **Rewşen** dergisinin 5., 6. ve 7. sayılarında Şervan adlı yazarın aynı adlı öyküsünden hareketle oynatılmıştır.

⁴⁷⁷ Welat Esin, kayıt no: **21112015/3**.

⁴⁷⁸ Aynı kayıt.

sonra 1998 yılında şube yeniden kapatılmıştır. Gevran Caddesi'nde bulunan Tursan Apartmanı'nın 1. katında başlayan ikinci dönemde yoğun bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Aylık etkinlik programları düzenlenmiş, İstanbul MKM'nin çıkardığı “**Rewşen**” dergileri ve Kom Müzik'in çıkardığı albümler satılarak, kurum için gelir elde edilmiştir. Yıldırım, bu dönemde sadece MKM'nin değil; birçok kurumun kapatıldığını belirtmektedir.⁴⁷⁹ Örneğin; 22 Mayıs 1997 tarihinde İnsan Hakları Derneği Diyarbakır şubesi valilik tarafından kapatılmıştır. Aynı yıl 25 Ekim'de açılan ve 8 Kasım'da mühürlenene MKM Urfa şubesi de 28 Kasım'da tamamen kapatılmıştır. MKM Urfa şubesinin açılışında **TJN**, “**Guşto**” adlı bir oyun sahnelemiş, oyuncular bir hafta gözaltında kalmıştır. MKM Adana şubesinin tiyatro topluluğu olan “**Teatra Yekbûn**”un salonu mühürlenmiş olduğundan topluluk 1999 yılında sokakta “**Şert**” adlı bir oyun sahnelemiştir. Remzi Yıldırım, MKM'nin 1998 yılında kapatılmasından sonra etkinliklerin Halkın Demokrasi Partisi'nin Bağlar'daki ilçe binasında gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Bu dönemde müziğin ağırlıklı yer aldığı programlar düzenlenmiştir. Yine Yıldırım'ın verdiği bilgilere göre; MKM'nin üçüncü dönemi 2000 yılının Mart ayında başlamış, şube sadece 36 gün açık kalarak Nisan ayında kapatılmıştır.⁴⁸⁰ Diyarbakır MKM şubesi bu 36 günlük kısa sürede tiyatroya da yoğunlaşmış, atölyeler düzenlenmiştir.

MKM İstanbul şubesi ise; 1996 yılında İstiklal Caddesi'ndeki yeni yerine taşınmış, **TJN**, bodrum kattan çıkarak bir tiyatro sahnesine kavuşmuştur. Bu yeni mekanda; bodrumda sahnelenen oyunlar yeniden prova edilmiş ve seyirciyle yeniden buluşmuştur. Bu dönemde sıkça karşı karşıya kalınan mekansızlaştırma süreci İstanbul'da da işlemeye başlamıştır. 31 Temmuz 1998 tarihinde İstanbul MKM merkezine polis baskını düzenlenmiş, tiyatro salonu mühürlenmiştir. **TJN** de icra mekanından yoksunluğunu turnelerle ikame etmeye çalışmış; Aralık ayında "Kültür Köprüsü" projesiyle Almanya'nın 15 şehrinde oyunlarını sahnelemiştir. Dönemin atmosferine ilişkin mekan bağlamında verilebilecek olan bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

⁴⁷⁹ Remzi Yıldırım, kayıt no: 20112015/4.

⁴⁸⁰ Aynı kayıt.

Bu örnekler özelinde; Kürt tiyatrosu yapma bilincinin bodrum katlarda ve apartman dairelerinde oluşmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Diğer yandan; Kürt tiyatrosunun, kendi sahnesi olmasa dahi tiyatro sahnesiyle de ilk yıllarından itibaren bulunduğu görülmektedir. Örneğin; “**Mişko**”, 1991 yılında Ortaköy Kültür Merkezi’nde; “**Mirin û Jiyan**” (Ölüm ve Yaşam) 1992 yılında Pendik Atatürk Kültürevi’nde sahnelenmiştir. Kürt tiyatrosu farklı sahnelerde görünmeye devam ederken; kendi mekanlarında süreklilik kazanması mümkün olmamıştır. Zira o dönemin tek çatı yapısı olan MKM şubeleri baskınlara uğramakta, mühürlenmekte ve kapatılmaktadır. Kapatılan mekanların yerine alternatif mekan arayışının başladığı görülmektedir. 1995 yılında İstanbul’da kurulan “Tohum Kültür Merkezi”, 1996 yılında Halil Karaata tarafından kurulmuş olan “İleri Gözetleme Kültür ve Sanat Evi”, bu dönemde Kürt tiyatrosuna kapılarını açan mekanlardır. Ayrıca; sendikalar, düğünler, sokaklar, parti kongreleri Kürt tiyatrosunun yeni mekanları ve mecraları olmuştur. 1994 yılında kurulan Halkın Demokrasi Partisi ilçe binaları da Kürt tiyatrosunun icra mekanları arasındaki yerini almıştır.

Mekan sorunsalı bir yandan icranın aynı mekandaki sürekliliğini kesintiye uğrattırken; diğer yandan icrada sürekliliği sağlamak adına turnelerin yapıldığı bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Kürt tiyatrosu, bu dönemde göçer bir durumdadır. MKM şubeleri arasında turnelerin yapıldığı bilinmektedir. Bu noktada; MKM şubeleri arasındaki geliş gidişlerin karşılıklı olmadığını belirtmek gereklidir. Zira 1987-2002 yılları arasında OHAL bölgesi ilan edilen yerlerde Kürtçe tiyatro yapmanın koşullarının henüz oluşmadığı görülmektedir. OHAL bölgesi, Kürt tiyatrosuyla ancak 2000’li yıllardan sonra tanışacaktır.

2003 yılı itibarıyla repertuvarında Kürtçe oyunlara yer verecek olan DBŞT, Ziya Demirel’in Genel Sanat Yönetmenliğinde “Diyarbakır Belediyesi Dr. Orhan Asena Şehir Tiyatrosu” adıyla 1990 yılında kurulmuştur. Tiyatronun kadrosunu oluşturmak için iki aşamalı bir sınav düzenlenmiştir. Sınav jürisinde; bir önceki bölümde Diyarbakır’daki tiyatro olgusu üzerine düşüncelerine yer verdiğimiz Dicle Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışan Halk Bilimci Muhsine Helime

Yavuz, Devlet Tiyatrosu Bölge Müdürü Zafer Kayaokay ve şehir tiyatrosunda genel sanat yönetmenliği görevini sürdürecektir. Veysel Öngören yer almıştır. Şehir tiyatrosunun ilk kadrosuna seçilen Emin Yalçinkaya, devlet tiyatrosunun kurucularının aynı zamanda şehir tiyatrosunun kurucuları olduğunu belirtmektedir. Yalçinkaya, dekoratör Hüseyin Mumcu, ışık tasarımcısı Nuri Özakyol gibi devlet tiyatrosunda uzun yıllar çalışmış önemli isimlerin şehir tiyatrosuna büyük katkılar sunduğunu ifade etmiştir.⁴⁸¹ Şehir tiyatrosunun ilk genel sanat yönetmeni olan Ziya Demirel de 1982 yılına kadar devlet tiyatrolarında çalışmış bir isimdir. Yalçinkaya, o dönemi şöyle anlatmaktadır

“Şehir tiyatrosu 12 Ocak 1990 yılında ‘Atçalı Kel Memet’ ile Ziya Demirel’in rejisiyle ilk perdelerini açtı. 1994 yılına kadar kesintisiz yılda dört büyük oyun, iki tane küçük oyun, çocuklara yönelik oyunlar yapıyordu. Refah partisinin bölgede iş başına gelmesiyle birlikte şehir tiyatrosu kapandı. Ve biz özel tiyatro yapmaya başladık. Ta ki 98-99 yıllarına kadar.”⁴⁸²

1993 yılında Kültür Bakanlığı’ndan alınan “Şehir Tiyatrosu” statüsü, 1995 yılında yerel seçimleri kazanan Refah Partisi tarafından feshedilmiştir. Yalçinkaya, bu dönemde özel bir tiyatro kurduklarından söz etmektedir. “Diyarbakır Halk Oyuncuları” oluşumu, provalarını kiraladıkları bir bodrum katında yapmış, on beş günde bir ya da iki defa devlet tiyatrosu kendi salonunu gruba tahsis etmiştir.⁴⁸³ Ayrıca grup, Diyarbakır’daki “Necip Fazıl Kısakürek Kültür Merkezi”nde de seyirciyle buluşmuştur. Şehir tiyatrosu 1999 yılında Halkın Demokrasi Partisi’nin seçimleri kazanmasıyla Mete Ayhan’ın genel sanat yönetmenliğinde yeniden açılmıştır. 2003 yılından itibaren repertuvarında Kürtçe oyunlara yer veren şehir tiyatrosu, 1 Kasım 2016 tarihinde Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi’ne Etimesgut Kaymakamı Cumali Atilla’nın kayyum olarak atanmasıyla yeni bir dönemece girmiştir. 14 Aralık 2016 tarihinde DBŞT’nin yönetmeliğinde değişiklikler yapılmış;

⁴⁸¹ Emin Yalçinkaya, kayıt no: **18112015/4**.

⁴⁸² Aynı kayıt.

⁴⁸³ Aynı kayıt.

5 Ocak 2017 tarihinde toplam 31 tiyatrocunun işine son verilmiştir.⁴⁸⁴ 11 Şubat 2017 tarihinde **Diyar Galeria Alışveriş Merkezi**'nin içinde DBŞT oyuncularından oluşan bir grup tarafından “**Şanoya Bajer ya Amedê**” (Amed Şehir Tiyatrosu) adıyla özel bir tiyatro kurulmuştur. Diyarbakır'ın merkez Sur ilçe belediyesine kayyum olarak atanan Vali Yardımcısı Bilal Özkan ise; geçici görevle Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu bünyesinde çalışan üç tiyatrocunun görev süresini uzatmayarak, oyuncularını Sur Belediyesi Zabıta Amirliği'nde görevlendirmiştir.⁴⁸⁵ Zabıta olarak atanan Emin Yalçınkaya, Vural Tantekin ve Şehabettin Dağ istifa etmiş; 1 Kasım 2016 tarihi itibarıyla de belediye ile ilişkileri kesilmiştir. 2013 yılında kurulan Batman Belediyesi Şehir Tiyatrosu da 2016 yılında kapatılmıştır. Batman Belediyesi'ne bağlı Batman Şehir Tiyatrosu Müdürlüğü, belediyeye atanan kayyum Şevket Ertuğ Aksoy tarafından kapatılarak Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü'ne bağlanmış; ardından oyuncular işten atılmıştır.⁴⁸⁶ 11 Kasım 2016 tarihinde “OHAL Kanunu 11. Maddesi kapsamında genel güvenlik, asayiş ve kamu düzenini korumak amacıyla 39 ilde milli güvenliğe tehdit oluşturduğu tespit edilen; FETÖ bağlantılı 153, PKK/KCK bağlantılı 190, DHKP-C bağlantılı 19 ve DEAŞ bağlantılı 8, olmak üzere toplamda 370 derneğin faaliyeti”⁴⁸⁷ valiliklerce durdurulmuştur. Aynı gün Gaziantep MKM mühürlenmiş; İzmir, Mersin, Adana şubesi de 3 ay süreyle kapatılmıştır. Ayrıca Türkiye'nin ilk özel Kürt tiyatrosu olan “Seyr-i Mesel Sanat Atölyesi” de aynı gece mühürlenmiştir. 22 Kasım 2016 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanan 677 sayılı Kanun Hükmünde Kararname (KHK) ile Kürt tiyatrosunun birçok icra mekanının da kapatıldığı görülmektedir. Dicle Fırat Kültür Sanat Derneği, Med Kültür Sanat Derneği, Seyr-i Mesel Sanat Atölyesi Derneği, “Terör örgütlerine veya Milli Güvenlik Kurulunca devletin milli güvenliğine karşı faaliyette

⁴⁸⁴ Ceren Çıplak, “Kayyum başkandan Diyarbakır Şehir Tiyatroları'na darbe”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Ocak 2017, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/655859/Kayyim_baskandan_Diyarbakir_Sehir_Tiyatrolari_na_darbe.html, 10 Ocak 2017.

⁴⁸⁵ “Sur Belediyesi'ne atanan kayyum, tiyatrocuları zabıtaya aldı”, **Hürriyet Gazetesi**, 6 Ekim 2016, (Çevrimiçi) <http://www.hurriyet.com.tr/sur-belediyesine-atanan-kayyum-tiyatroculari-40241685>, 7 Ekim 2016.

⁴⁸⁶ “Batman Şehir Tiyatrosu Müdürlüğü kayyum tarafından kapatıldı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Eylül 2016, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/608459/Batman_Sehir_Tiyatrosu_Mudurlugu_kayyim_tarafindan_kapatildi.html, 2 Ekim 2016.

⁴⁸⁷ İçişleri Bakanlığı Basın Merkezi, “Basın Açıklaması”, **Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı**, 11 Kasım 2016, (Çevrimiçi) <https://www.icisleri.gov.tr/basin-aciklamasi2016-99>, 12 Kasım 2016.

bulunduğuna karar verilen yapı, oluşum veya gruplara aidiyeti, iltisakı veya bunlarla irtibatı” olan dernekler arasında olduğu gerekçesiyle kapatılmıştır.⁴⁸⁸ Kapatılan Arzela Kültür Merkezi, Halkların Demokratik Partisi Bahçelievler İlçe Başkanlığı’nda⁴⁸⁹; MKM İzmir şubesi ise Demokratik Bölgeler Partisi Konak İlçe Binasında⁴⁹⁰ çalışmalarına devam etmektedir.

Modern Kürt tiyatrosunun 26 yıllık deneyiminde “mekan”ın süreklilik arz edemediği açığa çıkarılmıştır. Üniversitelerin sahnelerinde, kültür merkezlerinde, devlet tiyatrolarının sahnelerinde yer alan Kürt tiyatrosunun, değişen politik atmosferin etkisiyle birçok kez sahneden uzaklaştırıldığı görülmektedir. Mekanın sürekliliğinin çeşitli gerekçelerle kesintiye uğraması icrayı da etkilemiş; tiyatro yapmanın fiziksel şartlarını sağlayamayan topluluklar dağılmıştır. Politik bir düşünceye angaje olan tiyatrolar, alternatif mekanlar olarak parti binalarını, dernekleri kullanmıştır. Ödenekli tiyatroların mekansızlaştırılmasının sonucunda da özel tiyatrolar kurulmuştur. Sonuç olarak; modern Kürt tiyatrosu, mekansızlaştırılmasına karşın icra sürekliliğini sağlamak için; alternatif mekanları, prova yeri ve sahne olarak kullanmıştır.

2.7.2. MODERN KÜRT TİYATROSUNDA METİN

DBŞT’nin düzenlediği “Evdirehîm Rehmîyê Hekarî Kürtçe Tiyatro Oyunu Yazma” yarışması ilk kez 2011 yılında yapılmıştır. Yarışmanın amacı; “Kürtçe oyun yazarlığını geliştirmek, yeni/genç yazarları oyun yazarlığına teşvik etmek, Kürt tiyatro edebiyatına ve Kürt tiyatro topluluklarının repertuvarına

⁴⁸⁸ “Olağanüstü Hal Kapsamında Bazı Tedbirler Alınması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname (KHK/677)”, **Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı**, 22 Kasım 2016, (Çevrimiçi) <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,166127/olaganustu-hal-kapsaminda-bazi-tedbirler-alinmasi-hakki-.html>, 23 Kasım 2016.

⁴⁸⁹ İstanbul Mezopotamya Kültür Merkezi, “Arzela kültür ve sanat kurumu Hdp Şirinevler ilçesinde çalışmaları devam ediyor”, **Facebook**, 1 Ocak 2017, (Çevrimiçi) <https://www.facebook.com/mkmNCM/photos/pcb.1332544386785284/1332544926785230/?type=3>, 3 Ocak 2017.

⁴⁹⁰ İstanbul Mezopotamya Kültür Merkezi, “İzmir MKM çalışmalarını Konak DBP de devam ediyor”, **Facebook**, 8 Ocak 2017, (Çevrimiçi) <https://tr-tr.facebook.com/mkmNCM/posts/1343871648985891>, 8 Ocak 2017.

yeni/güncel metinler sağlamak”⁴⁹¹ olarak belirlenmiştir. İlk yıl 22, ikinci yıl 44 oyun yarışmaya katılmıştır.⁴⁹² 2015 yılında beşincisi düzenlenen yarışmada 12’si cezaevinden gönderilen toplam 36 oyun değerlendirilmiştir. 2016 yılında altıncısı düzenlenen yarışmaya yurt içi ve yurt dışından olmak üzere 146 eserin katılması ise dikkat çekicidir.⁴⁹³ Dereceye giren oyunlar, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları tarafından 2012 yılından itibaren yarışma kitabı olarak basılmış; bu kitaplar önemli bir oyun dağarcığı oluşturmuştur. Tam da bu noktadan 1991 yılına döndüğünde; Erdal Ceviz o dönemle ilgili şu bilgiyi vermektedir: temelinde politik bir refleksin olduğu “Kürt tiyatrosu yapılmalıdır” şiarıyla çıkılan yolda Kürt tiyatrosunun ilk icracıları bile “Kürtçe tiyatro yapılamaz” fikrindedir.⁴⁹⁴ Bu fikriyatla ve Kürt siyasi hareketine angaje olarak yola çıkan **TJN**, özellikle 1995 yılından sonra Kürt tiyatrosunun dinamiklerini ideolojik düşüncenin yanında estetik bağlamda yaptığı tartışmalarla da sorgulamaya başlamıştır. Erdal Ceviz, 1992 yılında sahnelenen “**Mirin û Jiyan**” oyunundan sonra **TJN**’de kalan kadronun iki amaç belirlediğini ifade etmektedir:

“Birincisi süreçle direkt ilintili oyunlar çıkarmak, ikincisi bunlardan bağımsız olarak tamamen Kürt tiyatrosunu geleceğe taşıyacak temelleri atmak. Asıl önemli olansa ikincisiydi, birincisi değil.”⁴⁹⁵

İlk amaca hizmet eden metinler, **ajitprop** tarzda sahnelenmiş oyunlar iken; ikinci amaca hizmet eden metinler, Kürt tiyatrosu yapma bilincinin taşıdığı estetik kaygıyı gözetten metinlerdir. Kürt tiyatrosunun ilk yıllarında her iki amaca hizmet edecek oyunlar aynı sahneye çıkarılmış; Kürt tiyatrosunun tek çatı yapısı olan MKM’de bu amaçlar tartışılmıştır:

⁴⁹¹ Rüknettın Gün, “Kürt Tiyatrosu”, **PolitikART**, 9 Haziran 2013, ( evrimi i) <http://politikart1.blogspot.com.tr/2013/06/kurt-tiyatrosu-ruknettın-gun.html>, 15 Temmuz 2013.

⁴⁹² Vecdi Erbay, “Diyarbakır S yle ileri: Rüknettın Gün”, ** mctv-Dailymotion**, 13  ubat 2013, ( evrimi i) http://www.dailymotion.com/video/xxh3js_diyarbakır-soylesileri-ruknettın-gun_shortfilms, 12 Nisan 2017.

⁴⁹³ Diyarbakır  ehir Televizyonu, “‘Kürtçe Oyun Yazma Yarışması’nın  d lleri verildi”, **YouTube**, 3 Mayıs 2016, ( evrimi i) <https://www.youtube.com/watch?v=MMKTasV2Ft4>, 12 Mayıs 2016.

⁴⁹⁴ Erdal Ceviz, kayıt no: **122012/1**.

⁴⁹⁵  zg r  i ek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile röportaj,

“...tiyatro yapılanmasına dair tartışmalar yapılıyordu. Tartışmalar sürerken birçok sorun da varlığını koruyordu: Çalışmaları yürüten insanlar tiyatrocı değillerdi. Ama çok hızlı bir şekilde öğrenmeye çalışan bir yapı vardı. Siyasal olarak kendimizi geliştiriyor, ideoloji denen şeyi, ulusal mücadele gerçeğini öğreniyorduk. Bir taraftan bunları öğreneceksiniz, bir taraftan devrimci olacaksınız, bir taraftan da sanatçı olacaksınız. Çok güçlü olanaklar yoktu. Tamamen çabalarla ve inançlarla yürüyorduk. Öte yandan, tiyatro faaliyetini örgütlemeye kararlı insanlar vardı. Bundan önceki süreçte, MKM’ye gelen insanlar yurtsever bir kuruma geliyor ve bir şeyler yapmak istiyorlardı. Fakat 1992’de başlayan çalışmalarla tiyatro grubu, sinema ve folklor birimi şekillenmeye başlamıştı. O dönem, ajitatif tiyatro yapacağız çünkü gecelere gitmemiz, bir şeyler anlatmamız gerekiyor diyorduk. Ama biz tek başına bunu yaptığımız zaman bir kurumsallaşmayı gerçekleştiremeyeceğimizi de biliyorduk.”⁴⁹⁶

MKM’nin bir sanat kurumu olmasına rağmen bir siyaset kurumu gibi örgütlendiğini belirten⁴⁹⁷ Kemal Orgun’un şu sözleri de bu yapıyı doğrular niteliktedir: “Bir taraftan ajit-prop çalışmalar yaparken, diğer taraftan da tiyatronun bütün estetiğini kendinde barındıran, çağdaş ulusal bir tiyatroyu yaratmanın temel taşlarını döşüyorduk.”⁴⁹⁸ Görüldüğü gibi; ilk yıllarda; tiyatrocı olmayanların, belli bir kimlik ve ideolojik düşünce etrafında toplanarak tiyatro yapmaya başlaması söz konusudur. Dolayısıyla; bu süreçte angaje bir tiyatronun varlığından bahsedilebilmektedir. Diğer yandan; Kürt tiyatrosu yapma bilincinin oluştuğu bir süreçten söz edilebilmektedir. Kürt tiyatrosunun “metin” üzerine düşünmeye başlaması bu bilincin oluşmasıyla ilişkilidir. **Rojbaş** (İyi Günler) oyunu, böyle bir dönemin eseridir.

1991 yılında **Mişko** oyununun sahnelenmesinden sonra **Mamoste Cemil**, kurumdan ayrılmış; **Mamoste Cemil**’in MKM’ye yeniden **Rojbaş** ile döneceği zamana kadar geçen sürede aslında bir şair olan Hüseyin Kaytan’ın yazdığı oyunlar sahnelenmiştir. **Mirin û Jiyan** (Ölüm ve Yaşam), **Daweya Genaralê Teneke** (Teneke Generalin Davası) ve **Ta/Sê Ewrên Dûr** (Ta/Üç Uzak Bulut) Kaytan’ın

⁴⁹⁶ A.y.

⁴⁹⁷ Ali Kılıç, Özgür Çiçek, “Profesyonel oluşumlar yaratılmalı”, Kemal Orgun ile röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Eylül 2005, (Çevrimiçi)

<http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=51>, 23 Ekim 2014.

⁴⁹⁸ A.y.

yazdığı oyunlara örnektir. **Rojbaş** oyunu, **Mamoste Cemil** ve **TJN**’nin önce saha araştırması sonra masa başı çalışması sonucunda yazılmış, Hüseyin Kaytan’ın oyunlarından farklı olarak; Kürt tiyatrosu için yeni bir metin anlayışının gelişmesini sağlayan bir deneyim sunmuştur:

“Hüseyin Kaytan’ın yazarlığının Jiyana Nû tiyatrosunun eğilimlerini belirleyici bir tarafı vardır. Bu sonraki yıllar için de geçerli. Rojbaş’ın önemli oluşunun bir nedeni de budur. Başka bir dil, olmayan bir dil gelmiştir. Çünkü daha önce oynanan bütün oyunlar kağıt üzerinde edebi, şiirsel bir niteliğe sahiptir. Felsefi yönleri vardır. Ama Rojbaş’ta daha basit bir halk dili vardır. Bu nedenle oyun biçim olarak da daha hareketlidir. Hüseyin Kaytan’ın yazdığı oyunlarda ise şöyle bir problem yaşıyorduk: Oyunu sahnede canlandıramıyorduk. Bir oyun metnine dönüştüremiyorduk. Çok güzel sözler vardı ama çok güzel bir oyun çıkmıyordu. Oyunda kullanılan dili insanlar fazla anlamıyordu. Daha sonra bu dil, Kemal Orgun’da devam eder. Oyunlarını izlerseniz bu felsefi dili görebilirsiniz. Bu Hüseyin Kaytan’ın etkisidir. Hüseyin Kaytan’ın o dönem yazdığı oyunlar, bizim tiyatromuzda hem pozitif hem de negatif anlamda belirleyici oldu. Yazılı metinler oluşmaya başladı. Diğer taraftan bu yazma biçiminin dezavantajları vardı. Bu bizim bir oyun geleneğimizin olmamasından kaynaklanıyordu. Hamlet’i de oynasaydık böyle bir sorunu yaşayacaktık. Çünkü Kürt tiyatrosunun, metinden hareketle oyun çıkaracak birikimi yoktu.”⁴⁹⁹

TJN, Ceviz’in sözünü ettiği “metinden hareketle oyun çıkaracak birikimi” hem teorik hem de pratik anlamda oluşturma sürecinin tam da içindeyken **Mamoste Cemil**, önce saha ardından masa başı çalışmasıyla yazılan bir metin deneyimini Kürt tiyatrosuyla buluşturmuş; “**Rojbaş**” adlı oyunun hem yazımında hem de yönetiminde yer almıştır. **Mamoste Cemil**, oyununun yazılma sürecini şöyle anlatmaktadır:

“Dört beş ay boyunca masa üstü çalışma yaptık, demin dediğim gibi, akımları konuşuyorduk. Oyun nasıl yazılmalıdır diye konuşmaya başladık. Herkesi görevlendirdik, İstanbul’un çeşitli bölgelerinde o zaman kimler ne konuşuyor, ne tartışıyor, neye ihtiyaç duyuyorlar onu araştırdılar. Gittiler çeşitli olaylar getirdiler. Birbirine yakın olanları bir araya getirip Rojbaş’ta uyguladık.”⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ A.y.

⁵⁰⁰ Alişan Akpınar, Volkan Mantu, Mamoste Cemil ile röportaj.

Hatırlanacağı üzere; modern Kürt tiyatrosuna doğru gidilen süreçte **Mamoste Cemil**'in DAST deneyiminden söz edilmiş; bu deneyimin modern Kürt tiyatrosunun ilk örneklerini etkilediği belirtilmiştir. “**Rojbaş**”, bu deneyimin etkisinin görüldüğü önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira saha çalışmasından sonra masa başı çalışması yapılmış; oyun kolektif olarak yazılmıştır. Oyunculardan Erdal Ceviz, o süreci şöyle aktarmaktadır:

“Cemil Hoca’yla çalışmalarımız yalnızca masa başı çalışmaları olarak tasarlanmıştı ve bu çalışmaların sonucunda bir oyun yazılacaktı. Seyircinin nasıl bir oyun istediğini araştıran anketler yapılmıştı. Bu anketlerde istenen şeyler üzerinden hikayeler yazarak, kurgular oluşturarak ortaya bir oyun çıkarıyorduk. Bizim çok da tanımadığımız bir yöntem uygulanıyordu. Daha sonraki yıllarda bu yöntemin çalışmalarımıza katkıları olacaktı. Bu süreçte Cemil Hoca tarafından yazılan Rojbaş geldi ve kimi arkadaşlar Rojbaş’ın oynanmasını benimsemese de oynamaya karar verdik. Oyun metnini, müzisyenler de dahil olmak üzere, hep beraber okuyor ve düzeltiyorduk. Böylece oyunu yukarıdan aşağıya tamamen değiştirdik. Sonrada Ortaköy Kültür Merkezi’nde sahne çalışmaları başladı. Pazar günleri Cemil Hoca geliyor, çeşitli eleştiriler yapıyordu. Rojbaş bu şekilde çıktı.”⁵⁰¹

1997 yılına kadar Kürt tiyatrosunun İstanbul deneyiminde özgün metinler (yazınsal kaynağı bir fabl olan **Mişko** dışında) bulunmaktadır. 1994 yılında İzmir’deki MKM şubesinde faaliyetlerine başlayan **Teatra Hêvî** (Tiyatro Umut) bu dönemde özgün metinlerini oluştururken, Kürtlerin dramatik oyun geleneğinden ve **dengbêjlikten** yararlanmıştı. **Sîmurg û Ronahî** (Simurg ve Aydınlık), **Gurî** (Guri), **Kosegelî** (Köse Gelin) yazınsal kaynağını geleneksel oyunlardan alan metinlere örnektir. Diyarbakır’da ise; farklı bir süreç işlemiştir. Gıyasettin Şehir, ilk salon oyunlarını 1991 yılında Halkın Emek Partisi’nden 18 kişinin meclise girmesi sebebiyle Dilan Sineması’nda yapılan resmi kutlamada sergilediklerini; “**Demirci Kawa**” (Demirci Kava) adlı bir oyunun yanı sıra; koruculuk sistemi, köy boşaltmaları ve işkenceyi konu alan skeçler oynadıklarını ifade etmiştir.⁵⁰² Daha önce belirtildiği gibi; 1993 yılında MKM’nin Diyarbakır şubesi bünyesinde faaliyetlerine başlayan “**Koma Denge Gel**” ise **Rewşen** dergisinde “Şervan” tarafından yazılmış bir öyküyü oyunlaştırmış ve “**Birîna Dile Min**” adıyla

⁵⁰¹ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

⁵⁰² Gıyasettin Şehir, **kayıt no: 21112015/4**.

sahnelemiştir. Bu deneyimden sonra; Diyarbakır’da Kürtçe oyunlarla ancak 2000’li yıllardan sonra karşılaşılabilmiştir.

İstanbul deneyimine dönülecek olursa; 1997 yılından sonra TJN’de Erdal Ceviz’in “metinsiz tiyatro” olarak tanımladığı bir dönemin başladığı görülmektedir. Grup, özgün metin sorunsalını çeviri oyunlarla ikame etmeyi tercih etmemiş, kolektif bir yazım sürecinin sahne üzerinde işlediği bir dönem başlamıştır. Metinsiz oyunların ilk yönetmeni Erdal Ceviz bu dönemi şöyle anlatmaktadır:

“Ben tiyatro metninin çok belirleyici olmaması gerektiğini, yazmadan da oyun çıkarılabileceğini savundum. Bu dönemde sahne çalışmaları ve tüm oyunculuk çalışmaları böyle tasarlandı. Oyunculuk çalışmalarına dayalı bir oyun olan Şermola bu sürecin meyvesidir ve grubun tiyatral yapılanmasında önemli bir aşamadır. Aynı zamanda belli bir çitanın üstündeki sahne estetiğinin kendini hissettirdiği bir oyundur.”⁵⁰³

Ceviz’in sözünü ettiği “**Komara Dînan Şermola**” (Deliler Cumhuriyeti Şermola) adlı oyun, Helim Yusiv’in “**Mirî Ranazin**” (Ölümler Uyumaz) adlı öyküsünden hareketle yazılmış; 1999 yılında 4.sü düzenlenen “Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali”nde seyirciyle buluşmuştur. Aynı yıl Ankara Valiliği, Yenimahalle Belediyesi’nin tiyatro sahnesinde oyunun sahnelenmesini yasaklamıştır.⁵⁰⁴ “**Komara Dînan Şermola**” ile başlayan metinsiz tiyatro dönemi 2001 yılında sahnelenen “**Gurzek (Ne)Lêdan**” (Bir Demet Dayak(sız), Bir Demet Mistik Oyun)⁵⁰⁵ adlı oyun ile devam etmiştir. Metinsiz tiyatro döneminde kazanılan deneyim, 2002 yılında MKM’nin tek çatı yapısının bozulmasından sonra oluşan ekiplerin çalışma tarzlarını da etkilemiştir. MKM’den ayrılanların Erdal Ceviz öncülüğünde kurduğu ilk özel

⁵⁰³ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

⁵⁰⁴ 2003 yılında Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’ne başvurulmuş, 2007 yılında Türkiye’nin, davayı açan oyunculara tazminat ödemesine karar verilmiştir. Dışişleri Bakanlığı Avrupa Konseyi ve İnsan Hakları Genel Müdür Yardımcılığı, “Ulusoy ve Diğerleri-Türkiye Davası-Kararın Özet Çeviri”, **Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi İkinci Daire**, Strazburg, 3 Mayıs 2007.

⁵⁰⁵ Oyunun adı birebir çeviride “Bir Demet(Tomar) Dayak(sız)” anlamına gelmektedir. Oyunun oynanması için alınan izinler için Türkçe bir isim gerekmiş ve tanıtım yazısına “Bir Demet Mistik Oyun” yazılmıştır. “Bir Demet Mistik Oyun” çevirisindeki “mistik oyunlar” ile Kürtlerin geleneksel dramatik oyunları kastedilmektedir. Oyunun yönetmeni Erdal Ceviz ile görüşmemizde; seyirlik oyunlardaki “dayak atma” motifinden hareketle ironik bir isim koymak istediğini belirtmiş, her iki çevirinin de bunu karşılamadığını belirtmiştir.

tiyatro olan Seyr-i Mesel’de metinsiz tiyatro anlayışının devam ettiği görülmektedir. Örneğin; TJN’de Erdal Ceviz’in yönetmenliğinde sahnelenmiş olan “**Gurzek (Ne)Lêdan**” adlı oyun, değişen kadrosu ve yeni adıyla, “**Qal û Qir**” (Gırgır, Şamata), 2004 yılında Seyr-i Mesel tiyatrosunda seyirciyle yeniden buluşmuştur. “**Mesela Ne Kadar Ozağ**”, “**Xewn û Xeyal**” (Rüya ve Hayal), “**Lewheyên Bêmane**” (Anlamsız Levhalar) gibi metinsiz oyunlar Erdal Ceviz tarafından yönetilmiştir. Diğer yandan; Mirsayê Sîlemanî’nin derlediği **Sayê Moru** (Şahmaran) masalı ve Besê Aslan’ın derlediği “Zümrüdü Anka” masalı “**Sêva Periyân**” (Peri Elması) yine Erdal Ceviz’in yönetmenliğinde seyirciyle buluşmuştur.

Çeviri oyun, Kürt tiyatrosunun repertuvarına ancak 2000’den sonra girmiştir. TJN, ilk olarak 2003 yılında “**Prometheusê Zincîrkirî**” (Zincire Vurulmuş Prometheus) oyununu Mazlum Doğan’ın çevirisiyle sahnelemiştir. 2004 yılında Athol Fugard’ın “**Girav**” (Ada) adlı oyunu Kemal Orgun çevirisi ile, 2005 yılında Dario Fo’nun “**Mirina Anarşîstekî**” (Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü) adlı oyunu Türkçe’den Kürtçe’ye olmak üzere yine Kemal Orgun çevirisi ile seyirciyle buluşmuştur.

Özel Kürt tiyatrolarının da çeviri oyunlara repertuvarlarında yer verdiği görülmektedir. Örneğin; 2003 yılında Aydın Orak ve Cihan Şan öncülüğünde kurulan **Teatra Avesta** (Tiyatro Avesta), 2005 yılında Gogol’un “**Rojnivîska Dînekî**” (Bir Delinin Hatıra Defteri) adlı oyununu Aydın Orak çevirisiyle; 2007 yılında Aziz Nesin’in “**Tu Ne Gara Yî**” (Sen Gara Değilsin) adlı oyununu Mehmet Dicle çevirisiyle sahnelemiştir. 2012 yılında İstanbul’da kurulan “**Teatra Sî**”nin (Tiyatro Gölge) kurucularından olan Baran Demir, “Şimdiye kadar Kürtçeye çevrilmemiş oyunları orijinal metinlerinden Kürtçeye kazandırmayı, sonrasında sahneye taşımayı ve Kürt Tiyatrosunun repertuvarına katkı yapmak”⁵⁰⁶ amacıyla olduklarını belirtmiştir. Bu amaçlarına uygun olarak; Çehov’un **Xwezgînî** (Bir Evlenme Teklifi) ve **Hirç** (Ayı) adlı kısa oyunları Têmûrê Xelîl ve Aysel Tabak

⁵⁰⁶ Özgür Çiçek, “‘Kürtçe Tiyatro Yeraltı Sınırlarının Dışına Çıkmalı’”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 31 Temmuz 2012, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2012/07/%E2%80%9Ckurtce-tiyatro-yeralti-sinirlarinin-disina-cikmali%E2%80%9D/>, 3 Ağustos 2013.

tarafından Rusça'dan çevrilmiş, “**Hirç û Xwezgînî**” (Ayı ve Bir Evlenme Teklifi) adıyla Baran Demir yönetmenliğinde seyirciyle buluşmuştur.

Çeviri oyunlar, ödenekli tiyatroların repertuvarında da yer almıştır. DBŞT, Kürtçe tiyatro repertuvarının ilk sırasında bir çeviri oyuna yer vermiştir. Murathan Mungan'ın “**Hewarî**” (Taziye) adlı oyunu Dilaver Zeraq ve Muharrem Cebe tarafından çevrilmiş, 2003 yılında Metin Boran yönetmenliğinde sahnelenmiştir. DBŞT'nin çeviri oyun repertuvarında Türkçe metinlerin yanı sıra klasikler de yer almaktadır. Aziz Nesin'in “**Yaşar Heye Tune Ye**” (Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz) adlı oyunu Emin Yalçinkaya tarafından; Harold Pinter'in “**Zimanê Çiya**” (Dağ Dili) oyunu Mehmet Çakmak tarafından; Cevat Fehmi Başkut'un "Buzlar Çözülmeden" adlı oyunundan hareketle Haldun Dormen'in ve Kemal Uzun'un uyarladığı “**Çîrokek Zivistanê**” (Bir Kış Öyküsü) adlı oyun Mem Mîrxan, Lal Laleş ve Mîran Janbar tarafından; Sophokles'in “**Antîgone**” (Antigone) ve Goldoni'nin “**Xulamê Du Xwedî**” (İki Efendinin Uşağı) adlı oyunları Zana Jarr tarafından Kürtçe'ye çevrilmiştir. 2012 yılında DBŞT, iki önemli klasığı sahnelemiştir. Shakespeare'in “**Hamlet**”i Kawa Nemir tarafından orjinal dilinden; Lorca'nın “**Daweta Xwînî**” (Kanlı Düğün) oyunu ise Ferhat Keskin, Emin Yalçinkaya, Dilaver Zeraq, Amed Çeko Jiyan ve Ömer Dilsoz tarafından çevrilmiştir.

Bu bölümün başında “**Evdirehîm Rehmîyê Hekarî Kürtçe Tiyatro Oyunu Yazma Yarışması**”ndan söz edilmiş ve bu noktadan 1991 yılındaki “Kürtçe tiyatro yapılamaz” fikriyatına geri dönülerek, bu noktadan itibaren Kürt tiyatrosunda “metin”e dair genel bir bakış sunulmaya çalışılmıştır. Kürt tiyatrosunun metinlerine dair verilen ve kuşkusuz çoğaltılabilecek örnekleri üç kategoride toplayabilmek mümkündür. İlki özgün oyunlardır. Modern Kürt tiyatrosunun metninin olmamasının ve muhtemeldir ki; o dönemde Türkiye dışındaki Kürtçe metinlere ulaşılamamasının bir sonucu olarak 1991 yılından itibaren özgün metinler yazılmaya; böylece zaman içinde Kürtçe oyun dağarcığı oluşmaya başlamıştır. Diğer yandan; özgün metin konusundaki yetersizlik ve çeviri oyuna karşı alınan mesafe yeni bir dönemin başlamasının koşullarını oluşturmuştur. Saha araştırmasının ardından masa başı çalışmasıyla kolektif yazılıp, yönetilen “**Rojbaş**” oyunuyla başlayan bu süreç, 1997

yılından sonra ikinci kategori olarak belirlenen metinsiz tiyatro dönemiyle devam etmiştir. Kürtçe metin sorunsalı, Erdal Ceviz'in yönetmenliğinde sahne üzerinde gerçekleşen bir üretimle çözülürken; bu çözüm sayesinde bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak analiz edilecek olan Kürtlerin dramatik oyun geleneğinden ve **dengbêjlikten** beslenen oyunlar Kürt tiyatrosu repertuvarına girmeye başlamıştır. Üçüncü kategori olan çeviri oyunlar ise 2000'li yıllarda karşımıza çıkmaktadır. Çeviri oyunların içinde Türkçe yazılmış oyunların yanı sıra "Hamlet", "Kanlı Düşün" gibi klasikler de bulunmaktadır. 1991'den günümüze değin geçen sürede, Kürt tiyatrosu bu üç kategoride önemli bir metin dağarcığı oluşturmuştur. İlk yıllarda yazılan oyunların hemen oynanması ile işleyen süreç yerini oynanmayı bekleyen bir Kürtçe oyun repertuvarına bırakmıştır. Kürtçe oyun yazma yarışması ile bu repertuvarın gelişmesi sağlanmıştır. 146 eserin katıldığı "6. Ebdurrehîm Rehmî Hekarî Kürtçe Oyun Yazma Yarışması" sonuçları 2 Mayıs 2016 tarihinde açıklanmış, 7.si için 2016'nın Haziran ayında DBŞT tarafından bir duyuru yapılmasına rağmen yarışma yapılamamıştır. Sonuç olarak; 2017 yılının başında DBŞT'nin işlevsiz hale getirilmesi ile Kürt tiyatrosunun metin havuzunu dolduran musluğun da bir anlamda kapatıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

2.7.3. MODERN KÜRT TİYATROSUNDA OYUNCU

Kürt tiyatrosu da dahil Kürtçe sanat eğitiminin kurumsallaşması bağlamında Diyarbakır'da kurulmuş olan iki önemli merkezden söz etmek mümkündür. İlki 2009 yılında Kayapınar Belediyesi tarafından kurulmuş olan **Cegerxwîn Gençlik Kültür ve Sanat Merkezi**, ikincisi ise; 2010 yılında Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı'nca kurulmuş olan Aram Tigran Kent Konservatuvarı'dır. Ücretsiz ve Kürtçe eğitim veren Aram Tigran Kent Konservatuvarı ve **Cegerxwîn Akademisi**'ne ilk kez 2010-2011 eğitim döneminde öğrenci alınmıştır. Aram Tigran Kent Konservatuvarı'nın ilk öğrenci alımı için yapılan duyuruda; ortak Kürtçe ve Sanat Tarihi derslerinin hafta içi iki veya üç gün akşam saatlerinde verileceği, bölümlere sınavla girecek öğrenciler için yaş sınırı olacağı belirtilmiştir. Eğitim süresi iki yıl olan tiyatro bölümü için bu yaş sınırı 17-30

olarak belirlenmiştir.⁵⁰⁷ **Cegerxwîn Gençlik Kültür ve Sanat Merkezi** bünyesinde tiyatro eğitimi, düzenlenen kurslarla verilirken; 2010-2011 sezonunda **Cegerxwîn Akademisi** kurulmuş ve akademi bünyesinde tıpkı Aram Tigran Kent Konservatuvarı'ndaki gibi iki yıllık bir eğitim programı hazırlanmıştır. Hazırlanan müfredatta; Oyunculuk, Tiyatro Tarihi ve Teorisi, Dramaturji, Yazarlık, Oyun İnceleme, Doğaçlama, Sahne Bilgisi, Müzik, Dans, Kürtçe Dil Dersi, Sanat Tarihi ve Kürt Tiyatrosu dersleri bulunmaktadır.⁵⁰⁸ **Cegerxwîn Akademisi**'nin ilk eğitmenlerinden olan Nazım Hikmet Çalışkan, eğitim sürecini şöyle anlatmaktadır:

“İlk yıl temel eğitim alan öğrenciler yılsonunda bir oyun çalışıyorlar. Bu oyunun Diyarbakır ilçelerine başta olmak üzere bölge turneleri yapılıyor. İkinci yıl eğitimler yoğunlaşıyor. Dördüncü dönem ağırlıklı olarak mezuniyet oyunu eğitim programında yer alıyor. Bu oyunla her öğrenci, yapılan bir oyunun tüm aşamalarında kendi yer alma olanağı buluyor. Sonra mezun oluyorlar. Eğitmenlerimizin bir kısmı kendi alanlarında lisans eğitimi almış, bir kısmı da yıllarca amatör olarak kendi alanlarında çalışmış insanlar.”⁵⁰⁹

2012 yılında ilk defa düzenlenen “Aram Tigran Konservatuvarı Sanat Günleri”, son olarak 2016 yılında “**Hunerê yên Konservatuara Aram Tîgran û Akademiya Cegerxwîn**” (Aram Tigran Konservatuvarı ve **Cegerxwîn Akademisi** Sanat Günleri) adıyla beşinci kez seyirciyle buluşmuştur. Bu buluşmanın gerçekleştiği 2016 yılının Haziran ayından 1991 yılına dönülerek Kürt tiyatrosunda oyuncular ve oyunculuk anlayışı incelendiğinde şu başlıklar altında özetlenebilecek iki sorunla karşılaşılmaktadır: İlki meslekten olmaya aday oyuncuların yetiştirilmesi sorunudur. İkincisi ise; meslekten olan oyuncuların sorunlarıdır. Kürt tiyatrosunda “oyuncu”, belirlenen bu sorunlar üzerinden İstanbul ve Diyarbakır deneyimine dair verilecek örneklerle analiz edilecektir. Oyuncu yetiştirme sorununa dair ilk durağımız İstanbul olacaktır.

⁵⁰⁷ “Aram Tigran Kent Konservatuvarı Açılıyor”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 2 Ekim 2010, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2010/10/aram-tigran-kent-konservatuvari-aciliyor/>, 4 Ocak 2016.

⁵⁰⁸ Abdullah Arı, “Dil Hareket Alanı Buldukça Kürtçe Kaynaklar Artacak”, Nazım Hikmet Çalışkan ile röportaj, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 23 Eylül 2011, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2011/09/dil-hareket-alani-buldukca-kurtce-kaynaklar-artacak/>, 3 Temmuz 2015.

⁵⁰⁹ A.y.

“MKM yeni bir kurum olduğu için, çok geniş ve kapsayıcı bir felsefeye sahipti. Fakat sanat yapan bizler, sanatın bilgisinden geçip gelenler değildik. Profesyonel bir çalışma disiplini yoktu. İşçilerden, işsizlerden, öğrencilerden ve köylülerden oluşan bir bileşen vardı. Çalışanlar ancak işinden arta kalan zamanlarını sanat çalışmalarına ayırabiliyorlardı. Öğrenciler daha çok hafta sonları katılım sağlayabiliyorlardı. Başka başka işlerde çalışarak geçiniyorduk.”⁵¹⁰

1991 yılına Kemal Orgun’un bu sözleri ile geri dönüldüğünde, İstanbul MKM’de tiyatro yapmak için bir araya gelenlerin meslekten tiyatrocunun olmadığı gerçeğiyle karşılaşmaktadır. 1993 yılında Diyarbakır MKM’de oluşturulan tiyatro ekibinde de bu yapıyı görmek mümkündür. O dönem tiyatro ekibine katılan Welat Esin’in şu cümleleri bu bağlamda dikkat çekicidir:

“Tiyatroya girişim de herhangi bir yeteneğim olmasından değil; öylesine gittik. Orada dediler: “Tiyatrocuya ihtiyaç var, bir oyunumuz var seni düşünüyoruz.” Ama ben o dönem dedim, “Benim hiç yeteneğim yok, ben tiyatro hiç yapmamışım”. Arkadaşlar da dedi: “Önemli olan, insanlarımızda yetenek var, önemli olan onu ortaya çıkarmak”. Yani o şekilde tiyatro macerası başladı.”⁵¹¹

Diyarbakır deneyiminde de görülen bu tiyatro yapılanmasının, 1992 yılına gelindiğinde İstanbul’da bir eşik atladığı görülmektedir. Erdal Ceviz, grup üyelerinden Yıldız Gültekin’in ailesi tarafından bir dönem evden kovulmasına rağmen; bir kadın olarak tiyatro yapmak konusundaki ısrarının TJN’nin yapılanmasında önemli bir etkisinin olduğunu belirtmiştir.⁵¹² Gültekin’in bu kararından sonra; Ceviz’in ifadesiyle; TJN’nin yeni bir yapıyla yoluna devam ettiği görülmektedir: “Mirin û Jiyan oyunu ile grup üyeleri, birbirini bir taraftan ikna etmeye diğer taraftan da ayıklamaya başladı ve oyun oynandıktan sonra bir kadro kaldı geriye”⁵¹³ sözleri, TJN’de oyunculuk bağlamında bir eşğin geçildiğini göstermektedir. Denilebilir ki; **Mirin û Jiyan** oyunundan sonraki yeni TJN, artık herkesi kapsayan değil; meslekten olmaya aday kimselerin yer aldığı bir yapı olarak

⁵¹⁰ Ali Kılıç, Özgür Çiçek, Kemal Orgun ile Röportaj.

⁵¹¹ Welat Esin, kayıt no: 21112015/3.

⁵¹² Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

⁵¹³ A.y.

yoluna devam etmiştir. Kürt tiyatrosu, bu dönemde kuramsal okumalar yapmaya başlamış; pratik zeminde başlayan deneyimi, kuramsal anlamda da beslemeye çalışmıştır. Kemal Orgun, o dönemi şöyle anlatmaktadır:

“Pratik olarak sahnede idik ama kuramsal olarak eksik idik. Okulumuzu kurduk. Bu okulda hem öğretmen hem de öğrenci idik. Öğrenirken birbirimize öğretiyorduk, öğretirken de öğreniyorduk. Kim hangi konuda yaratıcıysa o konunun eğitmenliğini üstleniyordu. Mesela ben sahne bilgisi konusunda derinleşiyordum. Diğer arkadaşlardan kimi felsefe üzerinde, kimi tiyatro tarihi, kimi de dil üzerinde büyük bir heyecanla derinleşiyordu. O dönemde çok hızlı bir gelişme oldu tiyatrodaki. Her ne kadar yetersiz de olsak, derinleşmemiz sonucunda bilgiyle buluşma bu gelişmeyi sağladı. Bu gelişme tiyatro yapısı içerisinde oluyordu ve bu aynı zamanda küçük sorunlara da neden oluyordu. Bu gelişme kurumun bütününde aynı düzeyde olmadığı için alanlar arasında uçurumlar doğmaya ya da giderek sorunlar farklılaşmaya başlıyordu. Derinleşilen alanda daha estetik kaygılar taşınırken, diğer alanlardaki insanlar daha bir pratikçi olma noktasında kendilerini ifade etmeye çalışıyorlardı. Bu nedenle bireylerin birbirleriyle anlaşmaları da zorlaşıyordu.”⁵¹⁴

Orgun’ın ifadesinden hareketle; İstanbul deneyimindeki öğretmenin aynı zamanda öğrenci olduğu bu yapının tiyatronun dışında; felsefe, dil gibi farklı disiplinler üzerine de yoğunlaştığı; fakat belirli bir müfredatının olmadığı görülmektedir. Oyunculuk çalışmaları da bu yapı içinde başlamış; Kürt tiyatrosunun 26 yıllık deneyiminin ilk eğitmenleri bu dönemde yetişmiştir.

“Yaptığımız okumalar sayesinde, eğitim çalışmalarını bir süre sonra kendimiz yapmaya başlamıştık. Mesela bir dönem Grotowski dönemi idi. Atölye kurmuştuk. Bu atölye çalışması bir iki haftada bitmedi, yaklaşık bir yıl devam etti. Ayrıca düzenli eğitim-araştırma çalışması yapıyorduk. Herkes bir araştırma yapıyor, ardından gelip ders veriyordu. Seminer değil, ders veriyordu. Bir okullaşma süreci kurmuştuk.”⁵¹⁵

“Okullaşma süreci” olarak adlandırılan bu dönemin, üyelerin ilgi alanlarına ve ulaşılabilen kaynaklara göre şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu görüşümüzü destekleyecek bir örnek olarak; oyunculuk atölyesinde **Jerzy**

⁵¹⁴ Ali Kılıç, Özgür Çiçek, Kemal Orgun ile Röportaj.

⁵¹⁵ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

Grotowski'nin çalışmaları üzerine yoğunlaşmanın bilinçli bir tercih olmadığını söyleyen Erdal Ceviz'in 1991 yılında çıkan Mimesis Dergisi'nin Yoksul Tiyatro Özel Sayısı'nı kastettiği "Elimize bir kitap geçmişti ve o çalışmaya böyle başlamıştık." cümlesi dikkat çekicidir. **TJN**, kendi yapısı içinde sürdürdüğü atölyelerin yanında dışarıdan gelen önemli bir isme 1993 yılında kapılarını açmıştır. Moskova Üniversitesi'nde aldığı yönetmenlik eğitiminden sonra 1967 yılında **Marcel Marceau**'dan pantomim dersi alan Kürt pantomim sanatçısı **Arsen Poladov**,⁵¹⁶ 1993 yılında **Aslıka Qadir** ve **Egîdê Cimo** ile MKM İstanbul şubesini ziyaret etmiştir. **Poladov**, bu ziyaret sırasında **TJN** oyuncularına pantomim dersi vermiştir. Erdal Ceviz, 12 Nisan 2017 tarihli görüşmemizde **TJN** oyunlarında bu pantomim çalışmasından yararlandıklarını belirtmiş; fakat diğer oyunculuk çalışmalarını da kastederek **TJN**'de herhangi bir ekolün takip edilmediğini ifade etmiştir. Poladov dışında, MKM dışından atölye çalışması yapmak için kuruma gelenler de bulunmaktadır; fakat bu dönem için oyunculuk tekniği bağlamında bir okullaşmadan bahsedilmesi söz konusu değildir. Zira meslekten olmaya aday oyuncular, tiyatroyu henüz öğrenmektedir. Diğer yandan; öğrenilenler ve deneyimler, **TJN** dışında kurulan ekiplere aktarılmaktadır. Örneğin; 1994 yılında MKM'den ayrılan bir grubun öncülüğünde, KAYY-DER (Kiğı-Karakoçan-Adaklı-Yayladere-Yedisu- Sosyal Yardımlaşma, Kalkındırma ve Kültür Derneği) bünyesinde "**Teatra Evina Welat**" adıyla bir ekip kurulmuş, Hüseyin Kaytan'ın yazdığı "**Lal**" adlı oyun sahnelenmiştir. Bir başka örnek olarak; **TJN** oyuncuları Erdal Ceviz ve Kemal Ulusoy, MKM'nin Mersin şubesinin tiyatro grubu olan "**Teatra Arzeba**"da yaklaşık bir ay boyunca tiyatro eğitimi vermişlerdir.⁵¹⁷ Kürt tiyatro gruplarının kuruluş aşamalarında deneyimli Kürt tiyatrocuların deneyimsiz olanlara bilgilerini aktardığı görülmektedir. Dolayısıyla; İstanbul deneyiminin, Kürt tiyatrosunun merkezi olarak Türkiye deneyimini (ulaşabildiği yerlerde) biçimlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

⁵¹⁶ Bu bilgiler Özkan Küçük'ün 2005 yılında çektiği "Mamoste Arsen"(Arsen Usta) adlı belgesel filminden alınmıştır. Bu belgeselde Arsen Poladov'un **TJN** ile yaptığı atölye çalışmasından görüntüler yer almaktadır. Özkan Küçük, "Mamoste Arsen", **Vimeo**, 27 Mart 2015, (Çevrimiçi) <https://vimeo.com/123389526>, 27 Mart 2015.

⁵¹⁷ **Jêrzemîn: 1991-2013 yılları arasında Türkiye'de Kürt Tiyatrosu**, s. 76.

Bu dönemde Kürt tiyatrosunun damarlarını besleyen **TJN**, kendi yapısını beslemek için bünyesinde “**Şanoya Hêlîn**”(Tiyatro Hêlîn) ve “Sarya Halk Tiyatrosu” adıyla alt birimler oluşturmuştur. “**Şanoya Hêlîn**”de ideolojik ve sanatsal bağlamda bir çalışma disiplini kazanan oyuncular, “Sarya Halk Tiyatrosu”nun bir üyesi olmuştur. “Sarya Halk Tiyatrosu”, **TJN**’nin bir alt grubu olarak; “sokak oyunlarının, halk tiyatrosu geleneğine dayanan oyunların ve ajitatif oyunların”⁵¹⁸ üretilceği bir grup olarak işlevselleştirilmiştir. Bu dönemde seyirlik oyunlar derlenmiş, arşiv çalışması yapılmıştır. Hatırlanacağı üzere; metin sorunsalı ve çeviri oyuna karşı alınan tavır sonucunda -1997 yılından sonra- “metinsiz tiyatro” olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır. “Sarya Halk Tiyatrosu”nun derleme çalışmaları, metinsiz tiyatro döneminin oyunlarını belirlemiş; oyunculuk çalışmalarına dayanan bir prova süreciyle oyunlar bir anlamda sahne üzerinde yazılmıştır. Bu dönemde; artık metin değil; oyuncu ön plandadır. Tek çatı yapısının 2002 yılında dağılmasıyla kurulan Seyr-i Mesel Sanat Atölyesi, metinsiz tiyatro anlayışını sürdürmüş; Seyr-i Mesel’den ayrılan Mirza Metin ve Berfin Zenderlioğlu’nun kurduğu **Destar Tiyatro**’nun çalışmalarında da bu deneyimin izleri görülmüştür.

Oyunculuk formasyonunu **TJN** ve **Seyr-i Mesel**’den almış, **Destar Tiyatro**’nun kurucularından olan Mirza Metin, anlatı geleneklerinin tekniğini kaynak olarak kullandığı bir atölye çalışması düzenlemiştir. Mirza Metin’in “**Dîwan**” (Divan) adlı atölyesi, oyunculuk çalışması bağlamında oldukça dikkat çekicidir. 15-22 Eylül 2014 tarihlerinde Diyarbakır Sanat Merkezi ve Anadolu Kültür organizasyonu ve Tango MED işbirliğiyle düzenlenen “**Dîwan**” atölyesinin “bir oyunculuk araştırma atölyesi” olduğu belirtilmiş; atölye kapsamında **dengbêjlik**, **çîrokbêjlik** ve folklor araştırmaları ekseninde hareket, nefes, ses ve hikaye anlatma tekniklerinin incelendiği ve batılı oyuncuyla doğulu anlatıcı arasında bir yer arandığı belirtilmiştir.⁵¹⁹ Atölye programına göre; “geleneksel danslarla ısınma, esneme ve bedensel farkındalık”, “Dengbêjlik’ten hareketle kilam ve stranlar eşliğinde ses,

⁵¹⁸ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

⁵¹⁹ Diyarbakır Sanat Merkezi, “Dengbêj ve oyuncu arasındaki Ben”, **Diyarbakır Sanat Merkezi**, 2014, (Çevrimiçi) <http://www.diyarbakirsanat.org/diwan-oyunculuk-arastirma-atolyesi/c698/default.aspx>, 2 Kasım 2015.

nefes ve tınlama” temrinleri yapılmakta; “Sesin ve sözün ustaları dengbêjler ve onların akranları çîrokbêjler üzerinden anlatı teknikleri” analiz edilmektedir.⁵²⁰ “**Dîwan**” atölyesinin dışında Metin’in eğitmenlik yaptığı diğer atölyeler şunlardır: “Dengbêjlerde Ses ve Nefes Kullanımı”, “Anlatıda Hareket Harekette Anlatı”, “Anlatı-Ses-Nefes”, “Doğadaki Yalnızlığın İtkileri; Çobanlarda Ses ve Nefes Kullanımı”.⁵²¹ Bu atölyeler önemini, Kürtlerin anlatı geleneği formlarının bir oyunculuk çalışmasına kaynaklık etmesinden almaktadır. Diğer bir önemi; kapsayıcılığıdır ki; teknik kaynağını Kürdi unsurlardan alan atölye, sadece Kürt tiyatrosuna yönelik bir oyunculuk çalışması değildir. Bu özelliklerinin yanında; anlatı geleneklerini teknik bir kaynak olarak belirleyen bu çalışmaların, kuramsal bir altyapısının olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira; **dengbêjlik** geleneği özelinde düşünüldüğünde, ilk bölümde değinildiği gibi bu geleneğe dair kavramsallaştırma tartışmaları günümüzde hala devam etmektedir. Dolayısıyla; kuramsal ve pratik anlamda tekniğiyle henüz tam anlamıyla hesaplaşılmamış olan geleneğin, bir oyunculuk atölyesi çalışmasına kaynaklık etmesi söz konusudur.

Kürt tiyatrosunun İstanbul deneyiminde bir ana damar olarak kabul edilen **TJN** meslekten olmaya aday olanların bulunduğu bir yapı içinden kendi eğitmenlerini yetiştirmiş; bu kişiler, günümüze değin kurulan yeni gruplara tiyatro formasyonunu aktaran kimseler olmuştur. **TJN**’deki formasyon sürecinin, bir dönem süreklilik arz ettiği; fakat belirli bir programı takip etmediği görülmüştür. Dolayısıyla; diğer gruplara aktarılan tiyatro bilgisinin de bir müfredatının olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak; Kürt tiyatrosunun İstanbul deneyiminde formasyonunu dizgesel olmayan kuramsal bir birikim ve asıl olarak deneyimden alan bir oyunculuk anlayışı bulunmaktadır. İstanbul merkezli yayılan Kürt tiyatrosunun Diyarbakır deneyiminde ise oyunculuk bağlamında farklı bir seyirle karşılaşılmaktadır.

⁵²⁰ **A.y.**

⁵²¹ Eğleniş, “Mirza Metin Özgeçmiş”, **Eğleniş**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.eglenis.com/egleniyapekip/mirza-metin/>, 13 Nisan 2017.

Eski DBŞT oyuncusu Emin Yalçinkaya'nın kişisel tarihi, Diyarbakır'daki Kürt tiyatrosu deneyimine dair önemli ipuçları vermektedir. Yalçinkaya, ilk tiyatro eğitimini Türkçe olarak "Diyarbakır Gençlik Merkezi"nde seksenli yılların sonlarında aldığını belirtmektedir:

"Kürtçe zaten yasak... Oynadığımız oyunlar da Türkçe, aldığımız eğitimin dili de Türkçeydi. Sonra devlet tiyatrosu Diyarbakır'da kuruldu. Devlet tiyatrosunda o dönemin çok iyi oyuncular vardı. Şu anda Türkiye'de de diyebilirim ki; tiyatroyu omuzlayan isimler. Yani mesela Bülent Emin Yarar, ondan sonra Gürol Tonbul ve benzeri birçok arkadaş Diyarbakır'daydı. Onlardan çok şey öğrendik."⁵²²

Hatırlanacağı üzere: 1990 yılında Diyarbakır Belediyesi Dr. Orhan Asena Şehir Tiyatrosu'nun kadrosu, Muhsine Helime Yavuz, Zafer Kayaokay ve Veysel Öngören'in jüri üyeliğini yaptığı iki aşamalı bir sınavla oluşturulmuştur. Emin Yalçinkaya, sınavın içeriğine dair şu bilgileri vermektedir:

"...bizim daha önce oynamış olduğumuz oyunlardan bir bölüm istendi. Bir şiir hazırlansın istenmişti. Bir de biyografik bazı sorular falan soruldu. Ondan sonra öyle bitti sınav. İki aşamalıydı. Sınavlar bittikten sonra şehir tiyatrosu kadrosu oluştu."⁵²³

Şehir tiyatrosunun oyuncu kadrosunda; daha önce "Dicle Amatör Sanat Tiyatrosu", "Diyarbakır Sanat Tiyatrosu" (1987) ve "Diyarbakır Devlet Tiyatrosu" (29 Ekim 1988) bünyesinde yer almış isimler bulunmaktadır. Bu isimler, oyunculuk formasyonunu şehir tiyatrosunun kuruluşunda yer alan devlet tiyatrolarında çalışmış tiyatroculardan almıştır. Denilebilir ki; meslekten olmayan oyuncular, kurumsal bir yapı içinde profesyonelleşmiştir. Yönetmen Ziya Demirel, 1990 yılında şehir tiyatrosunun ilk oyunu olarak sahnelenecek olan "Atçalı Kel Mehmet" için hazırlanan kitapçıkta şehir tiyatrosunda çalışmaların öncelikle kuramsal derslerle başladığını ifade etmekte; Diyarbakır lehçesi üzerinde durularak, diksiyon ve fonetik açıdan standart Türkçe'yi yakalamanın gerekli olduğundan söz etmektedir.⁵²⁴ İşte

⁵²² Emin Yalçinkaya, kayıt no: **18112015/4**.

⁵²³ Aynı kayıt.

⁵²⁴ Oyun kitapçığının bu sayfası DBŞT arşivinden alınmıştır.

tam da bu noktadan DBŞT'nin Kürtçe repertuvar oluşturmaya başladığı 2003 yılına gelindiğinde bu ilk kadrodan Handan Ekici Çapanoğlu, Sait Alpaslan, Emin Yalçinkaya, Vural Tantekin, Şahabettin Dağ, Yılmaz Kurttekin, Ayşe Sır olmak üzere yedi kişinin kaldığı görülmektedir. İstanbul deneyiminden farklı olarak; herhangi bir siyasi harekete angaje olmayan bir yapının içinde profesyonelleşen oyuncular, bu formasyonla 2000'li yıllarda Kürtçe oyunlar sahnelemiştir. Dolayısıyla; oyuncular, İstanbul deneyimindeki gibi hem kendini siyasi hem de tiyatrocu kimliğiyle aynı anda tanımlamamış; Diyarbakır'da Kürtçe tiyatro yapmanın politik koşulları sağlanana kadar sadece oyuncu kimliğiyle tiyatro yapmıştır. İlk Kürtçe oyunun seyirciyle buluştuğu 2003 yılı ile oyuncuların işten atıldığı 2017 yılı arasındaki dönemde DBŞT'nin oyuncu kadrosuna bakıldığında; heterojen bir yapıyla karşılaşılmaktadır. MKM'nin şubelerinde tiyatro yapmış kişilerin yanında (Örneğin; Gule Özalp Ulusoy, Kemal Ulusoy, Berfin Emektar); kuruluşundan itibaren tiyatrodaki yer alanlar, (Örneğin; Emin Yalçinkaya, Vural Tantekin, Şahabettin Dağ) yükseköğretimini tiyatro alanında yapan/yapmış olan isimler (Örneğin; Berrin Çelik, Yavuz Akkuzu, Rüknettin Gün) ve belediyenin açtığı kurslardan⁵²⁵ yetişen oyuncular (Örneğin; Rezan Kaya) bulunmaktadır. Sonuç olarak; tiyatro formasyonlarını farklı yerlerden almış olan oyuncuların, Kürt tiyatrosu zemininde deneyim bağlamında ortaklaştığını ve profesyonelleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Görüldüğü gibi; meslekten olmaya aday oyuncuların yetiştirilmesi sorunu, İstanbul ve Diyarbakır deneyimlerinde farklı dinamiklerle karşımıza çıkmaktadır. İstanbul deneyiminin başlangıcını, Kürt siyasi hareketine angaje olan bir eylemsellikten alması sebebiyle; oyuncular, bir yandan tiyatroyu ideolojik düşüncelerine aracı yaparken, diğer yandan Kürt tiyatrosu yapmak isteyen kimseler olarak tiyatro bilgisini taşıyacağı heybeyi doldurmaya çalışmaktadır. Heybenin

⁵²⁵ 1999-2004 yılları arasında DBŞT Genel Sanat Yönetmenliğini yapmış olan Metin Boran, şehir tiyatrosu ve devlet tiyatrosu sanatçılarının gönüllü olarak ders verdiği, şehir tiyatrosu bünyesinde açılmış olan tiyatro kurslarından söz etmektedir. Bu süreçte yaklaşık 60 katılımcının eğitim aldığını; 13 kişinin çeşitli üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerine ve konservatuvarlarına girmeye hak kazandığını ifade etmektedir.

Metin Boran, "Tiyatro Pusula ve Karadul Efsanesi", **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 9 Mayıs 2013, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2013/05/tiyatro-pusula-ve-karadul-efsanesi/>, 17 Nisan 2017.

içindekiler, oyuncuların ilgi alanlarına ve grubun ulaşabileceği kaynaklara göre belirlenmiştir. Müfredatı olmayan bir formasyon süreci işlemiş, bu süreç sonunda doldurulan heybeler, Kürt tiyatrosunun diğer ekiplerine taşınmış, içindekiler paylaşılmıştır. İstanbul deneyiminin merkezileşmesinde; diğer yerlerdeki yasakların Kürt tiyatrosu yapmayı imkansız kılan atmosferi ve bu süreçte İstanbul’da hem pratik hem de teorik bağlamda kazanılan deneyimin etkisinin olduğu görülmüştür. Bu noktada; meslekten olmaya aday oyuncuları yetiştirenlerin yetiştirme yetkinliğini bireysel deneyimlerinden aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bir anlamda usta-çırak ilişkisidir; fakat bu ilişki geleneği TJN ile başlamış; Kürt tiyatrosunun çırakları aynı zamanda ilk ustaları olmuştur. Diyarbakır deneyimde ise; Kürt tiyatrosu yapmanın koşulları sağlanana değin; Türkçe alınan tiyatro formasyonu ile oyuncular yetişmiştir. Günümüzde Kürtçe tiyatro yapanlar arasında formasyonunu eski devlet tiyatrosu çalışanlarından alanlar olduğu gibi; MKM şubelerinde yetişmiş oyuncular da bulunmaktadır. Ayrıca; şehir tiyatrosu bünyesinde açılan kurslarda ya da üniversitelerin tiyatro bölümlerinde eğitim almış oyuncuların da bu yapının içinde yer aldığı görülmektedir.

Sonuç olarak; meslekten olmaya aday oyuncuların yetiştirilmesi sorunu güncelliğini korumaktadır. Kaldı ki; tiyatro okulu ihtiyacının ve fikriyatının, Kürt tiyatrosunun uzun zamandır gündeminde olduğu da görülmektedir. Örneğin; Emin Yalçinkaya, 2005 yılında yapılan bir röportajda; belediye konservatuvarının kurulma hazırlıklarından söz etmektedir.⁵²⁶ Diyarbakır Raman Kültür Merkezi’nde tiyatro çalışmalarını yürütmüş olan Kenan Doğu ise; yine 2005 yılında yapılan bir röportajda Kürt tiyatrosundaki oyuncu yetiştirme sorunundan söz etmekte; akademik anlamda bir tiyatro eğitiminin alınması gerektiğini belirtmektedir:

“Tiyatroyla uğraşan insanlar olarak, özellikle akademik anlamda eksik kalıyoruz. Örneğin bir tiyatro konservatuvarını bitirmiş değiliz. Sürekli konservatuvarı veya üniversiteyi baz almak gerekiyor anlamında söylemiyorum ama belli bir ön eğitimin olması gerekiyor, yoksa deneme yanılma yoluyla belli bir saatten sonra insanlar sıkılır. Eğitim alınmadığı

⁵²⁶ Ayşan Sönmez, Selin Aydınoglu, “Sözlü Edebiyattan Ciddi Şekilde Yararlanılmalıdır”, Mehmet Emin Yalçinkaya ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Aralık 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=44>, 4 Nisan 2014.

zaman bir yere kadar gelir, ondan sonrası tıkanmaya neden olur. Bu tıkanma çıkmazlara neden olur.”⁵²⁷

Dönemin (2005) DBŞT Genel Sanat Yönetmeni Mehmet Gündüz de Kürt tiyatrosunun yazınsal ve bilimsel eğitim temelinden yoksun olduğundan; oyunculuk ve tiyatro tarihi konusunda ciddi bir çalışmanın yapılmamasından dem vurmaktadır:

“Kendimize ait geçmişimiz hakkında bilgi ve donanıma sahip değiliz. Bence hızla bilimsel eğitim veren ve veri toplayan bir kuruma ihtiyacımız var, örneğin bir konservatuar ya da akademi hızla açılmalıdır. Bunun birçok şeyden daha önemli olduğunu düşünüyorum. Bizim henüz bir eğitim materyalimiz yok, her çalışma yürütücüsü kendi ölçülerine göre eğitim vermeye çalışıyor. Bütünlüklü bir çalışma yok. Öncelikle kendisine ait olan geçmişini açığa çıkarmak ve buradan beslenmek zorunda, ancak böylelikle birikim oluşturabilir. Bir araştırma merkezinin oluşması ve araştırmaların yapılıp bir kaynağa dönüştürülmesi gerekli. Bunun Kürt tiyatrosu yapan tüm kişi ve kurumların hizmetine sunulması gerekir diye düşünüyorum.”⁵²⁸

Tiyatro eğitimi ve özel olarak oyuncu yetiştirme sorununa dair sunulan önerileri, eleştirileri, görüşleri çoğaltmak mümkündür. Oyuncu yetiştirme sorunsalında çözüm önerisi olarak sunulan kurumsallaşmanın tek başına yeterli olmadığı ise; Diyarbakır’da açılan belediye konservatuarlarında deneyimlenmiştir. Kurumsallaşma sorunu gibi Kürt tiyatrosunun tartışma gündeminde yer alan Kürtçe kaynak sıkıntısını, **Cegerxwîn Akademisi**’nde tiyatro eğitmenliği yapmış olan Nazım Hikmet Çalışkan şöyle ifade etmektedir:

“Teorik anlamda Kürtçe kaynak çok az. Çevirisi yapılmış az sayıda metin var. Belirttiğim gibi teorik metinlerde ana kaynak Türkçeye çevrilmiş metinler oluyor. Bu metinleri Kürtçeye çevirmek uzun soluklu bir çalışma.”⁵²⁹

⁵²⁷ Ayşan Sönmez, Selin Aydınoglu, “Halkçı Tiyatro Geliştirilmeli”, Kenan Doğu ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Mayıs 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=30>, 4 Nisan 2014.

⁵²⁸ Ayşan Sönmez, Selin Aydınoglu, “Bilimsel Eğitim Veren ve Veri Toplayan Bir Kuruma İhtiyacımız Var”, Mehmet Gündüz ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Aralık 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=48>, 4 Nisan 2014.

⁵²⁹ Abdullah Arı, Nazım Hikmet Çalışkan ile Röportaj.

Günümüzde hala Kürt tiyatrosu hakkında kuramsal bir çalışma bulunmamaktadır. Kürtçe tiyatro terminolojisi de henüz oluşturulmamıştır.⁵³⁰ 2004 yılında İstanbul Bağcılar’da kurulan Lotus Kültür Merkezi’nin tiyatro ekibinde yer alan Lokman Ertan’ın şu sözleri bu bağlamda dikkat çekicidir:

“Kürtçe tiyatro eğitimi verirken birtakım sıkıntılar yaşıyoruz. Tiyatroda Kürtçe terimler yok. Kürt tiyatrosu çok gelişmiş bir tiyatro değil, daha doğrusu terimler üzerine ciddi bir araştırma yapılmış değil. Pratik çalışmayı Kürtçe yapabiliyorsun ama tiyatro üzerine Kürtçe konuşamıyorsun. İş teorik eğitime geldiği zaman Türkçe yapmak zorunda kalıyorsun. Bir terimin Kürtçe karşılığını bulamıyorsun veya nasıl anlatacağını bilemiyorsun. MKM’de aldığım eğitimlerde de, Kürtçe devam ederken bir yerde duruyorduk ve Türkçe’ye dönüyorduk. Çünkü tiyatro teorisi üzerine özel ve özgün bir çalışma yapılmamış. Bu ciddi bir eksiklik aslında.”⁵³¹

Bu sorunlar sadece meslekten olmaya aday oyuncuların sorunu değildir. Meslekten olan oyuncular da aynı sıkıntıyı yaşamaktadır. Zira meslekten olan Kürt oyuncunun başvurabileceği kuramsal kaynaklar bulunmamaktadır. Bu sorunların içinde yetişen ve meslekten olan oyuncuları bekleyen başka sorunlar da bulunmaktadır. Kuşkusuz; Türkiye tiyatrosunda meslekten olan bütün oyuncuların yaşadığı ekonomik, sosyal, toplumsal sorunları bulunmaktadır. Bu noktada; ortak sorunlar dile getirilmeyecek; sadece Kürt oyuncunun yaşadığı dil sorununa odaklanılacaktır.

Kürt tiyatrosunda tek diksiyonu model alan bir sahne dili bulunmamaktadır. Aksine; sahnede Kürtçe’nin farklı şivelerinin ve lehçelerinin kullanıldığı

⁵³⁰ Çetoyê Zêdo ve Yavuz Akkuzu’nun hazırladığı “Kürt Tiyatro Tarihi” kitabının sonunda (Çetoyê Zêdo, Yavuz Akkuzu, **a.g.e.**, s. 240-248) “Tiyatro Terimleri ve Kavramları” başlığı altında alfabetik bir liste hazırlanmış; terim ve kavramların Kürtçe, Türkçe ve İngilizce karşılıkları yazılmıştır. Bu bir anlamda; çeviri bir listedir. Kürtçe tiyatro terminolojisi ile kastedilen; bu listedeki terim ve kavramları da içine alan ve bunun yanı sıra Kürt tiyatrosuna özgü olan terimlerin yer aldığı bir terminolojinin hazırlanmasıdır.

⁵³¹ “Bağcılar Lotus Kültür Merkezi ile Söyleşi”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, Ekim 2007, (Çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bagcilar-lotus-kultur-merkezi-ile-soylesi/>, 16 Nisan 2017.

görülmektedir. Örneğin; repertuvarında farklı lehçelere ve ağızlara yer veren Seyr-i Mesel tarafından 2006 yılında sahnelenen “**Sêva Periyân**” (Peri Elması) adlı oyunda “Maraş şivesi”⁵³² kullanılmıştır. Maraş şivesine DBŞT sahnesinde de rastlanılmıştır. Ödenekli bir tiyatro olarak DBŞT’nin “sahne dili” konusundaki yaklaşımını konuştuğumuz Yavuz Akkuzu şunları söylemektedir:

“...yer yer ağız da kullanmaya başladık aslında. Hamlet'te vardı kısmen. Midyat ağızı kullanılmıştı. “Kanlı Düğün”de Gule (Özalp Ulusoy) Maraş ağızını kullanıyordu. Devlet tiyatrolarının yaptığı “İstanbul Türkçesi budur!” anlayışımız kesinlikle yok.”⁵³³

Kürt sahnesinin, dili standartlaştırma konusunda bir ısrarının olmadığı görülmektedir. Oyuncuların, farklı lehçeleri ve şiveleri konuşması, Kürt sahnesinin dil ve ses bağlamında çoklu bir yapıda olduğunu işaret etmektedir. Kaldı ki; konuşma dilinde bir standartlaşmadan bahsetmek zaten mümkün değildir. Kürt tiyatrosu da konuşma dilini sahneye taşımaktadır. Dolayısıyla; Kürt sahnesinde tek diksiyonu temel alan bir sahne dilinin kullanılmadığı görülmektedir. Kısaca bu şekilde özetlenebilecek olan Kürt tiyatrosundaki sahne dili yapısı içinde Kürt oyuncu şöyle bir sorunla karşı karşıya kalmaktadır: gündelik yaşamında ağırlıklı olarak Türkçe’yi kullanırken; sahnede Kürtçe konuşmaktadır. Bu durum meslekten olan Kürt oyuncunun yaşadığı bir çelişkidir. Zira sahne dilinin konuşma dilinden aktarıldığı düşünülürse; bu çelişki daha net ortaya çıkacaktır. Gündelik yaşamında anadilinin içinde yaşayamayan oyuncu sahneye çıktığında sadece Kürtçe konuşan bir oyuncu olmaktadır. Örneğin; Alan Ciwan’ın tek kişilik “**Di Tuwaletê De**” (Tuvalette) adlı oyunu öncesinde yaşanan şu anekdot oyuncunun yaşadığı çelişkiyi gösterir niteliktedir. Seyirciler salona girdiğinde oyuncu sahnededir. Sandalyelerine oturan seyirciler oyunun başlamasını beklemektedir. Salonda klimanın kapatılmadığını fark eden oyuncu, kumandayla klimayı kapatmış, ardından Türkçe, “şimdi kapandı” cümlesini kurmuştur. Sonra yerine geçmiş ve Kürtçe oyununu oynamıştır.⁵³⁴

⁵³² Jêrzemîn: 1991-2013 yılları arasında Türkiye’de Kürt Tiyatrosu, s. 161.

⁵³³ Yavuz Akkuzu, kayıt no: 14052015/2.

⁵³⁴ Bu anı bireysel notlara dayanmaktadır.

Oyuncunun sahne dışında Türkçe konuşup, hemen ardından sahnede Kürtçe konuşması bu çelişkiye dair önemli bir örnektir. Dilin; bedeni, mimiği, tonlamayı ve oyuncunun sahnedeki varlığını belirleyen benzeri unsurlarını etkilediği düşünülürse; Kürt tiyatrosunun oyuncusunun yaşadığı çelişki ve bunun sahneye yansması daha net anlaşılacaktır. Elbette bu çelişkiyi güçlendiren ya da zayıflatan birçok dinamikten söz etmek mümkündür. Yönetmen, bu dinamiklerden biridir. Daha açık bir ifadeyle; konuşma dilini sahne diline dönüştürme görevi büyük oranda yönetmenindir ve oyunun prova sürecinde kullanılan dil, yönetmenin konuşma dilidir. Kürt tiyatrosunda; Kürtçe bilmeyen yönetmenlerle proje bazlı çalışıldığı görülmektedir. Diğer yandan Kürtçe bilen; fakat prova sürecinde Türkçe konuşan yönetmenler de bulunmaktadır. Kürt tiyatrosu, 2015 yılında DBŞT'nin sahnelediği “**Spîmend**” adlı oyunda farklı bir deneyim yaşamıştır. Oyunun yönetmeni olan Dr. Ghotbedin Sadeghi, Türkçe bilmemektedir. Oyuncu Bora Çelik, Türkçe bilmeyen bir yönetmenle yapılan prova sürecini şöyle özetlemektedir:

“Çalışma yöntemi için bir kere şöyle bir şey yaptık. Hocayı hem anlamaya çalıştık, hem de biz kendimizi ona anlatmaya çalıştık. Şimdi en büyük avantajımız bu oyunla ilgili daha çok Kürdi kokmasının sebeplerinden biri de diyalogların dahi bizim kulisteki, fuayedeki diyaloglarımızın dahi Kürdi olmuş olmasından kaynaklanıyordu. Çünkü bazı noktalarda, dışarıdan gelen yönetmenlerle örneğin birbirimizi tam anlayamadığımız noktalarda, otomatikman Türkçe ifade etmeye çalıştık. Ama bunda öyle bir şey olmadı.”⁵³⁵

Oyuncu, sahne dilini oluşturacağı prova sürecinde, sonrasında kuliste ve fuayede Kürtçe konuşmak “zorunda” kalmıştır. Bora Çelik, bu durumun oyunu Kürdileştirdiğinden söz etmiştir. Burada kastedilen; ulusal bir Kürt sesi, tonlaması peşinde olmak değil; özgün bir sahne dilinin kurulmasıdır. Bu örnek özelinde; Kürt tiyatrosundaki meslekten olan oyuncuların yaşadığı dil sorunu görülebilecektir. Türkçe bilen yönetmen karşısında kendini Türkçe ifade eden oyuncu, bu ifadenin Kürtçe çevirisini sahneye taşımak durumunda kalırken; Türkçe bilmeyen bir Kürt yönetmenle çalışmak farklı bir deneyim sunmaktadır. Sonuç olarak; meslekten olan

⁵³⁵ Bora Çelik, kayıt no: 18112015/3.

oyuncu, farklı lehçelere ve şivelere yer veren sahnesinin dışında Türkçe içinde yaşamaktadır. Dolayısıyla; oyuncunun Kürt sahnesinde kullanacağı tüm enstrümanların ağırlıklı olarak kullandığı dille biçimlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Meslekten olan oyuncunun çelişkisi; sahne dilini oluşturma sürecinde Türkçe konuşurken, sahnede Kürtçe konuşmasıyla ortaya çıkmaktadır.

2016 yılında beşincisi gerçekleşen “**Hunerê yên Konservatuara Aram Tîgran û Akademiya Cegerxwîn**” (Aram Tigran Konservatuarı ve **Cegerxwîn Akademisi** Sanat Günleri), Türkiye’de Kürt tiyatrosu eğitiminin kurumsallaştığı iki merkez tarafından düzenlenmiştir. Bu etkinlik merkeze alınarak 1990’lı yıllara dönülmüş, Kürt tiyatrosunda oyuncu ve oyunculuk bağlamında belirlenen sorunlar genel hatlarıyla analiz edilmiştir. Kürt tiyatrosunun ilk belediye konservatuvarları, 2016 yılının Aralık ayı itibariyle resmi olarak kapatılmamış olsa da fiilen işlevsiz hale getirilmiştir. Yavuz Akkuzu, tiyatro bölümleri birleştirilen (Eylül 2015) Aram Tigran Kent Konservatuarı’nda ve **Cegerxwîn Akademisi**’nde DBŞT oyuncularının da eğitimci olarak yer aldığını belirtmiş; konservatuvar ve akademinin bağlı bulunduğu Büyükşehir ve Kayapınar Belediyesi’ne kayyum atanmasıyla⁵³⁶ sözleşmeleri yenilenmeyen eğitmenlerin işten çıkarılarak merkezlerin işlevsizleştirildiğini ifade etmiştir.⁵³⁷ Sonuç olarak; 2017 yılı itibariyle Kürtçe tiyatro eğitiminin kurumsal merkezleri, altı yıllık bir geçmişi arkasında bırakarak işlevsiz hale getirilmiştir.

⁵³⁶ “3 belediyeye daha kayyum atandı”, 08 Aralık 2016, **HaberTürk**, (Çevrimiçi) <http://www.haberturk.com/gundem/haber/1333915-3-belediyeye-daha-kayyum-atandi>, 5 Ocak 2017.

⁵³⁷ Yavuz Akkuzu ile 11 Nisan 2017 tarihli görüşme.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DENGBÊJLİK GELENEĞİNİN KÜRT TİYATROSUNA ETKİLERİ

3.1 “KAYNAĞA DÖNME”: BATININ AVANGARDLARI VE TÜRK TİYATROSU ÖRNEĞİ

“Tiyatro’nun geleneğe ihtiyacı var mı?

Kaynaklara ve belleğe ihtiyacı var. Derinliklerin ve kökenlerin açığa çıkması için çalışmak gerekir. Basitçe “geleneklere ihtiyaç duyuyoruz,” diyemezsiniz. Onlara sahibiz. Atalarımız var ve onlar ulusal sınırların ötesinde olsalar bile tamamen bize aitler.”⁵³⁸

Ariane Mnouchkine’e sorulan soru, özellikle bir tiyatronun “kendi kaynakları” işaret edilerek yeniden sorulduğunda artık o “tiyatro” değil; belirli “bir tiyatro” olmaktadır. Bu bölümde “bir tiyatro” olarak Kürt tiyatrosu alınacak; “kendi kaynağı”, **dengbêjlik** olacaktır. Kürt tiyatrosunun **dengbêjliği** bir kaynak olarak belirlmesi tartışmalarından önce, avangardlar özelinde Batı tiyatrosunun ve Türkiye tiyatrosunun kendi kaynaklarına dönmesine dair kısa bir giriş yapılacaktır; Kürt tiyatrosunun **dengbêjliği** bir kaynak olarak belirleme motivasyonuna dair farklı deneyimler üzerinden bir perspektif sunulmaya çalışılacaktır.

Eugenio Barba’nın 1979 yılında Danimarka’da kurduğu Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu’ndaki (ISTA) çalışmalarından hareketle yazılan “Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü”nün “Nostalji” maddesinde, Nicola Savarese, **nostalgia** sözcüğünün Hollandalı bir doktor tarafından, iş aramak için vatanlarını terk etmiş olan İsviçreli göçmenlerin uzun süre vatanlarından uzak kalmaları sebebiyle hüzünlenme hallerinin sonucunda ortaya çıkan hastalığı

⁵³⁸ Josetta Feral, “Kas Geliştirme:Ariane Mnouchkine ile Söyleşi”, Çev. Fırat Güllü, **Mimesis: Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, No:14, Mayıs 2008, s. 71.

tanımlamak için kullanıldığını ifade etmektedir.⁵³⁹ Savarese, tiyatro için kullanılacak nostalji kavramını hem dönüşe duyulan özlem hem de İtalyan şair Niccolo Tommaseo'nun nostalji kelimesi için yaptığı “yoksul ulusların asil ayrıcalığı” tanımlamasıyla birlikte anladığını belirtir. Nostalji’yi “...yirminci yüzyılın sanatsal eylemlerinin ayırıcı bir niteliği”⁵⁴⁰ olarak gören Savarese’ye göre; Batı tiyatrosunun yüzünü **Commedia dell’Arte**, Antik Yunan ve Doğu tiyatrosuna çevirmesi, “kaynaklara geri dönme” arzusundan çok, bir çıkış noktası için teknik bir araştırmadır.⁵⁴¹ Savarese bunu; “sonsuzluğa duyulan belirsiz bir nostaljiden çok, insanın kendi kültürünün sınırları ve uçlarının ötesinde bir arayış”⁵⁴² olarak tanımlamaktadır. 20. yüzyılın ilk yıllarında Avrupa’ya turneler düzenleyen Asya tiyatro ve opera topluluklarının, “bulundukları krizden bir çıkış yolu arayan sanatçılara esinler”⁵⁴³ sunması da -ki bu esinlenme sonucunda kendi tiyatrosunu kuranlar arasında Schlemmer, Meyerhold, Copeau, Artaud gibi isimler bulunmaktadır- 1960’ların yüzünü doğu tiyatrosuna dönen nostaljik yaklaşımına benzemektedir. Süreyya Karacabey, Erika Fischer Lichte’nin tanımıyla; “yabancı’nın keşfi”nin Avrupa sahnelerindeki tüm gösterge sistemini değiştirdiğini belirtir.⁵⁴⁴ Bu noktada; her iki dönemin tiyatro avangardlarının estetik kaynaklarını bir “yabancı”da bulduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. 1960’ların avangardlarına örnek olarak; Eugenio Barba, 1963 yılında Hindistan’a giderek “**Kathakali**” üzerinde araştırmalar yapmış, kurucusu olduğu Odin Tiyatrosu’nda **Kathakali** ve diğer doğu tiyatrosu formlarını oyunlarında estetik bağlamda bir kaynak olarak kullanmıştır. Peter Brook’un yazınsal kaynağını İran, Hindistan, Afrika gibi doğu kültürlerinden alan sahnelemeleri; Ariane Mnouchkine’in Japon No ve Kabuki tiyatrosunu kaynak aldığı

⁵³⁹ Eugenio Barba, Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Ed. Cem Akaş, Çev. Ayşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 299.

⁵⁴⁰ A.e.

⁵⁴¹ A.e.

⁵⁴² A.e.

⁵⁴³ Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Yay. Haz. Serap Özgür, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2007, s. 45.

⁵⁴⁴ A.e.

Shakespeare sahnelemeleri de yine bu dönemin yüzünü doğuya dönen tiyatro estetiğinin önemli örneklerini oluşturmaktadır.⁵⁴⁵

Savarese, “nostalji”nin iki tarihsel sonucundan söz etmektedir. İlki uzak tiyatro kültürleriyle kurulan dolaysız temasın tiyatronun özünün oyuncu olduğuna dair görüşü ortaya çıkararak, o zamana kadar mim sanatçısı, dansçı, şarkıcı, aktör olarak sınıflandırılan Batılı oyuncuya saygınlık ve bölünmezlik itibarını kazandırmasıdır. İkincisi ise; Avrupa tiyatrosunun kendi kaynaklarını yeniden bulma gereksinimini hissettirmesidir.⁵⁴⁶ Bu sonuç dikkat çekicidir; çünkü Batı tiyatrosu kendi kaynaklarına dönmeden önce “yabancı”nın mirasını bir çıkış noktası olarak kullanmış, tiyatronun özünün oyuncu olduğunu keşfettikten sonra kendi kaynaklarında oyuncuyu aramaya koyulmuştur.

“Batı tiyatrosunun tarihi, aktörün özgün yaratıcı ve üretken sürecine dayanan bir tiyatro tasarımı ve düşüncesine değil, tersine tarihsel önermelerinin araştırılmakta olduğu bir doruk noktasındaki tiyatro imgesine öncelik vermiştir. XIX. yüzyılın yapıtlarıyla alışverişte, en yüksek konum aktörün sanatından çok, doğallıkla yapının dramaturjik ve ideolojik niteliğine tanınıyordu.”⁵⁴⁷

Batı tiyatrosunun kendi kaynağına dönmesi estetik bir krize çözüm arayışının sonucunda kendiliğinden gerçekleşmiştir. Avangardlar özelinde örnekendirilen aslında bir ulusun tiyatrosunun kendi kaynaklarıyla hesaplaşması değildir. Zira Barba, Brook, Mnouchkine denilince de ilk akla gelen bir ulusun tiyatrosu olmamaktadır. Oysaki Türk tiyatrosunun kendi kaynaklarına dönmesi ekseriyetle “Ulusal Türk Tiyatrosu” kimliğinin nasıl mümkün kılınacağı tartışmalarının zeminine ait olmuştur. Daha açık ve tersten bir ifadeyle; “Ulusal Türk Tiyatrosu” tartışmalarında Türk tiyatrosunun kendi kaynaklarına dönmesi gerektiği görüşüyle karşılaşılmaktadır. Yavuz Pekman, “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik” adlı

⁵⁴⁵ Süreyya Karacabey, 1960’lı yıllarda oluşmuş tiyatro hareketlerini, 1900-1935 arasındaki dönemde ortaya çıkmış tarihsel avangardların yeniden canlandırılması olarak görmenin mümkün olduğundan söz etmektedir. bkz. **A.e.**, s. 106-107.

⁵⁴⁶ Eugenio Barba, Nicola Savarese, **a.g.e.**, s. 303.

⁵⁴⁷ **A.e.**, s. 307.

kitabında, Tanzimat ile başlayan Batılılaşma düşüncesinin bir sonucu olarak; geleneksel tiyatro türlerinin yok sayıldığını, yeni tiyatro anlayışının bunlardan bağımsız bir şekilde yapılandığını ifade etmektedir.⁵⁴⁸ Pekman, daha sonra bilimsel çalışmaların ve Anadolu’da yayılan Köy Enstitüleri ve Halkevleri’nin de desteğiyle hızlanan ulusal silkinmenin tiyatrodaki yansımalarını ise şu sözlerle anlatmaktadır:

“Kuşkusuz, ulusal bir yapıya ulaşma isteği tiyatro sanatını da etkisi altına almış, değerli tiyatro adamlarının katkılarıyla birlikte, tiyatro geçmişinin sorgulanması, özgün bir tiyatro diline ulaşmak için yaratıcı önerilerin gündeme gelmesi mümkün olmuştur. Bu süre zarfında, eksikliği duyulan Türk tiyatrosunun kaynaklarına yönelik araştırmaların ivme kazandığına tanık olmaktadır. Bu araştırmalar, Batılı tiyatro formlarıyla Türk tiyatrosunun özgün biçimleri arasında bir karşılaştırma imkânı da tanımıştır. Karşılaştırma sırasında, Batı tiyatrosunun da bizdekine benzer bir geleneksel altyapıdan kalkarak kendini oluşturduğunun ve bunun toplumsal dinamiklere paralel bir seyir izlediğinin ayırdına varılmıştır. Böylelikle, “ulusal Türk tiyatrosu” arayışının da temelleri atılmıştır.”⁵⁴⁹

Türkiye tiyatrosu için “kaynağa dönme” ediminin, batının kendi kaynaklarından yararlanarak bir tiyatro estetiği oluşturduğu bilgisi keşfedildikten ve bu tiyatro estetiğini oluşturan geleneksel yapının bu coğrafyada da bulunduğunun “hatırlanmasından” sonra gündeme geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin anlatıldığı bölümde Türk dramatik oyun geleneğini derleyen araştırmacıların çalışmalarını “Ulusal Türk Tiyatrosu”na bir hizmet olarak sunduklarından söz edilmiştir. İşte bu ve benzeri çalışmalar, Pekman’ın sözünü ettiği ulusal silkinme döneminin ürünleridir. Batılı tarzda tiyatronun kuruluş yıllarında dışlanan geleneksel tiyatro formları, ancak özgün bir ulusal tiyatro dili arayışında yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Diğer yandan; “Türk tiyatrosunun kendini arama sürecinde kaynağa dönme ve geleneksel tiyatro türlerinden yararlanma önerileri tutuculuk’la suçlanmıştır.”⁵⁵⁰ Oysaki yine Pekman’ın belirttiği üzere; “bu önerilerin hemen hepsi, geleneksel tiyatronun

⁵⁴⁸ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002, s. 218.

⁵⁴⁹ A.e., s. 219.

⁵⁵⁰ A.e.

yeniden diriltilmesi ve eski haliyle izleyiciye olduğu gibi sunulması anlamını taşımamaktadır.”⁵⁵¹ Kastedilen; geleneksel formların özgün bir tiyatro formuna kaynaklık etmesidir. Bunun için; geleneksel formların özgün bir tiyatroya kaynaklık edebilecek unsurları, tıpkı Batı tiyatrosunun hem doğu tiyatrosuyla hem de kendi geleneksel tiyatrosuyla girdiği hesaplaşma sürecine benzer bir keşfi önermektedir. Bu keşfi kuramsal anlamda yapan önemli bir isim **dengbêjlik** geleneğinin özünü analiz ederken, “Öz Tiyatro” kavramıyla bize rehberlik eden İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’dur. Baltacıoğlu, “Öz Tiyatro” kuramını temellendirirken; geleneksel tiyatro formlarını analiz ederek, köy seyirlik oyunlarını, Karagöz’ü, Ortaoyunu’nu ve Tuluatçılığı “ulusal öz tiyatro” olarak tanımlamıştır. Baltacıoğlu, “ulusal tiyatro” ile “Türk milletinin tiyatrosu”nu değil; “Türke mahsus, orijinal karakterler taşıyan bir tiyatro nevi”den bahsettiğini belirtmektedir.⁵⁵² Baltacıoğlu, bu özün geleneksel tiyatro formlarında olduğunu şöyle ifade etmektedir:

“Eğer tarihî temaşamızın bu millî ve değişmez karakterlerine dikkat edecek olursak orada yalnız orijinal tiyatro kültürümüzün değerlerini değil, orijinal bir tiyatro tekniğinin ilk kurallarını da bulmuş oluruz. Halkevlerimizin yapacağı şey, bu tarihî ve eşsiz tiyatro geleneğimize dört elle sarılmak olabilir. Daha ileri atılmak için önce gerileyip hızlanmak gerektir. Kültür alanında her millî reforma halk geleneklerine sırtını dayamakla başlamıştır.”⁵⁵³

Baltacıoğlu’nun kuramsal analizi, “kaynağa dönme” ve geleneklerden yararlanma motivasyonunu sadece ulusal bir yaklaşımın sınırladığı bir çerçevede tutmamaktadır. Bunun yanı sıra tiyatro estetiğine eleştirel yaklaşımıyla da önemli bir yerde durmaktadır. Denilebilir ki; bu kuramsal analiz tiyatro alanına da dahildir. “Öz Tiyatro” kuramının ilk sorusunun “tiyatro nedir?” olması ve bunun yanıtının tiyatronun kendi dinamikleri içinde aranması “ulusal tiyatro” kavramında farklı bir yaklaşımın işaretini daha en başından vermektedir.

⁵⁵¹ A.e.

⁵⁵² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatroda Türk’e Doğru”, **Halk Tiyatrosu Dergisi**, Yıl:1, Sayı:10, Ekim 1995, s.6.

⁵⁵³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Halkın Evi**, Ankara, Ulus Basımevi, 1950, s.130.

Ulusal bir tiyatronun halk geleneklerine sırtını dayamakla gerçekleŖeceđini belirten Baltacıoğlu’nun 40’lı yıllarda öne sürdüğu “Öz Tiyatro” kuramı da dahil olmak üzere, dönemin “ulusal tiyatro” tartışmalarının dikkat çekici yanı, geri dönülecek kaynağın ve yararlanılacak geleneklerin artık unutulduğu, unutturulduğu ya da unutulmaya yüz tuttuğu bir zamanda yapılmıŖ olmasıdır. Dolayısıyla; öncelikli olarak bu geleneklerin otantik hallerinin analiz edilmesi sorunu ortaya çıkmaktadır. Ulusal Türk tiyatrosu tartışmasını ilk yürütenlerin bu gelenekleri bizzat deneyimlemiş olması ya da olma ihtimalini taşıması bu açıdan önem teşkil etmektedir. Bu ihtimallere rağmen; geleneklerin icra süresinin yani özünün günümüze taşınamadığı görölmektedir. **Dengbêjlik** geleneğinin analiz edildiği bölümde belirtildiği gibi; artık icra süresini kaybeden bu formların sahnede mumyaları ile karşılaşılmaktadır. Denilebilir ki; “kaynağa dönme” ve geleneklerden yararlanma önerisinin ulusal Türk tiyatrosu başlığı altında artık bir karşılığı bulunmamaktadır. Bunun sebebi sadece ulusal tiyatro tartışmalarının artık geçmişte kalması değildir. Bu tartışmaların henüz başladığı zamanlardan itibaren; bu geleneklerin icra süresinin, yeni tiyatro anlayışının egemenliği altında zamanla kaybolması da bir sebep olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel formların, estetik bir hareket noktasına esin olmasından önce ulusalcı bir yaklaşımla yeniden gündeme gelmesi, bu motivasyonla yapılan araştırmaların, çalışmaların değerinden bir Ŗey kaybettirmemektedir. Türk tiyatrosu için “kaynağa dönme” ediminin temelinde bir tiyatro estetiği krizinden çok ulusal bir temsil krizinin bulunması ilk bakışta özgün bir tiyatro kimliğinin oluşmamasındaki asıl sorunun, estetikten önce gelen ulusalcı motivasyon olduğunu düşündürmektedir. Oysaki “kaynağa dönme” sorunsalının tam olarak anlaşılamamasından kaynaklı, geleneksel formların bir mumyasının sahneye aynen aktarıldığı ya da yüzeysel bir değerlendirme ile sadece folklorik bir unsur olarak formların bazı özelliklerinin kullanıldığı çalışmalara bakılacak olursa; tiyatronun genel olarak geleneksel formlarla kendi dinamiklerini temel alan bir hesaplaşmaya girmedeği görölecektir. Bu tiyatro mirasının herhangi bir ulusal motivasyondan ayrı estetik bir hareket noktasına malzeme olmasının ne derecede mümkün olduğu sorumuza ise; Yavuz Pekman’ın Ŗu sözleri yanıt niteliğindedir:

“Otantik hali tarihin sayfalarına gömülmüş bulunan geleneksel Türk tiyatrosunun, kendi dinamikleriyle yeni ve çağdaş bir tiyatro formuna dönüşmesi artık mümkün gözükmemektedir. Bu olanak, nesnel koşullar gereği, çok önceden ortadan kalkmış, geleneksel tiyatro ile modern Türk tiyatrosu arasındaki organik bağ kopmuştur.”⁵⁵⁴

Sonuç olarak; Batı tiyatrosunun “kaynağa dönme” edimini öncelikli olarak “yabancınn keşfi” ile gerçekleştirdiği ardından tiyatrosundaki krizlere kendi kaynağında, mirasında keşfettikleriyle bir çözüm bulmaya çalıştığı görülmüştür. Sonuçta ortaya çıkan yeni tiyatro, bir ulusa aidiyetliğı ile değil; daha çok bir tekniğın, ekolun adı olarak anılmıştır. Türk tiyatrosunun ulusal tiyatro tartışmalarında Batı’nın kendi kaynaklarına dönme edimini referans aldığı görülmektedir. Egemen tiyatro anlayışının dışladığı geleneksel tiyatro ile bir bıçak gibi kesilen organik bağın yeniden kurulması için yapılan çalışmaların önemini yadsımadan şunu belirtmek gerekir ki; “kaynağa dönme” edimi, mirasın Türklere ait olduğunu göstermek ya da en başından bunu kabul etmek üzerine kurulu bir anlayışla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşımın tiyatro tarihi yazınına yansımaları Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin incelendiğı bölümde görmek mümkündür. Farklı adlarla, farklı dilde; ama temelinde benzer amaçlarla oynanan bu oyunların topyekün Anadolu’nun dramatik oyun mirasının bir parçası olduğu sonucuna ulaştığımız bu bölümde, ulusal kimlik motivasyonu ile inşa edilen bir yaklaşımın aslında zengin bir dramatik mirası görmezden gelişi açığa çıkarılmıştır. Bu durum bile; “kaynağa dönme” ediminin sadece tiyatronun kendi dinamikleri ekseninde yapılmadığını bir anlamda kanıtlar niteliktedir. Sonuç olarak; Türk tiyatrosunun ulusal bir tiyatro kimliğı arayışında önerilen “kaynağa dönme” ediminin uygulamalarına bakılarak Türkiye’de yapılan tiyatronun şu iki erozyona uğratıldığını söylemek yanlış olmayacaktır: İlki, daha önce arkaik olarak görülen bu formlara daha sonra Batıyı referans alarak geri dönüldüğünde, geleneksel formların artık icra süresini kaybetmiş olması sonucunda tiyatro edebiyatına ve sahnesine bu formların mumyalarının taşınmış olmasıdır. İkincisi ise; kaynağa dönerken aslında Anadolunun zengin mirasına ait olan geleneklerin aidiyetliğinin sadece Türk kimliğine

⁵⁵⁴ Pekman, a.g.e., s. 220.

indirgemesidir. Bu iki erozyonun “Türk tiyatrosu” denildiğinde estetik bağlamda bir tiyatro kimliğinin mi yoksa bir ulusun tiyatrosunun mu kastedildiği konusundaki muğlaklıkta önemli bir payı olduğu düşünülmektedir. Türk tiyatrosunda “kaynağa dönme” ediminin özgün bir tiyatro kimliğine kaynaklık edememiş olmasının temelinde sadece ulusalcı yaklaşımın olmadığı da görülmektedir. “Kaynağa dönme” edimi, hareket noktasını tiyatronun kendisine ait olan bir krizden alıyor olsaydı dahi; formların özü olarak kabul edilen icra süresinin çoktan yitip gitmiş olmasından dolayı bu geleneklerin kaynaklık edebileceği özgün bir tiyatro kimliğine ulaşmanın çok da kolay gerçekleşmeyeceği düşünülmektedir. İcra süresini kaybetmiş bir geleneğin özgün bir tiyatro kimliğine nasıl kaynaklık edebileceği çalışmamızın kapsamı dışındadır. Dikkat çekici olan; yeni tiyatronun daha sonra özgün bir tiyatro kimliği arayışında geri döneceği geleneksel formlarla bağını bilerek, isteyerek koparması geri döndüğünde ise; bu geleneksel formlarla estetik bağlamda hesaplaşmamasıdır. İşte bu sebeptir ki; Savarese’nin tiyatro için kullandığı “nostalji” kavramının Türk tiyatrosunda bir karşılığının bulunmadığı görülmektedir.

3.2. KÜRT TİYATROSUNDA “KAYNAĞA DÖNME” TARTIŞMALARI VE DENGEBÊJLİK

Tiyatrocu İsmail Yıldız, DBŞT’nin öncülüğünde ancak 2012 yılında yapılacak olan Kürt tiyatrosu konferansının duyurusunu *Esmer Dergisi*’nin 2010 yılının Temmuz ayında çıkan sayısının “Yasaklı Dilden Konferansa: Kürt Tiyatrosu” başlıklı dosyasında haber vermektedir:

“İlki Diyarbakır’da yapılacak konferansın dört parçanın yanı sıra, Kafkasya, Avrupa ve dünyanın çeşitli yerlerinde bu alanda çalışan kimselerin davet edilmesi planlanıyor. Yine Türkiye’deki çok sayıda akademisyen, tiyatro ustası ve akademisyen de konferansa davet edilecek. Bu güne kadar tonla sorun ve engelle boğuşan bu sanat disiplininin uğraştığı birçok engeli kaldırması açısından büyük bir önem taşıyan konferans, Kürt kültür rönesansı açısından da hayati payeye sahiptir.”⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ İsmail Yıldız, “Yasaklı Dilden Konferansa: Kürt Tiyatrosu”, *Esmer Dergisi*, Sayı: 62, Temmuz 2010, s. 12-15.

Kürt tiyatrocuların bir araya geleceği bu konferans ile ilgili İstanbul'da Kürtçe tiyatro yapan **Seyr-i Mesel**, **Tiyatro Demsal**, **Destar Tiyatro**, **Tiyatro Avesta** ve **TJN**'nin görüşleri alınmıştır. **Seyr-i Mesel**'den Erdal Ceviz, bu konferansın, "Kürt tiyatrosunun ihtiyacı olan ortak aklı" yaratması gerektiğinden söz ederken; **Tiyatro Demsal**, konferansın, "...Kürt tiyatro çevresinin artık üyelerini istihdam edebilmesi, yazın kaynaklarının oluşabilmesi, teknik ve kalifiye elemanlarının oluşabilmesi ve en önemlisi ortak bir ulusal tiyatro bilincinin oluşabilmesi açısından" önemini vurgulamaktadır. **Destar Tiyatro**'dan Mirza Metin, Kürt tiyatro konferansının "Türkiye'deki 20 yıllık birikimin anlaşılması ve vurgulanması ve tiyatrocular arası iletişimin sağlanması açısından" önemli bir adım olacağını belirtirken;⁵⁵⁶ **Tiyatro Avesta**'dan Aydın Orak, konferansla ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

"Uzun zamandır Kürt tiyatrosunun konferansa ihtiyaç duyduğuna inanıyorum. Sürekli ertelenen bir konferanstır gidiyordu. Şimdi Diyarbakır'da yapılması planlanan "ilk" Kürt tiyatro konferansı var. Eğer gerçekleşirse bu kuzeyin Kürt tiyatrosu veya bir bütün olarak tüm Kürt tiyatrocuları için hayırlara vesile olur. En azından tüm Kürt tiyatrocucu icracıları bir arada bulunmuş, tanışmış olur. Fikirsiz alış verişler olur. Kimin ne yaptığı konuşulur. Aslında biraz da eteğimizdeki taşları dökmüş oluruz. Bu da belki ulusal bir Kürt tiyatrosunun ilk adımı olur."⁵⁵⁷

TJN'den Dilber Koçeroğlu ise, konferansın Kürt tiyatrosunun başından itibaren yaşadığı sorunların gündeme gelmesi ve analiz edilmesini sağlaması açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır.⁵⁵⁸ Daha önce değinildiği üzere; batılı tarzda ilk tiyatro örneklerini MKM çatısı altında kurulan **TJN** ile sunan Kürt tiyatrosunun, 2002 yılında MKM'den ayrılan tiyatrocuların kurduğu **Seyr-i Mesel** ile artık tek çatı yapısı bozulmuş, özel ve ödenekli tiyatrolarla Kürt tiyatrosu yaygınlaşmıştır. 2010 yılında yapılması düşünülen (ki Aydın Orak'ın ifadesinden hareketle; bu konferansın sürekli ertelendiği görülmektedir) fakat 2012 yılında

⁵⁵⁶ **Seyr-i Mesel**, **Teatra Demsal** ve **Destar Tiyatro**'nun açıklamaları için; Yıldız, a.y., s. 14.

⁵⁵⁷ A.y., s. 14-15.

⁵⁵⁸ s.15.

yapılan konferans işte bu farklı grupların bir araya gelmesini sağlamak amacıyla. Kürt Tiyatrosu Konferansı, estetik ve/veya politik farklı görüşlerin sonucunda kurulan tiyatro gruplarının bir önceki bölümde mekan, metin ve oyuncu başlıkları altında değinilen ortak ve bunun yanı sıra kendi iç sorunları için bir tartışma zemini olarak düşünülmüştür. Yeni bir tiyatro çatısı değilse de ortak bir akla, birlikteliğe ihtiyaç duyan Kürt tiyatrosu, aynı amacı taşıyan böylesi bir toplantıyı 2007 yılında İstanbul’da “Arsen Poladov Kürt Tiyatro Günleri” adıyla düzenlenmeyi düşünmüştür. Açıklanan programda İstanbul’da Kürt tiyatrosu yapan grupların yanı sıra DBŞT, Dicle Fırat Kültür Merkezi Tiyatrosu, **Teatra Raman** ve Batman’da **Teatra Koçber** ve **Teatra Bîr** gruplarına yer verilmiştir. Bu etkinlik, programı açıklanmış olmasına rağmen; gerçekleştirilememiştir.⁵⁵⁹ Bu girişim, 2007 yılından itibaren Kürt tiyatrosu yapan grupların bir araya gelme taleplerinin önemli bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu niyetler, girişimler, duyurular; ancak 2012 yılında Diyarbakır’da düzenlenen “1. Ulusal Kürt Tiyatro Konferansı”⁵⁶⁰ ile fiilen karşılığını bulmuştur.

Konferansın ilk günü (17 Aralık 2012) Türkiye’deki Kürt tiyatrosunun seyrine dair kısa bir belgesel gösteriminden sonra Yard. Doç. Dr. Oğuz Arıcı ve Dr. Süreyya Karacabey’in konuşmacı olduğu, Türk tiyatrosunun uluslaşma deneyiminin anlatıldığı bir oturum düzenlenmiştir. Süreyya Karacabey, Türk tiyatrosunda geç kalınmış “ulusal tiyatro” tartışmalarının “Bizi temsil eden tiyatro nedir?” sorusunun sorulduğu 1960’lı yıllarda yapıldığını belirtmiştir. Karacabey, Amerika’nın emperyal bir güç olarak görüldüğü ve sosyalizm düşüncesinin ivme kazandığı bu dönemde geleneksel formlardan beslenen örneklere rastlanıldığını sözlerine eklemiştir. Karacabey, geleneksel formlar ve modern tiyatro arasındaki organik bağın kopuşundan söz etmiş, buna karşılık Kürt tiyatrosunda **dengbêlik** gibi formların

⁵⁵⁹ Erdal Ceviz ile 6 Mart 2016 tarihli görüşme.

⁵⁶⁰ Bu konferansın daha sonra feshedildiği Baran Demir’in ve Mirza Metin’in yazılarında belirtilmiştir. Her iki yazı da Diyarbakır’daki tiyatro meclisinin kuruluşundan (Temmuz 2015) sonra yazılmıştır. Baran Demir’in yazısı için; Baran Demir, “Kürt Tiyatrosunda Ambargo Var!”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 22 Kasım 2015, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2015/11/kurt-tiyatrosuna-ambargo-var/>, 10 Ocak 2016.

Mirza Metin’in yazısı için; Mirza Metin, “Mışko ile Muhabbetler”, **Radikal Gazetesi**, 1 Aralık 2015, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/kultur/misko-ile-muhabbetler-1483393/>, 5 Aralık 2015.

hala yaşıyor olmasını da Kürt tiyatrosu için bir şans olarak gördüğünü belirtmiştir.⁵⁶¹ Yard. Doç. Dr. Oğuz Arıcı ise; bir tiyatroyu, “karar verici bir merci” olarak tanımlamanın arazlarını Türk tiyatrosu deneyimi üzerinden örneklendirmiştir. Ayrıca, ulusal tiyatronun aslında tiyatronun bir sorunu olmadığını da vurgulamıştır. Oturumun soru-cevap bölümünde; bir katılımcı “Ulusal Kürt Tiyatrosu Konferansı”nın Türk tiyatrosu deneyimi ile başlamasını eleştirmiştir. Oysaki Türk tiyatrosunun ulusallaşma tartışmalarındaki ve uygulamalarındaki “kaynağa dönme” deneyimine yapılan eleştirel yaklaşım, Kürt tiyatrosunun tam da içinde olduğu bu süreç için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Karacabey’in de belirttiği gibi; eğer ulusal tiyatrodan söz edilecekse, bu tiyatronun kendi kaynağıyla bağ kurması, hesaplaşması gereklidir ve Kürt tiyatrosu, Türk tiyatrosunun “kaynağa dönme” deneyiminden farklı olarak; hala canlı olan geleneklerin tam da içinden bu tartışmayı yapmaktadır. Geleneğin canlı olması ile aslında icra süresinin hala yaşıyor, deneyimlenebiliyor olması anlaşılmalıdır. “Yeni Dengbêjlik”in icra süresinin canlı olduğu örnekleri düşünüldüğünde; Kürt tiyatrosunun “kaynağa dönme” ediminin Türk tiyatrosu deneyiminden farkı daha net ortaya çıkmaktadır.

Konferans, Yeşim Özsoy Gülan’ın konuşmacı olduğu “Yurtdışı Festivalleri ve Kültürel Kimlik” başlıklı oturumla devam etmiştir. Ardından Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) Almanya Heyeti üyesi olan Eberhard Wagner’in konuşmacı olduğu “Theatre an der Ruhr Deneyimi” başlıklı oturum gerçekleştirilmiştir. Eberhard Wagner, ITI’nin “...dünyada özellikle politik sorunlar yaşayan tiyatro gruplarını davet edip üç aylık bir eğitim verdiklerini, aynı zamanda onlara teknik anlamda maddi destek verdiklerini”⁵⁶² belirtmiştir. Türkiye dışındaki deneyimlerin, tiyatroya yapılan desteklerin aktarıldığı bu iki oturumdan sonra Erdal Ceviz’in konuşmacı olduğu “Türkiye’de Kürt Tiyatrosu Deneyimi” başlıklı bir oturum gerçekleştirilmiştir. Erdal Ceviz, Kürt tiyatrosunun yasaklı bir tiyatro olduğunu, dolayısıyla böylesi bir tiyatronun kendi kaynaklarını oluşturabilme özgürlüğünün olmadığını belirtmiştir. Ceviz, bodrum katta çalışmalarına başlayan TJN’nin, ilk yıllarında tiyatro yapma

⁵⁶¹ 1. Ulusal Kürt Tiyatrosu Konferansı, kayıt no: 122012/2.

⁵⁶² Baran Demir, “1. Kürt Tiyatro Konferansı”, a.y.

motivasyonunda ulusal tiyatro düşüncesinin nasıl yer aldığını şu sözleriyle açıklamaktadır.

“Bir bodrumda olup bitiyordu her şey ve çok dar bir çerçevede oynuyordu. Bir süreklilik oluşturamıyorduk. Gidiyordu insanlar. Bu işi yapanlar da dahil olmak üzere kimse bunun uzun vadede yapılması gereken bir şey olarak görmüyorlardı. Aslında bir şekilde bir ideolojik mesele olarak ele alınıyordu. Kitleleri harekete geçirmek amacıyla yaptığımız bir şeydi bir taraftan; ama diğer taraftan da bu işte tartışılan bir şeydi. Mademki öyle olacak o zaman biz nasıl bir gelenek oluşturabileceğiz ya da oluşturamayacağız konusunda da çeşitli tartışmalar yürütüyorduk. O zaman şöyle bir noktaya varmıştık: İki şekilde bu şey yürüyebilir, bu teatral çaba yürüyebilir. Bir; ajitprop oyunlar yapmalıyız ve işte propagandaya yönelik şeyler tercih etmeliyiz. Bir diğeri de bu tiyatronun temellerini oluşturabilecek o zamanın deyimiyle işte ulusal tiyatronun temellerini oluşturabileceğimiz çeşitli çalışmalar yapmamız gerekiyor. Bunun için tabii oyunculukta süreklilik, tiyatronun diğer alanlarında profesyonelleşmeye gitmek vesaire vesaire şeyler çoğaltabileceğimiz bir yaklaşımla yürümemiz gerekiyordu ve o ilk yıllarda böyle de oluyordu.”⁵⁶³

Modern Kürt tiyatrosunun ilk yıllarından itibaren ulusal tiyatro tartışmalarının başladığı ve Erdal Ceviz’in belirttiği gibi; öncelikli olarak tiyatronun sürekliliğini sağlayacak bir profesyonelleşmenin gerekli görüldüğü anlaşılmaktadır. Ceviz’in Türkiye deneyimi için anlattıklarının farklı coğrafyalarda icra edilen Kürt tiyatrosunda da benzer bir süreç izlediğine dair bilgilere, Sait Alpaslan’ın tam da tartışmaların yapıldığı 1991 yılında çıkan “**Govend**” (Halay) adlı derginin ilk sayısında kaleme aldığı “Kürt Tiyatrosuna Genel Bir Bakış” adlı yazısında rastlanılmaktadır. Alpaslan, 20. yüzyılda halk oyunlarının (Alpaslan burada seyirlik oyunları kastetmektedir) tiyatrodan ayrıldığını, bu ayrılığın Kürt tiyatrosunun kimliğini bulması açısından bir dönüm noktası olduğunu ifade etmektedir.⁵⁶⁴ Alpaslan, farklı coğrafyalarda icra edilen Kürt tiyatrosunda bu dönemde oynanan oyunları ikiye ayırmaktadır:

“Birinci Kısım; yaşanan süreci ve çağı anlatan oyunları oynamıştır.

⁵⁶³ Erdal Ceviz, kayıt no: 122012/1.

⁵⁶⁴ M. Sait Alpaslan, “Kürt Tiyatrosuna Genel Bir Bakış”, **Govend**, Yıl:1, Sayı:1, Aralık 1991-Ocak 1992, s.14.

İkinci Kısım; Kürt klasikleri (Ör; Mem û Zin, Siyabend û Xece Vb.) ve Kürt tarihiyle ilgili oyunları oynamıştır.

Bu bağlama iki kısımda önemli misyonlar yüklenmiştir. Birinci Kısım, halka çağı ve çağın olaylarını anlatarak bilinçli bir halk muhalefeti yaratmaya çalışırken, ikinci kısımda Kürt tarihini anlatarak, bir nevi ulusal bilinç uyandırma ve kültür toparlayıcılığı görevlerini yapmaya çalışmaktadır.”⁵⁶⁵

Alpaslan’ın verdiği bilgilere göre; belirlenen bu iki grupta da temel motivasyon, tiyatronun kendi dinamiklerinden daha çok tiyatronun araçsallaştırıldığı ideolojik bir yaklaşımdan alınmaktadır. Bu yaklaşıma göre; Kürt klasikleri ve Kürt tarihi ile ilgili yazılan oyunlar da estetik bir esinlenmeden ziyade ulusal bilincin oluşmasına hizmet etmesi amacıyla yazılmıştır. Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimi düşünüldüğünde; ilk olarak yukarıda belirtilen birinci gruptaki oyunların sahnelendiği görülmektedir. İkinci grup oyunlara ise daha geç bir dönemde rastlanılmaktadır ki; “kaynağa dönme”, bu grubun kapsamındadır. Modern Kürt tiyatrosu her ne kadar ilk yıllarında ulusal tiyatro temelini nasıl kurulacağına dair tartışmaları yürütmüş olsa da; “kaynağa dönme” edimi ancak 1997 yılından itibaren pratik anlamda karşılığını bulmaya başlamıştır. 1991 yılında TJN ile batılı tarzda bir tiyatro anlayışını benimseyen Kürt tiyatrosu, özellikle 1997 yılından sonra, “Kürtçe tiyatro metninin olmaması ve tavır olarak çeviri oyun oynanmasının tercih edilmemesi sebebiyle;”⁵⁶⁶ “kaynağına dönme”yi tercih etmiştir. Bu çalışmalar TJN’nin, **Şanoya Hêlîn** ve Sarya Halk Tiyatrosu adlı alt birimlerinde gerçekleştirilmiştir:

“Sarya Halk Tiyatrosu’nu sokak oyunlarının, halk tiyatrosu geleneğine dayanan oyunların ve ajitatif oyunların yapılacağı yer olarak görüyorduk. Sarya Halk Tiyatrosu hem böyle bir yapıydı hem Jiyana Nû’nun alt birimiydi. Şanoya Hêlîn’deki eğitim sürecini tamamlamış oyuncular Sarya Halk Tiyatrosu’nun oyuncularıydı artık. Bu birim bir taraftan da geleneksel tiyatronun kaynaklarını tarayacak ve bir arşiv oluşturacaktı. Kose Gelî gibi çalışmalar tam da o dönemin çalışmalarıydı. Bu dönemde bir çok seyirlik oyun derlendi ve çalışmalarda değerlendirildi. Bir çok

⁵⁶⁵ A.y., s. 15.

⁵⁶⁶ Erdal Ceviz ile yaptığımız 25 Ocak 2017 tarihli görüşme.

kısa oyun, tiyatro sahnesinin olmadığı çeşitli mekanlarda oynandı. Bu şekilde tiyatro halkın içine yöneldi, oradan beslendi.”⁵⁶⁷

1997 yılından önce de oyunlarda Kürt geleneksel oyunlarına ait motiflerin kullanıldığı bilinmektedir; fakat bu, yaşanan dönemi ve sorunları anlatan oyunların (Alpaslan’ın sözünü ettiği birinci kategorideki oyunların) içinde bir motif olarak yer almanın ötesine geçememiştir. Ayrıcalıklı olarak; 1994 yılında İzmir’deki MKM şubesinde faaliyetlerini yürüten **Teatra Hêvî**, kuruluşundan itibaren Kürtlerin dramatik oyun geleneğinden, **dengbêjlikten** yararlandığı oyunlar sahnelemiştir.⁵⁶⁸ **Teatra Hêvî**’nin geleneksel dramatik oyunlarla kurduğu ilişki daha erken bir dönemde pratik anlamda karşılığını bulmaya başlamıştır. Örneğin; grup tarafından **Kosegelî** seyirlik oyunu ve ilk gösterimi 2000 yılında yapılan “**Derwêşê Evdî**” adlı Kürt destanından hareketle kolektif yazılmış olan aynı isimli oyun sahnelenmiştir.

Kürt tiyatrosu **TJN**’nin tek çatı yapısı henüz bozulmadan önce; ilk olarak özgün metinleri sahneye taşımış, ardından metinsiz tiyatro anlayışını benimsemiştir. İlk çeviri oyun olan **Aiskhylos**’un “Zincire Vurulmuş Prometheus”u 2002 yılında tek çatı yapısı bozulduktan sonra ancak 2003 yılında sahnelenmiştir. Kürt tiyatrosunun ilk yıllarında çeviri oyun oynanmaması yönünde alınan tavır, “kaynağa dönme” edimini estetik bir arayış bağlamında başlatan koşullardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamıyla; Kürt tiyatrosunun, “kaynağa dönme” motivasyonunu bir anlamda özgün metin arayışından aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kürt tiyatrosunun çeviri oyunlara karşı aldığı mesafe, özgün tiyatro metinlerinden doğrudan çeviri oyunlara geçişi engellemiş; dolayısıyla Kürt tiyatrosu, geleneksel dramatik oyunlarla henüz kopmamış olan organik bağı bu bağlamda keşfetmiştir. Bu keşif, doğrudan sahne üzerinde oluşturulan, dolayısıyla metinsiz bir tiyatro anlayışının pratik anlamdaki örneklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 2001 yılında Erdal Ceviz’in yönettiği **TJN**’nin sahnelediği “**Gurzek (Ne)Lêdan**” adlı oyun, Kürt tiyatrosunun “kaynağa dönme” ediminin özellikle seyirlik oyunlar bağlamında

⁵⁶⁷ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

⁵⁶⁸ İzmir MKM’den görüştüğümüz Yılmaz Erincik, bu oyunların görüntü, ses kaydı ya da tekstinin kurum arşivinde bulunmadığını söylemiştir.

önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Oyunda; **Kosegelî, sînör** (sınır), değirmen, **rovi** (tilki) gibi seyirliklerden ve diğer yandan **dengbêjlikten** yararlanılmış, hatta oyun, bu dramatik oyunlar ve **dengbêjlikten** hareketle sahnede yazma ve reji sürecinin beraber işlediği bir çalışmayla oluşturulmuştur. Oyun broşüründe “Belgeleyenler” bulunmaktadır. “Belgeleyenler”, metinsiz bir tiyatronun tek yaratım süreci olan provalarını kaydedenlerdir.

“Yazılı bir metinden hareketle ortaya çıkartılmış bir oyun değildir ‘Gurzek (Ne)lêdan’. Grubun belki de yıllardır halk tiyatrosu ve köy seyirlik oyunlarına ilişkin yaptığı gözlemlerinin ve araştırmalarının iki aylık bir atölye çalışmasıyla sahneye yansması olarak değerlendirebiliriz. Bu oyun, ele alınıp şekliyle sahnede bir kültürel ortam yaratmak, bir atmosfer yaratarak oyuncuyu kendi doğasında yaratıma itmek, bu yaratımları daha da estetize ederek gerçekte kendine ait olan ama şimdiye dek gizli kalmış olanı açığa çıkartmak amacını taşımaktadır. Doğaçlamalarla bunu daha da zenginleştirmek, çalışmanın başka bir parçasıdır. ‘Gurzek (Ne)Lêdan’, bu haliyle oyuncularla yazılmış bir oyundur. Yazar tiyatronun önemli bir ögesidir. Peki bizim gibi yazılı kültürü pek gelişmemiş olan toplumlar yeni yazarların çıkmasını beklemeye mahkum mudur? Tiyatroda yazmak mı? Tiyatroyu sahnede yaratarak yazmak mı? Hangisi? O zaman buna kendi gerçekliği içinde bir parça tiyatro üretme tarzı da denebilir.”⁵⁶⁹

“Peki bizim gibi yazılı kültürü pek gelişmemiş olan toplumlar yeni yazarların çıkmasını beklemeye mahkum mudur?” sorusu, Kürt tiyatrosunun “kaynağa dönme” ve geleneklerden yararlanma motivasyonunu özetler niteliktedir. Kürt tiyatrosu, kendini beklemeye mahkum etmemiş, “kendi gerçekliği içinde” yeni bir üretim tarzı geliştirmiştir. Bu oyun daha sonra **TJN**’den ayrılanların kurduğu Seyr-i Mesel Tiyatrosu’nda -değişen kadrosuyla- 2004 yılında “**Qal û Qir**” (Gırgır, Şamata) adıyla; “Köy Seyirlik Oyunlarından İki Perdelik Şamata” manşetiyle sahnelenmiştir.

“Köy seyirlik oyunlarının bir araya getirilmesinden oluşmuş geleneksel halk tiyatrosu tarzında bir oyundur. Seçilen seyirlik oyunlar; doğum, ölüm, üreme, evlilik için başvuru yolları (eşarp kaçırma gibi), köy kavgalarında ortaya çıkan traji-komik durumlar (sınır kavgası oyunu gibi) konuları içermektedir. Tüm oyunların ana özelliği; güldürü amaçlı oluşlarıdır. Zaten oyun temel olarak eğlence kültürünün otantik teatral

⁵⁶⁹ Jêrzemîn: 1991-2013 yılları arasında Türkiye’de Kürt Tiyatrosu, s. 41.

tavırlarını sahnelemeyi amaç edinmektedir. Otantik halk şarkılarını oyunun bütününe yayarak ve bunu uygun dans figürleriyle besleyerek müzikal bir tat yaratmaya girişmektedir. Şakalar, bilmeceler, taşlamalar, yarışmalar ve bunların sonucunda ortaya çıkan cezalandırmalar (taklit yapmak, şarkı söylemek v.b.) ile renklendirilmektedir. Yüzyıllardır Mezopotamya'nın her tarafında çeşitli versiyonlarla halk tarafından oynanarak varlığını korumuş olan geleneksel halk tiyatromuzun en güçlü dayanağı köy seyirlik oyunlarının kahkaha tufanı yaratacak kadar kuvvetli mizahi durumları ve tüm diğer teatral ve görsel değerlerini seyirciyle kurulacak alışverişle yeniden üretmek ve modern tiyatroya kazandırmaktır hedeflenen.”⁵⁷⁰

MKM çatısı altında çalışmalarına devam eden **TJN**, 2002 yılındaki kopuştan sonra oyun repertuvarında çeviri oyunlara yer vermeye başlamıştır. Diğer yandan 2002 yılında kurulan Seyr-i Mesel, **TJN** çatısı altında ilk örneklerini sundukları geleneksel oyunlardan yararlanarak sahnede doğaçlamalarla “yazılan” oyunları sahnelemeye devam etmiştir.

“Seyr-i Mesel, Kürt Tiyatrosunun kurumlaşması adına bir çabadır. Kürt sözlü edebiyatı ve kültürü çeşitli şekillerde yıllarca varlığını sürdürüp günümüze kadar gelebilmiştir. Ancak şöyle bir benzetmeyi de yapabiliriz: Yıllar öncesinden üretilmiş ancak toprak altında kalmış bir sanat eserini düşünün, onu gün yüzüne çıkarabilmek için toprağı kazmak, bu esere zarar vermeden, onun yapısını bozmadan üzerindeki tozu silerek gün yüzüne çıkarmak gerek. Yani bu halkın yarattığı, ürettiği, biriktirdiği bir kültür var. Biz bunu gün yüzüne çıkarmaya çalışıyoruz. Önce kendi köklerimizden beslenmek... Masallar, seyirlik oyunlar, sözlü edebiyatın her türlüşü bizim için birer kaynak, malzemedir. Böylesi bir çaba sonucunda masallardan ortaya çıkarılan “Sayê Moru (Şahmeran)”, “Sêva Perîyan” (Perilerin Elması), seyirlik oyunlardan oluşturulan “Qal û Qir” (Şamata), mitolojik söylencelerden ortaya çıkarılan “Kemero Bask” (Geyiklerin Ahı) oyunlarını örnek verebiliriz.”⁵⁷¹

Kürt tiyatrosunun İstanbul'daki yapılanmasında “kaynağa dönme” edimini **TJN**'nin ve Seyr-i Mesel'in deneyimleri üzerinden şu şekilde özetlemek mümkündür: Batılı tarzda bir tiyatro anlayışıyla kurulan Kürt tiyatrosunda, ilk olarak Kürtlerin sosyal, politik sorunlarının konu edildiği, zaman zaman geleneksel

⁵⁷⁰ **A.e.**, s. 155.

⁵⁷¹ “Seyr-i Mesel Tiyatrosu ile Söyleşi”, **Güney Dergisi**, Sayı:32, 2005, (Çevrimiçi) http://www.guneydergisi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=121:seyr-i-mesel-tiyatrosu-ile-soyleyi&catid=53&Itemid=11, 12 Haziran 2016.

motiflerin kullanıldığı özgün metinler sahnelenmiş, ardından Kürtçe tiyatro metni sorunsalı ve tavır olarak bu aşamada çeviri oyunun reddi **TJN**’nin kendi kaynaklarına dönmesini sağlamıştır. Tek çatı yapısının bozulmasıyla **TJN**, çeviri oyunlara da yer verdiği bir repertuvar oluşturmuş; **TJN**’nin son dönemindeki çalışmalardan aldığı birikimle ayrı bir grup oluşturan Seyr-i Mesel ise; Kürt dramatik oyunlarından, masallardan, **dengbêjlikten** yararlandığı oyunlar sahnelemiştir. Bu deneyimin **Destar Tiyatro**’ya da aktarıldığını söylemek yanlış olamayacaktır. Mirza Metin, **TJN**’de **Gurzek (Ne)Lêdan** oyunuyla **dengbêjliğe** başlayan ilgisinin **Destar Tiyatro**’nun ilk perdelik oyunu olan **Reşê Şevê**’de (Karabasan) bulduğu karşılığı şöyle anlatmaktadır:

“...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 dengbêjin 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 dengbêjin anlattığı gerçeğe dayanan söylencedir.”⁵⁷²

Kuşkusuz Kürt seyirlik oyunlarından, anlatı geleneklerinden yararlanılarak oluşturulmuş oyunlar, tiyatro anlayışını böylesi bir estetik arayış üzerinde temellendiren gruplar bulunmaktadır. Ne yazık ki; bu konuda yeterli materyallerin (metin, video) olmaması, tanıklıkların ise bilimsel bir çalışma için yeterli ve güvenilir veriler sunamaması bu oyunların, grupların tespit edilmesini zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla; “kaynağa dönme” ediminin motivasyonu, modern Kürt tiyatrosunun kurucusu olan ve bu motivasyonu Seyr-i Mesel’e ardından Seyr-i Mesel’den ayrılan diğer gruplara miras bırakan **TJN**’nin deneyimleri bağlamında

⁵⁷² Akcan, a.y., s. 91.

anlaşılmaya çalışılmıştır. Görülmüştür ki; “kaynağa dönme” edimi, Kürt tiyatrosunun Kürtçe metin krizine çözüm arayışında karşımıza çıkmaktadır.

Pratik anlamdaki karşılığını bu haliyle bulan “kaynağa dönme” edimi, Kürt tiyatrosu hakkında yapılan konuşmalarda, yazılan yazılarda ise; “bir öneri” ya da gelenekle bir bağ kurulamadığı tespitiyle “bir eleştiri” olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; bir öneri olarak, 1995 yılında “Ulusal Tiyatro Kurmak Şart” başlıklı bir yazı kaleme alan Adil Gören, ulusal Kürt tiyatrosunu kurmanın şartlarından ilkinin “ulusal dil ve motifle bezeli, ulusal teksti yaratmak”⁵⁷³ olduğunu belirtmektedir:

“Kürtçeyi işler duruma getirme tembelliği, ulusal tiyatronun oluşmasında ciddi sorun yaratmaktadır. Kürt Tekst’i, Kürtçe oyun denemeleriyle oluşacağı için, kalemlerimizi biraz zorlamamız gerekiyor. Shakespeare, Moliere, Brecht, Çehov, ancak yazdıkları dille ulusal karakterlerini tiyatroya katmışlardır. Tabii bu sorunun tartışılması ardından, çözümlerle birlikte harekete geçilmelidir. Dilin tiyatrodaki büyük önemi, aynı zamanda duyguları ve motifleri yansıtabilmede de görülmektedir. Ancak, dilin iyi bilinmesi de yetmez. Kürt Kültürü’nün genel motiflerini ve Kürt insanının yapısal karakterini de tanımak gerekir.”⁵⁷⁴

Adil Gören, çeviri oyunların da ulusal tiyatroya katkısının olacağından; fakat çevirinin “Kürtçe yeniden yazılıyormuş gibi”⁵⁷⁵ düşünülerek yapılması gerektiğinden söz etmektedir. Gören’e göre; Kürtçe oyun yazma yarışmaları düzenlemek, eski Kürtçe oyunları arşivlemek Kürt tiyatro repertuarının oluşmasına katkıda bulunacak, Kürtçe tiyatro yapanlar için “oyun seçme şansı” yaratacaktır.⁵⁷⁶ Yazıldığı dönem düşünüldüğünde; merkezine tiyatro estetiği tartışmasını alarak ulusal tiyatro için erken bir zamanda ayrıcalıklı bir bakış açısının sunulduğu bu yazıda; ulusal Türk tiyatrosu ile Kürt tiyatrosu arasında yapılan karşılaştırma dikkat çekicidir;

“Şu unutulmamalıdır ki, Türk Tiyatrosunun geçmişine biraz baktığımızda, ulusal tekstlerini oluşturma yönündeki çabaları, sadece yabancı oyunların taklit versiyonlarıyla idare etme olayıdır. Kürt tiyatrocusu adayları ise,

⁵⁷³ Adil Gören, “Ulusal Tiyatro Kurmak Şart”, **Görend**, Sayı: 12, Mayıs-Haziran 1995, s. 21.

⁵⁷⁴ A.y.

⁵⁷⁵ A.y.

⁵⁷⁶ A.y.

kendilerine sunulmuş güzel bir dile ve zengin motif malzemesine sahiptir. Bu malzemeleri iyi ve yerinde kullanarak, Kürt Tiyatro tekstini yaratabilirler.”⁵⁷⁷

Bu karşılaştırmadan hareketle; Adil Gören’in, Kürt tiyatrosunun kendi metnini oluştururken “kaynağa dönme”sini önerdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Zira Gören’in zengin motif malzemesini kullanmak ile kastettiği tam da budur. Bu sebeptendir ki; henüz ilk yıllarında olan modern Kürt tiyatrosu için 1995 yılında yazılmış bu yazıda; Kürt tiyatro metinlerinin sadece Kürtçe olması yeterli değildir. Kürtçe metin aynı zamanda Kürtlere özgü zengin motif malzemesini içermelidir. Ulusal Kürt tiyatrosu bağlamında Türk tiyatrosu ile yapılan karşılaştırmının önemi de işte bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu aynı zamanda; ulusal Kürt tiyatrosu kurulurken yapılacak çalışmalar için yapılmış erken bir uyarı niteliğindedir. Yazıdan hareketle denilebilir ki; eğer ulusal Kürt tiyatrosundan bahsedilmek isteniyorsa; ulusal Türk tiyatrosu kurulmaya çalışılırken yapılan hatalara düşülmemelidir. Bu yazı, Kürt tiyatrosunda “kaynağa dönme” tartışmalarının 1995 yılında -ki modern Kürt tiyatrosunun süreklilik arz eden henüz dört yıllık bir geçmişi var iken- ulusal tiyatro bağlamında başladığını göstermektedir. Diğer yandan; daha sonra seyirlik oyunlar, **dengbêjlik** gibi geleneksel formlara vurgu yapılarak sürdürülecek olan “kaynağa dönme” tartışmalarının, bu yıllarda herhangi bir kaynağı özellikle işaret etmediği görülmektedir. Kaldı ki; modern Kürt tiyatrosunun süreklilik arz eden ilk yıllarında pratik anlamda da böylesi bir vurguya rastlanılmamaktadır. İlerleyen yıllarda ise; ilk olarak özellikle seyirlik oyunlar ve 2000’li yıllardan sonra da **dengbêjlik** geleneği Kürt tiyatrosunun kaynağı tartışmalarının öznesi olacaktır. Bu çıkarımı Kürt tiyatrosu için yapılan “kaynağa dönme” tartışmalarının zaman içinde değişen içeriğine bakarak doğrulamak mümkündür. Erdal Ceviz’in 2010 yılında 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü’nde kaleme aldığı Kürt Tiyatrosu Bildirisi’nde değişen bu içeriğe dair önemli bir ipucu bulunmaktadır. Bildirinin yazıldığı bu dönemde, Kürt tiyatrosunun yazınsal ve pratik kaynaklarından söz edilirken; **dengbêjlik** geleneğinden mutlak surette bahsedilmesi işte bu tartışmaların değişen içeriğine dair

⁵⁷⁷ A.y.

önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ceviz, bildirisinde Kürt tiyatrosunun Türkiye’deki deneyimini özetlerken; Kürt tiyatrosunun kaynağa dönmesinin ve geleneklerden beslenmesinin gerekliliğini o zamana kadar yapılanları örnek vererek şöyle açıklamaktadır:

“Oyun alayımız çağdaş Kawa’nın zalim Dehaq’lara karşı tutuşturduğu meşalenin ateşini devralarak yola koyulmuştu. Ateşin içinde oluşuyor olmak onun gazabından da sevabından da nasiplenmiş olmamız maceramızın diyalektik bir gereğidir. Yaşadığımız nesnelliğin yakıcı gerçekliğine boyun eğmeden, sanatın evrensel yasalarını edinmek ve estetik yaratımlara kavuşturmak ilkesine sırtımızı dönmeden yürüyüşümüzü sürdürmemiz gerekirdi. Deliliğin tarihi”nde birikmiş sıra dışı yol göstericilikle, çıldırmış yüzlerde insanlığın yitirilmiş aklını bulmak, Shakspeare gibi tragedya karakterleri yaratmaya yeltenerek Deliler Cumhuriyeti’nde birleşip mezara çevrilmiş hayatlardan damıtılan oyun bilgisiyle Gogol’ün Delinin Hatıra Defterini tanıstırmamız gerekirdi aynı sahne serüveninde. Ateş hırsızlığı yapıp Zeus’tan, Zincire vurulmuş Prometheus’un direnişi ile aydınlığa kavuşmak üzere çetrefilli yollarda ömür tüketen Belqiya’nın, sırlarına ermekle yükümlü kaldığı hikayeleri Camısan’a anlatan Şahmaran masalı bize yeni görselliğin kapılarını açmalıydı. Molieré’in mizahi zekâsıyla Brecht’in kuramsal arayışlarını kendi seyir geleneğimizle tanıstırıp, dengbêjler divanına konuk etmeliydik. Mem û Zin’i modern dansla, Romeo Juliet’i Kürtçeyle tanıstırmalıydık. Tecrit ve işkence altında ki hayatlarımızı deneysel arayışlarımızın zeminine dönüştürmeliydik. Işığı yasaklı dilin bilge anlatıcısı Apê Musa’nın sahnemizin başköşesinde oturup bizi gözetlediğini unutmadan.”⁵⁷⁸

Erdal Ceviz, Kürt tiyatrosunun ilk örneklerinin aslında politik bir motivasyonla başladığını bildirinin ilk cümlesinde belirtmektedir. “Çağdaş Kava” olarak bilinen Mazlum Doğan’ın 21 Mart 1982’de bir Nevruz günü Diyarbakır Cezaevi’nde kendisini yakması olayını işaret ederek, Kürt tiyatrosunun -oyun alayının- bu eylemin temel motivasyonunu devralarak yola çıktığını bildirmektedir. Ceviz, Kürt tiyatrosunda bu politik yürüyüşe; sanatın evrensel yasalarının göz ardı edilmeden estetik yaratımlara kavuşma gayretiyle devam edilmesi gerektiğinden söz etmektedir. İşte bu noktada; Kürt tiyatrosunun kaynağa dönerek, geleneklerinden ve sözlü kültürden yararlanarak sahnelediği oyunlardan örnekler verilmiştir. **Şahmaran** masalının Kürt tiyatrosunda yeni bir görsel arayışın yolunu açmasından, Moliere ve

⁵⁷⁸ “Kürt Tiyatrosu Bildirisi Erdal Ceviz’den”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 27 Mart 2010, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2010/03/kurt-tiyatrosu-bildirisi-erdal-cevizden/>, 12 Şubat 2013.

Brecht'te keşfedilenlerin Kürt seyir geleneğiyle ve **dengbêjlikle** kurulan bağından söz edilmiştir. Kürt seyirlik oyunlarındaki mizah ile Moliere'in mizahı ve Brecht'in epik tiyatro kuramıyla **dengbêjlik** geleneği arasında kurulan bağa dikkat çekilmiştir. Bu bildiri, bir anlamda Kürt tiyatrosunun “kaynağa dönme” ediminin politik ve estetik dayanaklarını özetler niteliktedir. Bu bildirinin de okunduğu Türk ve Kürt tiyatrocuların katıldığı 27 Mart yürüyüşünün ardından Kürt tiyatrocuların “**rovi**”(tilki) adlı bir seyirlik oyun oynamaları geleneksel Kürt tiyatrosuyla kopmamış olan bağa dair bir örnek sunarken; Teatra Avesta'nın provalarına devam ettiği “Romeo ve Jüliet”ten bir parça sahnelemesi ise⁵⁷⁹ Batı tiyatrosuyla kurulan bağın bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kürt tiyatrosunun kendi kaynaklarından yeterince beslenemediği iddiasında olanlar da bulunmaktadır. Kemal Orgun, konferans yapılmadan kısa bir süre önce, Nisan 2012'de Kürt tiyatrosu üzerine yazdığı yazısında şu eleştiriyi yapmaktadır:

“Uzun kış geceleri gibi uzun masallar, bu uzun gecelere sığmayan destanlar, dengbêjlerin sesinden ve yüreğinden süzülüp gelen stranlar; yaşamı, ölümü, doğanın yeniden dirilişini, bolluğu, bereketi, yas ve sevinci temsil eden her bir ritüel aynı zamanda Kürt Tiyatrosu'nun çıkışı, doğuş kaynaklarıdır. İlk kaynaklarıdır ama bu kaynaklara yüzyıllar boyunca doğru inilmediği ve doğru ilişkilendirilemediği için, bunun da ötesinde bihaber yaşanıldığı için Kürt Tiyatrosu bu kaynaklardan doğru beslenemedi.”⁵⁸⁰

Bu ve benzeri eleştiriler, 2012 yılında yapılan konferansın son gününde sadece Kürt tiyatrosu yapanların ya da geçmişte yapmış olanların katıldığı kapalı oturumda da dile getirilmiştir. Katılımcıların, Kürt tiyatrosunun kaynaklarından beslenerek ulusal bir dil yakalanabileceği konusunda hemfikir olduğu gözlenmiştir. Yazınsal ve pratik bir kaynak olarak Kürtlerin dramatik oyun geleneğinden daha çok

⁵⁷⁹ Sezin Gündoğan, “İstanbul'da 27 Mart Dünya Tiyatro Günü Yürüyüşü Yapıldı”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 27 Mart 2010, (Çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/2010/03/istanbulda-27-mart-dunya-tiyatro-gunu-yuruyusu-yapildi/>, 24 Nisan 2016.

⁵⁸⁰ Kemal Orgun, “Çağdaş Kürt Tiyatrosu'nun Dünü, Bugünü”, **Politikart**, 14 Nisan 2012, (Çevrimiçi) <http://politikart1.blogspot.co.uk/2012/04/cagdas-kurt-tiyatrosunun-dunu-bugunu.html>, 23 Nisan 2012.

dengbêjlik geleneğinden bahsedilmesi ise dikkat çekicidir.⁵⁸¹ **Dengbêjliğin** -o dönemde- hala yaşayan bir gelenek olduğu vurgusu yapılmış; hatta **dengbêjliğin** bir tiyatro formu olduğuna dair görüşler de sunulmuştur. Kürt tiyatrosu yapanların bu konferansta “kaynağa dönme” edimi için özellikle **dengbêjliğe** vurgu yapması, modern Kürt tiyatrosunun ilk yıllarından itibaren yapılan “kaynağa dönme” tartışmalarının değişen içeriğini göstermektedir.

Modern Kürt tiyatrosunda 1997 yılından sonra Kürtçe metin eksikliğini çeviri oyunlarla ikame etmeyen, bunun yerine kendi geleneğini bir kaynak olarak alan bir pratikten söz edilebilmektedir. 2000’li yıllarda “kaynağa dönme” tartışmalarının önemli bir unsurunun **dengbêjlik** geleneği olduğu gözlenmektedir. Elbette 2000’den önce de **dengbêjlik** Kürt tiyatrosu için önemli bir kaynak ve miras olarak görülmektedir; fakat **dengbêjliğin** diğer anlatı türlerinin içinden özellikle 2000’li yıllarda öne çıkmasının ve Kürt tiyatrosu için tartışmasız bir kaynak olarak görülmesinin nedenleri bulunmaktadır. Bu nedenler tartışmaya açılmadan önce 2012 yılından sonra görüşülen Kürt tiyatrocuların görüşleri ve Kürt tiyatrosu ile ilgili düzenlenmiş etkinliklerde **dengbêjlik** ve Kürt tiyatrosu arasındaki ilişkiye dair dile getirilen görüşler analiz edilecektir.

27 Mart 2013 tarihinde İsmail Beşikçi Vakfı’nda konuşmacı olarak Aydın Orak, Berfin Zenderlioğlu ve Erdal Ceviz’in katıldığı bir söyleşi düzenlenmiştir. Aydın Orak, bu söyleşide; **dengbêjliğin** Kürt tiyatrosunda bir karşılığı olduğunu söylemiş; fakat bu geleneğin Kürt tiyatrosunda nasıl formüle edileceği konusunda bir çalışmanın şu ana kadar yapılmadığını belirtmiştir. Erdal Ceviz, tiyatronun kaynağını bir reçete olarak aramanın sanatçıların işi olmadığını ifade etmiştir. Ceviz, tiyatroyu var edenin insan olduğunu, dolayısıyla **dengbêjlikten** yararlanmanın, beslenmenin de o tiyatroda yer alan insanlara bağlı olduğunu belirtmiştir:

“...tiyatroyu insanlar yaptığına göre ona şekil veren de yönetmendir, yazardır. Kim belirliyorsa bunu. Yani yazar belirliyorsa yazarın

⁵⁸¹ Kapalı oturuma herhangi bir kayıt cihazı, telefon alınmamıştır. Bu bölümde aktarılan bilgiler toplantıda alınan şahsi notlara dayanmaktadır.

hissiyatları neyse kağıda o geçiyor. Yönetmen sahneye koyduğu zaman onun tarzı geçiyor. Oyuncunun tavrı vardır, geleneği vardır, bir oynama geleneği vardır. Bunlarla belirleniyor. Yani isterseniz diyin ki tiyatrosunun kaynağı sudur. O suyun içerisinden de dengbêjliği biliyorsanız çıkarırsınız.”⁵⁸²

Bu söyleşide de **dengbêjliğin** hala yaşayan bir gelenek olduğu vurgulanmıştır. Görüldüğü gibi; **dengbêjliğin** Kürt tiyatrosunun kaynağı olarak tekleştirilmesine ise; eleştirel yaklaşılmıştır. Mirza Metin’in, bir röportajdaki “Kürt tiyatrosunun kaynakları nedir?” sorusuna yanıtı; geleneğin yeterince analiz edilmeden bir kaynak olarak sunulmasına dair benzer bir eleştiri içermektedir:

“Şimdi deniyor ki dengbêjlik Kürt tiyatrosunun kaynağıdır. Bu nasıl oluyor? Sen dengbêjlerle ilgili bir ürün yapmamışsın, oradan bir fikir üretmemişsin, bir yapı kurmamışsın ama senin kaynağın oluyor. Şimdi bana kızacaklar arkadaşlar valla ben de kendime kızıyorum. Biz daha dengbêjlerin ses yapısını incelemedik, gırtlaklarını nasıl kullandıklarını, harfleri nasıl kullandıklarını araştırmadık, kullandıkları dilin fonetik yapısını incelemedik. Onların hareket matematiğini çözmedik, yaşamlarını, dünyaya bakış açılarını, mizah anlayışlarını, hayal güçlerini incelemedik. Anlattıkları çirokların, klamların, stranların dramaturjisini yapmadık daha. Bence bunları yaparsak dengbêjlik bir kaynağa dönüşür.”⁵⁸³

18 Kasım 2015 tarihinde Diyarbakır’da görüştüğümüz Emin Yalçınkaya da Kürt tiyatrosunun sadece **dengbêjlikten** beslenmesini özgün bir tiyatro kimliği için yetersiz bulduğunu ifade etmiş, **dengbêjliğin** bu kadar sık dillendirilmesini, Kürtlerin sözlü edebiyatının tek kaynağı ve geleneğin teatral bir dile sahip olmasına bağlamıştır:

“Sözlü edebiyatın çok önemli kaynağıdır. Hatta tek kaynağıdır denilebilir. Yıllarca yazım dili yasaklanmış ya da diasporada sadece yazılanlar oluyor. Buradan göç etmiş Avrupa’ya gitmiş ya da bir Suriye’ye geçmişler, Mısır’a geçmişler. Ancak yazımsal olarak oralarda böyle dar sınırlar içerisinde kalıyor. Esas otantik, geleneksel edebiyat dengbêjlikle günümüze kadar geliyor. Çok bilinçli değil; ama çok doğal bir yöntem. O

⁵⁸² Erdal Ceviz, kayıt no: 27032013.

⁵⁸³ Avaşın Yorulmaz, “Sanatın İyileştirici ve Barıştırmacı Gücünü Kimse Küçümsemesin”, Mirza Metin ile Röportaj, **RöportajPage Blogspot**, 14 Temmuz 2009, (Çevrimiçi) <http://roportajpage.blogspot.com.tr/2017/02/mirza-metin-sanatn-iyilestirici-ve.html>, 14 Şubat 2017.

yüzden hem dilin kullanılması... Teatral bir dili de olduğu için tiyatro o anlamda yoğunlaşıyor. Bana göre tabi belki başka analizler falan filan olur. Benim en azından gördüğüm böyle bir şey.”⁵⁸⁴

Yavuz Akkuzu ise; 14 Mayıs 2016 tarihli görüşmemizde Kürt tiyatrosunun ulusallık bağlamında kaynaklarından yararlanmasından ziyade seyirciyle kurulan ilişkinin önemine değinmiş, bir oyunu sahnelerken yerelleştirmeyi de ulusallık bağlamında değil; gösterimin seyirciye tanıdık gelmesinin bir sonucu olarak seyirci ve tiyatro arasındaki bağın kolay kurulması bakımından önemseddiğini belirtmiştir.⁵⁸⁵ Akkuzu için, **dengbêjliğin** de önemini, bir oyunu ulusallaştırma etkisinden ziyade; Kürt seyircisi için tanıdık -yaşayan- bir gelenek olmasından aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Buraya kadar düşüncelerine yer verilen tiyatrocuların, **dengbêjliğin** Kürt tiyatrosunun kaynağı olabileceği konusunda -gelenegin analiz edilmesi, bunu uygulayacak icracıların varlığı gibi ön koşullar sunmuş olsalar dahi – hemfikir olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra **dengbêjliğin** kesinlikle tek kaynak olarak sunulmasına eleştirel yaklaşanların olduğunu da belirtmek gerekir. Dikkat çekici olan; eleştirel olsun olmasın Kürt tiyatrosunun kaynakları söz konusu olduğunda **dengbêjlik** geleneğinden mutlak surette bahsedildiğidir. Hatta tiyatronun unsurları ile **dengbêjliğin** unsurları arasında bir eşleştirme yaparak **dengbêjliğin** bir tiyatro formu ve Kürt tiyatrosunun biricik/en eski/en köklü kaynağı olduğunu iddia edenler de bulunmaktadır. Örneğin; 21 Kasım 2015 tarihinde Diyarbakır’da görüştüğümüz Gıyasettin Şehir, tiyatronun asıl kaynağını **dengbêjlikten** aldığını söylemektedir.⁵⁸⁶

“Dengbêjin, dengbêji de gördüğümüzde yani, gerçekten izlediğimizde, rahat ortamda, böyle sahneye koymazsanız, onun doğal ortamında dinlerseniz, sadece söylemiyor. Sadece söylemiyor, yani jestleriyle, mimikleriyle gerçekten yaşayarak oynayarak, tarif ederek yapıyor. Yani tiyatro yaparak söylüyor zaten.”⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ Emin Yalçınkaya, kayıt no: 18112015/4.

⁵⁸⁵ Yavuz Akkuzu, kayıt no: 14052015/2.

⁵⁸⁶ Gıyasettin Şehir, kayıt no: 21112015/4.

⁵⁸⁷ Aynı kayıt.

Şehir'in söylediklerden hareketle; **dengbêjin** icrasına ve asıl olarak **dengbêjliğin** özü olarak belirlediğimiz icra süresine içkin olan jest, mimik ya da zaman zaman yapılan canlandırmaların tiyatronun bir unsuru olarak değerlendirildiğini, **dengbêjin** icrasının bir anlamda tiyatro yapmakla denkleştirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Abidin Pariltı da **dengbêjleri** bir aktör olarak tanımlamaktadır ve **dengbêjliği** de tiyatro sanatındaki “tek kişilik oyun”a yakın gördüğünü belirtmektedir:

“Dengbêj bir oyuncu edasıyla davrandığı gibi hikayesini de ya dramatize eder ya da bir tragedyaya gibi sunar. Dramatize ettiği yerlerde kahramanın/kahramanların yerine geçer, hikayeyi diyaloglar yöntemiyle anlatır. Böylece hem kişilerin karakteristik özellikleri daha iyi anlaşılıp dinleyicinin gözünde daha çok sempati kazanır hem de hikaye daha ilgi çekici hale gelir. Dengbêj burada meddahlarda da olduğu gibi hikayenin hem anlatıcısı hem ana karakteri hem de yan karakterleridir. Hikayeyi bu yönüyle daha çok tiyatroya yaklaştırır ve ilgiyi diri tutar.”⁵⁸⁸

Dengbêjlik geleneğinin icrasında Pariltı'nın sözünü ettiği gibi bir dramatizasyon söz konusu değildir. Pariltı'nın hikaye olarak tanımladığı **dengbêj** anlatısı olan **kilamlarda**, **dengbêj** “...dedi” kalıbını kullanarak **kilam** kişilerinin sözlerini aktardığı bölümlerde de kahramanların yerine geçmemektedir; anlatıcı olarak o kahramanın dediklerini aktarmaktadır. Dolayısıyla; Pariltı'nın iddia ettiği gibi; **dengbêj** hem anlatıcı hem de karakterler değildir; **dengbêj kilamın** başından sonuna kadar “...dedi” kalıbıyla kişilerin sözlerini aktaran ya da bir kişinin ağzından **kilamı** aktaran bir anlatıcıdır. Bu örnekler özelinde denilebilir ki; **dengbêjlik**, kendi unsurlarıyla, yapısındaki dinamiklerle tanımlanmamış; **dengbêjin** jestini, mimiklerini kullanarak **kilamlarını** anlatması sebebiyle; geleneğin bir tiyatro formu olduğu düşünülmüştür.

⁵⁸⁸ Pariltı, a.g.e., s. 86-87.

Aydın Orak da, **dengbêjliği** benzer bir yaklaşımla değerlendirerek; “Dengbêjlik Kürt Tiyatrosunun en büyük ve köklü temelidir”⁵⁸⁹ iddiasını öne sürmektedir. Orak’ın **dengbêjliği** ve unsurlarını analiz ederken kavramsallaştırma konusunda analitik bir yaklaşım sergilemediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin; **dengbêj** anlatısı olan “**kilam**” -ki parantez içinde türkü yazılmıştır- müzikli bir hikaye olarak tanımlanmaktadır.⁵⁹⁰ Oysaki **kilam** ne türküdür ne de hikayedir. Orak, ritüellerin zaman içinde bir tür görsel sanatlara evrildiğini, bunun Mezopotamya’daki en önemli örneğinin **dengbêjler** olduğunu söylemektedir.⁵⁹¹ **Dengbêjliğin** görsel sanatlar içinde sınıflandırılmayacağı da aşıkardır. Ayrıca, Aydın Orak, **dengbêj** ile oyuncu, dinleyen (**civat**) ile seyirci, divan ile sahne arasında bir denklik kurarak, tragedya ve **dengbêjlik** arasında bir karşılaştırma yapmaktadır: “Nasıl ki tragedya tragosların şarkılarından doğmuşsa, Kürt tiyatrosu da dengbêjlerin kılamlarında gizlidir, tüm cevheri o kılamlarda vücut bulmuştur.”⁵⁹² Benzer bir yaklaşıma Elif Baş’ın makalesinde rastlanılmaktadır. Baş, Kürt tiyatrosu söz konusu olduğunda belli bir başlangıç noktasından bahsedilemeyeceğini; buna karşılık **dengbêjlik** geleneğinin Kürt tiyatrosunun kökeni olabileceğini belirtmektedir.⁵⁹³ Baş, **dengbêjlerin** Kürt halkı için önemli olayları anlattığını; hatta sadece anlatmadığını aynı zamanda jest ve mimiklerle ve vücut diliyle de hikayeleri canlandırıldığını ifade etmektedir. **Dengbêjlikle** ilgili bilgileri Aydın Orak’ın “Radikal Tiyatro”⁵⁹⁴ kitabına referans vererek aktaran Baş, **dengbêjleri** Kürt anlatı tiyatrosunun ilk icracıları olarak tanımlamaktadır.⁵⁹⁵ Oysaki **dengbêjlik** tek kişilik bir anlatı formudur ve diğer anlatı formlarındaki gibi icra edilirken jest ve mimikler kullanılmaktadır. Bu bir canlandırma değildir. Dolayısıyla; Elif Baş’ın **dengbêjliği** sadece bu özellikleriyle Kürt tiyatrosunun en eski kaynağı ve **dengbêjleri** de Kürt anlatı tiyatrosunun ilk icracıları olarak sunması, geleneğin analitik bir

⁵⁸⁹ Aydın Orak, **Kürt Tiyatrosu: Mezopotamya’da Tiyatronun Doğuşundan Modern Kürt Tiyatrosuna**, s. 33.

⁵⁹⁰ **A.e.**, s. 29.

⁵⁹¹ **A.e.**

⁵⁹² **A.e.**, s. 31.

⁵⁹³ Baş, **a.y.**, s. 317.

⁵⁹⁴ Aydın Orak “Kürt Tiyatrosu” kitabında bu yazının genişletilmiş haline yer vermiştir. Elif Baş’ın referans aldığı kaynak için bkz. Aydın Orak, **Radikal Tiyatro**, İstanbul, Belge Yayınları, 2012.

⁵⁹⁵ Baş, **a.y.**, s. 318.

değerlendirilmeye tabii tutulmadan Kürt tiyatrosu alanına dahil edildiğinin bir göstergesidir.

Türkiye’deki Kürt tiyatrosu deneyiminde “kaynağa dönme” tartışmaları ve **dengbêjliğin** bu tartışmalardaki yeri incelenmiştir. Bu tartışmanın zamanla değişen içeriğinin anlaşılması için 2012 yılında yapılan “1. Ulusal Kürt Tiyatrosu Konferansı” merkeze alınmıştır. Zamansal olarak merkezden geriye doğru giderek, “kaynağa dönme” ediminin modern Kürt tiyatrosunun süreklilik arz eden ilk yıllarından itibaren tartışıldığı ve deneyimlendiği görülmüştür. Bu geriye dönüş, ilk bakışta Türk tiyatrosunun “kaynağa dönme” ediminin ulusal tiyatro kimliği arayışıyla tartışılmaya başlaması ile Kürt tiyatrosunun ulusal tiyatro tartışmalarında “kaynağa dönme” edimini önermesi arasında kurulabilecek olan paralelliğe eleştirel bir mesafe alınmasını sağlamıştır. Daha açık bir ifadeyle; “kaynağa dönme” ediminin sadece ulusal Kürt tiyatrosu tartışmalarının konusu olmadığı bu eleştirel mesafe sayesinde açığa çıkarılmıştır. Özellikle 90’lı yılların ortalarından sonra ortaya çıkan Kürtçe metin sorunsalı ve çeviri metnin reddi, Kürt tiyatrosunun kendi kaynaklarına dönmesinin pratik koşullarını oluşturmuştur. İşte bu; Savarese’nin tiyatrodaki nostalji kavramında söz ettiği avangardların Commedia dell’Arte’ye, Doğu tiyatrosuna dönme motivasyonunun ta kendisidir. Savarese, bu geri dönüşü, kaynağa dönme arzusundan ziyade çıkış noktası için teknik bir araştırma olarak kabul etmektedir. Kürt tiyatrosunun, metin krizini “kaynağa dönme” edimiyle çözmeye çalışması da, aslında bir kaynağa dönme arzusundan ziyade krizden çıkış için teknik bir araştırmadır. Bu araştırmanın Kürt tiyatrosunun henüz dağılmamış tek çatı yapısı altında yapıldığını da belirtmek gereklidir; çünkü bir manifestoyla başlayan modern Kürt tiyatrosunun yekvücut yapısı zamanla çözülmüş, çözülen bu yapı “ulusal Kürt tiyatrosu” çağrısında buluşmaya, birleşmeye çalışmıştır. Dolayısıyla; “kaynağa dönme” edimi, zamanla bir krizin çözümü için teknik bir araştırmadan ziyade ulusal Kürt tiyatrosu tartışmalarında bir öneri, gereklilik olarak sunulmaya başlamıştır. “Kaynağa dönme” edimindeki değişen bu motivasyon göz önüne alındığında; sadece ulusal Kürt tiyatrosu tartışmalarında işaret edilen “kaynağa dönme” edimine odaklanmanın yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bu noktada modern Kürt tiyatrosunda “kaynağa dönme” ediminin temel olarak iki motivasyonu olduğunu

söylemek mümkündür: İlki, tiyatronun içindeki krize bir çözüm arayışıdır. İkincisi ise; Oğuz Arıcı'nın Kürt tiyatrosu konferansında ifade ettiği gibi; asıl meselesi tiyatro olmayan ulusal tiyatro tartışmasıdır.

Modern Kürt tiyatrosundaki “kaynağa dönme” ediminin değişen motivasyonunun dönülen kaynağı da bir anlamda belirlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kürt tiyatrosunun kendi metnini arayışının ilk yıllarında ağırlıklı olarak Kürtlerin seyirlik oyunlarından yararlandığı görülmektedir. İstanbul’da sürekliliğe kavuşan Kürt tiyatrosu, bu geri dönüşle kendi geleneklerini keşfetmiş ve bir yandan bu gelenekleri yaşatmaya çalışırken diğer yandan bu gelenekleri kendi tiyatro sorunsalında bir çözüm olarak kullanmıştır. Örneğin; **Kosegeli** oyunu, böylesi bir teknik araştırma sonucunda İstanbul’a taşınmıştır:

“97’den sonra her yılbaşında pilot mahalleler belirleyip bunu gerçekleştirdik yıllarca. Tabii oradan şu da oldu tiyatroya. Erzak geldi. Bilmem ne geldi. Un geldi. Yağ geldi. Para geldi. Biraz tiyatroya böyle katkısı da oldu. Diğer gün de MKM’de o gelen unla yağla zerafet yaptık. İnsanlar gelip yediler. Bu geleneği epey bir zaman sürdürdük. Sonra MKM’deyken gene bunu şeyde de bir iki kere yaptık. Yılbaşı günü İstiklal Caddesi’nde böyle bir şey yaptık. Bir seferinde arkadaşlar (...) yılbaşı gecesini karakolda geçirdiler, alındılar. Sonra biz Seyr-i Mesel kurulduktan sonra bunu birkaç yıl boyunca da Nurtepe Vartolular Derneği’nde onların isteğiyle her sene yaptık. Sonra devam etmedi.”⁵⁹⁶

Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin icra süresinin artık canlı olmadığı sebepleriyle beraber açıklanmaya çalışılmıştır. Bu durum; “kaynağa dönme” tartışmalarında seyirlik oyunların zamanla azalan yeriyle ilgili şu bilgiyi vermektedir: Kürt tiyatrosu artık gündelik yaşamında olmayan seyirlik oyunları tekrar canlandırmaya, diriltmeye çalışmamış; “kaynağa dönme” ediminin yönünü icra süresi hala canlı olan **dengbêjîge** çevirmiştir. Bu tespiti yaparken; modern Kürt tiyatrosunun ilk yıllarında **dengbêjlik** geleneğinden yararlandığının ya da günümüzde pratik anlamda örneğine pek rastlamasak da Kürt tiyatrosu denildiğinde seyirlik oyunlardan zaman zaman söz edilmesinin göz ardı edilmediği belirtilmelidir.

⁵⁹⁶ Erdal Ceviz, kayıt no: **912016**.

Dikkat çekilmek istenen; 2000’li yıllardan sonra Kürt tiyatrosunun tartışıldığı platformlarda özellikle **dengbêjlik** geleneğine yapılan vurgudur. Kürt tiyatrosunda neden anlatı geleneğinin diğer formlarında ya da tiyatroya kaynak olabilecek herhangi başka bir unsur üzerinde değil de özellikle **dengbêjlik** üzerinde durulduğudur.

Dengbêjlik geleneği, özellikle Kürt tiyatrosunun ulusal kimlik arayışında tiyatroya kaynaklık edebilecek diğer geleneklerinden ayrıcalıklı bir yerde konumlanmıştır. Bunun sebeplerini belirlemek için “**yeni dengbêjlik**” olarak adlandırdığımız günümüzde icra edilen **dengbêjliğin**, icra süresinin hala canlı olmasını sağlayan etkenler hatırlanmalıdır. **Dengbêjliğin** günümüzde anlatıcısı, anlatısı, seyircisi ve mekanı değişmiştir; fakat geleneğin özü olarak belirlediğimiz icra süresi değişen, dönüşen haliyle hala canlıdır. Daha önce belirtildiği gibi; bu icra süresini besleyen Kürt kimliğidir. Dolayısıyla; modern Kürt tiyatrosunun özgün bir dil arayışında **dengbêjlik** geleneğine verdiği ayrıcalığa bu noktadan yaklaşmak yanlış olmayacaktır. Denilebilir ki; **dengbêjliğin** icra süresini dönüştüren ve yaşatan ulusalcı motivasyon, Kürt tiyatrosunun kuruluş manifestosu ve sonrasındaki özgün tiyatro dili arayışına eşlik eden ulusalcı yaklaşım ile uyumludur. **Kilamların** Kürtlerin tarihine dair bilgiler içermesi, icra dilinin Kürtçe olması ve hatta **dengbêjliğin** Kürtlere özgü bir gelenek olarak görülmesi, söz konusu ulusal Kürt tiyatrosu olduğunda **dengbêjliğin** ilk akla gelen kaynaklar arasında olma sebeplerindendir. Bu sebeptendir ki; **çîrokbêjlik** (hikaye anlatıcılığı), **çîrçîrokbêjlik/xeberoşjbêjlik** (masal anlatıcılığı), **stranbêjlik** (şarkıcılık) ya da Kürtlerin dramatik oyunlarının arasında Kürt tiyatrosu için **dengbêjliğin** ayrıcalıklı bir yer kazandığı gözlenmektedir. Kürt tiyatrosunun “kaynağa dönme” ediminde **dengbêjlik** geleneğini hangi “görünür” haliyle ele aldığı sorunu bu noktada karşımıza çıkmaktadır.

Dengbêjlik geleneği için yapılan saha araştırması sonucunda genel anlamıyla iki **civat** belirlenmiştir. İstanbul’da yaşayan “Kürtler” için kendi kimliğine ait bir kültürün tanıtılması söz konusu iken; Diyarbakır’da yaşayan “Kürtler” için hakkında en azından fikir sahibi olduğu, geleneği sürdürme motivasyonunu taşıyan yeni bir

civattan bahsedilebilmektedir. Bir de **seyirci civat** ve **politik civat** arasında yer alan geleneksel icra süresinin alımlayıcısı bir **civat** bulunmaktadır. Sözünü ettiğimiz bu yeni **civatların** Kürt tiyatrosu için şöyle bir önemi bulunmaktadır. Sonuçta; Kürt tiyatrosunun icracıları; **dengbêjlik** geleneğinin **civatlarıdır**. **Yeni dengbêjliği, politik civat** veya **seyirci civat** içinden deneyimleyen Kürt tiyatrocular için, döndükleri kaynak **dengbêjlik** olsa da döndükleri aynı **dengbêjlik** icrası olmayacaktır. Dolayısıyla; Kürt tiyatrosunun “kaynağa dönme” ediminde **dengbêjlik** konusunda hemfikir olan tiyatrocular, tiyatrodaki **dengbêjliğin** yerini iki farklı şekilde tanımlamaktadır. İlki; **dengbêjlik**, Kürt tiyatrosunun kaynaklarından biridir/olmalıdır. İkincisi; **dengbêjlik**, Kürt tiyatrosunun biricik kaynağıdır/ilk örneğidir. İlk önerme; ulusal tiyatro tartışmasına **dengbêjliği** dahil etmektir ki; neden **dengbêjliğin** dahil edildiği açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci önerme; **dengbêjliğin** aslında anlatı geleneğine dair olan özelliklerini tiyatronun unsurlarıyla değerlendirerek; **dengbêjliği** Kürt tiyatrosunun ilk kaynağı olarak tanımlayan **civata** aittir. Bu önermeyi yapan **civat**, Kürt tiyatrosunun kaynağını, tiyatronun unsurlarıyla okumaya çalıştığı **dengbêjliğe** dayandırmaktadır.

Sonuç olarak; Modern Kürt tiyatrosunun metin krizine bir çözüm olarak “kaynağa dönme” pratikleri göstermiştir ki; Kürt tiyatrosu için “kaynağa dönme” sadece ulusal bir motivasyondan kaynaklanmamıştır. Buna karşılık; **dengbêjlik** geleneğinin ulusal Kürt tiyatrosu tartışmalarıyla beraber vurgulanmaya başladığı belirlenmiştir. İcra süresi canlı olan **dengbêjliğin** yaşatılma motivasyonu, modern Kürt tiyatrosunun kuruluşundan itibaren taşıdığı motivasyonun paralel olması oldukça önemlidir. Denilebilir ki; ulusal Kürt tiyatrosu tartışmalarındaki “kaynağa dönme” önerisinin **dengbêjlik** geleneğindeki uzlaşısının sebebi; **dengbêjlik** geleneğinin icra süresini canlı tutan motivasyon ile özgün bir tiyatro dili arayışındaki ulusal motivasyonun ortak olmasıdır.

3.3. DENG BÊJLİK GELENEĞİNİN KÜRT TİYATROSUNA ETKİLERİ

1941 yılında yazdığı “Tiyatro” adlı kitabında; “tiyatro nedir?” sorusuna yanıt arayan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun tiyatroyu unsurlarına (sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yazar, suflör, oyuncu) ayırdıktan sonra bu unsurların “hangilerinin asal, hangilerinin dış görünüşten ibaret, hangilerinin tamamlayıcı, hangilerinin geçici, hangilerinin kalıcı olduğunu”⁵⁹⁷ belirlerken kullandığı yöntem, **dengbêjlik** geleneğinin unsurlarına ayrılarak özünün tartışmaya açıldığı bölümde kullanılmıştır. **Dengbêjlik** geleneği, unsurlarına ayrılarak; bu anlatı geleneğinin özünün de icra süresi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çalışma kapsamında **dengbêjliğin** unsurlarına ayrılmasının ve özünün belirlenmesinin şöyle bir önemi de bulunmaktadır: **Dengbêjlik** geleneğinin Kürt tiyatrosundaki etkisi örnek oyunlar üzerinden metin, oyuncu, mekan ve rejî bağlamında incelenecektir. Bir anlamda; **dengbêjlik** unsurlarının Kürt tiyatrosunun unsurlarına etkisi tartışmaya açılacaktır. Parçanın parçaya etkisi analiz edilerek; bu etkinin bütüne yansımaları görülecektir.

Dengbêjlik geleneğinin sadece biçimsel özelliklerinin Kürt tiyatro sahnesine aynen aktarıldığı pratiklerin yanı sıra; geleneğin hala canlı olan icra süresi ile tiyatronun gösterim süresi arasında estetik bağlamda organik ilişki kurabilen örnekler de bulunmaktadır. **Dengbêjlik** etkisinin incelenebileceği Türkçe ve Kürtçe olmak üzere 32 oyun belirlenmiştir. Bu tez kapsamında 11 Kürtçe oyuna yer verilecektir. Bu oyunların 8’i DBŞT, 1’i BBŞT, 1’i Mardin’de faaliyet gösteren Figürsüzler Tiyatro Topluluğu, 1’i de İstanbul’da faaliyet gösteren **Destar Tiyatro** tarafından sahnelenmiştir. İncelenecek oyunlar 2004-2015 yılları arasında sahnelenmiş, metni elimizde bulunan (Kürtçe Doğaçlama Tiyatro -ki metni yoktur- ve **Gor** oyunu hariç) oyunlardır. Oyunların (DBŞT’nin “**Mem û Zîn**” adlı oyunu hariç) video ve/veya ses kaydı bulunmaktadır. Oyunların 5’inin video ve/veya ses kaydı tarafımızdan yapılmıştır.

3.3.1. METNE ETKİSİ

⁵⁹⁷ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro Nedir**, s. 53.

Modern Kürt tiyatrosunun “Kürtçe metin” sorunsalının neredeyse Kürt tiyatrosu ile ilgili yapılan tüm söyleşilerde, tiyatrocularla yapılan tüm röportajlarda dile getirildiği görülmektedir. Kürt tiyatrosu öncelikle yeni yazılan, özgün metinleri sahnelemiş, hatırlanacağı gibi; özellikle 1997’den sonra Kürtçe metin sıkıntısı ve çeviri oyuna karşı takınılan tavrın bir sonucu olarak kendi kaynaklarına yönelmeye başlamıştır. Kısa zaman sonra çeviri oyuna karşı olan bu tavırdan vazgeçilmiş, zamanla çeviri oyunlar da Kürt tiyatrosu repertuarında yer almaya başlamıştır. Kuşkusuz çeviri metin oynanmasına karşı takınılan tavırdan vazgeçilmesinin yanında çeviri yapmayı sağlayacak asgari koşulların sağlanması da bu süreci başlatmıştır. Ceviz, 2000’den sonraki çeviri oyun konusundaki tartışmalarla ilgili; Kürt dilinin ve tiyatro birikiminin bir oyunu çevirmek için yeterli olup olmadığı konusunda bu işi yapanların şüphelerinin olduğunu belirtmekte; o dönemde “Cimri” oyununu Kürtçe’ye çevirecek birini bulmak konusunda yaşadıkları sıkıntıyı anlatmaktadır.⁵⁹⁸

“Cimri’yi Mardin’den bulduğumuz çevirmen bir arkadaş, Fransızca orjinalinden Kürtçe’ye çevirdi. Burada bir ekip, metni sadeleştirme çalışmaları yaptı. Cimri’nin dışında çevrilmiş olan Sartre’ın ve Camus’nun birer oyunu vardı. Shakespeare’in bir oyununa girilmişti. Biz bu oyunları oynamak için değil, sadece bir çeviri kitaplığı oluşturun diye çeviriyor, Jiyana Nû kitaplığı adı altında yayınlamayı düşünüyorduk. Bir tek Cimri’yi oynamayı planlıyorduk. Bu oyunla ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştı. Çeşitli nedenlerle yayınlama meselesi başka bir mecraya kaydı. Oyun da hâlâ oynanmayı bekliyor.”⁵⁹⁹

Kuruluşunda Kürtçe tiyatro yapılamayacağı düşüncesi, daha sonraki yıllarda çeviri metinler için Kürtçe’nin yeterli olup olmayacağının düşünülmesi, bir anlamda Kürt tiyatrosunun icra edildiği dilin tiyatro bağlamındaki yetkinliği konusundaki şüpheleri göstermektedir. Dolayısıyla; Kürt tiyatrosunda metin sorunsalının sadece tiyatronun konusu olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Metnin yazıldığı dile olan hakimiyet konusundaki “güvensizlik” önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz için; Kürt tiyatrosunun icra dilinin yetkinliğine dair güvenini

⁵⁹⁸ Erdal Ceviz, kayıt no: 122012/1.

⁵⁹⁹ Özgür Çiçek, Volkan Mantu, Erdal Ceviz ile Röportaj.

kazandığını, herhangi bir sınırlamaya gitmeden özgün metinlere yer verdiği kadar klasik metinlere de yer verdiğini söylemek mümkündür. Bu yetkinlik tartışması yerini çeviri ve özgün metinlerin nitelik tartışmasına bırakmaktadır. Günümüzün tartışma konusu Kürtçe metinlerin olmaması değil; var olan metinlerin ya da çevirilerin niteliğidir.

İster klasik ister özgün bir metin olsun Kürt tiyatrosunda **dengbêjlik** geleneğinin etkisinin tartışmaya açılacağı oyunlardan bahsetmek mümkündür. Bu bölümde Kürtçe metinlerdeki **dengbêjlik** geleneğinin etkisi örnek oyunlar üzerinden üç başlıkta analiz edilmeye çalışılacaktır: Klasik Metne Etkisi, Özgün Metne Etkisi ve **Kilam-Metin**.

3.3.1.1. KLASİK METNE ETKİSİ

“Dengbêj geleneği ile Shakespeare’in buluşması gerçekten bastırılmaya çalışılan, unutturulmaya çalışılan, inkar ettirilmeye çalışılan bir kültürün aslında ne kadar derin, ne kadar yaratıcı, ne kadar güzel şeyleri vaat edici olduğunu bu akşam bize sergiledi. Bu inkarcı, milletimizin renklerini, güzelliklerini, türkülerini yok saymaya çalışan o inkarcı dönemleri elbette derin acılarla birlikte, nice bedellerle birlikte geride bırakmaya çalışıyoruz.”⁶⁰⁰

Yukarıdaki sözler, 16-26 Kasım 2012 tarihinde düzenlenen 17. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali’nde DBŞT oyuncularını tarafından sahnelenen “Hamlet” oyununun finalinde sahneye çıkan dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay’a aittir.⁶⁰¹ Prömiyerini 17 Ekim 2012’de Amsterdam’da yapan Kürtçe “Hamlet”, 11 Aralık 2012’de “Kürtçe Hamlet’le Barış Köprüsü” başlığıyla 1. Uluslararası İzmir Tiyatro Festivali’ne katılmıştır.⁶⁰² Oyunu aslen Diyarbakır’lı olan **Teatre Rast**’ın (Hollanda) Genel Sanat Yönetmeni Celil Toksöz yönetmiş;

⁶⁰⁰ Osman Baydemir, “Osman Baydemir ve Ertuğrul Günay "Kürtçe Hamlet"i Değerlendirdi”, **YouTube**, 27 Kasım 2012, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=v7_Ce6yVtNA, 13 Kasım 2016.

⁶⁰¹ Osman Baydemir, “Kürtçe Hamlet Ankara’da Sahnelendi”, **YouTube**, 27 Kasım 2012, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=z7Jqk1tDAXY>, 13 Kasım 2016.

⁶⁰² Osman Baydemir, “"Kürtçe Hamlet" İzmir’de de İzleyiciyle Buluştu”, **YouTube**, 12 Aralık 2012, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=Rz68mQwY3vU>, 13 Kasım 2016.

Rüknettin Gün, oyunun dramaturgluğunu yapmıştır. Kawa Nemir, oyunu İngilizce aslından çevirmiştir. Aynı yıl, 7 Aralık'ta Federio Garcia Lorca'nın "Kanlı Düğün" adlı oyunu Kürtçe olarak "**Daweta Xwîni**" adıyla yine DBŞT oyuncularından sahnelenmiştir. Bu oyunu da **Theatre an der Ruhr**'da (Mülheim an der Ruhr, Almanya) oyunculuk ve yönetmenlik yapan Ferhat Keskin yönetmiştir. Oyun; Ferhat Keskin, Emin Yalçınkaya, Dilaver Zeraq, Amed Çeko Jiyan ve Ömer Dilsoz tarafından Kürtçe'ye çevrilmiştir. Bu iki klasik metnin tek ortak özelliği tiyatro çalışmalarını yurt dışında sürdüren Kürt yönetmenler tarafından sahnelenmesi değildir. Sahnelemede **dengbêjlik** geleneğinin kullanıldığı görülmektedir. Bir başka ortak özellik her iki yönetmenin de seçtiği oyunlarda Kürtlere dair bir şeyler bulmasıdır. Örneğin; Ferhat Keskin, 28 Şubat 2017 tarihli yazışmamızda "**Daweta Xwîni**"'yi seçme nedenini şu cümlelerle anlatmaktadır:

"Diyarbakır'da Lorca yapışımın nedeni, Kürtlere İspanyol kültürünü tanıtmaya değildi. Aksine, beni ilgilendiren, Diyarbakır'ın derdini anlatacak metinler bulmaktı. Bu anlatımda Lorca bize yardımcı olabiliyorsa, ne güzel! Zaten Lorca gibi yazarları evrensel kılan da bu özellikleri değil mi; dünyanın herhangi bir yerinde insanların kendilerini onun oyununda görebilmeleri..."

Celil Toksöz de "Hamlet" oyununda Hamlet'in kişisel arayışı ile Kürtler'in kimlik arayışı arasında bir paralellik bulunduğunu 20 Kasım 2015 tarihinde yaptığımız görüşmede şöyle ifade etmiştir:

"Kürtler, hep kendilerini arıyorlar. Bugünkü oyunda da gördüm. Biz kimiz, ne olacak, varlığımız yokluğumuz belli değil. Hamlet'in kişisel arayışına çok uyuyor. Kürt toplumu olarak yani. Çok ikircikte. Ne yapacağını biliyor, yapamıyor, araya engeller giriyor, yani bunu bir bütün olarak bir sürü materyal bulabilirsiniz. Tabi bir başka oyun yapsak insanla alakasını bulamayacak mıyız, buluruz. Ama tabii klasiklerin tümü böyle... O anlamda böyle bir teklif oldu; dedim ki başka bir şey yapalım. Bizim Hamlet'imiz olsun."⁶⁰³

Ferhat Keskin'in ve Celil Toksöz'ün oyun seçimlerinde Kürt kimliğine dair yaptığı bu atıflar, bir anlamda oyunların Kürtlere ait kültürel motiflerle

⁶⁰³ Celil Toksöz, kayıt no: 20112015/3.

yorumlanmasının ipucunu daha baştan veriyor gibidir. Aslında bu durum klasiklerin kendi dinamiğinde yer alan bir özelliktir. Jan Kott, “Çağdaşımız Shakespeare” adlı eserinde “Hamlet” oyununun içindeki bu potansiyeli şu şekilde anlatmaktadır:

“*Hamlet* basit bir biçimde oynanamaz. Oyunun, yönetmen ve oyuncular büyülemesinin nedeni bu olabilir. Bir çok kuşak, bu oyunda yansımasını görmüştür. *Hamlet*’in dehası, belki de oyunun bir ayna görevi içermesinde saklıdır. İdeal bir *Hamlet*, Shakespeare’e en sadık ve aynı zamanda en çağdaş olanıdır. Bu mümkün müdür? Bilmiyorum. Ama bir Shakespeare oyununu, içinde ne kadar Shakespeare’den, ne kadar bizden bir şeyler olduğunu araştırarak değerlendirebiliriz.”⁶⁰⁴

Kott’un ifadesiyle; “Hamlet”in bir ayna görevini içermesi, “Kanlı Düğün” oyunu için de geçerlidir. Leonardo’nun eşini oynayan Elvan Koçer’in, “Her ne kadar yazar İspanyol ve oyun İspanyolca olsa da bizim kültürümüze ve yaşamımıza yabancı değil yaşananlar”⁶⁰⁵ sözleri işte bu yüzden şaşırtıcı değildir. Klasik oyunların bu potansiyeline, Makedonya’da kurulan ve daha sonra Avrupa’da “Kanlı Düğün” oyunuyla üne kavuşan bir Roman tiyatrosu olan “**Roma Pralipe Tiyatrosu**”nun kurucusu Rahim Burhan’ın şu sözlerinde de rastlamak mümkündür. Hatta bu sözlerin klasikleri yeniden yorumlayan Kürt tiyatrosu için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

“Klasik oyunlarda amacımız birebir klasiği yansıtmak değil. Oyunda kendimize ait olanı aramak ve bulmaya çalışmaktır. Örneğin, Kral Oidipus’ta bizi düşündüren en önemli soru, ben kimim, sorusu oldu. Oidipus’taki kimlik arayışı temasını, biz Romanların kimlik arayışıyla benzeştirdik. Klasik oyunların dramaturjisini yaparken kendimizi, sorunumuzu, sorumuzu arıyoruz. Bosna-Hersek Savaşı zamanında sahnelediğimiz Romeo ve Juliet’tte bireysel ilişkide din ögesini irdledik. Juliet’i Hristiyan, Romeo’yu Müslüman olarak yorumladık. Bireyden başlayıp topluma yansıyan savaşa ayna tutmak için.”⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ Jan Kott, **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s. 54-55.

⁶⁰⁵ “‘Kanlı Düğün’ ilk kez Kürtçe sahnelendi”, **Radikal Gazetesi**, 21 Kasım 2013, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/kultur/kanli-dugun-ilk-kez-kurtce-sahnelendi-1162134/>, 15 Kasım 2016.

⁶⁰⁶ Emre Erdem, “Romanların medyası yok tek silahımız tiyatro”, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, 27 Kasım 2008, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=3498>, 16 Kasım 2015.

Kürt tiyatrosu için de amacın birebir klasiği yansıtmak olmadığı, sahnelemede Kürtlerin kültürel kodlarının işletildiği görülmektedir. “**Daweta Xwînî**” ve “Hamlet” oyunlarında **dengbêjlik** geleneğinden yararlanılması, temelinde kültürel kodların işletilme motivasyonunu taşımaktadır. **Dengbêjlik**, Kürtlerin bir geleneği olması sebebiyle; aslında oyunun Kürdileşmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle; **dengbêjlik geleneğinin** kendi estetik değerinden önce taşıdığı kültürel kod nedeniyle tiyatro sahnesine çıkarıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Celil Toksöz, “Hamlet”te **dengbêjlik** geleneğini kullanmasının nedenini şöyle ifade etmektedir:

“... ben oyuna Kürt dengbêjliğini soktum; çünkü bizim oyunlarımızda bir anlatıcı var. Aslında Shakespeare de anlatıyor, yani o anlatıcı tarzını aktörlerden birine veriyor zaten. Bizim anladığımız dengbêj gelir oturur. Kuru üzümünü, incirini koyar varsa, yoksa anlatır. Dengbêj olmazsa, yaşlılar bir şeyler anlatır. Yani bizim o anlatmadaki nükteler, şakalar...Bu bizim, biz burayı aldık.”⁶⁰⁷

Ferhat Keskin de “**Daweta Xwînî**” oyununda neden **dengbêjlik** geleneğini kullandığına dair sorumuza şu yanıtı vermiştir:

“Daweta Xwînî metnini bir kumaş olarak düşünürsek...Ben ve oyuncu arkadaşlarım bu kumaşı yaşadığımız yere ve topluma göre kesip biçen, diken terzileriz. Bu bağlamda; İspanyol folklorunun yerine Kürt folkloru koymamız kaçınılmaz bir şeydi. Bir de, benim Kürt folkloruna olan sevgim var. Lorca bu konuda da bana yeterince çalışma alanı açıyordu.”

Her iki yönetmenin **dengbêjliği** Kürt kültürüne ait görmesi ve klasik metinleri yorumlama biçimlerinden kaynaklı **dengbêjliğe** yaklaşımları ilk başlangıçta niyet olarak benzer görünse de pratikte farklı bir sonuçla karşılaşmaktadır. Bu farklılık geleneğin klasik oyunlara etkisinin iki boyutunu göstermektedir. Öncelikle **Daweta Xwînî** oyunu tartışmaya açılacaktır.

⁶⁰⁷ Celil Toksöz, kayıt no: 20112015/3.

Daweta Xwînî oyununda; icranın alımlayıcıda oluşturduğu duygulanım referans alınarak **dengbêjlik**, oyunun atmosferini oluşturmaya yardımcı bir öge olarak, sahneleri birbirine bağlamaya yardımcı olacak şekilde kullanılmıştır. Yönetmen Ferhat Keskin, -1 Mart 2017 tarihli yazışmada- sahne sonlarında dinletilen **kilamların** seçiminde kullanıldığı sahnenin atmosferine ya da kullanıldığı sahnedeki karakterin duygu dünyasına denk düşmesinin önemli bir kıstas olduğunu belirtmektedir. Oyunun ilk sahnelemelerinde sahne geçişlerinde kullanılan **kilamları** -bir **kilam** hariç- “**Şakirê Piçuk**” (Küçük Şakiro) olarak bilinen 1988 doğumlu **Caferê Farqînî** (Cafer Akarsu) anlatmaktadır. Oyunda yer alan “**Lawikê Metînî**” (Metinanlı Oğlan) **kilamı** Karapetê Xaço’nun eski bir kaydından alınmıştır. Oyuncu Yavuz Akkuzu, oyunun ilk sahnelemelerinde önceden kaydedilmiş olan **kilamların** kayıttan kullanıldığını, ilerleyen zamanlarda ise; biri **Diyarbakır Dengbêj Evi**’nden olan iki **dengbêjin** oyunlarda sahneye çıkararak bu **kilamları** anlattığını belirtmiştir.⁶⁰⁸ Yine Akkuzu’nun 6 Mart 2017 tarihinde yapılan görüşmede verdiği bilgilere göre; **dengbêjler kilamlarını** sahnenin ortasına kurulmuş olan altı işlemeli beyaz bir perdenin arkasında ya da sahnenin iki yanına karşılıklı konumlanan sandalyelerde oturarak anlatmıştır.⁶⁰⁹ Oyun açılışında (1. perdenin 1. sahnesi) kaynak kişisi “**Şahê Dengbêjan**” (Dengbêjlerin Şahı) olarak bilinen **Dengbêj Şakiro** olan “**Werî Lo De Herê**” **kilamına** yer verilmiştir. Bu kadın ağzı **kilamı** sevgilisi hasta olan bir genç kızın anlattıklarıdır:

“Sevdiğimin yatağını Kasrda, pencerenin önünde yapacağım, elimdeki mendilimi yelpaze yapıp onu serinletmek için sallayacağım. Eğer annem ve babam girip içeri görse, derim ki korkum o kadar büyük ki bir daha görmemek düşüncesi beni kahrediyor. Bu dert beni öldürebilir...”⁶¹⁰

Sahnenin bir **dengbêj kilamıyla** başlamasının bu oyunun Kürdileştirildiğine dair önemli bir gösterge olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu **kilamla**, Kürdi

⁶⁰⁸ Yavuz Akkuzu ile 6 Mart 2017 tarihli görüşme.

⁶⁰⁹ Elimizdeki iki çekimde ve bizzat seyrettiğimiz oyunda **kilamlar** kayıttan dinletilmiştir.

⁶¹⁰ **Kilamın** orijinali ve Türkçe özeti için; **Antolojiya Dengbêjan**, Der. Hilmi Akyol, Ed. Azad Zal, Çev. Dawud Rêbiwar, C. 1, 2. bs., Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2011, s. 383.

bir “Kanlı Düğün” yorumu seyredileceğine dair seyirciye bir ipucu verilmektedir. Oyundaki ikinci **kilam** ikinci sahneye geçerken kullanılmakta; sahne başladıktan sonra da Leonardo’nun karısı ile diyaloguna bir süre eşlik etmektedir. Kaynak kişisi **Dengbêj Zahiro** olan “**Bira li Dunyayê Mirin Hebûya Kalbûn Tunebûya**” (Dünyada Ölüm Olsaydı da Yaşlılık Olmasaydı) **kilamı**, sevdiği kadının gönlünün onda olmamasına sebep olarak yaşlılığını gören bir adamın anlattıklarıdır. **Kilamdaki** “Sakallarımın arasında beyaz bir ip gördün diye, bana hayran sen, ‘yaşlandın’ diyorsun” sözü bu sitemin bir göstergesidir. Girişte kullanılan kadın ağzı **kilamının** aksine bu **kilam** erkek ağzı **kilamıdır**. Oysaki bu **kilamın** Leonardo’nun karısının duygusuna eşlik etmesi beklenmektedir. Bu sahne geçişi için seçilen **kilamın**, bir önceki sahnede gerçekleşmiş ya da bir sonraki sahnede gerçekleşecek olan olaylarla da bir bağlantısı bulunmamaktadır. Kucağında bebeğiyle kocasıyla tartışan kadının duygusu için bu **kilamın** seçilmesi yine oyunla organik bir bağ kurulamadığını göstermektedir. Oyunda kullanılan üçüncü **kilamın** kaynak kişisi yine **Şakiro**’dur. “**Hay lo Delîl**” ya da “**Ez û Kewa Gozel**” (Ben ve Kınalı Keklik) olarak bilinen **kilam**, birinci perdenin ikinci sahnesinin (Leonarda ve karısı tartışmıştır) sonunda başlayıp, damat ve annenin gelinin evine gittiği üçüncü sahnenin açılışında da bir süre dinletilmektedir. **Kilam**, birbirine kavuşamayan bir kadın ve erkeğin aşkını her ikisinin ağzından anlatmaktadır. **Kilam** bir olaya odaklanmamakta; sadece iki aşığın birbirine karşı duygularının anlatımını içermektedir.⁶¹¹ Bu sahnede geline hediye veren damat da sahneden çıktıktan sonra Leonardo’nun atıyla gelinin evinin önüne gelmesine bir gönderme yapacak şekilde “**siwaro**”(atlı, süvari) kelimesinin geçtiği bir başka **kilam** anlatılmaya başlamaktadır. Bu **kilam**, diğer **kilamların** sahne geçişlerinde kullanılmasından farklı olarak aynı sahnede değişen bir duygu durumu için kullanılmaktadır. Damat sahneden çıktıktan sonra gelinin yaşadığı duygulanım **kilamla** pekiştirilmeye çalışılmıştır. Buraya kadar kullanılan **kilamların** oyunla doğrudan bir organik bağ kurmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Gelinin hizmetçi tarafından düğüne hazırlandığı ikinci perdenin birinci sahnesinde kullanılan “**Lawikê Metînî**” adlı **kilam** ise oyunda bu sahneye kadar kullanılan **kilamların** arasında ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. “**Lawikê Metînî**”,

⁶¹¹ Bu kilam ile ilgili bilgiler 9 Mart 2017 tarihli görüşmede Macit Arslan tarafından verilmiştir.

“Kavalın Miri” olarak bilinen **Egîdê Cimo**’nun meyiyle, **Karapetê Xaço**’nun sesiyle anlatılmaktadır. Bu **kilamın** diğerlerinden farkı sahnenin konusu ile **kilamın** hikayesi arasındaki paralelliktir. Gelin, aslında Leonardo’yu sevmektedir; fakat Leonardo, gelinin akrabasıyla evli ve çocukludur. Birçok varyantı olan “**Lawikê Metînî**” **kilamının** bir varyantında da benzer bir olay şöyle anlatılmaktadır:

“...bir kadın annesine seslenerek, onu yıkamasını ve süslemesini, sonrasında da sevdiği erkeğe, yani Lawikê Metînî ye (Metinan’lı oğlana) bir haber göndermesini ister. Lawikê Metînî’nin gelip kendisini istemesini veya kaçırmamasını ister. Eğer kaçırmıyacaksa, görücülerin babaevine geldiğini ve başlık parasını konuştuklarını iletirmesini ister. Stranın son paragrafında ise, her kim kendisi ve sevdiği arasında ‘şeytanlık’ ve ‘fesatlık’ yaparsa, Muhammed’in dininden ve ümmetinden değil, der.”⁶¹²

Kilam, kadının ağzından anlatılmaktadır. Sevmediği biriyle evlenmek istemeyen kadın sevdiğine annesi aracılığıyla onu istemesi ya da kaçırmayı yönünde haber göndermektedir. “**Daweta Xwînî**” oyununda da benzer bir konu işlenmektedir. Elbette, farklılıklar bulunmaktadır; fakat sevmediği biriyle evlenmek zorunda kalan bir kadının ağzından anlatılması, oyunun konusuyla organik bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Hizmetçin gelini hazırladığı sahnede kullanılan bu **kilamın** oyunda anlatılan varyantının ilk kısmı şöyledir:

“Anam, kurbanın olam / Haydi kalk Allah için, Cumartesi günü
Başımı yıka, giydir beni, süsle... / Boncuklarımı tak, zülûf ve perçemlerimi yap.
Hey lê lê lê lê... lê lê hey delalê
Dost ve arkadaşlarımız gitmişler Mexrûbî Şêxana / Tümü (Tewavîk) derin bir derede
Kız der ki: “Anam kurbanın olam çağır Lawikê Metîniyi, evin yakışıklısını,
Gelsin benim göğsüm ve memelerim içine konaklasın
Eğer beni istiyor ise, gelsin beni kaçırsın
Eğer gelip kaçırmayacaksa, yarın beni yollayacaklar
Hey lê lê lê lê... lê lê hey delalê / Feleğimiz hain, bizi kandırıyor, bize gülmüyor...”⁶¹³

⁶¹² **Antolojiya Dengbêjan**, Der. Hilmi Akyol, Çev. Amed Çeko Jiyan, C. 3, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2015, s. 59.

⁶¹³ **A.e.**, s. 224.

Görüldüğü gibi; gelinin hizmetçi tarafından hazırlanma sahnesine eşlik eden bu **kilam** oyundaki diğer **kilamlardan** farklı bir işlevi üstlenmektedir. Oyunda kullanılan son **kilam** kaynak kişisi yine **Şakiro** olan “**Ez Reben im**”(Ben Garibim/Garip Ben) adlı **kilamdır**. İkinci perdenin finalinde Leonardo ve gelinin kaçtığı anlaşılmıştır. Sahnede tek başına kucağında çocukla kalan kadın üçüncü perdenin ilk sahnesi hazırlanırken sahne üzerindedir. “**Ez Reben im**” **kilamı** kadının duygusuna eşlik etmektedir. Üçüncü perdenin açılışında (Orman sahnesi) üç oduncu sahnede yerini alana kadar **kilam** devam etmektedir. Bu **kilam** şunu anlatmaktadır:

“... Çemê Xezaliya’nın Pira Batmanê mevkinde bir kavga çıkar. Bavê Salih tek başına Eşîra Xiya ve Badikanlılara karşı savaşı ve mevzisini terk etmeden öldürülür. Serhat ülkesinde bir yiğit çıkıp onun imdadına gitmez. Bavê Salih’in kahramanlığı üzerine...”⁶¹⁴

“**Ez Reben im**”; savaşı, kavgayı anlatan bir **kilamdır**. Damadın Leonardo ve gelinin peşine düşmesiyle bir kavganın yaşanacağı bu **kilamın** duygusuyla verilmeye çalışılsa da kadının sahnede tek başınayken bu **kilamın** anlatılıyor olması yine organik bir bağ kurulamadığını göstermektedir. Sahnede kocası ile akrabasının düğünden beraber kaçtığını öğrenen bir kadının duygusunu bu **kilam** taşımamaktadır. Diğer yandan; **kilamda** bahsedilenler belli bir olaya dayanmaktadır. Dolayısıyla; **kilamın Bavê Salih**’in kahramanlığını anlatması oyun ve **kilam** arasındaki kavga ya da savaş üzerinden kurulacak bağın zayıflamasına sebep olmaktadır.

“**Daweta Xwînî**” oyununda kullanılan **kilamların** işlevselliğini anlamak için; **kilamların** hiç kullanılmadığını düşünelim. Sahne geçişlerinde **kilamlar** yerine Kürtçe şarkılar kullanıldığı farz edelim. Oyunun üzerinde durduğu zeminin sarsılmayacağı aşîkârdır; zira **kilamlar** sahne geçişlerinde kültürel bir kod olarak kullanılmalarının dışında oyunun gösterim süresiyle organik bir bağ kuramamıştır. **Dengbêjlik** geleneği taşıdığı kültürel kod sebebiyle; sahne geçişlerinde kullanılacak

⁶¹⁴ A.e., s. 330.

olan şarkı yerine geçmektedir. Denilebilir ki; **kilamlar**, bu sahnelemenin vazgeçilmezi değildir. Diğer yandan; geleneğin özü olarak belirlediğimiz icra süresinin, oyunla **kilamlar** arasındaki organik bağın kopuk olması sebebiyle sahne üzerinde **dengbêjler** canlı olarak **kilamlarını** anlatsalar dahi, oyunun gösterim süresinde bir etki bırakmadığı görülmektedir. Denilebilir ki; “**Daweta Xwîni**”de **dengbêjlik** sadece kullanılmakta; oyunda kültürel bir kod olarak tezahür etmektedir. Dolayısıyla; geleneğin oyunda kullanılmasına rağmen; bir etkisinin olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Dengbêjlik geleneğinin etkisinin tartışmaya açılacağı “Hamlet” oyununda da geleneğin, kültürel bir kod olarak kullanıldığı görülmektedir. Yerleştirilen “Hamlet”te, zamansal, mekansal ya da rol kişileri düşünüldüğünde herhangi bir zeminin değiştirilmediği görülmektedir. Sadece “**Daweta Xwîni**” oyunundaki gibi Kürdileştirildiğini söylemek mümkündür. Dekor olarak; iki Lamassu heykeli⁶¹⁵ ve iki heykelin arasına yerleştirilmiş bir koltuk (kral tahtını imlemektedir) bulunmaktadır. Sahnenin sol tarafında bağlama, kaval, perküsyon ve çello çalan müzisyenler bulunmaktadır. Sahnenin sağ tarafı **dengbêjlere** bırakılmıştır. Oyunun künyesinde oyuncular, ses sanatçıları (**zangers/singing artist/hunermenden stranbêj**) ve anlatıcılar (**vertellers/narrators/dengbêj**) bulunmaktadır.⁶¹⁶ Oyundaki ses sanatçıları aynı zamanda oyun kişileridir. Horatio’yu (Hamlet’in arkadaşı) Ali Tekbaş; **Mîrbanû**’yu (Gertrude, Kraliçe, Hamlet’in annesi) Rojda Şenses; Ophelia’yı (Polonius’un kızı) Gülseven Medar oynamıştır. Oyunda seslendirilen şarkıların sözlerini şair **Şexmûs Sefer** yazmıştır. Sefer’in 9 Şubat 2017 tarihli yazışmamızda şarkı sözlerinin yazılma süreci ile ilgili şu cümleleri oyunun Kürdileştirilmesine dair önemli bilgiler içermektedir:

⁶¹⁵ Lamassu; Mezopotamya sanatı ve mitolojisinde yer almaktadır. Mezopotamyalılar, Lamassu’nun kaosu uzaklaştırıp, evlerine barış getirdiğine inanmaktaydılar. Lamassu, Akkad dilinde "koruyucu ruhlar" anlamına gelmektedir. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi binasının önünde de uzun süre iki Lamassu heykeli yer almıştır. Bu heykeller Ocak 2017’de belediyenin önünden kaldırılmıştır. Ayrıntılı bilgi için; bkz. Natalia Klimczak, “The Mythical Lamassu: Impressive Symbols for Mesopotamian Protection”, **Ancient Origins**, 16 Şubat 2016, (Çevrimiçi) <http://www.ancient-origins.net/history/mythical-lamassu-impressive-symbols-mesopotamian-protection-005358>, 24 Mart 2017.

⁶¹⁶ Bu bilgiler; Yılmaz Hatman’dan alınmış profesyonel çekim kaydının sonunda yer alan künyeden aktarılmıştır.

“Yazma süreci epey yorucu idi. Şiirlerin orijinal Hamlet metninden bağımsız tamamıyla Kürdi bir ruhla yazılması gerekiyordu ve aynı zamanda oyuna uygun olması lazımdı. İhanete dair, aşka dair, baba kardeş özlemine dair, ölüme dair, kahramanlığa dair şiirler olacaktı ve aslında Kürtlerin günlük hayatında ‘olağan’ şeylerdi bunlar. Bunları estetize etmek, kelimelere dökmek o kadar kolay değildi ama. Bütün istenen karakterlere uygun şiirler yazabildim sonunda. Kafiye değil ama ahenge dikkat ettim. Çünkü nihayetinde müzik olacaktı bu şiirler ve kulağa hoş gelmeliydi. İçeriği kadar şiirin sesi de önceliğim olmuştu.”

Şexmûs Sefer’in şarkı sözlerini yazarken gözettiği Kürdi ruh, oyunun tamamına sirayet etme iddiasındadır ki; oyunun tamamıyla Kürdi bir kodla kurgulandığı görülmektedir. Hamlet’i oynayan Yavuz Akkuzu’ya, Kürtçe konuşan bir Hamlet mi sahneledikleri yoksa Kürt Hamlet’i mi oynadıkları sorulmuştur. Akkuzu’nun yanıtı şu olmuştur:

“Sen Hamlet’i ne yaparsan yap bir yere ait olmaz, çok zor; ama kostümüyle, jestiyle, mimiğiyle yapmaya çalıştık. Oldu mu olmadı mı bilmiyorum. Az olan yerleri var, değerli olan yerleri var. İlk sahneye çıktığımızda bir halayla başlıyoruz. Hamlet, düğünle başlıyor. Orada seyirci kalkıp oynuyordu bazen. Seyirciyi aktif hale getirmek, ben bunu çok seviyorum.”⁶¹⁷

Claudius’u oynayan Emin Yalçinkaya da oyunu bir Kürt klasiği olarak görmesini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“...Halen bana soruyorlar, “Sen Hamlet’te neyi oynadın?”, “Mir’i oynadım.” diyorum. Hamlet’in amcasını, kralı oynadım demiyorum, diyemiyorum; çünkü aklıma hiç gelmiyor. Hep kafamda Mir olarak oturdu. Bir yerde ben “Gertrude” diyordum, onu da çıkartıp “Mirbanum” demeye başladım. Yani kraliçe demeye başladım. Dolayısıyla; sahnede ben gerçekten bir İngiliz klasiğini oynadığımı düşünmüyorum, bir Kürt klasiği oynadım.”⁶¹⁸

⁶¹⁷ Yavuz Akkuzu, kayıt no: **14052015/2**.

⁶¹⁸ Emin Yalçinkaya, kayıt no: **18112015/4**.

Oyunun üslubu Kürt kaynaklarına, kültürüne sadece biçimsel olarak yönelmemektedir. Oyunun zemini tamamen Kürdi olarak uyarlanmıştır. Oyuna biri kadın (Leyla Batği) biri erkek (Vural Tantekin) iki **dengbêj** eklenmiştir. **Dengbêjlerin** repliklerini yönetmenin isteği üzerine oyunun çevirmeni Kawa Nemir yazmıştır. Sahnenin sağında sandalyede oturan **dengbêjlerin** önünde sehpa, sehpanın üzerindeki tepsinin içinde taslar ve erkek **dengbêjin** zaman zaman saracağı tütün bulunmaktadır. **Dengbêjlere**, oyunda yedi kez yer verilmektedir.

1.Sahne açılışı. Kadın ve erkek **dengbêj**, birer rol kişisi olarak seyircileri selamlar. Kadın **dengbêj**, seyircilere Kürtlerin ünlü destanı “**Derwêşê Evdî**”yi anlatacağını zannetmektedir. Erkek, “Hamlet”i anlatacaklarını söyler. Kadının Hamlet’ten hiç haberi yoktur.

“KADIN: ...Kim söylemiş bu hikayeyi söyle bakalım?

ERKEK: Hayır hayır söylememiş, yazmış.

KADIN: O zaman okuyacağız bunu.

ERKEK: Yahu ne okuması?

KADIN: Sen demedin mi yazmış diye.

ERKEK: O yazmış; ama biz söyleyeceğiz yahu.

KADIN: Kim yazmış?

ERKEK: Shakespearê Evdalê Zeynikê!

KADIN: Ne?

ERKEK: Şaka yaptım yahu! Shakespeare İngiliz bir yazardır, İngiliz!”⁶¹⁹

Kadın, Kürtlerin destanları, hikayeleri dururken, bir İngiliz’in yazdığı hikayenin anlatılmasına anlam verememektedir. Erkek, önemli olan şeyin anlatılan hikayenin konusu olduğunu söyler ve hem kadına hem de seyircilere anlatmaya başlar:

“ERKEK: Hamlet’in babası, Hamlet’in amcası tarafından öldürülüyor.

Amca, Hamlet’in annesi sayesinde Mîr oluyor. Yani abisinin karısıyla evleniyor.

KADIN: Vay şerefsiz! Eee?

ERKEK: Hamlet de İngiltere’ye okumaya gitmiş, ne zaman ki

Danimarka’ya dönüyor, olanı biteni öğreniyor. Öyle bir şekilde öğreniyor ki babasının ölümünün Allah’ın emriyle değil, öz amcasının kastıyla olduğunu anlıyor.

⁶¹⁹ Metinde bulunmayan **dengbêjlerin** repliklerini, oyunun video kaydından, Nalin Diri Türkçe’ye çevirmiştir.

KADIN: Hay amcasının başına Hak yolundan kötülükler gelsin. Neler yapmış şuna bak! Eee?
ERKEK: E Hamlet yemin ediyor tabii babasının intikamını almak için. Mir olan amcayı öldürmek için planlar yapıyor. Kimse planlarını ortaya çıkarmasın diye de deli taklidi yapıyor. Anladın mı?
KADIN: Güzel! Acaba intikamını alabiliyor mu?
ERKEK: Hikayenin hepsini burada anlatacak halim yok ya!
KADIN: Şimdi söyle yahu.
ERKEK: Evet evet intikamını alıyor almasına; fakat o intikam gelip bağrına oturuyor.
KADIN: Nasıl gelip bağrına oturuyor?
ERKEK: Nasıl, nasıl? Babasının intikamı gelip onu iki kez ziyaret ediyor.”

Erkek, “Hamlet” hikayesini kısaca özetledikten sonra Shakespeare’i **Mem û Zîn**’in yazarı **Ehmedê Xanî**’nin arkadaşı olarak tanıtır. Ardından hikayenin geri kalanını anlatmak için oyun kişilerini özellikleriyle tek tek tanıtır. Son olarak seyirciye takdim edilen “Hamlet” sahneye taytla çıkar. O’nun taytlı haliyle dalga geçen ve bu halini beğenmeyen kadın **dengbêj**, oyuncuya gidip daha iyi bir “Hamlet” bulmasını söyler. Yeniden sahneye gelen Hamlet taytı çıkarmış, şalvara benzer bir pantolon giymiştir. **Dengbêjlerin** de katıldığı bir halay çekilir. Bu, Hamlet’in annesi ile amcasının düğünüdür.

Dengbêjlerin oyundaki bu ilk görünüşü aslında Shakespeare’in bir **dengbêj**, “Hamlet”in bir **kilam** olarak kodlandığını göstermektedir. Oyunun bir **dengbêj** anlatısı olarak kodlanması dramaturjik anlamda hikayenin zeminini doğal olarak Kürdileştirmektedir. Diyaloglarda **Evdalê Zeynikê**’nin, **Ehmedê Xanî**’nin anılması ise; dikkat çekicidir. “**Shakespeare Evdalê Zeynikê**” nüktesi bile aslında yapılan karşılaştırmaların bir göstergesidir. **Dengbêjlerin** repliklerinde anlatıları için “**kilam**” yerine “**çîrok**”(hikaye) kelimesini kullanması ise; **dengbêjden** ziyade bu anlatıcıların “**çîrokbêj**” (hikaye anlatıcısı) olduğunu düşündürmektedir.

“Hamlet”in “**çîrok**” yerine “**kilam**” olarak kodlanmasının dramaturjik olarak şöyle bir karşılığının bulunduğunu söylemek mümkündür. “Hamlet” oyununun yazınsal iki kaynağı olduğu iddia edilmektedir: Bunlardan ilki XII. yüzyıl’da Danimarkalı tarihçi Saxo Grammaticus tarafından kaleme alınan **Historiae Danicae** (Danimarka Tarihi) adlı eserde geçen “Amleth” efsanesi; ikincisi ise 1567’de

Fransızca'dan İngilizce'ye çevrilen François de Belleforest'in yazdığı **Histoires Tragiques** (Trajik Öyküler) adlı kitabındaki “**The Historie of Hamlet**” bölümüdür.⁶²⁰ “Hamlet” oyununu çeviren Orhan Burian, “Hamlet” hikayesi olarak özetini verdiği **Ambles** hikayesini “**tarihle karışık**” olarak sıfatlandırmaktadır.⁶²¹ Bu sıfat, hatırlanacağı gibi, **kilamların** tümü için geçerlidir. **Dengbêjlerin** çoğu anlattıkları **kilamların** gerçek, tarihte yaşanmış olduğunu ifade etmişlerdir. İşte, Burian'ın “Hamlet” oyununun yazınsal kaynağı olarak sunduğu “**Ambles**” hikayesi için kullandığı “**tarihle karışık**” sıfatının **kilamlar** için de geçerli olması, oyunun bir **kilam** olarak kodlanmasının dramaturjik zeminini sağlamlaştırmaktadır. Shakespeare, aslında “**tarihle karışık**” bir hikayeyi oyunlaştırmıştır. “Tarihle karışık” Kürt Hamlet ise; bu oyunda **dengbêjlere** anlatılmaktadır. Dramaturjik bağlamda bu karşılığın bulunmasına rağmen; sahnedekilerin **dengbêj** olduğuna dair bilgiye repliklerin dışında bir veriyle ulaşılamadığı belirtilmelidir. **Dengbêjler**, **dengbêjlik** geleneğindeki gibi anlatılarını belli bir ezgi kalıbı içinde ritmik aktarmak yerine; ritimsiz, düz konuşmaktadır. Dolayısıyla; **dengbêjlerin** anlatma tarzını kullanmayan oyun kişilerinin **dengbêj** olarak alımlanması sadece repliklerde verilen bilgiye bağlıdır. Diğer sahnelerde ise; **dengbêjin** anlatma tarzının konuşmaların içine taklit edildiği görülmektedir. **Dengbêjlerin** ikinci sahnesinde artık “Hamlet”i beraber anlatmaya başlayan **dengbêjlerden** erkek olanı Ophelia-Polonius diyalogunu tıpkı bir **dengbêj** gibi kulağını kapatarak, cümleleri yığmalı bir şekilde aktarmaktadır. Diğer sahnelerde de erkek **dengbêjin** diyalogları aktarırken bu jesti kullandığı görülmektedir.

Dengbêjlik geleneği, oyunda şöyle bir işlevselliği de yerine getirmektedir: “Hamlet” metninde bazı sahneler oynanmamakta; sahne geçişleri **dengbêjler** aracılığıyla anlatılmaktadır. Sözü alan **dengbêjler**, olan biteni kısaca özetledikten sonra oyunu anlatıyla ilerletmektedir. Örneğin; 3. perdenin 2. sahnesinde annesiyle

⁶²⁰ Asıl kaynak olarak kabul edilen bu iki eserin dışındaki kaynaklar için bkz. “Hamlet’in Yazınsal Kaynakları”, Derleyen: Gülbahar Tunç, **Mimesis: Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı:10, 2004, s.1-8.

⁶²¹ W.Shakespeare, **Hamlet**, Çev. Orhan Burian, 6. bs., Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001, s. xviii.

baş başa konuşan Hamlet, perde arkasına gizlenmiş olan Polonius'u öldürmüştür. Bu sahnenin sonunda **dengbêjler** yeniden söz almaktadır:

“ERKEK: Kral görüyor ki; Hamlet öylece dolaşıyor. O’nun her şeyi öğrenmiş olabileceğinden şüpheleniyor.

KADIN: İçine kurt düşüyor. İçindeki kurdun üzerine Mîrbanû gelip, “Polonius’u Hamlet öldürdü.” diyor. Mîr şaşırıyor. O’nun sadık Polonius’u, onun kollayıcısı artık ölü.

ERKEK: Mîr, Hamlet’i yanına çağırıyor ve soruyor: “Söyle bana, Polonius nerede?” Hamlet hiçbir şey söylemiyor, Mîr ve Polonius ile dalga geçiyor.

KADIN: Mîr artık kararını veriyor. Guil ve Rose ile Hamlet’i İngiltere’ye gönderiyor. Sonra da İngiltereli bir krala mektup yazıyor ve varır varmaz Hamlet’i öldürmelerini rica ediyor.

ERKEK: (eli kulağında) Baş İngiltere’ye, sırtı feleğe, arkası uğura dönük Hamlet’in durumu ne olacak? Köşkte bu defa neler oluyor, bir bakalım?”

Bu anlatı 4. perdenin 1. Sahnesi ile 5. Sahnesi arasında gerçekleşen olayları içermektedir. 5. sahnedeki Ophelia ve **Mîrbanû**’nun diyalogu ise; karşılıklı söylenen şarkılar (**stran**) yoluyla aktarılmaya çalışılmıştır. Şarkıların da **dengbêjlerin** anlatıları gibi oyunu ilerletme işlevini gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Oyunun şarkı ve **dengbêjlerin** anlatısıyla ilerlemesi aynı işlevselliğin bir sonucu olarak görülse de oyunun gösterim süresine katılımları farklılık göstermektedir. “**Daweta Xwînî**” oyununda **kilamların** oyunun atmosferine sağladığı katkıyı yadsımadan, oyunla gelenek arasında bir bağ kurulamadığını, **dengbêjliğin** oyunda kültürel bir kod olarak tezahür ettiği belirtilmiştir. Aynı yaklaşımla “Hamlet” oyunundaki **dengbêj** sahneleri değerlendirildiğinde farklı bir sonuçla karşılaşılacaktır. Oyunda **dengbêj** sahnelerinin tamamen kaldırıldığı, hatta **dengbêj** yerine herhangi bir anlatıcının oyunu özetleme ve ilerletme işlevini üstlendiği düşünülürse; Kürt Hamlet’ten ne eksilecektir? Öncelikle Shakespeare’i bir **dengbêj**, “Hamlet”i de bir **kilam** olarak kodlayan dramaturji zemini kaybedilecektir. Hamlet, herhangi bir anlatıcının anlatısı olarak kalacak; bu anlatıcı da yine sahneleri ilerletme işlevini üstlenebilecektir. Bu herhangi bir oyunda kültürel kodlara atıf yaparak, anlatıcı olarak **dengbêj** kullanmanın ötesinde bir anlam taşımaktadır. “Hamlet”te, **dengbêjlik** geleneğinin anlatıcı ve anlatı unsurları tiyatronun yazarı ve oyunu ile eşleştirildikten sonra **dengbêjin** anlatıcılığının oyunda işlevsel hale getirildiği görülmektedir. Dolayısıyla; Kürt Hamlet’ten **dengbêj** sahnelerinin

çıkartılması, alımlayıcıya sunulan **dengbêj** Shakespeare, **kilam** “Hamlet” olarak kodlanan dramaturjik zemini sarsacaktır. Bu, oyunun **dengbêjlik** geleneği ile organik bir bağ kurma girişimini göstermektedir. Sonuç olarak; “Hamlet” oyununda **dengbêjlik** geleneğinin dramaturjik zemini belirlediği görülmektedir.

Kürt tiyatrosu, “Hamlet” ve “**Daweta Xwînî**” örneklerinde de görülebileceği gibi; klasik oyunları Kürdileştirerek sahnelemeyi tercih etmiştir. Kürdileştirmenin doğal bir sonucu olarak; kültürel kodlara referansla klasik oyunlarda **dengbêjliğin** kullanıldığı görülmektedir. **Dengbêjlik** geleneğinin iki klasik oyundaki etkisi üzerinden geleneğin klasik metinle kurduğu ilişkiye dair iki farklı boyuttan bahsetmek mümkündür. “**Daweta Xwînî**”de **dengbêj** anlatısının bir yandan oyunun gösterim süresine katkı sunarken; diğer yandan başka bir anlatı unsuruyla ikame edilebildiği görülmektedir. **Dengbêjlik**, bu haliyle klasik bir metnin içinde turistik bir konumdadır. Christopher Innes’in, Nijerya maskları ve Polinezya oymalarının Batı’da bir evde veya müzede sanat nesneleri olarak sergilenmesinin bu nesnelerin anlamlarını otomatik olarak değiştirdiğine⁶²² dair düşüncesi, “**Daweta Xwînî**” oyunundaki **kilam** kullanımına dair turistik tanımlamasının kullanılma nedeninin açıklanmasına yardımcı olmaktadır. Nijerya maskları ve Polinezya oymaları gibi **dengbêjlik** de klasik metnin içinde tıpkı bir evde veya müzede bir sanat nesnesiymiş gibi gösterilmektedir. “**Daweta Xwînî**”de **dengbêjlik** o müzeye aittir; fakat diğer nesnelerle ilişkisi tam anlamıyla kurulamamıştır. Bu müzeyi ziyaret eden turistler yani bu oyunu seyredenler, **kilamların** bu müzede yer almasını yadırgamayacak; fakat bu parça müzeden çıkarıldığında da yokluğunu fark etmeyeceklerdir. Sonuç olarak; **dengbêjlik** geleneğinin klasik metne etkisinin bu ilk boyutunun, geleneğin kültürel bir kod olarak oyunda tezahür etmesinin ötesinde tiyatronun kendi dinamikleri içinde bir anlam taşımadığını göstermektedir. Geleneğin, klasik metne etkisinin ikinci boyutu dramaturjik bağlamdadır. “Hamlet” metninde “**Daweta Xwînî**” metnindeki gibi Kürdileştirilme motivasyonu temelinde bir uyarlamaya gidilirken; oyunu, “**kilam**”, yazarı da “**dengbêj**” olarak kodlayan bir dramaturji

⁶²² Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro: 1892-1992**, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004, s.33.

görülmektedir. “Hamlet” oyununun yazınsal kaynağının “tarihle karışık” olmasının **kilamlar** için de geçerli olması ve Shakespeare’in bir anlatıyı dramatik metne çevirmesi ile tıpkı bir “**dengbêj**” gibi anlatıcı rolünü üstlenmesi dramaturjik anlamda sağlam bir yapı oluşmasını sağlamıştır. Bu yapı içinde de **dengbêj**, metnin sahne üzerine taşınmayan kısımlarını anlatarak hem oyunun bütünlüğünü bozmadan seyirciye ulaştırma işlevini gerçekleştirmekte hem de kendi sahne duraklarına kadar olan biteni özetleyerek ve olacakları anlatarak metni zamansal olarak ilerletmektedir. Üstelik **dengbêjlerin** oyuna müdahil olduğu yerlerde dramatik olan anlatısal olanla yer değiştirmekte ve bu kesintiler alımlayıcıya bir **kilam** dinlediğini hatırlatmaktadır. Müze metaforu, “Hamlet” metni üzerinden düşünülecek olursa; **dengbêjliğin** bu müzenin içinde sergilenen bir nesne olmadığı, aksine müzenin temelindeki harcın bu gelenek ile yoğrulduğu görülecektir. Dolayısıyla; bu harçta **dengbêjlikten** vazgeçilmesi temelden bir şeylerin değişmesine sebep olacaktır.

Parçanın parçaya etkisi düşünüldüğünde; “**Daweta Xwînî**”de **kilamın** metin üzerindeki etkisi kültürel referansın, estetik bir kaygıya ağır bastığı bir yapı içindedir ve aslında bütüne bakıldığında bu bir etki değil; tezahürdür. “Hamlet” metni ise; **dengbêjliğin kilam** ve **dengbêj** unsurlarının üzerine kurulu bir dramaturjiyle yeniden yorumlanmıştır. Parçaların etkisi bütüne dair **yazar-dengbêj, oyun-kilam** eşleştirmesini gerekli kılarak, geleneğin bu klasik metinle organik bir bağ kurmasına olanak sağlamıştır.

3.3.1.2. ÖZGÜN METNE ETKİSİ

Modern Kürt tiyatrosunda “metin”i incelediğimiz bölümde değinildiği gibi; ilki 2011 yılında yapılan “**Evdirehîm Rehmîyê Hekarî Kürtçe Tiyatro Oyunu Yazma Yarışması**” önemli bir işlevi yerine getirmektedir. DBŞT tarafından düzenlenen bu yarışmanın kazanan oyunlarının 2012 yılından itibaren belediye yayınları tarafından kitaplaştırılması da Kürt tiyatrosunda bir oyun repertuarı oluşmasını sağlarken; ayrıca **dengbêjlik** geleneğinin metinler üzerindeki etkisinin izinin sürülebileceği bir kaynak olmuştur. Neredeyse her sene, kazanan oyunlar

arasında **dengbêjlik** geleneğinin kullanıldığı, kaynak alındığı örneklerin bulunması dikkat çekicidir. Örneğin; ilk yarışmada Kemal Orgun, “**Evdalê Zeynikê**” adlı biyografik oyunuyla mansiyon ödülü almıştır.⁶²³ Üçüncü yarışmanın üçüncüsü olan Rabîa Şîlan Alagöz, İbrahim Osman’ın yazınsal kaynağını ünlü Kürt destanı “**Derwêşê Ewdî**”den alan, “**Evîna Mêrxasekî**” (Bir Yiğidin Sevdası) adlı romanından uyarlayarak yazdığı “**Evîna Dewrêş**” (Dewrêş’in Sevdası) adlı oyunun sonunda destanı anlatan dört **dengbêje** yer vermiş ve oyunda **kılâmın** sözlerini yazmıştır.⁶²⁴ Dördüncü kez yapılan yarışmanın birincisi olan Ahmed Osman tarafından yazılmış olan “**Destê Şeş Tilî**”⁶²⁵ (Altı Parmaklı El) adlı oyunda da **dengbêjlik** geleneğine yer verilmiş, diğer oyunlardan farklı olarak bu oyun 2015 yılında DBŞT tarafından sahnelenmiştir. **Dengbêjlik** geleneğinin özgün bir metne etkisini analiz etmek için, metni elimizde olan ve sahnelenen bu oyun önemli veriler sunacaktır. Bu bağlamda; Kürt tiyatrosu denilince İstanbul ve Diyarbakır’da yoğunlaşan dikkat Mardin’den yana çevrilecek, **dengbêjlik** geleneğini farklı bir işlevle metnine yerleştiren Ubeydullah Olam’ın yazdığı ve yönettiği “**Nêçîrvan**”(Avcı) adlı oyun da bu bağlamda incelenecektir.

Dengbêjlik geleneğinin klasik oyunlara etkisi incelenirken oyunların kültürel kodlarla sahneye uyarlandığı görülmektedir. Söz konusu özgün metin olduğunda da Kürt tiyatrosunun yoğunluklu olarak konusunu, karakterlerini, mekanını Kürdi unsurlardan aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Klasik oyunların kültürel kodlarla yeniden inşasında öncelikli olarak oyunların temasıyla, karakterleriyle Kürdileştirme potansiyelini taşıyıp taşımadığı önem taşırken; özgün metinlerde bu yapı daha en başından kurulmuştur. Dolayısıyla; **dengbêjlik** geleneği, daha en başından Kürdi bir zemin üzerine inşa edilen bir yapının içinde yer almaktadır.

⁶²³ Kemal Orgun, “Evdalê Zeynikê”, **Yekemîn Pêşbaziya Nivîsandina Lîstikên Şanoya Kurdî**, Ed. Amed Çeko Jıyan, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2012, 146-205.

⁶²⁴ Rabîa Şîlan Alagöz, “Evîna Dewrêş”, **Sêyemîn Pêşbaziya Nivîsandina Lîstikên Şanoya Kurdî ya Ewdirehîm Rehmî Hekarî**, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014, s.42-65.

⁶²⁵ Ahmed Osman, “Destê Şeş Tilî”, **Çaremîn Pêşbaziya Nivîsandina Lîstikên Şanoya Kurdî ya Ewdirehîm Rehmî Hekarî**, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014, s. 8-39.

Dengbêjlik geleneğinin özgün metne etkisinin inceleneceği ilk örnek 2015 yılında Yavuz Akkuzu yönetmenliğinde DBŞT tarafından sahnelenen “**Destê Şeş Tîlî**” oyunu olacaktır. Bu oyunda iki anonim **kilama** yer verilmiş, sahnelemede ise üç **kilam** daha eklenmiş; metinde dışarıdan gelen **dengbêj** sesi yerine sahne üzerinde bir rol kişisi olarak gerçek bir **dengbêj** yer almıştır. Bu bölümde geleneğin metne etkisi incelenecektir. “**Destê Şeş Tîlî**” oyunu üç perdeden oluşmaktadır. Açıklık bir yerde, tek mekanda geçen oyunun ilk perdesinde mevsim bahardır. İkinci perdede “yaz mevsimi gibidir” ve üçüncü perdede oyun, yaprakların döküldüğü bir zamanda sonlanmaktadır. Dekor olarak rengârenk çaputlarla süslü insan boyu uzunluğunda bir mazı ağacı (mazı, meşe ağacının meyvesidir) ve büyük bir taş bulunmaktadır. Ağaç üzerindeki çaputların rengi sahnenin atmosferine uygun olacak şekilde oyun boyunca değişmektedir. İlk perdede, altı yıl önce ölmüş oğluya buluşmak için torunuyla her gün bu açıklık yere gelen Asê, o gün de oğlunun gelmeyeceğini anlayınca evden getirdiği toprağı taşın üstüne dökmektedir. **Asê**’nin ardından **Wesîla** gelir. **Wesîla**’nın da abisi ölmüştür ve annesi evde yedi yıl yas tutulmasını istemiştir. **Wesîla**’nın annesi elden ayaktan düşünce **Wesîla**’yı oğlunun mezarına hem ağlaması hem de mezarı sulaması için göndermektedir. **Wesîla**, **Asê** ve torundan sonra abisinin mezarına gelir ve bir ses duymaya başlar. Sahneye üstü başı yırtık, perişan bir halde **Kejo** girer. **Kejo**, üç gündür toprak altındadır. Arkadaşları, bir çatışma sonucunda **Kejo**’yu öldü zannedip, toprağa gömmüştür. **Wesîla**, **Kejo**’yu topraktan çıkartır. **Kejo**, olan biteni **Wesîla**’ya anlatır. İlk perdenin sonunda “**Casimo**” adlı **kilamı** anlatan **dengbêjin** sesi duyulur. Yazar, sözlerini yazdığı anonim **kilam** şöyledir:

“Vay kuzum vay!
Vay boynum kırılısın ciğerim erisin
İnsan kuzusunun başını kılıcın önüne atmasını bilir
Casim evladım sesleniyorum neden ses vermiyorsun
Vay kuzum evladım ah!
Casim evladım akşamdır, ay ışığı..
Kuzum akşamdır ay ışığı
Oğlunun alayı ağırdır, badem ağacının altına girmişler
İnsan kuzusunun başını gümüş kınlı kılıçla kesmesini bilir.
Ninni ninni kuzum sen yalnız.
Vay zavallı ben biçare
İnsan ince kılıcı gerdandaki bene atmasını bilir
Ninni kuzum ninni
Casim evladım bu dermansız bir dert

Casim evladım ah....ay...”⁶²⁶

Bu **kilam**, bir annenin ölen oğlu **Casim’a** anlattıklarıdır. Sesin dışarıdan geliyor olması, aslında sahneyi sahne dışına doğru genişleterek, o yerde başka ölümlerin de yaşandığını, başka annelerin de ölmüş oğullarının ardından **kilam** anlattıklarını göstermektedir. Bu **kilamın** oyun kişilerinden herhangi birinin ağzından anlatılmadığının düşünülmesi; yazarın adı geçen bir kişiye yani **Casim’a** anlatılan bir **kilamı** tercih etmiş olmasındandır. Kaldı ki; bu **kilamda**, oyun kişilerinin yaşadığı acının bir benzeri anlatılmaktadır ve bu bağlamda düşünüldüğünde de “**Casim**”, “**Kejo**” ya da başka bir isim olmasının önemi kalmamaktadır. Yazar, oyununda yer alan ölüm temasının işlendiği başka bir **kilam** tercih ederek, aynı zamanda geçmiş ve şimdi arasında da bir bağ kurmaktadır. Anonim olan bu **kilamın** yine zamanı ve mekanı belli olmayan bir zeminde kullanılması bu acıların her zaman yaşandığına dair bir anlam da içermektedir. Yıllar öncesinde “**Casim**” için annesinin anlattıkları **Asê**’nin anlatacaklarından ya da **Wesîla**’nın bir kız kardeş olarak abisine anlatacaklarından farklı değildir.

Yazarın kullandığı ikinci **kilam**, “Seydiko”dur. İkinci perdenin başında **Asê**, yine seher vakti o yere gelmiştir. Ağaç bu sefer siyah çaputlarla süslenmiştir ve mevsim yaz gibidir. **Asê** gelip taşın üstüne oturur. Bir hengâme sesi duyulur. Bir **kilam** sesi önce yükselir sonra uzaklaşır gibi azalır. **Asê**, sesin geldiği yöne doğru döner. Şarkının sesi kesilir. Köpeklerin sesi gelir. **Asê**,

“Yine Seydik’in kilamı. Bir adamın söylediği ağıt... Sanki; yaşlı bir kadın ciğerini ağlayışına katıp söylüyor.. Çocuklarının düğününü yapmak yerine yasını tutan babalar...”⁶²⁷

⁶²⁶ Ahmed Osman, “Destê Şeş Tili”, Çev. Mustafa Akyol, s. 19-20.

⁶²⁷ A.y., s. 21.

Asê, yanına gelen torununu gönderir ve yeniden dışarıdan gelen sesi duyar. Yazar, “Seydiko” **kilamının** arasına Asê’nin repliklerini yerleştirmiştir. Metinde **kilamı** söyleyen kişi “**Kilambêj**” (Kilam Söyleyen) olarak adlandırılmıştır:

“Kilambêj:

Seydik’imin evi feleğe/rüzgara karşı
Seydik’imin, Allah’ın garibinin evi feleğe/rüzgara karşı
Benim Seydik’im üç günlük damattır hey Tanrım
Mehmet Bey’in divanına getirin
Gönlümün yığıdı yaralıdır,
Yığidimin yarası tüfeğin darbesinden
Vah hadi kalk Seydik avcı
Küçüğüm, avcım
Dengbêjim, kaval çalan...
Seydik’imin şaluşepiği teke postundan

Asê: Bu acıya dayanacak yürek var mı?

Kilambêj:

Seydik’imin evi derenin arkasında
Seydik’imin, Allah’ın garibinin evi derenin arkasında
Benim Seydik’im üç günlük damattır
Allah aşkına hamama getirin
Gönlümün yığıdı yaralıdır
Yığidimin yarası tüfeğin/daraconun darbesinden
Vah hadi kalk Seydik avcı
Küçüğüm, avcım
Dengbêjim, kaval çalan...
Seydik’imin şaluşepiği teke postundan

Asê: Seydik’imden uzak olsun.

Kilambêj: (dışarıdan)

Seydik’imin evi caminin arkasında
Gönlümün yığıdı, Allah’ın garibinin evi caminin arkasında
Baktım ki şu tepenin ardı ağarmış
Amca kızım oturmuş kudretin/cennetin bir hurisi gibi
Hayırlı uğurlu olsun gelinlik ne kadar yakışmış sana
Vah hadi kalk Seydik avcı
Küçüğüm, avcım
Dengbêjim, kaval çalan...
Seydik’imin şaluşepiği teke postundan

(şarkıya bir inleme sesi eşlik eder)

Asê: Bu ses nerden geliyor? Kilambejin sesi değil. Hele şu tarafa gideyim, belki oğlumu gören bir kişidir. (Çıkar)”⁶²⁸

“Seydiko” **kilamının** hikayesinde, avlanmaya çıkan bir baba, rüzgarın havalandırdığı Seydiko’nun poşusunu teke kuyruğu sanıp oğlunu vurmuştur. Bu ağıt, daha üç günlük damat olan oğlunu vurduğunu anlayan babanın anlattıklarıdır. Yazar

⁶²⁸ A.y., s. 22-24.

buna **kilam** dese de tür olarak, “Seydiko”nun, “**lawje**”⁶²⁹ olduğunu söylemek daha doğrudur. “**Lawjelerin** sözleri genellikle gerçekleşmemiş aşklar ya da ölen birisinin ardından yakılan bir ağıttır.”⁶³⁰ Bu tanım düşünüldüğünde; “**Casimo**”nun da bir “**lawje**” olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır. İster **kilam** ister **lawje** olsun icra; **dengbêjliktir**.

Yazar, tıpkı “**Casimo**”daki gibi “Seydiko”nun sözlerini yazarak bir anlamda bu **kilamın** bir varyantını kaydetmektedir.⁶³¹ Yazar, “dışarıdan **Seydiko kilamı** duyulur” gibi bir parantez içi cümleyle tasarrufa gitmeden, **kilamın** sözlerini yazarak sözlü kültüre de bir katkı sunmaktadır. Yapısal olarak böyle bir işlevi yerine getiren **kilamın**, dramaturjik anlamda ise şöyle bir karşılığı bulunmaktadır: **Asê**’nin ölen oğlunun adı da “Seydik”tir. **Asê**, “Yine Seydik’in kilamı...” diyerek ve dışarıdan gelen sesi dinleyerek, **kilamdaki** Seydik ile kendi oğlu Seydik’i ayırmaktadır. Yazar, **kilamdaki** Seydik ile **Asê**’nin Seydik’ini aynı sahnede buluşturarak, aslında sahneyi sahne dışına doğru genişletmektedir. Hatta **Asê**, Seydik’in **kilamını** duymadan önce bir kavga sesi duymaktadır. Hengâmeden sonra **kilam** anlatılmaya başlamıştır. Bu da yine sahne dışında başka kavgaların, başka ölümlerin olduğu anlamına gelmektedir. Diğer yandan; **kilambêj**, sahnede görünmese de bir oyun kişisi olarak yer almaktadır. Yazar, son olarak **Keyo** sahneye çıkmadan bir kez daha **kilam** sesinin duyulduğunu belirtmiş; fakat bu sefer hangi **kilam** olduğunu yazmamıştır.

Oyunda kullanılan **kilamların** hepsinin sesi uzaktan gelmektedir. “**Casimo**” **kilamı** öncesindeki parantez içinde şu yazmaktadır:

⁶²⁹ “...‘lawje’ler çîrok ve destanlara göre daha kısırdırlar. Melodik yapısı belirgindir. Aralarda sürekli dönen bir ezgi kalıbı “nakarat”ı vardır. Lawje, Kürtlerin en karakteristik serbest formudur ve inici bir makamsal seyre sahiptir. Serbest tartımlı olarak seslendirilen, xulxulandin [gırtlak titretme, vibrasyon] üslubunun hakim olduğu lawjeler, havîni bölümlerinin dışında resitatîf [yığmalı] bir şekilde okunur.” Bkz. “Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış”, Derleyenler: Nezan Newzat Çelebi, Vedat Yıldırım, Aytekin G. Ataş, **Kardeş Türküler**, 28 Eylül 2006, (Çevrimiçi) <http://www.kardesturkuler.com/paylasim/28eylul2006.htm>, 12 Aralık 2015.

⁶³⁰ **A.y.**

⁶³¹ **Kilamın** bir başka varyantı için; bkz. **Antolojiya Dengbêjan**, Der. Hilmi Akyol, Ed. Azad Zal,, Çev. Feratê Dengizî, C. 2, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2011, s. 287-288.

“Uzaktan bir kılâm sesi gelir. Kılâmın sözleri anlaşılmayacak kadar uzaktan gelir.”⁶³²

“**Seydiko**” **kılâmı** da uzaktan gelen hengâme sesinden sonra önce yükselmekte sonra uzaklaşır gibi azalmaktadır.⁶³³ **Keyo** sahneye çıkmadan dışarıdan gelen **kılâm** sesi de yine uzaktan gelmektedir.⁶³⁴ Bu da aslında sahne dışının da oyuna dahil olduğunu gösteren bir başka örnektir. **Kılamların**, sadece oyun kişilerinin duygularını yansıtacak, pekiştirecek bir işlevle kullanılmadığı, sahne dışındaki aksiyona dair bir veri sunacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Dolayısıyla; **kılamların**, sahne atmosferine sadece bir ses olarak katılmanın ötesinde dramaturjik bir işlevi de gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Dengbêjlik geleneğinin özgün metne etkisini inceleyeceğimiz diğer oyun; Ubeydullah Olam tarafından yazılmış ve “Figürsüzler Tiyatro Topluluğu” tarafından 2013 yılında Mardin’de sahnelenmiş olan “**Nêçîrvan**”(Avcı)dır. Tek perde beş sahneden oluşan “**Nêçîrvan**” oyununda her sahnenin sonunda olmak üzere **dengbêje** toplam beş defa yer verilmektedir.

Şırnak’ın bir köyünde geçen oyunda, sınır kaçakçılığı yapan **Şûrzal** ve **Zanyar**, dönüş yolunda fırtınaya yakalanınca katırlarını kaybedip, yollarını şaşırırlar. Jandarma ile aralarında bir çatışma çıkar. Bir köye sığınan kaçaklar, köyün muhtarı Reşid’in evinde geceyi geçirirler. Köyü basan jandarma, kaçakları bulmak için köylüleri meydana toplar. Kaçaklar, kendileri yüzünden köylüye zulmedilmesine dayanamazlar. Çatışma çıkar ve **Şûrzal** kaçarken; **Zanyar** öldürülür. **Zanyar**, bir rüya içinde **Şûrzal**’ın karşısına çıkar ve geçmişte **Şûrzal**’ın sevdiği kadının erkek kardeşini ve kendi kız kardeşini öldürdüğü ortaya çıkar.

Oyundaki **dengbêj**, her sahnenin sonunda olan biteni, hatta bazen o sahnede karakterlerin söylediği sözleri tekrarlayarak “**yeni bir kılâm**” anlatmaktadır.

⁶³² Osman, a.y., s. 19.

⁶³³ A.y., s. 21.

⁶³⁴ s. 28.

Dengbêj, anlatıcı rolündedir; fakat bir anlatıcı olarak olan bitenden haberdar değildir. 2013 yılında Mardin’de görüştüğümüz Ubeydullah Olam, **dengbêjlerin** de olayları olduktan sonra kendi bakışıyla, yorumuyla anlattığını; bu sebeple **dengbêje** her sahnenin sonunda yer verdiğini belirtmiştir. **Dengbêjin** anlattıklarını da **kilam** tarzında yazan yine yazarın kendisidir. Örneğin; ilk sahnenin sonunda **dengbêjin** anlattıkları şu şekildedir:

“Hay hay hay hay hayyyyyyy
Eski çağların hikâyesidir bu
Yılların ve çağların hikâyesidir bu
Şurzal ne yaman bir delikanlı, gönül koymuş, aşık olmuş
Sözü er yiğit sözüdür
O kendisinin ve hayatların avcısıdır
Evet Şurzal yakışıklı bir delikanlı
Botan bölgesinde ünlüdür
Yaşı 25 ve karagözlüdür
Aşkı için kaçığa gitmiş ve savaşı girişmiştir
Hay hay hay hay hayyyyyyy eski çağların hikâyesidir bu

Yılların ve çağların hikâyesidir bu
Evet Zanyar, rüyaların hülyaların uzmanı, ova, yayla, bayır kaçakçısı
Oğulların, kızların babasıdır Zanyar
Oğlu, babası Zanyar’ı görür rüyalarında
Zanyar bir kartaldır gezer ormanlarda, dolaşır gökyüzünde
Kartaldır, korkmaz hiçbir hayvandan ve avcıdan
Hay hay hay hay hayyyyyyy hooooooooo oooooooooiiii

Günlerden bir gün rastlar tuzağı düşmüş bir keklige
Uçar gider yanına ve kurtarır onu tuzaktan
Ama kendisi kalmıştır elinde avcılarının
Tüfekten çıkan iki kurşunla kırılır kolu kanatları
Karşı karşıya gelir avcılarla onun bakışları
Ve can verir kartal
Hay hay hay hay hay hay....

Oğlu dedi ki ona: Babacığım gel, gitme kaçığa, getirme bana oyuncak araba ve tabancaları
Sen yanımda otur yeter, bizimle kal, varsın karnımız aç olsun, ama yeter ki babamız başımızda olsun
Gitme kaçığa baba
Biliyorsun babacığım, Ferman’ın Hüseyin’i ölmedi mi
Kendi ellerinizle gömmediniz mi cesedini, toprağı üstüne atmadınız mı?
Gel sen gitme kaçığa babacığım
Varsın karnımız aç olsun, ama yeter ki babamız başımızda olsun
Oğlum! Dedi Zanyar, rüyadır bu, baban o kaçakçılardan değil
O beceriksiz ve himmetsiz, eskiden beri korkak ve cesaretsizlerden
Ben senin babanım, kaç devran geçirdim, bunu da geçireceğim
Hiç kaygılanma oğlum

Hay hay hay hay hay”⁶³⁵

Dengbêjin bu repliğine (**kilamina**) bakıldığında **kilamlarda** bulunan “...dedi” kalıbına uygun olacak şekilde baba ve oğlunun diyaloguna yer verilmesi, “hay hay hay hay” ya da “haayyyyyy hoooo oooooiii” şeklinde örnek giriş ve **havîn** yansımalarının da yazıya aktarılması dikkat çekicidir. Olam, bu nidaların oyunun geçtiği 1960’lı 70’li yıllarda **dengbêjlerin** kullandığı ünlemler olduğunu belirtmiş, **kilamları** yazarken dönemin sözcüklerine, cümlelerine uygun bir yapı oluşturma gayretinde olduğunu ifade etmiştir.⁶³⁶ Oyunda diyalog içinde geçen bazı cümleler de aynen aktarılmıştır. Bu özellikler oyundaki **dengbêj** sahnelerinin tümünde geçerlidir. Yazarın, oyunun metaforik bir özeti olarak gördüğünü ifade ettiği “avcı” masalına üçüncü sahnenin sonundaki **kilamda** şöyle yer verilmiştir:

“Sıraç avcıdır, yaman bir avcıdır
Düşmüş yollara, almış eline okunu ve yayını
Azraili olmuştur aslan, kaplan ve ayıların
Azraili olmuştur tavşan, keklik ve kartalların
Ona boyun eğmeyen hiçbir hayvan kalmamıştır
Evet o idi yılların, devranların avcısı
Hay hay hay hay hay
Yine günlerden bir gün elinde oku ve yayıyla
Acıkmıştı, zorla duruyordu ayakta
Tavşan geçiyordu önünden, dağlara gidiyordu
Avcı okunu yayına geçirdi
Tavşan, bakışlarıyla ‘yetmez mi avcı?’ dedi ona
Yetmez mi hayran olduğum?
Yıllar yılları, günler günleri kovalar
Avcı gelir keklik, ceylan ve aslanların meydanına
Eli varmaz ok ve yayına, bilmeden yere düşer
Yavaş yavaş giderken ölüme, yüzünü yüce Rabbine döner
Etraftaki tüm hayvanlar bir olup üşüşürler üstüne
O gün bugündür derler ki; hayvanlar bir olmuş, hepsi insan olmuş.”
Hay hay hay hay hay hay hay

De yeli yeli yeli
Anlı şanlı kaçakçı Zanyar, kuşatılmıştı devlet tarafından
Dedi ki Zanyar; “hey hey hey ben ki Zanyar,
yüreğimin yârinin çocuklarının babasıyım, düşmanın düşmanıyım,
boğazlara yaslanan hançer, kalplere saplanan kılıcım.
Kimin haddine beni ele geçirmek, esir almak?
Hadi öne çıkın bakalım”

⁶³⁵ Bu oyunun çevirisi Kristin Özbey tarafından yapılmıştır.

⁶³⁶ Ubeydullah Olam, kayıt no: **1062013**.

Hay hay hay

Üç defa seslendi; gelin hadi, gelin, gelin!
Desinler ki bu savaş, askerlerle kaçakçıların savaşdır
Desinler ki tüfekte çiftelerin savaşdır
Desinler ki ferman verenlerle fermansızların savaşdır
Desinler bakalım bugün kimin günü!
Bugün kimin çocukları öksüz kalacak bakalım
Bugün kimin kadını karalar bağlayacak
Beni kurşunlara tutsunlar, beni topa, tüfeğe tutsunlar
Hadi gelin, gelin, gelin!
Desinler ki bu savaş, kaçakçı Zanyar ile devletin askerlerinin savaşdır
Hay hay hay...”

Yukarıda sözü edilen **kilam** yapısı bu replikte de özelliklerini göstermektedir. Bunun yanı sıra betimlemelerin kullanılması, olan bitenin sadece anlatılmasının ötesinde anlatıyı güçlendiren bir etki yaratmaktadır. Daha açık bir ifadeyle; oyuncu **dengbêj**, bir **dengbêjin** gözüyle olanları aktarmaktadır. 12 Mart 2017 tarihinde görüştüğümüz Ubeydullah Olam’ın şu sözleri de bu görüşümüzü destekler niteliktedir:

“Şöyle bir şey istedim ben. Sanki bu ilk defa bir dengbêjin ağzından dinleniyor. İnsanlar bunu yaşamadı, görmediler; ama bir dengbêj bunu gördüğünde ve yaşadığında nasıl dile getirir ve anlatır üzerinden giden bir durumdu. Bu yüzden onu bu dönemin diline, işte 1960’lar 70’lerin sonu kaçakçılık, o dönemin kelimeleriyle, cümleleriyle kullanış tarzıyla yazmaya çalıştım. Sondaki bağlantıları da ona göre yapmaya çalıştım.”⁶³⁷

Yazar, her sahnenin sonunda **dengbêje** yer vererek bir anlamda **dengbêji** de bir alımlayıcı olarak konumlandırmakta, sahnenin sonunda ise; olayların bir **dengbêjin** ağzından nasıl aktarıldığının deneyimini sunmaktadır. Olam’ın da belirttiği gibi; **dengbêjler** geçmiş olayları anlatmaktadır. Olam, bu özelliği oyununa aktarmakta, oyundaki **dengbêj** de, olayları yaşandıktan sonra anlatmaktadır. Sadece **dengbêjin** anlatıları art arda yazıldığında oyunun olay örgüsünün hatta diyalogların net bir şekilde takip edilebildiği görülmektedir. Bir anlamda; dramatik olan, anlatısal olanla birbirine değmeden aynı düzlemde yer almaktadır. **Dengbêjin** dramatik

⁶³⁷ Aynı kayıt.

sürekliliği keserek oyuna dahil olmasından ziyade; dramatik ve anlatısal olanın aynı sahne üzerinde olması söz konusudur. Hatırlanacağı gibi; “Hamlet” uyarlamasında **dengbêjler**, olayların kısa bir özetini sunduktan sonra metni anlatarak ilerletmekte; oyunun akışı anlatısal ya da dramatik olarak kesintisiz devam etmektedir. Oysaki “**Nêçîrvan**” oyununda birbiriyle kesişmeyen iki ayrı gösterim süresi bulunmaktadır. İlki; aksiyonun işlediği dramatik olanın gösterim süresidir. İkincisi ise; **dengbêjliğin** icra süresidir. İşte bu iki sürenin toplamı “**Nêçîrvan**”ın gösterim süresini oluşturmaktadır. Dramatik olanı alımlayıcıyla beraber seyreden **dengbêj**, bu aşamada seyreden rol kişisi ve seyirciden farksız olarak bir de alımlayıcıdır. Yani hem seyretmekte hem de seyrederek gibi yapmaktadır. Ardından olan biteni olduğu gibi **dengbêj** olarak anlatmaktadır. Bu aşamada da oyuncu, bir rol kişisi olarak hem **dengbêjlik** yapmaktadır hem de **dengbêjlik** yapar gibi yapmaktadır. Bu katmanlar, **dengbêjin** sahne üzerinde olmasıyla ilişkilidir. Oysaki olacakları önceden bilen ya da olmuş bir olayı şimdi ve şu anda anlatan anlatıcı için böyle bir katman söz konusu değildir. Anlatıcı, önce anlatır sonra dramatik olana yer açılır. Bu aşamada; **dengbêj** (anlatıcı), rol kişisi olsun olmasın sahnenin gösterim süresine dahildir. Anlattıkları, metni ilerletir ya da metinde bir alan açar. “**Nêçîrvan**” oyunundaki **dengbêjlik** etkisinin ayrıcalığı, işte bu anlatıcıdan farklı olarak, metinle temasın bu anlamda kurulmamasından kaynaklanmaktadır. **Dengbêj** anlatılarının sahnenin sonundan başına alındığı, yani **dengbêjin** önce anlattığı, sonra da anlatılanların oynandığı düşünülürse; anlatının zihinde yaratacağı imgelemin, dramatik olanda karşılığını arayacağı muhtemeldir. Dolayısıyla; anlatının gösterim süresinin gücünün, dramatik olandan beklentiyi arttıracak sonucuna ulaşılabilir. Tam tersi yani mevcut durumda ise; **dengbêj** de dramatik olanı yani bir anlamda gerçeğin taklidini alımlayıcıyla seyredecek/seyreder gibi yapacak ve ardından bu ortaklıktan bir **dengbêj** olarak/**dengbêji** canlandırarak ayrılacaktır. “**Nêçîrvan**” oyunundaki **dengbêjlik** kullanımı, anlatıcının çoğu oyundaki haber veren, önceden haberi olan kişi olma durumunu, olayları seyirciyle birlikte seyreden kişi olma durumuna çevirmiştir. Bunu sağlayan; **dengbêjlerin** önce olaylara şahit olması, olan biteni duyması ardından şahit olduklarını, duyduklarını aktarma sıralamasının oyunun gösterim süresine dahil edilmesidir.

Parçanın parçaya etkisi düşünüldüğünde, **dengbêjliğin** özü olarak belirlenen icra süresinin öncesindeki süreçle beraber bu oyunun metninde çift katman yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. **Dengbêj** sahnelerinin oyundan çıkarılması belki zemini sarsmayacak; fakat gösterim süresinde değişiklik yaratacaktır. Zira **dengbêjlik** geleneğinin bu haliyle sahneye taşınmasıyla, **kilam** tarzında söylenebilecek özgün bir anlatının yer aldığı “**yeni dengbêjlik**” deneyimlenmekte, hem de bir oyunun içinde olması sebebiyle geleneğin bir canlandırması yapılmaktadır. Olam’ın ifadesiyle; bu oyun “belli noktada geleneksel; ama işleyişte modern bir tiyatro oyununun geleneksel bir dille nasıl anlatılabileceği üzerine bir deneme”⁶³⁸ olarak karşımıza çıkmaktadır.

“**Destê Şeş Tilî**” ve “**Nêçîrvan**” oyunlarından hareketle; **dengbêjlik** geleneğinin özgün metne etkisi analiz edilmiştir. Görülmüştür ki; bu iki özgün metinde de **dengbêjlik** kendi unsurlarıyla sahnedeki gösterim süresine katılmış; fakat turistik bir motivasyonla işlenmemiştir. Metinde işitsel ya da görsel özellikleriyle kullanılan **dengbêjlik**, dramatik olana hizmet etmiştir. Daha doğru bir ifadeyle; gelenek, sahnede görünen yüzüyle, dramatik olanla organik bir bağ kurabilmiştir.

3.3.1.3. KILAM-METİN

Modern Kürt tiyatrosu, özgün metinlerle başlayan serüvenine çeviri oyunları da dahil ederek karma bir repertuvarla devam etmiştir. Bu repertuvarın içerisinde **dengbêj kilamlarının** yazınsal kaynak olarak kullanıldığı metinler de bulunmaktadır. Bu bölümde yazınsal kaynağı **kilam** olan tiyatro metinlerine, “**kilam-metin**” denilecektir.⁶³⁹

⁶³⁸ Aynı kayıt.

⁶³⁹ **Kilam-metin** denilince; **dengbêj** anlatılarının dramatik metne dönüştürülmesi anlaşılmalıdır. Bu noktada; bir parantez açarak “**Mem û Zîn**” mesnevisinin bir **kilam-metin** yazınsal kaynak olup olamayacağı üzerine düşünülmelidir. Kürt Edebiyatı için önemi yadsınamayacak olan Ehmedê Xanî’nin, “**Memê Alan**” anlatısını yazınsal kaynak olarak kullandığı “**Mem û Zîn**” adlı eserinin Modern Kürt tiyatrosu için de oldukça önemli bir yeri olduğu aşikardır. Modern Kürt tiyatrosu, her defasında “**Memê Alan**” destanının yerine mesnevi tarzında yazılan “**Mem û Zîn**”i sahneye uyarlamayı tercih etmiştir. “**Mem û Zîn**”in yazınsal kaynağı bir **kilam** olsa da biz, “**Mem û Zîn**”in

İlk **kilam-metin** yazınsal kaynağını “**Memê û Eysê**” adlı bir **kilamdan** almış olma ihtimali tartışmaya açılan aynı zamanda ilk Kürtçe tiyatro metni olan “**Memê Alan**”dır. Türkiye deneyimi düşünüldüğünde; modern Kürt tiyatrosu repertuvarına bir **kilam-metin**in katılması ve sahnelenmesi ise; girişimler, niyetler olsa dahi ancak 90’lı yılların sonlarında gerçekleşebilmiştir. Hatırlanacağı üzere; 1994 yılında Diyarbakır MKM içinde “**Koma Denge Gel**” adlı bir tiyatro ekibi kurulmuştur. Bölgede oynanacak ilk Kürtçe oyunun, **dengbêjler** aracılığıyla nesilden nesile aktarılan bir Kürt destanı olan “**Zembîlfiroş**” (Sepetçi) olması istenmiştir. Grupta yer alan Welat Esin, oyunun çalışıldığını; fakat sahnelenemediğini belirtmiştir.⁶⁴⁰ Diyarbakır’da bir **kilamın** oyunlaştırılmasına dair ikinci adım 1997-1998 yılında “Sur Belediyesi Sanat Tiyatrosu” bünyesinde atılmış; Emin Yalçinkaya’nın **dengbêj kilamlarından** hareketle oyunlaştırdığı, Şahabettin Dağ’ın yönettiği “**Zembîlfiroş**”, oyunun içinde Kürtçe **kilamların** olması sebebiyle; o dönem Olağanüstü Hal kapsamında olan Diyarbakır’da sahnelenme izni alamamıştır. Oyun, sadece bir kez 1998 yılında 3. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali’nde sahnelenebilmiştir.⁶⁴¹ Oyun hakkında bilgi aldığımız Emin Yalçinkaya, dört erbane eşliğinde oyuncuların “**Zembîlfiroş**” **kilamını** canlı olarak anlattığını belirtmiştir.⁶⁴² Yalçinkaya, **kilamın** tamamını birçok **dengbêjden** dinledikten sonra, teatral olması için bazı eklemeler de yaparak, diyalogları Türkçe, **kilamları** Kürtçe olan oyunu yazdığını ifade etmektedir.⁶⁴³ 2000 yılına gelindiğinde, MKM İzmir Şubesi bünyesinde çalışmalarını yürüten “**Teatra Hêvî**”, kolektif olarak “**Derwêşê Evdî**” destanını oyunlaştırmıştır. Bu oyun, 2006-2007 sezonunda “**Kelemê Evînê**” (Aşk Dikeni) adıyla, Emin Yalçinkaya yönetmenliğinde DBŞT tarafından sahnelenmiştir. DBŞT’nin ilk **kilam-metin** oyunu “**Cembelî û Binefş**”(Cembeli ile Binefş) ise; 2004-2005 sezonunda sahnelenmiştir. 2006 yılında, Dicle Fırat Kültür ve Sanat Merkezi’nde çalışmalarını yürüten ve daha sonra “**Teatra Yekta Hêvî**” adını alacak olan tiyatro topluluğu,

ayrı bir eser olduğunu ve bu sebeple **kilam-metin** kapsamında değerlendirilmesinin doğru olmayacağını düşünmekteyiz.

⁶⁴⁰ Welat Esin, kayıt no: 21112015/3.

⁶⁴¹ Emin Yalçinkaya kayıt no: 1332017.

⁶⁴² Aynı kayıt.

⁶⁴³ Aynı kayıt.

Gıyasettin Şehir'in yazdığı ve yönettiği "**Derwêşê Evdî**" oyununu dans tiyatrosu olarak sahnelemiştir. Oyunda; şu anda **Diyarbakır Dengbêj Evi**'nin önemli **dengbêjlerinden** olan **Seyîdxanê Boyaxçî** de yer almış, sahne geçişlerinde oyuncuların arasında **kilamı** canlı anlatmıştır.⁶⁴⁴ Yine bir **kilam-metin** olarak "**Heso û Nazê**"(Heso ile Naze) oyunu Batman'da "**Şanoya Arsen Poladov**" (Tiyatro Arsen Poladov) tarafından prova edilmiş; fakat sahnelenmemiştir. 2015 yılında ise; aynı **kilam**, MKM Van Şubesi'nin oyuncuları tarafından yine "**Heso û Nazê**" adıyla oynanmıştır. Dr. Ghotbedin Sadeghi tarafından İran'da anlatılagelen bir **dengbêj** anlatısından hareketle yazılan "**Spîmend**" adlı oyun da yine Sadeghi yönetmenliğinde 2015-2016 sezonunda DBŞT'de seyirciyle buluşmuştur.⁶⁴⁵

Bu bölümde; Kürt tiyatrosundaki **kilam-metinlere** dair verilen iki örnekte **dengbêjlik** geleneğinin etkisi tartışmaya açılacaktır. DBŞT tarafından 2004-2005 sezonunda sahnelenen "**Cembelî û Binefş**" ve 2006-2007 sezonunda sahnelenen "**Kelemê Evînê**" oyunlarından hareketle bir anlatının dramatik bir metne dönüştürülmesi noktasında **kilamlar** ile **kilam-metinler** arasındaki ilişki açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Emin Yalçinkaya, "**Cembelî û Binefş**"'in yazarı (oyunu Kürtçe'ye aynı zamanda yönetmen olan Sait Alpaslan çevirmiştir.), "**Kelemê Evînê**"nin yönetmenidir. 13 Mart 2017 tarihinde görüştüğümüz Yalçinkaya'ya neden **kilamları** oyunlaştırdığını, **kilamlarda** dramatik bağlamda nasıl bir potansiyel gördüğü sorulmuştur. Yalçinkaya, Shakespeare'in de "Hamlet"i, "Romeo ve Juliet"i yazarken bir anlatıdan hareketle yazmasına referansla şu yanıtı vermiştir:

"Belki çıkışı buralarda gördük. Hem otantik olması hem kültürel dokuların sosyal yaşamın her alanıyla tarihi vermesi anlamında onlara el atmak gerekiyordu. Bir de farklı bir dil yakalama şansını veriyordu."⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Bu oyunun kaydı bulunamamıştır. Oyunla ilgili bilgiler yazar ve yönetmen Gıyasettin Şehir'den alınmıştır. Gıyasettin Şehir, kayıt no: **2112015/4**.

⁶⁴⁵ Bu oyunun yazınsal kaynağı olan **kilama** dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Yönetmen Sadeghi, Kasım 2015 tarihli görüşmede, oyunun İran'da anlatılagelen bir **dengbêj kilamından** hareketle yazıldığını belirtmiştir.

⁶⁴⁶ Emin Yalçinkaya, kayıt no: **1332017**.

Hatırlanacak olursa; DBŞT'nin “Kürt Hamlet” uyarlamasında **kadın dengbêj**, Kürtlerin hikayeleri dururken, bir İngiliz'in hikayesinin anlatılmasına karşı çıkmaktadır. Oyun ilerledikçe, Shakespeare'in bir Kürt olduğunu düşündüğünü şu diyalogda ifade etmektedir:

“ERKEK: Hanımefendi, gördün mü ne hikayeymiş! Başta naz ettin, sonra bizim hikayelerimize ne kadar benzediği dikkatini çekti.
KADIN: (Hamlet'i kastederek) Sanki oğlan benziyor? Bir de biraz düşündün de bu yazar sanki Kürttür ha.”

Bu diyalog ve Yalçinkaya'nın Shakespeare'e referans vererek **kilam-metinler** yazma sebebini açıklaması aslında “Hamlet” gibi bir başyapıtı oluşturan yazınsal malzemenin Kürtlerin anlatılarından farklı olmadığı yönündeki düşüncedir. Modern Kürt tiyatrosu, kendi kaynaklarına dönüp, bu mirası fark ettiğinde özgün ve çeviri oyunların yanında bir de **kilam-metinleri** repertuvarına eklemiştir. Bu **kilamların** dramatik alana nasıl taşındığı sorusuna iki oyun üzerinden yanıt alınmaya çalışılacaktır.

2004-2005 sezonunda DBŞT tarafından sahnelenen “**Cembelî û Binefş**” oyunu, Kızıltepeli **Dengbêj Dewrêşê Silo**'nun anlattığı **kilam** esas alınarak Emin Yalçinkaya tarafından yazılmıştır. Yalçinkaya, hem **kilamın** anlatıldığı kasetleri dinlediğini hem de **dengbêj** ile bizzat görüştüğünü, ardından oyunu yazdığını belirtmiştir.⁶⁴⁷ Yazım sürecini sorduğumuz Yalçinkaya, destanda çok güçlü betimlemeler olduğunu, oyunda bu betimlemeleri özellikle kullanmaya çalıştığını; fakat oyunda **dengbêjin** anlattığının hakkını yeterince veremediğini ifade etmiştir.⁶⁴⁸ Ayrıca Yalçinkaya, destandan doğrudan aldığı cümleler olduğunu da belirtmiştir. Yazarın da ifade ettiği gibi; oyunda yoğun bir şekilde betimlemelere yer verilmekte;

⁶⁴⁷ Aynı kayıt.

⁶⁴⁸ Aynı kayıt.

kişiler, yerler, duygular sıfatlarıyla kullanılmaktadır. DBŞT tarafından “**Kelemê Evînê**” adıyla sahnelenmiş olan “**Teatra Hêvî**”nin kolektif yazdığı “**Derwêşê Evdî**” metni de bu özelliği taşımaktadır. Bu aslında sadece **kilamlara** özgü bir özellik değildir. Walter Ong, nesilden nesile bir araya getirilmiş ve korunabilecekleri tek yerin insan aklı olduğunu söylediği geleneksel deyişlerle⁶⁴⁹ ilgili şunları söylemektedir:

“Söze dayalı düşünce ve anlatım unsurları, tek başına pek bir anlam taşımaz; eşya veya karşıt anlamlı terimler, deyişler ve cümlecikler kümelenince, tanımlayıcı söz niteliğini kazanır. Yazıdan habersiz insanlar, özellikle belirli bir düzene göre yapılan konuşmalarda asker yerine kahraman asker, prenses yerine güzel prenses, çınar yerine ulu çınar denmesini tercih eder.”⁶⁵⁰

Kilamlarda da bulunan bu geleneksel deyişler, her iki oyunda da yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin; “**Cembelî û Binefş**” oyununda, **mahrê kor** (kör yılan), **çiyayên mezin** (yüksek dağlar), **avên harik** (coşkun sular), **xwîna sor** (kırmızı kan) gibi tamlamalar bulunurken; “**Kelemê Evînê**” metninde de **kundê kor** (kör baykuş), **kewa gozel** (kınalı keklik), **şûrê tûj** (keskin kılıç) gibi tamlamalara rastlanılmaktadır. Her iki oyun da anlatının sürekliliğini sağlayan bu kalıpları, yazınsal kaynakları olan **kilamlardan** almıştır. Daha doğru bir ifadeyle; **kilamlardaki** bu cümle yapısı ve anlatım özelliği de oyunların bir anlamda dilini belirlemiştir. Örneğin; “**Cembelî û Binefş**” oyununda Derwêş Bey, amcasının kızı olduğunu bilmeden Binefş’i görüp, aşık olduktan sonra şunları söylemektedir:

“Ben Derwêş Bey! Ben savaş meydanında onlarca pehlivanın başını gövdelerinden ayırıyordum, kalbim aslan pençesi gibi hiçbir şeyi affetmiyordu. Bugün bir kadın beni zavallı ve perişan etti.”⁶⁵¹ (1.perde, 1. sahne)

⁶⁴⁹ Ong, a.g.e., s.55.

⁶⁵⁰ A.e., s.54.

⁶⁵¹ “**Kelemê Evînê**” ve “**Cembelî û Binefş**” oyunlarının çevirisi Mustafa Akyol tarafından yapılmıştır. Bu oyunların basılı olmaması sebebiyle; alıntının ait olduğu perde (“**Kelemê Evînê**” metninde perde bilgisi yoktur) ve sahne bilgisi parantez içinde verilmiştir.

“**Kelemê Evînê**” oyununda da aşkı için savaşımaya gidecek olan Ezidi genci **Derwêş**’in, **Edulê** ile diyalogunda **Edulê**’nin şu sözleri de bu şiirsel yapıyı gösterir niteliktedir:

“Bir yanım gönlümün fistanına asılmış, gitmene izin vermiyor. Ama bu kalbin gerçeği. Lakin öbür yanım da diyor ki biz ne kadar ateşin ve kanın karşısında durursak o kadar büyük olacak aşkımız. Bu da aklın gerçeği. Şimdi seni bir nefes gibi içime çekiyorum ve sana bağlıyım. Fakat akıl kalpten üstün gelmeli ve nasihat vermeli. Sevdamızın ve toprağımızın özgürlüğü için... Git!... Git Derwêş’im.” (8. *sahne*)

Her iki oyun için de bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Dikkat çekici olan bir başka özellik ise; oyun kişilerinin “kendi kendine” konuşma halleridir. Kastedilen diyalogların monologlaşması değil; diyalogların içinde monologlara yer verilmesidir. Örneğin; “**Cembelî û Binefş**” oyununda mirliğı bırakıp, **Binefş**’i bulmak için yollara düşen **Cembelî**, “kendi kendine” şunları söylemektedir:

“Kaç gündür yoldayım... Acaba bir ay geçti mi? Artık günleri birbirine karıştırıyorum. Ne zaman sabah oluyor, ne zaman bir dağda yürüyorum, ne zaman uykudayım hiç bilmiyorum. Yağmur üstüme yağdığı zaman... Toprağın kokusu dünyayı sarar. Ayın ışığı yoldaşımdır.” (2. *perde* 5. *sahne*)

Aynı oyunda **Cembelî**’nin karısı **Dilşa Hatun** da savaşa giden **Cembelî**’nin ardından “kendi kendine” konuşmaktadır:

“Allahım bu ne bitimsiz bir acı. Bütün ömrümü toprak yapıp döktüm onun ayaklarının önüne; ama O, dönüp de yüzüme bakmıyor. Yüzümün çizgileri gittikçe derinleşiyor. Yatağım buz gibi! Hüzünlü gecelerin soğukluğunu, bir ben biliyorum. Neden? Acaba neden? Ben yeteri kadar sevmedim mi? Saygı ve sevgi göstermedim mi? Yok, bütün benliğimi onun ellerine verdim. Bedenim genç ve tazeyken bile gelmedi yatağıma. Yalnızca ilk gece. O akşamda da cenaze soğukluğu vardı. Eli bütün vücudumu gezinirken bile yüreğinin kapısını açmamıştı bana. Hiçbir zaman da açmadı. Şimdi amansız bir savaşa gidiyor. Tahtını bir çingeneye emanet etti. Onlar yaşar; ama ben eririm. Lakin bu hal ve durum böyle gitmeyecek artık. Şeytanla iş birliği yapıp onları en büyük lanetin esiri yapacağım. Artık şeytanla dans edeceğim. Benden korkun artık! Yalnız değilim. Ruhumu İblis’in ellerine verdim. Ey ateş hakimi, ben bütün benliğimi sana kurban ediyorum artık. Kendimi, senin büyük kudretinin sığınmacısı yapıyorum. Bana yardım et!” (1. *perde*, 6. *sahne*)

Bir başka örnek de **Cembeli**'nin savaşa giderken tahtını bıraktığı Omo'nun konuşmasıdır. Omo, Dilşa Hatun ile **Cembeli**'nin evliliği ile ilgili bildiklerini “kendi kendine” konuşurken aktarmaktadır:

“Şu işe bak, herkese huzur dağıtan beyim, huzursuzdur.s! Adalet dağıtıyor fakat onun payına düşmüyor. Bir buyrukla onu evlendirdiler. Onun babası iyidi ama açgözlüydü! Bir buyrukla bir tüccar anlaşması gibi bir evlilik yaptılar. İki bey, sınırlarını bir yapmak için çocuklarını evlendirdiler. Bu anlaşmayla beyimi ve Dilşa Hatun'u İbrahim'in İsmail'i kurban etmesi gibi kurban ettiler.” (1. perde, 7. sahne)

“**Kelemê Evinê**” oyununda da **Edulê**, **Derwêş**'e aşık olmuştur; fakat bir sorun vardır. **Gesan** aşireti, **Edulê**'nin yaşadığı topraklara karşı savaş açmıştır. **Edulê**'nin babası, bu topraklar için savaşacak kişiyle kızını evlendirecektir. **Edulê**, babasına gönlünün kendi topraklarından daha kıymetli olmadığını söyleyerek, babasının aşiret liderlerini çağırmasına karşı çıkmaz. Babası çıktıktan sonra, sahnede yalnız kalan **Edulê** “kendi kendine” şunları söyler:

“(Ağlamaklı) Allahım ne kadar bahtsızım. Daha yeni kalbime göre birini bulmuşken dünyada, sen bu rüya ve hayali çok mu gördün. Bu ne derttir! Bu ne ağır bir yüküdür ki attın omuzlarıma! Zavallı ben, ne yapacağım şimdi?” (1. perde, 7. sahne)

“Kendi kendine” konuşma hali, bir yandan olan bitene dair alımlayıcıya bir bilgi verirken; diğer yandan ya oyun kişinin iç sesi olmaktadır ya da kişinin eylemiyle düşüncesi arasındaki çatışmayı göstermektedir. **Kilamların**, diyalog içeren monolog şeklindeki yapısı düşünüldüğünde; oyundaki “kendi kendine” konuşma halinin, **kilam** yapısındaki monoloğa denk düştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. **Dengbêj**, tıpkı seyirci gibi iç sestten ve söz ile eylemin çatışmasından haberdardır ve alımlayıcının da haberdar olmasını istemektedir. **Kilamlar**, ses ve iç sesi beraber içermektedir. Bu birlikteliğin **kilam-metinlerdeki** karşılığı, monolog ve eylem olmuştur. Yine de her iki metinde örneğini gördüğümüz bu yapının oyunun

geneline yayılan bir karşılığı bulunmamaktadır. Eylemi ve sözü çatışan ya da iç sesini sonradan bir eylemle ya da diyalog içinde anladığımız oyun kişileri için bu tekniğin kullanılmasıyla sağlanacak tutarlılık her iki oyunda da bulunmamaktadır. Bu noktada; söz ile eylemin çatışmasının ya da iç sesin dramatik olana açtığı alanın bu **kilam-metinlerde** yeterince değerlendirilmediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu **kilam-metinlerin** bir başka ortak özelliği; anlatıya sadık olmalarıdır. Her iki metnin de **kilamın** anlatısına büyük ölçüde sadık kaldığı görülmektedir. Yine de anlatı ile metinler arasında farklar bulunmaktadır. Emin Yalçinkaya, “**Cembeli û Binefs**” oyununda **Cembeli**’nin karısı olan Dilşa Hatun’un **kilamdaki** kadından farkını şöyle anlatmaktadır:

“Cembeli’nin eşi çıldırma noktasına geliyor sonra intihar ediyor. Orjinalde çok durağan bir kadın. Misafiri geliyor. O misafire hizmet etmediği için Cembeli onu cezalandırıp, kuma getirmek istiyor. Bu kadını hem görmek istedik hem de Cembeli’ye güçlü ve haklı bir neden yaratmak için buna başvurduk.”⁶⁵²

Cembeli, anlatılan **kilamda** misafirlerine hizmet etmediği için karısının üzerine kuma getirmek istemektedir. Oyunda ise; **Cembeli** ile Dilşa Hatun’un babaları tarafından zorla evlendirildiği, **Cembeli**’nin Dilşa Hatun’u hiç sevmediği bilgisi verilmektedir. **Cembeli** savaşa gittikten sonra Dilşa Hatun çıldırmış ve sonunda intihar etmiştir. **Cembeli** ise bu sırada çeşme başında **Binefs**’i görmüş ve **Binefs**, mendilini **Cembeli**’ye, **Cembeli** de sopasını **Binefs**’e vererek bir anlamda sözlenmişlerdir. Karısının ölüm haberi gelince **Cembeli** hemen kasra dönmüştür. **Kilamda**, misafirine hizmet etmediği için karısına kuma getireceğini söyleyen **Cembeli**, oyunda karısının ardından yas tutan bir adama dönüşmüştür:

“**Omo**: Beyim, Hatun’un vefatının ardından aylar geçti. Lakin siz hala derin düşüncelerdesiniz. Allah’ın emri başımız gözümüz üzerine! Hiç olanın çaresi olur mu? Fakat ülke yönetilmeyi bekler. Bu haliniz bütün

⁶⁵² Emin Yalçinkaya, kayıt no: 1332017.

arkadaşlarınızı üzüyor. Halk bu durumunuzdan dolayı perişan oldu, siz artık halkın içine çıkmalısınız eskisi gibi!

Cembelî: Ben bilirim Omo! Ama ne yapayım, ben de bilmiyorum! Kalbim ikiye ayrılmış gibi, biri yas tutar, diğer yarısı, sanki uzakta bir şey kaybetmiş gibi onu arar. Bazan öyle oluyorum ki, sanki boğulacam. Nefesim çekiliyor, ruhum gidiyor!” (1. perde, 10. sahne)

Oyun ve **kılam** arasındaki bir diğer fark; **Remildar**⁶⁵³ karakteridir. **Kılamda**, **Binefs**’in babasının danıştığı **Remildar**, **Cembelî** mirlikten vazgeçip, **Binefs** için yollara düştüğünde karşısına çıkmış ve **Cembelî**’nin **Binefs**’i görmesini sağlamıştır. Oyunda ise; **Remildar**, hem **Derwêş Bey**’in hem de **Cembelî**’nin bilgisi olarak karşımıza çıkmaktadır. **Remildar**, olacakları önceden haber vermesiyle Sophokles’in “**Kral Oidipus**” oyunundaki kahinini anımsatmaktadır:

“Remildar: Bu tarlalar yüzyıllarca kanla yıkandı, bundan sonra her zama kanla sulanacak. Daha kaç paşa, kaç şah, kaç kral geçip gidecek . Lakin bu kan ve talan hep sürecek. Daha kaç mir, kaç bey, kaç lider asılacak. Ama toprak kana doymayacak. Toprak kana doymaz..
Derwêş Bey: Kalbin neyden bahsediyor remildar? Gönlüm (kalbim) darda, eğer çözümü söyleyeceksen söyle ! Yoksa başın gövdenin ayrılacak.

Remildar: Oldu Derwêş Bey, duymak istediklerini söyleyeceğim sana. Senin gördüğün bu kız, senin amca kızın, amcan Fariz Bey’in kızı. O Fariz Bey ki onlarca yıldır küs olduğun ve iyiliğini istemediğindir... Derdinin çözümü amcanın iki dudağı arasında; ama bu şey o kadar da kolay olmayacak. Sen kızı alsan da bu zehir bedeninin her yanını saracak ve sen kolayca kurtulamayacaksın bundan.” (1. perde, 1. sahne)

“**Kral Oidipus**” oyununda, kahinin her şeyi bilirken kör olması; Oidipus’un ise gözleri görüyorken yıkıma gidişi güçlü bir ironidir. Bu sebeptendir ki; Oidipus, finalde aslında gerçekleri göremeyen gözlerini kör etmiştir. “**Cembelî û Binefs**” oyununda ise; **Derwêş Bey**, **Remildar**’ın gözünü akıtmıştır: “Gözlerim dilimin sivrililiğinin kurbanı oldu.” (2. perde, 7. sahne) der **Remildar** ve **Cembelî**’yi **Binefs**’in yanına göndermeden uyarır: “Bu görüşmenizde elini asla ateşe verme, eğer elini verirsen yanacaksın ve kül olacaksın, unutma.” (2. perde, 7. sahne). **Cembelî**, **Binefs**’i görür görmez ona sarılır, **Remildar**’ın deyişiyle elini ateşe verir ve **Binefs** tarafından babasının **Cembelî**’ye hediye ettiği hançerle öldürülür. Oyunun finalinde

⁶⁵³ Kum üzerine çizgiler çizerek fal bakan kimse. Oyunda bir “kahin” olarak yer almaktadır.

Remildar sahneye çıkar ve bir şeyler söylemek ister; fakat konuşacak gücü yoktur. Her şeyi gören ve gördüklerini söylediği için gözleri kör edilen **Remildar**, aynı zamanda **Cembelî** için Fariz Bey'den kızı **Binefş**'i isteyen kişidir. Diğer yandan **Cembelî** ile savaşa çıkmak istemektedir: “Ben diyar diyar dolaşacağım ve Hakkari miri Cembelî Bey'in kahramanlığını dengbêjlere öğreteceğim.” (1. perde, 6. sahne) der ve **Cembelî** ile savaşa gider. **Binefş**'in çeşme başında **Cembelî** için bıraktıklarının ne anlama geldiğini bilen de yine **Remildar**'ın ta kendisidir:

“Cembelî: Buradaydılar. Biz bu çeşmenin önünde anlaşıştık. Acaba ne oldu, ne geldi başlarına? (Çeşmenin etrafında, bir bezin içinde bir diz kemiği ve birkaç parça sarılmış altın görür) Bu nedir Remildar, ne anlama gelir?

Remildar: Mirim, bu diz kemiği çocuk ve gençlerin oyunudur. Binefş Hatun demek istemiş ki; eğer onun peşine düşmezseniz oturup bu kemikle oynayın. Yok, eğer onun peşinde giderseniz, o zaman bu altınlar da yol masrafınız.

Cembelî: (bezi gösterir) Lakin bunların anlamı ne?

Remildar: Bu bez, bir elbiseden kesilmiş. Üstünde bir yol, bir yönü gösterir.

Cembelî: Bu elbise, Narin Binefş'e rastladığım gün üzerindeydi. Remildar, her şeyi söyle bana.

Remildar: Mirim, Binefş Hatun istiyor ki; onun peşinde gidesiniz. Onun anlamı bu.” (2. perde, 4. sahne)

Görüldüğü gibi; **kilamda** Fariz Bey'in danışmanı olan ve finalde de **Cembelî**'nin **Binefş**'e kavuşmasına yardım eden **Remildar**, oyunda sadece bir kahin de değildir. Yalçinkaya, **Remildar**'ı oyuna destanımsı bir yapı kazanması için eklediğini belirtmiş ve **kilam-metine** kahini eklemesiyle ilgili şu öz eleştiriyi yapmıştır: “...buraya ait bir şey yazayım derken bir bakıyorsunuz batı formu handikapına kapılabiliyorsunuz.”⁶⁵⁴ Benzer bir şekilde; “**Kelemê Evînê**” oyununda da Kürtlerde doğaüstü bir varlık olarak bilinen, “... saçları bellerine kadar uzamış, dişleri uzun ve eğri, yüzü benekli gözbebeği korkunç, çirkin ve vahşi bir yaratık”⁶⁵⁵ olan “**pir abok**” figürünün karşılığı olarak “Yaşlı Kadın” karakteri bulunmaktadır. Yalçinkaya, **kilamda** bulunmayan bu “Yaşlı Kadın” karakterini, “Macbeth” oyunundaki cadıları hatırlatarak, oyuna gerçeküstü bir hava katması için eklediğini

⁶⁵⁴ Emin Yalçinkaya, kayıt no: 1332017.

⁶⁵⁵ Nuriye Sancak, “Mardin Efsaneleri”, Sakarya Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, 2008, s. 90.

belirtmektedir.⁶⁵⁶ “Yaşlı Kadın”, kötü bir gerçeküstü varlık olarak **Derwêş**’i savaşa gönderen sonra da onu hançerleyen kişidir. **Derwêş** ve **Edulê**’yi ayırma planını kusursuz bir şekilde işletmektedir ve finalde kötülüğünün sorumluluğunu tek başına üstlenmemektedir. Oyunun sonunda, “**Cembelî û Binefş**”teki **Remildar**’ın kendinde güç bulamayıp konuşmamasının aksine “Yaşlı Kadın”, önceden olacakları bildiğini şöyle ifade etmektedir:

“Hiç böyle olmasını ister miydim? Hayır! Ama böyle olacağını biliyordum. Bana beddua etmeyin! İyi düşünün kim hak ediyor bedduayı.” (10. sahne)

Kilam-metinde Derwêş’i öldüren “Yaşlı Kadın”dır. **Kilamda** ise; **Derwêş**’in savaşta atının ayağı fare deliğine girmiş, iki dizinden atının ayakları kırılmış, **Derwêş** sırtüstü düşmüştür:

“Yamandır Dewrêş’in cengi yaman
Aman da Dewrêş binmiş atı Hidman’a
Çekmiş kılıcını kınından
Sürmüş atını Ecil Brahîm ve Hafirê Gêsî’nin üzerine
Kılıç kalkan sesleriyle at kişnemeleriyle
Dewrêş elli süvariye daha devirmiş atından
Ecil Brahîm ve Hafirê Gêsî yaşıyormuş daha
Ezîdî yiğidi Dewrêş yaman vuruşmuş
Birden
Hidman’ın ayakları girmiş tarla faresinin deliğine
İki dizinden kırılmış atın ayakları
Dewrêş sırt üstü devrilmiş yere
Ecil Brahîm ve Hafirê Gêsî’le elli süvari
Sürmüşler atlarını
Hidman’ın süvarisi Dewrêş’in üzerine sürmüşler atlarını
Sonra da atlarından inip delik deşik etmişler gövdesini”⁶⁵⁷

Kilamda atının ayağının fare deliğine girmesiyle attan düşen ve düşmanları tarafından öldürülen **Derwêş**, oyunda gerçeküstü bir varlık olan “Yaşlı Kadın” tarafından hançerlenmiştir. Bu noktada yazarın, **kilamdaki** gerçek bir durumu, oyunda gerçeküstü bir bağlamda kurgulayarak teatrallliği güçlendirdiğini söylemek

⁶⁵⁶ Emin Yalçınkaya, kayıt no: 1332017.

⁶⁵⁷ Sinan Gündoğar, **Kürt Masalları**, 2.bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2007, s. 114.

yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz **Derwêş**'in bir "**pir abok**" tarafından öldürülmesi, atının bir deliğe girmesi yüzünden ölmesinden daha teatraldır. Denilebilir ki; "**Cembelî û Binefş**"teki "**Remildar**" ve "**Kelemê Evînê**"deki "Yaşlı Kadın", anlatının dramatik metne dönüştürülmesi noktasında olaylarda, durumlarda doğrudan etkisi olacak şekilde kullanılmıştır. Daha açık bir ifadeyle; bir anlatının sahneye taşınırken, Emin Yalçinkaya'nın ifadesiyle, dramatik bağlamda görülen "eksiklikleri" bu ek oyun kişileriyle giderilmeye çalışılmıştır. Daha önce **kilam-metinlerin** anlatıya sadık oldukları belirtilmiştir. Bu eklemelerin sadakati bazı noktalarda bozduğu, verdiğimiz örnekler üzerinden de görülmektedir. **Kilam-metinler**, anlatıyı metnin zeminine yerleştirerek; bu anlatının teatralleşmesini sağlayacak unsurların, durumların peşine düşmektedir. Her iki oyun da bunu ek bir oyun kişisi üzerinden sağlamaya çalışmıştır. Oyunun, **dengbêjin** anlatısından farkı budur.

Kilam-metinlerin dengbêjlikle ilişkisi anlatının sadece yazınsal kaynak olmasıyla sınırlı değildir. Her iki **kilam-metin** de yazınsal kaynağı olan **kilama** yer vermektedir. "**Cembelî û Binefş**" oyununun finalinde geleneksel "**Cembelî û Binefşa Narîn**" (Cembeli ve Narin Binefş) **kilamı** "ses" olarak duyulmaktadır. **Cembelî** ve Binefş'in ağzından olanlar anlatılmaktadır:

"De lori lori lori.....
Bakıyorum da;
Yüzü yanmış, dudağı çatlamış bir çoban
Bitler kanını emmiş ölümler gibi olmuş
Ah de lori lori lori...
Ey Hatunum açıktır hep açıktır
Toprağı ailemi bıraktım oldum çoban
Etraftaki bütün çobanlar iyiler; ama ben kapı önlerinde kaldım.
Bu yedi aydır gözlerim yollarda
Bir tas suya ve bir lokma ekmeğe hasretim
Lori lori lori..." (2. perde, 7. sahne)

"**Kelemê Evînê**" oyununda da; aşiret liderlerini toplayan Zor Temir Paşa, **Gesanlılarla** savaşa girene kızı **Edulê**'yi vereceğini açıkladıktan sonra **Edulê**, **Derwêş**'e seslenmektedir:

“Güzel yiğidim vay güzel yiğidim vay güzel yiğidim
Güzel yiğidim vay güzel yiğidim vay güzel yiğidim
Güzel yiğidim vay güzel yiğidim
Ben öleyim ben öleyim
Ben öleyim ben öleyim
Lo lo Derwêş.
Derwêş babamın evine gel misafir ol
Derwêş oğlan ben zavalının babasının evine gel misafir ol ah
Gönlümün Derwêş’ine Horosan’ın kırmızı keçesine sereceğim
Yaşlı babam ve yaşlı anam “hani nerede kınalı koyun?” diye
sorduklarında,
Diyeceğim ki; çobanımız elin oğluydu, gece ve karanlıktı
Rüzgar ve yağmur vardı çöllerden getirmemiş, kurtlar yemiş
Öleyim
Öleyim
Güzel yiğidim.” (8. sahne)

Bu **kilamla Edulê, Derwêş**’i çağırılmaktadır. **Kilamda** önce aşiret reislerinin çağrıldığı; **Gesan** aşiretinden gelen mektuptan liderlerin korktuğu, savaşa girmekten çekindikleri anlatılmaktadır. Bunun üzerine **Edulê**, babasına ünü yayılmış olan **Ezidi Derwêşê Evdî**’yi hatırlatmaktadır. Bunun üzerine baba, **Edulê**’den **Derwêş**’i çağırmasını istemektedir. **Kilamdaki** olay örgüsüne uygun şekilde **Edulê, Derwêş**’i çağırılmaktadır. Oysaki; oyunda **Derwêş**, aşiret liderleriyle birlikte sahnededir. Paşa’nın açıklamasından sonra **kilamın** bu bölümünün anlatılması atmosferine bir katkı sağlıyor olsa da dramaturjik anlamda yanlış bir yerde konumlandığı görülmektedir. **Edulê, Derwêş** kahveyi içip savaşa gitmeyi kabul ettikten sonra da O’na seslenmektedir. Bu anlatıda ise; **Edulê**’nin ağzından; **Derwêş**’in, **Edulê**’nin babasının kapısına atıyla geldiği, **Edulê**’nin sigara küllüğü ve kahve fincanı taşımaktan hiç boş kalmadığı, komşu kızının **Edulê**’ye kara bir haber getirdiği aktarılmaktadır. **Kilamın** bir başka bölümü **Edulê**’nin ağzından, finalde “Yaşlı Kadın” **Derwêş**’i hançerledikten sonra anlatılmaktadır. Bu **kilam, Edulê**’nin **Derwêş**’i babasının evine çağırdığı bölümdür. Finalde bu **kilamın** kullanılması, doğrudan **kilamın** kullanıldığı ilk sahneyi hatırlatmaktadır. **Edulê**’nin bu **kilamı** finalde söylemesinin şöyle bir anlamı bulunmaktadır: Eğer **Edulê, Derwêş**’i çağırmasa idi; **Derwêş** savaşmayacak ve ölmeyecekti. Bir anlamda **Derwêş**’in ölümüne sebep; **Edulê**’nin bu **kilamla** O’na seslenmesi olmuştur. Daha doğru bir ifadeyle; **kilamın** aynı bölümlerinin bu iki sahnede kullanılması böyle bir anlamın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kaldı ki; **Edulê**’nin finaldeki **kilamdan** sonra, “Sadece

sana söz vermiştim; ancak senin olurum” diyerek kendisini öldürmesi de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Oyunda eylemleri başlatan kişinin “Yaşlı Kadın” olması ise; bu düşüncenin doğrulanmasını zorlaştırmaktadır; çünkü alımlayıcı “Yaşlı Kadın”ın olan biten her şeyde parmağı olduğunu bilmektedir ve **Edule**’nin finalde **kilamın** bu bölümünü söylemesi **kilamın** sadece ölen birinin ardından yakılan bir ağıtmış gibi düşünülmesine sebep olmaktadır. Bu **kilam-metinde**, **kilamın** oyunda dramaturjik anlamda tutarlı bir zemine yerleşmediği sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır. Anlatıdaki olay örgüsünü bazı tasarrufları düşünerek değiştiren yazar, **kilamı** olay örgüsünde doğru yere yerleştirememiştir.

İki örnek üzerinden **kilam-metinlerin** ortak özellikleri olduğu görülmektedir. Bu özellikler, **kilam-metinlerin**, anlatı ile bir çatışmaya, hesaplaşmaya girmediklerini göstermektedir. Böyle bir mirasla hesaplaşmaya girmek ile kastedilen; anlatının sahneye doğrudan taşınması yerine anlatının dramatik metne zemin oluşturarak tiyatroya dair bir tartışma, alan açabilme potansiyelinin araştırılmasıdır. Böylece; geleneksel anlatı ile metin arasındaki gerilim dramatik olana hizmet edebilecektir. Oysaki bu iki **kilam-metinde** anlatı ile böyle bir gerilim bulunmadığı açığa çıkarılmıştır. Anlatıya büyük ölçüde sadık kalıp, teatrallliği ek oyun kişileri ile sağlamaya çalışmak, **kilamların** dokunamazlığını gösterir nitelikte bir özelliktir. **Dengbêj** anlatısı olan **kilamın**, otantikliğini tiyatro metninde korumasına dair düşünce, **kilamın** taşıdığı kodlarla doğrudan ilişkilidir. Belki de aşırı bir yorumla denilebilir ki; **kilamlar**, Kürtler için taşıdığı politik, sosyal, kültürel anlamıyla dokunulmazdır; çünkü **kilamlar**, Kürt kimliğine dair korunması gereken mirasın kadim kaynağıdır. Sonuç olarak; **kilam-metinlerin**, anlatıdan hareketle, anlatıyı bozarak, anlatıyla hesaplaşarak yazılmadığını; anlatının bu kodlarıyla oynamayacak şekilde kurgulandığını, dolayısıyla; dramatik etkinin anlatının içinde ya da anlatıya dair ya da karşıt olanda aranması yerine ek oyun kişileri ile çözüm arayışına gidildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. **Kilamlar**, herhangi bir yapıbozuma uğratılmadan tiyatro sahnesine taşınmaktadır. **Yeni dengbêjin**, geleneği tanıtmak için sahneye çıkma motivasyonu; bir anlatının dramaturjik bir yaklaşım yerine biçimsel olarak sahneye uyarlanma motivasyonu temelinde benzerdir. İşte bu sebeptir ki; **kilam-metinlerin**, yazınsal kaynakları olan **kilamlarla** ilişkisi bu

yönüyle turistikdir. Diğer yandan; **kilamdaki** dil yapısının oyuna aktarılması, geleneğin metne en önemli etkilerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada; anlatının dilinin, bu aktarımla Kürtçe metnin özgün bir dil arayışına alan açtığını söylemek yanlış olmayacaktır.

3.3.2. OYUNCUYA ETKİSİ

Franco Ruffini, “Metin ve Sahne” başlıklı makalesinde oyuncu ve oyun kişinin çok sayıda tarihsel ve kuramsal araştırmaya konu olmuş bir ikilemin karşıt kutupları olduğunu belirtmektedir: “Karakter içine giren oyuncu, kendini uyarlayarak oyuncunun içine giren karakter, aralarında bir yarıyolda buluşan oyuncu ve karakter, karakterle arasına eleştirel bir uzaklık koyan ve bunu koruyan oyuncu, konuyla ilgili bildik formüllerden yalnızca birkaçıdır.”⁶⁵⁸ Oyuncu ve rol kişisi arasındaki, bir anlamda oyunculuk yöntemini de belirleyen, bu değişken mesafenin kültürel bir koda göre biçimleniyor olması mümkün müdür bilinmez; fakat kültürel kodun hiç etkisinin olmadığını düşünmek de bir anlamda doğru oyuncu ve batılı oyuncu arasındaki farkı görmezden gelmek anlamına gelecektir. Bu sebeple; oyunculuk yöntemlerini biçimlendiren dinamiklerden birinin kültür olduğunu söylemek bu bağlamda yanlış olmayacaktır. Oyuncunun, oyuncululuğunda kültürel bir kod taşıması ne anlama gelmektedir? Baltacıoğlu, 1941 yılında yazdığı “Tiyatro’da Türk’e Doğru” başlıklı yazısında, “Tiyatromuz yoktur; çünkü diksiyonumuz Türk değildir”⁶⁵⁹ der ve geleneksel tiyatro icracılarını bu bağlamda ayrıcalıklı bir yere koyar:

Tiyatromu(z) yoktur; çünkü kendimize mahsus olan deklâmasyon yoktur. Asıl Türk dek-lâmasyonu Türk çocuğunda, sokak, mahalle, pazar halkında, satıcılarda, küfecilerde, hamallarda, çamallarda vardır; henüz sahne artistlerimizde yoktur. Naşid’in mimiği, Dümbüllü’nün edâsı, Vedat’ın pozları, Ertuğrul Sadi’nin geniş ve diri aksiyonu hangi yeni ve besili sahnemizde vardır? Naşid sahneye çıktığı zaman ortalık bir mimik baskınına uğrar ki büsbütün Türk’tür. Dümbüllü’deki zıplayışlara bakınız; ne kadar Türkoğlütürktür! Raşit Rıza’nın şaşkınlıkları, korkuları bütün bir

⁶⁵⁸ Franco Ruffini, “Metin ve Sahne”, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 286.

⁶⁵⁹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Tiyatroda Türk’e Doğru”, s.6.

Türk psikolojisidir. Bu kadar zengin bir halk aksiyon cevheri taşıyan bir millet için sahnesiz kalmak bir şeametten başka nedir?⁶⁶⁰

Baltacıoğlu'nun; mimiği, edâyı, pozu, zıplayışı, şaşkınlığı, korkuyu Türk olarak nitelemesi ilginçtir. Bu nitelemede milliyetçi motivasyonun ağır bastığı aşıkardır; fakat diğer yandan tiyatronun kendi dinamiğine dair bir yanı olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Batılı tiyatro anlayışının egemen olduğu bir ortamda Baltacıoğlu'na göre; bu unsurlar batıdan farklıdır ve Türk'tür. Bu düşünceye göre; Türkçe tiyatro yapıyor olmanın Türk tiyatrosu yapıyor olmak anlamına gelmediği aşıkardır. Yine bu düşünceye göre; oyuncu tüm varlığıyla Türk'e mahsus kodlar taşımalıdır. Pekiyi Kürtçe oynayan bir oyuncunun Kürt'e mahsus kodlar taşıması ne anlama gelmektedir? Mimiği, edâsı, pozu, zıplayışı, şaşkınlığı, korkusu Kürt olmak ne demektir? Daha açık bir ifadeyle; bir oyuncunun oyuncululuğunda sosyal, kültürel, tarihsel unsurları taşıması nasıl gerçekleşmektedir? Bu soruları saklı tutarak, bu bölümde Kürt'e mahsus sosyal, kültürel, tarihsel kodları taşıyan **dengbêjlik** geleneğinin oyuncuya etkisi tartışmaya açılacaktır. Geleneğin oyuncuya etkisi iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. İlki oyuncunun **dengbêj** olmasıdır. İkincisi ise; bir **dengbêjin** oyunculuk yapmasıdır.

3.3.2.1. DENG BÊJ OLARAK OYUNCU

Çoğunlukla oyuncu ve oyun kişisi arasındaki mesafenin değişkenliğidir bir tiyatro ekolünü bir başka ekolden farklılaştıran. Oyuncu mesafeyi sıfırlayıp, karakterin içinde midir? Karakter kendini uyarlayarak oyuncunun içine mi girmiştir? Yoksa oyuncu ve karakter birbirlerine adım atarak orta yolda mı buluşmuştur? Ya da oyuncu karakterle arasına eleştirel bir uzaklık mı koymuştur? Bu bölümde oyuncu ve oyun kişisi arasındaki bu mesafe sorunsalı **dengbêjliğin** oyuncululuğa etkisi üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır.

⁶⁶⁰ A.y., s. 6.

Modern Kürt tiyatrosunda **dengbêj**, **kilam** anlatarak sahnenin atmosferine yardımcı bir unsur olarak katkı yapmasının dışında -ki bu aslında **kilamın** bir etkisidir- çoğunlukla bir anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tersten bir ifadeyle de; kültürel kodlarla kurgulanmış Kürtçe bir oyunda bir anlatıcı varsa bu genellikle **dengbêj** olmaktadır.

Hatırlanacağı gibi; “Hamlet” uyarlamasında biri kadın biri erkek olmak üzere iki **dengbêj** bulunmaktadır. Bu **dengbêjler**, “Hamlet”i herhangi bir ezgi kalıbı olmaksızın düz bir şekilde anlatmaktadır. Anlatıcıların birer **dengbêj** oldukları ancak repliklerinden anlaşılmaktadır. Buna ek olarak; erkek **dengbêjin** oyun kişilerinin konuşmalarını aktarırken “-dedi” kalıbını kullandığı- bazı yerlerde cümleleri arka arkaya sıralarken -ki -bir **dengbêj** gibi kulağını kapattığı görülmektedir. 12 Mayıs 2015 tarihinde İstanbul’da Şişli Kent Kültür Merkezi’ndeki sahnelemede erkek **dengbêji** oynayan Vural Tantekin’in **dengbêjliğe** dair bu göstergeden vazgeçtiği görülmektedir. Dolayısıyla; bu anlatıcıların **dengbêj** olduğuna dair bilgi sadece repliklere bırakılmıştır. Yönetmen Celil Toksöz, ilk olarak gerçek **dengbêjleri** sahneye çıkarmayı düşündüğünü belirtmiş, ardından bu kararından vazgeçmiştir. Toksöz, Diyarbakır’daki **dengbêj** evine defalarca gittiğini, **dengbêjlerin kilamı** anlatacağından şüphesi olmadığını; fakat teatral ögenin eksik kalacağını düşündüğünü ifade etmiştir:

“Burada teatral öge eksik orada, çok riskli bir iş. Onu nasıl durduracağım? O adam öyle alışmamış, ona kendi hikayeni anlatamazsın. Hamlet ile ne ilgisi var? Tekst de veremezsin. Ona yapacağın tek şey; anlatırsın hikayeyi o da senin hikayeni kendi hikayesi yaparak disipline sadık kalır. Ama ne kadar uzatacak? Her oyunda ne yapar?”⁶⁶¹

Toksöz, daha sonra oyuncuya güvenmek gerektiğini söylemiş ve oyuncuların **dengbêji** oynamalarını tercih etmiştir. Dikkat çekici olan; bu tercihin oyunculuğun sınırı zorlayan bir süreci gerçekleştirmemiş olmasıdır. Daha açık bir ifadeyle; **dengbêji** oynayacak oyuncular bu rolü herhangi bir anlatıcı rolünden farklı

⁶⁶¹ Celil Toksöz, kayıt no: 20112015/3.

oynamamıştır. **Dengbêj** de bir anlatıcıdır; fakat onu belirleyen özellikleri vardır. “Hamlet”teki **dengbêjlerin**, bu özellikleri taşımaması sebebiyle sadece metin üzerinde **dengbêj** oldukları anlaşılmaktadır. **Dengbêjlerin** belirli bir ezgi kalıbı içinde ritmik olarak anlatılarını aktaran **dengbêji** oynayacak oyuncu için teknik bir arayışın yolunu açacak iken; bu oyunda oyuncuların böyle bir tekniği sahneye taşımadığı görülmektedir. Oyuncu bir **dengbêj** gibi olmayı tercih etmemiş; cümleleriyle “**dengbêj**” olduğunun bilgisini vermenin ötesine geçememiştir. Oyuncu, **dengbêj** rolünün sadece anlatıcı özelliğini almıştır. Oysaki; **dengbêj**, kendine has özellikleri olan bir **vebêj** (anlatıcı) dir. Bu noktada belirtmek gerekir ki; **dengbêji** oynayan oyuncunun anlatısını ritmik anlatması, sesini bir **dengbêj** gibi kullanması geleneğin oyuncuya etkisinden bahsetmek için yeterli değildir. **Dengbêji** oynayacak oyuncunun geleneğin özü olan icra süresini oyun kişisinde açığa çıkarması kuşkusuz biçimsel olarak **dengbêjliği** işaret eden göstergelerin ötesinde bir anlam taşımaktadır. Oyuncunun **dengbêj** rolüyle arasına koyduğu mesafe elbette önemlidir; fakat bu oyunda oyuncunun karşıt kutbuna **dengbêji** değil bir anlatıcıyı koyduğu görülmektedir. Denilebilir ki; bu oyunda oyun kişisiyle bir hesaplaşmaya girilmemiş, **dengbêj** rolü sadece bir anlatıcı gibi yorumlanmıştır.

Mardin Figürsüzler Tiyatro Topluluğu’nun sahnelediği “**Neçîrvan**” adlı oyunda da hatırlanacağı gibi yazarın yazdığı **kilamları** bir **dengbêj** gibi aktaran anlatıcı bulunmaktadır. Sahnenin sol tarafında bir minder üzerinde yerde oturan **dengbêj**, geleneksel kıyafetler içinde elinde tespihle **kilamları** anlatmaktadır. Ubeydullah Olam, **dengbêji** oynayan Nafis Aslan’ın gerçek yaşamda bazı **kilamları** bildiğini; fakat **dengbêjlik** yapmadığını belirtmiştir.⁶⁶² Dolayısıyla; bu oyunda da “Hamlet” oyunundaki gibi **dengbêj** olmayan bir oyuncunun **dengbêji** canlandırması söz konusudur. Bu oyunda “Hamlet”ten farklı olarak oyuncu, **dengbêji** canlandırırken göstergelerin hepsini kullanmaktadır. Olam’ın yazdığı yeni **kilamlar** bir **dengbêjin** tekniğine uygun olarak ritmik anlatılmaktadır. Yazar, **kilamların** ezgi kalıbını Nafis Aslan ile beraber oluşturduğunu belirtmiştir. Olam, kendisinin Botan yöresinin **dengbêjlik** tarzına hakim olduğunu; buna karşılık **dengbêji** canlandıran

⁶⁶² Ubeydullah Olam, kayıt no: **1062013**.

Aslan'ın Serhat yöresinin **dengbêjlik** tarzına yatkın olduğunu ifade etmiştir.⁶⁶³ Dolayısıyla; Olam'ın Aslan ile buluşmasından önce Botan yöresine göre oluşturduğu ezgi kalıbı, Serhat yöresinin **dengbêjlik** tarzıyla yorumlanmıştır.

Bu oyunda **dengbêji** oynayan oyuncu, hem -gibi yapmaktadır hem de bir **dengbêjlik** icrası sunmaktadır. Bu noktada; oyuncu ve oyun kişisi arasında iki farklı mesafenin kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Oyuncu, bir oyun kişisi olarak **dengbêj** gibi davranırken; aradaki mesafeyi sıfırlayarak, rolün içine girmektedir. Diğer yandan; oyuncu; sesiyle, tavrıyla, duruşuyla bir **dengbêjlik** icrası sunarken; mesafe yine sıfırlanmakta; fakat bu sefer oyun kişisi oyuncuyu yönlendirmektedir. Sonuç olarak; oyuncu adım atacağı karşıt kutbuna “Hamlet” oyunundaki gibi bir anlatıcı değil; doğrudan **dengbêji** koymuş, sadece biçimsel olarak değil; **dengbêjin** taşıdığı sosyal, kültürel ve tarihsel kodlara **dengbêj** rolü içinde alan açmaya çalışmıştır.

Bu iki oyunda da **dengbêj**, bir anlatıcı olarak yer almıştır. “Hamlet” oyununda oyuncuların **dengbêj** oldukları sadece repliklerden anlaşılmaktadır. “Nêçîrvan” oyununda ise; oyuncu, sesiyle, anlatım tarzıyla **dengbêjliğin** icra süresinin bir taklidini sahneye taşıyabilmiştir. Hatta sahnedeki icrası hem bir taklit hem de bir **dengbêjlik** icrası olarak değerlendirilebilecek özelliktedir. **Dengbêjin** marifeti olarak sesi ve hafızası düşünüldüğünde; hafızanın bir oyuncu için teknik bir arayışı gerektiren bir engel olmadığı; fakat güzel sesli olmanın ya da bir **dengbêj** gibi anlatabilmenin yetisinin önemli bir teknik arayışı gerektirdiği görülmüştür. Daha açık bir ifadeyle; eğer bir oyuncu **dengbêji** oynuyorsa; oyuncudan **dengbêjin** marifetlerini göstermesi beklenmektedir; çünkü ancak o marifetler görüldüğünde oyun kişisinin bir **dengbêj** olduğu anlaşılacaktır. “Hamlet” oyununda oyunculara **dengbêjlik** marifetleri görölmezken; “Nêçîrvan” oyununda **dengbêji** oynayan oyuncuda ve aynı zamanda tiyatronun gösterim süresi içinde **dengbêjlik** yapan “**dengbêj**”de -ki aynı kişidir- bir **dengbêjlik** marifeti görölmektedir.

⁶⁶³ Aynı kayıt.

Sonuç olarak; Kürt tiyatrosundaki neredeyse tüm “anlatıcı”ların **dengbêj** olması, geleneğin bir etkisidir. Bunun ötesinde; **dengbêji** oynayan oyuncuların gelenekle kuramadıkları organik bağ **dengbêji** herhangi bir anlatıcı olarak sahneye taşımalarıyla sonuçlanmıştır. Diğer yandan; bir taklit bile olsa geleneğin icra süresini sahneye taşıyan, **dengbêjlik** marifetini gösteren oyuncudan bahsetmek de mümkündür.

3.3.2.2. OYUNCU DENG BÊJ

Modern Kürt tiyatrosunda bir oyuncuyu **dengbêj** olarak sahnede görmenin yanında gerçek bir **dengbêjin** oyunculuk yaptığını görmek de mümkündür. Bir tiyatro oyununda yer alan **dengbêjlere** “oyuncu **dengbêj**” denilecektir. “Oyuncu **dengbêj**”lere örnek olarak yer aldıkları oyunlarla şu isimleri saymak mümkündür: Batmanlı **Dengbêj Mizaferê Celdekî** (Muzafer İlgi), Batman Şehir Tiyatrosu’nun “**Bênalî û Temir**” (Binali ile Temir) adlı ilk oyununda; Diyarbakırlı **Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî** (Seydo Şimşek), Dicle Fırat Kültür ve Sanat Merkezi tiyatro topluluğunun sahnelediği “**Dewrêşê Evdî**” adlı dans tiyatrosunda; **Dengbêj Axîn Biro** (İbrahim Ertaş) ise; DBŞT tarafından sahnelenen “**Destê Şeş Tîlî**” oyununda sahneye çıkmıştır.

“**Dewrêşê Evdî**”, yazar ve yönetmen Gıyasettin Şehir’den aldığımız bilgiye göre; 2005 yılında sahnelenmeye başlamış, iki sene boyunca festivaller de dahil olmak üzere birçok yerde seyirciyle buluşmuştur.⁶⁶⁴ Oyunun kamera kaydına ulaşamadığı için; **Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî**’nin oyundaki yeri ve işlevine dair bilgiler yönetmenden alınmıştır. Gıyasettin Şehir, **dengbêjin** sahne aralarında **kilam** anlattığını belirtmiştir. **Dengbêji** bir anlatıcı olarak sahneye taşıyan Şehir, **dengbêjin** oyuncuların arasında gezerek **kilamını** anlattığını ifade etmiştir. Şehir’in **dengbêji** bir oyuncu olarak sahneye taşınması noktasındaki şu cümlesi oldukça ilginçtir: “Sözüm ona rejî de yapmıştık; ama O, her defasında kendisine göre oynadı”.⁶⁶⁵ 2013

⁶⁶⁴ Gıyasettin Şehir, kayıt no: 21112015/4.

⁶⁶⁵ Aynı kayıt.

yılında kurulan Batman Şehir Tiyatrosu’nun ilk oyunu olan, Murathan Mungan’ın “Binali ile Temir” adlı öyküsünden Onur Cebe tarafından sahneye uyarlanan ve yine Onur Cebe tarafından yönetilen, “**Bênali û Temir**” adlı oyunda yer alan **Dengbêj Mizaferê Celdekî** için de benzer bir tespit yapılmıştır. Cebe, “çivilemek” olarak adlandırdığı, anlatının sahne üzerindeki istikrarını sağlamak konusunda zorlandığını ifade etmiştir.⁶⁶⁶ Cebe, sahnelemeye geçmeden önce oyunun hikayesinin **dengbêje** anlatıldığını ve **kilamların dengbêj** tarafından yazıldığını belirtmiştir.

“Biz böyle bir şeyi sahneye taşıdığımız zaman bunları netleştirip çivilememiz gerekir. Çivileme sürecimiz çok sağlıklı olmadı; çünkü dengbêjler çivileyen insanlar değiller. Her yerde akıllarına ne geliyorsa söyledikleri için.”⁶⁶⁷

Onur Cebe, **dengbêjin** sahneleme sürecinde bocaladığını ve sahnelemede de istikrar yakalanamadığını ifade etmiştir. Cebe, buna sebep olarak; **dengbêjlik** icrasında alanın **dengbêje** ait iken; tiyatrodaki **dengbêjin** hüküm alanına yönetmenin doğal olarak müdahale etmesini göstermektedir. **Dengbêjlik** icrasında icra süresini **dengbêjin** bizzat belirlediği düşünülürse; **dengbêjin** sahne üzerinde bunu özgürce yapamıyor olması hem Gıyasettin Şehir’in hem de Onur Cebe’nin yaşadığı zorluğun nedenini bir anlamda açıklamaktadır. **Dengbêjliğin** özünün icra süresi olduğunu söylerken; bu icra süresini gerçekleştiren kişinin, Baltacıoğlu’nun tiyatro bağlamında oyuncuya verdiği referansla, bu anlatı geleneğinde **dengbêj** olduğunu bu noktada bir kez daha hatırlamak gereklidir. **Dengbêj**, icra süresinin asıl öznesi iken; sahnedeki gösterim süresinin ise öznelerinden biri olmaktadır. **Dengbêjlik** geleneğinin icra süresi ile tiyatronun gösterim süresi çatışmaktadır. **Dengbêjin** de birbiriyle organik bağın kurulamadığı bu iki süre içinde bocaladığını söylemek yanlış olmayacaktır. **Dengbêj**, bir **dengbêjlik** icrasının içindeyken aynı zamanda dramatik bir sürenin de içindedir. **Dengbêj**, Cebe ve Şehir’in belirttiği gibi; bu süre içindeki aksiyonunu sürekli kılmamakta; bir oyun kişisi olarak; fakat bir **dengbêjlik** icrası içindeymiş gibi

⁶⁶⁶ Onur Cebe, kayıt no: 1212017.

⁶⁶⁷ Aynı kayıt.

hareket etmektedir. Örneğin; “**Bênali û Temir**” oyununda **Dengbêj Mizaferê Celdekî**, yönetmenin **Bênali**’nin akıl hocası olarak yorumladığı “**Hawar**”⁶⁶⁸ canlandırırken bazı yerlerde bir anlatıcı gibi konuşurken bazı yerlerde **kilam** anlatmaktadır. Oyun boyunca sahne üzerinde olan **Celdekî**, oyun kişileri ile de zaman zaman ilişki kurmaktadır. Örneğin; bir anlatıcı olarak oyunun açılışında karakterleri tanıtan **Hawar**, konuşmasının sonunda bir **kilam** anlatmaktadır. Oyun boyunca karakterlerle kesinlikle iletişimi olmayan ve **dengbêjin** yanında oturan genç bir erkek de erbanesiyle oyundaki tüm **kilamlara** eşlik etmektedir.

Bênali’nin vurulmasından sonra **Hawar**, yerinden kalkar ve **Bênali**’nin başında dua okur, yine bir anlatıcı gibi konuşur. Konuşmasından sonra yerine geri döner. **Hawar**’ın bir **dengbêj** gibi olayları dışarıdan seyreden kişi olduğu algısı, **Bênali**’nin adını haykırdığı yerde Temir’in korkarak **dengbêje** sarılmasıyla kırılır. O ana kadar **Hawar**’ın sahnede varlığı hissedilmezken; Temir’in korkarak **Hawar**’a sarılmasıyla **Hawar**’ın kim olduğuna dair bir anlam karmaşası ortaya çıkar. **Hawar**’ın, **dengbêj** mi anlatıcı mı yoksa bir yol gösterici mi olduğuna dair muğlaklık bir sahnede daha kendisini göstermektedir. **Bênali**’nin, tüfeğini ele geçirdikten sonra Temir’e gitmesinden hemen önce **Hawar** şu konuşmayı **Bênali**’nin yüzüne bakarak, yani sahnede bir kez daha bir oyun kişisi olarak yapmaktadır:

“Sen o piçi bilmezsin. Öldürmek için gidiyorsan git! Ama hiç onunla konuşacağım deme. Onunla konuşamazsın. Konuşmaya dilin yetmez. Hem nedir konuşmak? Ve onunla ne konuşacaksın? Ot dediğimize ot diyor, su dediğimize su diyor. Ama başka türlü söyler. Yahu sana nasıl anlatsam bilemiyorum. O bir başka alemde yaşıyor. Bu kimsesiz bir oğlandır. Kimsesiz biri hep yabani olur, yaralı bir hayvan gibi. Senin eşkıyalığın onun gücüne yetmez. Yiğitliğin ve savaşçılığına bir şey demiyorum. İyi biliyorum ki; sen 250 metreden kurşunu yılanın gözünden vurursun. Ama sana diyorum, bu çocuğun dünyası ve dili farklı ve acayıptır. Eğer ona yenilirsen onun yiğitliğinden değil onu tanımadığın için yenilirsin. Gitme oğul gitme!”⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ Murathan Mungan’ın “Binali ile Temir” öyküsündeki adı; “Avar”dır.

⁶⁶⁹ Oyuncu Barış Işık’ın arşivinden alınan oyun metnini Mustafa Akyol çevirmiştir. Tek perde olan oyunda sahneler belirtilmemiştir. Bu sebeple; oyundan yapılan alıntılarda dipnot verilmemiştir.

Görüldüğü gibi; **Hawar**, bu örnekteki gibi zaman zaman oyun kişileri ile iletişime geçerken; **kilam** anlattığı yerlerde **civat** olarak seyirciyi kabul ederek, onlara seslenmektedir. **Celdekî**'nin yani **Hawar**'ın sahnedeki varlığı konusundaki dramaturjik belirsizliğin **dengbêjliğin** oyuncuya etkisini de bulanıklaştırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira anlatının icra süresi ve tiyatronun gösterim süresi içinde salınan **dengbêjin** iki süreye de dahil olamadığı görülmektedir. Onur Cebe, tasvirin yoğun kullanıldığı bu metni sahneye taşıırken karşılaştığı biçim sorununu gerçek bir **dengbêji** sahneye çıkararak çözebileceğini düşündüğünü belirtmiştir.⁶⁷⁰ Cebe, gerçek bir **dengbêji** tercih etmesinin sebebi olarak da; oyuncuların bazı kalıpları taşıırken; **dengbêjlerin** doğal olmasını göstermiştir.⁶⁷¹ Yönetmenin gerçek bir **dengbêjle** yakalamayı düşündüğü doğallığın sağlanamadığı; **dengbêjin** dramaturjik anlamda oyundaki kimliğiyle ilgili bir belirsizliğin olduğu görülmüştür.

DBŞT'nin sahnelediği “**Destê Şeş Tilf**” oyununda **Asê, Kejo, Wesîla, Keyo** ve Çocuk (Torun) rol kişilerinin yanı sıra metinden ayrı olarak sahnelemede bir de **dengbêj** bulunmaktadır. Yönetmen Yavuz Akkuzu, metinde dışarıdan gelen **kilam** seslerini sahne üzerine taşımış, metinde iki **kilam** yer alırken; sahnelemede toplam beş **kilam** kullanılmıştır. **Kilamları Axîn Biro** anlatmıştır. Yavuz Akkuzu, **kilam** kullanmak istediği yerleri **Axîn Biro**'ya söylemiş; **dengbêj** bu yerler için yönetmene yaklaşık 10-15 **kilam** anlatmış, önermiştir. Ardından yönetmen, bu **kilamların** içinden uygun olanları seçmiştir. Akkuzu, oyunu **dengbêjin** de içinde bulunduğu bir **dengbêj** hikayesi olarak yorumladığını; o sebeple oyunun başına ve sonuna iki **kilam** daha eklediğini belirtmiştir.⁶⁷² Oyuna eklenen üçüncü **kilamı** ise; **Keyo** karakterinin **girizgah kilamı** olarak kullandığını ifade etmiştir.⁶⁷³ Oyunun girişinde **Axîn Biro**, sahnedeki taşın üstünde oturarak kaynak kişisi Erivan Radyosu'nun önemli seslerinden **Aslîka Qadir**'in olduğu “**Qasimo**” (Kasımo) adlı **kilamı** anlatmaktadır. Bu **kilam**; adı Meyro olan bir annenin, oğlu Kasımo'nun öldürülmesi üzerine anlattıklarıdır.

⁶⁷⁰ Onur Cebe, kayıt no: 1212017.

⁶⁷¹ Aynı kayıt.

⁶⁷² Yavuz Akkuzu, kayıt no: 1032017.

⁶⁷³ Aynı kayıt.

Dengbêj, sahne üzerindeki bir taşın üzerinde oturarak **kilamını** anlatırken bütün oyun boyunca sahnede olacak oyun kişileri de hızlı bir ritimle sahnede dolaşmaktadır. Oyun şöyle ilerler: **dengbêj**, **kilamının** sonuna doğru ayağa kalkıp, sahnenin arkasında bir yere oturur. Hemen ardından **Asê**, torunuyla sahne önüne gelir ve konuşmaya başlar. **Dengbêjin**, **kilamı** sahnenin neredeyse ortasında sayılabilecek bir taşın üzerinde ve oyun kişileri arasında anlatması, **dengbêjin dengbêj** rolüyle gösterim süresine katılacağına dair ilk ipucunu verir gibidir. Ayrıca, **dengbêjin** taşın üzerinden kalkması, yer değiştirmesi de sahne üzerinde **dengbêjin** sabit bir yeri olmadığına dair önemli bir göstergedir. Diğer yandan; **dengbêjin** anlattığı **kilam**, oyun ilerledikçe anlaşılır ki; **Asê**'nin de oğlu için yaktığı ağdın bir benzeridir. **Dengbêj**, bu kadın ağzı **kilamıyla** **Asê**'nin yaşadıklarına bir gönderme yaparken; mekanın böylesi ölümlere gebe olduğunu da daha en başından işaret etmektedir. **Meyro** ile **Asê** aynı acıyı yaşayan iki annedir. Hatta tüm oyun kişilerini ortaklaştıran; evlat/kardeş/baba acısıdır. **Dengbêj**, bir oyun kişisi olarak bu acıların tanığıdır ve yaşanan acıyı **kilamlarla** anlatmaktadır.

Yönetmen, her oyun kişinin diğer oyun kişileri ile aynı aksiyonu gerçekleştirdiği sahneler kurgulamıştır. Bir an herkes **Wesîla** ile yerin altından gelen sesi toprağın üzerine kulağını dayayarak duymaya çalışmaktadır ya da bir an herkes torunun şarkı söyleyerek taşları üst üste koyma aksiyonunu beraber gerçekleştirmektedir. Her oyun kişisi bir anlığına diğer oyun kişilerinin yerine geçmektedir. İlginçtir ki; **dengbêj** de bu ortak aksiyonlara katılmaktadır; fakat **dengbêjin** aslında repliği olan **kilamları** anlatırken içinde bulunduğu aksiyon hiçbir şekilde ortak bir aksiyona dönüşmemektedir. Bu durum; **dengbêji** diğer oyun kişilerinden ayırmaktadır. **Dengbêj** diğer oyun kişilerinin neler yaptığına, neler yaşadığına tanık olmakta, anlattığı **kilamlarla** daha önce yaşananları da bildiğini göstermektedir; fakat oyun kişileri için **dengbêj**, hem vardır hem de yoktur. Örneğin; “**Seydîko**”(Seydiko) **kilamı**, bir erkek ağzı **kilamıdır** ve Akkuzu, bu **kilamın Keyo**'nun acısını ve aynı zamanda acımasızlığını imleyecek şekilde metinde

kullanıldığını ve aslında bir anlamda **Keyo**'nun ağzından söylenebilecek bir **kilam** olduğunu düşünmektedir.⁶⁷⁴ **Asê**, ikinci perdenin başında bu **kilamı** duyunca; sahnenin arkasında yerde oturan **dengbêjin** varlığını sadece sesi üzerinden kabul ederek; “Yine Seydiko'nun kilamı. Bir adamın söylediği ağıt...”⁶⁷⁵ demektir. **Dengbêj** bunun dışında; oyun kişileri tarafından görülmemekte, duyulmamaktadır. Bu, dramaturjik bir tutarsızlık değil; aslında **dengbêj** olan bir oyuncunun gösterim süresine katılmasıyla ortaya çıkan çift katmandır. Yönetmen, **dengbêji** “o mekanın dengbêji”⁶⁷⁶ olarak kurguladığını belirtmektedir. O mekanın **dengbêji**, sözünü ettiğimiz çift katmanı hem oyunun içinde hem de bu oyunun sahnelendiği tiyatrodaki **dengbêjlik** yaparak oluşturmaktadır. Denilebilir ki; **dengbêji** oynayan gerçek **dengbêj**, bir yandan oyun kişisi iken; diğer yandan şimdi ve burada gerçekleştirdiği icrasıyla gerçek bir **dengbêjdir** de. Yavuz Akkuzu'nun şu sözleri, bu yapının tercih edilme sebebini bir anlamda özetler niteliktedir:

“(Dengbêji) Turistik bir şey olmasın diye aksiyona da kısmen dahil olsun diye yorumladım; çünkü birçok dengbêj kullanımı oluyor. Böyle sahnede duruyor, kilamını anlatıyor. O biraz turistik kalıyor gibi geliyor bana.”⁶⁷⁷

Dengbêji, icra süresini kendisinin belirlediği özgür bir alanda, aksiyona dahil eden yönetmenin, icra süresi ve gösterim süresi arasında organik bir bağ kurulmasını sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. **Dengbêjlik** icrasında anlatılan bir **kilam** sahneye yine bir **dengbêjlik** icrası olarak; fakat oyunla organik bir bağ kurularak taşındığında **oyuncu dengbêjin**, sahnede hem kendi gibi bir **dengbêji** oynadığı hem de kendi olduğu görülmektedir.

Dengbêjlik marifetleri de oyuna önemli bir katkı sağlamaktadır. Hatırlanacağı gibi; **dengbêjlik** geleneğinde hafızanın güçlü olması oldukça önemli bir özelliktir. Bu özellik sayesinde metinde yer alan **kilamların** otantik ezgi kalıpları ve ritimleriyle söylenmesi sağlanmış, oyunun dramaturjisine uygun **kilamlar**

⁶⁷⁴ Aynı kayıt.

⁶⁷⁵ Ahmed Osman, “Destê Şeş Tili”, Çev. Mustafa Akyol, s. 21.

⁶⁷⁶ Yavuz Akkuzu, kayıt no: **1032017**.

⁶⁷⁷ Aynı kayıt.

eklenebilmiştir. Örneğin; metinde yer alan ve yine bir annenin oğluna anlattıkları olan “**Casimo**” **kilamının** ezgi kalıbına ulaşmakta zorlandığını belirten yönetmen Akkuzu, “bir şans olarak” **Axîn Biro**’nun bu **kilamı dengbêj** olan babasından önceden öğrenmiş olduğunu; dolayısıyla hafızasında olan bu **kilamı** hemen anlattığını belirtmiştir.⁶⁷⁸ Bir başka örnek olarak; yönetmen oyun finalinde bir “**payîzok**”⁶⁷⁹ kullanmak istemiştir: “Oyunun sonunda ölüm gerçekleştiği için ve aynı zamanda torun artık bu sefer o mücadeleyi devam ettirme kararı aldığı ve yine ölümler gerçekleşeceği için bir payîzokla bitirmek istedim”⁶⁸⁰. Yönetmenin bu isteğini **Axîn Biro**, bilinen bir “**payîzok**”un ezgi kalıbının içine oyuna uygun doğaçlama sözler ekleyerek gerçekleştirmiştir.⁶⁸¹ Bu örnekler; bir anlamda gerçek bir **dengbêjin** gösterim süresine **dengbêjlik** marifetleriyle katıldığını göstermektedir. **Oyuncu dengbêjin**, kendine ait sabit ve belirli bir alanın içinde **kilamını** anlatmaktan ziyade; dramatik olanın alanına katıldığı, anlatısını gösterim süresine dahil edebildiği görülmektedir.

Sonuç olarak; **oyuncu dengbêjlerin**, oyunun gösterim süresine dahil edilebildikleri ölçüde **dengbêjlik** ve tiyatro arasında organik bir bağ kurulabildiği görülmüştür. Bu önermenin tam tersi de doğrudur: **dengbêjlik** ve tiyatro arasında organik bir bağ kurulabildiği ölçüde **oyuncu dengbêj**, oyunun gösterim süresine dahil olabilmektedir. Kuşkusuz; **oyuncu dengbêjin**, gösterim süresine dahil edilememesinin tek bir sebebi yoktur. Sonuçta ortaya çıkan durumun **dengbêjin** profesyonel bir oyuncu olmamasından kaynaklı olduğunu düşünmek ise durumun yeterince analiz edilmediğinin bir işaretidir. “**Destê Şeş Tilî**” oyununda profesyonel oyuncu olmayan bir **dengbêjin** oyunun gösterim süresine **dengbêji** oynayan bir **dengbêj** olarak dahil edildiği görülmüştür. Diğer yandan; dramaturjik bağlamda

⁶⁷⁸ Aynı kayıt.

⁶⁷⁹ “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 hikayeleri kapsar.”, “Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış”, Derleyenler: Nezan Newzat Çelebi, Vedat Yıldırım, Aytekin G. Ataş, a.y.

⁶⁸⁰ Yavuz Akkuzu, kayıt no: **1032017**.

⁶⁸¹ Aynı kayıt.

zeminin soru işaretlerine yer bırakmayacak şekilde kurulmamış olmasından, “**Bênalî û Temir**” oyununda **dengbêj**, gösterim süresine dahil olamamıştır. “**Destê Şeş Tilî**” oyununda **dengbêj**, oyunculuk yapmak ve **dengbêjlik** yapmak arasında salınırken her daim dramatik olanın içindedir. “**Bênalî û Temir**” oyununda ise; **dengbêjin** bu iki eylem arasında salınırken savrulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bir oyuncudan **dengbêji** oynamasını istemek; kuşkusuz oyuncu için oyunculuk bağlamında özel bir teknik arayışı zorunlu kılmaktadır. Diğer yandan; bir **dengbêjden** oyuncu olmasını istemenin, **dengbêjin** oyunculuk yapabilmesinin ötesinde gelenek ve tiyatro arasında kurulacak organik bağla ilişkili olduğu görülmüştür.

Bu bölümün başında; Kürtçe oynayan bir oyuncunun Kürt’e mahsus kodlar taşımasının ne anlama geldiği; mimiği, edâsı, pozu, zıplayışı, şaşkınlığı, korkusu Kürt olmanın ne demek olduğu, kısacası bir oyuncunun oyuncululuğunda sosyal, kültürel, tarihsel unsurları taşımasının ne anlama geldiği sorusu saklı tutulmuştur. Bu soruların kültürel milliyetçi bir yaklaşımla sorulmadığı; aksine bu yaklaşımla sahneye çıkan “**dengbêj**”in görünme biçimlerinin tartışmaya açıldığını belirtmek gereklidir. Öncelikle bu sorular sorulmuş, ardından sosyal, kültürel, tarihsel unsurları taşıyan “**dengbêj**”in Kürt tiyatrosundaki “anlatıcı” yerini almasının iki boyutu tartışmaya açılmıştır. **Dengbêji** oynayan oyuncular ve **oyuncu dengbêjleri** analiz ettiğimiz bu bölüm göstermiştir ki; Kürtçe oynayan bir oyuncunun Kürt’e mahsus kodları taşıyan bir **dengbêji** canlandırması ya da bir **dengbêjin** kültürel kodlarla kurgulanmış bir oyunda bir oyuncu olarak yer alması Kürt tiyatrosunda özgün bir oyunculuk tekniğinden bahsetmek için yeterli değildir. Daha açık bir ifadeyle; bir oyuncunun **dengbêji** oynaması onun doğal olarak sosyal, kültürel, tarihsel unsurları taşıyan bir oyunculuk yaptığı anlamına gelmemektedir. Aynı şekilde **dengbêj** iken doğal olarak içkin olan sosyal, kültürel, tarihsel unsurların sahnede bir oyuncu olarak yer alındığında doğrudan sahneye taşınmadığı, aktarılmadığı da görülmüştür. Bu bölümün sonunda; bir oyuncunun oyuncululuğunda ait olduğu kimliğin sosyal, kültürel ve tarihsel unsurlarını taşımasının birtakım biçimsel benzetmelerle olmayacağı da açığa çıkarılmıştır. Diğer yandan; oyuncu ve **dengbêj** arasında kurulan organik bağ, sahnede özgün bir anlatıcıyı ortaya çıkarmıştır. İşte bu özgün anlatıcı; Kürt

kimliğinin sosyal, kültürel, tarihsel unsurlarını taşıyan oyuncunun bizzat kendisi olmaktadır. Zira bu anlatıcı bu unsurları taşıyan **dengbêji** herhangi bir “anlatıcı”dan farklı oynamaktadır.

3.3.3. MEKANA ETKİSİ

Kürt tiyatrosunda fiziksel mekanın sürekliliğinin kesintiye uğradığından; fakat gösterim sürekliliğini sağlamak isteyen Kürt tiyatrosunun kendisine alternatif sahneler yarattığından daha önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Bu bölümde; **dengbêjlik** geleneğinin süreklilik yakaladığı zamanlardaki fiziksel mekana ve kurgusal mekan olarak adlandırdığımız oyunun geçtiği mekana etkisi örnek oyunlar üzerinden tartışmaya açılacaktır.

“Seyirciyi bir cemaat gibi kurmayı tasarladım. Sahnenin ortasındaki tabut da aslında büyük tabutun (sahne) bir minyatürü. Seyirci dolayısıyla oyuna birer ölü olarak katılmış oluyor. Hikayeyi dinleyen cemaatin bir parçası olarak.”⁶⁸²

Bu cümleler, Destar Tiyatro’nun “**Gor**” (Mezar) adlı oyununun yazarı, yönetmeni ve sahne tasarımcısı olan Mirza Metin’e aittir. İlk gösterimini 2013 yılının Ekim ayında yapan oyunda arafta kalmış beş kişinin hikayesi anlatılmaktadır. Sahnede seyirciler dikdörtgen bir alanın uzun kenarlarına karşılıklı oturacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu dikdörtgen alanın tam ortasında bir tabut bulunmaktadır. Oyun alanı ise; bu dikdörtgen alan ve ek olarak hemen devamında mezarların içe gömülü olduğu basamaklı platformlarla tasarlanmıştır. Dikdörtgen alanın platform tarafının hemen karşısındaki duvarda bulunan dikdörtgen niş de yine oyun alanına dahil edilmiştir. Mirza Metin, tasarımının **dengbêjlik** geleneği ile ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

⁶⁸² Ayşegül Özbek, “Karanlığın içinden...”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 17 Kasım 2013, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/10309/Karanligin_icinden....html, 12 Şubat 2017.

“‘Gor’ adlı oyunumda anlatı tekniklerini kullanmanın yanında anlatı mekânı olan ‘dîwanxane’yi de kullandım. Oyun bir mezarın içinde geçiyor. Mezarın içine divan kurdum.”⁶⁸³

İki tarafında seyircilerin bulunduğu dikdörtgen oyun alanı, oyunun anlatı üzerine kurulmuş bir yapıda olmasının da etkisiyle, biçimsel olarak **dengbêj** divanı yapısını çağrıştırmaktadır. Kaldı ki; Metin’in seyirciyi hikayeleri dinleyen **civatın** bir parçası olarak görmesi ve yukarıdaki sözleri de bunu göstermektedir. Hatta Betül Memiş, “Bir Gor/Mezar Hikayesi” başlıklı yazısında yönetmenin bu sözüne referansla seyircileri “Gor cemaati”⁶⁸⁴ olarak tanımlamaktadır. Oyunla ilgili çıkan eleştiri yazılarında “**dengbêjlik**” vurgusunun olması da dikkat çekicidir. Örneğin; Yaşam Kaya, “Gor”u modern bir **dengbêjlik** öyküsü olarak tanımlarken; yazısında “Kürt Geleneksel Halk Tiyatrosu’nun önemli bir parçası olan ‘Dengbejlik’ ‘Gor’ un tüm karakterlerinde karşımızda.”⁶⁸⁵ ifadesini kullanmaktadır. **Dengbêjlik** geleneğinin Kürtlerin halk tiyatrosu olarak gösterilmesinin herhangi bir kuramsal dayanağının olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca; **dengbêjliğin** hangi yönüyle karakterlere yansıdığı ile ilgili bir bilgi de verilmemiştir. Erdoğan Mitrani’nin “Mîrza’nın Mezarı: ‘Gor’” başlıklı yazısında da **dengbêjlik** vurgusu göze çarpmaktadır: “...kökleri Kürt sözlü edebiyatına ve dengbêj geleneğine uzanan, anlatım ve üslup olaraksa son derece modern olan çok ustaca yazılmış bir oyun”⁶⁸⁶. Bu eleştiri yazısında da metnin **dengbêjlik** geleneğine -“**dengbêj geleneği**” tanımlaması yanlış bir tanımlamadır- uzandığından bahsedilmektedir; fakat bununla neyin kastedildiği açıklanmamaktadır.

Gelenek ve oyun arasında kurulabilecek bağ ilk olarak sahne tasarımında göze çarpmaktadır; seyirciler divandaymış gibi konumlandırılmıştır. Oyunun

⁶⁸³ Sabit Doğan, “Şermola Performans’ın Dünü Bugünü”, **DirenSanat**, 17 Haziran 2016, (Çevrimiçi) <http://www.dirensanat.com/2016/06/17/dunden-bugune-sermola-performans/>, 20 Haziran 2016.

⁶⁸⁴ Betül Memiş, “Bir gor/mezar hikayesi”, **HaberTürk**, 14 Ocak 2014, (Çevrimiçi) <http://www.haberturk.com/yazarlar/betul-memis/912281-bir-gormezar-hikayesi>, 13 Şubat 2017.

⁶⁸⁵ Yaşam Kaya, “Gor - DestAr Tiyatro”, **Tiyatronline**, 20 Kasım 2014, (Çevrimiçi) http://tiyatronline.com/gor_-destar-tiyatro-3383, 14 Ocak 2017.

⁶⁸⁶ Erdoğan Mitrani, “Mîrza’nın Mezarı: ‘GOR’”, **Şalom Gazetesi**, 20 Kasım 2013, (Çevrimiçi) http://www.salom.com.tr/haber-89051-mrzanin_mezari_gor.html, 13 Ocak 2017.

dengbêjlikle mekan üzerinden kurduğu ilişki seyirci dramaturjisi bağlamındadır. Bu dramaturjiye göre; seyirci, anlatıyı dinleyen **civattır**. Metin’in anlatıya dayalı olan oyunu seyirci dramaturjisi yaparak **dengbêj** divanı tasarımıyla tamamlamaya çalışması biçimsel olarak tutarlı bir yapının oluşmasını sağlamaktadır. İhsan Ata, “Mezardan Gelen Sesler... Gor” başlıklı yazısında şunları ifade etmektedir:

“Müthiş bir sahne coğrafyası algısıyla salonun sadece ortasında tabut kullanıp diğer tabutları sahnenin içinde gömülü olarak tasarlayan Mirza Metin, oyuna inanılmaz bir atmosfer katmış. Mutlaka ama mutlaka görülmesi gerek. Aynı zamanda mezarlığı ve tabutların içini ışıklandıran Alev Topal sahne tasarımıyla bir bütün olmuş.”⁶⁸⁷

Dengbêjlik geleneğinin mekanı olan divandan biçimsel olarak esinlenmenin oyunun atmosferini güçlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktada geleneğin mekana etkisinin işlevsel anlamda karşılığını bulup bulmadığı şu soruyla tartışmaya açılmaktadır: bu tasarımın, seyircinin **civat** olmasına bir etkisi var mıdır? Öncelikle oyundaki anlatıların, kapalı bir tarzda aktarıldığını belirtmek gerekir. Seyirci, oyun boyunca seyirci kalarak, aksiyona dahil edilmemektedir. Ayrıca seyirciler, gösterim süresinde diğer seyircilerle **civat** olmayı sağlayacak, ortaklık yakalayabileceği bir aksiyonun içine de çekilmemektedir. Dolayısıyla; **civatı civat** yapan ortaklığın kurgu mekanda karşılığını bulamadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kastedilen; **geleneksel civattır**. Öyleyse “Gor”un seyircisine “**yeni civat**” demek mümkün müdür? Bu soruya yanıtımız şöyle olacaktır: **dengbêjlik** geleneğinin Kürt kimliği üzerinden ortaklaşan “**yeni civat**”ının “**Gor**”daki karşılığının “araftakilerin hikayelerini dinleyenler” olarak kurgulandığı düşünülse dahi; herhangi bir oyunu seyreden seyircilerin, “**Gor**”un seyircisinden farklı olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla; Gor’un seyircisinin, divanhane tasarımıyla “**yeni civat**” olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca bu tasarım sadece **dengbêj** divanlarına da özgü değildir. Bu sebeple; sahne üzerinde bir etkiden değil;

⁶⁸⁷ İhsan Ata, “Mezardan Gelen Sesler... Gor”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 24 Nisan 2014, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2014/04/mezardan-gelen-sesler-gor/>, 14 Ocak 2017.

esinlenmeden bahsetmek daha doğru olacaktır. Zira bu mekansal esinlenme, **dengbêjlik** geleneğinin asal olmayan bir unsurunun sahneye taşınmasından öte bir anlam üretememiştir.

Kürt tiyatrosunun **oyuncu dengbêjlerinin** ve **dengbêj** olan oyuncularının yer aldığı pratiklerinde de geleneğin hem fiziksel hem de kurgusal mekana etkisinden bahsetmek mümkündür. **Dengbêjin**/Anlatıcının bulunduğu oyunların neredeyse tamamında sahne üzerinde anlatının ve dramatik olanın ayrıldığı bir tasarımdan bahsetmek mümkündür. Anlatı alanı **dengbêjliğe** göre düzenlenmiştir. Örneğin; “Hamlet” uyarlamasında, iki **dengbêj**/anlatıcı sahnenin sağ tarafında sandalyelerde oturmaktadır. Önlerindeki sehpa da bir tepsinin üzerinde eski ikramlık tabaklar, bakır bardaklar ve oyun sırasında erkek **dengbêjin** saracağı tütün bulunmaktadır. “**Bênalî û Temir**” adlı oyunda da yine **dengbêj**/anlatıcı için sahnenin sağ tarafında özel bir alan bulunmaktadır. **Dengbêj**, bir taburede oturmaktadır ve önünde bir sehpa, sehpanın üzerinde bir kase dolusu ceviz (oyunun dramatik nesnesidir) ve bir kaset çalar bulunmaktadır. “**Nêçîrvan**” oyununda ise; **dengbêj** için sahnenin sol tarafında bir divan mekanı oluşturulmuştur. **Dengbêj**, yerde minderde oturmaktadır. Arkasında da aynı minderden bulunmaktadır ve minder bitiminde iç mekan algısını yaratacak şekilde bir duvar süslemesi yer almaktadır. **Oyuncu dengbêjlerin** ve **dengbêj** olan oyuncuların yer aldığı bu örneklerin ortak özelliği hem fiziksel hem de kurgusal mekanlarının parçalı olmasıdır. **Dengbêje** ayrılan alanlar divanhane gibi tasarlanarak, anlatıcının özel olarak bir **dengbêj** olduğu mekansal bağlamda da gösterilmektedir. Kurgusal mekanın dramatik olan ve anlatı olarak ayrılması ise farklı işlevleri gerçekleştirmektedir. Örneğin; “Hamlet” oyununda anlatı, dramatik olanla beraber işlemektedir. Anlatı, dramatik olanı zamansal olarak ilerletmektedir. Oysaki; “**Nêçîrvan**” oyununda önce dramatik olan seyredilmekte; ardından olaylar **dengbêj** gözüyle **kilam** olarak anlatılmaktadır. Bu oyunda **dengbêj**, olanları önceden bilmemektedir. “Hamlet” oyununda ise; **dengbêjler**, olacakları önceden bilmektedir. Görüldüğü gibi; “Hamlet” oyununda anlatıcı ve dramatik olanın ancak toplamı oyunun tamamını oluşturmaktadır. “**Nêçîrvan**” oyununda ise; aslında iki hikaye sahnededir. İlki sadece dramatik olarak aktarılırken; ikincisi ise; bir **dengbêjin** gözüyle anlatılmaktadır. Sonuç olarak; aslında farklı işlevleri olan anlatıcılar sahne

üzerinde benzer bir mekan kurgusunun içinde yer almaktadır. İşlev, anlatının mekanını belirlememiştir. Dolayısıyla; bu örnekler özelinde geleneğin, fiziksel ve kurgusal mekana etkisinin biçimsel olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Hatırlanacağı üzere; “**Destê Şeş Tili**” oyununda da bir **oyuncu dengbêj** yer almaktadır. Bu oyunda yukarıda verdiğimiz örneklerdeki gibi anlatı ve dramatik olanı ayıran, **dengbêje** ayrılmış özel bir alan bulunmamaktadır. Yönetmen, birçok sahnelemede **dengbêjin** sahneye taşınıp, **kilam** anlatmasını turistik bulduğunu belirtmiş; dolayısıyla kendi oyununda **dengbêji** dramatik olana ve alana dahil etmeyi tercih etmiştir. Bu oyunda **dengbêj**, daha önce de belirtildiği gibi; “o mekanın dengbêji” olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla; anlatının ve dramatik olanın mekanları iç içe geçmiştir. Daha doğru bir ifadeyle; anlatının ayrı bir mekanı yoktur. Yönetmen Yavuz Akkuzu, **dengbêjlerin** olayları hem yaşayıp hem de anlatmasından yola çıkarak; diğer oyunlarda **dengbêj** için ayrılan sabit mekanı bozmuş, **dengbêjin** dramatik alana katılmasını tercih etmiştir.

Geleneğin anlatısının da mekanı belirlediği örnekler bulunmaktadır. Daha önce incelediğimiz “**Cembelî û Binefş**” ve “**Kelemê Evînê**” **kilam-metin** örnekleridir. Dolayısıyla; bu oyunların mekanları ile ilgili bilginin **kilamlardan** metinlere aktarıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Her iki oyunun kurgusal mekanları fiziksel mekanda bir değişiklik olmaksızın yine bir tiyatro salonunda **kilamlara** göre düzenlenmiştir. Örneğin; “**Cembelî û Binefş**” oyununda çeşme başında geçen sahneler için sadece bir çeşme, **Fariz Bey**’in çadırı için fonda sadece iki kanatlı bir çadır girişi kullanılmıştır. **Derwêş Bey**’in mekanını belirlemek için fonda eflatun/mor bir perde kullanılırken; **Hakkari Miri Cembelî**’nin kasrı ise; fondaki perdenin üzerinde çift başlı kartal figürü⁶⁸⁸ ile belirlenmiştir. “**Kelemê Evînê**” oyununda ise; **Kikan-Milan** aşiretinin başı olan **Zor Temir Paşa**’nın sarayı/kalesi sabit dekor olarak kullanılmıştır. Sarayın/Kalenin ortasındaki nişte Paşa’nın tahtı bulunmaktadır. Farklı mekanlarda geçen sahnelerde ışık tasarımıyla

⁶⁸⁸ Bu figür, Diyarbakır’da Ulu Beden ve Keçi Burcu’nun dışında kente açılan dört ana kapının çevresinde de bulunmaktadır. Bkz. “Diyarbakır Kalesi”, **Discover Islamic Art**, (Çevrimiçi) http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=monument;ISL;tr;Mon01;2;tr, 3 Mart 2017.

lokal mekanlar oluşturulmuştur. Her iki örnek de anlatıdaki mekanların dramatik mekanın koşullarına uygun olacak şekilde tasarlandığını göstermektedir. Anlatıdaki mekan çeşitliliği, bu oyunların gösterim süresini etkilememiş; çok mekan değişikliği olan herhangi bir tiyatro metnine gösterilecek yaklaşımdan farklı bir süreç izlenmemiştir. Oysaki; her ne kadar bir **kilam-metin** olmasa da; DBŞT'nin sahnelediği “**Mem û Zîn**” adlı oyun, anlatının mekanını tarihi bir konakta kurgulamasıyla örneklerini sunduğumuz **kilam-metinlerden** farklı bir yerde durmaktadır. DBŞT, **Kawa Nemir**'in **Ehmedê Xanî**'nin eserinden hareketle tiyatroya uyarladığı “**Mem û Zîn**” adlı oyunu, 2014 yılında Diyarbakır'daki tarihi Cemil Paşa Konağı'nda⁶⁸⁹ sahnelemiştir. Oyunun yönetmeni Rüknettın Gün'den aldığımız bilgiye göre; oyunun video kaydı yapılamamıştır. Dolayısıyla; bu oyunun mekanı ve sahne tasarımı ile ilgili bilgilere az sayıdaki parçalı video kaydından⁶⁹⁰ ve oyuncuların anlattıklarından ulaşılmıştır. Oyunda “**Beko**” karakterini canlandıran Yavuz Akkuzu, oyunun bir konakta sahnelenme fikrinin ortaya çıkışı ve mekanın kullanımı ile ilgili şu bilgileri vermektedir: Öncelikle tiyatronun sahnesinde birkaç deneme yapılmış; fakat oyunun sahneye uygun olmadığı sonucuna varılmıştır. 1887-1888 yıllarında yapılmış olan Cemil Paşa Konağı 2011 yılında başlayan ve üç yıl süren bir restorasyon sürecinden sonra 2014 yılında açılmıştır. Akkuzu, restorasyonu bitmiş bu mekanın oyunları için çok uygun olduğunu ve mekanı kullanmak için belediye ile iletişime geçtiklerini ifade etmiştir. Seyirci, konağın avlusunda ağırlıklı olarak 250-300 kişinin oturabileceği bir alana yerleştirilmiştir. Ayrıca avlunun 50 kişiyi alabileceği çimlik alanları da seyirciye ayrılmıştır.⁶⁹¹ Konağın çatısı, balkonları ve avlusu da oyun alanı olarak belirlenmiştir. Oyuncular çimlik alanların arasındaki yolu da kullanarak, seyircilerin arasında da oynamıştır. Yönetmen Rüknettın Gün, metin ve mekan arasındaki bağı şöyle açıklamaktadır:

⁶⁸⁹ Nevin Soyukaya, “Cemil Paşa Konağı”, **Diyarbakır Turizm Platformu**, 26 Eylül 2012, (Çevrimiçi) <http://www.diyarbakirturizmplatformu.org/Yazar.aspx?ID=44>, 1 Nisan 2017.

⁶⁹⁰ Video görüntüleri için; bkz. Muharrem Cebe, “mem û zin”, **YouTube**, 11 Temmuz 2016, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=olXOWYvdgSE&t=125s>, 2 Ocak 2017.

Meral Geylani, “Mem û Zîn Amed'te Cemil Paşa Konağında”, **YouTube**, 10 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=SqlCaVpmZpw>, 2 Ocak 2017.

“Kurdish Theatre "Mem u Zin" in Amed (Median)”, **Youtube**, 14 Haziran 2014, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=fNDAZ4ewICg>, 2 Ocak 2017.

⁶⁹¹ Yavuz Akkuzu, kayıt no: **14052015/2**.

“Hikayede geçen Cizre'deki Burca Belek mekanı bizim mekanla örtüşüyor. Bu nedenle alanın tamamını kullanarak orijinal hikâyenin örgülerini mekânın gücüyle verebildik.”⁶⁹²

Gün'ün de belirttiği gibi; “**Mem û Zîn**” mesnevisi Cizre'deki **Birca Belek**'te (Benekli Burç/Cizre Kalesi) geçmektedir. Yönetmenin, oyunu bir tiyatro sahnesinden ziyade bir konakta sahnelemekle mekan üzerinden güçlü bir anlatım yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Vecdi Erbay'ın oyunla ilgili şu cümleleri mekanın oyun üzerindeki etkisini seyirci gözünden şöyle göstermektedir:

“Görkemli Cemilpaşa Konağı oyunun başlıca kişilerinden biri. Geniş avlusu, balkonları, kapıları oyunun başlamasıyla birlikte müthiş bir görsel şölen sunuyor. Birçok sahne, mekanın katkısıyla, izleyicinin hafızasına kazınıyor adeta. Damdaki erbane dinletisi/gösterisi gibi...”⁶⁹³

Oyunun, tarihi bir konakta sahnelenmesinde **dengbêjlik** geleneğinin etkisi, olayların çok fazla dekor gerektirecek bir mekan çeşitliliğini gerekli kılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Anlatının yapısındaki mekanların çeşitliliği sahne üzerine taşındığında yeni bir oyun alanı arayışını beraberinde getirmiştir. Oyun, tiyatro binasından çıkarılarak; oyundaki mekanların temsili olarak görülebileceği Cemil Paşa Konağı'na taşınmıştır. Denilebilir ki; “**Mem û Zîn**” oyununun mekanı, anlatının içinde dramatik olan için sorun teşkil edebilecek mekan çeşitliliğine çözüm arayışı sonucunda belirlenmiştir. Bu çözüm; sadece biçimsel olarak değil; estetik bağlamda da karşılığını bulmuştur. Örneğin; anlatının epizodik yapısı, mekanın farklı yerlerinde gerçekleşen aksiyonlarda karşılığını bulmuştur. Bir anlamda mekan da epizotlara bölünmüştür. Mekanın epizotları birleştiğinde “**Mem û Zîn**” oyununun tüm hikayesi ortaya çıkmaktadır. “Hamlet” uyarlamasında da anlatı ve dramatik olan birleştiğinde “Hamlet”in baştan sonra hikayesi eksiksiz karşımıza çıkmaktadır; fakat

⁶⁹² Abdülkadir Konuksever, “Mem û Zîn konakta”, **Al Jazeera Türk**, 8 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) <http://www.aljazeera.com.tr/al-jazeera-ozel/mem-u-zin-konakta>, 1 Şubat 2017.

⁶⁹³ Vecdi Erbay, “Mem û Zîn’e teatral yorum”, **Evrensel Gazetesi**, 1 Temmuz 2014, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/87350/mem-zne-teatral-yorum>, 1 Şubat 2016.

mekan oyunun sahnelerine göre değil; anlatı ve dramatik alan olarak parçalanmıştır. Oysaki; “**Mem û Zîn**” mesnevisinin epizodik yapısı oyun mekanının da epizodik olarak kurgulanmasında karşılığını bulmuştur.

Bu bölümde **dengbêjlik** unsurlarının tiyatronun fiziksel ve kurgusal mekanlarına etkisi analiz edilmiştir. “**Gor**” oyununda mekansal bir esinlenmenin ötesine geçilemediği görülmüştür. “**Hamlet**”, “**Bênalî û Temir**” ve “**Nêçîrvan**” oyunlarında anlatının mekanının dramatik olanın mekanından ayrıldığı tespit edilmiş; bu oyunlardaki anlatıcının işlevi farklılık gösterse de; benzer bir yaklaşımla sahnenin sol ya da sağ tarafında sandalye/tabure üstünde ya da yerde, elinde tespih, önünde bir sehpayla geleneğin kurgu mekanlarının oluşturulduğu belirlenmiştir. “**Destê Şeş Tîlî**” oyununda ise; **dengbêjin** sabit bir mekanı olmamış; **dengbêj** sahnede dramatik olanın içinde “gezerek” anlatısını aktarmıştır. **Dengbêj** bu oyunda hem oynamakta hem de anlatmaktadır. **Dengbêjin** hem şahit olan hem de anlatan kişi olma özelliğine referansla; diğer örneklerde görülen mekanın anlatı alanı ve dramatik olanın alanı olarak ayrılması bu oyunda karşılığını bulmamıştır. Geleneğin etkisi **kilam-metinler** bağlamında incelendiğinde ise; anlatının geçtiği mekanların sahneye aktarıldığı görülmüştür. Yine burada da; **kilamlardaki** mekanlar biçimsel olarak sahneye aktarılmıştır. Oysaki; “**Mem û Zîn**” oyununda anlatının içindeki mekan çeşitliliği, tiyatro sahnesinde çözülmeye çalışılmamış; oyun, **kilamdaki** mekana uygun olacak şekilde, tarihi Cemil Paşa Konağı’nda sahnelenmiştir. Ayrıca anlatının epizodik yapısı mekanın epizodik bölünmesinde karşılığını bulmuştur.

3.3.4. REJİYE ETKİSİ

Bu bölümde **dengbêjlik** geleneğinin rejîye etkisi iki örnek bağlamında ele alınacaktır: 2015 yılının Mart ayında Diyarbakır’da sahnelenen Kürtçe doğaçlama tiyatro performansında yer alan “**Dengbêj Turu**” ve 15 Kasım 2015 tarihinde prömiyeri yapılan, bir **dengbêj kilamından** hareketle Ghotbedin Sadeghi’nin yazdığı ve yönettiği “**Spîmend**” adlı oyun.

“Üzerlerinde durdukları hazine tiyatro okulunda bize tarih kitaplarında anlatılan formların yaşayan örnekleriyle dolu”⁶⁹⁴. Bu cümleyi Kürtler için kuran Koray Tarhan, “özgün” doğaçlama formlarıyla Türkiye’nin modern doğaçlama tiyatro belleğini zenginleştiren **İstanbulimpro**’nun kurucularındandır. Topluluk, “Olay Rusya’da Geçiyor”, “Davul Tozu”, “Bir Zamanlar Kadın”, “Yönetmenin Seçimi” gibi birçok doğaçlama tiyatro formunu seyirciyle buluşturmuş/buluşturmaktadır.⁶⁹⁵ İstanbulimpro’nun bu coğrafyanın dramatik oyun geleneğinden beslenerek doğaçlama sahnesine uyarladığı oyunlar da bulunmaktadır. Bu oyunların yer aldığı “Ne Ala Temaşa” adlı doğaçlama tiyatro formu, İstanbulimpro’nun resmi sitesinde “...içeriği ve şekli daima yenilenen, geleneksel formlardan beslenen, interaktif, müzikal kabare”⁶⁹⁶ olarak tanıtılmaktadır. “Ne Ala Temaşa”nın içinde “meddah” adıyla “özgün” bir doğaçlama oyun turunun yer alması şu bakımdan önem teşkil etmektedir: “Kürtçe doğaçlama performans grubu”⁶⁹⁷ oluşturmak amacıyla Diyarbakır’a giden ve on günlük bir atölye düzenleyen Koray Tarhan’ın katılımcılarla çalıştığı oyunlardan birisi de “Meddah” olmuştur. Oyuncu Yavuz Akkuzu’nun aktarımıyla; “meddah” turu çalışmasında, katılımcılar Tarhan’a **dengbêjlik** geleneğinden bahsetmiştir. Tarhan, **dengbêjlik** geleneğini kurallı hale getirerek; “meddah” turunun yanında; “**dengbêj**” turunu da performansa eklemiştir.

Kürtçe doğaçlama tiyatro ekibinin performansı için iki takımın kısa süreli doğaçlama oyunlar oynayarak yarışmasına dayalı “**TheatreSport**” (Tiyatro Sporu) adlı doğaçlama tiyatro formu tercih edilmiş⁶⁹⁸; Koray Tarhan oyunda “**MC**”lık (**Master of Ceremonies**) görevini üstlenmiştir. **MC**, oyunu sunan ve özgür doğaçlama tekniğine dayanan bu oyunlar için seyirciden “yönelim” alan kişidir. Kuralları belli olan oyunlar, seyirciden alınan bu yönelimlerle çağrışıma dayalı bir yapıda oynanmaktadır. Örneğin; İlk Kürtçe doğaçlama tiyatro performansında yer

⁶⁹⁴ Koray Tarhan, “Kürtçe Doğaçlama Tiyatro: Amed Deneyimi”, **İmprolog**, 22 Ağustos 2015, (Çevrimiçi) <http://improlog.blogspot.com.tr/2015/08/kurtce-dogaclama-tiyatro.html>, 10 Mart 2016

⁶⁹⁵ Oyunlar için bkz. (Çevrimiçi) <http://www.istanbulimpro.com/etkinlikler.html>, 10 Mart 2017.

⁶⁹⁶ İstanbulimpro, “Ne Ala Temaşa”, (Çevrimiçi) <http://www.istanbulimpro.com/nealatemasa.html>, 10 Mart 2017.

⁶⁹⁷ Tarhan, **a.y.**

⁶⁹⁸ Tiyatro Sporu oynanmasına rağmen; oyuncu Rugeş Kırıcı’dan aldığımız bilgiye göre; oyunların sonunda bir puanlama yapılmamıştır.

almış ve daha sonra oyundan çıkarılmış olan “Meddah” turu şöyle oynanmaktadır: **MC**, üç oyuncu için seyirciden üç farklı yönelim almaktadır. Meddahların mendilleri gibi oyuncuların boyunlarında şal bulunmaktadır. Anlatıya dayanan bu oyunun “kahraman”ı seyircilerden alınan yönelimle belirlenir. Seyirci kimin başlayacağına karar verir ve o oyuncu elinde asa ile seyircinin önüne gelip, doğaçlama anlatıya başlar. **MC**, arkada bekleyen oyuncuların isimlerini karışık bir sırada söyler ve ismi söylenen oyuncu anlatıyı ve asayı devralır. Boyundaki şallar ve asa, anlatının dramatize edildiği yerlerde göstermecî bir şekilde kullanılır. Sonuç olarak; her oyuncunun seyircinin kendisi için verdiği yönelimi bu anlatıya dahil ettiği bütünlüklü bir hikaye oluşturur.⁶⁹⁹

“**Dengbêj**” turu da “Meddah” turuna kuralları itibariyle benzemektedir.⁷⁰⁰ Sandalyede oturan üç oyuncu için üç farklı yönelim alınmaktadır. Ayrıca “Meddah” turundaki gibi; hikayenin “kahramanı”nı yine seyirci belirlemektedir. Elinde tespih bulunan oyuncular, **dengbêjlik** geleneğinin ezgi kalıpları içinde ritmik söyleme tarzını kullanarak hikayelerini anlatmakta; **dengbêjlerin** kullandığı “**havîn**”leri anlatılarına dahil etmektedir. **MC**, oyuncuların isimlerini söyleyerek anlatıya kimin devam edeceğini belirlemektedir. Ayrıca “Meddah” oyunundaki gibi her oyuncu kendi yönelimini ortak anlatılan hikayeye dahil etmektedir. “Meddah” turunda öne çıkan oyuncu anlatırken; arkadaki oyuncular oyun alanına dahil değildir. Oysaki “**dengbêj**” turunda sanki bir **civatın** içinde bulunan üç **dengbêj kılâm** anlatıyor gibidir. Bir oyuncu doğaçlama **kılâmını** anlatırken diğer oyuncular da anlatı ve oyun alanının içindedir.

Oyuncuların, **dengbêjlik** geleneğinin biçimini bozmadan içeriğine doğaçlama bir anlatı yerleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bir anlamda **dengbêjliğin** parodisi yapılmaktadır. Oyuncu, bir **dengbêj** gibi elindeki tespihi sallamakta;

⁶⁹⁹ Istanbulimpro, “meddah turu - 250.000TL”, **Facebook**, 6 Ocak 2010, (Çevrimiçi) <https://www.facebook.com/istanbulimpro/videos/237142898719/>, 12 Mart 2017.

⁷⁰⁰ “Dengbêj” turu için bkz. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, “DBŞT’nin Kürtçe Doğaçlama Performansı tam not aldı”, **YouTube**, 18 Mart 2015, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=mj8JQz-gUok>, 9 Mart 2017.

“**Dengbêj**” turu hem oyuncular hem de seyirciler için performansın en dikkat çeken oyunlarından olmuştur. Koray Tarhan’ın, şu sözleri de bunu gösterir niteliktedir: “Dengbej geleneği hala canlı ve kuvvetli ki Dengbej formundan adapte ettiğim ve uyguladığımız doğaçlama performans, gösterinin tepe noktalarından biriydi”⁷⁰¹. Dönemin Genel Sanat Yönetmeni Rüknettin Gün’ün oyunla ilgili düşünceleri ise şöyledir:

Ekibin oyuncularından olan Rugeş Kırıcı da, benzer şekilde “**Dengbêj**” turunun seyirciler tarafından çok beğenildiğini belirtmiştir. Kırıcı, ilk performansta “Meddah” turu ve “**Dengbêj**” turunun oynandığını; fakat bu ilk performanstan sonra “Meddah” turuna yer verilmediğini söylemiştir. “Meddah” turunda seyirci ile bir bağ kurulamadığını ifade eden Kırıcı; “dokumuza uymadı” cümlesiyle bu turun oyundan çıkarılmasının nedenini açıklamaktadır.⁷⁰³ Kırıcı’nın bu cümlesi “**Dengbêj**” turunun seyirci ile kurduğu bağı da bir anlamda açıklar niteliktedir. Seyirci, **dengbêjlik** geleneğini bilmektedir ve dolayısıyla geleneğin parodisi, seyircide gülme durumunu bu bilme üzerinden gerçekleştirmektedir. Daha açık bir ifadeyle; gülme durumunu yaratan; **dengbêjlik** geleneğinin yapısı ile doğaçlama anlatının uyumsuzluğunun seyirci tarafından anlaşılmasıdır. Seyirci, **dengbêjlik** geleneğinin icra biçimini bilir ve tanır. Anlatının, yani **kilamın** içeriği gülünç unsurlar taşımaz. **Doğaçlama kilam** ise; **kilamın** taşıdığı ciddiyeti umursamaz ve yönelimlerin çağrıştırdıklarıyla kurulan

282

dizgede bütünlüklü bir hikaye olmaya çalışır. Sonuç olarak; seyirci, bildiği bir biçim içinde o biçime uymayan bir anlatıyı dinler/seyreder.

Kürtçe doğaçlama tiyatro performansı içindeki “**Dengbêj**” turunun dikkat çekici bir özelliği; sahneye geleneğin sadece icracısının aktarılmasıdır. Oyuncular, günlük kıyafetleri içinde sandalyede oturarak, belli bir ezgi kalıbı içinde ritmik anlatarak “**dengbêj**” olmaktadır. Kıyafetlerinde, herhangi bir Kürdi koda rastlanmamakta; mekan, divanhaneyi çağrıştıracak herhangi bir kurguya ihtiyaç duymamaktadır. Denilebilir ki; Kürtçe doğaçlama tiyatro sahnesinde, geleneğin özü olarak belirlediğimiz icra süresini gerçekleştirecek olan, bütün yardımcı öğelerden arınmış bir **dengbêj** bulunmaktadır. Sahnede deneyimlenen geleneğin icra süresi değildir kuşkusuz. **Dengbêjlik** parodisiyle, geleneğin icra süresi tiyatronun gösterim süresi içinde deneyimlenmektedir. Bir anlamda; geleneğin icra süresi, gösterim süresi ile iç içe geçmiş; “özgün” bir gösterim süresi oluşmuştur. “**Dengbêj**” turunun “Meddah” turundan farkı; işte bu “özgün” süredir. Koray Tarhan’ın Kürtçe doğaçlama tiyatro deneyimiyle; Türkiye’deki doğaçlama tiyatro belleğine kazandırdığı “**Dengbêj**” oyununun, özgünlüğünü geleneğin icra süresinden aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak; Kürtlerin “üzerlerinde durdukları hazine” yeniden keşfedilmiş; doğaçlama tiyatro belleğine “**Dengbêj**” turu kazandırılmıştır.

Dengbêjlik geleneğinin rejiye etkisini analiz edeceğimiz diğer bir oyun; DBŞT tarafından 2015 yılının Kasım ayında prömiyeri yapılmış olan “**Spîmend**” olacaktır. Oyunun yazarı ve aynı zamanda yönetmeni olan İranlı Kürt tiyatrocusu ve akademisyen Ghotbedin Sadeghi’dir. İran’da anlatılan bir **dengbêj kılamından** hareketle yazılmış olan metnin dili Farsçadır. Oyun, Farsça’dan Soranice’ye, Soranice’den Kurmançça’ya çevrilmiştir. Oyunun dil sorumlusu (**şêwirmendê ziman**) Dilaver Zeraq, metne son şeklini veren isim olmuştur. 7 Mayıs 2016 tarihinde görüştüğümüz Zeraq, metnin cümle yapısını düzelttiğini; cümlelere edat eklediğini belirtmiştir. Farsça’da birçok Arapça kelime olduğunu, çevirinin bu Arapça kelimelerin Türkçe’deki anlamlarına göre yapıldığını ifade eden Zeraq, okuma sürecinde Türkçe’ye anlamları yanlış geçen kelimeleri düzelttiğini

belirtmiştir.⁷⁰⁴ Metin son halini aldığı anda; ayrı ayrı görüştüğümüz oyuncuların Bora Çelik ve Yavuz Akkuzu, diyalogların çok yoğun olması sebebiyle seyircinin oyundan sıkılıp, sıkılmayacakları konusunda yaşadıkları tereddütten söz etmişlerdir.⁷⁰⁵ Yaşanan tereddüt aslında diyalogların yoğunluğundan ziyade diyalogların seyirci tarafından anlaşılıp anlaşılmaması ile ilgilidir. Yavuz Akkuzu, dile hakim olmayan birinin hakim olan kişiye “Biraz yavaş konuşur musunuz? Anlamıyorum” demesini örnek vererek, “**Spîmend**” metninin hızlı aktığını ve seyircinin diyalogları takip etmekte zorlandığını belirtmektedir.⁷⁰⁶ Bu durum; **dengbêjin** anlattıklarının **civat** tarafından tümüyle anlaşılamaması gibidir.

Geleneğin rejiiye etkisini analiz etmek için oyunun 12 Mayıs 2016 tarihinde İstanbul Şişli Kent Kültür Merkezi’ndeki sahnelemesi esas alınmıştır. Sahnenin sol tarafında karanlıkta konumlanmış bir müzik ekibi bulunmaktadır. Bu ekip, diğer Kürtçe oyunlarda pek rastlanılmamış bir işlevi üstlenerek, oyuna çeşitli enstrümanlarla yaptıkları efektle katılmaktadır. Sahnenin orta fonunda, metinde “uzun ve efsunlu bir kavak ağacı” olarak tanımlanan, bir ağaç figürü bulunmaktadır. Sahnenin ortasında ise; metinde “beyaz bir kaya” olarak tabir edilen, oyun boyunca çeşitli şekillerde kullanılacak olan beyaz bir divan bulunmaktadır. Oyun 13. yy.’da başlayan Moğol istilasında bir Kürt beyliğinde yaşanan olayları baba-oğul çatışması ekseninde işleyen bir anlatı üzerine kuruludur. Kürt aşiretinin lideri olan Medya Bey’in misafirleri gelmiştir: aslen Farslı olan **Xusrew**, Cibal komutanı **İbni Ubeyd** ve Selçuklu soyundan gelen **Ötemiş**. Erbane, davul gibi enstrümanların eşlik ettiği ve nal sesini andıran ritmik bir efektle misafirlerin önce atları (atları oyuncular canlandırmıştır) sahneye girmektedir. Kürt beyi Medya Bey, giydikleri kıyafetler ve kafalarına taktıkları aksesuarlarla (miğfer, agel⁷⁰⁷) ait oldukları milletlere dair göstergeler taşıyan maske takmış misafirlerini ağırlamaktadır. Oyun şöyle devam eder: Medya Bey, divanın üstünde bulunan örtüyü açar ve örtü boylu boyunca divanın ön yüzünü kaplar. Örtünün üzerinde yemek, tabak ve kaşık resimleri vardır.

⁷⁰⁴ Dilaver Zeraq, kayıt no: 752016.

⁷⁰⁵ Yavuz Akkuzu, kayıt no:14052015/2 ve Bora Çelik, kayıt no: 18112015/3.

⁷⁰⁶ Yavuz Akkuzu, kayıt no:14052015/2.

⁷⁰⁷ Erkek başörtüsünü çevreleyen halka.

Atları canlandıran oyuncular, maskeli misafirler ve misafirlere verilen yemeklerin resimleştirilmesi gibi unsurlar oyunun göstermeci bir yaklaşımla kurgulandığını daha en başından göstermektedir. Ayrıca; misafirlerin maskeli oluşu, oyunda ilüzyon kırıcı bir işlevin yanında tarihselleştirmenin⁷⁰⁸ de önemli bir unsurunu oluşturmaktadır. Oyunun ilerleyen sahnelerinde bu misafirlerin geçmiş zamanda Kürtlere yaptıkları kötülükler **Mend**'in ağzından öğrenilmektedir. Dolayısıyla; bu kimselerin tarih boyunca yüzlerinin değiştiği; fakat yaptıklarının değişmediği bir anlamda karakterlere maske ile kazandırılan çoklu kimlikle gösterilmektedir. Zira maske takan misafirler, maske taktıkları anda kendi kimliklerinin dışında bir temsiliyeti taşır konuma geçmektedir. Dolayısıyla; tarihselleştirme ile seyirci, 13. yy.'da geçen bir anlatıyı seyrederken; günümüzde yaşanan benzer durumlara eleştirel yaklaşabileceği bir mesafe kazanmaktadır. Bu aslında **civat** ile **dengbêj** arasındaki mesafenin tiyatro sahnesindeki karşılığıdır. Daha açık bir ifadeyle; geleneğin canlı olduğunu iddia ettiğimiz örneklerinde **dengbêj**, icrasını “tarihle karışık” sunmaktadır ve **civat** anlatıyı **dengbêje** mesafe olarak dinlemektedir. Dolayısıyla; **civat**, konusunu geçmişte yaşanmış bir olaydan alan **kilamı** dinlerken günümüzde yaşananlara eleştirel bir mesafe kazanmaktadır. Yazınsal kaynağı bir **kilam** olan **Spîmend**'in rejisinde bu özelliğin karşılığını bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Oyunda gerçeküstü olarak tanımlanabilecek olaylara yer verilmektedir. Örneğin; Medya Bey, oğlu **Mend**'den **Xusrew**'in atlarını otlatmak için Ağrı Dağı'na götürmesini ister. **Mend**, atların sanki iplerinden tutuyormuş gibi yaparak, peşinde belli bir ritimle koşan atlarla sahnede tur atar. O sırada sahne ortasında duran divanın önüne fonu kapatacak şekilde tekerlekli manzara resmi sürülür ve sahnenin ortasında durur. Nal sesini çağrıştıran efektler sözsüz oyuna eşlik etmektedir. Mend'in atları otlatmadığı gösterilir. Sebebi; ortadaki manzara resmini kendi eliyle iterek sahneye giren baba ile Mend'in diyalogundan anlaşılır. Bu diyalog sırasında üç maskeli misafir, divanın üzerinde oturmaktadır. Maskelilerin arkasında ise; **Xidir** ve İlyas durmaktadır.

⁷⁰⁸ Brecht'in “tarihselleştirme” kavramı kastedilmektedir.

“Medya Bey: (öfkeyle) Atlar zayıflamış, daha da zayıflamış! Onları dağa götürmedin mi?

Mend: Göttürdüm baba, dediğini yapıp, orak ve urganı aldım çarçabuk dediğin dağa gittim.

Medya Bey: Eee neden o zaman hala açlar? Bak nasıl bir deri bir kemik kalmışlar!

Mend: Çabam boşa gitti baba! Oradaki otlar ve çalılar zikre durmuşlardı! Fırtınada zülûflerini Tanrı’nın rüzgârına bırakmışlardı!

Medya Bey: Ot yemek içindir, varsın fırtına olsun! Bu aşirtetin adamları fırtınadan korkmaz! Sen rüzgârdan mı korktun yoksa bulutlardan mı?

Mend: Korku?! Dağın eteğinde durmak için bir yer yoktu! Ne ettim ne yaptıysam yere (toprağa) kazığı çakamadım yuları bağlamak için.

Medya Bey: Ben istemedim demiyorsun da!

Mend: Yer (toprak) istemedi! Görseydin o yeşil kıyametin çılgınlığını haykırışını, böyle demezdin!

Medya Bey: Şimdi Xusrew’e ne diyecem? Bu yaptığın ona ağır gelecek, kesin bize bunlar adetsiz ve töresiz diyecek!”⁷⁰⁹

Mend, İbni Ubeyd’in atlarını otlatmaya götürdüğünde de yine aynı rejî uygulanmıştır. **Mend**, iplerinden tutmuş gibi atları ardına katarak sahnede bir öncekine göre daha geniş tur atmaktadır. Bu sefer ritim bir öncekine göre daha hızlıdır. Manzara resmi sahneye sürülür, sahne ortasında durur. Mend’in yine atları otlatmadığı gösterilir. Medya Bey’in, manzara resmini çekerek mekana geri dönlüğünü gösteren aksiyonundan sonra arkada divanın üstünde ayağa kalmış olan maskeliler görülür. Baba-oğul arasındaki diyalog şöyle gelişir:

“Medya Bey: Mend! Sen gitmedin mi dağa?

Mend: Evet, gittim.

Medya Bey: Ama atlar hala açlar! Daha çok açlar!

Mend: Biliyorum.

Medya Bey: Onları yayılsınlar diye götürmedin mi dağa?

Mend: Göttürdüm. Dağ eteğinin dört bir yanında çok kez koştum. Sen gözlerinle görmeliydin, otlar nasıl da atlardan daha huysuz ve en yüksek dağlar kadar olmuşlardı! Kendilerini atların dişlerine vermiyorlardı.

Medya Bey: Kaç kez diyeceğim! Bu mesele benim ve aşiretin şerefi (onuru) için çok önemli. Ben demedim mi?

Mend: Buyruğunla rüzgar gibi uçtum, her kayaya ayak bastım ve atların ayaklarının basmadığı yer kalmadı.

Medya Bey: Sonuç?

Mend: O fırtınada otlar toprağın sarhoşlarıydı. Şimdiye kadar böyle bir şey görmemiştim. Halaya durduklarını ve senin de benim de isteklerime güldüklerini gördüm.

Medya Bey: Sen delirdin mi! Ot ve halay?! Ot ve gülmek?!

⁷⁰⁹ Oyun, Mustafa Akyol tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir. Metnin basılı olmaması sebebiyle alıntılarda dipnot kullanılmamıştır.

Mend: Sen onların feryadını, ılığını baharın fırtınasında duymadın mı? Dağda yankılanıyordu! Sandım ki fırtınanın sesiyle buraya da ulaşmıştır!
Medya Bey: Ben yaşlıyla alay etme! Atları götürüp yaymanı söylüyorum sen dönüp bana hikaye anlatıyorsun ve fırtınadan, zikirden bahsediyorsun! Dervışın fikri neyse zikri de odur! Sen zikre düştüğün için sanıyorsun ki ağaçlar ve otlar da zikre düşüyorlar.
Mend: İnan baba, atları bağlamak için ot, onları fırtınada durdurabilmek için hiçbir g yoktu. Zikir ve halayları da hikaye değil!
Medya Bey: Bu üç misafirinın önünde de mahcubum! şimdi ne diyeceğim o inat İbni Ubeyd’e?”

Sırada **temiş**’in atlarının otlatılmaya götürülmesi vardır. Sözsüz oyun başlar. Ritim; daha hızlıdır ve bu sefer nal sesi yerine bir dans müziğini çağrıştırmaktadır. **Mend**, atları yine otlatamamıştır:

“Medya Bey: Hiç konuşma. Biliyorum. Bahanelerini ezberledim. “Otlar halaya durdu! Göğün ateşi bırakmadı! Fırtınaydı! Toprak kazık aktırmadı! Yeni otlar da huysuzdu” sözlerine artık inanmıyorum!
Mend: Bunların hepsi gerçek baba!
Medya Bey: İyi biliyorum ki; sen isteseydin her şey mümkün olurdu. Çocukluğundan beri başarılı olmadığını görmedim. Çocukluğundan itibaren irade ve temiz bir ruhla her şeyi elde ettin. Bu kez ise kendin istemedin. Benim ve aşiretin şerefının, atların otlatılmasına ve bu üç yiğidin hürmetine bağlı olması ayıp değil mi?
Mend: Bunlara çok önem verdiğini düşünmüyor musun?
Medya Bey: Sus! Bu kadar cesaret yeter. Gururlu Xusrew’in ağzını bağlamak (susturmak) kolaydı. Dik başlı Ubeyd’i susturmak da kolay oldu. şimdi bilmiyorum ne cevap vereyim beyinsiz temiş’e?
Mend: Bir kez de hayır de!”

Mend’in dönüşte babasıyla konuşmalarından, atları götürülen kişilerin ait oldukları beyliklerin, imparatorlukların tarihte bu Kürt aşiretine yaptıkları öğrenilmektedir. Örneğin; **Xusrew** (Farslar) sevgilisine köşk yapmak için Kürt şehrini viran edip, Kürtleri yerlerinden etmiştir. **İbn-i Ubeyd** (Araplar) **şarezor**’da Kürtleri diri diri gömmüştür ki; 600 yılının ilk yarısında Arapların, **şarezor**’u işgal ettiği bilinmektedir. **temiş** (Selçuklular) ise; Kürt yurdunda baş gösteren kıtlık sonucunda Kürtlerin sürülerini kendi topraklarında otlatmaya başlamış, Selçuklular da silahlarıyla beraber elli askeri Kürt tarafına göndermiştir. Sonuçta Kürtler, Selçukluların talanıyla bütün sürülerinden olmuştur. Babası, **Mend**’in bu olayları nereden öğrendiğini sorduğunda; **Mend**, dağın taşın, belki de avare bir şairin

anlatmış olabileceğini söylemiştir. Şair ile kastedilen bir anlamda **dengbêjlerdir** de. **Mend**, geçmişini anlatıcılardan öğrenmektedir. Diğer yandan; Kürt yurdunun dağı taşı da bu geçmişten haberdardır ki; misafirlerin atlarının otlanmasına doğa izin vermemektedir. Doğanın kişileştirilmesi ile tarihle karışık olan anlatım zenginleştirilmektedir. Bu işlevin ötesinde; Medya Bey ve **Mend** susarken; doğanın dile gelmesi **Mend**'in dönüşümünün tetikleyici eylemi olmaktadır. Bu, **Bertolt Brecht**'in “Cesaret Ana ve Çocukları” oyununda dilsiz **Kattrin**'in dönüşümünün “taşın dile gelmesi” olarak başlıklandırılmasını hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi; **Brecht** bu başlıklandırmayı, **Lukas**'ın “eğer bunlar susacak olurlarsa, taşlar dile gelecek” cümlesine gönderme olarak yazmıştır.⁷¹⁰ “**Spîmend**”de de doğa dile gelmiş, aslında Kürt aşiretinin göstereceği tavrı otlar, fırtına, toprak göstermiştir. Dikkat edilecek olursa; önce bu gerçeküstü durum imgelemi harekete geçirecek şekilde sözsüz oyunla gösterilmekte; ardından gösterilenin anlatımı yapılmaktadır. Sahnede önce eylem, sonra bu eylemin anlatımının yer alması eylemden sonra **dengbêjin** bu eylemi anlatma sırasını akla getirmektedir. Diğer yandan; bilindiği üzere **dengbêj**, bir anlatıcı olarak olay kişilerinin söylediklerini “-dedi” kalıbıyla aktaran kişidir. “**Spîmend**” oyununda rejî, bir **dengbêjlik** icrası üzerine kurulmuş gibidir. Zira diyalogların yer almadığı sahneler, fotoğraflar **dengbêjin kılamını** anlatırken kullandığı ritmi çağrıştırmaktadır. Nasıl **dengbêj** belirli bir ezgi kalıbı içinde yığmalı bir anlatım gerçekleştiriyorsa; “**Spîmend**”in rejîsinde de aksiyonlar belli bir ezgi kalıbı içindeymiş gibi art arda sıralanmaktadır. “**Spîmend**”in rejîsinin bir **dengbêjlik** icrasını çağrıştırması sadece bu özelliğinden kaynaklanmamaktadır. Örneğin; oyuncular, göstermecî bir üslupla sahne üzerindedir. Canlandırma yerine gösterilme/anlatılma söz konusudur. Oyuncu, **Mend** karakterinin atları otlatamamasını canlandırmak yerine; **Mend**'in atları otlatamadığını göstermektedir. Benzer şekilde; **Mend**, beylikten ayrılp yollara düştükten sonra üstünde **Şahmeran** figürü olan örtüyü sahnenin önüne serdiği ve üzerine oturup, gözlerini kapattığı görülmektedir. Prova sürecinde bu mistik atmosferin hakim olduğu sahnede **Mend**'in yaşadıklarını imleyecek bir aksiyon aranmıştır. **Mend**'i oynayan Yavuz

⁷¹⁰ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları**, Çev. Ayşe Selen, Ahmet Cemal, Özdemir Nutku, C. 8, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s. 275.

Akkuzu, bu aksiyonu (gözleri kapatıp kendine dönme) yönetmenle bulduklarını belirtmiştir. **Mend**'in anne ve babasıyla çatışmasından sonra içe kapanması, düşünceye dalması bu hareketle gösterilmiştir.⁷¹¹ Burada da **Mend**'in, düşünceye dalması canlandırılmamakta; Mend'in düşünceye daldığı gösterilmektedir. Sonuç olarak; “**Spîmend**”de oyuncular, oyun kişilerini canlandırmamakta; göstermektedir/anlatmaktadır. **Dengbêj** de **kilamını** anlatırken, kişilerin söylediklerini aktarmaktadır; icrasında herhangi bir dramatizasyona yer vermediği daha önce de belirtilmiştir. **Dengbêjin** bir anlatıcı olarak anlatısındaki kişilerle mesafesi; “**Spîmend**”deki oyuncuların karakterlerle aralarındaki mesafede karşılığını bulmaktadır. Örneğin; **Mend**'in annesini oynayan oyuncu, **Mend**'in annesinin dediklerini aktarıyor gibidir. Bu durum akla **Brecht**'in oyun provalarında uyguladığı şu yöntemi getirmektedir: oyuncular repliklerinin sonuna “dedi kadın”, “dedi erkek” biçiminde, oynadıkları rolü üçüncü şahıs zamirine dönüştüren bir ekleme yapmaktadır.⁷¹² **Brecht**, bu tekniği oyuncu ile oyun kişisi arasındaki mesafenin açılması için kullanmıştır. Bu noktadan hareketle; **dengbêjlik** icrasındaki “-dedi” kalıbının “**Spîmend**” oyununun rejisinde böyle bir oyunculuk tarzında karşılığını bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. **Brecht**'in bir epik oyunculuk tekniği için kullandığı “-dedi” kalıbı, **dengbêjlik** geleneğinin anlatısında bulunmaktadır ve “**Spîmend**”deki oyunculüğün epik özelliğinin bu yapının etkisiyle ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Birkaç dinamiği analiz edilen rejinin epik tiyatro tarzına yakınlığı dikkat çekmektedir. Bu dinamiklerin dışında oyunda epizodik bir yapının olduğu görülmektedir. Örneğin; her bir maske (temsiliyet) için atların otlatılmaya götürülme aksiyonunun tekrarlanması üç sahnenin birbirinden bağımsız olduğunu göstermektedir. Her sahne kendi maskesi için vardır ve hiçbirisi çizgisel olarak yükselen ve bir doruğa ulaşan olay örgüsünün durakları değildir. Oyunun diğer sahneleri de aynı özelliği taşımaktadır. Bu **kilamın** yapısı ile ilişkilidir. Zira Walter Ong, anlatının kalıplaşmış olay örgüsüyle şekillenmesinin yazıyla başladığını

⁷¹¹ Yavuz Akkuzu, kayıt no: 14052015/2.

⁷¹² Bertolt Brecht'ten aktaran Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2011, s. 195.

söylemektedir.⁷¹³ “**Spîmend**”in rejisi doruğa çıkan bir düzene değil; inişli çıkışlı hatta düzensiz bir yapıya dayanmaktadır. Örneğin; annesinin beyliğın başında kalmasına ikna edemediğı **Mend**, yola düşer. Aynı beylikte büyümüş olan İlyas ve **Xidir**, misafirlerden aldıkları altınlar karşılığında **Mend**’i öldürmeye karar verirler. **Mend** ve **İlyas**’ın kavgası sonucunda bir hile ile İlyas, **Mend**’i öldürür. Son sahnede **Mend**’in cenaze töreni gösterilir. İlyas’ın Ağrı Dağı’na saklanmış ruhu **Mend**’in cenaze ritüeline katılır ve **Mend**’in ruhu İlyas’ı öldürür.

Olay örgüsünün düzenli bir yükseliş ve ardından doruk noktasından sonra bir düşüş izlemediğı görölmektedir. Gerilim finale doğru artmaktadır. Final sahnesinde cenaze ritüelini anlatan **dengbêjin** sesi oyuncuların ritmik aksiyonlarında, art arda sıraladıkları cümlelerinde duyuluyor gibidir. Final sahnesinde; bu sefer maskeli olan İlyas ve **Mend** yine karşı karşıyadır. İlyas gene hile yapmaya çalışır; fakat bu sefer **Mend**, ona inanmaz ve onun ruhunu öldürür. Beyaz maskeli **Mend**, siyah maskeli İlyas’ı öldürmüştür. Beyaz maskeli **Mend**, bir heykel gibi dikilir. Seyirci, **Mend**’in değişimine şahitlik etmiştir. Bu özellik, **Brecht**’in epik tiyatro kuramındaki değişen-dönüştüren insanına karşılık gelmektedir. Tüm bu özellikler **Brecht**’in kuramı bağlamında da düşünüldüğünde; “**Spîmend**”in epik tiyatro formunda sahnelendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dikkat çekici olan; bu özelliklerin; bir **dengbêj kılamının** sahneye aktarılma krizine bir çözüm olarak ortaya çıkmasıdır. Daha açık bir ifadeyle; reji, bir **kılamın** sahnede nasıl anlatılacağı sorusu ekseninde oluşturulmuştur. “**Spîmend**”in epik tiyatro tarzında sahnelenmesi önceden tasarlanmış bir **Brecht**yen estetikten kaynaklanmamış; **dengbêjlik** geleneğinin etkisi ile şekillenmiştir. “**Spîmend**”in gösterim süresi, **dengbêjlik** geleneğinin icra süresinin bizatihi kendisi olmuştur. **Dengbêjin** bir anlatıcı olarak anlatısındaki kişilere mesafesi, epik bir oyunculuk tarzında karşılık bulmuş; belli bir olay örgüsüne sahip olmayan anlatı, oyunda epizodik, birbirinden bağımsız sahneleri oluşturmuştur. **Kılamların** güncelliğini yitirmemesi, bir anlamda geçmişte yaşanmış bir olayın kahramanları, yeri değişiyor olsa dahi günümüzde bir karşılığının bulunması, rejide tarihselleştirmeyi sağlayan unsurları etkilemiştir. Maske kullanımı, yabancılaştırmayı

⁷¹³ Ong, a.g.e., s. 170.

sağlarken; kişilerin bir temsil olduğunu göstermektedir. **Kilamların** “-dedi” kalıbı, oyuncuların tekniğini belirlemiş; oyun kişileri canlandırılmak yerine gösterilmiş/anlatılmıştır. İmgelemi harekete geçiren sözsüz sahnelerin ritmi, **dengbêjin kilam** anlatma ritmini çağrıştıracak şekilde düzenlenmiştir. **Dengbêjlik** geleneğinin “**Spîmend**”in rejisindeki etkisi, icra süresinin kaynaklık ettiği bir epik tiyatro tarzıdır. Sonuç olarak; Kürt tiyatrosunun epik tiyatro tarzını **Brecht**’e ya da başka bir tiyatro kuramcısına referans vermeden; kendi geleneğiyle hesaplaşarak oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu bölümde; Kürtçe doğaçlama tiyatro sayesinde modern doğaçlama tiyatro belleğine kazandırılan “**Dengbêj**” turu ve epik tiyatro tarzını kendi geleneğiyle hesaplaşarak oluşturan “**Spîmend**” oyununun rejisi analiz edilmiştir. Her iki örneğin de özgünlüğünün; **dengbêjlikle** kurulan organik bağ ile ilişkili olduğu görülmüştür. “**Dengbêj**” turunda, biçimsel olarak geleneğin parodisi sahneye taşınmış; geleneğin icra süresi tiyatronun gösterim süresinin içinde deneyimlenmiştir. Deneyimlenenin; “özgün” bir gösterim süresi olduğu açığa çıkarılmıştır. “**Spîmend**” oyununda ise; rejî açıldıkça Brecht’in epik tiyatrosundaki özellikler görülmüştür. Bu noktadan sonra bu özelliklerin **Brecht**’in kuramına referansla değil; gelenekle kurulan organik bağın bir sonucu olarak ortaya çıktığı tespit edilmiş; “**Spîmend**”in, gösterim süresi “özgün” olan bir epik tiyatro örneği olduğu sonucuna varılmıştır.

SONUÇ

Kürt tiyatrosunda kurumsallaşmaya dair ilk adımların atıldığı 1991 yılından itibaren özgün bir dil arayışında ve tiyatro kimliği tartışmalarında, “kaynağa dönme” önerisinin sıklıkla dile getirildiği; **dengbêjlik** geleneğinin bu arayış ve tartışmalarda 2000’den sonra ayrıcalıklı bir yer kazandığı görülmektedir. Bu tez kapsamında, tek kişilik anlatı geleneği formu olan **dengbêjlik** geleneğinin Kürt tiyatrosuna etkisi örnek oyunlar üzerinden analiz edilmiştir. İlk bölümde **dengbêjlik** geleneğine, ikinci bölümde Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimine, üçüncü bölümde geleneğin tiyatroya etkisine odaklanılmıştır.

Bu çalışmada; **dengbêjlik**, tek kişilik bir anlatı geleneği formu olarak incelenmiştir. Bu kavramsallaştırma için öncelikle Türkiye ve Mezopotamya coğrafyası ve çevresindeki belli başlı tek kişilik anlatı gelenekleri geçmişten bugüne uzanan tarihsel bir çizgide analiz edilmiştir. Günümüzün anlatı geleneği formlarını etkileyen nüvenin izi yakın coğrafyalarda sürülmüş; farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda icra edilen geleneklerin bazı ortak özellikleri olduğu belirlenmiştir. **Dengbêjlik** geleneğinin bu özellikleri taşımasının, tek kişilik anlatı geleneği formu olarak tanımlanması için yeterli bir argüman olmadığı görülmüştür. Argümanı güçlendirmek amacıyla; kavramsallaştırma önerileri incelenmiş, farklı görüşlerin temelinde **dengbêjlik** geleneğinin anlatısı olan **kilamın**; bir şarkı ya da hikaye olmadığı, **dengbêjin** de bir şarkıcı ya da hikaye anlatıcısı olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu aşamada ne olmadığı belirlenen **dengbêjlik** geleneği **dengbêj**, **civat**, divanhane ve **kilam** unsurlarına ayrılarak incelenmiştir.

Kilamın epik yapısı üzerinde durulmuş; fakat bir türe aidiyetliği konusunda net bir çıkarım yapılmamıştır. Ayrıca **kilamın** içeriğinden daha çok yapısına odaklanılmıştır. Zira asıl sorunsal bu yapının tiyatroyu nasıl etkilediğidir. İcranın geleneksel mekanları olarak divanhaneler incelenmiş; yapısı, işlevi üzerinde durulmuştur. **Dengbêjlik** geleneğinin alımlayıcısı olan **civatın** yapısı analiz edilmiş; **dengbêj-civat** ilişkisi üzerinde durulmuştur. Unsurların tek tek analiz edilmesiyle; geleneğin tek kişilik bir anlatı formu olduğu sonucuna bir adım daha yaklaşmış ve

bölümün başında tek kişilik anlatı geleneği formları için belirlenen ortak özelliklerin **dengbêjlik** geleneğinde de olduğunun görülmesi, önermeyi doğrulayan son adım olmuştur. Bu noktadan itibaren; **dengbêjlik** geleneği tek kişilik bir anlatı geleneği olarak incelenmiştir. Söz düzleminde de “**kilam söylemek**” yerine geleneğin anlatı kimliğini işaret edecek şekilde; “**kilam anlatmak**” deyişi tercih edilmiştir.

Dengbêjlik geleneğinde değişime yol açan etmenler belirlenmiş; bu etmenler sonucunda ortaya çıkan günümüzde icra edilen **dengbêjlik** için “**Yeni Dengbêjlik**” kavramı önerilmiştir. “**Yeni Dengbêjlik**” de unsurlarına ayrılarak; “**Yeni Dengbêj**”, “**Yeni Kilam**”, “**Yeni Divanhane**”, “**Yeni Civat**” başlıkları altında analiz edilmiştir. Zira; “**Yeni Dengbêjlik**” olarak adlandırdığımız günümüzdeki **dengbêjlik** icrası bu unsurlardaki değişime göre şekillenmiştir.

İlk bölümün sonunda **dengbêjlik** geleneğinin özünün ne olduğu sorusuna yine unsurlar bağlamında bir yanıt aranmaya çalışılmıştır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “öz tiyatro” kuramında kullandığı yöntemden hareketle şu sorular sorulmuştur: **Kilam**, **divanhane**, **civat dengbêjlik** geleneğinin özü müdür? Bu unsurların, değişen özellikleri de göz önüne alınarak, **dengbêjlik** geleneğinin özü olmadığı açıklanmaya çalışılmıştır. **Dengbêj**, **dengbêjlik** geleneğinin özü müdür? sorusuna yine Baltacıoğlu’nun “tiyatronun asal ögesi oyuncudur” tezi ile yaklaşmış, Baltacıoğlu’nun daha sonra tiyatronun asal ögesi olarak belirlediği “**gösterim süresi**” kavramından hareketle; **dengbêjlik** geleneğinin özünün “**icra süresi**” olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Politik motivasyonla yeni bir icra süresinin oluştuğu belirlenmiş; **dengbêjlik** geleneğinin günümüzde hala yaşıyor olmasının sebebinin; icra süresinin canlı olmasıyla doğrudan ilişkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimi üzerinde durulmuştur. Bunun için “Kürt Tiyatrosu” kavramı ile kastedilenin ne olduğu sorusu ile yola çıkılmış; bu konudaki farklı görüşlere yer verilmiştir. Daha sonra “Kürt Tiyatrosu” için dil kıstasını gözeten bir çerçeve belirlenmiştir: “Kürt Tiyatrosu”, tez kapsamında Kürtçe tiyatro metinleri, Kürtçe yapılmış sahnelemeler olarak ele

alınmıştır. Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimi “Geleneksel Kürt Dramatik Oyunları” ve “Modern Kürt Tiyatrosu” başlıkları altında incelenmiştir.

Kürtlerin dramatik oyun geleneğinin kapsamlı bir saha araştırmasıyla kayıt altına alınması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu tez kapsamında ilk defa **Kosegeli, Bûka Baranê, Beranberdan ritüeli** ve **Saya Gezme** oyunları incelenmiştir. Anadolu’da oynanan seyirlik oyunlar ile Kürt dramatik oyunlarının ortak özellikleri olduğu görülmüştür. Oyunlarda söylenen manilerin, tekerlemelerin, duaların, şarkıların Kürtçe olmasının dışında genel olarak oyunların birbirinin varyantı olduğu açığa çıkarılmıştır. Bu oyunların Anadolu’nun dramatik oyun geleneğinin bir zenginliği olmasına rağmen; politik bir yaklaşımın sonucu olarak görmezden gelindiği belirlenmiştir.

Günümüzde Kürt dramatik oyunlarının icrasındaki sürekliliğin kırılma sebeplerinin üzerinde durulmuş, şehirlerde icra edilen oyunların temelindeki politik refleks açıklanmaya çalışılmıştır. Bu noktada **dengbêjlik** ve seyirlik oyunlar arasında bir karşılaştırma yapılarak; seyirlik oyunların özel bir takvime uyarak köyde, köylüyle gerçekleşen icrasının temel motivasyonunu günümüze taşıyamadığı sonucuna varılmıştır. Oysaki **dengbêjlik**, yeni bir icra süresiyle yaşamaya devam etmektedir.

Bilinen ilk Kürtçe tiyatro metni “**Memê Alan**” 1919 yılında yazılmıştır. Bu başlangıçtan önce her ne kadar Kürtçe bir icra olmasa da Kürt tiyatrosu için önemli bir durak belirlenmiştir. 1893 yılında Amerika’nın keşfinin 400. yıldönümünün kutlandığı Şikago Columbus Dünya Sergisi’ne Osmanlı Devleti de katılmış ve Osmanlı’nın çokkültürlü yapısının tiyatrodaki karşılığı olarak görülebilecek bir tiyatro programının içinde “**The Kurdish Drama**” (Kürt Tiyatrosu) başlıklı bir oyuna da yer verilmiştir. Bu program dergisini ortaya çıkaran Cafer Sarıkaya Arapça oynanan oyunun adının “Kürt Tiyatrosu” olduğunu belirtmektedir. Program dergisinin giriş yazısında belirtilen; oyunların, imparatorluğun çokkültürlü, çokuluslu yapısı içinde farklı yaşayışları ve eğlenceleri aktarmak amacı göz önüne alındığında; “**The Kurdish Drama**” başlığının, Kürtlerin yaşamına dair bir oyun seyredileceğini

işaret eden bir bilgilendirme başlığı olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu durak göstermiştir ki; Osmanlı'nın bir unsuru olan Kürtler, Arapça bir oyunun içinde Osmanlı'nın çokkültürlü, çokuluslu yapısına işaret eden bir motivasyonla temsil edilmiştir. Kürt tiyatrosunun ilk metninin, ulusal kimlik temelli bir anlayışın geliştiği bir dönemde yazıldığı belirlenmiştir.

Bilinen ilk Kürtçe tiyatro metni olan “**Memê Alan**” analiz edilmiş; oyunun yazınsal kaynağı üzerine odaklanılmıştır. “**Mem Ebasî**” hikayesi ve “**Memê û Eyşê**” **kilamı** olmak üzere iki kaynak belirlenmiştir. “**Mem Ebasî**” hikayesinin, “Aşağıdan Gelen Tatar” adlı bir türkünün hikayesine benzediği açığa çıkarılmıştır. Buradan hareketle; sözlü kültürlerin etkileşiminin, coğrafi sınır tanımazlığı bir kez daha örneklendirilmiştir.

Tez kapsamında “**Cumhuriyet Döneminin İlk Kürtçe Tiyatro Metni: Birîna Reş**” ve “**Sahnelenen İlk Oyun: Dawiya Dehaq (Dehak'ın Sonu)**” incelenmiştir. Kürt tiyatrosuna dair bu önemli durakların analizinden sonra modern Kürt tiyatrosuna gidilen yolun izi sürülmüştür. 1960'lı yılların ortalarından itibaren yükselen sol siyasi düşüncenin Kürt kimliğine yaklaşımının tiyatrodaki karşılığı ortaya çıkarılmış; Türkiye tiyatrosunda yer almaya başlayan Kürt temsili üzerinde durulmuştur. Bu dönemde deneyim kazanan, sol siyasi yapının içinde tiyatro formasyonunu alan modern Kürt tiyatrosunun ilk yönetmeni olan Mamoste Cemil'in kişisel tiyatro tarihinin izi sürülmüş; 1985 yılından sonra İstanbul'da oda tiyatrolarının yapıldığı görülmüştür. 1988 yılında Diyarbakır'da da Kürtçe skeçlerin oynandığı belirlenmiştir. Bu örneklerin tiyatro bilincinin henüz oluşmadığı bir döneme ait olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

1991 yılında kurulan MKM ile Kürt tiyatrosu yapma bilincinin de oluşmaya başladığı görülmüştür. Bu dönemde sahne, metin, aksesuar, makyaj gibi unsurlarla tanışan bir tiyatrodan bahsedilebilmektedir. Tiyatronun kurumsallaşması ve tiyatro unsurlarıyla bu dönemde tanışılması sebebiyle; bu dönem “Modern Kürt Tiyatrosu” olarak adlandırılmıştır. 1991-2017 yılları arasındaki modern Kürt tiyatrosu mekan, metin ve oyuncu unsurlarına ayrılarak analiz edilmiştir.

Kürt tiyatrosunda mekanın sürekli olmadığı tespit edilmiş; mekansızlığın icrayı da etkilediği görülmüştür. Mekansızlık/mekansızlaştırılma, bazı grupların dağılmasına sebep olurken; politik bir düşünceye angaje tiyatroların, parti binalarını, dernekleri alternatif mekanlar olarak kullandığı belirlenmiştir. Ödenekli tiyatronun mekansızlaştırılması sonucunda özel tiyatroların kurulduğu görülmüştür. Kürt tiyatrosu mekansızlığını alternatif mekanlarla çözmeye çalıştığı; daha çok icranın sürekliliğinin önemsendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Kürt tiyatrosunda üç grup “metin” belirlenmiştir. İlki özgün oyunlardır. Özgün oyunların nicelik anlamında yetersiz kalması ve çeviri oyunlara karşı alınan tavır, “metinsiz tiyatro” döneminin başlamasının dinamiklerini oluşturmuş, böylece ikinci grup olarak belirlenen, sahne üzerinde yazılan ve oyuncunun yaratıcılığını temel alan oyunlar dönemi başlamıştır. Üçüncü grup olan çeviri oyunların, 2000’li yıllarda repertuvarlara girdiği görülmüştür. Geçmişte sıklıkla dile getirilen Kürtçe metin sorunsalının günümüzde aşıldığı ve artık tartışılanın metnin niteliği olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Modern Kürt tiyatrosunda “oyuncu”, iki sorunsal üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. İlki meslekten olmaya aday oyuncuların yetiştirilmesi sorunudur. İkincisi ise; meslekten olan oyuncuların sorunlarıdır. Meslekten olmaya aday oyuncuların yetiştirilmesi sorununun, İstanbul ve Diyarbakır deneyimlerinde farklılık gösterdiği belirlenmiştir. İstanbul deneyiminde Kürt siyasi hareketine angaje bir tiyatro anlayışı görülmektedir. Müfredatı olmayan bir tiyatro formasyonu ile gelişen yapı, ustasını da kendi içinden yetiştirmiştir. İstanbul’daki ilk ustalar, aynı zamanda ilk çıraklardır. İstanbul deneyimindeki oyuncunun hem siyasi kimliğiyle hem de oyuncu kimliğiyle sahnede olduğu görülmüştür. Diyarbakır deneyiminde ise; oyuncularının, eğitimini Devlet tiyatrolarında çalışmış isimlerden aldığı açığa çıkarılmıştır.

Meslekten olan Kürt oyuncuların dil sorununa odaklanılmış; tek diksiyonu model almayan Kürt sahnesi analiz edilmiştir. Kürt oyuncunun gündelik yaşamında

kullandığı dil ile sahne üzerinde kullandığı dil arasındaki çatışma açıklanmaya çalışılmıştır. Meslekten olan oyuncunun çelişkisinin, sahne dilini oluşturma sürecinde Türkçe konuşurken, sahnede Kürtçe konuşması olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tezin son bölümü; **dengbêjlik** geleneğinin Kürt tiyatrosuna etkisini örnek oyunlar üzerinden tartışmaya açmıştır. İlk olarak; “kaynağa dönme” edimi, Batının avangardları ve Türk tiyatrosu örneği üzerinden analiz edilmiştir. Avangardlardaki “kaynağa dönme” ediminin yabancının keşfiyle başladığı görülmüştür. Türk tiyatrosu ise; ulusal bir tiyatro kimliği arayışında, batının kendi kaynaklarına dönmesini referans alarak, kaynaklarına dönmeyi önermiştir. Farklı motivasyonları içeren bu örneklerden sonra Kürt tiyatrosunda “kaynağa dönme” tartışmalarının merkezine 2012 yılında düzenlenen “1. Ulusal Kürt Tiyatrosu Konferansı” alınmış; bu konferansın öncesinde yapılan “kaynağa dönme” tartışmaları analiz edilmiştir. “Kaynağa dönme” ediminin sadece ulusal Kürt tiyatrosu tartışmalarının konusu olmadığı görülmüş; metinsiz tiyatro döneminde bu edimin ilk ürünlerinin verildiği belirlenmiştir. “Kaynağa dönme”, özgün metin sorunsalına bir çözüm arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu arayışta **dengbêjlik** geleneğinin ayrıcalıklı bir yerinin bulunduğu gözlenmiştir. **Dengbêjliğin** icra süresini dönüştüren ve yaşatan ulusalcı motivasyonun Kürt tiyatrosunun kuruluş manifestosu ve sonrasındaki özgün tiyatro dili arayışına eşlik eden ulusalcı yaklaşım ile uyumlu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. **Dengbêjliğin** “kaynağa dönme” tartışmalarında ayrıcalıklı bir yer kazanmasının sebeplerinden birinin bu uyum olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dengbêjlik, sadece Kürt tiyatrosu tartışmalarında yer bulmamış, Kürt sahnesine de çıkmıştır. Tezin son bölümünde örnek oyunlar üzerinden geleneğin Kürt tiyatrosuna etkisi yine aynı yöntemle analiz edilmiştir. Kürt tiyatrosu metin, mekan oyuncu ve rejî unsurlarına ayrılmış; geleneğin bu unsurlar bağlamındaki etkisi tartışmaya açılmıştır.

Dengbêjliğin metne etkisi üç başlık altında incelenmiştir: Klasik Metne Etkisi, Özgün Metne Etkisi ve **Kilam-Metin**. Klasik metne etkisi iki oyun

bağlamında tartışmaya açılmıştır. Lorca'nın “Kanlı Düğün”ü ve Shakespeare'in “Hamlet”i. “Kanlı Düğün” oyununda sahne geçişlerinde ve sahne atmosferine yardımcı olacak şekilde kullanılan **kilamların** başka bir Kürtçe şarkıyla ikame edilebileceği açığa çıkarılmıştır. Dolayısıyla; **dengbêjliğin** bu oyuna etkisinin olmadığı, geleneğin oyunda sadece tezahür ettiği sonucuna ulaşılmıştır. “Hamlet” sahnelemesinde ise; **dengbêjliğin kilam** ve **dengbêj** unsurlarının temel alındığı bir dramaturjiden bahsedilebilmektedir. Oyunun bir **kilam** olarak; Shakespeare'in bir **dengbêj** olarak uyarlandığı; geleneğin, bu klasik metnin sahnelenmesini bu dramaturjik yapı temelinde biçimlendirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Dengbêjliğin özgün metne etkisinin analiz edileceği iki oyun belirlenmiştir: “**Destê Şeş Tilî**” ve “**Nêçîrvan**”. Her iki oyunda da metinde işitsel ya da görsel özellikleriyle kullanılan **dengbêjliğin** dramatik olanla organik bir bağ kurabildiği belirlenmiştir.

Tez kapsamında yeni bir kavram geliştirilerek; yazınsal kaynağı **kilam** olan tiyatro metinlerine, “**kilam-metin**” denilmiştir. DBŞT tarafından 2004-2005 sezonunda sahnelenen “**Cembelî û Binefş**” ve 2006-2007 sezonunda sahnelenen “**Kelemê Evînê**” oyunları “**kilam-metin**” başlığı altında analiz edilmiştir. **Dengbêj** anlatısının dramatik bir metne dönüştürülmesi noktasında **kilamlar** ile **kilam-metinler** arasındaki ilişki açığa çıkarılmıştır. Her iki oyun metninde de anlatıya sadık kalındığı; teatrallliğin ek oyun kişileriyle sağlanmaya çalışıldığı görülmüştür. Diğer yandan **kilamlardaki** anlatım özelliklerinin metinleri etkilediği, bu etkinin Kürt tiyatro edebiyatında yeni bir dilin oluşmasına imkan sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Dengbêjlik geleneğinin oyuncuya etkisinin tartışılması için iki durum incelenmiştir: İlki oyuncunun bir **dengbêji** oynamasıdır. İkincisi; **dengbêjin** sahneye çıkıp, oyunculuk yapmasıdır. Her iki durumda da sahnedeki anlatıcının **dengbêj** olduğu görülmüştür. Daha açık bir ifadeyle; Kürt sahnesinde bir anlatıcı varsa; bu çoğunlukla **dengbêj** olmaktadır.

Bir oyuncunun sahnede **dengbêji** oynadığında **dengbêjlik** marifetlerini göstermesi gerektiği; çünkü ancak o marifetler gösterildiğinde oyun kişinin bir **dengbêj** olduğunun anlaşılacağı sonucuna ulaşılmıştır. Bir oyuncudan **dengbêji** oynamasını istemenin; teknik bir arayışı zorunlu kıldığı görülmüştür. Oysaki bir **dengbêjin** oyuncu olarak sahneye çıkması bu hünerin doğrudan sahneye aktarılması anlamına gelmektedir; fakat bu durumda da **dengbêjin** kendisinin oluşturduğu “icra süresi” ile oyunun “gösterim süresi”nin çatışmasından bahsedilebilmektedir. **Dengbêjin** bu çatışma içinden çıkmasının, iyi bir oyunculuk sergilemesine bağlı olmadığı; “icra süresi” ile “gösterim süresi” arasında kurulacak olan organik bağla ilişkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dengbêjlik geleneğinin mekana etkisi kurgusal ve fiziksel mekan bağlamında analiz edilmiştir. Mekânıyla bir **civat** oluşturma iddiası taşıyan “Gor” oyununda mekansal bir esinlenmenin ötesine geçilemediği görülmüştür. “Hamlet”, “**Bênalî û Temir**” ve “**Nêçîrvan**” oyunlarında anlatının ve dramatik olanın mekanının sahne üzerinde ayrıldığı; anlatısal mekanın ortak unsurlarla kurgulandığı belirlenmiştir. Sahnenin sol ya da sağ tarafında sandalye/tabure üstünde ya da yerde oturlan, **dengbêjin** önüne koyulan bir sehpanın yer aldığı geleneğin kurgu mekanları oluşturulmuştur. “**Destê Şeş Tîlî**” oyununun farklı bir kurgusal mekan düzenlediği; **dengbêji** sabit bir mekana yerleştirmede olduğu görülmüştür. Bu oyunda **dengbêj** sahnede dramatik olanın içinde hem oynamakta hem de anlatmaktadır. Geleneğin etkisi **kilam-metinler** bağlamında incelendiğinde ise; anlatının geçtiği mekanların, pratik çözümlerle sahneye aktarıldığı görülmüştür. “**Mem û Zîn**” sahnelemesinde ise; anlatının içindeki mekan çeşitliliğinin sahnede çözülememesi özel bir mekan arayışını ortaya çıkarmıştır. Tarihi Cemil Paşa Konağı’nda sahnelenen oyundaki epizodik yapının mekanın parçalı kullanılmasında karşılık bulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tezin son başlığında geleneğin rejiye etkisi incelenmiştir. İlk Kürt doğaçlama tiyatro ekibi, Koray Tarhan’ın öncülüğünde seyirciyle buluşmuş; ekip, oyunlarında “**Dengbêj**” turu adıyla doğaçlama bir oyuna yer vermiştir. Bu doğaçlama oyunun, **dengbêjlik** geleneğinin bir parodisi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. **Dengbêjlik**

parodisiyle, geleneğin icra süresinin tiyatronun gösterim süresinin içinde deneyimlendiği ve bu haliyle “özgün” bir gösterim süresinin oluştuğu belirlenmiştir.

Spîmend, İran’da anlatılagelen bir **kilamdan** hareketle yazılmıştır. Oyunun yazarı ve yönetmeni Ghotbedin Sadeghi’nin, **kilamın** epik (destansı) özelliğinden hareketle “gösterim süresi” özgün olan bir epik tiyatro örneğini sahneye taşıdığı görülmüştür. Dikkat çekici olan; oyunun epik özelliğinin Brecht’in epiğine referansla kurulmamış olmasıdır. Dramatik olanın süresi, bir yandan **dengbêjliğin** “icra süresi”nin bizatihi kendisi olmuştur. “İcra süresi”nin dramatik olanın içinde deneyimlenmesi ve hatta ta kendisi olması bu örnek özelinde epik bir tiyatro tarzının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu çalışmanın **dengbêjlik**, Kürt tiyatrosu, Türkiye tiyatrosu, gelenek ve tiyatro ilişkisi konusunda yapılacak araştırmalara kaynaklık etmesi beklenmektedir. Kürt tiyatrosunun Türkiye deneyimi, ilk kez bir tez çalışmasında analiz edilmiştir. Bu tezin kaynaklığında yapılacak olan Türkiye tiyatrosu konusundaki araştırmalarda tiyatro alanında negatif hallerin imtiyazından sıyrılmış çokkültürlü bir düşünce biçiminin gelişebileceği öngörülmektedir. Kürt tiyatrosu tartışmaları için akademik bir zemin oluşturma iddiasını taşıyan bu tezin her bölümünün farklı bilgilerle, verilerle geliştirilebileceği aşıkardır. Bu tez, belirlenen çerçevesi gereği bazı noktalara yoğunlaşmamıştır. Örneğin; bu tez kapsamında Kürtlerin dramatik oyun geleneği, sahada incelenememiştir. Köylerde az da olsa icra edilmeye devam edilen oyunların kayıt altına alınması önemlidir. Saha araştırması ile Kürtlerin dramatik oyun geleneği kapsamlı bir şekilde analiz edilmeyi beklemektedir.

Türkiye’nin farklı yerlerinde Kürt tiyatrosu yapan grupların olduğu bilinmektedir. Bu tez kapsamında İstanbul ve Diyarbakır deneyimi üzerinde yoğunlaşmıştır. Kürt tiyatrosunun farklı deneyimlerinin araştırılması önem teşkil etmektedir; çünkü o zaman tam anlamıyla Türkiye deneyimi anlaşılabilecektir.

Bu tez kapsamında **dengbêjlik** geleneğinin icrası üzerinde durulmuştur. **Kilamların** içeriği tezin kapsamına alınmamıştır. Bu alanda yapılacak araştırmaların, Kürt tiyatrosu edebiyatına önemli katkılar sunabileceği öngörülmektedir.

2017 yılı itibariyle; Kürt tiyatrosu için yeni bir dönemin başladığı görülmektedir. Tam da içinde olunan bu sürecin kayıt altına alınması ve farklı disiplinlerin konusu olarak akademik mecraya taşınması oldukça önemlidir. Bu dönemi siyasal, sosyolojik, kültürel bağlamda analiz eden araştırmalarda Kürt tiyatrosunda yaşananların döneme dair önemli veriler sunacağı öngörülmektedir.

Sonuç olarak; bu tez bu coğrafyanın tiyatro denizine küçük bir taş atma niyetindedir. O taşın yaydığı halkaların büyüyerek yayılması temenni edilmektedir. Kuşkusuz bu denizde herkesin bir yeri değil; herkese yer vardır.

KAYNAKÇA

1. KİTAPLAR

- Akçura, Belma: **Devletin Kürt Filmi/ 1925-2007 Kürt Raporları**, Ayraç Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008.
- Allison, Christine: **Yezidi Sözlü Kültürü**, Çev. Fahriye Adsay, Ed. Abdullah Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2007.
- And, Metin: **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1985.
- And, Metin: **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, Ed. Sabri Koz, 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Anter, Musa: **Birîna Reş**, 2. bs., İstanbul, Koral Yayınları, 1991.
- Anter, Musa: **Kımıl**, 2. bs., İstanbul, Koral Yayınları, 1991.
- Anter, Musa: **Hatıralarım**, Ed. Zerdeşt Avesta, 2. bs., İstanbul, Aram Yayınları, 2011.
- Antolojiya Dengbêjan**, Der. Hilmi Akyol, Çev. Amed Çeko Jıyan, C. 3, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2015.

Antolojiya Dengbêjan, Der. Hilmi Akyol, Ed. Azad Zal, Çev. Dawud Rêbiwar, C. 1, 2. bs., Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2011.

Antolojiya Dengbêjan, Der. Hilmi Akyol, Ed. Azad Zal,, Çev. Feratê Dengizî, C. 2, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2011.

Aras, Ahmet: **Efsanevi Kürt Şairi Êvdale Zeynikê**, Çev. Fehim Işık, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2004.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı: **Halkın Evi**, Ankara, Ulus Basımevi, 1950.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı: **Tiyatro Nedir**, Ed. Atila Alpöge, T. Yılmaz Öğüt, Ali Y. Baltacıoğlu, MİTOS-BOYUT Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2006.

Barba, Eugenio,
Nicola Savarese: **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Ed. Cem Akaş, Çev. Ayşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Başgöz, İlhan: **Türkölü Aşk Hikayeleri: Bir Gösterim Olarak**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2012.

Beşikçi, İsmail: **Devlet ve Kürtler/ Dil-Kimlik-Millet-Milliyetçilik**, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2013.

Boratav, Pertev Naili: **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Yay. haz. M. Sabri Koz, Ed. Tuğba Yıldırım, 5. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

Boyîk, Eskerê: **Çanda Kurdên Sovêtê**, Haz. Kamer Beysülen, Diyarbakır, Deng Yayınları, 2012.

- Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları**, Çev. Ayşe Selen, Ahmet Cemal, Özdemir Nutku, C. 8, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999.
- Bruinessen, Martin van: **Ağa, Şeyh, Devlet**, Çev. Banu Yalkut, Ed. Ömer Laçiner, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Burkay, Kemal: **Dawiya Dehaq, Dehak'ın Sonu**, İstanbul, Deng Yayınları, 1991.
- Burkay, Kemal: **Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan**, C. 1., İstanbul, Deng Yayınları, Ağustos 1992.
- Cemal, Hasan: **Kürtler**, 4. bs., İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2003.
- Çelebi, Evliyâ: **Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad-Basra-Bitlis-Diyarbakır-İsfahan-Malatya-Mardin-Musul**, Ed. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, C.I., 4. Kitap, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Çığ, Muazzez İlmiye: **Gilgameş, Tarihte İlk Kral Kahraman**, 3. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, 2002.
- Danielson, Virginia: **Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu**, Çev. Nilgün Doğrusöz, Cem Ünver, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2008.
- Daryae, Touraj: **Sasanian Persia: The Rise and Fall of an Empire**, Londra, I.B. Tauris, 2009.

- Eflâton: **İon**, Çev. İhsan Bozkurt, 3. bs., İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Ekinci, Tarık Ziya: **Lice'den Paris'e Anılarım**, Ed. Tanıl Bora, Derviş Aydın Akkoç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Elçin, Şükrü: **Anadolu Köy Orta Oyunları: Köy Tiyatrosu**, 2. bs., Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1977.
- Eliade, Mircea: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Çev. Ali Berktaş, 2. bs., İstanbul, Kalcı Yayınevi, 2007.
- Gerçek, Selim Nüzhet: **Türk Temaşası: Meddah Karagöz Ortaoyunu**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1942.
- Goody, Jack: **Yazılı ve Sözel Arasındaki Etkileşim**, Çev. Osman Bulut, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2013.
- Gökçen, Amed: **Kadim Bir Nefes: Ezidi Ağıtları**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Gündoğar, Sinan: **Kürt Masalları**, 2.bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2007.
- Hassanpour, Amir: **Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil (1918-1985)**, Çev. İbrahim Bingöl, Cemil Gündoğan, Ed. Abdullah Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2005.
- Homeros: **İlyada**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

- Hmeros: **Odyseia**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Innes, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro: 1892-1992**, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- Izady, Mehrdad R.: **Bir El Kitabı: Kürtler**, Çev. Cemal Atilla, İstanbul, Doz Yayınları, 2004.
- Jêrzemîn: 1991-2013 yılları arasında Türkiye’de Kürt Tiyatrosu**, Haz. Mirza Metin, Ed. Mirza Metin, Berfin Zenderlioğlu, Çev. Alan Ciwan, Alişan Önlü, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014.
- Jwaideh, Wadie: **Kürt Milliyeçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi**, Ed. Nevzat Kıracı, Çev. İsmail Çekem, Alper Duman, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.
- Karaboğa, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2011.
- Karacabey, Süreyya: **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Yay. Haz.. Serap Özgür, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2007.
- Karadağ, Nurhan: **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.
- Kemal, Yaşar: **Ağıtlar**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, , 2011.

- Kerim, Ali Husein: **Balkan Yarımadasında Kürtler**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2011.
- Kevirbirî, Salih: **Kürt Halk Türkülerinden Seçmeler**, Çev. Mazlum Doğan, Evrensel Basım, İstanbul, 2004.
- Kızılkaya, Muhsin: **Kayıp Dîwan**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
- Kott, Jan: **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999.
- Köprülü, Fuad: **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966.
- Kreyenbroek, Philip G., Khalil Jindy Rashow: **God anda Sheiks Adi are Perfect: Sacred Poems and Religious Narratives from the Yezidi Tradition**, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2005.
- McDowall, David: **Modern Kürt Tarihi**, Ed. Selma Koçak, Çev. Neşenur Domaniç, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2004.
- Mihotulî, Selahaddîn: **Arya Uygarlıklarından Kürtlere**, İstanbul, Koral Yayınları, 1992.
- Nikitine, Basil: **Kürtler: Sosyolojik-Tarihi İnceleme**, Ed. Ö. Andaç Uğurlu, Çev. E. Karahan, H. Akkuş, N. Uğurlu, İstanbul, Örgün Yayınevi, 2008.
- Nutku, Özdemir: **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, 2. bs., Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997.

- Olson, Robert: **Kürt Milliyetçiliğinin Kaynakları ve Şeyh Said İsyanı**, Çev. Bülent Peker, Nevzat Kırac, Ankara, Özgü Yayınları, 1992.
- Ong, Walter J.: **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
- Orak, Aydın: **Kürt Tiyatrosu: Mezopotamya’da Tiyatronun Doğuşundan Modern Kürt Tiyatrosuna**, Ed. Halil Özer, İstanbul, Doruk Yayınları, 2016.
- Orak, Aydın: **Radikal Tiyatro**, İstanbul, Belge Yayınları, 2012.
- Özoğlu, Hakan: **Osmanlı Devleti ve Kürt Milliyetçiliği**, Çev. Nilay Özok Gündoğan, Azat Zana Gündoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005.
- Parıltı, Abidin: **Dengbêjler Sözün Yazgısı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006.
- Pekman, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002.
- Propp, Vladimir: **Folklor Teori ve Tarih**, Çev. Necdet Hasgöl, Tolga Tanyel, İstanbul, Avesta Basın Yayın, 1998.
- Racy, A. J.: **Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı**, Çev. Serdar Aygün, Ed. Aylin Onocak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

- Ritter, Hellmut: **Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi: Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri**, Ed. Prof. Dr. Mehmet Kanar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Rouget, Gilbert: **Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession**, Çev. Brunhilde Biebuyck, Gilbert Rouget, Londra, The University of Chicago Press, 1985.
- Şanoya Dayıka Niştiman & Koşka Miradan**, Ed. Memê Mala Hine, Çev. ve Haz. Mûhsîn Ozdemîr, İzmir, Na Yayınları, 2015.
- Thomson, George: **Tragedyanın Kökeni**, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2004.
- Uzun, Mehmet: **Kürt Edebiyatına Giriş**, Yay. Haz. Abidin Parıltı, 8. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2006, s. 73.
- Zana, Mehdi: **Bekle Diyarbakır**, İstanbul, Doz Yayınları, 1991.

2. BASILI MAKALELER, YAZILAR

“21 Mart Irkçılıkla Mücadele Günü ve Newroz”, **Özgürlük Yolu Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 35, Nisan 1978, s.62-68.

“Bilirkişi Raporları”, **Halk Tiyatrosu/Deprem ve Zulüm: Bir Dönemin Sanat ve İdeoloji Belgeseli**, İstanbul, Yaba Yayınları, 2009, s.77-126.

“Hamlet’in Yazınsal Kaynakları”, Derleyen: Gülbahar Tunç, **Mimesis: Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı:10, 2004, s.1-8.

“Kürt Tiyatro Kronolojisi”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Yay. Haz.: Çetoyê Zêdo, Yavuz Akkuzu, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2016, s.249-262.

“Memo”, **Kilam&Stranên Kurdî: bi Nota & Gotin**, Haz. Cewad Merwanî, İstanbul, Avesta Yayınları, 2010, s.675.

“Li Gundê Eynê Şanoyeke Gelêri: Kurtê Kelaşan”, **Folklorê Kurdan**, Der. Muhammed Hêja Kayran, Kaynak Kişi: Sadullah Kayar, Yıl:1, Sayı:4, Diyarbakır, 2015, s.82.

“Dem û Rojên bi Nav û Nîşan”, **Kurmancî**, Haz. Elîşêr, Çev. Nihat Bektaş, Sayı: 19, Paris, 1996, s. 1-2.

Allison, Christine:

“Badinan’da Eski ve Yeni Sözlü Gelenekler”, **Kürt Kimliği ve Kültürü**, Ed. Abdullah Keskin, Çev. Ümit Aydoğmuş, İstanbul, Avesta Yayınları, 2003, s.51-78.

Alpaslan, M. Sait:

“Kürt Tiyatrosuna Genel Bir Bakış”, **Govend**, Yıl:1, Sayı:1, Aralık 1991-Ocak 1992, s.14-15.

Amedî, Bengîn:

“Kürt Seyirlik Oyunları ve Tiyatro”, **War**, No:4, Bahar 1998, s.37-40.

Aykaç, Yakup:

“Bingeha Şanoya Kurdî: Kosegelî”, **Nûpelda**, Ed. M. Zahir Ertekin, Çev. Zeynep Güneş, Sayı:13, Bahar 2013, s.48-50.

- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı: “Tiyatro Nedir?”, **Türk Düşüncesi**, C. 2, Sayı: 9, 1954, s.166-169.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı: “Tiyatroda Türk’e Doğru”, **Halk Tiyatrosu Dergisi**, Yıl:1, Sayı:10, Ekim 1995, s.6.
- Baş, Elif: “The Rise of Kurdish Theatre in İstanbul”, **Theatre Survey**, Vol. 56, Issue 3, Eylül 2015, s.314-335.
- Benjamin, Walter: “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk**, Ed. Nurdan Gürbilek, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s.77-100.
- Blum, Stephan: “Kuzey Horasan’da “Aşık” Kavramı”, **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları**, Haz. Mehmet Bayrak, Çev. Huri Tuşık Özkurt, C. 1, Ankara, Özge Yayınları, 2002, s.515-532.
- Bois, Thomas: “Kürtler ve Yurtları”, **Kürt Milliyetçiliği**, Ed. Ö. Andaç Uğurlu, Çev. E. Karahan, H. Akkuş, N. Uğurlu, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2008. s.79-200.
- Bozarslan, Hamit: “Kürd Milliyetçiliği ve Kürd Hareketi (1898-2000)”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, C. IV, 4. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2009, s.841-870.
- Celîl, Celîlê: “Erivan Kürt Radyosu ve Temellerinin Atılması”, **Erivan Radyosunda Kürt Sesi**, Haz. Zeri İnanc, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2016, s.17-66.
- Celîl, Cemîla: ““Fonda Zêrîn’ Ses Arşivi Hizmetinde 35 Yıl”, **Erivan Radyosunda Kürt Sesi**, Haz. Zeri İnanc, İstanbul, İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2016, s.81-100.

- Chelkowski, Peter: Kâshefî's Rowzat al-Shohadâ':The Karbalâ Narrative As Under-Pinning of Popular Religious Culture And Literature", **A History of Persian Literature**, s.258-277.
- Christensen, Dr. Dieter: "Kürtler'in Müziği", **Kürt Müziği Dansları ve Şarkıları**, Haz. Mehmet Bayrak, Çev. Huri Tuşık Özkurt, C. 1, Ankara, Özge Yayınları, 2002, s.118-124.
- Dışişleri Bakanlığı Avrupa
Konseyi ve İnsan Hakları
Genel Müdür
Yardımcılığı: "Ulusoy ve Diğerleri-Türkiye Davası-Kararın Özet Çeviri" , **Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi İkinci Daire**, Strazburg, 3 Mayıs 2007.
- Feral, Josetta: "Kas Geliştirme:Ariane Mnouchkine ile Söyleşi", Çev. Fırat Güllü, **Mimesis: Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı:14, Mayıs 2008, s.63-72.
- Gören, Adil: "Ulusal Tiyatroyu Kurmak Şart", **Görend**, Sayı: 12, Mayıs-Haziran 1995, s.20-21.
- Hamelink, Wendy: "Evdalê Zeynikê'nin Peşinde Bir Ömür: Ahmet Aras", Ahmet Aras ile Röportaj, **Kürt Tarihi Dergisi**, Sayı:26, Eylül-Ekim 2016, s.48-59.
- Heck, Özge Girit: "Labelling the Ottoman Empire as 'Turkey' in the Chicago World's Fair of 1893", **International Journal for History, Culture and Modernity**, C. III, Sayı:1, s.107-137.

- İlhan, Ayşe Başak: “XIX. Yüzyıla Kadar Olan Mevlevî Âyinlerinde Usûl-Vezin İlişkisi”, **M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 36, 2009, s.255-276.
- İnanç, Zeri: “Prof. Celîlê Celîl’le Söyleşi”, **Erivan Radyosunda Kürt Sesi**, s.133-158.
- Jaffar, Shwan: “Kürt Tiyatrosu”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Yay. Haz. Çetoyê Zêdo, Yavuz Akkuzu, Çev. Sevda Orak Reşitoğlu, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2016, s.146-165.
- Kayran, M. Zahir: “Kürt Folklorunda “*Dengbêjlik*” Geleneği”, **Kürt Müziği Dansları ve Şarkıları**, Haz. Mehmet Bayrak, C. 1, Ankara, Özge Yayınları, 2002, s.510-514.
- Koç, Yener: “Kürdistan Gazetesi (1908-1909) Üzerine Birkaç Not”, **Kürt Tarihi Dergisi**, sayı: 8, Ağustos-Eylül 2013, s.38-43.
- Korbut, Renata Kurpiewska: “Modern Kurdish Theater in Turkey”, **Fritillaria Kurdica**, Jagiellonian Üniversitesi, Sayı:13-14, Eylül 2016, s.93-102.
- Malmîsanij: “Dormarê Pîranî di Sernewe û Koseyî”, **Armanc**, Çev. Nurullah Bürçün, Stockholm, Sayı: 135, Ocak 1993, s.10.
- Nezan, Kendal: “Kürt Müziği”, **Kürt Müziği Dansları ve Şarkıları**, Haz. Mehmet Bayrak, Çev. Necdet Hasgöl, C. 1, Ankara, Özge Yayınları, 2002, s.51-60.
- Raşidîrostamî, Mahroo: “Kürdistan’da Tiyatronun Ortaya Çıkışı”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Yay. Haz. Çetoyê Zêdo, Yavuz Akkuzu, Çev. Bilge Tanrısever, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2016, s.27-36.

- Sarıkaya, Cafer: “Kürt Tiyatrosu 1893 Şikago Dünya Fuarında”, **Kürt Tarihi Dergisi**, 2. bs., Sayı:2, Ağustos-Eylül 2012, s.42-49.
- Szerb, Antal: “Dünya Edebiyatı Tarihi”, Çev. Hasan Eren, **Türkoloji Dergisi**, C. 8, Sayı:1, 1979, s. 191-303.
- Şirin, S.: “Çağdaş Kürt Tiyatrosunda Yeni Bir Soluk: “Şanoya Roja Azadi”(1991)”, **Deng Dergisi**, Yıl:2, Sayı:15, Eylül-Ekim 1991, s.60.
- Uçarlar, Nesrin: “Kürtçenin Direnişi ve Siyasalın Geri Dönüşü”, **Türkiye Siyasetinde Kürtler/Direniş, Hak Arayışı, Katılım**, Der. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan, Nesrin Uçarlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.251-297.
- Ünlü, Barış: “Türklük Sözleşmesi’nin İmzalanışı (1915-1925)”, **Mülkiye Dergisi**, C. 38, Sayı:3, s.47-81.
- Vazgal, “Kose Geli” yan ji “Kalikê Serê Salê”, **Roja Nû**, Çev. Nalin Diri, Yıl: 11, Sayı:71, Haziran 1990, s. 11-13.
- Yalçiner, Şihali: “Sunum”, **Halk Tiyatrosu/Deprem ve Zulüm: Bir Dönemin Sanat ve İdeoloji Belgeseli**, İstanbul, Yaba Yayınları, 2009, s.10-17.
- Yamamoto, Kumiko: “Naqqâli: Professional Iranian Storytelling”, **A History of Persian Literature**, Ed., Philip G. Kreyenbroek, Ulrich Marzolph, C.. XVIII, Londra, I.B.Tauris, 2010, s.240-257.
- Yavuz, Muhsine Helimoğlu: “Diyarbakır ve Çevresinde Tiyatro Olgusu”, **Diyarbakır Efsaneleri**, 2. bs., Ankara, Doruk Yayınları, 1993, s.433-450.

- Yazıcı, Nurcan: “Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi’nin Sunumu”, **Arkitekt**, Yıl:71, Sayı:500, Ocak-şubat 2004, s.18-31.
- Yıldız, İsmail: “Yasaklı Dilden Konferansa: Kürt Tiyatrosu”, **Esmer Dergisi**, Sayı: 62, Temmuz 2010, s.12-15.
- Zêdo, Çetoyê: “Önsöz”, **Kürt Tiyatro Tarihi**, Yay. Haz. Çetoyê Zêdo, Yavuz Akkuzu, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2016, s.11-18.

3. TEZLER

- Sarıkaya, Cafer: “Celebrating Difference: "Turkish Theatre" in the Chicago World's Columbian Exposition of 1893”, Boğaziçi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2010.
- Öz, Süleyman: “Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikaye Anlatıcılığı”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2003.
- Uygar, Yusuf: “Kültürel Bellek ve Dengbejlilik: Doğu Anadolu’daki “Dengbejlilik” Geleneğinde Bellek Üretimi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2009.
- Ürün, Rodizan: “Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Dengbêjlilik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları”, Haliç Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2012.

- Yüzbaşı, Rodi: “Mezopotamya'da Dengbejlikten Sinemaya Anlatı Sanatı. "Miras"”, Marmara Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2012.
- Akcan, Sinan: “Anlatıcı Olarak Dengbêj ve Dengbêj Anlatılarındaki Kahramanın Makûs Talihi”, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film ve Drama Programı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2014.
- Taş, Fırat: “Dengbêjlik Geleneği ve Dönüşümler”, Ankara Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2015.
- Çaçan, Serhat Resul: “The Dengbêji Tradition Among Kurdish-Kurmanj Communities: Narrative and Performance During Late Nineteenth and Twentieth Centuries,” Boğaziçi Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2013.
- Öztürk, Serdar: “Di tradîsyona Dengbêjîya Kurdî de Şakîro (Jîyan û Berhem)”, Mardin Artuklu Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin, 2014.
- Gürür, Zeki: “Denbêjî di Peywenda Patronajê de”, Mardin Artuklu Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin, 2014.
- Kardaş, Canser: “Dengbêjlik Geleneği ve Âşık Edebiyatı ile Karşılaştırılması”, Fırat Üniversitesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2013.
- Fadaei, Majid: “Pardeh-Khani a Conceptual Model for Iranian National Cinema”, University of Malaya, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), , Kuala Lumpur, 2014.

Sal, Ayşın: “Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı”, Trakya Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne, 2009.

Hamelink, Wendelmoet: “The Sung Home: Narrative, Morality, and the Kurdish Nation”, Leiden Üniversitesi, (Doktora Tezi), Hollanda, 2014.

Sancak, Nuriye: “Mardin Efsaneleri”, Sakarya Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, 2008.

4. ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER

Anter, Musa: **Ferhanga Khurdi-Tirki: Kürtçe-Türkçe Sözlük**, İstanbul, Yeni Matbaa, 1967.

Encyclopedia Britannica, (Çevrimiçi)
<https://global.britannica.com/>

Encyclopedia Iranica, (Çevrimiçi)
<http://www.iranicaonline.org/>

Farqînî, Zana: **Kürtçe- Türkçe Sözlük**, 3. bs., İstanbul, İstanbul Kürt Enstitüsü Yayınları, t.y.

Farqînî, Zana: **Kürtçe Türkçe-Türkçe Kürtçe Sözlük**, 5. bs., İstanbul, İstanbul Kürt Enstitüsü Yayınları, 2011.

Glosbe Sözlük, (Çevrimiçi) <https://glosbe.com/>

İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi)
<http://www.islamansiklopedisi.info/>

Osmanlıca-Türkçe Sözlük, (Çevrimiçi)
<http://www.sozluk.net/>

Paris Kürt Enstitüsü Online Sözlük, (Çevrimiçi)
<http://www.institutkurde.org/publications/kurmanci/dictionnaire/>

Paşa, Yusuf Ziyaeddin: **Kürtçe-Türkçe Sözlük,** Çeviren ve Yeniden Düzenleyen: Mehmet Emin Bozarslan, İstanbul, Çıra Yayınları, 1978.

Saadallah, Salah: **Saladin's English-Kurdish Dictionary,** Ed. Abdullah Keskin, 2. bs., Avesta Publishers, İstanbul, 2000.

5. OYUNLAR

Alagöz, Rabîa Şîlan: “Evîna Dewrêş”, **Sêyemîn Pêşbaziya Nivîsandina Lîstikên Şanoya Kurdî ya Evdirehîm Rehmî Hekarî,** Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014, s.42-65.

Cebe, Onur: **Bênalî û Temir,** (Basılmamış Oyun Metni)

Hekarî, Evdirehîm Rehmîyê: “Memê Alan-1”, **Jîn:Kürdçe-Türkçe Dergi 1918-1919,** Çev. M. Emin Bozarslan, C. III, İsveç, Deng Yayınevi, Ekim 1986, s. 674-678.

Hekarî, Evdirehîm
Rehmîyê:

“Memê Alan-2”: **Jîn:Kürdçe-Türkçe Dergi 1918-1919**, Çev. M. Emin Bozarslan, C. IV, İsveç, Deng Yayınevi, Ekim 1987, s.725-729.

Lorca, Federico Garcia:

Bütün Oyunları 1: Kanlı Düğün, Yerma, Bernarda Alba'nın Evi, Çev. A. Turan Oflazoğlu, Tahsin Saraç, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982.

Nemir, Kawa:

Mem û Zîn, (Basılmamış Oyun Metni)

Olam, Ubeydullah:

Nêçîrvan, (Basılmamış Oyun Metni)

Orgun, Kemal:

“Evdalê Zeynikê”, **Yekemîn Pêşbaziya Nivîsandina Lîstikên Şanoya Kurdî**, Ed. Amed Çeko Jiyan, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2012, 146-205.

Osman, Ahmed:

“Destê Şeş Tili”, **Çaremîn Pêşbaziya Nivîsandina Lîstikên Şanoya Kurdî ya Evdirehîm Rehmî Hekarî**, Diyarbakır, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014, s.8-39.

Sadeghi, Ghotbedin:

Spîmend, (Basılmamış Oyun Metni)

Shakespeare, William:

Hamlet, Çev. Orhan Burian, 6. bs., Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.

Teatra Hêvî:

Kelemê Evînê, (Basılmamış Oyun Metni)

Yalçinkaya, Emin:

Cembelî û Binefş, (Basılmamış Oyun Metni)

6. İNTERNET KAYNAKLARI

“3 belediyeye daha kayyum atandı”, 08 Aralık 2016, **HaberTürk**, (Çevrimiçi)
<http://www.haberturk.com/gundem/haber/1333915-3-belediyeye-daha-kayyum-atandi>, 5 Ocak 2017.

“Aram Tigran Kent Konservatuvarı Açılıyor”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 2 Ekim 2010, (Çevrimiçi)
<http://www.mimesis-dergi.org/2010/10/aram-tigran-kent-konservatuvar-aciliyor/>, 4 Ocak 2016.

“Aşağıdan Gelen Tatar Hikayesi”, (Çevrimiçi)
http://www.turkuler.com/hikayeler/turku-hikayeleri_asagidan_gelen_tatar.html, 15 Mart 2017.

“Aşıklar Meclisi”, **TRT Avaz Tv**, 8 Ocak 2011, (Çevrimiçi)
<http://www.trtavaz.com.tr/videolar.aspx?GRKod=2c196a04-a7cd-4a95-a7ea-10eca7a7972c&MKod=3344fa37-cacf-489b-9e34-aeb529187b00&dil=0>, 30 Kasım 2015.

“Bağcılar Lotus Kültür Merkezi ile Söyleşi”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, Ekim 2007, (Çevrimiçi)
<http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-14/bagcilar-lotus-kultur-merkezi-ile-soylesi/>, 16 Nisan 2017.

“Batman Şehir Tiyatrosu Müdürlüğü kayyım tarafından kapatıldı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Eylül 2016, (Çevrimiçi)
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/608459/Batman_Sehir_Tiyatrosu_Mudurlugu_kayyim_tarafindan_kapatildi.html, 2 Ekim 2016.

“Batman’da Dengbêj Evi Açıldı”, **Batman Belediyesi**, 16 Nisan 2012, (Çevrimiçi)
<http://www.batman.bel.tr/Haberler.aspx?HaberID=74#.VkNU7GThAYI>, 15 Kasım 2015.

“Cizre’de Botan Dengbêj Evi’ni Açtık”, **Cizre Belediyesi**, t.y., (Çevrimiçi)
<http://www.cizre.bel.tr/cizrede-botan-dengbej-evini-actik/>, 15 Kasım 2015.

“Cizre’de Dengbêj Evi Açılacak”, **Yüksekova Haber**, 3 Aralık 2010, (Çevrimiçi)
<http://www.yuksekovahaber.com/haber/cizrede-dengbj-evi-acilacak-41763.htm>, 15 Kasım 2015.

“Diyarbakır Kalesi”, **Discover Islamic Art**, (Çevrimiçi)
http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=monument;ISL;tr;Mon01;2;tr, 3 Mart 2017.

“Doğubeyazıt Açlık Grevinde Dengbejler Divanı”, **YouTube**, 17 Şubat 2012, (Çevrimiçi)
<http://www.youtube.com/watch?v=9CPkzSOİx2M>, 20 Şubat 2012.

“Erzurum’da Dengbêj Evi Açıldı”, **Erzurum Karayazı İlçesi Haber Portalı**, 1 Haziran 2012, (Çevrimiçi) <http://karayazi.org/haberler/erzurumda-dengbej-evi-acildi>, 15 Kasım 2015.

“Evlenme Adetleri”, **T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Hakkari İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü**, (Çevrimiçi)
<http://www.hakkarikulturturizm.gov.tr/TR,160267/evlenme-adetleri.html>, Kasım 2016.

“Geçmişten Geleceğe belgeler...bilgiler: 1968/2008”, **TRT Resmi İnternet Sayfası**, 793 numaralı belgesel, (Çevrimiçi) <http://www.trt.net.tr/sayfa/wp-content/uploads/2014/11/3.ciltppp.pdf>, 5 Kasım 2016.

“Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış”,
Derleyenler: Nezan Newzat Çelebi, Vedat Yıldırım,
Aytekin G. Ataş, **Kardeş Türküler**, 28 Eylül 2006,
(Çevrimiçi)
<http://www.kardesturkuler.com/paylasim/28eylul2006.htm>, 12 Aralık 2015.

“‘Kanlı Düğün' ilk kez Kürtçe sahnelendi”, **Radikal Gazetesi**, 21 Kasım 2013, (Çevrimiçi)
<http://www.radikal.com.tr/kultur/kanli-dugun-ilk-kez-kurtce-sahnelendi-1162134/>, 15 Kasım 2016.

“Kanun Hükmünde Kararname”, **Resmî Gazete**, Sayı: 29896, 22 Kasım 2016, (Çevrimiçi)
<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/11/20161122-1-6.pdf>, 23 Kasım 2016.

“Kurdish Theatre "Mem u Zin" in Amed (Median)”, **Youtube**, 14 Haziran 2014, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=fNDAZ4ewICg>, 2 Ocak 2017.

“Kurdistana Sor”, **YouTube**, 11 Aralık 2013, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=8bG2ABDTaoU&feature=share>, 10 Ağustos 2015.

“Kürt Tiyatrosu Bildirisi Erdal Ceviz’den”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 27 Mart 2010, (Çevrimiçi)
<http://www.mimesis-dergi.org/2010/03/kurt-tiyatrosu-bildirisi-erdal-cevizden/>, 12 Şubat 2013.

“Olağanüstü Hal Kapsamında Bazı Tedbirler Alınması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname (KHK/677)”, **Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı**, 22 Kasım 2016, (Çevrimiçi)
<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,166127/olaganustu-hal-kapsaminda-bazi-tedbirler-alinmasi-hakki-.html>, 23 Kasım 2016.

“Seyr-i Mesel Tiyatrosu ile Söyleşi”, **Güney Dergisi**, Sayı:32, 2005, (Çevrimiçi) http://www.guneydergisi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=121:seyr-i-mesel-tiyatrosu-ile-soeylei&catid=53&Itemid=11, 12 Haziran 2016.

“Special Catalogue of Exhibits Midway Plaisance, Exhibits no.17.”, **Encyclopedia of Chicago**, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/11421.html> , 1 Aralık 2016.

“Sur Belediyesi'ne atanan kayyum, tiyatrocuları zabıtaya aldı”, **Hürriyet Gazetesi**, 6 Ekim 2016, (Çevrimiçi) <http://www.hurriyet.com.tr/sur-belediyesine-atanan-kayyum-tiyatroculari-40241685> , 7 Ekim 2016.

“Tarihte Bugün: 14 Nisan Olayları”, **Bianet Bağımsız İletişim Ağı**, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/tarihte/14/4>, 14 Aralık 2016.

“TRT Şeş, TRT Kurdî Oldu”, **Bianet**, 11 Ocak 2015, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/bianet/toplum/161458-trt-ses-trt-kurdi-oldu>, 29 Kasım 2015.

“Turkish theatre : souvenir programme, Midway Plaisance, World's Fair, Chicago”, **Center for Research Libraries**, t.y., (Çevrimiçi) <https://dds.crl.edu/item/224567>, 10 Aralık 2016.

Akpınar, Alişan,
Volkan Mantu:

“Mamoste Cemil ve Halkçı Kürt Tiyatrosu Denemesi”, Mamoste Cemil ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Eylül 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=50>, 2 Mart 2012.

- Arı, Abdullah “Dil Hareket Alanı Buldukça Kürtçe Kaynaklar Artacak”, Nazım Hikmet Çalışkan ile röportaj, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 23 Eylül 2011, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2011/09/dil-hareket-alani-buldukca-kurtce-kaynaklar-artacak/>, 3 Temmuz 2015.
- Arı, Abdullah: “Sahneye Çıkıp Söyler misin? Seyirciler Alkışlamasınlar!”, Kemal Orgun ile Röportaj, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 21 Mart 2012, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2012/03/sahneye-cikip-soyler-misin-seyirciler-alkislamasinlar/>, 28 Nisan 2013.
- Arslan, Ferhat: “Mahabad Cumhuriyetinin Propaganda Oyunu ‘Dayika Niştıman’ Kitaplaştırıldı”, Muhsin Özdemir ile röportaj, **Muhsin Özdemir Blogspot**, 13 Mart 2015, (Çevrimiçi) http://muhsinozdemirr.blogspot.co.uk/2015/05/mahabad-cumhuriyetinin-propaganda-oyunu_5.html?view=magazine, 12 Kasım 2016.
- Aslanoğlu, Mehmet: **Kürt Kültürünün Kabe’si: Dengbejler Evi**, Evrensel Gazetesi, 21 Aralık 2014, (Çevrimiçi) <http://www.evrensel.net/haber/100255/kurt-kulturunun-kabesi-dengbejler-evi>, Kasım 2015.
- Ata, İhsan: “Mezardan Gelen Sesler... Gor”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 24 Nisan 2014, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2014/04/mezardan-gelen-sesler-gor/>, 14 Ocak 2017.
- Baran, Ali: “Baran’ların efsunlu kamları”, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, 2 Temmuz 2009, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=7087>, 14 Mart 2014.
- Baydemir, Osman: “‘Kürtçe Hamlet’ İzmir’de İzleyiciyle Buluştu”, **YouTube**, 12 Aralık 2012, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=Rz68mQwY3vU>, 13 Kasım 2016.

- Baydemir, Osman: “Kürtçe Hamlet Ankara'da Sahnelendi”, **YouTube**, 27 Kasım 2012, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=z7Jqk1tDAXY>, 13 Kasım 2016.
- Baydemir, Osman: “Osman Baydemir ve Ertuğrul Günay "Kürtçe Hamlet"i Değerlendirdi”, **YouTube**, 27 Kasım 2012, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=v7_Ce6yVtNA, 13 Kasım 2016.
- Boran, Metin: “Tiyatro Pusula ve Karadul Efsanesi”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 9 Mayıs 2013, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2013/05/tyatro-pusula-ve-karadul-efsanesi/>, 17 Nisan 2017.
- Cebe, Muharrem: “mem û zin”, **YouTube**, 11 Temmuz 2016, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=olXOwYvdgSE&t=125s>, 2 Ocak 2017.
- Cemal, Miraz e: “Elegez’de Kürt Tiyatrosu”, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=22128>, 1 Aralık 2015.
- Çıplak, Ceren: “Kayyım başkandan Diyarbakır Şehir Tiyatroları'na darbe”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Ocak 2017, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/655859/Kayyim_baskandan_Diyarbakir_Sehir_Tiyatrolari_na_darbe.html, 10 Ocak 2017.
- Çiçek, Özgür,
Volkan Mantu: “Sanatsal kaygılarla yürüyen bir yapı oluşturmayı hedefliyoruz”, Erdal Ceviz ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Eylül 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=52>, 5 Kasım 2014

- Çiçek, Özgür: ““Kürtçe Tiyatro Yeraltı Sınırlarının Dışına Çıkmalı””, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 31 Temmuz 2012, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2012/07/%E2%80%9Ckurtce-tiyaro-yeralti-sinirlarinin-disina-cikmali%E2%80%9D/>, 3 Ağustos 2013.
- Demir, Baran: “Metin And Bir Kültür Hırsızı mı? -I-”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 25 Şubat 2014, (Çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/2014/02/metin-and-bir-kultur-hirsizi-mi-i/>, 3 Şubat 2015.
- Demir, Baran: “1. Kürt Tiyatro Konferansı”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 24 Aralık 2012, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2012/12/1-kurt-tiyatro-konferansi/>, 26 Aralık 2012.
- Demir, Baran: “Kürt Tiyatrosunda Ambargo Var!”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 22 Kasım 2015, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2015/11/kurt-tiyatrosuna-ambargo-var/>, 10 Ocak 2016.
Dengbêjler Evi, (Çevrimiçi) http://turizm.diyarbakir.bel.tr/tr/s/Dengb%C3%AAjler_Evi, 5 Aralık 2015.
- Dersim Belediyesi: “Tunceli Belediyesi’nin Gağan Etkinliği”, **YouTube**, 27 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=xo2wnmCGBIU>, 5 Şubat 2015.
- Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi: “DBŞT’nin Kürtçe Doğaçlama Performansı tam not aldı”, **YouTube**, 18 Mart 2015, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=mj8JQz-gUok>, 9 Mart 2017.
- Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi: “Serê Salê, Binê Salê”, **YouTube**, 14 Ocak 2015, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=g04QK6Ky8bQ>, 12 Mart 2016.

Diyarbakır
Sanat Merkezi:

“Dengbêj ve oyuncu arasındaki Ben”, **Diyarbakır Sanat Merkezi**, 2014, (Çevrimiçi)
<http://www.diyarbakirsanat.org/diwan-oyunculuk-arastirma-atolyesi/c698/default.aspx>, 2 Kasım 2015.

Diyarbakır Şehir Televizyonu, “”Kürtçe Oyun Yazma Yarışması'nın ödülleri verildi”, **YouTube**, 3 Mayıs 2016, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=MMKTasV2Ft4>, 12 Mayıs 2016.

Doğan, Sabit:

“Şermola Performans'ın Dünü Bugünü”, **DirenSanat**, 17 Haziran 2016, (Çevrimiçi)
<http://www.dirensanat.com/2016/06/17/dunden-bugune-sermola-performans/>, 20 Haziran 2016.

Dündar, Can,
Rıdvan Akar:

“Ecevit'in arşivinden çıkan şok Kürt belgesi”, **Gazete Vatan**, 22 Ocak 2008, (Çevrimiçi)
<http://www.gazetevatan.com/ecevit-in-arsivinden-cikan-sok-kurt-belgesi-158029-gundem/>, 5 Aralık 2015.

Eğleniş:

“Mirza Metin Özgeçmiş”, **Eğleniş**, t.y., (Çevrimiçi)
<http://www.eglen-is.com/eglenyapekip/mirza-metin/>, 13 Nisan 2017.

Erbay, Vecdi:

“Diyarbakır Söyleşileri: Rüknettin Gün”, **İmctv-Dailymotion**, 13 Şubat 2013, (Çevrimiçi)
http://www.dailymotion.com/video/xxh3js_diyarbakir-soylesileri-ruknettin-gun_shortfilms, 12 Nisan 2017.

Erbay, Vecdi:

“Mem û Zîn'e teatral yorum”, **Evrensel Gazetesi**, 1 Temmuz 2014, (Çevrimiçi)
<https://www.evrensel.net/haber/87350/mem-zne-teatral-yorum>, 1 Şubat 2016.

- Erdem, Emre: “Romanların medyası yok tek silahımız tiyatro”, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, 27 Kasım 2008, (Çevrimiçi)
<http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=3498>, 16 Kasım 2015.
- Erkoç, Gülayse: “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:13, 2002, (Çevrimiçi)
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/118301>, 1 Nisan 2017.
- Geylani, Meral: “Mem û Zîn Amed’te Cemil Paşa Konağında”, **YouTube**, 10 Mayıs 2014, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=SqlCaVpmZpw>, 2 Ocak 2017.
- Güllü, Fırat: “Şemsettin Sami ve Gave Piyesi”, **Fırat Güllü Blogspot**, 20 Ağustos 2008, (Çevrimiçi)
<http://firatgullu.blogspot.com.tr/2008/08/semsettin-sami-ve-gave-piyesi.html>, 22 Ocak 2015.
- Gün, Rüknettin: “Kürt Tiyatrosu”, **PolitikART**, 9 Haziran 2013, (Çevrimiçi)
<http://politikart1.blogspot.com.tr/2013/06/kurt-tiyatrosu-ruknettin-gun.html>, 15 Temmuz 2013.
- Gündoğan, Sezin: “İstanbul’da 27 Mart Dünya Tiyatro Günü Yürüyüşü Yapıldı”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 27 Mart 2010, (Çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/2010/03/istanbulda-27-mart-dunya-tiyatro-gunu-yuruyusu-yapildi/>, 24 Nisan 2016.
- Güven, Fatma: “‘Dengbejlik’ Geleneğini Yaşatmaya Çalışıyorlar”, **Ağrı Haber**, 8 Aralık 2013, (Çevrimiçi)
<http://www.agrihaber.info/haber/dengbejlik-gelenegini-yasatmaya-calisiyorlar-1895143.html>, 15 Kasım 2015.

Hülagü, Ayhan: “Kürtçe Tiyatronun Mini Tarihi”, **Mimesis Sahne Sanatları Portalı**, 16 Şubat 2017, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2017/02/kurtce-tiyatronun-mini-tarihi/>, 2 Nisan 2017.

Hür, Ayşe: “Öfkesiz Kürt: 'Apê' Musa Anter”, **Radikal Gazetesi**, 22 Eylül 2013, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ayse-hur/ofkesiz-kurt-ap-musa-anter-1151956/>, 12 Aralık 2016.

İçişleri Bakanlığı
Basın Merkezi: “Basın Açıklaması”, **Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığı**, 11 Kasım 2016, (Çevrimiçi) <https://www.icisleri.gov.tr/basin-aciklamasi2016-99>, 12 Kasım 2016.

İHD Diyarbakır Şubesi, **Kürtçe'nin Kamusal Alanda Kullanılması Önündeki Yasal Engellere İlişkin Özel Rapor**, Mayıs 2009, (Çevrimiçi) <http://www.ihd.org.tr/kurtcenin-kamusal-alanda-kullanilmasi-onundeki-yasal-engellere-iliskin-ozel-rapor/>, 15 Kasım 2015.

İstanbul Mezopotamya Kültür Merkezi, “Arzela kültür ve sanat kurumu Hdp Şirinevler ilçesinde çalışmaları devam ediyor”, **Facebook**, 1 Ocak 2017, (Çevrimiçi) <https://www.facebook.com/mkmNCM/photos/pcb.1332544386785284/1332544926785230/?type=3>, 3 Ocak 2017.

İstanbul Mezopotamya Kültür Merkezi, “İzmir MKM çalışmalarını Konak DBP de devam ediyor”, **Facebook**, 8 Ocak 2017, (Çevrimiçi) <https://tr-tr.facebook.com/mkmNCM/posts/1343871648985891>, 8 Ocak 2017.

İstanbulimpro: “meddah turu - 250.000TL”, **Facebook**, 6 Ocak 2010, (Çevrimiçi) <https://www.facebook.com/istanbulimpro/videos/237142898719/>, 12 Mart 2017.

- İstanbulimpro: “Ne Ala Temaşa”, (Çevrimiçi) <http://www.istanbulimpro.com/nealatemas.html>, 10 Mart 2017.
- Kaya, Yaşam: “Gor - DestAr Tiyatro”, **Tiyatronline**, 20 Kasım 2014, (Çevrimiçi) http://tiyatronline.com/gor_-destar-tiyatro-3383, 14 Ocak 2017.
- Kılıç, Ali, Özgür Çiçek: “Profesyonel oluşumlar yaratılmalı”, Kemal Orgun ile röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Eylül 2005, (Çevrimiçi) <http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=51>, 23 Ekim 2014.
- Klimczak, Natalia: “The Mythical Lamassu: Impressive Symbols for Mesopotamian Protection”, **Ancient Origins**, 16 Şubat 2016, (Çevrimiçi) <http://www.ancient-origins.net/history/mythical-lamassu-impressive-symbols-mesopotamian-protection-005358>, 24 Mart 2017.
- Konuksever, Abdülkadir: “Mem û Zîn konakta”, **Al Jazeera Türk**, 8 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) <http://www.aljazeera.com.tr/al-jazeera-ozel/mem-u-zin-konakta>, 1 Şubat 2017.
- Kuray, Zeynep: “20. Yılında MKM’den Büyük Kutlama”, İbrahim Gürbüz ile Röportaj, **Mimesis Sahne Sanatları Portali**, 4 Eylül 2011, (Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2011/09/20-yilinda-mkmden-buyuk-kutlama/>, 12 Ocak 2017.
- Kurt, Berna v.d.: “Eruh Bölgesi Dans-Müzik Çalışması Notları”, **Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu**, 19 Ekim 2007, (Çevrimiçi) <http://www.bgst.org/eruh-alan-arastirmasi>, 11 Mart 2014.
- Kurt, Serkan: “Yasaklanan Bir Dil ile Tiyatro Yaptık”, Kemal Orgun ile Röportaj, **Evrensel Gazetesi**, 21 Temmuz 2010,

(Çevrimiçi) <http://www.mimesis-dergi.org/2010/07/%E2%80%98yasaklanan-bir-dil-ile-tiyatro-yaptik%E2%80%99/>, 14 Mart 2015.

Küçük, Özkan: “Mamoste Arsen”, **Vimeo**, 27 Mart 2015, (Çevrimiçi) <https://vimeo.com/123389526>, 27 Mart 2015.

Lozan Barış Antlaşması, 39. madde, (Çevrimiçi) <http://www.ttk.gov.tr/templates/resimler/File/Antlasma lar/lozan/lozan30-39.pdf>.

Memiş, Betül: “Bir gor/mezar hikayesi”, **HaberTürk**, 14 Ocak 2014, (Çevrimiçi) <http://www.haberturk.com/yazarlar/betul-memis/912281-bir-gormezar-hikayesi>, 13 Şubat 2017.

Memiş, Betül: “Rüyalarım da Bile Dilimi Kaybetmeyeceğim”, Berfin Zenderlioğlu ve Mirza Metin ile röportaj, **HaberTürk**, 8 Nisan 2015, (Çevrimiçi) <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1063373-ruyalarimda-bile-dilimi-kaybetmeyecegim>, 23 Nisan 2015.

Metin, Mirza: “Mışko ile Muhabbetler”, **Radikal Gazetesi**, 1 Aralık 2015, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/kultur/misko-ile-muhabbetler-1483393/>, 5 Aralık 2015.

Mikailoğlu, Halil Ş.: “Koma Amed Söyleşisi: Diyarbakır Gecesi’nden Roma’ya”, **Bianet**, 5 Nisan 2014, (Çevrimiçi) <http://bianet.org/biamag/toplum/154689-diyarbakir-gecesi-nden-roma-ya>, 9 Ocak 2015.

Mitrani, Erdoğan: “Mırza’nın Mezarı: ‘GOR’”, **Şalom Gazetesi**, 20 Kasım 2013, (Çevrimiçi) http://www.salom.com.tr/haber-89051-mrzanin_mezari_gor.html, 13 Ocak 2017.

Orgun, Kemal: “Çağdaş Kürt Tiyatrosu’nun Dünü, Bugünü”,

Politikart, 14 Nisan 2012, (Çevrimiçi)
<http://politikart1.blogspot.co.uk/2012/04/cagdas-kurt-tiyatrosunun-dunu-bugunu.html>, 23 Nisan 2012.

Özbek, Ayşegül: “Karanlığın içinden...”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 17 Kasım 2013, (Çevrimiçi)
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/10309/Karanligin_icinden....html, 12 Şubat 2017.

Öztaş, Özkan: “Laz Ahmet’ten Rizeli Tayyip’e “İlk Kürt Tiyatrosu”, **soL**, 11 Haziran 2012, (Çevrimiçi)
<http://haber.sol.org.tr/serbest-kursu/laz-ahmetten-rizeli-tayyipe-ilk-kurt-tiyatrosu-ozkan-oztas-haberi-55691>, 19 Temmuz 2014.

Soyukaya, Nevin: “Cemil Paşa Konağı”, **Diyarbakır Turizm Platformu**, 26 Eylül 2012, (Çevrimiçi)
<http://www.diyarbakirturizmplatformu.org/Yazar.aspx?ID=44>, 1 Nisan 2017.

Sönmez, Ayşan, Selin Aydınoglu: “Bilimsel Eğitim Veren ve Veri Toplayan Bir Kuruma İhtiyacımız Var”, Mehmet Gündüz ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Aralık 2005, (Çevrimiçi)
<http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=48>, 4 Nisan 2014.

Sönmez, Ayşan, Selin Aydınoglu: “Halkçı Tiyatro Geliştirilmeli”, Kenan Doğu ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Mayıs 2005, (Çevrimiçi)
<http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=30>, 4 Nisan 2014.

Sönmez, Ayşan, Selin Aydınoglu: “Sözlü Edebiyattan Ciddi Şekilde Yararlanılmalıdır”, Mehmet Emin Yalçinkaya ile Röportaj, **Kültürel**

Çoğulcu Gündem, Aralık 2005, (Çevrimiçi)
<http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=44>, 4 Nisan 2014.

Sönmez, Ayşan,
Selin Aydınoglu:

“Sözlü Edebiyattan Ciddi Şekilde Yararlanılmalıdır”,
Emin Yalçinkaya ile Röportaj, **Kültürel Çoğulcu Gündem**, Aralık 2005, (Çevrimiçi)
<http://www.kulturelcogulcugundem.com/news.php?nid=44>, 15 Kasım 2014.

Şirnexi, Salihê:

“Hoy Hoy Memo”, **YouTube**, 1 Mayıs 2012,
(Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=8rjyLjVA4do>, 4 Aralık 2016.

T.C. Resmî Gazete, **6/7635 sayılı Kararname**, Sayı:
1252714, Şubat 1967, (Çevrimiçi)
www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12527.pdf, Aralık 2015.

Tarhan, Koray:

“Kürtçe Doğaçlama Tiyatro: Amed Deneyimi”,
İmprolog, 22 Ağustos 2015, (Çevrimiçi)
<http://improlog.blogspot.com.tr/2015/08/kurtce-dogaclama-tiyatro.html>, 10 Mart 2016

TRT KurdîTV:

“Dengbêj Sezon Finali 10 06 2015”, **YouTube**, 18 Ağustos 2015, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=iBthXvOGXRk>, 29 Kasım 2015.

TRT KurdîTV:

“Dengbêj.mpg”, **YouTube**, 31 Ocak 2013, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=hj_XiD_fevY, 29 Kasım 2015.

Ulugana, Sedat:

“Kürtlerin en eski tiyatro eseri, Ecel-i Kaza”, 22 Mayıs 2012, (Çevrimiçi) <http://anfturkce.net/kultur/kurtlerin-en-eski-tiyatro-eseri-ecel-i-kaza>, 27 Mayıs 2012.

Yorulmaz, Avaşin:

“Sanatın İyileştirici ve Barıştıracı Gücünü Kimse

Küçümsemesin”, Mirza Metin ile Röportaj,
RöportajPage Blogspot, 14 Temmuz 2009,
(Çevrimiçi)
<http://roportajpage.blogspot.com.tr/2017/02/mirza-metin-sanatn-iyilestirici-ve.html>, 14 Şubat 2017.

Yücel, Clémence Scalbert: “The Invention of a Tradition: Diyarbakır’s Dengbêj Project”, **European Journal of Turkish Studies**, Sayı:10, 2009, (Çevrimiçi)
<https://ejts.revues.org/4055#text>, Kasım 2015.

Zêdo, Çetoyê: “Aydın Orak Portresinden Kürt Tiyatrosu’na Kuşbakışı”, **Çetoyê Zêdo Blogspot**, 15 Haziran 2016, (Çevrimiçi)
<https://cetoyezedo.blogspot.com.tr/2016/06/aydn-orak-portresinden-kurt-tiyatrosuna.html>, 16 Haziran 2016.

7. SES/VIDEO KAYIT LİSTESİ

“Bênalî û Temir” Batman Şehir Tiyatrosu, Batman, t.y.

“Daweta Xwînî”, DBŞT, Diyarbakır, t.y.

“Destê Şeş Tîlî”, Su Gösteri Sanatları Merkezi, İstanbul, 14 Mayıs 2015.

“Gor”, Şermola Performans, İstanbul, 24 Aralık 2014.

“Hamlet”, Şişli Kent Kültür Merkezi, İstanbul, 12 Mayıs 2015.

“Kelemê Evînê”, DBŞT, Diyarbakır, t.y.

“Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 1. bölüm, 1988.

“Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 10. Bölüm: Neşeniz Bol Olsun, 1988.

“Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 3. Bölüm: Güneşi Karşılarız, 1988.

“Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 6. Bölüm: Yağmur Gelin, 1988.

“Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 7. bölüm: Bereketli Olsun, 1988.

“Köyümüzde Şenlik Var”, **TRT**, 9. Bölüm: Düğünün Hayırlı Olsun 2, 1988.

“Nêçîrvan”, Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, t.y.

“Spîmend”, DBŞT Diyarbakır, 21 Kasım 2015.

“Spîmend”, DBŞT, Diyarbakır, 15 Kasım 2015.

“Spîmend”, Şişli Kent Kültür Merkezi, İstanbul, 12 Mayıs 2016.

8. GÖRÜŞMECİ LİSTESİ

Bora Çelik: 18 Kasım 2015, Diyarbakır.

Celil Toksöz: 20 Kasım 2015, Diyarbakır.

Dengbêj Bedrettin Bayram: 13 Mayıs 2015, İstanbul.

Dengbêj Gazîn: 17 Kasım 2013, Van.

Dengbêj Mehmet Çağ: 15 Kasım 2014, İstanbul.

Dengbêj Selahattin Güçtekin: 21 Ağustos 2014, Muş.

Dengbêj Serdin Turgut: 19 Ağustos 2014, İstanbul.

Dilaver Zeraq: 7 Mayıs 2016, İstanbul.

Doğan Karasu, Mürsel Bek: 19 Ağustos 2014, Bingöl.

Emin Yalçinkaya: 18 Kasım 2015, Diyarbakır.

Erdal Ceviz: 9 Ocak 2016, İstanbul.

Gıyasettin Şehir: 21 Kasım 2015, Diyarbakır.

Hilmi Akyol: 15 Aralık 2012, Diyarbakır.

Mamoste Cemil: 5 Ağustos 2016, İstanbul.

Onur Cebe: 12 Ocak 2017, İstanbul.

Remzi Yıldırım: 20 Kasım 2015, Diyarbakır.

Ubeydullah Olam:	12 Mart 2017, Mardin.
Welat Esin:	21 Kasım 2015, Diyarbakır.
Yavuz Akkuzu:	14 Mayıs 2016, İstanbul.
Zafer Artuş:	16 Kasım 2013, Van.

TABLO 1: SAHA ARAŞTIRMASI VERİ TABLOSU

KAYIT ADI	KAYIT NO	TARİH	SÜRE (DAKİKA)	TÜR	KAYIT TÜRÜ	MEKAN	ŞEHİR
1.Ulusal Kürt Tiyatro Konferansı İlk Oturum	122012/2	17 Aralık 2012	66	Söyleşi	Ses Kaydı	DBŞT	Diyarbakır
Bora Çelik	18112015/3	18 Kasım 2015	32	Röportaj	Ses Kaydı	DBŞT	Diyarbakır
Celil Toksöz	20112015/3	20 Kasım 2015	73	Röportaj	Ses Kaydı	DBŞT	Diyarbakır
Dengbêj Bedrettin Bayram	13052015/2	13 Mayıs 2015	44	Röportaj	Ses Kaydı	Arzela Kültür Merkezi	İstanbul
Dengbêj Divanı	13052015/1	13 Mayıs 2015	97	Etkinlik	Ses Kaydı/ Video Kaydı	Arzela Kültür Merkezi	İstanbul
Dengbêj Divanı (Botan Dengbêjleri)	12052015/1	12 Mayıs 2015	89	Etkinlik	Ses Kaydı/ Video Kaydı	HDP Bağcılar İlçe Teşkilatı	İstanbul
Dengbêj Divanı	14122012	14 Aralık 2012	81	Etkinlik	Ses Kaydı	Dicle Fırat Kültür ve Sanat Merkezi	Diyarbakır
Dengbêj Divanı	15112014/1	15 Kasım 2014	30	Etkinlik	Ses Kaydı/ Video Kaydı	Feshane Bingöl Günleri	İstanbul
Dengbêj Divanı	19112015/1	19 Kasım 2015	80	Etkinlik	Ses Kaydı	Diyarbakır Dengbêj Evi	Diyarbakır
Dengbêj Divanı	20112015/1	20 Kasım 2015	17	Etkinlik	Ses Kaydı	Diyarbakır Dengbêj Evi	Diyarbakır
Dengbêj Divanı	21112015/1	21 Kasım 2015	59	Etkinlik	Ses Kaydı	Diyarbakır Dengbêj Evi	Diyarbakır
Dengbêj Divanı	23122014/1	23 Aralık 2014	105	Etkinlik	Ses Kaydı/Video Kaydı	İstanbul Bilgi Üniversitesi	İstanbul
Dengbêj Gazîn	17112013/1	17 Kasım 2013	62	Röportaj	Ses Kaydı/Video Kaydı	Kadın Sanatçılar Derneği	Van
Dengbêj Gazîn	16122016/2	16 Aralık 2016	32	Röportaj	Ses Kaydı	Telefon Görüşmesi	Van

Dengbêj Mehmet Çağ	15112014	15 Kasım 2014	56	Röportaj	Ses Kaydı/ Video Kaydı	Feshane Bingöl Günleri	İstanbul
Dengbêj Selahattin Güçtekin	20082014	21 Ağustos 2014	168	Röportaj	Ses Kaydı/Video Kaydı	Mordem Kültür Merkezi	Varto/Muş
Dengbêj Selahattin Güçtekin	16122016/1	16 Aralık 2016	7	Röportaj	Ses Kaydı	Telefon Görüşmesi	Varto/Muş
Dengbêj Serdin Turgut	19082014/1	19 Ağustos 2014	74	Röportaj	Ses Kaydı	Bingöl Öğretmen Evi	Bingöl
Dilaver Zeraq	752016	7 Mayıs 2016	148	Röportaj	Ses Kaydı	Kafka Kafe, Beyoğlu	İstanbul
Doğan Karasu, Mürsel Bek	19082014/2	19 Ağustos 2014	165	Röportaj	Ses Kaydı/Video Kaydı	Bingöl Öğretmen Evi	Bingöl
Emin Yalçinkaya	1332017	13 Mart 2017	23	Röportaj	Ses Kaydı	Telefon Görüşmesi	Diyarbakır
Emin Yalçinkaya	18112015/4	18 Kasım 2015	44	Röportaj	Ses Kaydı	DBŞT	Diyarbakır
Erdal Ceviz	122012/1	17 Aralık 2012	39	Söyleşi	Ses Kaydı	DBŞT	Diyarbakır
Erdal Ceviz	912016	9 Ocak 2016	5	Röportaj	Ses Kaydı	Seyr-i Mesel Sanat Atölyesi	İstanbul
Erdal Ceviz, Berfin Zenderlioğlu, Aydın Orak	27032013	27 Mart 2013	83	Söyleşi	Ses Kaydı	İsmail Beşikçi Vakfı	İstanbul
Gıyasettin Şehir	21112015/4	21 Kasım 2015	71	Röportaj	Ses Kaydı	Dicle Fırat Kültür ve Sanat Merkezi	Diyarbakır
Hilmi Akyol	15122012	15 Aralık 2012	117	Röportaj	Ses Kaydı	Diyarbakır Dengbêj Evi	Diyarbakır
Onur Cebe	1212017	12 Ocak 2017	83	Röportaj	Ses Kaydı	Kafka Kafe, Beyoğlu	İstanbul
Remzi Yıldırım	20112015/4	20 Kasım 2015	44	Röportaj	Ses Kaydı	DBŞT	Diyarbakır
Serhat Resul Çaçan	25052014	25 Mayıs 2014	106	Tez Sunumu	Ses Kaydı	Şermola Performans	İstanbul

Ubeydullah Olam	1062013	12 Mart 2017	12	Röportaj	Ses Kaydı	Telefon Görüşmesi	Mardin
Welat Esin	21112015/3	21 Kasım 2015	20	Röportaj	Ses Kaydı	Dicle Fırat Kültür ve Sanat Merkezi	Diyarbakır
Yavuz Akkuzu	1032017	10 Mart 2017	18	Röportaj	Ses Kaydı	Telefon Görüşmesi	Diyarbakır
Yavuz Akkuzu	14052015/2	14 Mayıs 2016	120	Röportaj	Ses Kaydı	Kafka Kafe, Beyoğlu	İstanbul
Zafer Artuş	16112013/1	16 Kasım 2013	47	Röportaj	Ses Kaydı	Nûda Kültür Merkezi	Van

ÖZGEÇMİŞ

Duygu Çelik, 1984 yılında Kayseri’de doğdu. İlk ve ortaöğretimini Erzincan, Giresun ve İzmir’de tamamladı. 2007 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Matematik Bölümü’nden lisans derecesini; 2011 yılında İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nden yüksek lisans derecesini aldı. Kocaeli Üniversitesi, Haliç Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde konuk öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2014 yılında ÖYP programı kapsamında atandığı Munzur Üniversitesi’nde bir süre çalıştıktan sonra doktora yaptığı bölümde 35. madde ile görevlendirildi. 2014 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.