

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

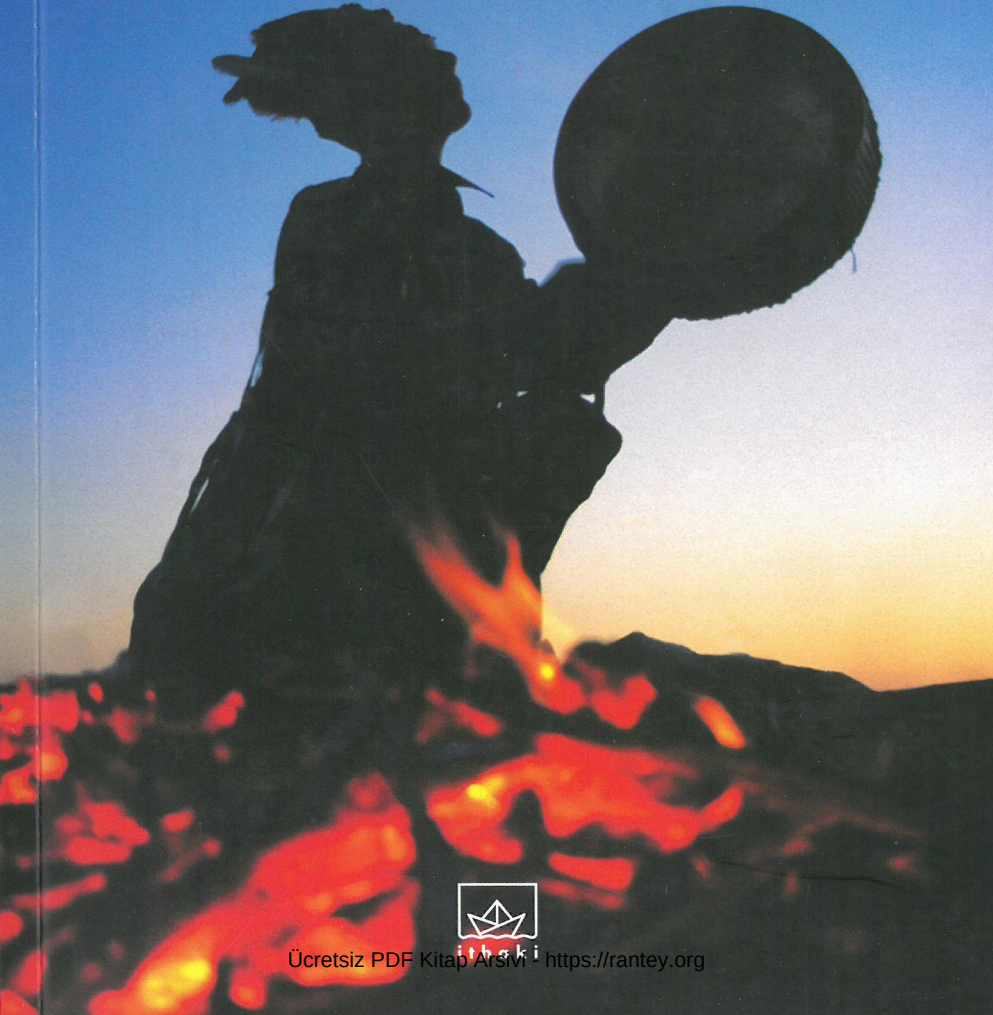
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

İTHAKİ>TARİH TOPLUM KURAM

DENGBÊJLER

SÖZÜN YAZGISI

ABİDİN PARILTI



Abidin Pariltı

1978 yılında Mardin/Nusaybin’de doğdu. Üniversiteye kadar olan eğitimini Nusaybin’de tamamladı. İki üniversiteyi bıraktıktan bir süre sonra Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Sahne Sanatları bölümünün dramatik yazarlık ana sanat dalına girdi, 2004 yılında “Anadolu’nun Sözlü Kültüründe Hikaye Anlatıcıları ve Bir Model Oyun” teziyle mezun oldu. Radikal Kitap, Virgül, Kitaplık, Milliyet Sanat, Esmer, Kaçak Yayın, Agora, Nûdem, Artı Gündem ve Ek Gündem’de yazıları yayınlandı/yayınlanıyor. İstanbul’da yaşıyor.

www.abidinparilti.com

abidinparilti@hotmail.com

Abidin Parlı
Dengbêjler - Sözüñ Yazgısı
Yayına Hazırlayan: Ahmet Öz

Ithaki Yayınları - 486
Tarih-Toplum-Kuram - 80
ISBN 975-273-279-8

1. Baskı Ekim, 2006, İstanbul

© Abidin Parlı, 2006, İstanbul

© Ithaki, 2006, İstanbul

Yayıncının yazılı izni olmaksızın herhangi bir alıntı yapılamaz.

Yayın Koordinatörü: Füsün Taş
Sanat Yönetmeni: Murat Özgül
Kapak Fotoğrafı: Sinan Anadol
Sayfa Düzeni Ve Baskıya Hazırlık: Cemile Öz
Kapak, İç Baskı: İdil Matbaacılık
(Penguin Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.)
Cilt: Yıldız Mücellit
Ithaki™ Penguin Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur.

Ithaki Yayınları:
Mühürdar Cad. İlder Ertüzün Sok. 4/6 34710 Kadıköy İstanbul
Tel: (0216) 330 93 08 – 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
ithaki@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr
Dağıtım:
Alemdar Mahallesi Başmuhassip Sokak No: 8 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 512 76 00 – (0212) 526 61 65 Faks: (0212) 519 56 56
ithakidagitim@ithaki.com.tr
İnternet satış: www.ilknokta.com

Abidin Parıltı

DENGBÊJLER

Sözün Yazgısı



İÇİNDEKİLER

Başlarken	7
Sözlü Kültür ve Dengbêj	11
Dengbêj Ne Anlatır?	25
Dengbêjlerin Akrabaları	45
Hikaye Anlatıcısı Olarak Dengbêjler	59
Bir Kaç Dengbêj Portresi	125
Kaynakça	137

BAŞLARKEN

İsimleri bize ne kadar tanıdık gelse de hikaye anlatma geleneğinin ve onun sürdürücüleri olan dengbêjlerin modern gündelik hayat içinde yeri kalmamış görünüyor. Çoktan uzaklaştılar bizden. Binlerce yıl sözlü bir geleneğin içinde yaşayan Kürtler kayıt tutma gereği duymadılar. Bu yüzden hem Kürtlerin sözlü kültürü hem de hikaye anlatma geleneği üzerine olan bilgimiz oldukça sınırlı kalmıştır. Elinizdeki çalışma da oldukça mütevazı bir çalışmadır ve konunun daha çok açılması, incelenmesi için atılmış bir ilk adımdır.

Bu çalışmanın ilk adımlarından itibaren bilgisi ve görgüsüyle her an yanımda olan, heyecanıma karşılık veren Firat Cewerî'ye, çocukluğumun yitmeyen sesi dengbêjim Fadiîle Kufrawî'ye ve bütün dengbêjlere, bir derya gibi bilgisini bana akıtan İhsan Çolemergi'ye, sevgili hocam Aslıhan Ünlü'ye teşekkür ederim. Borçluyum onlara...

Bu kitabı dedem A.Kadir'in, kulağımda uğultularını emanet bıraktığı hikayelerin ve melodilerin anısına hazırladım.

Aziz hatırasına...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

*Ozanlar saygı görürler ve değerli bilinirler
Bu yeryüzünde yaşayan tek mil insanlar arasında,
Çünkü Mousa öğretmiştir onlara ezgi söylemeyi,
Mousa çok sever insanların soyunu*

.

*Mousa, haydi dedi ozana, ünlü yiğitleri an,
Beğen beğendiğini, ünleri göklere çıkmış destanlar
arasından*

Ilyada

Homeros

SÖZLÜ KÜLTÜR ve DENGEBÊJ

Kültür, basit tanımıyla, “Bir toplumun duyuş ve düşünüş birliğini sağlayan değerlerin tümü”¹ olarak kabul edilir. İnsanların tarihsel serüvenleri boyunca, toplumsal yaşam içinde ürettikleri maddi, manevi bütün değerleri dile getiren bu kavramın etimolojik kökeni *cultura* sözcüğüne dayanır ve önceleri toprağa bir şeyler ekip ürün almak, üretmek anlamında kullanılmasına rağmen Voltaire’le birlikte, *ekin* sözcüğünün dışına çıkarak, insan zekasının oluşumu ve gelişimi açısından değerlendirildi. Sözcük, zaman içinde bütün dünya dillerine yayıldı. İngiliz antropolog Tylor, 1871 yılında kelimeye bilimsel bir içerik kazandırdı. Ayrıca da önemi gittikçe artan bir kavrama ve aynı zamanda bir uğraş alanına dönüştü.

Orhan Hançerlioğlu, “Kültür, insanların kendi etkinlikleriyle değiştirdikleri ve kendi amaçlarına uygun olarak yeniden kurdukları doğadır”² derken, John Zerzan, kültürün insanları dizginlediğini, onun aslında doğanın karşıtı olduğunu ve gittikçe ahenksizleşip, bozularak solmakta olduğunu belirtir.³ Maddeci dünya görüşü ise, insancılık geleneğine bağlı olarak, kültürel ilerlemeyi, insanın doğa güçleri üstünde, yani doğanın olduğu kadar kendi

1) Orhan Hançerlioğlu, *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 250.

2) a.g.y. s. 250.

3) John Zerzan, *Gelecekteki İkkel*, Cev. Cemal Atilla, Kaos Yay., İstanbul, 2000, s. 240.

doğası üstünde de egemenliğiyle birlikte ele alır. Bundan dolayı da maddeci dünya görüşü, kültürü insansal yaşamın tümü olarak gören burjuva kültür anlayışını aştığını düşünür.⁴

Kültür toplumbilimi alanında çalışan toplumbilimciler kültür kavramını çeşitli biçimlerde açıklamışlardır. Antropolog Kroeber ve Kluckhohn kültür kavramının 164 farklı tanımını saptamıştır.⁵ Farklı tanımlar olsa da kültürün özellikleri konusunda bazı temel ortaklıklarda buluşmak mümkün olmaktadır. Kültürün temel özellikleri de altı grupta toplanabilir:

Toplumsallık: Kabilesel dönemden başlayarak toplumun varlığını sürdürdüğü yerlerde bir kültürün oluşumundan söz edilebilir. Ulusun ya da ümmetin bünyesinde bulunan grupların, sınıfların ayrı kültürleri olduğu ileri sürülse de “alt kültür, üst kültür” gibi ayrımlar yapılsa bile tamamında bunları temsil eden toplumlar, topluluklar var demektir. İngiliz şair T.S. Eliot da kültürün bir halkın bütün kendine özgü etkinlik ve ilgisini içine aldığına değinir. Toplumun dışında, ondan bağımsız bir kültürden söz edilemez.

Tarihsellik: Kültür, hangi toplumda olursa olsun bir anda, kısa bir zaman sürecinde ortaya çıkmaz. Öge sayısı ne olursa olsun, nasıl sıralanırsa sıralansın hepsi de toplumun tarihsel serüveniyle doğrudan ilintilidir. Azımsanamayacak bir zaman içinde oluşmuş, yaygınlık kazanmış, kültürü belirleyen simgeler haline gelmiştir. P. Bagby, kültürü tarihin anlaşılabilen yanı olarak görür.

Kalıtsallık: Tarih içinde yaşarlılığını sürdüren, gelişen kültür bu niteliğinden ötürü tarihsel bir kalıttır. Her insan doğduğu, yaşadığı toplumun öğelerini öğrenir. Bozkurt Güvenç kültürün,

4) Aziz Çalışlar, *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, Altın Yay., İstanbul, 1983, s. 269.

5) Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2003, s. 521.

içgüdüsel ve kalıtsal olmadığını, her bireyin doğduktan sonra kazandığı alışkanlıkların, davranışların ve tepki eğilimlerinin onu oluşturduğunu belirtir.

İşlevsellik: Kültür öğeleri, toplum halinde yaşayan bireylerin belirli bir yaşam biçimini birlikte sürdürmeleri sırasında baş gösteren bedensel, ruhsal ve düşünsel gereksinimlerini karşılayan araçlar, davranışlar ve deneylerdir.

Birlik içinde çokluk: Toplumların kültürleri daha dar kapsamlı bir takım kültürlerden oluşmaktadır. Ulusal kültür bütününe oluşturan basamak ya da bilimlere, bakış açılarına göre kimi kez alt kültürler, sınıf kültürleri ya da bölgesel, yöresel kültürler denilmektedir. Kültür, aslında birleştirici bir değerler ve davranışlar topluluğu olmasına karşın, tarihsel ve çevresel nedenlerin etkisiyle herhangi bir kültürel sistemde tam ve sürekli bir bütünlüşme söz konusu olamaz.

Devingenlik ve Değişkenlik: Her toplumsal olgu ve değer gibi kültürün de belirgin özelliği devingenliği ve değişkenliğidir. Kültürün devingenliği bireyin yaşamı süresince etkisini duyabileceği bir olgu olduğu halde, değişkenliğin genelde çok yavaş oluşmasından dolayı dikkatten kaçmakta, yok sayılmaktadır.

Kültür kavramına bu temel görüşler doğrultusunda bakıldığında toplumlar ikiye ayrılır. Yazıyı kullanan ve “uygar” olarak nitelenen toplumlar ile yazıdan habersiz, sözle anımsayan toplumlar olan ve “İlkel” olarak tanımlanan toplumlar.⁶ Bu kültür öğelerini birbirinden ayıran temel etken yazı kavramıdır. “Yazı özünde sözlü, konuşmaya dayalı olan kelimeyi görsel mekana yerleştirmiştir.”⁷ Günümüzde yazıyı bilmeyen toplumlar için “İl-

6) Claude Lévi-Strauss, *İrk, Tarih ve Kültür*, Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, Metis Yay., İstanbul, 1997, s. 29.

7) Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 146.

kel” tanımlaması getirilirken bazı antropologlar ve incelemeciler bu tanımlamaya karşı çıkmıştır. Lèvi-Strauss “yaban”, Walter J. Ong “Sözlü”, Marshall McLuhan ise “Okuryazar olmayan” demeyi seçmişlerdir. Kürt toplumuna en çok uyan tanımlama ise Ong’un dile getirdiği “sözlü” tanımlamasıdır. Yazılı kültürler ise daha çok, zaman içinde yazıyı ve matbaayı kullanmış her çağda modern kavramının içinde yer bulmuş toplumlar için kullanılır.

Yazı, modern insanın zihinsel etkinliğini biçimlendirmiş, ona yön vermiş ve güçlendirmiş, tarihin geç kalmış buluşlarından biridir. Homo Sapiens yaklaşık elli bin yıldır dünyada yaşamasına rağmen şimdiye kadar bilinen ilk el yazısı, M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya’da yaşamış olan Sümerlere ait çiviyazısıdır. Dikkat edilirse yazı Mezopotamya’da ilk defa kullanılmasına rağmen sonraki yüzyıllar boyunca neredeyse yazıyı en az onlar kullanmış, söze daha çok ağırlık vermişlerdir. Bundan önce de insanlar, uzun yüzyıllar boyunca duvarlara resimler çizdi. Ancak el yazısı, sırf belleğe destek aracı değildir. Resimle yazılan zamanlarda bile, resmin ötesindedir. Resim bir nesneyi temsil eder. Gerçek anlamda yazı olan el yazısı ise sadece nesneyi temsil eden bir görüntü değil, birinin söylediği ya da söylediği tasavvur edilen sözcenin temsildir. Pek çok yazı dünyanın farklı bölgelerinde birbirinden habersiz ortaya çıkmış ve başka biçimlerde gelişmiştir. M.Ö. 3500’lü yıllarda Mezopotamya’da ortaya çıkan çiviyazısı; M.Ö. 3000 yıllarında çiviyazısından etkilenmiş olabilecek Mısır hiyeroglifi; M.Ö.1200 yıllarında Minos veya Mikenai “B Çizgi” yazısı; M.Ö. 3000-2400 yıllarında Hint yazısı; M.Ö.1500 yılında Çin; M.S. 50 yılında Maya ve M.S. 1400 yılında Aztek yazısı ortaya çıkmıştır.⁸ Burada yazının farklı toplumlarda ne kadar yakın tarihli olduğu görülse de sözün hep var olduğu bilinir.

8) a.g.y. s. 103-105.

Konuşma yeteneği, yazı icat edilmeden çok önce insanları büyülemiş ve konuşma üzerine durup düşünmelerini sağlamıştır. Modern dilbilimin babası olarak nitelendirilen Ferdinand de Saussure her tür sözlü iletişimin, öncelikle konuşma temeline dayandığını hatırlatmış, modern araştırmacıların bile inatla yazı dilini temel dil sayma eğilimine işaret etmiştir. Yazı, Saussure'e göre "aynı anda hem faydalı, hem yetersiz hem de tehlikelidir." Bununla birlikte Saussure için yazı, düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir.⁹

Ancak antropolojik çalışmaların gelişmesi ve Batı uygarlığı dışında kalan toplumlara bakışın değişmesiyle yazıya geçişin insanın yaşamı algılama ve yorumlamasında temel farklılıklar doğuran bir süreci de başlattığı üzerinde durulmuş, yazının sözün uzantısı değil, başka bir kültürel yapılanma doğuran bir araç olduğu belirtilmiştir (McLuhan). Sözü yazıdan ayırmaktan öte, onları anlamlandırmak için sözlü ve yazılı kültürün farkını ve ilişkisini ortaya koymak gerekmektedir. 1950'li yıllardan başlayarak yaptığı çalışmalarla iletişim ve kültür ilişkisinin öncü fikirlerini ortaya koyan McLuhan'ın ortaya attığı "küresel köy" kavramı kadar ilgi çeken bir diğer düşüncesi de "araç mesajdır" sloganıyla özdeşleşmiş kültür kuramıdır. Kültürün aktarım aracının kullanana göre biçimlenen tarafsız bir yöntem olmadığını belirten McLuhan, aracın gerçek içeriğin kendisi olduğunu savunur. "Örneğin bir hikaye, sözlü söylenmesi, sahnede oynanması, radyoda anlatılması, filmde gösterilmesi ve televizyonda sergilenmesiyle farklı anlamlar kazanır."¹⁰ Sözlü kültürün duymaya dayalı fonetik alfabesinden yazının alfabesine geçişle ortaya çıkan edebiyat çağı, basım teknolojisinin gelişmesiyle yok olmuş; buradan

9) a.g.y. s. 17.

10) Derya ALTAY, "Küresel Köyün Medyatik Mimarı Marshall McLuhan", *Kadife Karanlık*, Su Yay, İstanbul, 2003.

da telgrafın bulunmasıyla elektronik çağa geçilmiştir. Burada sözün iletimi ve dolayısıyla iletişim, biçimlediği kültür açısından iki önemli kırılma noktası oluşturur: Sözden yazıya geçiş (kulaktan göze), yazıdan elektronik çağa (gözden kulağa) geçiş.

Sözlü kültür, yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bilmeyen, bilse dahi kullanmayan ya da ona hayatlarında yeteri kadar yer vermeyen, iletişimin yalnız konuşma dilinden ve tarihsel bellekten oluştuğu kültürlerdir. Son yıllarda sözlü kültürler ile yazı yazma alışkanlığının derinden etkilediği kültürlerin bilgi kullanımı ve bu bilgiyi sözelleştirme yöntemleri arasındaki bazı temel farklar keşfedilmiştir. Edebiyatta, felsefede, bilimde, hatta okuryazarların sözlü iletişiminde düşünme ve anlatım biçimiyle ilgili, sorgulamadan kabul ettiğimiz pek çok niteliğin, insanın kendi doğasından değil, yazı teknolojisinin bilincimize sunduğu olanaklardan kaynaklandığını görürüz. Bu bağlamda dili inceleyenlerin sözü değil yazıya geçirilen sözü irdeledikleri görülür. Bu inceleme dünyasının yazıyla sıkı bağından kaynaklanır.

“Yaban” ya da sözlü kültür içinde yaşayan toplumlara bakışta öncelikle saptanması gereken nokta “yaban düşünce”nin mantık öncesi olmadığı, kendine özgü bir mantığa sahip olduğudur. “Yaban düşünce düzenli bir düşüncedir, ama kendini düşünen bir düşünce değildir.”¹¹ Lévi-Strauss ile gelişen ve yabanıl toplumlara algıyı değiştiren bu düşüncede gelişmişlik ve geri kalmışlık kavramları sorgulanır: “Bugün geri olarak nitelendirilen bazı toplumların durumunu, yine gelişmiş ya da ileri diye adlandırılan diğer toplumların daha önceden kat etmiş oldukları bir ‘aşama’ olarak ele alabilmek için, bu ikinciler bir takım aşamalar

11) Oliver ABEL, “Lévi-Strauss'un Antropolojik Yapısalcılığına Yaklaşım,” LÉVI-STRAUSS, *İrk ve Tarih*, Çev. Işık Abel, Metis Yay., İstanbul, 1985, s. 24.

kat ederken ötekilerin hiçbir şey yapmadıklarını ya da çok az şey yaptıklarını varsaymak gerekirdi. Ve gerçekten de ‘tarihi olmayan toplumlar’ dan (bazen de bunların daha mutlu olduklarını söylemek için) söz edilir. Oysa bu eksiltili formül, söz konusu toplumların tarihi olmadığını değil, sadece tarihlerinin bilinmediğini ve bilinmez kalacağını gösterir. Onlarca hatta yüzlerce bin yıl boyu, oralarda da, seven, nefret eden, acı çeken, keşfeden, savaşan insanlar yaşadı. Gerçekte, çocuk halklar yoktur; çocukluk ve ergenliklerinin günlüğünü tutmamış olanlar da dahil olmak üzere, tüm halklar yetişkindir. (...) Böylece buradan iki tür tarih ayrımına gelinir: Keşif ve icatları büyük uygarlıklar kurmak için biriktiren, ilerleyici ve edindirici bir tarih ve yine, aynı ölçüde etkin ve beceriyi aynı ölçüde yapıta dönüştürebilen, fakat birincinin özelliği olan bireşim-yeteneginden yoksun bir diğer tarih. Bu tarihte her yenilik, kendinden önceki benzer yönelimle yeniliklere ekleneceği yerde, hiçbir zaman ilkelikten kurtulmasına izin vermeyecek değişken bir akış içinde eriyip gider.”¹²

Düşünce, sözlü kültürlerde bile bir ölçüde analitiktir. Yazıdan habersiz sözlü kültürlerde yaşayan insanlar, pek çok şey öğrenebilirler, çoğu oldukça bilgedir. Fakat “inceleme” yapamazlar. Yazı, sözü mekana bağlarken dilin gücünü pekiştirir, düşüncenin yapısını değiştirir, nihayetinde yazıya derinden bağımlılığıyla diğer lehçelere egemen ve onları kapsayan dil olan grafoleklere dönüştürür. Bununla birlikte yazının sağladığı bütün olanaklara karşın seslendirilen söz hâlâ yerini korumaktadır. “Bir yazılı metnin meramını anlatabilmesi için, dolaylı veya dolaysız olarak, dilin doğal ortamı olan ses dünyasıyla bağlantı kurması gerekir. Bir metni ‘okumak’, metni sese dönüştürmektir (...) Yazı hiçbir zaman sözlü nitelikten bağımlı koparamaz (...) Sözlü anlatım yazısız

da var olur, nitekim her sözlü dil yazılı değildir; ancak yazı, sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman var olamaz.”¹³ Ancak yazı, başından beri sözlü kültürü daraltmamış, aksine sözlü retorığın “ilkelerini” ve bileşenlerini bilimsel bir “sanat” olarak, konuşmanın nasıl ve niçin istenilen etkiyi yaratabileceğini göstermiş, birbirini izleyen bir zincirleme kurallar bütünü yaratacak şekilde düzenleyerek, sözlü kültürün gelişimini sağlamıştır.

Metni ele alan çoğu incelemeci, sözlü sözelleştirmeyi, yazılı sözelleştirmeye eş tutmuşlar, sözlü sanatları, yazıya geçirilmemiş sanatlar olarak görüp, yanlış bir yöneliş içine girmişlerdir.¹⁴ “Yazıyla ‘kelimeler’ somut bir nesne görünümüne bürünür, çünkü kelimeleri görsel işaretler olarak, şifre çözücü anahtarlar gibi algılar, metin veya kitap sayfasına basılan bu işaretlere dokunabiliriz. Yazılı kelimeler ‘artık’ sayılır. Sözlü gelenekteyse geriye buna benzer en ufak bir artık kalmaz, birikim oluşmaz.”¹⁵ Sözcükler yazıya döküldükleri zaman, görünür hale gelir ve bütün “büyüselliklerini” yitirip, okuyan ya da bakan kişinin kayıtsız dünyasına katılırlar. Örneğin dengbêjlerin anlattığı bir çok hikaye olduğu gibi yazıya aktarıldı. Ancak bu çaba yazıya geçirilmiş sözden öteye geçemedi ve edebi bir niteliğe bürünemedi. Yazılı kültürde, sözcükler yazıya geçirilip kalıcı, kayıtsız hale gelir. Dinamiklerini kaybedip durağanlaşırlar. İsteyen istediği zaman ondan yararlanır. Sözlü kültürlerde ise, bir zaman dilden düşmeyen bir öyküyü bir zaman sonra, ancak anlatma yeteneği olanlar ya da anımsayanlar anlatabilir.¹⁶

Kelimelerin temeli sözlü iletişime dayanır. Buna karşılık yazı

13) a.g.y. s. 20.

14) a.g.y. s. 22-23.

15) a.g.y. s. 24.

16) Bkz. Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi*, Çev. Gül Çağalı Güven, YKY, İstanbul, 2001, s. 31-32.

Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 24-25.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://ranney.org>

tüm şiddetiyle görsel olanın elindedir. Söz kulağa seslenirken, yazı göze seslenir. Günümüz yazılı toplumlarında ise kulağa karşı göz kazanmıştır. Okuryazarların dile hakimiyeti dilin görsel dönüşümleriyle iç içedir.¹⁷ Sözlü toplumlar büyük oranda bir ses dünyasında yaşarken yazılı toplumlar bir “görü” dünyasında yaşarlar. Modern toplumlar için “görmek inanmak” iken, sözlü toplumlarda “duymak, söylemek” inandırmayı sağlar. Sözlü toplumlarda esas duyu organı “kulak”tır, “göz” ise bir duyu organından çok iradenin aracıdır.¹⁸ “Kulak dünyası sıcak, hiperestetik bir dünya iken göz dünyası görece soğuk, tarafsız bir dünyadır.”¹⁹

“Sözlü kültürlerin ürettiği, sanat ve insanlık değerleri açısından son derece üstün sözel edimler, insan ruhuna yazının taht kurmasıyla yiter ve bir daha yaratılamaz. Buna karşılık yazı olmadan insan bilinci gizilgücünden istediği gibi yararlanamaz, başka bazı güzel ve güçlü yapıtlar üretemez. Bu bağlamda sözlü kültür, yazı üretmek zorundadır ve üretecektir de...”²⁰ Yaşadığımız çağda okuma yazmanın gerekliliğine varmamış, onun anlam gücüne ulaşmamış sözlü toplumlar oldukça azdır. Ancak birçok ülke yazılı kültürün nimetlerinden yararlanmasına rağmen hâlâ geçmişten kalan sözlü kültürün özelliklerini farkına varmadan taşımaktadırlar. Bu gerçeğin farkında olan sözlü kültür kökenli kişiler “Bir bakıma ıstırap çekmektedirler. Çünkü gönülden öğrenmeyi arzu ettikleri okuma yazma yeteneğiyle yepyeni bir heyecan alemine girer girmez, eski sıcak, sözlü dünyalarındaki heyecanlara dönemeyeceklerini bilmektedirler. Ömrümüzü uzatmamız için ölmemiz gerekmektedir.”²¹

17) Bkz. Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi*, s. 40.

Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 25.

18) Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi*, s. 29-31.

19) a.g.y. s. 30.

20) Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 27-28.

21) a.g.y. s. 28. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Sözlü kültürle yazılı kültür arasında önem taşıyan farklardan biri de “sözlük”tür. Sözlü kültürde “açıp bakma” gibi bir kullanım söz konusu değildir. Doğaldır ki aklın sözlüğü de yoktur. Sözcükler yazıdan tamamen bağımsız düşünülemezler. “Dile hakimiyetimiz; dilin görsel dönüşümüyle iç içedir.”²² Sözlükler, yazım kılavuzları ve dilbilgisi kitapları yazılı kültürlerin olmazsa olmaz araçlarıdır. “Aklın sözlüğü olmadığı, sözcüklerin başlı başına bir dil niteliğiyle dilimize giren yeni bir araç olduğu, tüm dillerin örümcek ağımsı dilbilgisi kurallarının yazısız geliştiği ve birkaç ileri teknoloji kültürü dışında hemen hemen bütün insanların dili görsel dönüşüme uğratmadan konuşma diliyle pekala yetindiklerini hatırlamak, biz okuryazarların kendimize olan güvenini ve inancını sarsar.”²³

Sözlü kültürün ne olduğunu ve bu kültürün sorununu öğrenmek için sesin bu kültürlerde taşıdığı anlamı çözmek yararlı olacaktır. Ses kaybolduğunda işitilir. Özünde geçicidir ve bu niteliğiyle duyulur. Sesi durdurmak ve ona yazı gibi hâkim olmak olanaksızdır. Sesin akışı durdurulduğunda sessizlik kalır. Görme duyusu ise hem hareketi hem de hareketsizliği kaydederek. Yazı kültürüne bağımlı insanlar ise kelimelerin her şeyden önce sözlü olduklarını unuturlar. Sözün olayın kendisi olduğu, dolaşısıyla “güçlü” oldukları unutulur. Kelime yazılı kültür insanı için, “orada bir yerde” düz bir yüzeyin üzerindedir. Ama eylem değildir. Durağandır. Bu yüzden de sözün büyüsel gücüne pek inanılmaz.

Yazılı ve sözlü kültür içinde yaşayan insanların bilgiyi ele alış şekli de farklıdır. Çünkü bilginin sözle ya da yazıyla ifade edilmesi onun yapısını da belirler. Yazılı kültür bir belgeye dayandığı

22)a.g.y. s. 27.

23)a.g.y. s. 27. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ve uzun süre saklanabildiği için birbiri üstüne eklenilerek geliştirilmeye, farklı yönlerde ilerlemeye açıktır. Ancak sözlü kültür anlatan ve dinleyen iletişimiyle uygulanabilir bir kültürdür ve anımsanabilir düşünceler üzerinden gelişmelidir. Düşüncelerin anımsanabilmesi önkoşulu o düşüncenin içeriğini ve ifadesini de biçimler. “Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünsüz ve ünlü seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi gerekir. Ciddi düşünce, bellek sistemleriyle iç içedir. Belleği güçlendirme zorunluluğu, söz dizimini bile koşullandırır.”²⁴ Yazılı kültür insanı yazı yoluyla “bilir”ken sözlü kültür insanı, ancak “anımsayabildiği”ni bilir. Bugün okuryazar sınıfın çalışarak öğrendikleri, düzenli bilgi, yazı yoluyla derlenmiş ve yıllar boyunca nesilden nesile bu yolla bilinmiştir. Sözlü kültür metinden yoksundur. Bilgi ancak anımsandığı sürece vardır ve değerlidir. Onlar bu yüzden anımsanabilir şeyler düşünürler.²⁵

Sözlü kültür Doğu’da Batı’dakinden çok daha uzun bir süre etkili olmuştur. Bunda yazının yaygınlaşmasının gecikmesi dışında kültürel alışkanlıkların da etkisi vardır. Geniş bir alana yayılmış Kürdistan coğrafyasında, sosyolojik renklilik beraberinde kültürel renkliliği de getirir. Kürdistan’da sözlü kültürün bir uzantısı olarak zaten ağırlığını duyuran dengbêjler, sosyo-kültürel yapı içinde farklı yöntem ve içeriklerle var olmuştur. Dengbêjler, pek çok kaynaktan yararlanıp sözlü kültürün destan, efsane, masal vb. öğelerini yansıtarak hikayesini, anlatısını ortaya

24)a.g.y. s. 49-50.

25)a.g.y. s. 49.

ıkartır. Bu çalışmada dengbêjleri birer hikaye anlatıcısı olarak değerlendireceğimizden onların mûzikal yapılarına sadece yüzeysel değinilebilecektir. Ancak dengbêjlere geçmeden önce onların neler anlattığına ve diğer dünya kûltürlerinde var olmuş/olan hikaye anlatma geleneklerine kuşbakışı bakmak dengbêjleri dünya kûltürleri içerisinde konumlandırmak açısından faydalı olacaktır.

DENGBÊJ NE ANLATIR?

Bir Olgu Olarak Hikaye Türleri

Sözlü kültür ürünü olan halk hikayeciliği “Bir olayın sözlü ya da yazılı olarak anlatılması”²⁶ olarak görüldüğünden bu sınırların içine, destanlar, halk anlatıları, efsaneler, masallar dahil edilebilir.

Destan

Destan kelime olarak Farsça ‘dâstân’ kökenli olup, “Gerçek anlamı doğaüstü olayları öyküleştiren anlatma, masallaştırma-
dır.”²⁷ Destan ayrıca Latince ‘epos’un karşılığıdır.

“Şiir halinde veya nazım ve nesir karışık bölümlerden oluşan, birden fazla episod içeren ve şahsi konuşmaların ayrıntılandırıldığı, özellikle karşılıklı şiirlerin yer aldığı, destancı olarak usta-
çırak ilişkisiyle yetişmiş kişilerin çoğunlukla müzik aleti eşliğinde okuduğu anlatılar.”²⁸

“Bir boy, ulus (kavim) veya millet hayatında tam estetik hüviyet kazanmamış eser sayılan efsanelerden sonra nazım şeklinde ortaya çıkan en eski halk edebiyatı mahsullerinden biridir. Sözlü geleneğe bağlı bu anonim mahsuller, zaman ve mekan içinde cemiyetin iradesini ellerinde tutan ‘kahraman-bilge’ şah-

26) Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, Doğan Yay., İstanbul, 1999, s. 753.

27) İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Sosyal Yay., İstanbul, 1991, s. 181.

28) Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, s. 214.

siyetlerin menkabeve ve hakiki hayatları etrafında teşekkül etmiş uzun, didaktik hikayelerdir.”²⁹

Destan kavramı hem yazılı hem de sözlü kültürlerde geniş yer tutmaktadır. Yüzyıllar boyunca yazı olmadığı için dilden dile aktarılan, toplumların hikaye anlatıcıları tarafından belleklerde korunan ve daha sonra yazılı kültüre geçişte yazmalara geçirilen destanlar bugün hâlâ büyük önem taşımaktadırlar. Destanlar, kahramanlık ve aşk hikayeleri dışında toplumları etkileyen olayları ve dönemleri de konu alırlar. Bu nitelikleriyle toplumun ortak belleği olarak değerlerin aktarıcılığı, bilgelik ve bilginin taşıyıcısı işlevini de görmüşlerdir. Doğa olaylarının gerçek nedenini bir türlü çözemeyen insanoğlu, bu olayların kaynaklarını ve etkilerini açıklayan yorumlarla kendilerine *myth*ler yaratmışlar. Doğanın hükmü altında toplumsal yaşama sığınan insanoğlu ortak düş gücüyle yaratılışın nasıl olduğu sorusuna cevap bulmaya çalışmıştır. Böylece evrenin ve yeryüzündeki varlıkların yaratılışları; tanrılar, tanrımsı varlıklar ve devler, ejderhalar gibi şeytansı kötü güçleri temsil eden, bu varlıkların kendi aralarında ya da insanlarla alışverişleri, savaşları ele alan destanları ortaya koymuşlar; öte yandan toplumun geçmişindeki önemli olayları, büyük önderlerin dışta ve içte toplumun düşmanları ile savaşlarını, toplumu esenliğe ulaştırma çabalarını, bir vakanüvis gibi belleklerine geçirmişlerdir.³⁰ Tarihi, toplumsal, etik değerlerinin dışında sanat değeri de olan, insani özü içlerinde barındırdıkları için her dönem canlı kalan destanlar genelde sözlü toplumların

29)Prof. Dr. Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yay., Ankara, 2001, s. 72.

30)a.g.y. s. 214.

Rauf Mutluay, *100 Soruda Edebiyat Bilgileri*, Gerçek Yay., İstanbul. 288-290.

P. N. Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2002, s. 40.

P. N. Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s. 36.

özelde ise dengbêjlerin en önemli edebi yaratılarıdır

Destanlar toplumun kimliği, tarihi ve edebi yaratıcılığı açısından taşıdığı önem nedeniyle zaman içinde yazı diline aktarılmışlardır. Sözlü özellik taşıyan destanlar halk hikayeleri kapsamına girerken yazıya geçirilmiş destanlar birer edebiyat yapıtı olarak değerlendirilir. Boratav, sözlü kültür ürünü olan destanların yazıya geçirilmesi aşamasında bölünmeyi şöyle değerlendirir.³¹

1- Tarihsel dönem koşullarının elverişli olduğu bir zamanda, çoğu zaman toplumun geleceğini tehlikeye sokan, büyük sarsıntıların, düşmanlara karşı direnişte, kısacası ulusun tehlikeye düştüğü durumlarda, destan gelenegini iyi bilen güçlü bir şair var olan sözlü destan parçalarını, yaşadığı dönemin dili ve üslubuyla toplumunun destanını yazıya geçirir. Firdevsi *Şehname*'yi bu şekilde yazmıştır. Burada bir parantez açıp Boratav'ın düşüncesine ek olarak Ahmedê Xanî'nin bir eski zaman Kürt epopesi olan Memê Alan'ı *Mem û Zîn* destanı olarak günün koşullarına göre yazıya geçirmesini de ekleyebiliriz.

2- Bir hikaye anlatıcısının söyledikleri pek değiştirilmeden yazıya kendisi ya da başkası tarafından geçirilebilir. 15. yy.'da yazıya geçirilen *Dedem Korkut Hikayeleri*'nin Doğu Anadolu'da adı bilinmeyen bir ozan tarafından yazıya geçirildiği tahmin edilir.

3- Bir araştırmacı ya da bilinçli bir çaba ile yazıya geçirilen destanlar. Buna Manas Destanı örnek verilebilir. Bu şekilde yazıya geçirilen destanlar yazılı değil, "sözlü halk destanları"dır.

4- Bir toplum içinde oluşmuş destanların oluştuğu zaman geçtikten sonra kalan kısımlarının bir araya getirilip, düzenlemelerden geçirildikten sonra yeniden yaratılmış olan destanlar. Finlerin *Kalavela* örnek gösterilebilir.

Destan uzun solukludur. Toplumun genel yaşamını ve dün-

ya görüşünü aktarmasının yanında, bireye dünyadaki ve yaşadığı toplum içindeki yerini de göstermiştir. Toplumsal yaşantılarına anlam kazandırması bakımından da mesajlarının yoğunluğu ve ağırlığı önemlidir. Oldukça uzun olmalarından dolayı, akılda kalması ve zevkle dinlenebilmesi için de ölçülü şiir tarzında, nazımla yazılmışlardır. Toplumların yazılı kültür çağına ulaştıktan sonra “edebiyat” terimiyle ortaya çıkan söz sanatları, sözlü toplumlarda söz, ezgi ve seyirlik anlatımın bileşimi içinde varlık göstermiştir.³² Boratav destanların eski çağlarda ezgiye eşlik etmeye en uygun biçimde ölçülü söz biçiminde söylenmiş olabileceğini, buna örnek olarak hâlâ Kırgızlarda destanın baştan başa ölçülü sözle anlatıldığını söyler.³³ “Ancak kimi sözlü geleneklerde ölçülü sözle düz konuşma dili anlatımının katışık bulunduğu destan biçimlerine rastlanması ve bu tür anlatımın eski örnekleri olan metinlerin de bulunması (örneğin *Dedem Korkut Hikayeleri*) kimi ulusların öteden beri destan anlatımında düz sözle ölçülü sözü katışık kullanmış olacaklarını düşündürebilir.”³⁴ Buna örnek olarak Kürtlerdeki destan anlatma geleneğini verebiliriz. Hakkari ve yöresinde dengbêjlerin anlattığı hikayeler ölçülü ve tamamen ezgiyle anlatılırken, Mardin, Urfa ve yöresinde hem ölçülü ezgili bölümler hem de düz anlatılan bölümler vardır. Bu ayırım duyguların iniş çıkışına, karşılıklı konuşmalara, heyecana göre yapılmaktadır.³⁵ Yaşar Kemal de bu görüşü “Kürt destanları ölçülü (vezinli), uyaklı değil, tam serbesttir. Lirizmini sözlerin uyumundan alır”³⁶ düşüncesiyle desteklemektedir.

32) Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, s. 215.

P. N. Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s. 35.

33) a.g.y. s. 35.

34) a.g.y. s. 35-36.

35) İhsan Çolemergi, *özel röportaj*, Hakkari, 2003. Fadilê Kufrawî, *özel röportaj*, Kızıltepe, 2003.

36) Yaşar Kemal, *Ağular*, YKY, İstanbul, 2004, s. 31.

Destanın konuları, geçmişe dair bilgilerin ve inanışların kaynakları olduğundan dolayı, toplum destanda anlatılanları ‘gerçekten olmuş’ sayar. “İlyada, destancıların oradaki olayları sözlü olarak anlattıkları çağlarda, dinleyicilerce Akhalıların ve Troyalıların tarihleri değerindeydi. Kırgızlar Manas’ta kendi tarihlerini dinlerlerdi.”³⁷ Ancak çağlar geçtikçe ve modern çağlara yaklaşıldıkça bu nitelik de kaybolmaya yüz tuttu. Hikaye anlatıcıları da, dinleyenler de daha temkinli yaklaştılar. Bir çok hikaye anlatıcısı hikayesini anlatmaya başlarken bunun gerçek-yalan karışımı olduğunu ve dinleyenlerin hatırı için anlattıklarını söylerler.

Çağlar boyunca bir öğrenmeden öte bir gelenek olan, hikaye anlatıcıları tarafından bugüne taşınan destanlar, her anlatan kişi tarafından üstüne anlatıcının duyguları, düşünceleri, düşleri de eklenmiş ve dilden dile geçerek, yeni mecralarda akararak biçimlenmiştir. Azra Erhat’ın bir söyleşide Yaşar Kemal’e sorduğu bir soru üzerine cevap şöyle olmuştur “Destan konusunda beni en çok etkileyen, destan anlatımının kişilere göre değişmesidir. Yani destancının anlatımını kendine göre yapması, yeni yeni yaratması...”³⁸ Sözlü kültürün bir gereği olarak anlatıcı, destanı kendine göre anlatmış, ustalığını, hayata bakışını, toplumsal koşulları onun içinde yoğurmuştur. Destanın epik anlam taşıması, epiğin aktüel olması, doğayı içselleştirmesi, uzun olay dizilerinin olması destanı yirminci yüzyılın romanı yapmıştır.

Masal

Yazı öncesi insanları düşlerini, korkularını, özlemlerini belli sembollere dönüştürerek, kendini olağan-olağanüstü, kahramanlara yükleyerek gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Bu kavram-

37) P. N. Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s. 37.

38) Azra Erhat, *Sevgi Yönetimi*, Çağdaş Yay., İstanbul, 1978, s. 262.

lar kimi zaman bu kahramanların serüvenlerinde, kimi zaman çocukları etik, psikolojik anlamda eğitmek için hayvan masallarında ortaya çıkmıştır.

İsmet Zeki Eyüboğlu “Mesel (örnek, benzer, öğretici söz)den masal (öykü, özellikle örnek alınacak nitelikte, öğretici öykü)... Arapçada olduğu gibi Türkçede de masal (mesel) sözcüğü geniş anlamda söylenir: Örnek, benzer, öğüt, atasözü, (darb-ı mesel) öykü, doğaüstü olay (mitos/söylence).”³⁹ Kürtçede ise *çîrvanok*, *çîrçîrok*, *xeberoşk*, *meselok*, *mesele*, *xemşok*.⁴⁰ Masal Anadolu’nun çeşitli yerlerinde ise farklı dillerde *metel*, *metelok*, *mesel*, *mesele*, *meselok*, *nağıl*, *çirok*, *hikkoye*, *sanık* gibi kelimelere karşılık olmuştur.⁴¹ Boratav’ın aktardığı bu tanımlamalar kuşkusuz Anadolu’daki diğer toplumların tanımlamalarıdır. Ancak “masal” ın kelime olarak bugün gibi gerçek anlamını kazanması yüz otuz yüz kırk yıl öncesine rastlar.

Görülüyor ki kelimenin kökü her nereden gelirse gelsin anlatmak istediği benzeterek, öğreterek, insanlara olmuş ya da olmamış serüvenleri anlatmaktır. Masal, genel olarak olağanüstü ve hemen hemen tamamen hayali olaylara ve kahramanlara yer veren, bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen bir zamanda geçen halk hikayeleri olarak tanımlanabilir.

Masal gerçeğe yakın olanı bile anlatmasına rağmen, anlatının olağanüstü öğelerle renklendirildiği görülüyor. Bu şekilde anlatılan masallarda doğa canlı, hayvanlar konuşan birer varlık haline gelirken, cin, peri, ejderha, dev, zebani gibi hayal ürünü varlıklar boy gösterir. Böylece toplumun düş gücü abartmayı, bü-

39) İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 476.

40) Zana Farqînî, *Türkçe-Kürtçe Sözlük*, İstanbul Kürt Enstitüsü Yay., İstanbul, 2000, s. 809.

41) P. N. Boratav, *Masallar -1- Uçar Leyli*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2001, s. 1. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

yülü bir dünyayı açık bir ifadeyle dile getirir. Bu yüzdendir ki masal, içinde olduğu toplumun karakteristik özelliklerini almasıyla birlikte onların inanç, zevk ve dileklerini de yansıtır.

Avrupalı araştırmacılar Doğu'yu keşfettikten sonradır ki masallara bir incelemeci gözüyle bakmışlardır. Bu incelemeyi ilk yapanlardan Grimm Kardeşler, *Çocuk ve Ev Masalları* adlı çalışmalarının girişinde iki görüş üzerinde durmuşlardır. Bu temel görüşler zamanla birçok araştırmaya ışık tutmuştur. Daha sonraları ise Freud masalların, baskı altına alınmış isteklerin rüya biçiminde ortaya çıkacağını söyleyecekti.⁴²

Grimm Kardeşler'in de başvurduğu *Mitolojik Görüş*, Avrupalı araştırmacılar tarafından Doğu'nun ve dil gruplarının keşfedilmesiyle birlikte geliştirilmiştir. Bu teori masalın kökenini Hint mitolojisinde aramaktadırlar. Max Müller'e göre masalın çekirdeği Aryaların göçünden önce oluşmuş bulunuyordu. W. Grimm, masalın tarihin bilinmeyen dönemlerinden beri süre gelen Hint-Avrupa medeniyetinin mirası olduğunu söylemiştir. Ancak sözü edilen masal unsurlarının birbirinden uzak coğrafyalarda yaşayan toplumların folklorunda da olması bu görüşe karşı yeni bir görüş geliştirmiştir.

Antropolojik Görüş, mitolojik görüşe bir tepkidir. Masalları, mitsel öğelerin zaman içinde kalan kalıntısı değil, ilkel bir oluşumun kalıntısı sayarlar. Andrew Lang, masalların kökenini Doğu'da aramaz. Bunun yerine masalların birbirinden habersiz coğrafyalarda farklı şekillerde, bağımsız oluştuğunu söyler.

Hindolojik Görüş, Pança-Tantra'yı (Kelile ve Dimne)* Almanca'ya

42) *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2000, s. 509.

* Pança-Tantra: Politika ve İdare Sanatı üzerine beş kitap. İlk şekli kayıp. İsa'dan sonraki yüzyıllarda yazılmıştır. Hikayeleri Binbir Gece Masalları biçimine sahip. Cemil Meriç, kitabı, bugün bildiğimiz masalların ana kaynağı olarak görür.

çeviren ve karşılaştırmalı edebiyatı kuran Alman şarkiyatçı Benfey tarafından geliştirilen görüştür. Bu görüş Avrupa'nın bildiği bütün masalların kaynağını Hint'te arar. Benfey bu sonuca ulaşabilmek için masalların bütün çağlarını, ulustan ulusa hangi yollarla geçtiğini incelemiş ve kökenini Hint'te bulduğunu söylemiştir.⁴³

Ancak yukanda söylenen bütün teorilerin hem zayıf hem de güçlü yönleri vardır. Masalların çoğu Hint'ten gelebilir ancak nasıl olur da bütün masallar oradan çıkar. Aynı coğrafya, aynı doğa koşulları insanları aynı düşe, aynı özleme götürmüş olabilir. J.R.R. Tolkien bu görüşe katılır “Peri masalları dilin kullanıldığı her yerde evrensel olarak bulunurlar” der ve şöyle devam eder “Dilbilimci ve arkeologların karşılaştığı tartışma benzerlerin *kendiliğinden gelişen evrimi* (ya da *buluşu* denebilir) ortak kökenlerden alınan miras ve farklı zamanlarda bir ya da birden fazla merkezden yayılma tezleri arasındadır.”⁴⁴

Cemil Meriç'in, Anatole France'dan yaptığı alıntı, masalın kökenine dair aydınlatıcıdır. “Aynı manzaralar bütün ilkel kafalarda aynı intibaları uyandırmış. Acıkan, seven, korkan insanlar başlarını kaldırmınc gökkubbeyi görmüşler. Hepsi de tabiat ve kaderi izah için aynı küçük dramları hayallemiş... kabileler birbirinden ayrılmış. Kimi beyaz sahillere göçmüş, kimi kuzeyin sislerine gömülmüş. Bozkırlarda çadır kuranlar olmuş. Kimi, başının üstünde elmas gibi bir gök, taşlaşan karlara uzanmış. Granit bir topraktan altın çiçekler toplamaya gitmiş bir kabile. Hind'in çocukları Avrupa'nın bütün ırmaklarından içmişler. Bū-

43) Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, s. 228-230.

Prof. Dr. Saim Sakaoglu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yay. s. 4-9.
Muhsine Helimoğlu Yavuz, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Kudret Emiroğlu-Suavi Aydın, *Antropoloji Sözlüğü*, s. 575.

44) J. R. R. Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1999, s. 34.

yükanne her yerde masal söylemiş torunlarına. Hep aynı kahramanlar, hep aynı macera. Değişen yalnız göğün pırıltısı, kucağında yaşanan toprağın renkleri. Anlatan ölmüş, ama hikayeler kelebekler gibi ülkeden ülkeye uçmuş...”⁴⁵

Masalı destandan ve efsaneden ayıran niteliklerinin başında, masalın olağanüstü çeşidinde de, gerçeğe yakın çeşidinde de anlatılan olayların gerçeğe uyma derecesi ne olursa olsun, yaratılmanın bir hayal ürünü olduğunu unutturmamasıdır. “Masalın kendine göre bir mantığı, peşin olarak kabul edilmiş ‘imkan’ları vardır. Hayvanlar konuşur, bazıları kılık değiştirip insan oluverirler. Kimi insanlar hayvan kılığına girerler. Varlıklar ve olaylar alıştığımız ölçülerin dışına çıkabilirler.”⁴⁶ Masalı bu türlerden ayıran diğer özelliklerinden bazıları da üslup ve anlatımdır. Kişilere ve mekanlara dair bazı kurallar, konuda olduğu kadar biçimde de masala özgü niteliklerini ortaya koyar. Masallar birçok olayı yoğun bir biçimde anlatmasına rağmen kısa bir sürede anlatılır. Özellikle hayvan masalları ve nükteler oldukça kısadır. Masalın dil yapısı da onu diğer türlerden ayırır. Hızlı, kısa ve yoğun anlatımla birlikte buna bağlı olarak sözlü gelenekte masal, fiilleri “miş”li geçmiş zaman zarfında, şimdiki zamanla ve geniş zamanla kullanır. Masallarda “di”li geçmiş zaman kullanılmaz.

Masallar biçimsel olarak genellikle bir tekerleme ile başlar ve tekerleme ile biterler. Ancak çoğu zaman masalın birçok yerinde tekerleme farklı amaçlar için kullanılabilmektedir. Bu tekerlemeler kalıplaşmış sözcüklerden ya da cümlelerden oluşur.⁴⁷

Masallar sınıflandırılmaya kalkıldığında Stith Thompson’un

45) Anatole France, *Le Livre De Mon Ami (Dostumun Kitabı)*, Calman-Lévy, Paris, ?, s. 296-97. Aktaran, Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, s. 230.

46) P. N. Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 13.

47) Bkz. Prof. Dr. Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, s. 369.

P. N. Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s. 75-77.

düzenlediği ‘Milletlerarası Masal Kataloğu’ referans alınır. Bu kataloğa göre masallar, hayvan masalları; asıl (olağanüstü ve gerçekçi masallar bu kategoriye girer) masallar; güldürücü hikayeler, nükteli fıkralar, yalanlamalar; zincirlemeli masallar olarak dört ana gruba ayrılır.⁴⁸ Verilmek istenen düşüncüyü güçlendirmek, örnekler vermek, ibret dersi vermek için anlatılan ve hayvanların kendilerine özgü niteliklerini yitirip insani özellikler aldıkları *hayvan masalları*; hem olağanüstü masalları hem de gerçeğe yaklaşan masalları kapsamına alan ve diğer masal çeşitlerine oranla daha uzun, kişileri daha kalabalık, olaylar dizisi daha karmaşık olan, kişileri daha çok insanlar dışında cinler, periler, ejderhalar gibi doğaüstü varlıklar olan *asıl masallar*; fıkra ve nüktelerden oluşan, hayvan masallarında olduğu gibi kısa olan *güldürücü masallar*; küçük, önemsiz birtakım olayların art arda zincirleme sıralamasından oluşan, halkaların sıkı bir mantık bağıyla kenetlendiği, çoğu kahramanının hayvan olduğu, daha çok eğlendirmeye yönelik olan *zincirlemeli masallardır*.

Kürt masallarının kahramanları da diğer dünya masallarındakiler gibidir. Bunlar insanlar yani, padişah, tüccar, oduncu, keçelok (keloğlan), Arap gibi tipler; aslan, tilki, at, güvercin, yılan gibi hayvanlar; ağaç, çiçek gibi bitkiler; dağ, taş, mağara, kuyu, mendil gibi nesneler; pîrebok, dev, cin, peri, insan başlı yılan (Şahmeran) gibi olağanüstü varlıklardır.

Diğer Dünya masallarında olduğu gibi Kürt masallarında da kadın tipleri öne çıkar. Muhsine Helimoğlu Yavuz’un Anadolu masallarına uyguladığı yöntemi Kürt masalları için de kullanabi-

48) Bkz. a.g.y. s. 78-97.

Prof. Dr. Saim Sakaoglu, *Masal Araştırmaları*, s. 12-15.

M. Helimoğlu Yavuz, *Masal ve Eğitimsel İşlevleri*, s. 17-18.

Ana Brittanica, cilt 15, s. 402.

Prof. Dr. Sükrü Elcin, *Halk Edebiyatına Giriş*, s. 369.

liriz. Ön plana çıkan kadın tiplerini Muhsine Helimoğlu Yavuz yedi bölüme ayırmıştır.

1- Mutluluğu yakalamak için çabalayan kadınlar. Masalın gi-dişatını yönlendiren akıllı, sağduyulu, iyi yürekli, uysal, çalış-kan, mücadeleci kadınlar.

2- Kıskanç ve iftiracı kadınlar. Bunlar güzel ve yetenekli genç kızların karşısında yer almış, yakın akrabalar, arkadaşlar olabilir.

3- Kötü kalpli üvey analar. Büyücü kadınlar ve acımasız dev anaları.

4- Cinsel tacize uğrayan kadınlar. Bu konuyu işleyen masalla-rın kimisinde babalarının, kayınlarının, başka bir yakının veya imam, komşu gibi yakın çevrenin tacizine uğrayan kadınlar vardır.

5- Eşlerine ihanet eden kadınlar. Kocasını veya sevgilisini al-datan kadınlar, padişahı düşmanıya aldatıp bilgi sızdıran kadın-lar başta gelir. Şehvet düşkünü kadınlar da yoğunluktadır.

6- Akılsız, beceriksiz, sağduyusuz kadınlar.

7- Yalan ve kurnazlıkla mutluluğa erişmek isteyen kadınlar. Bu masallarda ya kurnaz anneler ya da nineler evde kalmış, çirkin kız-larını yalanlar uydurarak, zengin evlere gelin vermeye çalışırlar. Kızların kendileri de böyle bir yalanla mutluluğa ermek isterler.

Masallardaki erkek tipleri ise beş genel bölüme ayrılabilir.

1- Kadınlar tarafından yönlendirilen pasif erkekler. İyi yü-rekli, kendi halinde olan ama yaşama karşı direnemeyen, yenil-giyi kader gören tiplerdir. Bu kişileri akıllı, ne yaptığını bilen sevgilileri tehlikeden kurtarır.

2- Akıllı, cesur, özverili, iyiliksever erkekler. Büyük çoğunlu-ğunu padişahın akıllı, becerikli, her zorluğun altından kalkabi-lecek yürekli, cesur küçük oğulları oluşturur. Bazı kişiler ise or-ta halli ya da yoksul aile çocukları, çobanlar, çiftçilerdir.

3- Kolayca aldatılabilen erkekler. Aldatılarak çirkin kızlarla evlendirilenlerdir. Bunun dışında eşleri tarafından başka erkeklerle aldatılmalarına rağmen bunun farkına bir türlü varamayanlar da vardır.

4- Hilekar, kurnaz, kötü erkekler. Bunlar negatif tiplerdir ve yaptıklarının cezasını çekerler.

5- Bilge ihtiyar erkekler. Olaylarda iyi kahramana yol gösterici, yardım edici, akıl veren konumundadır. Aslında bazı masallarda bu tiplere karşımıza yaşlı kadın olarak da çıkar.⁴⁹

Bu tipler insanın özünde, doğal hayatta nasılsa, masallarda da öyledir. Kimi ideal bir tipe götürülürken kimi de sadece birbirine uyan yanları sivriltilerek kötü tipler ortaya çıkarılır. Her zaman dramatik yapılarda olduğu gibi “çatışma”yı yaratmak için iki zıt güç karşı karşıya gelir. Bu “negatif” ve “pozitif” güçlerdir. Dengeyi sağlayan bu güçler genellikle “iyi” ve “kötü” kavramlarını içine alacak ve dinleyiciyi taraf tutmaya yönlendirecek tiplerdir. Böylece dinleyici tuttuğu “iyi” tarafın maceralarına ortaklık edecek, kötü cezalandırıldığında bir rahatlamanın içine girecektir.

Masallar her ne kadar farklı görülseler de hemen hemen tamamının belli biçimsel özellikleri vardır. Masalların biçimsel özellikleri konusunda önemli bir eser veren Vladimir Propp dünyada genelde masalların özelde peri masallarının ortak biçimsel özelliklerinin olduğunu söylemektedir.⁵⁰ Propp olağanüstü masalları incelerken onların biçimsel özelliklerini ve kahramanın yönelimini kısaca şöyle tespit etmiştir:

Aileden biri uzaklaşır; kahraman bir yasakla karşılaşır ancak

49) M. H. Yavuz, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, s. 61-86.

Prof. Dr. Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, s. 369.

50) Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, Mehmet Rifat-Sema Rifat, Om Yay., İstanbul, 2001, s. 10-11.

yasak kahraman tarafından çiğnenir; kahramana karşı güç olan saldırgan, onun çevresi hakkında bilgi edinmeye çalışır; saldırgan gerekli bilgileri toplar; saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için kahramanı aldatmayı dener; kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur; saldırgan aileden birilerine zarar verir; aileden birinin bir eksigi vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister (örn. Bir nişanlı kızın eksigi ya da bekar kahramanın kendisine bir nişanlı araması); kötülüğün ya da eksikliğin haberi etrafa yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir; arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir; kahraman evinden ayrılır; kahraman büyü bir nesneyi ya da yardımcı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı, vb. ile karşılaşır; kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir; büyü nesne kahramana verilir; kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir; kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir; kahraman özel bir işaret edinir (bu ya bedeninde bir işaret olur ya da yüzük ve mendil gibi nesneler olur); kahraman geriye döner; kahraman izlenir; kahramanın yardımına koşulur; kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider; düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer; kahramana güç bir iş önerilir; güç iş kahraman tarafından yerine getirilir; gerçek kahraman tanınır; bu arada düzmece kahramanın kimliği de ortaya çıkar; kahraman yeni bir görünüm kazanır; düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır; sonuçta kahraman evlenir ve tahta çıkar.⁵¹

Öte yandan Kürt masallarında, masalın asıl olaylarına geçil-

51) Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s. 44-87.

meden önce hikaye anlatıcısının veya masalcının dinleyenlerini masalın havasına sokabilmesi için söylediği kalıp sözlerden oluşan tekerlemeler vardır. Bununla birlikte tekerlemeler, genel olarak masalın başında, ortasında ve sonunda söylenmesine rağmen masalcının ustalığına bağlı olarak uygun görülen yerlerde de kullanılır. Tekerlemelerin belli görevleri vardır, masalcı da bunlara dikkat ederek anlatır. Başta söylenen tekerleme, içinde bir uyarma barındırır ve anlatılanın gerçek olmadığını, eğlendirmek ve ibret alınmak için anlatıldığını dinleyicilere aktarır. Ancak bütün gerçek dışılığına rağmen anlatılanın bir zamanlar gerçek olduğuna inanılması gerektiğini de ekler. “Di heyamên berê de (Evvel zaman içinde)...”, “Hebû tunebû (Bir varmış bir yokmuş)...”, gibi kalıp sözlerle başlayan tekerlemelerdir bunlar. Masalın ortasında ise görevleri, anlatmada hızlanmanın gerekliliğini belirtmek, uzun zaman aralıklarını, uzak mesafeleri kapamak için kullanılan kalıp sözler vardır. “Di çîroka de dem zû dibuhere (masallarda zaman çabuk geçermiş)”, “Em kin bibirin, em kin lêxin (sözü uzatmayalım, sözü kısa keselim)”, “Ez serê we neêşînim (başınızı ağrıtmayayım)” gibi sözlerle bağlanan masallar böylece bir zaman atlamasıyla devam eder. Masalın sonunda söylenen tekerlemeler ise daha çok masalın ortak niteliğini belirtir niteliktedir. Masalcı kafiyeli bazı sözlerle masalı bağlarken dinleyicinin kendisine gösterdiği ilgiye bağlı olarak ya kısa keser ya da uzatır. Dinleyicinin dikkati masalcının üzerinde oldukça etkilidir. Bazı bitiş sözleri masalı özetler ya da sözün içine mesajı yedirir. Örneğin, “eskiler derler ki, iyiliğe iyilik her kişinin kârı, kötülüğe iyilik er kişinin kârı” gibi deneyim ve paylaşım barındıran sözler kullanılır. Ancak en bilinen bitiş kalıpları “Ew gihîştin mirade xwe (onlar ermiş muradına)...”, “Ji ezmanan sê sêv ketin (gökten üç elma düşmüş)...” gibi sözlerdir. Bunların

dışında arada söylenen tekerlemeler yedi ve kırk sayılarını ele alanlar; renkleri, zamanı, yeri ele alan kalıp sözler kullanılır.

İnsanlığın ilkel çağlarından bugüne kalan masallar uzun dönemler boyunca insanların duygusal ihtiyaçlarını karşılamıştır. Hangi toplumda nasıl ve ne şekilde ortaya çıktığı hâlâ muallakta olmasına rağmen, her toplumun ihtiyacına, karakteristik özelliklerine göre biçimlendiği, tam da bu yüzden yaşama alanı bulunduğu söylenebilir.

Efsane

Efsane kavramı, halk hikayeleri ve edebiyatı türleri içinde biçim olarak üsluptan arınmış, düz anlatımlı, anlatılanın gerçek olduğunu iddia eden, inanca seslenen olağanüstü yanları gerçekliğe yaklaştırılmış anlatılardır. Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*'nde efsaneyi şöyle anlamlandırmıştır: "Ağızdan ağıza anlatılarak sürüp gelmiş bulunan olağanüstü nitelikli öykü.. gerçekte masal anlamını dile getirir. Batı dillerindeki karşılığı *myth* sözcüğü, Yunanca *söz ve öykü*(hikaye) anlamlarını dile getiren *mythos* sözcüğünden türetilmiştir... Efsane deyimi gerçek bir olayın olağanüstü anlatılışı için kullanıldığı gibi doğasal olayların açıklanması için tümüyle hayal ürünü olan öyküler için de kullanılır."⁵²

Efsanenin, bilinen ya da bilinmeyen zamanlardan beri geldiğini söyleyen onu, olağanüstü nitelikleriyle masalla eş tutan bazı sosyologlar ve incelemeciler, kelimenin kökünü farklı şekillerde yorumlarken folklorcular ve antropologlar onu başka bir hikaye kavramı olarak ele almışlardır. Boratav efsane deyimiyle neyi kastettiğini anlatırken farklı dillerdeki anlamlarına başvurur. "Efsane deyimiyle Fransızcadaki *legende* ile Almancadaki *sa-*

52) Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Yay., İstanbul, 2000, s. 128. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ge ve *legende* kavramlarının her ikisini karşılıyor. Dinlik konulardaki efsanelere (Almanca *legende*) eskiden Türkçede *menkabe* derlerdi.”⁵³ Ancak Boratav kelimenin Latince ve bilim dilindeki karşılığı üzerine bilgi vermemiştir. Sedat Veyis Örnek ise kelimenin bilim dilindeki anlamını *mythos* olarak göstermiş ve kelimenin bu anlamdaki kökeninin Yunancadan geldiğini, anlamının söylenen söz ve öykü olduğunu, efsanelerin tümünü içine alan disiplinin de *mitoloji* olduğunu söylemektedir.⁵⁴

Malinowski ise, efsane tanımı içinde *myhtin* sözlü kültürlerde vazgeçilmez fonksiyonu olduğunu, inançları sistemleştirdiğini, değerleri destekleyip koruduğunu, bu şekilde törenlerin yaşamasını sağladığını, hayalden yaratılan bir masal olmadığını, insan toplulukları içinde sürekli aktif olduğunu söyler.⁵⁵

Masal ve efsane ilişkisine bakıldığında birbirinin aynı olarak söylene de ayrıntılarına inildiğinde farklı noktaları görülür. Efsanenin önemli bir özelliğinin inancı yansıtması, anlatılan öykülerin doğru ve bir zamanlar yaşanılmış gerçekler olarak görülmesi onu masaldan ayırır. Ayrıca şiir diliyle değil düz ve günlük konuşma diline yakın anlatılması, her türlü üslup kaygısından uzak olması, hazır kalıplara pek yer vermemesi bakımından da masaldan ayrılır. Bilindiği gibi masal her zaman “onlar erdi muradına...” gibi mutlu son olduğunu belirten tekerlemelerle biter. Buna karşın efsanelerin sonu her zaman acıyla biter ve arınmayı da beraberinde getirir. Ancak masalın, destanın ve efsanenin ortak nitelikleri de vardır. Olağanüstü olanı, gerçek gibi görüneni bile yüceltip ulaşılmaz bir hale getirmesi, insan-üstü güçlere yer vermesi, bazen ay-

53) P. N. Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, s. 98.

54) Sedat Veyis Örnek, *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek* Yay., İstanbul, 1971, s. 190.

55) B. Malinowski, *Büyü, Bilim ve Din*, Payel Yay., İstanbul, tarihsiz, s. 44-45

nı konuları işlemeleri ortak noktaları olarak görülebilir.

Sözlü kültür hikayeleri genellikle anlattıkları konulara göre sınıflandırılmışlardır. Efsaneler de Milletlerarası Halk Anlatısı Araştırmalar Kurumu tarafından çok genel olarak dört büyük sınıflandırmaya alınmışlardır.

1- Yaradılış efsaneleri: Oluşum ve dönüşüm efsaneleri olarak da değerlendirilen bu efsaneler evrenin ve dünyanın, yerin, göğün, yıldızların vb... nasıl oluştuklarını, yaratım süreçlerini anlatan efsanelerdir. Buna literatürde “cosmogonie” denir. İlkel dönem insanları doğanın, dünyanın ve evrenin gizemini çözmek için bunlara kendilerine göre bir anlam yüklemişlerdir.

2- Tarihlik efsaneler: Yazılı kültürde *menkabe* olarak bilinenlerdir. Çeşitli tarihi kişilikleri, mimari yapıları, doğal afetleri, kahramanlıkları, sevdâ hikayelerini, ermiş kişileri ele alır.

3- Dinlik efsaneler: Sadece dinsel inanışlar ve işlemler ele alınır.

4- Olağanüstü varlıkları işleyen efsaneler: Alın yazısını, ölüm ve ötesini, doğanın olağanüstü görülen yanlarını, cinler, periler, ejderhalar gibi olağanüstü varlıkları, şeytanı, hastalık ve sakatlık getiren varlıkları, olağanüstü güçleri olan, büyücü, afsuncu, üfürükçü gibi kişileri ele alır.

İlkel dönem insanları efsaneleri birer “açıklayıcı” olarak görmüşlerdir. Neredeyse doğadaki her şey için birer efsane oluşturulmuş, anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle bir “bilim öncesi bilim” olarak da görülebilirler. Açıklayıcı niteliğiyle efsane “nasıl” sorusuna anlam bulurken, bazen de “niçin” sorusuna yanıt arar.

Efsaneler, bir inancın ürünü olarak görüldüklerinden olacak anlatıldığı topluluklarda “gerçek” ve “kutsal” olarak kabul görürler. Toplumlar bu yüzden hikayeleri “gerçek” ve “yalan(cı)” olarak ayırırlar. Onları bu yönleriyle de fabl ve masaldan ayırırlar. Eliade,

“ ‘gerçek’ öykülerde kutsal ve doğaüstü olanla, ‘yalan(cı)’ öykülerde ise tersine, dindışı bir içerikle karşılaşırız... ‘yalan(cı)’ öyküler ne zaman ve nerede olursa olsun anlatılabilmelerine karşılık mitler, ancak *kutsal bir zaman süresi boyunca* (genellikle sonbaharda ya da kışın ve yalnızca geceleyin) ezberden okunmalıdır.”⁵⁶ S. Veyis Ömek de Eliade’nin görüşünü destekler. Efsanelerin belli zamanlarda anlatıldığını ve canlandırıldığını söyleyen Ömek, efsanelerin, kutsal sayılan günlerde ve mevsimlerde, erginleme törenlerinde, ürün alınırken ya da kıtlık, kuraklık çekilirken anlatıldığını söyler.⁵⁷ İleriki bölümlerde aynı durumun dengbêjlerin hikayelerini anlatma zamanları için de geçerli olduğunu biraz daha detaylı göreceğiz. Sözlü toplumlar efsaneleri *kutsal zaman süreçlerinde* anlattıkları gibi anlatımını ve canlandırılmasını da belli kurallar çerçevesine almışlardır. Efsaneler bazı toplumlarda çocukların, kadınların ve yabancıların bulunduğu mekanlarda anlatılmaz.

Efsaneler, inanca seslenmelerinden dolayı toplumların özlemlerini, korkularını, umutlarını, dünya görüşlerini kısaca doğalarını öteki halk edebiyatı türlerinden daha keskin anlatır. Çağımızda efsaneler bir inanç konusu olmaktan öte renklerinden, düş gücünden, duygu içeriklerinden ötürü birer imge ve anlatım aracı olarak değerini korumaktadır. Efsaneler yazılı kültürdeki çağdaş sanatlar için de işlenmeye elverişli kaynak niteliğini korumaktadır. Öte yandan Kürt hikaye anlatıcılığı içinde destanın ve efsanenin keskin çizgileri yoktur. Bu gelenek içinde geçişli ve esnek bir yapıya sahiplerdir. Birbirlerinin özelliklerini almışlar ve bu şekilde varlığını sürdürmüşlerdir. Ancak zamanla olağanüstü yapıları gerçek hayata daha çok yaklaştırılmış ve gündelik hayat içinde yapıları örnek teşkil etmiştir.

56) Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, Om Yay., İstanbul, 2000, s. 18-19.

57) S. V. Ömek, *100 Soruda İlahallerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, s. 191.

DENGBÊJLERİN AKRABALARI

“Hikaye anlatmalısın. Hayatın anlam içermesi ve devam edebilmesi için bu kaçınılmazdır.”

Simon Ortiz

Dünya Kültürlerinde Hikaye Anlatma Geleneği

Hikaye anlatımı insanoğlu için daima hayali ve yaratıcı bir deneyim olmuştur. Hikaye anlatma geleneği Batı toplumlarında Homeros’la başlamış ve dönem toplumunda popüler hale gelmiştir. Yazıdan habersiz bu toplumlarda *Ilyada* ve *Odyseia*’yı anlatan Homeros hakkında henüz kesin bilgilere ulaşılamamıştır. Bazı araştırmacılar Homeros diye birinden söz edilemeyeceğini, hikaye aktarma teorisine göre bu hikayelerin de her defasında farklı kişiler tarafından farklılaştırılarak başka nesillere aktarıldığını söylerken, bazı araştırmacılar da Homeros diye birinin varlığından söz edilebileceğini, ancak Homeros’un aktardığı hikayelerin beş yüz yıl sonra Peisistratus döneminde, derlenip yazıya geçirildiğini söyler.⁵⁸ Eski çağlardan bugüne kadar batı kültürünün dinsel içerikli olmayan en üstün, en gerçek ve en coşkulu eserleri olan *Ilyada* ve

58) Daha geniş bilgi için bkz. Homeros, *Ilyada*, Azra Erhat-A. Kadir, Can Yay., İstanbul, 1985, s. 11-19.

Azra Erhat, *Sevgi Yönetimi*, s. 259-261.

W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 30-33.

M. I. Finley, *Odyseus’un Dünyası*, Çev. Gül E. Durna, Ayraç Yay., İstanbul, 2003, s. 16.

Odysseia üzerine tartışmalar günümüzde de bu anlamıyla devam etmektedir. Ancak hikaye anlatma geleneğini bir usta-çırak ilişkisine döndürüp bunu yaşama biçimi haline ilk getirenler kendilerine Homerosoğulları anlamına gelen 'Homeridesler, diyen kişiler olmuştur. İ.Ö altıncı yüzyılda Sakız'da bir okul kuran Homeridesler bu tarihten itibaren bütün Yunan toprağında ün salmışlar ve Homeros destanlarının anlatımını tekellerine almışlardır. Homeridesler Homeros'la akrabalıklarını bir maneviyattan öte Homeros'un oğulları, torunları olarak göstermişlerdir. Homerideslerle birlikte hikaye anlatma geleneğini sürdüren kişilere 'rhapsodoi' denmiştir. Ellerinde 'rhabdos' değneğini kullanarak hikaye anlatan kişilerdir bunlar. Öte yandan Homeros'un kendisinin anlattığı destanlarda sözünü ettiği 'aoidos'lar da vardır. Aoidoslar destanın içinde geçen ozanlara denirdi. Bu anlamda rhapsodoilerle aoidoslar arasında fark vardır. Biri sadece Homeros destanlarında yaşayan ozanlarken diğeri ise Homeros destanlarını kitlelere anlatan kişilerdir. Bu topluluk içinde yetişen ozanlar diğer sözlü kültürlerde olduğu gibi elinde doğa koşullarına ve toplumun geleneğine uygun çalgısıyla, ritüel öğeler ve mitsel öğeler içeren destanlar anlatırlardı. Roma'da ise Homeros destanlarını anlatan kişiler soylulara bir keyif anında hikayelerini anlatırlardı. Örneğin soylular toplanmış şatafatlı bir sofrada keyif çartarken herhangi bir can sıkıntısı anında hikaye anlatıcısını çağırır ve *Ilyada*'nın herhangi bir bölümünü anlatmasını isterlerdi.

Ortaçağ Avrupasında hikaye anlatma geleneğini 'minstrel'ler ve 'bard'lar üstlenmişti. Bu çağda Avrupa'nın başka yörelerinde de hikaye anlatıcılarına rastlanmaktadır. Dinin etkisi, tiyatronun Ortaçağ'la birlikte uzun bir suskunluk dönemine girmesi kitleleri başka alanlara yönlendirmiştir. Bu da tiyatronun boş bıraktığı alanı başka teatral özellikler taşıyan hikaye anlatıcılarının

doldurması anlamına geliyordu. Hikaye anlatıcıları İngiltere’de de ‘bard’ adıyla anıldı. Ayrıca İngiltere’de teatral hareketlerle hikaye anlatan kişilere ‘jester’ ve ‘mamır(Mummer)’ denildi. Sözü edilen kişiler toplumun değer yargılarını ve bilgi birikimini aktardıkları için onlara değer biçiliyordu. Soylu kişiler tarafından şatolarda ve saraylarda ağırlanır, hikayelerini böylece soylu sınıfa anlatma imkanı bulurlardı. Fransa’da ise ‘trubadur’lar ve ‘truver’ler bu gelenekte uzun zamanlar boyunca söz sahibiydiler. Bu aktarıcılar aşk ve kahramanlık hikayelerini, söylenceleri, efsaneleri manzum olarak kitlelere enstrümanları aracılığıyla aktarırlardı. Dilleri sokağın dili olmasına rağmen soylu sınıf tarafından da tercih edilirdiler. Soylu sınıfın ve manastırların koruması altında olan bu aktarıcılar Avrupa’nın önemli hikaye anlatıcıları arasındadırlar. On birinci ve on dördüncü yüzyıllar arasında en parlak dönemini yaşayan ‘minstrel’ler ise Roma dönemi kökenliydi. Göz alıcı elbiseleri, tıraşlı yüzleri, kısa kesilmiş saçlarıyla ve ellerinde çalgılarıyla kentleri ve köyleri gezerlerdi. ‘minstrel’lerin de konumlandırımları vardı. En üst konumlandırma iyi ozan ve usta müzisyenlere aitti. Sözü edilen kişiler kitlelere hikaye anlatmada ustaydılar ve soylu aile kökenliydi. İkinci konumlandırma dramatik oyunlar oynayanlara aitti. Üçüncü konumlandırma ise hüner gösterenlere aitti. Normanların İngiltere’ye saldırmaları sonucunda önce gizlice hikaye anlatan daha sonra da ortadan kaybolan Anglo-Sakson kökenli adına ‘gleeman’ denilen hikaye anlatıcıları vardı. On dördüncü yüzyılda ortaya tekrar çıkan bu hikayeciler artık bir anlatıcı ve icracıdan öte bir taklitçi ve soytarı olarak varlık göstermişlerdir. Ortaçağ’da dinin ve yüksek sınıf temsilcilerinin kıymet verdiği bu kişiler dönemin yaşam anlayışının değişmesi ve tiyatrunun bu yüzyılda aydınlanma hareketiyle birlikte yeniden soylu sınıfların

gündeminde olmasıyla birlikte gözden düşmüşlerdir. Onlar da tiyatrocuları taklit etmeye çalışarak varlık göstermeye, hayatlarını kazanmaya çalışmışlardır.

Ortaçağ'da, Orta Avrupa ülkelerinde özellikle de Almancanın etkin olduğu ülkelerde 'bankelsanger'(bank ezgicileri) denilen hikaye anlatıcıları vardı. Sözü edilen kişiler bir bankın üzerine çıkıp, ellerinde büyük tablolar tutarak dinleyenlere hikayeyi tekdüze bir melodi eşliğinde anlatırlardı. Gezgindiler. Hikayelerini çarşıda, pazarda, panayır gibi eğlence yerlerinde anlatırlardı. Bu hikaye anlatıcılarının tekdüze melodilerine 'moritat' denilirdi. Hikayelerin konuları ise suç işleyenlere, felakete uğrayanlara, öldürenlere ve öldürülenlere dairdi.

Sözlü kültürün sonuna kadar yaşadığı ve ancak sömürgeci hayatın onları yok etmesiyle soyları tükenen Kızilderililerin de bakir bir hikaye anlatma gelenekleri vardır. Kızilderililere göre, hikaye duymayan çocuklar kötü yetişebilir ve iyi kalpli yetişkinler haline gelemeyebilirler. Bu inanca göre, yeni nesil bir yandan eğlendirilmeli, diğer yandan ise eğitilmelidir. Kızilderili, hikaye anlatma geleneği diğer sözlü kültürlerde olduğu gibi tarihi, mitolojiyi ve bu kültürün kendine has inanışlarını içinde barındırır. Ortada oldukça zengin bir sözlü kültür olmasına karşın, ne yazık ki bu göz ardı edilmiş ve yazılı olmadığı gerekçesiyle pek önemsenmemiştir. Oysa yerliler, neredeyse tüm gelenek, görenek, inanç ve değerlerini çeşitli mitlerle süslemiş, bunları hikayelerinde kullanmış ve mizahla yoğurmuşlardır. Ardından mit-sel kodlarla dolu tarihsel zenginlikleriyle donatıp yeni nesillere sunmuştur. Hikayelerin akılda kalmasında ve kulaktan kulağa aktarılmasında da bunlar etkili olmuştur. Bir diğer önemli nokta ise bu kültürde yaşayan insanların yazılı edebiyata gereksinim duymayışlarıdır. Sözlü anlatımlarla kendilerini ifade edebilen

yetenekli kabile üyeleri, kişisel hayat tecrübelerini de hikayelerine katmaktadırlar. Bu tip bir paylaşım onlar için haz ve huzur vericidir. Hikayelerde bilgi aktarımı büyük rol oynar ve günlük olaylar çeşitli doğaüstü olaylarla bütünleşmiş olarak karşımıza çıkar. Hikaye anlatıcıları, tıpkı tarih bilimcileri gibi hareket eder. Dolayısıyla her hikayenin bir tarihi, bir de vermesi gereken önemli bir mesajı vardır. Bunlar, bazen şaşırtıcı olabilecekleri gibi aynı zamanda trajik ve komik öykülerdir. Dinleyiciler öğrenici, anlatıcılar ise öğretmen konumundadır. Kızılderililer, bu iletişim köprüsü sayesinde ortak bir güç etrafında toplanır ve problemlerine ortak çözümler üretirler. Bu topluluk ruhu, sayesinde kendilerini birer birey olarak değil, büyük bir aile olarak görürler. Davranışları da tamamen bu paylaşıma dayanır. Büyükkanneler kutsal yaratılış hikayeleriyle geçmiş yaşadıkları ana taşır. Çünkü geçmişe en yakın onlardır. Torunlara anlatılan öyküler aracılığıyla, kabiledaki en yaşlı birey ile en küçük birey arasında özel ve kuvvetli bir bağ oluşturulur. Hatta bu bağ daha da sağlamlaştırmak amacıyla çocuklara 'küçük büyükanne' ya da 'küçük büyükbaba' denir. Bu isimler aracılığıyla da kuşaklar arasındaki fark kapatılmaya çalışılır. Büyükkanneleri ise anneler takip eder çünkü Kızılderili kültüründe kadınlar hikaye anlatım ve aktarımında daima belirgin bir yere sahip olmuşlardır. Kültürel zemini oluşturan ve toplumsal değeri aktif olarak ileten ya da iletilmesini sağlayan kişiler gene kadınlar olmuşlardır. Kısaca diğer sözlü kültürlerde görülen erkek ağırlıklı hikaye anlatma geleneği burada büyük oranda kadınların elindedir. Çünkü burada bireyleri yaşama hazırlayan kadınlar olmuşlardır.

Yazılı kültürden öte sözlü kültürün özelliklerini hep içinde barındıran Doğu toplumları ruha, dolayısıyla 'kutsal söz'e önem vermelerinden dolayı olacak ki Batılı toplumlar tarafından hep

egzotik ve mistik olarak değerlendirilmişlerdir. Kadim geleneklerini farkında olmadan bile sürdüren Doğu toplumları yazılı kültüre geçtikten sonra bile sözlü kültürün özelliklerini yaşamışlardır. Batılı toplumlarda hikaye anlatma geleneği uzun zaman önce modernliğe yenilip sönüp gitmesine rağmen hâlâ bazı Doğu toplumlarında varlıklarını az da olsa sürdürmektedirler. Hikaye anlatıcılarına bu yüzden bütün zamanlar boyunca değer verilmiştir.

Doğu Asya'da hikaye anlatma geleneği kitleler içinde önemli bir yere sahiptir. Masalın kökeninin arandığı Hint de *Veda*'lar hiçbir metne bağlı kalmadan M.Ö. 1500-900'lerden yazılı kültüre geçilen zamanlara kadar ezberden okunmuş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Yaklaşık bin yıl boyunca, 'kutsal bilgi' anlamına gelen *Veda*'lara kitlelerin gelenekleri de eklenmiştir. Bu anlatıları, *Veda*'ları, bir kutsallık içinde değerlendiren ve bunu kuşaklara aktarmayı görev bilen Brahman öğretmenler yani *gurular* ve öğrencileri-çırakları olan kişiler ezberlemişlerdir.⁵⁹ Bugün bile Hindistan'da adına 'harikatha' denilen hikaye anlatıcıları yaşamaktadır.

Japon kültüründe ise 'heike ozanları'nda müzik ve söz birbirine koşut gider. Hikayenin içinde eşit ağırlıktadır. Bu hikayeler bazen çalgısız, bazen de sadece çalgılı müzikle verilir. Bu ozanların hâlâ tek tük bile olsa var olduğunu söyler Ong. Çok sıkı bir disiplin içinde çıraklık eğitimi alır ve ezbere çoğunlukla bağlı kaldıkları için artık arkaikleşmiş kelimeleri kullanırlar. Bu kelimelerin bazılarını kendilerinin de anlamadığını konunun uzmanları tespit edilmiştir.

Malezya'da Hint'in masal kültürünün etkisiyle kısa hayvan hikayelerini, efsaneleri ve fıkraları anlatan hikaye anlatıcıları var-

59) *Veda*'lar ve ezberlenme yöntemleri için bkz. Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, s. 99-111.

dır. Bunun yanında “halk romansları”nı anlatanlar da vardır. Gündelik konuşma diliyle anlatılan bu hikayeler karşılığında hiçbir ücret alınmazdı. Ancak bu işi profesyonel anlamda seçenler kendi üslûplarını yaratıp anlattığı hikayelere karşılık belli bir ücret alıyorlardı.

Kore’de ise hikaye anlatıcıları oldukça yoğun teatral özellikler taşırlar. Aktarılan hikayenin kişileri anlatıcı tarafından canlandırılır. Bütün bütüne bir dramatizasyonu yansılayan bu kişi hikayede geçebilecek olan her şeyin üstesinden kendisi kalkmaya çalışır. Aynı oranda Çin’de de hikaye anlatıcıları önemli bir pozisyonadadır. Epik bir biçimde anlattıkları hikayelerini canlandırırlar. Bunlar da aksesuar olarak coğrafyanın önemli bir kodu olan yelpazeyi kullanırlar. Ellerindeki yelpazeleri kullanarak kavgaları, üzüntüleri, sevinçleri aktarırlar. Çin’de hikaye anlatmada göstergeler önemlidir. Hikaye anlatıcısı bu göstergeleri iyi kullandıkça ustalaşır. Diğer yanda yine bir Asya ülkesi olan Tibet’te, yörenin sözlü geleneğinden gelen hikayeleri anlatan ve hayvan kılından örülmüş beş köşeli maske takan bu kişilere ‘avcı’ denilmektedir.

Orta Asya’daki kavimlerde de hikaye anlatma geleneği belli bir kutsallık içinde değerlendirilir. Bunların başında gelen ‘Şaman’dır. Şamanizm tipik olarak Sibiry ve Orta Asya’ya özgü bir dinsel olgudur. Terim Rusça aracılığıyla, Tunguzca ‘şaman’ sözcüğünden gelir. Şaman Tunguzca ‘büyücü, kahin’ anlamını taşımaktadır. Altay Türkleri bu kelimenin karşılığına ‘kam’, Kırgız ve Kazaklar ‘baksa, baksı’ derler. Şamanlık bu kültürlerde babadan oğula geçer.⁶⁰

“Şamanizm, trans durumuna geçebilme yeteneğindeki kimse-lerin, yani şamanların, doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurarak onla-

60) Şaman ve şamanizmle ilgili daha geniş bilgi için bkz. Mircea Eliade, *Şamanizm*, Çev. İsmet Birkan, İmge Kitabevi, 1999.

rın güçlerine sahip olmalarından; bunları toplum adına kullanmalarından ve bu amaçla yapılan dinsel-büyüsel pratik ve törenlerden ibarettir. Şamanizm ne kendine özgü bir dil, ne de majinin bir biçimidir; her iki alanı da ilgilendiren yanları bulunan, çeşitli din ve dünya görüşlerini birleştiren bir inanç ve tekniktir.”⁶¹

Uzun ve soğuk Sibiry gecelerinde şamanlar kitleye iyi vakit geçirtmek için ses ve hareketlerle hikaye anlatarak ustalıklarını sergilerlerdi. Ayrıca Tunguzlar arasında adına ‘gılyak’ denilen şamanların hem dini görevleri bulunduğu hem de her türlü kahramanlıkları işleyen mistik, epik, masal vb. hikayeler anlattıkları tespit edilmiştir. Sovyetler Birliği’nin kurulmasından önce Kırgızlar arasında hikaye anlatıcıları için kullanılan terim ‘kahramanlık destanı’ anlamını taşıyan ‘jomok’ veya ‘comok’ kelimelerinden türetilmiş ‘jomokçu’ iken, Kırgızlar Sovyet döneminde önemli destanları Manas anlatıcıları için ‘Manasçı’ demişlerdir. Türklerin ilk özgün hikaye anlatma geleneğinin de buradan geldiği düşünülmektedir. Anadolu’nun dışında daha Türkler İslamiyet’i kabul etmeyip, göçebe bir toplumken kitlelere hikayeleri ezgiler eşliğinde anlatan kişilere de ‘ozan’ denirdi. Ozan etimolojik anlamda çoğu zaman, hikaye anlatan müzisyenler, olarak tanımlanırken bazı Batılı araştırmacılar ve gezginleri tarafından kimi yerlerde de yanlış bir şekilde kelimenin köküne inilerek bir enstrüman olarak görülmüştür. Ozanlar, Türklerin İslam öncesi inançlarında ve Orta Asya’da yarı göçebe konumdayken, daha çok şairliği, güzel söz söylemesi ve ezgileriyle önem taşımıştır. Yabani dönemin getirdiği bir etkiyle ve söze verilen kutsal anlamla birlikte başlangıçta ozanlar söyledikleri ve yaptıkları ile birer kutsanmış olarak değerlendirilmişlerdir. İslamdan önceki dönemlerden XVI. yy.’a kadar ozanlar dolaşarak kopuz ça-

61) Sedat Veyis Örnek, *Ilkellerde Büyü, Bilim ve Din*, Gerçek Yay., s. 47.

lar ve hikayelerini icra ederlerdi. Göçebelikten yerleşik yaşama geçilmesi, kasaba ve kentlerde yeni toplumsal örgütlenmenin ortaya çıkması gibi nedenlerle bu yüzyıldan itibaren destan anlatıcısı ozanın yerini, toplumun gündelik yaşantısına daha çok eğilen, müzikalitesi daha ağır basan, irticalen şiirler de yazan “âşık”lar almıştır. Arap kültürünün güçlü etkileşimiyle birlikte kentlerde özellikle de Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul’u ele geçirmesiyle birlikte, meddah denen hikaye anlatıcıları varlık gösterdi. Meddahlık, Arap kökenli bir geleneğin Türklerde şekil değiştirerek, övücü sözlerle birlikte, bir topluluğa çeşitli taklitler yoluyla hikaye anlatma biçimidir.

Araplar, İslamiyet öncesinde çadırlarında ve ateşin etrafına toplanarak hikaye anlatıcılarından ‘esmar’ hikayeleri denilen *Binbir Gece Masalları*’nı, *Kelile Ve Dimne* masallarını ve adına hurafe denilen gerçekdışı masalları dinlerlerdi. Hikayelerini yansılayan bu kişilere ‘hakavati’ denilmekteydi. Özdemir Nutku’nun Macar Türkolog Kunoş’u referans göstererek verdiği bilgiyle taklit sanatının ve kıssa anlatmanın Kureyş’te yayıldığını ve buradan önemli mukallitlerin çıktığını belirtir.⁶² Ayrıca Araplarda İslamiyet’ten sonra peygamber kıssalarını, hikayelerini, evliya menkıbelerini halka anlatan kişiler vardı. Bunlara ‘Kâss’ veya ‘Kâssâs’ denilmekteydi. Anadolu’daki hikaye anlatma geleneği konusunda ilk kapsamlı eser verenlerden birisi olan Prof. Dr. Fuad Köprülü de Araplar’daki İslamiyet öncesi ve sonrası hikaye anlatma geleneğini bize şöyle aktarır: “Arapların İslamiyet’ten önceki hayatları tedkik edilecek olursa, Bedevilik aleminde şairlerin aynı zamanda ‘kussas’ vazifesini de yaptıkları pek iyi anlaşılır; ma’mafih bunların dışında, Bedevilere Yemen, Musevi, Acem

62) Özdemir Nutku, *Meddah ve Meddah Hikayeleri*, A. K. M. Başkanlığı Yay., Ankara, 1997, s. 7.

an'aneleri kalıntılarını anlatan bir takım adamlar da yok değildi. Nitekim eldeki vesikalar, Halife Ömer'den üç batın sonra 'kussas' ünvanı altında bir takım sokak hikayecilerinin var olduğunu bildiriyor. Bunlar, halkın hoşuna gitmek için bilhassa Kur'an mevzuatını alarak, kendi zevk ve heveslerine göre ona Yemen ve Musevi an'anelerini karıştırıyorlardı. İşte bu suretle, İslamiyet'ten sonra eski 'cahilliye' mevzularına dini bir çok menkabe eklendiği gibi İran ve Hind ile temastan sonra –Binbir Gece Hikayeleri'ndeki gibi- Hind ve İran menkabeleri de geçti. Artık muhtelif temaslar ve bir dahili tekamül neticesi olarak bir kat daha genişlemiş olan Arap edebiyatı, bir taraftan hükümdar saraylarına mahsus 'makame'leri vücuda getirirken, halk da daha basit dinî-kahramanlık hikayelerini, Binbir Gece mevzularını dinlemekle iktifa ediyor ve mesela Ali, Hamza gibi İslam kahramanlarının yanında, milli Arap ve Acem kahramanlarının hatırasını da unutmuyordu. Arap harsının yayılmış olduğu memleketlerde, Şimali Afrika, Suriye, Irak sahalarında bu mevzular hâlâ halk arasında lezzetle okunmaktadır."⁶³

İran'da köyleri ve kentleri gezerek hikayelerini ezgiler eşliğinde anlatan hikaye anlatıcılarına 'nakkal' denirdi. Nakkallar anlattıkları hikayelerle birlikte Sadi'nin *Bostan*'ından da parçaları ezberinden okurlardı. Burada ayrıca peygamber hikayelerini anlatan kişiler vardı. Bunlara da 'kıssa-han', Firdevsi'nin *Şehname*'sinden parçalar aktaranlara da 'Şehname-han' denilirdi. Hikayelerini saraylarda ve halk toplantılarında dile getirirlerdi. Özellikle Firdevsi'nin *Şehname*'yi yazmasından sonra İran'da bu hikayeleri aktaran bir çok anlatıcı ortaya çıktı. Meydanlarda etrafına toplanan insanlara bu hikayelerden parçalar okuyan kişi-

63) Prof. Dr. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1966, s. 363-364.

ler gittikçe çoğaldı. Bu kişiler kitleler arasında oldukça rağbet gördüler, okuma yazma bilenler hikaye anlatmak için saraylarda hikayelerini icra ediyorlardı.⁶⁴

64) Bkz.

Özdemir Nutku, *Meddah ve Meddah Hikayeleri*, s. 1-10.

Özkul Çobanoğlu, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Akçağ Yay., Ankara, 2003, s. 60-63.

W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 81-86.

Homeros, *Ilyada*, Azra Erhat, önsöz, Can Yay., İstanbul., tarihsiz, s. 12.

Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde* s. 99-111.

R. Erdoes-A. Ortiz, *Kızılderili Efsaneleri*, A. Uluçer-S. Yeniçeri, Okyanus Yay., İstanbul, tarihsiz, s. 5-10.

Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*, s. 477.

Prof. Dr. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, s. 364 .

HİKAYE ANLATICISI OLARAK DENGBEJLER

*Güzel sözü, güzel söylemesini bilenden iste
Mevlâna*

Kadim bir gelenektir seslerin izini sürmek. Yitip giden zamanların nefesini gününe ulaştırmak için ellerinde asaları, sırtlarında abalarıyla hiç bilmedikleri, görmedikleri yerlere doğru yöneldiler. Uzun kış gecelerini mekan bilip, onları ayazdan koruyan abalarına sarındılar. Yollardaki bütün zorluklara katlanmayı göze alıyorlardı. Biliyorlardı ki gidecekleri yerlerde onlara kıymet verilecek, etraflarında toplanılacak, meclisler kurulacak, mırırlar dağıtılacak, bitmek bilmez soğuk kış geceleri onların sesleriyle ısınacak ve sabaha varılacaktı. İnce, derinden ve duygu yüklü, binyılların izini taşıyan bir mırıltıyla başlanan hikâyeler gecenin bütün yükünü sırtlayacak güçteydi. Bazı zamanlar anlattıkları tan atana kadar, bazı zamanlar ise günlerce devam ederdi. Uzayıp giden destanlarda, kahramanların maceraları en gerilimli yerinden kesilir sonraki güne bırakılırdı. Kimi zaman yalnız başlarına, kimi zaman ağanın, beyin, mirin, söz sahibi kadir bilenlerin daveti üzerine yola çıkarlardı. Kimi ağaların, beylerin, hanedanların denetimindeydi, kimi yalnızlık ve yoksulluk içindeydi. Denetiminde olduğu kişilerle savaşlara giderlerdi, savaş belleklerine kaydeder bire bin kahramanlık ekleyerek cemaate anlatırlardı. Atışırldı. İki savaşçı gibi. Hüner zamanıydı. Hünerini en iyi ortaya koyanın yıldızı parlardı.

Genç kızların yüreklerinin kapısına sesleriyle ulaşır, kilidini ezgi-leriyle açarlardı. Bazılarının enstrümanı sesiydi, bazılarının coğrafyanın şekline göre bilur, tembur ya da rıbab. Ama hep yoldaydılar. Binlerce yıldır yoldaydılar. Mühürlenmiş yazgıları yola yazılmıştı. Seslerin ve kelimelerin yok olup gitmemesi için çırak yetiştiriyorlardı. Her ölen çırağına kelimeleri ve sesleri devredip gidiyordu. O da bir başkasına... Toplumsal bellek bu şekilde binlerce yıldır varlığını sürdürüyordu. Seslerin içindeki ahengi yakalar, kelimelere ise yeni anlamlar yüklerlerdi. Kelime avcılarıydılar. Her gittikleri yerden heybelerinde yiyecek yerine yeni sesler ve kelimelerle dönerlerdi. Bilirlerdi ki kendilerine değil sözlerine ve seslerine değer biçiliyordu. Bu yüzden her an tahtından olma korkusu yaşarlardı. Bunlar Kürt sözlü geleneğinin temsilcileri dengbêjlerdi. Eski zaman adamları, soyu tükenen ozanlardılar

Sözlü toplumlarda kelimelerin büyülu anlamlarının olduğunu, bunun da gücü temsil ettiğini söyleyen evrensel bir ortak görüş vardır. "Sözlü kültürlerde insanların büyük bir olasılıkla evrensel olarak, kelimelerin büyülu bir güç içerdiğine en azından bilinçdışında inanmaları, kelimeleri zorunlu olarak söylenen, seslendirilen ve dolayısıyla bir güç tarafından harekete geçirilen şeyler olarak algılanmalarıyla ilgilidir."⁶⁵ Kelimeler büyülu anlamlarını dilden dile aktarılan, belleklerde saklanılarak başka kuşaklara devredilen sözlü kültürün anlatılarında bulur. "Ağızdan çıkan sözün içselleştirici gücü, özel bir şekilde varlığın en yüksek sorunu olan kutsallıkla bağlantılıdır. Hemen her dinde söylenen söz, ayinlerin ve duaların ayrılmaz parçasıdır."⁶⁶ Böylece dinsel temellendirilmede de anlam bulan söz, insanlar üzerinde büyüsel kut-

65) Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 47.

66) a.g.y. s. 93.

sallığını anlatılarda sürdürmüştür. Malinowski de bu düşünceye bir oranda katılır ve “ilkel” toplumlarda sözün sadece düşünceyi ifade etmediğini aynı zamanda bir eylemin temsili olduğunu da söyler. Tıpkı İbranice’de *dabar* deyiminin hem “kelime” hem de “olay” anlamını taşıdığı gibi.⁶⁷ Bu anlatıları aktaran sese, söze anlam biçen, onu kutsallaştıran kişiler farklı toplumlarda farklı isimlerle anılmışlardır. Bu kişilere en genel anlamıyla *hikaye anlatıcısı* denir. Kürtlerde ise bu geleneğin temsilcisi dengbêjlerdir. Hikaye anlatıcıları masal-destan-efsane olarak bölümlediğimiz anlatı çeşitlerini anlatmakla yükümlüdür. Ancak Kürt toplumunda olduğu gibi bazı toplumlarda masal, hikaye anlatıcıları tarafından biraz daha geri plana atılır. Bunun nedenlerinden biri masalın her zaman erkeğin dışında olana hitap etmesiye biri de masalın Eliade’nin dile getirdiği gibi *yalan(cı) öyküler* kategorisine girmesi ve istenildiği zaman anlatılabilmektedir.

Dengbêjler kısaca yukarıda temalarından söz ettiğimiz hikayeleri icra edenler olarak tanımlanabilir. Etimolojik anlamda ses ile ilişkisi daha belirgindir. Kürtçede deng ‘ses’ anlamına gelmektedir. Bêj ise ‘söyleyen, aktaran’ anlamındadır. Dengbêjler çeşitli kaynaklarda şöyle anlamlandırılmaktadır.

“Yazarlar tarafından geliştirilen edebiyata paralel olarak, genelde okuma-yazma bilmeyen ama müthiş bir hafızaya sahip olan (...) doğuştan istisnai bir hafıza bahşedilmiş olan dengbêj, çok güzel bir sese sahip olan, belki bir enstrüman ustası olan köylüdür. Dengbêj sadece başkalarının yerel yaratımlarını Kürt ülkesinin bir ucundan diğerine tanıtmakla (yaymakla) ve böylelikle Kürt ulusal kültürünün gelişiminde etkili bir özne olmakla kalmaz; aynı zamanda kendisi de bir yaratıcı, şair ve bestecidir...”⁶⁸

67) a.g.y. s. 47.

68) Kendal Nezan, *Kürt Müziği*, Çev. Necdet Hasgöl, Avesta Yay., İstanbul, 1994, s. 12-13.

“...Bu eserleri taşıyan, yayan ve bu anlamda ‘anonimleştiren’ aktörler olarak karşımıza dengbêj denilen halk şairleri çıkar. Kelime anlamı itibariyle bakıldığında deng (ses) ve bêj (söyleyen) sözcükleri dengbêjin öncelikle ‘bir ses ve söz ustası’ olduğunu ifade eder.”⁶⁹

“Popüler halk hikayelerini ve destanlarını ezberden anlatan saz şairlerini, ozanlarını yetiştiren okullar vardır. Bu ozanlara Kuzeybatı Kürdistan’da ‘dengbêj’, Güney Kürdistan’da ve Mukri ülkesinde ‘şair’ denir.”⁷⁰

“Dengbêj 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... dengbêj genellikle türküyü makamıyla okuyan ve öyküyü bilip anlatan kişidir.”⁷¹

“Anadilim Kürtçede deng sestir. Bêj ise sese biçim verendir, sesi söyleyendir. Sese ruh kazandıran, sesi canlı hale getirendir. Sesi meslek edinmiş usta, mekanı ses olmuş insandır. Dengbêj, sese nefes ve yaşam verendir. Dengbêj, sesi kelim, kelamı kılam, türkû haline getirendir. Dengbêj söyleyendir, anlatandır.”⁷²

“Dengbêjlik bir türküyü, hikayeyi seslendirendir... bunların içinde sözü de besteyi de yazarlar vardır.”⁷³

“Deng: ses demek, bêj ise söyleyen, dengbêj tipik olarak-profesyonel destan söyleyen adam demek.”⁷⁴

Öyleyse dengbêjler; genelde okuma yazma bilmeyen, sözlü kültürün özellikleri ve değerleriyle yetişmiş, yaşadığı toplumu,

69) Erol Mutlu, “Kürt Müziği Üzerine”, *Kürt Müziği*, s. 55.

70) W. Jwaideh, *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*, Çev. İsmail Çekem, Alper Duman, İletişim Yay., İstanbul, 1999, s. 47.

71) K. Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, cilt 1, Deng Yay., İstanbul, 1997, s. 214-217.

72) Mehmed Uzun, *Dengbêjlerim*, Gendaş Yay., İstanbul, 2001, s. 11.

73) İhsan Çolemergi, *özel röportaj*.

74) Azra Erhat, “Yaşar Kemal’le söyleşi”, *Sevgi Yönetimi*, s. 264.

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.

Dengbêjlik Kürtlerin özgün hikaye anlatma geleneğidir. Hâlâ bile tam olarak yazılı geleneği içselleştiremeyen Kürtler bütün tarihlerini, bir anlamda ‘sözlü tarih’ olarak da yaşamışlardır. Bu anlamda yazının değerinin hiçbir zaman tam olarak anlaşılmadığı Kürtlerde söze ve hikayeye büyük değer verilmiştir. Tarihleri boyunca biri imparatorluk (Med İmparatorluğu) olmak üzere çeşitli hanedanlıklar, özerk olarak varlığını çeşitli imparatorluklar içinde sürdüren mirlikler, beylikler kuran Kürtler hikayelerini bir anlamda tarih olarak da özümsemişlerdir.

Kürtler yazıdan haberli olmalarına rağmen bu daha çok ‘yüksek sınıfın tercihi olmuştur. Kürt sözlü kültürü konusunda önemli bir makale yazmış olan Kendal Nezan “Bir yazı dili olarak 7. yüzyıldan beri kullanılsa da, ilk kez 10. ve 11. yüzyıllarda ve sınırlı sayıda şair tarafından edebiyat dili olarak kullanılan Kürt dili, bir kültür dili statüsünü Kürdistan’daki beylik saraylarında (Botan, Şemdinan, Bedlîs, Erdelan) kazandı”⁷⁵ demektedir. Ancak buna paralel olarak halk arasında folklor oldukça gelişkindi. Bu anlamda Kürtleri araştırmaya kalkan bütün misyonerler Vilçevsky’in ‘aşırı folklor bolluğu’ deyimini temel almışlardır. Kürtlerin tarihi ve kökeni hakkında sosyolojik bir inceleme yapmış olan Bazil Nikitin, *Kürtler* kitabında “Kürt edebiyatına eğilen araştırmacıya en çarpıcı gelen şey ‘aşırı folklor bolluğu’dur (Vilçevsky’in deyimini) Kürt folklorunun bu zenginliği diyor Vil-

75) Kendal Nezan, “Kürt Müziği”, *Kürt Müziği*, s. 12.

çevsky, bu halkın ana dilinde hemen hemen genel olan okur/yazar olmama olgusuyla açıklanabilir. Bu okur/yazar olmama durumu, sözelimi Yezidilerde olduğu gibi topluluğun dinsel kuralıdır da (okuma yazma öğrenmek toplulukta tek bir kastın ayrıcalığı olmaktadır)”⁷⁶ demektedir. Nikitin’in aktardığı bu bakış, Nezan’ın düşüncesini pekiştirir niteliktedir.

Bu anlamda “hipertropi”^{*} olarak değerlendirilebilen Kürt folkloru türler (Hikayeler, fabllar, masallar, epik ve lirik şiirler, atasözleri, anekdotlar, büyüler ve bilmece) ve içerdiği temalar bakımından oldukça çeşitlidir. Kürtlerin gözde konuları daha sonra da açışladığımız gibi daha çok aşk, kahramanlık, savaş ve konukseverlik temelinde gelişmiştir. Jwaideh, Kürt folklorunun tematik açıdan üçe ayrılabilceğini söyler. “1) Kürtlerin kendi deneyimlerinin ürünü olanlar; 2) Orta Doğu’nun geleneginden miras kalan folklorik tabana dayananlar; 3) Komşu halklardan alınan ve adapte edilenler.”⁷⁷ Kürt halkının yaşamındaki önemli olaylar, aşklar, savaşlar, iktidara karşı oluşan feodal direnişler, aşiretler arası çatışmalar hikayelerde işlenir. Ayrıca bunlarla birlikte daha önce de sözünü ettiğimiz ‘kültür koalisyonu’ndan dolayı evrensel konular Kürtlerde de coğrafyaya ve yaşantıya uyararak anlatılır.⁷⁸ Harvard Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olan ve Kürtler konusunda birçok kapsamlı eser yazan Mehrdad R. Izady, Kürtlerdeki hikayeler ve onun melodik yapısıyla ilgili yazdığı bir makalesinde şöyle der: “Öykülü Kürt şarkılarında dört değişik tema kullanılır: Kahramanlık, aşk, dinsel ve-günü-

76) Bazil Nikitin, *Kürtler -Sosyolojik ve Tarihi İnceleme-*, Çev. Cemal Süreyya-Hüseyin Demirhan, Deng Yayınları, İstanbul, 1994, s. 432.

* Hipertropi: bir organın aşırı irileşmesi

77) W. Jwaideh, *Kürt Milliyetçiliği Tarihi*, s. 43-44.

78) Daha geniş bilgi için bkz.

Kemal Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, s. 216.

B. Nikitin, *Kürtler*, s. 436.

müzde eklenen bir tema olarak-politik temalar. Kahramanlık şarkıları, Kürtlerin *chanson de geste*'leri, geleneksel olarak, geçmişte yaşamış kahramanları ve mertlik efsanelerini gerçek *pêlewan*'lar biçiminde yücelterek anlatırlar."⁷⁹ Nikitin bu bölümlemeye bir ekleme yapar ve Kürtlerde dinsel olanın dışında kalan ezgilerin lirik olmasıyla birlikte kahramanlığa ilişkin konuları işlediğini söyledikten sonra aslında Kürtlerde önemli olanın tekrarlanan konuların değil, onlardaki zengin motif dağarcığı olduğunu söyler.⁸⁰ Hakkari'de görüşlerine başvurduğumuz ve hem Kürtlerin tarihi üzerine bir kitap hazırlamakta olan hem de Hakkari yöresinde bir kahramanlık hikayesi olan 'Cembeli-Kurê Mirê Hekkariya' adında bir kitap yazan İhsan Çolemergi de hikayelerin konularını şöyle anlatır. "Genelde aşk hikayeleri ve ezgileri söylenir. Kahramanlık, etnik çatışmalar (Yezidilerle ve Asurilerle çatışmalar hikayelere konu olmuştur. Aynı zamanda Yezidi ve Müslüman gençlerin aşkı da çok önemli aşk hikayelerine mevzu olmuştur) devlet halk çelişkisini ve mücadelesini ele alan hikayeler var."⁸¹

Hikayeleri dünya kültürleriyle ortaklıklarını da göz önüne alarak açıklamak gerekir. Halk hikayelerini konuları bakımından çok genel olarak, *sevgi(aşk) hikayeleri* ve *kahramanlık hikayeleri* olarak ikiye ayırabiliriz.

1-Sevgi(Aşk) Hikayeleri: Dengbêj gelenegini en iyi yansıtan ürünlerdir. Bu hikayeler de kendi içinde ikiye ayrılabilir:

a) Gerçekten yaşadıkları kesinlikle bilinen ya da yaşamış olduklarına inanılan dengbêjlerin hayatlarını anlatan hikayelerin

* Pehlivan.

79) Mehrdad R. Izady, "Kürtler ve Müzik", *Kürt Müziği*, Çev. Mutlu Öztürk, s. 23.

80) B. Nikitin, *Kürtler*, s. 239.

81) İhsan Çolemergi, *özel röportaj*.

içinde baş kahraman ‘âşık’ kişiliğiyle sürdürür bütün macerasını; burada anlatıcı aynı zamanda hikayeyi yaşayanın kendisidir. Metni süsleyen şiirler, maceraları anlatılan dengbêjin kendi şiirleri diye kabul edilir. Doğaldır ki bunun en iyi örneği daha sonra hayatına da değineceğimiz Evdalê Zeynikê’dır.

b) Kahramanlarını ‘dengbêj’ olmayan kişiler arasından seçen hikayeler. Bu hikayelerin konuları çeşitli kaynaklardan gelebilir: Bir halk masalından, daha sonra da değinileceği gibi bir yazılı kaynaktan, hikayeyi biçimlendiren dengbêjin çevresinde geçmiş ve toplumda iz bırakmış herhangi bir olaydan... Çoğu kez gerçekçi ayrıntılarla hayal ürünü öğeler (belli masal, efsane temaları ve motifleri ya da hikayeyi düzenin beylik örneklerine bakarak uydurdukları) kaynaşmış ve abartı unsuru yoğun kullanılarak efsaneleştirilmiş durumdadır... Tahar û Zeharê (Tahir ile Zühre) Siyamed û Xecê (Siyamed ile Hecê) Mem û Zîn, Derwêşê Evdî, Metran Îsa vb. yaratmaları bu kümeden hikayelere örnek diye sayabiliriz.

Aşk hikayelerinde çoğunlukla sonu bir trajediyle biten aşklar anlatılmıştır. Acaba Aragon “mutlu aşk yoktur” derken bütün aşkların yazgısını mı dile getirmiştir? Belki de kültür tarihçisi Rougemont’un söylediği gibidir “Mutlu Aşk’ın yazılı tarihi yoktur?” Bu fikri genişletip şöyle de diyebiliriz: “Mutlu aşkın tarihi yoktur.” Dengbêjlerin anlattığı hangi aşk hikayesine bakılırsa bakılsın sonu muhakkak trajik bitmektedir. Bu ataerkil bir toplumun dayattığı engellerden kaynaklanır ve bu engellerden dolayı sevdalar neredeyse tamamen hüsrana uğrayarak biter. Romeo ve Juliet’le benzer özellikler taşıyan Kürtlerin en önemli folklorik hikayesi olan Mem û Zîn’de, Mem Zîn’e kavuşamaz, bazı karakteristik özellikleriyle ‘kötücül kahraman olarak da değerlendirilebilecek olan Siyamed, Xecê’nin kollarındayken bir

geyiğin boynuzlarına kurban gider. Hikayelerde temelde ya aşıklar kavuşamaz ya da kavuştuklarında küle dönerler. Ancak bununla birlikte hikayelerde neredeyse yazıdan bağımsız bütün topluluklarda görülen erotizm ve beden tarifleri söz konusudur. Ve bu çoğunlukla sakınılmadan dile getirilir.

Modern toplumun belli bir kavramın içine sıkıştırıp onu orada terk ettiği ya da örttüğü bir çok duyu geleneksel toplumlar- da içselleştirilmiş olarak vardı. Bu duyulardan bir tanesi de cinsellikti. Cinsel olan ve cinselliği çağrıştıran şeyler, bugün bir çok durumda saklı tutulmak istenmesine rağmen yazıya geçmemiş sözlü toplumlar da içselleştirilmiş ve hayata dahil edilmiştir. Bu sadece erkeğin denetiminde değildi, aynı zamanda kadının da dünyasının içinde vardı. Bu anlamda kadın edilgen değil etken- di. Eski zaman Kürt toplumunda da bunun izlerine bugüne ka- lan hikayelerinde rastlanır. “Sözlü kültür kendine özgü, bugün- kü batılı düşünüşe pek uymayan bir mantığa sahipti.” Onların anlattığı hikayeler de bu çerçevede işlerlik kazanmıştır.

Dengbêjlerin anlattığı aşk hikayelerinin bazılarında aşk, sö- zün kutsallığına emanet bırakılırken, bazı hikayelerde beden de önem kazanır. Aşk, şüphesiz her anlamda hazı artırır. Bazı hi- kayelerde iki yüreğin birbirinin dilini öğrenmesi varken, bazıla- rında bununla birlikte bedenlerin de aynı dili konuştuğu görü- lür. Bu Yüzden Eyşe Şan’ın seslendirdiği Memê Alan destanında “Gözleriyle gördü yüreğiyle tanıdı onu” der.

Batılı olmayan toplumlar kendi fetişlerine sahiptir. Çin’de kü- çük ayaklar, Japonya’da boynun arka kısmı ve ense, Afrika ve Ka- rayipler’de kalçalar. Kürtlerin fetişi ise genellikle memelerdir. An- cak burada sözü edilen endüstrileşmiş meme değildir. Meme, Kürt hikayelerinde yoğun olarak kullanılmış ve kalıplaşmış bir hal almıştır. Ya “memelerin tadı güzeldir,” ya “memeler portakal

gibidir, nar gibidir”, “memelerinin ucu henüz çıkmıştır,” “memelerinin ucu iğne gibidir” ya da “bir çift memenin ucu, sevdiği- nin ağzı içindir.” Örnekler çoğaltılabilir. Bu anlamda memeler çocukluktan genç kızlığa geçişi, genç kızlıktan kadınlığa geçişi temsil ederken cinsel bir hazı işaret eder. Fakat kadın, anne sıfatını kazandığı zaman ve memeleri emzirme işlevi gördüğünde bu seksüellik birden bire yiter.

Kadının bedenindeki hiçbir yer, memeler kadar yer tutmaz hikayelerde. ‘*Kürt hikayelerinde erotik bir öge olarak memeler*’ adlı önemli bir deneme de yazan Rohat Alakom, bazı strânlarda bir motif olarak dudaklara da rastlanabileceğini ancak her halükarda dudakların, memeler kadar ilgi çekici olmadığını ve ikinci planda yer aldığını söyler.⁸² Aşk hikayelerindeki en önemli motif memelerdir ve neredeyse bütün hikayelerde memelerden söz edilir.

Kürtlerdeki bazı aşk hikayelerine bakıldığında, bugüne kadar gelmeyi başarmış erotik olanın kalıntılarını görürüz. Bazı hikayelerde cinselliği çağrıştıracak her şey zamanla yok olup gitmiştir. Çünkü İslamiyet’in ve hikayenin anlatıldığı çevrenin olumsuz etkisi, onları sansüre ve oto sansüre götürmüştür. Dengbêjlerde, çevre ile kurulan ilişki çok önemliydi. Eğer hikaye anlatılan yer ya da bölge cinsel göndermelere olumlu bakmıyorsa hemen bütün öğeleri es geçebiliyordu. Bazı hikayelerde ise varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Bu örneklerinden bir tanesi *Derwêşê Evdî* hikayesidir. Derwêşê Evdî, bir Yezidi gencidir ve Zor Temir Paşa’nın kızı olan Adulê’ye sevdalıdır. Bu hikayeyi dile getiren Kürtlerin önemli dengbêjlerinden olan ve kısa bir süre önce 102 yaşındayken yoksulluk içinde ölen *Karapetê Xaco*, hikayenin bir yerinde Adulê’nin sevdiğine yakarışını şöyle dile getirir.

82) Rohat Alakom, “Di Stranên Kurdî de Navçeke Erotik: Memik”, *Di Folklorê Kurdî de Serdestiyeke Jinan, Weşanên Nûdem*, Stockholm, 1994. s. 98-99.

“Ey sevdiğim keşke senin de yüreğin benim yüreğim gibi hissetseydi

Keşke yüreğimin sevgilisi bugün bizim çadırımızda dinlenseydi

Benden bir bardak su isteseydi, nerden olursa olsun...

Ben de o zaman şu bir çift mememin uçlarını Zor Temir Paşa'nın çadırında ona buyur ederdim.”

Yine bir yerde Adulê sevdiğinin ağrısına dayanamaz ve eğer sevgilisi gelirse ona yemesi için birçok nimet sunacağını, onları beğenmezse “Gecenin bir yarısı yatağına gidip memelerimi önüne sereceğim ve onlarla sabaha kadar oynamasını isteyeceğim” der. Böylece Adulê, yüreğinin aşkını, bedeninin aşkından ayrı tutmaz. Her ne olursa olsun sevdiğiyle bir olmanın peşinden gider. Çünkü cinsellik bir amaç değil sevdiğiyle birleşmenin, ayrı olmaktan kurtulup aynı olmanın bir yolu olarak görülür. Yine Kürtlerin önemli bir hikayesi olan *Lawikê Metînî*’de hikayeyi anlatan genç kız istemediği, arzulamadığı yaşlı biriyle evlendirilecektir. Ancak genç kız, evlendirileceği günün akşamında annesine sevdiğini getirmesi için yalvarır. Annesinden onu yıkamasını, ak libaslar giydirmesini, saçlarını örüp, alnına akıtmasını ister ve devam eder. “Anam, kimseler ortalıkta yokken Lawikê Metînî’yi çağır, kalbimin sevgilisini. Gelsin benim el değmemiş, kız oğlan kız memelerimin arasında konaklasın... anam, kurbanın olayım, gecenin bir yarısı sevdiğimi getirt. Gelsin de boynumu öpüşleriyle doldursun, ağzıyla boynumu emsin, dilini Haydari küpelerimin uçlarına kadar götürsün...” Sevdiğini son bir defa bile olsa görmek için çırpınır. Kadınlar ya da erkekler sadece sevdikleri, kalplerinde ağrı bıraktıkları kişilere karşı bu kadar gözü kara davranırlar. Kadınlar önce memelerinden söz açarlar. Çünkü memeler, *Memenin Tarihi* kitabının yazarı Marilyn Ya-

lom'a göre "Cinsel güzellik aracı ve dişiliğin en değerli m cevh erleridir"⁸³ Kürtlerde memeler güzelliğin ve bereketin simgesi olarak görülmüştür. Bu hikayeleri erkekler anlatmaya başladıklarında ise, içine kahramanlığı eklemeyi unutmazlar. Yine *Karapet  Xaco*'dan dinleyelim. "Ay Adul , gel de canımın cesedimin üzerine bir öpücük kondur. Yedi civanın, yedi yiğidin kanı yerine bir  p c ğe razıyım." Sonra devam eder ve sevdiğini kaçırıp Cemil Paşa'nın evine götüreceğini onunla sabahlara kadar avcılık oynayacağını söyler ve ekler. "Yedi ülkenin paşası başıma toplansa, mancınık ateşiyle beni yaksalar, yedi kardeşin atlarıyla gelip beni kılıçtan geçirseler, ikimizin kanını akıtıp birbirine karıştırsalar da ben dilimi boynundan almayacağım. Nar kırmızı sı yüzünden ağzımı eksik etmeyeceğim." Der. Öte yandan çoğunlukla sevgiliye varma, onunla bir olma özlemiyle sunulan memeler sevgili gittiğinde ya da öldüğünde (ki çoğunlukla öldürülür) bu erotik motif bir ağdın içinde yer almaya başlar.

"Ahd ediyorum ki, senden sonra memelerimi açmayacağım
Saçlarımı taramayacağım,  r klerimi salmayacağım
Gözlerime sürme  ekmeyeceğim."⁸⁴

Buna benzer hikayelere daha çok rastlanabilir ve örnekler çoğaltılabilir. Olgun yaştaki saraylı bir kadının sepet satıcısına duyduğu aşkın anlatıldığı ve İncil'deki Joseph ve Potiphar'ın karısının (Yusuf ile Züleyha) hikayesine benzeyen *Zembîlfiroş* hikayesi ya da *Ke ka Simoği*, *Xanima Osmanlıya*, *T li* bunlardan birkaçıdır. *Mirado*'nun, *Xidiro*'nun ve *Hus n  Omeri*'nin nerdeyse bütün hikayelerinde erotik motifler sıklıkla görülür. Bu hikayeler yüzyıllardır dilden dile dolaşmış çeşitli versiyonlar halinde insanlara ulaşmıştır. Kürtler aşk hikayelerini sadece yüreklerinde değil beden-

83) Marilyn Yalom, *Memenin Tarihi*,  itlembik Yay., İstanbul, 2002, s. 3.

84) Qanad  Kurdo, *Beyd t Kurdî (elyazması)* aktaran Rohat Alakom, a.g.y. s. 109.

leriyle de hissetmeyi sevmişlerdir. Mallermê'nin değişiyle bu tür hikayelerde "örtülü erotizm" söz konusudur.

2. Kahramanlık Hikayeleri: Dengbêjlerin sıkça anlattığı ve dinleyenlerin kendilerine kahramanı çoğunlukla model aldıkları hikayelerdir. İcra edildiğı toplumun davranış biçimlerini yoğun olarak içinde barındıran bu hikayeler Dona Rosenberg tarafından şöyle anlamlandırılmıştır: "Kahramanlık Hikayelerindeki kahramanlar kendi toplumları için, insan davranışlarının birer modelidirler. Toplumlarına yardımcı olarak, büyük işler yaparak insanlar için 'ölümsüzlük' anlamına gelen ebedi bir üne sahip olmuşlar ve öteki insanlara kendilerine benzeme fırsatı vermişlerdir. Kahramanlar, içine düştükleri koşullarda, rakip değer sistemleri arasında yollarını bulmaya çalışırken, güç seçimler yapmak zorunda kalırlar... onlar kısmen başardıkları işler ve kısmen de daha düşünceli ve duyarlı insanlar olmalarını sağlayan deneyimlerinden dolayı kahramanlık konumunu kazanırlar."⁸⁵

Kahramanlık hikayeleri, insanların kişisel arzularını ve yaşadıkları topluma karşı olan sorumluluklarını inceler. Ancak neredeyse bütün hikayelerin sonucunda kahramanın seçimi toplumunu esenliğe çıkarmak için ölümü göze almak olur. Ancak bütün bunlara rağmen kahraman kusursuz değildir. Kişinin kahramanlık nitelikleri kadar insani zayıflıkları da toplumun diğer bireylerini ilgilendirmekte ve bu zayıflıklar öğretici de olabilmektedir. Bu zayıflıklar özellikle dinleyicide bir özdeşlik duygusunun kurulmasını sağlar. Kahraman hayata yaklaştırıldıkça 'meclis'teki 'dinleyici' de kendini kahramanın dünyasına daha yakın bulur. Daha çok hayata yaklaştırır. Dengbêj anlattığı hikayede

85) Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi*, Haz.: Kudret Emiroğlu, İmge Yay., Ankara, 1998, s. 16.

toplum üyelerine başarılı olmak, haksızlığa karşı durmak için gerekli tavır ve davranışları hikayenin içine yedirerek verir. Ancak bütün bunlarla birlikte dengbêjlerin anlattığı hikayelerde kahramanlar olağanüstü yeteneklerine rağmen, kusursuz değildir. Örneğin Siyamed (Siyabend olarak da bilinir. Bu hikayeyi biz Aşk hikayeleri içinde de değerlendirmiştik. Siyamed û Xecê hikayesi hem aşk hem de kahramanlık hikayesi olması yönüyle de istisnai ve özel bir yerde durmaktadır.) haksızlığa karşı çıkmasına rağmen bazen de olsa haksızlık yapmaktan geri kalmaz. Hikayenin içinde birçok ağa, bey ya da güçlü kişileri yenmesine, kişilerin haklarını onlardan almasına rağmen yaşlı bir kadının tahlılını dökmekten kendini alamaz. Fakat bu tür kahramanlık nitelikleri kişiyi tip olmaktan çıkarıp karaktere ve dolayısıyla insana daha çok yaklaştırır. İnsani zayıflıklar insana yaklaşmanın yollarından biridir onlar için. Onların kusurları, sıradan insanların, dolayısıyla 'civat'ın benzer psikolojik ihtiyaç ve çelişkileri olduğundan kahramanla özdeşleşmeleri daha kolay olur. Bu zayıflıkların içinde öğretici davranışlar da kuşkusuz belirir ve dengbêj bu sayede mesajını iletmış olur 'civat'e. Diğer yandan *Dimdim Kalesi* hikayesinde olduğu gibi kahraman bir seçimle baş başa kalır çoğunlukla. İnsanların kişisel istekleri ve topluma karşı olan sorumlulukları arasında seçim yapmak durumundadır. Toplumu kurtarmak için ölümü göze almalı mı? Yoksa güvenliği seçip kaçmalı mı? Ölümü göze alan kahraman şan ve şeref sahibi olarak ölür. Nitekim *Dimdim Kalesi* hikayesinin ana kahramanı Xanê Lepzêrîn (Altın bilekli Han) toplumu için ölümü göze alır. Hikayelerdeki kahramanlar kendisini toplumun gözünde nasıl saygın bir yere taşıyacağını bilmektedir. Ucu yıkıma gitse de yazgısına kendisi karar verir. Yiğitçe savaşır ve meydanı asla terk etmez. Bazen bütün düşman ordusunun karşısın-

da tek başına savaşabilir. Örneğin Mirzo tek başına bütün düşman güçlerine karşı savaşmaktadır. Siyamed ağanın bütün adamlarını tek başına alt etmektedir. Bunların dışında Filîtê Quto, Emê Gozê, Bişarê Çeto, Koçero gibi hikayeler (dikkat edilirse hikayeler kahramanın namıyla anlam bulmakta ve onun ismiyle zikredilmektedir.) geldiğini yaşayan dengbêjlerden öğreniyoruz.⁸⁶ Birçok kahramanlık hikayesinde bu bakış söz konusu olabilmektedir. Kahraman acıya dayanıklıdır. Şerefliidir. Onur, namus kavramlarını ise titizlikle uygular.

Toplumların kültürel alışverişleri eski çağlarda bile bildiğimizden ötesine taşmıştı. “Hiçbir kültür tek başına değildir; diğer kültürlerle sürekli koalisyon halindedir ve birikimsel diziler kurabilmesini sağlayan da budur.”⁸⁷ Toplumda doğan inanış sistemi bir zaman sonra komşu kavimleri, sonrasında da daha uzak ülkeleri etkilemiş ve Lèvi-Strauss’un söyleyişiyle bir ‘koalisyon’a’ girmişlerdir. Her toplumun kendi özelemlerine, eksikliklerine, ülkülerine bir cevap olarak yarattığı kahramanlar, bu kişilerin çevresinde yoğunlaşan olaylar karmaşıklığı, sözlü kültürlerin edebiyat ihtiyaçlarını karşılayan destanların oluşumuna fırsat hazırlamıştır. Donna Rosenberg, dünya söylencelerini araştıran birisinin her kültürün ayırt edici özelliklerini bulacağını, buna rağmen insanların zaman içinde ve coğrafi dağılımlarına rağmen birbirleriyle ne kadar benzer olduklarını dillendirir.⁸⁸

Sözlü kültürde temel olan aşk ve kahramanlık odaklı hikayelere, Kürtlerde son dönem politik olayların da etkisiyle yeni konular da eklenmiştir. Ancak Kürtlerin hikayelerinin ve melodilerinin, konuların zenginliğinin Kürtlerin İslamiyet’e geçmeden önceki pagan kültürleriyle ilgili olduğunu söyler Nikitin “konu

86) Fadi Kufrawî, *özel röportaj*, Kızıltepe, 2003.

87) Claude Lèvi-Strauss, *İrk, Tarih ve Kültür*, s. 54.

88) Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi*, s. 10.

ve motiflerin zenginliğiyle putataparlık (paganizm) arasındaki bağ oldukça genel bir olaydır.” der ve bunun Kürtlerde pagan kültüründe kalan bir zenginlik olduğunu, vaktiyle bu pagan dininin mensupları arasında, bugün Müslümanlığı benimsemiş çok sayıda Kürt aşiretin olduğunu ekler.⁸⁹ Bu bağlamda Kürtlerin yurduna seyahat eden seyyahlar ve bilginler onların hikayelerinde ve halk ezgilerinde şövalye ruhunun, bir erdem olarak belirlediğini aktarırlar.⁹⁰

Dengbêjlerin belleğindeki sözlü hikayeler ait oldukları Kürt toplumunun gereksinim ve arzularını, umutlarını, korkularını sembolize eder. Bu tür hikayeler Hannah Arendt’in deyimiyle “insanlık durumu”nu gösterir. Donna Rosenberg bu türden hikayeleri konularına göre ayırıp anlamlandırır. Yaradılış hikayelerinin insanın içindeki köken sahibi olma, kendini bir yere ait hissetme duygusuna; bereket ile ilgili olan hikayelerin önceden ne olacağı anlaşılamayan dünyada, gereksinim duyulan ekonomik istikrar duygusunu tatmin ettiğine; kahramanlık hikayelerinin ise topluma davranış modelleri sunduğunu ve bu konuların dünya kültürlerinde ortak olduğunu dile getirir.⁹¹

Dengbêjlerin icra ettikleri halk hikayeleri, içinde bulundukları toplumun manevi değerlerini yansıttıklarından dolayı eğlendirici bile olsa ciddi hikayelerdir. Hikayeler bir toplumun dünya görüşünü, inançlarını, fantazyalarını temsil ettikleri için, o kültür tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin simgeleridir. Hikayeler yaradılışı, doğayı, ölümü konu edinebilirler; yaradanın ya da tanrıların özelliklerini, işlevlerini tasvir edebilir veya kahramanlık hikayeleri anlatarak kahramanca, erdemli bir mücadeleyi model sunabilirler. Folklorik temaların dı-

89) B. Nikitin, *Kürtler*, 240.

90) Daha geniş bilgi için bkz. a.g.y. s. 240.

91) Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi*, s. 9-10.

şında efsanevi olanı da anlatıya konu edinebilirler. Ancak sonuçta bütün bu hikayeler birey ve onun evrendeki yeri ile ilgilidir. Bireyin bütün zamanlar boyunca sorduğu ve sormaya devam ettiği sorulara cevap aramanın peşinde olan hikayelerdir bunlar. Bu soruları şöyle sıralayabiliriz: Ben kimim? Yaşadığım evrenin doğası nedir? Bu evrenle nasıl bir ilişki içindeyim? Hayatta kalabilmek için ihtiyacım olan nedir? Kendi yaşamım üstünde ne kadar söz hakkım var? Topluma ve aileme karşı olan sorumluluklarımla kendi arzularım arasındaki dengeyi nasıl kuruyorum? Nasıl tatmin edici bir hayat sürebilirim? Ölümün kaçınılmazlığını kendime nasıl kabul ettirebilirim? Bu ve benzeri sorular bütün zamanlar boyunca insanoglunun kafasını meşgul etmiş ve cevapları için türlü yollar aranmıştır. Hikayelerin cevap olduğu bu sorular, tüm dünya hikayelerinin ortak merkez noktasıdır da aslında. Doğaldır ki her temanın işleniş, toplumdan topluma farklılıklar gösterse de çeşitli kültürlerde konu olarak birbirine benzeyen hikayeler oluşmuştur.

Genel olarak dünyada hikayelerin konuları çok geniş bir alanı içine almasından dolayı, onların bin yılları aşan bir serüven yaşamalarını sağlamıştır. “ciddi amaçlı, eğlendirici” anlatılar olan hikayelerin ciddi amaçları ya evreni anlamlandırmaya çalışan yaradılış ve bereket hikayelerini ya da kahramanlık hikayelerinde olduğu gibi, toplum içinde yaşayan bireylere, kültürlerine göre başarılı olmak için gerekli davranış ve tavırları öğretmektir.⁹²

Dengbêjlerin de anlattığı halk hikayeleri geçmişin insan üzerindeki izlerinin ve deneyimlerinin simgeleridir. Bu yüzden ki dengbêjlerin anlattıkları hikayelere Kürt toplumunda “kila-mên rûniştî” yani oturmuş, ciddi ezgiler denmektedir. Özelde söylenceler genelde ise sözlü kültür hikayeciliğini Rosenberg çe-

şitli bilginlerden, antropologlardan aldığı düşüncelerle şöyle anlamlandırır.⁹³

“Yıllar önce pek çok bilgin, söylenleri dış çevrenin simgeleri olarak görürlerdi. Söylenleri yaratanların, doğayı gözlemledikleri ve insan davranışlarını buna koşut biçimde yorumladıkları düşünölmüş-tü. Örneğin, kahramanların güneşi temsil ettiği, güneş ışınlarının simgesi olan kılıçlar kullanarak, bulutlar ve gece karanlığı gibi güneşin düşmanlarını temsil eden canavarlarla savaştıkları kabul edilmişti. Böylece her kahramanlık hikayesi, gece ile gündüz; daha geniş anlamda iyi ile kötü arasındaki çekişmenin simgesi oluyordu.

20. yy.’da söylenlerin dış çevreye bağlı simgesel yorumu, yerini bilinçaltının oluşturduğu iç çevreye bırakmıştır. Sigmund Freud ve takipçileri, söylenleri insanın bilinçaltındaki istek, korku ve güdülerinin bir ifadesi olarak görmüşlerdir. Örneğin Otto Rank, geleneksel kahramanın özelliklerini, bebek düşmanlığı, çocuk fantezileri ve babaya karşı isyan olarak açıklamıştır.

Carl Jung ve Carl Kerenyi, Erich Neumann ve daha geniş anlamda Joseph Cambell de aralarında olmak üzere takipçileri, söylenleri, evrensel ve ortaklaşa bilinçaltının ifadesi olarak görürler. Onların kuramına göre doğuştan gelen psikolojik özellikler, tüm dünyada ve tarih boyunca insanların, yaşamın akışına nasıl cevap verdiklerini, ne gibi deneyimler yaşadıklarını belirler... Dünyanın her tarafından çeşitli söylenlerin pek çok benzer konu içermesi, ortaklaşa bilinçaltının varlığını göstermektedir. Bu temaların işlenişinin farklı olması ise, her kültürün özel fiziksel, toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullarının arketipleri etkileişini yansıtmaktadır.

Mircea Eliade, söylenlerin ciddi dinsel deneyimlerden ortaya çıktıklarını ve dinin özünü oluşturdukları görüşündedir. Söy-

lenlere yapı ve kullanım kazandıran, kutsal deneyimlerdir.

Antropolog Claude Lèvi-Strauss söylenleri, deneyimlerin birer simgesi ya da aktarılan hikayeler olmaktan çok, soyut kurgular olarak düşünür. Tüm insanların düşünce yapıları tek tiptir. Ve sorunlarını hep aynı yollardan çözmeleri de bunu ortaya koyar. Söylenler özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünlerdir.”

Halk hikayelerinin insanlığın ortak eseri olduğu ortadadır. Ancak hikayelere bakış değişkenlik gösterebilmektedir. Buna rağmen insanlığın “ortak düşü” olan bu manevi değerleri, her disiplin farklı bakış açılarıyla ortaya koyar.

* * *

Dengbêjlerin anlattığı hikayelerin, kültürün ihtiyacından dolayı buradaki sözün, sesin Antik Yunan düşüncesinde anlam bulan üç kavramı içerdiği söylenebilir. Bunlar: “epos”, “mythos” ve “logos”tur. Burada mythos, söylenen, dile getirilen veya duyulan söz; masal, efsane, öykü anlamını taşır. Eğer dengbêjlerin söyledikleri bundan ibaret olsaydı dinleyici kitlesi tarafından pek ciddiye alınmazdı. Çünkü görüleni, duyulanı daha cazip hale getirmek, dinleyiciyi heyecanlandırmak için ona olağanüstü ve yalan öğeler eklenir. Herodotos, mythos için “tarih değeri olmayan güvenilmez söylenti” der. Platon da bu görüş doğrultusunda “mythos gerçeklerle ilişkisiz, uydurma boş ve gülünç masal” der. Epos ise belli bir düzen ve ölçü içerisinde söylenen ve okunan ozanın sözüdür. Epos hikayenin biçimi, ölçüsü ve dengesidir. Logos ise akılla ilgilidir. Gerçeğin söz ile dile getirilmesidir.⁹⁴ Sözü edilen üç kavram dengbêj kültüründe “kelam” ve “kılam” olarak karşımıza çıkar. Kelam “tanrı sözü”⁹⁵ olmakla “kutsal söz”

94) Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Yay., İstanbul, 1993, s. 5.

95) Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*, s. 248.

anlamı taşıırken, kılam ise ezgi, melodi, ahenk ve ritim anlamlarıyla dengbêj hikayelerinin özünü oluşturur. Kelam, mythos ve logosta olduğu gibi hikayenin içeriğine yönelikken, kılam hikayenin, eposuna, ezginin biçimi ve ölçüsüne dairdir.

Bir hikaye anlatma biçimi olarak dengbêjliğin Kürtlerin arasında ne zaman oluştuğuna dair yeterli bilgiler yoktur. Ancak sözlü kültürlerin özellikleri dikkate alındığında, “öykü anlatmanın ve dinlemenin temel insani nitelikler”⁹⁶ olduğu ve anlatma içgüdüünün en başından beri insanlarda varlığı kabullenildiğinde Kürtlerde de hikaye anlatmanın kültür oluşumuyla birlikte özgün hale geldiği söylenebilir. Ayrıca Marshall McLuhann’ın *Gutenberg Galaksisi* kitabında tespit ettiği, “Uygarlık, barbar ya da kabilesel insana kulağa karşılık göz verir” saptaması da bize ışık olabilir. Kürtlerde, kabilesel dönemden gelen bu sözlü gelenek, hiçbir zaman yok olmamış ve yazının yerini doldurmaya çalışmıştır “Kürtlerin hikaye anlatma geleneğidir dengbêjler. Bu yüzden Kürt kültürü var olduğundan beri dengbêjlik de bir ihtiyaca karşılık olarak var olmuştur. Kürtler kadim kültürlerin arasında ve coğrafyanın çok etkin olduğu bir yerde yaşadıkları için bu gelenek de sürekli canlı kalmıştır.”⁹⁷ Buna karşılık, Izady eğer Kürtlerin sözü edilen gelenekleri konusunda mutlaka bir tarih verilmesi gerekiyorsa bunun da Arielerin bölgeye gelişiyle açıklanabileceğini söyler. “Part dönemi (MÖ 247-MS 227) boyunca bölgede, ustaca örgütlenmiş ve repertuarlarında Mitraik yaradılış efsanesi *Mithrakân*’ın kaydadeğer bir role sahip olduğu bir ozanlar ve halk hikayecileri-gosân-âğı mevcuttu; ancak, ozanlık ve balad geleneği, hemen hemen bütün Hint-Avrupa halklarında ve bu kültürlerden derinden etkilenmiş diğer halkların, sözgelimi Türkî halkların kültürlerinde de mevcuttur. Eğer

96) O. G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Yay., Çev. Semih Çelenk, Sevinç Sokullu..., Ankara. s. 19.

97) İ. Çolemergi, *özel röportaj*.

bu sanat ve geleneğin Kürdistan'da ne zaman başladığını saptamak gerekirse ihtiyat payı bırakarak, Arilerin Kürdistan'a gelişi makul bir başlangıç tarihi olarak kabul edilebilir.”⁹⁸

Dengbêj güçlü bir sese ve belleğe sahip olmanın yanı sıra, Kürdistan coğrafyasında sürekli dolaşan, bu yanıyla da ulusal bir kültürün oluşmasında önemli yükümlülükler üstlenmiş bir halk ozanı kimliğini de taşır. Dengbêjler Kürtlerin sözlü kültürleri içerisinde hikayelerini daha çok kış gecelerinde anlatırlar. Herkesin bir araya geldiği ve hikayelerin anlatıldığı, kilamların, stranların söylendiği bu gecelere, “gece zamanı, geceyi geçirme” anlamına gelen ‘şevbuhêrk’ denir. Hakkari’de görüştüğümüz Dengbêj Abo* ve Mardin, Kızıltepe’de görüştüğümüz Fadilê Kufrawî** yaz aylarının çalışma zamanı olduğunu, bu aylarda insanların boş vaktinin olmadığını, ancak kış aylarının insanların dinlenme zamanı olduğunu söylediler. Yaz ayları, toprağın sürüldüğü, ekinlerin ekildiği zamanlardır. Oysa kış aylarında, insanların yapacakları pek bir şey kalmamıştır. Bu dönemlerde insanlar kendilerine daha fazla zaman ayırabilmektedirler. Yazın, köylere ellerinde erbaneleriyle ilahiler okuyan kişiler giderdi. Bunlar dengbêj değildi. Bir de, Hakkari yöresinde adına ‘dilan dengbêjleri’ denilen kişiler vardı ki onlar da yazın yaylalara çıkar herhangi bir zaman dilimi kısıtlaması olmadan istenildiği zaman türkü söylerlerdi. Bunlara bir de, daha çok Mardin yöresinde yoğun olarak yaşayan ve içlerinde çok önemli dengbêjler de yetiştiren “Mitrip”ları da ekleyebiliriz. “Mitrip”lar ellerinde “rıbab” adını verdikleri, kemençeyi andıran enstrümanlarıyla (bu enstrüman onlarla özdeşlediği için burada zikredildi. Yoksa tembur ve saz çalanları da vardır.) köy-

98) M. R. Izady, “Kürtler ve Müzik”, *Kürt Müziği*, a.g.y. s. 23.

* Abo, gerçek adı A. Rahman olmasına rağmen halk arasında adının kısaltılmış hali olan Abo kullanılırdı.

** Kufrawî, doğduğu köyün adıdır.

lerde hikaye, “stran” ya da “lawik”lar söylerlerdi. Anlattıkları daha çok eğlendirici nitelikteydi. Çoğunca erotik öğeler taşırdı. Hikayelerin bu zaman sürecinde anlatılması, kış gecelerinin uzun olması, başlıca geçim kaynağının tarım ve hayvancılık üzerine kurulması, bu anlamda şartların buna zorlamasının dışında, sözlü toplumlarda var olan ve dinler tarihi konusunda önemli araştırmalar yapıp bu konuda eserler yayınlayan Mircea Eliade’nin *Mitlerin Özellikleri* kitabında değindiği ‘kutsal gece’ kavramıyla da ilgilidir. Eliade, anlatılan hikayeleri ‘yalan(cı) öyküler’ ve ‘gerçek öyküler’ olarak adlandırır. ‘Yalancı öyküler’ daha çok olağanüstü masalları, fablları yani dindışı olanı kapsarken, ‘gerçek öyküler’ kutsal, doğaüstü olanı, mitik olanı ve destanı kapsar. Eliade, ‘yalancı öyküler’in her yerde ve her zamanda anlatılabileceğini belirtirken, ‘gerçek öyküler’ için “*Kutsal bir zaman süresi boyunca* (genellikle sonbaharda ya da kışın ve yalnızca geceleyin) ezberden okunmalıdır. Bu alışkanlık, kültürde arkaik evreyi aşmış olan halklarda bile varlığını korumuştur”⁹⁹ demektedir. Ancak zamanla bu gelenek de bazı dengbêjler tarafından bozuldu. Yazın köyleri, zozanları (yaylaları) dolaşıp hikayelerini anlatan ve karşılığında ödülünü alan kişiler de vardı.

Dengbêjler uzun kış gecelerinde hikayelerini gittikleri obanın, köyün, divanhanelinde anlatır. Divanhaneler köy odasına ve kahvehanelere benzemez. “Doğu Anadolu’daki Kürt köylerinde, Türk köylerindeki ve Batı Anadolu köylerindeki gibi, köylülerin ve yabancıların -ki bunlar çoğunlukla erkektir- bulunduğu ve dışarıdan gelen konukların geceleyin konaklayabildikleri köy odaları ya da kahvehaneler yoktur.”¹⁰⁰ Bu anlamda

99) Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, Om Yay., İstanbul, tarihsiz, s. 19-20.

100) Lale Yalçın-Heckmann, *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri*, Gülhan Erkaya, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 190.

herkesin her zaman kullandığı ortak bir mekandan öte köy, oba ileri gelenine ait ve daha çok meclislerin toplandığı mekanlar vardır ve bu mekanlara “diwanhane”^{*} denmektedir. Bu bir yönüyle sıcaklığın da belirtisidir. Yerleşim yerine giden dengbêjler köyde sıfatı en yüksek olanın mekanında hikayesini anlatır. “Bir konaktan başka bir konağa varıldığı zaman gidilecek yer belli ise, kalınacak ev de belliydi. O konağın, yani köyün, yani mezanın, yani dağ başında insanların bir araya gelerek oluşturdukları yerleşim yerinin adı ne olursa olsun, oranın ileri geleni kim ise, hacca gitmiş, kuran okumuşu, gün görmüşü, adı ağaya çıkmış, bey sıfatlısı kim ise, konukların gideceği ev de mutlaka onun evi olurdu.”¹⁰¹ Nikitin ise bu görüşü bir anlamda toparlar ve “...öğrenilmiş ezgili şiir okuma sanatının icra yeri de ileri gelenlerin evidir; bunlar akşamları ozan türküleri dinleyerek vakit geçirmekten hoşlanan *helat* (bu sözcüğün ilk anlamı ‘onur giysisi’dir, bugün her türlü armağanı da ifade ediyor.) konusunda elleri hiç de sıkı olmayan kişilerdir”¹⁰² der. Köylerde konaklayan dengbêjler hikayelerini geceleyin kalabalık bir kitleye anlatırlardı. Bazı yörelerin dengbêjleri hikayelerini bir enstrüman eşliğinde aktarırken bazıları da hiç enstrüman kullanmazlardı. Enstrüman kullanmayan yörelerin başında Hakkari gelir. Öte yandan enstrümanlar coğrafyanın şekline göre yaşarlık kazanırdı. Örneğin dağlık yörelerde, Kafkas topraklarına yaklaştıkça kaval, duduk gibi üflemlerli çalgılar ağırlıkta olurdu. Mardin, Diyarbakır, Urfa yörelerinde ise coğrafyanın daha çok ova niteliği taşıması saz, tambur gibi telli çalgıları öne çıkarmıştır.¹⁰³ Mardin yöresin-

* Diwanxane’yi biz burada Türkçeye geçmiş şekliyle divanhane olarak kullanacağız.

101) Muhsin Kızılkaya, *Kayıp Dîwan*, s. 15.

102) B. Nikitin, *Kürtler*, s. 460.

103) Bkz. Kendal Nezan, *Kürt Müziği*, s. 14.

de mitriplarin etkisiyle rıbab önemli bir yer tutar. Kürt ozanları üzerine bir araştırma yapmış olan Christian Poche, bir makalesinde ozanın performansının kitlenin kalabalığına bağlı olduğunu anlatır ve ekler: “İzleyenlerin sayısı arttıkça, etkinliğin yapıldığı alan genişledikçe, müzisyen çalgısındaki tel sayısını arttıracaktır. Dinleyenler son derece dikkatlidir ve hiçbir zaman acelecilik yoktur. Saz şairleri saatlerce sürecek öykülerini anlatmaya başlarlar.”¹⁰⁴ Burkay’ın da görüşleri bu doğrultudadır. “Genellikle uzun kış geceleri anlatılan bu destanlar ve manzum öyküler saatlerce sürer. Bazen ertesi geceye ve daha sonraki gecelere kalır.”¹⁰⁵ Öte yandan bazı dengbêjlerin enstrüman kullanmama nedenlerinden biri de seslerini tam da gerektiği zaman bir enstrüman gibi kullanma ve seslerine biçim verme yeteneklerine güvenmelerinden dolayıdır. Sesleriyle hikayelerin belli yerlerinde yakaladıkları iniş çıkışlar, enstrüman etkisini yaratmaya yöneliktir. Kendal Nezan da enstrümanların hikaye anlatımında görece ikincil bir role sahip olduğunu belirtir. Bunun nedeninin Yakındoğu’daki diğer müzikal yapılar gibi Kürt müzikal yapısının da tek sesli olduğunu, ezginin kendisinin temelde vokal bir karaktere sahip olduğunu söyler ve ekler: “Enstrüman eşliği her şeyden önce dinleyiciyi vokalin mesajını daha iyi algılayabileceği bir ruh haline sokmak üzere eklenir. Dahası aynı şarkının Kürdistan’ın bir bölgesinden diğerine değişen eşliklerle farklı şekilde söylendiğine tanık olan birisi, asıl olarak sözlerle öncelik verildiğini -melodinin her şeyden önce sözlerin hatırlanmasına hizmet ettiğini- düşünecektir. Bunun kısmen doğru olduğu söylenebilir.”¹⁰⁶

Dengbêj hikayesini çoğu zaman günlerce anlatır ve bitire-

104) Christian Poche, *Kürt Müziği*, s. 69.

105) Kemal Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler Ve Kürdistan*, cilt 1, s. 215.

106) K. Nezan, a.g.y. s. 14.

mezdi. Her gece doğunun hikaye anlatma geleneklerinde olduğu gibi hikaye en merak uyandıracak yerinde kesilir ve bir sonraki geceye bırakılırdı. Hikayeler kısa değildi. Uzadıkça uzardı. Çünkü sözlü kültür insanının zamanı vardı. Ancak modernliğe yaklaştıkça zaman da kısaldı ve sökülüp gitmeye başladı. W. Benjamin'in deyimiyle "Modern insan kısaltılmayacak şeyler üzerinde çaba sarf etmiyor artık." W. Ong da bu düşüncüyü destekler: "Az söze dayanan çizgisel ya da çözümlemeli düşünce ve konuşma, yapay bir yeniliktir; yazı teknolojisiince yapılandırılmıştır."¹⁰⁷

Dengbêj, geceler boyu süren hikayesini/hikayelerini bitirip gidince de konuk olduğu divanhanenin sahibi ve köylüler tarafından çeşitli biçimlerde ödüllendirilirdi. Geceyi geçirdikleri köyden ayrılmadan önce onlara verilmek üzere, buğday, arpa vb. tahıllar bir çuvala konulup kapının önüne bırakılırdı. Dengbêj köyden ayrılacağı zaman çuvalı sırtlayıp giderdi. Geceyi geçirdikleri köyde onlara ne verilirse onu kabul etmek zorundaydılar. "Şüphesiz köyden köye gezen dengbêjler, gittikleri yerlerde ağaların, köylülerin yardımıyla geçinirler. Onlara gittikleri yerlerde azıklar, tahıl veriliyordu. Bazen hayvanlar veriliyordu."¹⁰⁸ Bu konuda Muhsin Kızılkaya'nın verdiği örnek ilginçtir. Bir aktör gibi hikayesini canlandıran Hacı Kerik'in (Sağır Hacı) hikayesini anlatmak için yaz aylarını tercih ettiğini söyler ve ekler: "En ünlü hikayesi Zaloğlu Rüstem'di daha doğrusu onun diliyle Rustemê Zal... Rustemê Zal, hikayelerinin içinde en meşhur olanıydı, çetrefildi, karışık, uzundu, kafiyeliydi, dinleyenler kolay kolay ezberleyemiyordu ve işin ilginç, herkes en çok bu hikayeyi anlatmasını istiyordu. O da bunun keyfini sürüyor, ta-

107)W. Ong, a.g.y. s. 56.

108)İ. Çolemergi, özel röportaj.

dını çıkarıyordu. Ondan başka kimsenin bilmediği bir hikayeyi anlatıyordu ve bu hikayenin değeri oldukça yüksekti. Her anlatışın karşılığında bir kuzu istiyordu. Bu hikayeyi o kadar ballandıra ballandıra anlatıyordu ki, konuk olduğu yaylada, bulunduğu çadırdaki toplananlar, gözlerini kırpmadan bir kuzuyu hibe ediyorlardı... Hacı Kerik yılda bir kez işe çıkardı. İki ay işi gücü bırakır, Rustemê Zal turnesine çıkar yayla yayla. Dolaştığı her yayladan birkaç kuzu kapar, turneyi bitirdiğinde o kış onu idare edecek kadar kuzuyla dönerdi.”¹⁰⁹

Bazı dengbêjler hikayesini aktarırken etkilemeyi farklı yöntemlerle uygular. Enstrüman kullanmanın dışında dengbêjlerin bir kısmı birer aktör olarak da belirirlerdi. Hikayesine kendisini kaptırırken bir büyüsel ayinin içindeymiş gibi hikayesini canlandırır. Dengbêjin aktörlüğünden etkilenen dinleyiciler bir yalınsamanın içine girip hikayenin kahramanlarıyla özdeşlik kurarlardı. Bu anlamıyla ve taşıdığı özelliklerden dolayı dengbêj tiyatro sanatındaki “tek kişilik oyun”a da oldukça yakındır. Benjamin de “Her şeye rağmen hikaye anlatıcılığı duyular söz konusu olduğunda yalnızca sesin eseri değildir; gerçekte hikaye anlatıcılığında el, çalışarak edinilmiş yüzlerce jestle anlatılanları destekler.”¹¹⁰ der. Öte yandan hikayelerin tiyatroya yakınlığı sadece bu kadar da değildir. Dengbêj bir oyuncu edasıyla davrandığı gibi hikayesini de ya dramatize eder ya da bir tragedya 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

109)M. Kızılkaya, *Kayıp Dîwan* s. 30-31.

110)W. Benjamin, a.g.y. s. 99.

hem anlatıcısı hem ana karakteri hem de yan karakterleridir. Hikayeyi bu yönüyle daha çok tiyatroya yaklaştırır ve ilgiyi diri tutar. Nitekim Şerefhan Cizîrî de Kürtçe yazdığı, Kürt sözlü kültürü ve dengbêjler konusunda oldukça ufuk açıcı bilgiler verdiği kitabı *Kultur û Edebiyata Devkî* de dengbêj Mihemed Eli'den aldığı hikaye örneği ile bu bilgimizi destekler.¹¹¹

Ayrıca köylerde hikaye anlatmanın dışında dengbêjler çeşitli etkinlik yerlerinde de bulunurlardı. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi zaman içerisinde sadece kış aylarında ve geceleri hikaye anlatma esprisi yerini daha esnek bir zaman sürecine bırakmıştır. Sözü edilen dengbêjler törenlerde, yarışmalarda da hikayelerini aktarırlardı.¹¹² Köyleri, yaylaları gezen, törenlere, düğünlere katılan dengbêjler dışında çeşitli hanedanların, mirliklerin, beyliklerin, ağaların denetiminde ve sadece onlar istediği zaman sanatını icra eden dengbêjler vardı. Dengbêjlik aşiret kavramının önemli olduğu yörelerde aşiretin kültürel seviyesini de gösterdikleri için bu anlamda önemli olmuşlardır. 'Dilan dengbêjleri'nin her yerde bulunabildiğini, ancak sözünü ettiğimiz 'divan dengbêjliği'nin çok zor olduğunu ve bazen bir aşiretten bir tane dengbêjin bile çıkmadığını söyleyen Çolemergi şöyle devam eder.

"Aşiretten aşirete fark vardı. Bazı aşiretlerin geçmişinde hiç divan dengbêji çıkmamıştır. Bazı aşiretlerin de birden fazla çıkmıştır. Çünkü birbirlerinden etkilenmişlerdir. Yani son yüz elli yılda dengbêjlerin piri olan Evdalê Zeynikê Serhat yöresinde çıkmasaydı belki bu gelenek Serhat' ta bu kadar yaygın olmazdı. Kültüre önem veren aşiretler rekabet içindeydi. Bu gelenek bazı aşiretlerde yayginken bazı aşiretlerde de zayıftır. Bizim kabilemizde yani Xanî(Hani)lerde dengbêjlere oldukça önem verilirdi.

111) Daha geniş bilgi ve hikayenin dökümü için bkz, Ş. Cizîrî, *Kultur û Edebiyata Devkî*, Weşanên Nûdem, Stockholm, 1999, s. 47.

112) İ. Çolemergi, özel röportaj.

Bu yüz yıl öncesine kadar devam etmiştir. Hatta Hakkari yöresinde buna dair bir söz vardır ‘Xanilerde dengbêj olmayan babasının oğlu değildir’. Bu o kabilenin içinde dengbêjliğin ne kadar yaygın ve saygın olduğunu gösterir.”¹¹³

Çolemergi, feodal yapı içerisinde eğlence, kültür ve tarihsel bellek anlamında değeri olan dengbêjlerin aşiretler arasında kültürel farkı da gösterdiğini söyler. Bazı aşiretlerde olup bazılarında olmamasını ise sosyoekonomik yapıya ve coğrafyaya bağlar: “Bu sosyoekonomik yapıya bağlıdır. Yöre de çok önemlidir. Bazı aşiretler yerleşiktir. Bazı aşiretler kültür merkezi gibi çalışır. Bazılarında baştan beri divanhane geleneği yaygındır, sözlü edebiyat geleneği ve dışarıya açılma yaygındır. Bazıları ise hiç yerleşik olamamış, hep göçebe yaşadıkları için oturmamışlık da söz konusudur. Önemli olan birilerinden çıkmışsa ve aşiret buna değer biçip kuşaktan kuşağa aktarılmasına yardımcı olmuşsa o yörede bu gelenek kendini daha fazla gösterir.”¹¹⁴

Dengbêjlik bu tür korumalar altında, iyi yaşam koşullarında da yaşamışlardır. Dönemler boyunca kültüre önem veren her ileri gelenin dengbêji vardır. “Dengbêjler çoğu yerlerde birilerinin koruması altında sanatlarını icra ederler. Mirlerin, beylerin, ağaların dengbêjleri vardı.”¹¹⁵ Şerefhan Cizîrî de dengbêj Reşîto’nun çadırını Omerî aşiretinin köy ve civarında kurduğunu ve hikaye zamanlarında sözü geçenlerin, ekonomik anlamda güçlü olanların evlerine uğradığını, hikayelerini anlattıktan sonra da “xelat” (ödül) aldığını ve ailesini bu şekilde geçindirdiğini söyler.¹¹⁶ Burada bir paşanın korumasına geçtikten sonra ünü bütün Kürt yurdunu tutan Evdalê Zeynikê önem taşır. Bunun dışında mirlerin,

113)a.g.r.

114)a.g.r.

115)a.g.r.

116)Şerefhan Cizîrî, a.g.y. s. 31.

beylerin dengbêji olarak birkaç isim saymak gerekirse, Hizan Beyi Mir Şeref'in dengbêji olarak bilinen ve 17. yy.'da yaşamış olduğu sanılan Selim Silêman; Kikan aşireti lideri Reşid Bey'in dengbêji olan, başından geçen türlü badirelerden ve başka beylerin himayesine geçip ayrılmak zorunda kaldıktan sonra Kürt entelektüellerinden ve Mir Bedirhan'ın torunu Celadet Ali Bedirhan tarafından Suriye'ye kaçırılan ve sürgünde ölen Ehmedê Fermanê Kîkî, Osmanlı sultanı II. Abdülhamit zamanında Ermenilere, Süryanilere, Yezidilere yapılan kıyımlardan tesadüfen kurtulan, daha sonra ünlü Kürt kabilelerinin birinin başında olan Filîtê Quto beyliğine dengbêjlik yapan ve yakın zamanda ölen Karapetê Xaço(Haço) sayılabilir.¹¹⁷ Öte yandan tabanı Kürtlerden oluşturulmuş olan ve bugünkü köy koruculuğu sistemine benzeyen Hamidiye Alayları'nda da Kürt paşaların korumasındaki dengbêjlere rastlanmıştır.¹¹⁸ Buradaki Kürt paşası olan Cevdet Paşa'nın Hakkari seferine dengbêjiyle geldikten sonraki olayların gelişimini Çolemergi şöyle anlatır: "Hamidiye alay komutanlarından Cevdet Paşa Hakkari'ye Berçelan yaylasına geliyor ve dengbêji de yanındadır. Hakkari'li anlatır. Paşa geldiğinde yöre dengbêjlerinin gelip kendi dengbêjiyle yarışmasını istiyor. Halitê Evdî diye bir çoban var. Bizim aşiretin içinde o da dengbêjle yarışmaya gidiyor. Buna Kürtçede *Çixandin* denir. Yani tahtından etmek anlamındadır. Halitê Evdî, Cevdet paşanın dengbêjini divandan uzaklaştırmıştır hüne-riyle. Cevdet paşa o zaman Halit'i altınlarla ödüllendirmiştir."¹¹⁹

Burada anlaşılır ki bazı beyler, paşalar kültüre önem verme-

117) Bkz. *Hawar* dergisi ciltleri, Weşanên Nûdem, İsveç-Stockholm.

Mehmed Uzun, *Dengbêjlerim*, s. 38-97-98.

Erol Mutlu, *Kürt Müziği*, s. 57.

Mehmet Aktaş, "Karapetê Xaço" *Nûdem*, s. 35-49.

118) I. Çolemergi. *özel röportaj*.

119) a.g.r.

lerinden öte dengbêjlik geleneğini bir eğlence aracı ve onurun temsili olarak değerlendirmişlerdir. Bu eğlence mantığının içinde kendi dengbêjinin üstün gelmesi ise bir onurun galip gelmesi anlamındadır. Çolemergi buna benzer durumların ve *çixandin*'in diğer bazı ağalar, beyler tarafından da gerçekleştirildiğini söyler. Nitekim yarışma ve rekabet dengbêjler arasında her zaman var olmuştur. "Farklı aşiretlerin ağaları da yan yana geldiklerinde mutlaka dengbêjlerini götürüyor, mirler de aynı şeyi yapıp dengbêjlerini yarıştıırıyorlardı... O da üstünlüğün bir yansımasıdır. Her ağanın bazen birden fazla dengbêji vardır. O dönemde ağaların mirlerin egemenliğinde olmayanlar çok mağdur olmuşlardır. Mesela son dönemin önemli dengbêjlerinden M. A. Cizrawî yoksulluk içinde ölmüştür. Yine miri öldükten sonra sahipsiz kalan Evdalê Zeynikê de bu durumu seslendirmiştir."¹²⁰

* * *

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. "Halkın yaşamında önemli olaylar, aşklar, savaşlar, direnişler, aşiret çatışmaları, genellikle aşk ya da kahramanlık türkülerine dönüşür. Bu türküler uzun hava türündendirler. Mısralarda ölçü serbesttir, kimi uzun, kimi kısadır; ama aralarında güçlü bir ses uyumu var. Bunlar son derece özgün bir makamla okunurlar. Dengbêjler kimi zaman sözcükleri peş peşe, izlemesi güç bir hızla okur; kimi zaman yavaşlar, bir sözcük ya da hece üzerinde sesini dalgalandırır; sesi alçalıp yükselir."¹²¹

120) a.g.r.

121) Kemal Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, cilt 1, s. 216.

Dengbêjler hikayesine başlamadan önce mecliste oturanlar tarafından türlü sözlerle motive edilirlerdi. Bu, onun hikayesini daha iyi anlatması için elzemdi. Dengbêji, divanhanenin en sözü geçer kişisi haline getirmek, gündelik olanı unutturmak ve hikayenin ruhuna büründürmek hikayenin başarılı olması için iyi birer yöntemdi. Dengbêjin aktarımı, tamamen bir etkileşim sürecinde ortaya çıkar. Nasıl ki tiyatrodan seyirci olmadan oyuncunun ve metnin olması çok da anlam ifade etmiyorsa hikaye anlatmada da aynı durum söz konusudur. Burada da dinleyen, zaman ve mekan anlatımının üç ayağını oluşturan olmazsalarlardır. Dinleyen için hikayenin anlatıldığı ortama girme bir sosyalleşme sebebidir. Hikaye ancak dinleyenle anlam bulur. Bu durumda, anlatının özgünlüğü, yeni öykü kurmada değil, aktarım sürecinde dinleyici ile kurulan ilişkiye bağlıdır. İlişki ne kadar nitelikli olursa hem anlatan hem de dinleyen için haz duygusu, kendini olayların içinde hissetme duygusu daha fazla olur. Dengbêj dinleyiciyi hikayenin içine dahil ederken dinleyici de heyecanlı bir karşılıkla dengbêje övücü sözler söyleyerek onun motivasyonunu arttırır ve daha iyi anlatmak için teşvik eder. Dengbêj aynı zamanda hikayesini anlattığı mekanın sahibine, kabile şefine, ağaya, mire, beye övgülerle hikayesine başlayabilir ya da bu durumu hikayenin içindeki uygun bir zamanda dillendirebilir. Bütün bunlara rağmen hikaye zamanında meclisin yani divanhanenin tek hakimi neredeyse dengbêjdir. Dinleyici hikayede birtakım değişiklikler isterse bu topluluğun kararına bağlıdır bunun dışındaki bütün gelişmeler dengbêjin inisiyatifindedir. “Hikaye dinleyen kişi, hikaye anlatıcısının misafiri-
dir.”¹²² Ağa, bey ya da konuk ağırlayan kim ise o anda yani “hikaye zamanında” dengbêjin her anlamda söz sahibi olduğunu

bilir ve kusur işlememeye çalışır. Topluluğun içinde tersi bir durumla karşılaşıldığında dengbêj iğneleyici sözler söylemekten kaçınmaz. Dengbêj ile “civat” arasındaki bu hukuk her zaman geçerliliğini korumuştur.

Anlatılan hikayenin özü, yazılı türlerde olduğu gibi anlatım biçimini de belirlerdi. Diğer yandan dengbêj de dinleyici kitlesinin heyecanını artırmak, onları olayın içine dahil edip kahramanla özdeşleştirmek için çeşitli yollara başvururdu. Daha önce de değindiğimiz gibi anlatma biçimleri yöreden yöreye farklılık gösterse de hikayeyi etkili kılma yöntemleri vardı. Dengbêj hikayeye başlamadan önce kitlenin görüşüne başvurur. “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.”¹²³ Öte yandan giriş eğer makamla olursa, bu hikayenin ruhunu anlamak, içine girmek ve özdeşleşmek için bir ön hazırlık olurdu. Girişin içinde öğütler ve mesajlar olurdu. Genellikle kafiyeli bir yapıya sahiptir ve ilk duraklamaya kadar bu böylece biraz da monoton bir şekilde sürer. Her duraksamadaki kafiye bir önceki duraksamayla genellikle aynıdır. Bir süre sonra yöreye, dengbêje ve dinleyen etmenine bağlı olarak ‘sözlü anlatım’ başlardı. Hikayenin ilerleyen evrelerinde makama daha çok, yaşamdaki kırılmaların başladığı zamanlarda geçilir ve uzun sürerdi. Burada ayrıntıların üzerinde durulur, önemli noktaların üzerinden birkaç defa geçerek altı çizilirdi. Oldukça edebi süslemelerle ve tekrarlarla dolu olan bölümdür. Makamlı olan yerler kafiye düzeni içerisinde. Makamın başladığı yerde o ana kadar hayat böyle gelişmiştir, bundan

123) M. Kızılkaya, *Kayıp Dîwan*, s. 89.

sonra başka bir yöne geçilir. Bir anlamıyla Antik Yunan tıyatro düşüncesinde Aristo'nun tragedyalar için tanımladığı "trajik hata" (Hamartia) söz konusudur burada. Kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüş olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur bu. Buradaki "trajik hata" ahlaka ilişkin bir durumdan öte bir insanın çatışma ögesini oluşturan karşı tarafa ilişkin yaptığı belli bir hata ya da işlediği bir suçtur. Makam başladığında ya da bitmek üzere olduğunda dengbêjin yanında oturan biri/birileri, onu motive etmek için melodiye mırıldanırdı. Bu mırıldanış ona hem anlatıcı olduğunu hatırlatır hem de nefes alması için kısa bir zaman kazandırırdı. Bir an bile olsa bir yabancılaşmaya uğrar, sonrasında yeniden hikayenin içine girdiğinde daha canlı anlatırdı. Bir savaşın doruk anında seslerine bütün etkileyciliklerini katar, olayın ayrıntılarını oldukça hızlı söyler ve haklı buldukları tarafın duygularını daha iyi vermeye çalışırlardı. Duygusal bir anda ise melodi oldukça hafifler, ses ağırlıklı olur, kızı ya da delikanlıyı övücü sözler söylenir ve onlarla özdeşlik kurulması sağlanırdı. Örneğin Siyamed U Xecê destanında Siyamed'in Xecê ile karşılaştığı yer böyle bir duygu içerisinde verilir. Böyle bir hazırlıktan geçildikten sonra Siyamed'in ölüm anında duygularına hakim olamayan dengbêjler vardır. Onu dinleyenler de duygularını yenemeyip ağlayabiliyorlardı. Böylece "civat" yani meclisteki ya da divanhanedeki dinleyiciler bir duygusal boşalım yaşıyordu. Öte yandan anlatılan hikayeye kendini tamamen kaptıran kişilere de rastlanırdı. Muhsin Kızılkaya, Hakkari yöresinde yaşanan bir olayı *Kayıp Diwan* kitabında aktarır. Ancak hikayeyi anlatmadan önce 'Dimdim Kalesi' hikayesinin sadece o hikayeye özgü olan yedi makamla söylendiğini belirtmek gerekmektedir. "Birinci makam mevzuya giriştir, ağırdır, yavaş yavaş hikayenin içine çeker dinleyeni. İkinci makam inşa makamıdır. Böy-

le sürer... altıncı makam savaş makamıdır, dinleyenleri savaşın içine çeker. Yedinci makam yenilgi makamıdır. Dinleyenleri hüzne boğar.”¹²⁴ Yöredeki bütün dengbêjler hikayeyi bu makamlarla seslendirirler. Hikaye bir isyan destanıdır ve Kürtlerin Xanê Lepzêrîn'in (Altın Bilekli Han) önderliğinde, 16. yüzyılda Safevi Hükümdarı I.Şah Abbas'a karşı ayaklanmalarına dayanır. Enter adlı önemli bir dengbêj de gece bir divanhaneye konuk olur. Hikayeyi makamlarıyla anlatır. Savaş makamına gelir. Sonrasında gelişenleri ise Kızılkaya şöyle aktarır: “Enter o gece Mehmet Ağa'nın diwanında Dimdim Destanı'nın tam bu bölümüne geldiğinde kendinden geçmiş, gözleri kapalıdır; ağzından çıkan kelâmın büyüü dinleyenlerin üzerinde bir perde gibi yayılmış, herkes kelâmın büyüüyle yiğitliğe, direnişe yazılan bu methiyenin etkisinde kalmıştır. Ömer Han'ın, Dimdim Kalesi'nde evlendiği civan oğlu Abdal Bey karısını ve çocuğunu öldürüp kalenin merdivenlerinde, önde giden babasına “dur baba, bensiz düğüne gidemezsin” diye bağırdığı kıtaya geldiğinde Mehmet Ağa, Acem kuşağının arasında sedef kakması pırıl pırıl parlayan hançerinin kabzasına sarılarak kınından çeker. Kelâmın büyüüyle o an kendini kalede sanan Mehmet Ağa, hançeri rasgele yanındakine saplar ve var gücüyle bağıır.”¹²⁵

Şerefxan Cizîrî de bu konuya başka bir açıdan, dinleyicilerin tarafından yaklaşır. Dengbêj hikayesini anlatırken “civat”ın isteklerini göz ardı etmediğini onları etkilemek için türlü yollar denediğini söyledikten sonra şöyle devam eder: “Dengbêj, topluluk içinde hikayesini anlatmaya başladığı zaman, ortaya çok ilginç fotoğraflar çıkar. Özellikle hikayede birileri öleceği zaman ya da topluluğun sempatisini kazanmış bazı kahramanlar trajik

124) M. Kızılkaya, *Kayıp Dîwan*, s. 37.

125) a.g.y. 38-39.

bir duruma düştükleri zaman, dinleyiciler dengbêjden hikayenin o bölümünü atlamasını isterlerdi. Dinleyiciler trajik sonuçları bazen görmek istemezlerdi. Ya da hikayenin kötü karakteri hikayenin bir yerinde kötü duruma düştüğü ya da öldüğü zaman herkes sevinir ve içten bir 'ohh' çekerdi. Kötü kişiler ve kötü olaylar her zaman kınanırdı. Bu tür durumlarda toplumun ahlak anlayışı iyice ön plana geçerdi.”¹²⁶ Başka ilginç bir örnek de Özdemir Nutku'nun hazırladığı *Meddahlık Ve Meddah Hikayeleri* kitabında vardır. Orada da “Bazı durumlarda, Yeniçerilerin ve kabadayılardan hikayesinde sevdalıları birbirlerine kavuşturmayan anlatıcıyı, kızıp dövdükleri hatta vurup öldürdükleri olmuştur” denir. Burada yeniden Aristoteles'ten “trajik haz” düşüncesini ödünç alabiliriz. Dengbêjlerin anlattığı hikayelerdeki kahramanlar birer trajik kahraman özelliği taşımaktadırlar. Hikayelerin sonları da genellikle trajik biter. Böylece hikayelerin sonucunda “trajik haz” oluşur. İnsan yaşamını kapsayan duygular, acı ya da acının nedenleri, anlatılan hikaye yoluyla yeni baştan yaratılmış olur. Kahramanın yaşamına öykünme hikayenin bitimiyle birlikte duygusal bir boşalığa yol açar. İşte “trajik haz” denen duygu da budur. Öte yandan hikayelerin olay dizisi gevşek dokulu olur. Dengbêjler, dinleyicilerin arzularını da göz önüne alarak hikayeyi uzatıp kısaltabilir, herhangi bir yerinden başlayabilir, geriye dönüşlerle hikayeyi oluşturabilirdi. Bu tamamen dengbêj-dinleyici ilişkisine bağlıdır. Nitekim Ong da bu görüşü destekler. “Kalıplar ve konular değişmese de, dinleyici tepkisi, kendi ruh haleti veya o anki toplumsal ve ruhsal öğelerin etkisiyle aynı ozan bile şiirlerini her kez başka türlü sıralar, diker, ‘rapsodileştirir’ ”¹²⁷ Fadilê Kufrawî'nin anlattığı bir çok hi-

126)Ş. Cizîrî, a.g.y. s. 32.

127)W. Ong, a.g.y. s. 77.

kaye bölük-pörçüktür. Bilinen bir çok hikayeyi günlerce anlatmasına rağmen bitiremez. Bu da hikayenin içine durmadan yeni parçalar kattığını gösterir. Çünkü dinleyicinin talebi tamamen bu yöndedir.

Dengbêjler hikayelerini topluluğa aktarırken anlatının seyri-ne ve temasına bağlı olarak bazen ezgiyi kesip hikayeyi anlatmaya başlar, ardından uzun havaya dönerek bir önceki ezgiye benzeyen melodik çizgide hikayesini anlatmaya devam eder. Erol Mutlu bu temsilin 'monoton' bir ezgi yapısı içinde değerlendirelebileceğini söyler.¹²⁸ B. Nikitin ise önemli bir dipnotla "...daha eski gezginler Kürt türkücülerindeki makam seyri sanatına ve çok anlamlı nüaslara dikkat çekmektedirler"¹²⁹ der. Dengbêj tarzı için daha önce Kemal Burkay'dan aldığımız alıntıya benzer bir görüş vardır. "Uzun mısralarda sözcükleri hızla ve üst üste yığarak okur; kısa mısralarda da onları iyice uzatır, sonra sondan bir önceki hecenin -sanatsal bir uyumla ve olağanüstü uzun bir biçimde- üzerine basarak durur, son hece ise hemen hemen ölürken olduğu gibi ve bir soluk halinde, vurgusuz çıkar ağızdan; ama onda da uyumlu bir makam seyri, şiddetli bir titreşim vardır. Bu adamların olağanüstü belleği bütünüyle türküye bağlanmış görünmektedir..."¹³⁰

Dengbêjlerin anlattığı hikayelerin müzikal stilleri neredeyse bütün Kürt coğrafyasında aynı estetik yapıya sahiptir. Burada serbest ve oldukça uzun kıtalar söz konusudur. Öte yandan bölgesel değişikliklerle bu biçimsel özellikler esnek bir yapıdadırlar da. Kürt müziği konusunda bir makale yazan Dr. Dieter Christensen metinlerin müzikal yapılarıyla ilgili önemli bilgiler vermektedir:

128) Erol Mutlu, *Kürt Müziği*, s. 58.

129) B. Nikitin, *Kürtler*, s. 461.

130) a.g.y. s. 460-61.

“Bu kıtalar ezgisel formüller ile metine uyarlanmaktadır. Metin de sabit değildir ve şarkıcı tarafından, olay ve metin formüllerine göre doğaçlama anlatılır. Ritm, okuma şeklinde olup metrik uyak bulunmamaktadır. Melodiler nadirdir, ancak çoğu zaman heceli okuma şekli hızlı bir şekilde, kıta başlangıçlarında bulunan durma sesleri (haltetöne) ile yer değiştirir. Beşliği aşan ezgilerde, geniş ve vurgulu atlamalar ön plana çıkmaktadır. Aynı şekilde köşeli ezgi oluşumu bu Kürt destanlarını belirler.”¹³¹

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 hîm ha hîm) söylediler. 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.

Dinleyici aktarılan hikayeyi dinleyerek bir yandan hoşça vakit geçirirken öte yandan “gerçeği” ve “kültürel tarihini” öğrenir. Daha önce dinlemiş olduğu bir hikayeyi bir daha, farklı bir ağızdan farklı biçimde dinleyerek özümser. Bu açıdan teması, olay örgüsü, motifleri, kahramanlara yaklaşım biçimlerini bildiği bir hikayeyi, dengbêjin kuracağı yeni kompozisyonla toplumdaki olumlu ya da olumsuz değerlerin, kişiliklerinde canlandırdıkları tiplerin harmanlandığı bir sosyal ve kültürel değerler şenliğine dönüşür. Bu durum tam da yazılı ve görsel kültürler içerisinde bir yöntem olarak beliren ‘eğlendirerek eğitime’ ye benzer. Bu anlamda değerlendirildiğinde dinleyen hikayeyi kendisine veri-

131) Dr. Dieter Christensen, “Kürtlerin Müziği”, Çev. Huri Tuşık Özkurt, haz. Mehmet Bayrak, *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları*, Ankara, 2002 s. 121.

lenler doğrultusunda değerlendirip hayata yönelik ipuçlarını alır. Kahramanla özdeşleşir ve onun hatalarını gündelik hayatta yapmamaya çalışır. Bu yorumuyla tragedyaları andıran hikayeler her an dinleyeni bir “katharsis”ten (arınma) geçirir ve geleneğin kurallarını sürekli hatırlatır.

Destanların geceleri ve bir topluluğa anlatılması, o topluluğun kendini anlatının içine dahil etmesi, sözün ve sesin ne kadar değerli olduğunu, ne kadar ritüelist ve büyüsel özellikler taşıdığını gösterir. Ritüelisttir çünkü, anlatı başladığında insanlar gündelik hayatı tamamen unutup kendilerini destanın içine bırakırlardı. Hikayenin bitiminde ise iyi bir filmin, iyi bir romanın veya iyi bir sanat eserinin insanın üzerinde bıraktığı iz gibi, dengbêjler de seslerinden bir mühürle iz düşürürlerdi dinleyenlerin kalbine...

Dengbêjlik daha önce de dile getirdiğimiz gibi Kürtlerde kabilesel dönemden itibaren var olmuştur. Ong’un söylediği gibi her şey söz olunca uçup gitmesi de kolay olur. Bu yüzden dengbêjler toplumsal hafıza ve sözlü tarih işlevi görmüştür. Yaşanılan çağlarda, geçen olayları hemen hikayeleştirme, destanlaştırma yoluna gitmişler, bu konuda müziğin kalıcı gücünden de yararlanmışlardır. “Büyük oranda sözlü anlatım alanıyla sınırlandırılmış bir halkın hayatında müzik, doğal olarak, alışılmışın dışında, daha ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuş ve farklı bir ‘toplumsal işlev’ üstlenmek durumunda kalmıştır; yaşanan hemen her şey -yalnızca tarihi olaylar değil, bütün epik ürünler, kahramanlıklar, çatışmalar ve destanlar, lirik öyküler, mistik değerler müzik aracılığıyla kaydedilmiş, toplumun kolektif hafızasına bu yolla sokulmuştur. Bu süreçte *dengbêj*lerin oldukça tayin edici rolleri olduğu biliniyor.”¹³² Çağlar boyunca bu hafıza hep canlı

kalmış ve kuşaktan kuşağa aktarılarak, birikim dengbêjlerin kanalıyla bugüne taşınmıştır.

Dengbêjliğin öğrenim yöntemi çıraklıktan yani ‘şakirt’likten geçer. Yazının bir türlü içselleştirilmediği Kürt toplumunda, bir dengbêj bütün yaşantısı boyunca hikaye konusunda edindiği deneyimi hikaye soyunu devam ettirecek birine, çırağına devreder. Ong, “Çıraklık (örneğin usta avcılardan avlanmasını öğrenmek) bir tür çıraklık sayılan müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hakim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleridir”¹³³ der. Dengbêj, çırağına hikayelerini aktarırken aslında yaşadığı toplumun geleneklerini, anlayışını ve dilini de aktarmakla birlikte deneyimden çekip aldığı hikayesine kendi deneyimlerini de ekler. Dengbêj çeşitli biçimlerde hikayesini ve bildiklerini çırağına aktarırken aslında o zamana kadar öğrendiklerini de bu sayede bir sonraki kuşağa geçirir. Yani bir toplumun deneyimini ve inanışlarını aktarırken, bireysel hayat deneyimlerini ve inanışlarını da çırağına emanet eder. Bur kay’ın görüşü de aynı paraleldedir. “Halk arasında dengbêjlik oldukça yaygındır. Bunun için genellikle özel bir eğitim de gerekmiyor. İnsanlar aile içinde ya da köy odasında, daha küçük yaştan itibaren dinleyerek, söze ve müziğe alışarak, söyleyerek söz konusu halk türkülerini makamına uygun söylemeyi öğreniyorlar... Geçmişte, okuma yazma ve nota bilgisi gerekli olmasa bile, ustaların yanında belli bir süre eğitim görmek gerekirdi.”¹³⁴ Ancak Kürt araştırmacılar dengbêjliğin okulunun olmadığı ve bu işin

* Kürtlerde “Şagirt” denir. Ve çırak anlamı taşır. Biz Türkçeye geçmiş halini kullanmayı yeğledik.

133)W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 21.

134)K. Bur kay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, cilt 1, s. 216-217.

usta-çırak yöntemiyle uygulandığını söylemelerine rağmen, Kürt kültürü ve sosyal yapısı, tarihi üzerine önemli çalışmalar veren kişiler bu işin okulları olduğunu aktarırlar. Jwaideh *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi* adlı kitabında “Popüler halk hikayelerini ve destanlarını ezberden anlatan saz şairlerini, ozanlarını yetiştiren okullar vardır... Okullarda, güzel sesli olduklarına inanılan öğrenciler, zengin türkü, destan ve şiir repertuarlarını ezberlerler. Çoğunun okuma yazması olmadığı gibi, Kürt halk edebiyatı ürünlerinin büyük bir kısmı hâlâ yazılı değildir.”¹³⁵ Nikitin ise Kürt tarihi ve kültürü üzerine ilk araştırmalardan birini yapan, Kürtlerin yaşadığı coğrafyalardaki yurtlarında 1901-1903 ve 1906-1907 yılları arasında yer alan araştırma gezisi notlarını üç cilt halinde yayınlamış olan O.Mann’dan aldığı görüşle Kürt ozan okullarından söz eder. Ancak bu okullarda da yine usta-çırak ilişkisi genel yapı içerisinde geçerlidir. Nikitin O.Mann’ın görüşlerini şöyle aktarır: “Çoğunca mollalar tarafından yönetilen okulların (bunların sayısı da pek fazla değildir) yanında, Kürtlerde, epik halk şiirini besleyen bir ezgi okulu türünün bulunmuş olduğunu, hâlâ da bulunduğunu söyleyebiliriz. Türkücü olma yeteneği taşıyan delikanlılar, eğitim görmek için bir ustanın (Farsça vasta-üstad) yanına girmekte ve bu ustaların yalnızca sözel (oral) geleneği sürdüren repertuarını öğrenmektedirler; okuma-yazma bilen ozanların sayısı çok azdır. Rahman da (O.Mann’a bu bilgileri sağlayan Kürt ozanı) öyle okumuş yazmış biri değildi. Bu delikanlıların yetenekleri belli bir düzeyin üstündeysen, daha sonra ikinci, üçüncü bir hocanın yanına girmekte ve onların *şagird*’leri (öğrenci, çırak) olmaktadırlar. Elbet onlara bunun bedelini ödemek de söz konusudur: Şagirdler ya hocanın ev hizmetlerini görmekte ya da minnetlerinin karşılığı aynı bir

ödemedede bulunmaktadırlar.”¹³⁶

Buradan hareketle Türkiye coğrafyasında yaşayan Kürtler arasında dengbêjler okulu bir mekan olarak algılamayıp, onu ustanın, ‘şakirt’ını yetiştirdiği alan olan, aile ortamı, divanhane olarak değerlendirirken, İran’daki ve Irak’taki Kürt yurduna seyahat etmiş olan ve birebir dengbêjlerden aldığı bilgilerle görüşünü açıklayan seyyahlar ise bu işin yetiştirme mekanları olarak okulu da göstermişlerdir.

Dengbêj, kendi deneyiminin dışında başkalarının deneyimlerini de bilgiye dönüştürüp hikayesine dahil eder. “Bütün usta hikaye anlatıcıları, deneyimlerinin basamaklarında sanki bir merdivenden inip çıkıyormuşçasına bir aşağı bir yukarı rahatça dolaşıp dururlar. Bir ucu yerin altında öbürü bulutların içinde kaybolan bu merdiven, bireyin yaşayabileceği en derin şokun, ölümün bile bir engel, bir sınır oluşturmadığı kolektif deneyimin imgesidir.”¹³⁷ Benjamin başka bir yerde de bu durumu çömlekçinin ürettiği çömlekte bıraktığı parmak izine benzetir.¹³⁸ Yıllar süren çıraklık döneminden sonra işinin ustası haline gelen, her türlü inceliği öğrenen ve artık kendisi de bir dengbêj olan kişinin yapması gereken ise Homeros ve eserleri konusunda önemli çalışmalar yapan ve *Odysseus’un Dünyası* adlı eserinde de *Ilyada* ve *Odysseia*’nın kahramanlarını irdeleyen Moses I. Finley’in belirttiği gibi “Kendisinden önceki halk ozanları aracılığıyla kuşaklar boyu, aktarılacak yığılmış olan çok sayıda olayı, harmanlayarak ya da ayırıştırarak belirli bir düzende işlemek ve anlatmaktır.”¹³⁹ Finley birikim ve deneyim konusuna da şöyle bir açıklık getirir. “Ozanın

136) Oscar Mann, *Kürtçe-Farsça Araştırmaları*, Georg Reimer Yay., Berlin, tarihsiz, s. 35. Aktaran B. Nikitin, *Kürtler*, s. 459-460.

137) W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, s. 93.

138) a.g.y. s. 84.

139) Moses I. Finley, *Odysseus’un Dünyası*, Çev. Gül E. Durna, Ayraç Yay, İstanbul, 2003, s. 34.

kullandığı malzeme geçmişten devrolan öğeler ve yöntemler birikimiydi. Bu birikim, kuşaklar boyu ozandan ozana aktarılırken kısmen tarihin akışı içerisindeki gerçekliklere uzak ya da kayıtsız kalınmasından, kısmen de ozanların, ister siyasi etmenlerden kaynaklansın, değişikliklere yönelmesinden dolayı sürekli farklılaşmış; sözlü gelenek içerisinde sürekli yanlışlarla yüklenerek biçim değiştirmişti.¹⁴⁰ Çoğunlukla hikaye anlatıcılarının sözü edilen birikimleri mitlerle ilgili olandır. Anlatılan her olaya uygun düşecek ya da yakışacak biçimde geliştirilmiş bu anlatım biçimleri: “Şafağın sökmesi veya gecenin çökmesi gibi doğal olayların, uyanmak, yemek, içmek, rüya görmek gibi insana özgü sıradan eylemlerin dile gelişidir; savaş sahnelerinin, silahların, hazinelerinin, bayramların, cenaze törenlerinin anlatımıdır; sarayların ve kırların betimlenmesi ya da denizlerin ve otlakların metaforik kullanımlarıdır ve daha niceleridir.”¹⁴¹ Dengbêj de benzer yapı taşları üzerinde hikayesini kurar ve geliştirir. Bu kullanımlar eski ve artık bildik olsa da her bir çalışma ya da her bir başarıım yepyeni bir ürünün oluşumunu gösteriyordu.

Dengbêj olmak için yola çıkan çıraklar, bütün incelikleri öğrenmek zorundaydılar. Atasözleri ve deyimlerin kullanılması, kalıplaşmış kelimelerden yeni anlamlar üretilmesi, sıfatların iyi kullanılmasının öğrenilmesi, olayın örgüsünü meraklandıracak biçimde geliştirmek, makama duygusalılık katmak gibi. Doğal bir yetenektir bu, hafızasına ve sesine güvenen dengbêj olabiliyordu. Görüşlerine başvurduğumuz Dengbêj Fadil -ki inanılmaz bir hafızaya sahipti- dengbêjliği, köye gelen dengbêjleri dinleyerek ve onların söylediklerini belleğinde tutarak öğrendiğini söyler. İlk gençlik yıllarından beri onlara özenmiş ve sonunda deng-

140) a.g.y. s. 52.

141) a.g.y. s. 34.

bêj olmuştur. Kôr olması da onun hafızasını daha güçlü yapmış, imgelemine sınırsız kılmıştır. Bu yüzden de bir adamdan, ağaçtan, silahtan ya da bize önemsiz gelebilecek herhangi bir ayrıntıdan söz ederken bile, bir kamera gibi sözlerini onların üzerinde gezdirir. Böylece anlatılan hemen dinleyenin gözünde canlanır.¹⁴² Dengbêj Abo ise, babasının dengbêj olduğunu, ancak o daha çocuk yaştayken babası öldüğü için dengbêjliği çevre köylerden gelenlerden öğrendiğini söyler. Başlangıçta 'dilan dengbêjliği' yaptığını ama, daha sonra tamamen 'divan dengbêjliği'ne döndüğünü söyler.

Dengbêjlerin de beslendiği ana kaynak ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Walter Benjamin, hikaye anlatıcılarını ikiye ayırır. "Bir atasözü 'yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır' der; demek ki halkın gözünde hikaye anlatıcısı uzaklardan gelen biridir. Ama evinde kalan namusuyla hayatını kazanan, yörenin hikaye ve geleneklerine vakıf kişiyi dinlemek de bir o kadar keyiflidir onlar için. Bu iki tür anlatıcıyı eski çağlardaki temsilcileri aracılığıyla resmedersek, biri yerleşik çiftçide, diğeri ticaret yapan denizcide vücut bulur."¹⁴³ Kürtlerde de, dengbêjlerin köy köy gezmesi; kimilerinin savaşları izleyip kitleye aktaracak kadar gezgin ve maceracı olması, kimilerinin ise köyünde divanhaneyle bağımlı kalması da buna örnek olabilir.

Benjamin hikaye anlatıcılarının artık hayatımızdan uzaklaştığını, onların hayatımızda hiçbir hükmü kalmadığını söyler. Bunun nedenini deneyimin değer kaybetmesinde bulur.¹⁴⁴ Sözlü toplumların sözlü tarihi olan, kuşaktan kuşağa hikayelerle birlikte yaşadığı toplumun geleneklerini, hayata bakışlarını, nere-

142) Fadil Kufrawî, *özel röportaj*.

143) W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, 1995, s. 78.

144) a.g.y. s. 77.

den geldiklerini, dostlarını, düşmanlarını aktaran hikaye anlatıcılarının yerini, yazılı kültürden sonra günümüzde, Marshal Mc Luhan'ın da "Küresel Köy" olarak tanımladığı görsel bir kültür aldı. Artık kişilerin belleğine ve deneyimine ihtiyaç duyulmamaktadır. Eski zaman hikayeleri, kişilerin ağzından değil gazetelerden ve televizyondan öğrenilir oldu. Kahramanlık ve aşk hikayeleri, sinema ve televizyon aracılığıyla en kuytu köye kadar ulaştı. Deneyimin değer kaybetmesini Benjamin, Birinci Dünya Savaşı'ndan bir örnekle gösterir: "Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte, o zamandan bu yana hiç kesintiye uğramayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik? On yıl sonra ortalığı saran savaş kitaplarının, ağızdan ağıza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu... deneyim hiçbir zaman, stratejik deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yaşanmamıştı."¹⁴⁵

Deneyimin savaş sürecinde kaybolduğunu bize gösteren başka bir örnek de Mardin, Kızıltepe'de görüştüğüm dengbêj Fadil ve Hakkari'de görüştüğüm dengbêj Abo'nun söyledikleri oldu. Sözü edilen kişiler, süren yirmi beş yıllık savaş boyunca hiç hikaye anlatmadıklarını, hem insanların buna ihtiyaç duymadığını hem de kendilerinin bir suskunluk içine girdiklerini söylediler.¹⁴⁶

Dengbêj dinleyicisine aynı zamanda akıl veren kişi olduğundan hikayelerde açık ya da kapalı bir şekilde yararlı olanı barındırır, mesajlarını iletir. Sözü edilen yararlılık bazen bir ahlak

145) a.g.y. 77-78.

146) Fadilê Kûfrawî, özel röportaj.

dersi niteliği kazanırken bazen bir öğüt, atasözü ya da düstur olabilir. Bu yararlılık anlatılan dinleyici ortamına göre değişir. Hikayede alttan alta ama sürekli bir şekilde kıssalar aracılığıyla dün ve bugün var olan Kürt toplumunun ahlakını, insani değerlerini ve arketiplerini öğretir. Masallarda daha çok hayatı tanıtmaya yönelikken, yetişkin topluluklarına anlatılan aşk ve kahramanlık destanlarında örnek davranış biçimi ve yürünmesi gereken yol anlatılmaya çalışılır. Efsanelerde ise varoluşa dair sorulara yanıtlar verilmeye çalışılır ve dünyaya tutunma biçimleri aranır. Öte yandan zaman içinde masallar ve doğaüstü güçleri temsil eden ve fantaziye seslenen efsaneler geride kalmış bunun yerini dünyevi gerçeğe daha çok uyan, olağanüstü olanı da hikayenin içinde estetize ederek alan destanlar almıştır. Şerefxan Cizîrî ise hiçbir zaman fantastik olanın Kürt sözlü hikayeciliğinin kökenini oluşturamadığını, hikayelerin aşiretsel yapı ve onun değerleri çerçevesinde genişleyip daraldığını, çoğunlukla oradan beslendiğini söyler.¹⁴⁷ Böyle bakıldığında dengbêjin bir ermiş, bir öğretmen, bir akıl veren, yol gösteren, danışılan olduğu söylenebilir. Benjamin'in şu sözleri bütün kültürlerin ve bütün zamanların hikaye anlatıları için geçerlidir: "Yeteneği hayatını anlatabilmesinde, farklılığı baştan sona *bütün* hayatını anlatabilmesindedir. Hikaye anlatıcısı... o, hayatının fitilinin, hikayesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adamdır... hikaye anlatıcısı dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir."¹⁴⁸

Ancak anımsama yoluyla hikayelerini dinleyicilerine aktaran dengbêjler belli kalıplar ve sıfatlardan yararlanır. Her anlattığı hikayeyi ikinci defasında farklı kalıplarla anlatır. Hikayeyi ezberlemekten öte hikayeyi bulunduğu zaman, mekan ve kişilere göre

147)Ş. Cizîrî, a.g.y. s. 29.

148)a.g.y. 99-100.

yorumlar. Bu anlamda anlık duygu önem kazanır. Dinleyenin katılımıyla birlikte, kullandıkları enstrümanlarla ve aksesuarlarıyla birlikte teatral özellikler kazanır. Hikayeler toplumun değer ölçülerini de içinde taşıdığı ve dengbêjler *yaşlı bilgiler* olarak değerlendirildiği için onların söyledikleri kutsal söz değeri taşır. Bilgelik, yaşlılık ve saygınlık, sözlü kültürde yaşayanlar için izinden gidilmesi gereken üçlü bir yoldur. Ve bu yolda yürümek insanın yararınadır. Dünyanın hemen hemen her sözlü toplumunda var olan hikaye anlatıcıları birbirlerinden habersiz olmalarına rağmen neredeyse aynı sınanmalardan geçerek, aynı yolları aşarak, aynı yöntemleri deneyerek hikayelerini icra etmişlerdir.¹⁴⁹

Dengbêjler, yazılı kültürde okuryazarların kullandığı ve bir çeşit kelime belleği olan *sözlükten* yoksundurlar. Sözlük tamamen yazılı kültürün bir gerekliliğidir. Sözlü kültürlerde dile ve dolayısıyla kelimelere bu anlamda hakim olunamazken yazılı kültürün ürünleri olan sözlükler, yazım kılavuzları, gramer kitapları kelimeleri belli bir kalıbın sınırlarına dahil ederler. Ong, “dile hakimiyetimiz, dilin görsel dönüşümleriyle iç içedir”¹⁵⁰ demişti. Aklın sözlüğü yoktur dolayısıyla dengbêjler de böyle bir kurallar silsilesinden bihaberdirler. Bu anlamda genelde sözlü kültürde özelde ise dengbêjlerin şahsında üretilen sanat ve insanlık değerleri açısından olağanüstü sözlü edimler, kişinin ruhuna yazının egemen olmasıyla birlikte yiter.

Dengbêjlerin *sözlükleri* yoktur ancak sıfat dağarcıkları olduk-

149) Bkz.

Florence Dupont, *Edebiyatın Yaratılışı*, Çev. Necmettin Sevil, Ayrintı Yay., İstanbul, 2001, s. 30-31.

M. I. Finley, *Odysseus'un Dünyası*, s. 29-57.

W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 21-77.

Kendal Nezan, *Kürt Müziği*, s. 11-21.

Azra Erhat, *Sevgi Yönetimi*, s. 254-265.

150) W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 27.

ça gelişkindir. Hikaye boyunca her dize ölçüsünün gerektirdiği sıfatları kolaylıkla ekleyebiliyorlardı. Ayrıca daha önce de belirttiğimiz gibi her anlatışlarında da çoğunlukla kalıplı aktarımla birlikte sıfatlar da değişmekteydi. Söz konusu durum Homeros'un eserlerinde de yoğunluktaydı. Bu konuda örnekler veren Finley, C. M. Bowra'dan aldığı bir alıntıyla on dokuzuncu yüzyılda Hindu Kuş'un kuzeyinde yaşayan ve dünyanın diğer yörelerindeki hikaye anlatıcılarından da bihaber olan Kara Kırız bir hikaye anlatıcısından söz eder. Bu hikaye anlatıcısı şöyle konuşmaktadır: "Söyleyebilirim her türlü ezgiyi; tanrının yüreğine bir armağanıdır bu; aranmam hiç, bakınmam söz diye; onu, tanrı düşürür dilime; öğrenmedim ezgilerin hiçbirini, çünkü doğar her biri içimden, taşar kendimden."¹⁵¹ Bu anlamda bakıldığında hikaye anlatıcısının diline gelen kelimelerden dolayı kendini kutsallaştırdığını da görürüz. Çünkü ona tanrı kelamı sunulmuştur. Bu yüzdendir ki dengbêj de kelimeler ve sıfatlar arayınca sıkışmaz. Dinleyici de bu anlamda ona değer biçer. Hikaye anlatıcılarının özellikle destanı şiirli bir biçimle anlatmaları onlara bir dize ölçüsünü dikkate alma zorunluluğunu getirmiştir. Bu da onun kelime seçme özgürlüğünü bir anlamda kısıtlar. Ancak masal ve efsanede, şehrin modern hayatına uydurulmuş gerçekçi hikayelerde bu zorunluluk aranmaz. Ong da burada hikayeyi 'epope' olarak değerlendirdikten sonra Finley gibi düşünür ve ekler "Şiir ölçüsünün gerektirdiği kelime seçiminin şairin kendi dehasından (ve böylece özü açıklanamayan gizemli yetenekten) fışkırdığı ve şaire su gibi akıp geldiği kanısındaydı."¹⁵² Daha sonra da dize ölçüsünü Homeros destanlarındaki dilde değerlendiren Ong "Homeros destanlarının dili çeşitli metinlerin,

151) M. I. Finley, *Odysseus'un Dünyası*, s. 48-49.

152) W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 35.

üst üste birikmiş dilinden ziyade, nesilden nesile destan ozanlarının dize ölçüsünü tutturmak için koruyup ve/veya yeniden birleştirdikleri kalıplaşmış deyişlerin dilidir”¹⁵³ demektedir. Dengbêjlerde de dize ölçüsü zamanla daha esnek hale gelmiş ve kelimeler dengbêjin hünerine göre daha serbest kullanılmıştır.

Dengbêjlerde kalıplar, kalıplaşmış düşünceler değerliydi. “Sözlü kültürlerde kazanılan, öğrenilen bilginin unutulup kaybolmaması için sürekli tekrar gerekiyordu; kalıplaşmış düşünme biçimleri, hem bilgelik hem de etkili bir kamu yönetimi için elzemdi”¹⁵⁴ Sözlü kültürlerde oldukça önemli olan ‘kalıp’ kavramı Ong’un Adam Parry’den aktardığı anlamla şöyle ifade buluyordu: “kalıp, belli bir düşünce dile getirmek için dize ölçüsünü bozmadan kullanılan söz kümesidir.”¹⁵⁵ Sözlü kalıbın, tam olarak ne olduğu ve nasıl kullanıldığı içinde bulunulan sözlü toplumun geleneklerine bağlıdır. Ancak buna rağmen bütün sözlü geleneklerde bu kavramın geçerliliğini sağlayacak ölçüde ortak özellik bulunmaktadır. Ong, *Whitman*’ın *Ilyada* üzerine yaptığı iddialı çalışmasından söz eder. Bu eserde anlatıldığı üzere *Ilyada* da kalıplaşmış deyişlerin çoğu zaman anlatılan olayın sonunda aynı olayın açılışından, girişinden alınan öğelerle tekrarlandığını söyler.¹⁵⁶

Kelimeler sözlü kültürlerde sesle sınırlıdır. Dolayısıyla sesin kaybolmasıyla birlikte bilgi de kaybolur. Bu yüzden Euklides’in “Ne anımsıyorsak onu biliriz” sözü sözlü kültürü dolayısıyla o kültürün belleği olan, hikaye anlatıcılarının belleğini karşılar. Dengbêjler de anımsayabildikleri kadar bilirler. “Plotinos ‘anımsama unutmuş olanlar içindir’ diye yazmıştı (Enneades,4,6,7).

153)a.g.y. s. 37.

154)a.g.y. s. 37.

155)a.g.y. s. 39.

156)a.g.y. s. 40.

Öğretisi Platoncudur. ‘unutmuş olanlar için anımsama bir erdemdi; ama yetkin olanlar hiçbir zaman gerçeğin görüntüsünü yitirmezler ve onu anımsamaya gereksinimleri yoktur.’ (Phaidon 249) demek ki bellek, akılda tutma (mneme) ile anımsama (anamnesis) arasında bir fark vardır.”¹⁵⁷ Dengbêjleri kapsayan temel sorular “dengbêjler nasıl anımsar, metinden yoksun olan bu kişiler nasıl oluyor da belleğinde yüzlerce hikayeyle yaşıyorlar?” ya da daha genel bir soruyla “sözlü kültürde düzenli bir biçimde ne, nasıl bilinebilir?” şeklindedir. Bu soruların yanıtı kalıpların ve ritmin anımsamayı kolaylaştırması kadar, belki hepsinden önce iletişime bağlıdır. Bu da dinleyiciyle oluşan güçlü ve kopmaz bağıdır. 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 birkaç kişi arada “ahêy” çekerek, dengbêjin sesini meth ederek, kahramana dair olumlu sözler söyleyerek ona eşlik eder ve dengbêjin heyecanını, anlatma isteğini had safhaya çıkarır. Dengbêjin belleği ve dolayısıyla hikayenin sürekliliği bu unsurların birleşimiyle sağlanır: “Ancak, bir dinleyicinin desteğiyle de o düşüncenin her bir parçası not edilip korunamaz. İnce ince irdelenen bir şey, insan aklında nasıl kalabilir? İşte bunun tek bir yanıtı vardır: anımsanabilir şeyler düşünerek. Birincil sözlü kültürlerde özenle incelenmiş bir düşüncelyi koruyup anımsama sorununa geçerli çözüm, belleğe yardımcı olan, ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleri kullanmaktır. Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya

157) M. Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, s. 155.

da antitezleriyle, kelimelerdeki ünsüz ve ünlü seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi (örneğin toplantı, yemek, düello, kahramanın ‘yardımcısı’ vb.) gerekir. Ciddi düşünce bellek sistemleriyle iç içedir. Belleği güçlendirme zorunluluğu, söz dizimini bile koşullandırır.”¹⁵⁸

Anımsamayı kolaylaştıran ve bunu bir yöntem haline getiren bu düşünce, dünya sözlü kültürlerinde birbirine benzer şekilde var olmuştur. İlyada ve Odysseia’daki gibi şafak sadece ‘şafak’ değil, “güzel belikli şafak” ya da “erken doğan gül parmaklı şafak”tır. Zeus sadece ‘Zeus’ değil “bulutları devşiren Zeus”tur.¹⁵⁹ Bu durum dengbêjlerin anlattığı hikayeler için de geçerlidir. Örneğin âşıklar “bin canla” birbirlerine âşık olurlar. Kızlar sadece güzel değil, *güzeller* güzelidirler. Ya da gözlerinin renginin siyah olması onları “kömür gözlü”, gözlerinin büyük olması onları “ceylan gözlü” yapar. *İnci dişli, armut memeli, sürmeli gözlüdür; atlar rüzgar kanatlı; kahramanlar çelik bilekli, badem bıyıklı, şahin gözlü, kaplan pençelidirler.* Burada Kürtlerin önemli aşk hikayelerinden olan Zembîlfiroş’tan bir alıntı yapabiliriz. “Gözlerim ayna gibidir, kirpiklerim kaytan gibidir, dişlerim mercan gibidir... memelerim yayla gibidir, yedi aşiretin yaylası gibi, Zembîlfiroş, Derviş’in oğlu, onlar senindir...” Dikkat edilirse Kürtlerde anlatılan hikayelerdeki kişiler doğaya benzetilir: Çünkü burada da, diğer sözlü kültürlerde olduğu gibi, insanlar teknolojinin aracılığıyla boğulmaksızın doğa ile doğrudan ilişki kurmuş ve doğayı içselleştirmiş, onun ayrılmaz bir parçası olmuşlardır.

Hikaye anlatıcıları destanı şiir kalıplarına göre anlatırlarken

158)W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 49-50.

159)Homeros, *Odysseia*, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 135-154 .

masal ve efsane bu kalıpların dışında kalır. Dengbêjler ise bu konuda oldukça esnektir. Ancak bütün bu hikaye çeşitleri yine de ritim ağırlıklıdır. Ritim anımsamayı kolaylaştıran yöntemlerden bir tanesidir. Belli bir ritim ve tartımla anlatılan hikayeler hem dinleyicilerin kulağına anın duygusunu aktarır hem de dengbêjin belleğine yardımcı olur. Hikaye içinde gelişen aksiyona göre ritim ve tartımlar da belirlenirdi. Duygusal bir yerde ağırlaşan, bir ağıta dönüşen hava, bir savaş sahnesinde hızla ve heyecanla anlatılırdı. Dengbêjlerde kalıplaşmış deyimlerden oluşmayan hiçbir düşünce uzayıp gidemez. Çünkü deyişler düşüncenin özünü oluşturmaktadır. Bu anlamda sözle biçimlenen düşünce ilerlerken, hazır kalıpların kullanımı bir incelik ve estetik içerisinde gerçekleştirilir. “Bu kültürlerde yasalar bile, kalıplaşmış deyişlere, atasözlerine yerleşmiştir; bunlar yalnız yasa dilinin süsü değil, yasanın özüdür.”¹⁶⁰ Dengbêjlerin şahsında sözlü kültür- lere bakıldığında her deyişin, her düşüncenin bir biçimde kalıplaştığı görülür. Bu doğal bir süreçtir. “Çünkü her kelime ve her kelimenin içerdiği kavram, bir tür kalıp, deneyimlerden kaynaklanan verileri işlemenin değişmez bir yolu olup deneyim ve irdelenmenin zihinsel düzenlenişini belirler ve belleğimizde yer etmesine yarar. Deneyimi kelimelerle ifade etmek (ki böylece özgün deneyim, az da olsa değişir, ancak ‘yalan’a dönüşmez) anımsamasını kolaylaştırır. Sözlü kültürün ayırt edici özelliği olan kalıplar, bazıları yalın olsalar bile, tek tek kelimelerden daha fazla işlenmiş kalıplardır.”¹⁶¹

Dengbêjler çözümleme yerine kümelemeye giderler. Belleği güçlü kılmak için kalıplardan yararlanan dengbêjler, söze dayalı düşünce ve anlatım unsurlarını tek başına bir anlam taşıma-

160)W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 50.

161)a.g.y. s. 51.

dıkları için, eş ya da zıt anlamlı terimler, deyişler ve cümlecikler kümesi halinde dinleyicisine sunar. Yukarıda da belirtildiği gibi yazıdan habersiz olan bu insanlar özellikle belli bir düzene göre anlattıkları hikayelerde sıfatları bu bağlamda öne çıkarırlar ve asker yerine kahraman asker, çınar yerine ulu çınar gibi kümeleştirmelere giderler. Bu söyleyiş zihinde yer eden bir söyleyiştir.

Dengbêjler, hikayelerinde bol tekrarlı söyleyişlere yönelirler. Yazılı kültürde bir metin okunduğunda gözden kaçan ya da anlaşılamayan bir durum söz konusu olduğunda geriye dönülüp bakılabilir. Ancak dengbêjlerin tamamen söze dayanarak anlattıkları hikayelerde geriye dönüp bakmak söz konusu değildir. Ses ağızdan çıktıktan sonra uçup gitmiştir artık. Bu nedenle zihin aktarılan hikayenin büyük bir bölümünü odak noktasına yakın tutarak daha fazlasını söylemek ve yavaş ilerlemek zorundadır. Ağdalı konuşmalar, daha önce söyleneni yeri geldiğine inanıldığı için bir daha tekrarlamak, konuşanın ve dinleyenin dikkatinin dağılmasını önlerken hikayeye dikkat çeker. Dengbêj hikayedeki düşünceyi kuru kuruya anlatmak yerine çeşitli oyunlara başvurur. Bol sözle anlatılan hikayenin içine makamlar, ritimler, sıfatlar, bol tekrarlar yerleştirilir. Az söze dayanan çizgisel ya da çözümlenmeli düşünce ve konuşma, modern çağın getirdiği yapay bir yeniliktir ve tamamen yazı teknolojisinde yapılandırılmıştır.

Dengbêjler büyük bir kitleye genelde divanhanede hitap eder. Bu mekanların fiziki koşullarından dolayı fazladan söz söyleme ve tekrar etme eğilimine yüz yüze iki kişinin konuşmasından daha çok rastlanır. Birçok kimşenin dinlediği dengbêjlerin hikayelerinin bir kısmını sırf akustikten dolayı bile olsa birçok kişi kaçırabilir. Bu yüzden dengbêj, önemli gördüğü yerleri iki üç defa üst üste tekrarlar ve meramını bu şekilde daha iyi anlatır. “Civat”e hikayesini aktaran dengbêj bir yandan ağızdan çıkacak kelimeleri

zihninden ararken, öte yandan konuşmasını sürdürmek zorundadır. Bu da söz tekrarını zorunlu olarak doğurur. Kısa bir duraklama, duyguyu taşımasından ve yoğunlaştırmasından dolayı dinleyiciyi etkileyip heyecanı arttırabilir. Fakat durup ne söyleyeceğini bilemeyen bir dengbêjin ustalığına inanılmaz. Bu yüzden dengbêj takıldığında, hangi düşünceyi ortaya koyacağını bilemediğinde de eski düşünceye dönüp tekrar etmek durumundadır.

Sözlü kültürlerde kavramlaştırılan bilgi, yüksek sesle tekrarlanmazsa yok olur. “Bilgi, güç bela elde edilir ve değerlidir; toplum, bunu koruyan ve eski günleri anlatabilen yaşlı ve bilge kadınlarla erkeklere büyük hürmet gösterir.”¹⁶² Yaşlı kadın ve erkeklerin varlığı geçmişlerini, dillerini, tarihlerini, kısaca toplumlarının başından geçenleri ve inandıkları hikayeleri yeni nesillere anlatırlardı. Yazılı toplumda bilginin kaynağı ve anlatıcıların yaşı önemini kaybederken, sözlü kültürlerde en değerli kişiler yaşlı bilgelerdir. Kürtlerde de bunu çoğunlukla dengbêjler üstlenmişlerdir. Bellek onlarla birlikte nesilden nesile geçer.

Dünyanın tüm sözlü kültürlerinde olduğu gibi dengbêjlerde de bazen kitlenin önünde atışmalar olur. Buna ‘çixandin’ (atışma) denir. Bu mücadeleci eda, bilginin değerini de ortaya koyar. Çünkü burada bilgiye kıymet verilir. Dengbêjler birbirleriyle atışıp, meydan okuyabilirler. Bu kişiler karşı karşıya gelince kıvrak zekalarını, beceri ve güçlerini, keskin dillerini kitleye aktardıklarından daha büyük bir heyecanla birbirlerine aktarırlar. Bu sözlü yarış sonunda, kazanan gözde olurken kaybeden gözden düşer. Evdalê Zeynikê, Sürmeli Mehmed Paşa’nın kadın dengbêjî Gulê’yi tahtından bu şekilde etmiş ve onun yerine paşanın dengbêji olmuştur. Daha önce de değindiğimiz Çolemergi’nin ve Kızılkaya’nın buna dair örnekleri bu bilgimizi destekler.

162)a.g.y. s. 57.

Sözlü zihin tanımlarla ilgilenmez. Dolayısıyla dengbêjler de anlattıkları hikayelerde tanımlamalar yerine “anlamın anında onanması”yla ilgilenirler. Burada kelimeler anlamlarını sadece kullanıldıkları gerçek yaşam ortamında kazanır; bu da yazılı kültürün kelime belleği olan sözlüklerdeki gibi başka kelimelerle değil, el kol hareketleriyle, ses tonunun değişmesiyle, yüz ifadesiyle ve gerçek sözün söylendiği anı saran bütün insani varoluşsal ortamla belirlenir. Kelimenin hikaye anlatılırken kazandığı anlam, geçmiş anlamlarınca şekillenmiş olsa da, bu artık ayırdına varılmadığı için kelimenin anlamı, hep şimdiki zamandan çıkar.

Dengbêj, kahramanını konuşturacağı zaman, kullanacağı dize ölçüsüne uygun sıfatları ve yüklemeleri belleğinde hazır bulundururdu. Onun bir kahramanı anlamlandırmak için kullandığı binlerce kalıbı vardı. Dize ölçüsü çoğunlukla şaşmayan dengbêj aynı hikayeyi ikinci defa anlattığında, hikayenin aynı kelimelerle devam etmediği “civat” yani dinleyici topluluk tarafından görülür. Hikayenin kalıpları ve konuları değişmese de dinleyici kitlesinin verdiği tepki, dengbêjin içinde bulunduğu ruh durumu ve o an yaşanmakta olan toplumsal ve ruhsal öğelerin etkisiyle dengbêj her defasında hikayesini, ritmini ve makamını başka türlü sıralar ve ezgi haline getirir. Bu ritim aynı hikayeyi anlatsa bile hikaye anlatıcısına özgünlüğünü verir. Azra Erhat *Sevgi Yönetimi* kitabında Yaşar Kemal ile yaptığı söyleşide, Yaşar kemal Memê Alan destanını beş yerde dinlediğini her defasında Dengbêjin “bu Evdalê Zeynikê’nin Memê Alan’ıdır” dediğini aktarır. Bu bilgimizi Ong ve Finley de destekler: “Destansı şarkılarını, başka ozanların tek bir kez aynen tekrarlamadan, ama standart izlekler için standart kalıplarla söyledikleri şarkıları aylar ve yıllar boyu dinleye dinleye öğrenirler. Elbette şarkıdan şarkıya kalıplar ve konular da değişebilir; ozandan ozana da aynı şarkı ve-

ya şiirin 'bitiştirilişi' farklı olabilir. Hatta belirli söz kümeleri, hangi ozanın aktarmış olduğunu bile ele verebilir. Ancak bütün bu şarkı malzemesi, konuları, kalıpları ve kullanış biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Özgünlük yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeleri her ayrı ortama uydurabilmekte ve dinleyici topluluğunu derinden etkileyebilmektedir.¹⁶³ "Bilinenin tekrarı dinleyenler için de gerekliydi. Muhtemelen günler ve geceler boyu anlatılan uzun ve çok çehreli bir öyküyü, alışılmadık bir dil yapısı, geniş bir sözcük dağarcığı ve yapay sözcüklerle sağlanan bir ölçü düzeniyle gündelik dilden farklı kılınmış bir dilde takip edebilmek, oldukça büyük bir başarıydı. Takibi kolaylaştırmak ancak tekrarlama yöntemi ile mümkündü."¹⁶⁴

Dengbêjlerin ezberinin güçlü olmasına karşın bu durum yazılı kültürdeki metin ezberlemeye benzemez. Dengbêj, bir defa dinlediği bir hikayeyi aktarmadan önce bir süre bekler. Yazı kültüründe tekrar ertelendiğinde hafıza bilgiyi yok eder. Ancak dengbêjlerin dinledikleri hikayeyi kendi konu ve kalıplarına sindirmesi, hikayeyle yakınlık kurması zaman gerektirmektedir. Ezginin ilk şeklini de anımsamayan dengbêj kendi özgünlüğü içerisinde yeni melodiler uydurur. Eklemeler yapar. Çevresinden beslenir. Hikayesini örerken içinde bulunduğu topluluğun yaşam kaygılarını, umut, sevinç, üzüntü gibi duygularını da hikayenin içine ustalıkla yerleştirir. Böylece dinleyici kendini daha yakın bulur hikayeye. Ancak değişmeyen esas malzeme bellekteki bütün hikayelerin farklı bir yapıyla çıkmasını sağlayan, yüzeysel bir konu ve kalıp hazinesidir.

Bazı dengbêjler çoğu zaman daha etkili olmak ve hikayesinin duygusunu güçlendirmek için çeşitli enstrümanlar kullanır. Dağ

163)W. J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, s. 78.

164)Moses I. Finley, *Odysseus'un Dünyası*, s. 34-35.

kültürünün ve göçebeliliğin egemen olduğu bölgelerde akustik özelliğinden dolayı özel bir eko yaratan duduk ve ney gibi üfle-meli çalgılar egemen enstrümanken, ovalık ve yerleşik yaşam alanlarında saz, tembur gibi telli çalgılar egemendir. Bu enstrü-manlara ayrıca daha çok Hint ve İran'ın etkisinde "bohemya" kö-kenli *mitriplar*¹⁶⁵ tarafından kullanılan rıbab da eklenir.¹⁶⁶

* * *

Dengbêjler daha önce de değindiğimiz gibi sadece kendi söz-lü kaynağından değil birçok kaynaktan beslenirler. Bir yanda çok bereketli bir coğrafyada yaşamının verdiği malzeme varken, öte yandan komşu kültürlerle olan alışveriş de burada önem taşır. Kùltürler, birbirleriyle sürekli bir ilişki içerisinde. Dengbêjli-ğin de komşu kültürlerle etkileşimi hep olmuştur. Bu yüzden Arap kültüründeki 'ravi'lerle, 'Kassas'larla İran coğrafyasındaki 'kıssahan'larla ve özü Araplarda olan ama daha sonra değişip ge-lişerek Türk kültürünün özüne sinen 'meddah'lıkla, Türklerin müzikal açıdan da önemli olan hikaye anlatma gelenekleri 'ozan'lıkla da akrabalığı vardır. Çolemergi kültürler arasındaki bu iletişimi şöyle anlatır. "Dengbêjler diğer kültürlerden etkilenmiş-tir. Iraktaki Kürtler Arap hikaye anlatıcılarından, İran'dakiler kıssahanlardan, Pers etkisinden söz edilebilir. Anadolu'dakiler ise ozanlardan etkilenirken onları etkilemişlerdir de."¹⁶⁷

Dengbêjlerin diğer etkilenim kaynakları Kürt yazılı edebiya-tıdır. XIV. yy. ile XIX. yy.'lar arasında zirvede olan dengbêjler dö-nemin yazılı kültüründen etkilenmişlerdir. Bu dönemler içinde

165) Mitriplar: Türkiye coğrafyasında daha çok Mardin yöresinde ya-sayan ve enstrümanları rıbabla ezgiler çalarak insanları eğlendi-ren, düğünlerde çalan gezgin Kürt çingeneler.

166) Kendal Nezan, *Kürt Müziği*, s. 12-14.

167) İhsan Çolemergi, *özel röportaj*.

dengbêjler medrese kültüründen oldukça etkilendiler. “Dengbêjlik medreselere bağlı olarak gelişiyor, Melayê Batê bu dönemde çıkıyor. Ahmedê Xanî çıkıyor, Pertew Beg çıkıyor. Medrese kültürü geliştikçe dengbêjlik de gelişiyor.”¹⁶⁸ Bu dönemde hikaye anlatmanın önem taşımasının nedenlerinin başında da Kürt feodal beylerinin Osmanlı İmparatorluğu içindeki özerk durumudur. Dengbêjlerin eserlerinden etkilendiği ve hikayesini sözlü olarak anlattıkları birkaç önemli şahsiyeti Burkay şöyle anlatır: “Melayê Cizîrî klasik Kürt edebiyatının seçkin isimlerinden biridir... şiirlerinin bir bölümüyle sufidir, ama bir bölümünde dünyevi aşkı dile getirmiş, sevdiği kadınları anlatmış ya da onlara seslenmiştir... Feqiyê Teyran’ da kimi araştırmacılara göre 14. yüzyılda (1307-1375) kimine göre de daha sonra (1590- 1660) yaşadı. Hakkari’nin Muks yöresindendi... Onun da şiirleri hem eğitim görmüş din adamları hem de halk arasında yazılı olarak ve sözlü anlatım biçiminde folklorun bir parçasına dönüşerek günümüze kadar gelmiştir. *Hespê Reş* (Kara At) *Şêx Sînan* (Şeyh Sinan” diğer adıyla *Dota Gurca*-Gürcü Kızı.) ve *Bersîs* adlı eserleriyle günümüze kadar ulaşmıştır. *Şêx Sînan*’da bir Müslüman şeyhinin Hristiyan Gürcü kızına olan aşkı anlatılır... 1417-1491 tarihleri arasında yaşadığı belirtilen Mele Ehedê Batê, Hakkari’nin Batê köyündendir. Kürtçe *Mewlûd*’ün ve *Zembîlfroş*”” adlı manzum öykünün yazarıdır. Her iki eseri de halk arasında ünlüdür... 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında yaşayan Kürt ozanlarından biri Selim Süley-

168) 1. Çolemergi, özel röportaj.

* Yaşar Kemal *Bir Ada Hikayesi* 2 adlı eserinde Feqiyê Teyran’ın dengbêjliği ile ilgili yaklaşık seksen sayfalık bir bölüm yazmıştır.

** Bu hikaye çağının en önemli tasavvufçusu olan *Feridüddin Attar*’ın *Aşkname* adlı kitabında da mevcuttur.

*** Zembil satıcısı.

man'dır.*** Sovyet araştırmacılarından M. B. Rudenko'nun saptadığına göre *Ûsif û Zeliçe* (*Yusuf ile Zeliha ya da Züleyha*) adlı manzum öykünün yazarıdır... Jaba, onun Bitlisli Şerefhan'ın çağdaşı ve Hizan beyi Mir Şeref'in dengbêji olduğunu söylemektedir... Klasik Kürt Edebiyatının en büyük adı kuşku yok, Ehmedê Xanî'dir (1650-1706)... Kürt edebiyatının şaheseri ve Doğu'nun seçkin klasiklerinden sayılan *Mem û Zîn*'in konusu ünlü Kürt halk destanı *Memê Alan*'dan alınmıştır."¹⁶⁹

Yukarıda ismi zikredilen kişilerin eserleri özellikle *Mem û Zîn*, *Hespê Reş*, *Zembilfiroş*, *Şêx Sînan* hâlâ dilden dile dolaşan ve çoğu zaman dengbêjlerin anlattığı popüler hikayeler olmuşlardır.

Dengbêjlerin anlattığı hikayelerin ve seslendirdikleri melodilerin belli bir oluşum süreçleri vardır. Kimi yakın dönemlere (kastımız anlatılmaya başlandığı döneme dairdir) ait olabilirken kimi çok daha eski zamanların, mitik zamanların ürünleridirler. Temelde bir yönüyle dile getirilen konular hem yöreyi ilgilendiren, yöre insanlarının gündelik hayatını anlatan hem de insanlığın ortak sorunu olan konulardır. Bu yüzden birçok özelliği bakımından evrensel nitelikteydiler. Diğer halkların hikayeleri gibi Kürtlerin de halk hikayeleri bir hayat tarzının ve onunla beraber giden bir ruh halinin yansıması ve geleneksel hayat biçiminin, faaliyetlerinin lirik dışavurumlarıdır.

Dile gelen hikaye veya destanın kalıcı olmasını, beste ve sözlerinin etkileyiciliği sağlar. Her hikayenin, melodinin bir oluşum süreci vardır. Melodi ve sözlerin üst üste çok iyi örtüşmesi gerekmektedir. Sözler insanları etkilemeli, melodiler ise unutulmasını önlemelidir. Bunlar eğer iyi bir senkronla oluşturulmaz-

**** Selim Süleman'ı daha önce önemli beylerin dengbêjleri arasında anmıştık.

169) Kemal Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, cilt 1, s. 204-206.

sa kalıcı olmaları çok güçtür. Eski zamanlardan kalan bir çok hikayenin hâlâ ilgi çekmesinin nedenlerinin başında dinleyene ona dair şeyler söylemesi ve bunu etkileyici bir biçimde söylemesidir. O yüzden de birçok hikaye bunu gerçekleştiremediği için doğar doğmaz ölmüştür. Hikayenin insana dokunması ve onun ilgisini çekmesi gerektiği açıktır. Böylece onun, yüzyıllarca dilden dile dolaşması, kuşaktan kuşağa aktarılması gerçekleşir. Eğer etkileyici değilse o bir zaman sonra unutulur. Örneğin, şu an dilden dile dolaşan ve herkesçe bilinen “Mırzo”, “Cembelî”, “Siyamedê Silivî”, “Kela Dimdimê”, “Derwêşê Evdî”, “Memê Alan” destanları yüzyılları aşmış bugüne gelmiştir. Yakın dönemde yaratılan Filîtê Quto popüler hikayelerden biridir. Ancak aynı dönemde, 19. yy.’da eşkıyalık yaygınlaştığında ünlü eşkıyalara atfedilmiş kilamlar bir türlü oturtulamamış, zamanla yok olmuş, bugüne neredeyse hiçbir örneği kalmamıştır. Yok olup giden hikayelere, son dönemlerde üretilen politik içerikli hikayeleri de ekleyebiliriz.

Stran, kilam söylemekle ve halk hikayeleri anlatmakla yetinmeyen dengbêjlerin kendileri de yaratıcı bir konumda şair-bes-teci olarak üretim sürecine katılırlar. “Dengbêj genellikle türküyü makamıyla okuyan ve öyküyü bilip anlatandır. Yani onun ille de yeni eserler yaratması gerekmiyor. Ama dengbêjler içinde zamanla güfte ve beste yapanlar, yani gerçek halk ozanları da ortaya çıkar. Aşk ve kahramanlık öykülerini türküyü dönüştürenler de bunlardır. Bunlar içinde manzum öyküleri yaratanlar da vardır. Örneğin Serhad yöresinin ünlü halk ozanı Evdalê Zeynikê(19. yüzyılda yaşadı) bunlardan biridir.”¹⁷⁰ Yaşar Kemal de Evdalê Zeynikê’nin yaratıcılığı üzerinde durur. Onun anlattığı daha önce yaratılmış hikayelere kendi şiirselliği içinde özgünlü-

170) a.g.y. s. 217.

günü de kattığını anlatır. “Dengbêjler Memo Alan’ı okudukları zaman, bu Abdal Zeyniki’nin Memo Alan’ıdır diyorlardı. Demek ki Abdal Zeyniki hem kendi şiir söyleyen, hem eski epopeleri tekrarlayan büyük bir şairdir.”¹⁷¹ Evdalê Zeynikê özellikle kör olduğu dönemde dile getirdiği ‘Qulingo’da (Tuma) kendi hayatını kanadı kırık bir turnayla özdeşleştirerek anlatmıştır. Bu hikayeyi bütün dengbêjler bilir ve söyler. Hâlâ Kürtler arasında en bilinen ve sevilen hikayelerden biridir. Kemal Burkay da başka bir yaratıcı dengbejden söz eder. “Günümüzün bir başka ozanı, Van-Ağrı yöresinin Dengbêj Kerem’i bir başka örnektir... şimdiden öyküleri ve kendi eseri olan şiirler halk dilindedir.”¹⁷² Karapetê Xaco’nun yarattığı ve hayatını değiştirip Filitê Quto’nun aşiretine dengbêj yaptığı Filitê Quto hikayesi de yaratım sürecinin iyi örneklerinden sayılabilir.¹⁷³ Mihemmed Arifê Cizrawî, Kawîs Axa, Şakiro, Meryemxan kendi yaratımları olan ve üretim sürecine katılan isimlerden bir kaçıdır.¹⁷⁴

* * *

Kürtler özellikle İslamiyet’i kabul etmeden önce dinleri olan Zerdüştlük’te ve daha sonra Yezidiliğin egemenliğiyle kadınlar dışlanmamıştır. Bu anlamda bazı tarihçi ve sosyologlar Kürtlerin İslamiyet’i hiçbir zaman tam olarak içselleştiremediğini söyler. Kürtler üzerine en kapsamlı çalışmaları yapan ve Türkiye’de de kitapları yayınlanan Minorsky, *İslam Ansiklopesi* için yazdığı makalesinde, Kürtlerin başlangıçta Mecusi (Zerdüşti) olduklarını, güneşe tapıklarını ve Müslümanlığı kabul ettikten sonra da di-

171) Azra Erhat, *Sevgi Yönetimi*, s. 261.

172) K. Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, cilt 1, s. 217.

173) Mehmet Aktaş, “Karapetê Xaco”, *Nûdem Kürtçe Edebiyat dergisi*, s. 42.

174) Bkz. Mehrdad R. Izady, *Kürt Müziği*, s. 24.

Erol Mutlu, *Kürt Müziği*, s. 61.

K. Burkay, *Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan*, cilt 1, s. 217.

ğer İslam toplumlarından farklı olduğunu söyler. “Kürtler belki de Müslümanlar arasında en liberal olanlardır.”¹⁷⁵ Nikitin ise kadının yerini belirtmek için hem kendi gözlemlerinden hem de dönemin en önemli Kürt aydınlarından Ali Bedirhan’ın görüşlerinden yola çıkarak şöyle bir çıkarımda bulunur: “Kadınlar yüzlerini örtmezler. Kalabalıkta erkekler arasına karışırlar. Toplantılarda daima söyleyecek sözleri vardır... Kürt, kadını birtakım sınırlamalara sokmayı hiçbir zaman düşünmemiştir. Onu güvene layık ve aynı haklara, aynı sorumluluklara sahip saymıştır... lirik Kürt şiiri çoğunlukla kadın duygularından esinlenir. Esasen şarkıların, ninnilerin, ağıtların büyük bir kısmı kadınlar tarafından yazılmıştır.”¹⁷⁶

Buradan kadınların Kürtler arasında eski dinlerinden beri özgür olduğu anlaşılır. Kürtlerde kadın dengbêjler de mevcut olmasına rağmen hep geride kalmıştır. Kadınlar, Kürtlerin İslamiyet’i seçmesine kadar erkeklerle aynı koşulları paylaşmışlardır. İslamiyet’ten sonra dinin dayatması ile birlikte bu paylaşım gittikçe bir düşüşe geçmiş, ancak yok olmamıştır. Çünkü, Kürtler birçok geleneginden hiçbir zaman vazgeçmemişlerdir. Çoğu zaman kilamların icracısı kadındı. Şu an hâlâ bile Kürtlerin arasında popüler olan bir çok kilam kadınların dilinden anlatılmaktadır. Lawikê Metînî, Derwêşê Evdî, Ahmedo Ronî gibi... kuşkuşuz örnekler çoğaltılabilir. Kadınların, kilam söylediği cemaatin içinde, İslamiyet’ten önce erkekler de bulunmasına rağmen İslamiyet sonrası sadece kadınlara söyletmeye başlamışlardır. İslamiyet sonrası dönemde eğer kadın dengbêj, erkeklerin de bulunduğu bir ortamda söyleyecekse, büyük kara çadırlar ortadan bir kilimle ikiye bölünür, bu şekilde haremlik-şelamlık sağlanırdı. Kadın dengbêj,

175)V. Minorsky, *İslam Ansiklopedisi*, s. 1110.

176)B. Nikitin, *Kürtler*. s. 176-183-184.

erkek tarafına görünmemesine rağmen erkekler onu dinleyebiliyordu. Ancak, bu durum Yezidi Kürtlerinde daha farklıdır. Onlarda, kadın konumu daha farklı ve daha özgürdür. Bu yüzden onlarda kadın dengbêjler daha fazladır ve erkeklere de söylemekteydiler. Yezidilerde kadın dengbêj söylediğinde cemaatin içinde hem kadınlar hem de erkekler bulunurdu.¹⁷⁷ Önemli birkaç kadın dengbêj ise 1900'lerin başında Hakkari'de babası ve kardeşi de dengbêj olan, Ertuşi aşiretinden Hemîde, Meryemxan, Memê Alan destanını da söyleyen Eyşe Şan sayılabilir.

Dengbêjler geceler boyu süren hikayelerin dışında, daha kısa ve eğlendirici, nükteli hikayeler ve türküleşmiş hikayeler de söylerlerdi. Bu konuların içine komik hikayeler, erotik motifli türküler, seveda türküleri de girerdi. Savaşın Kürtlerin yaşantısında kapladığı alan ve taşıdığı önemden dolayı *lawikê siwaran* (Savaşçı şarkıları); nostalji ve hüznü dolu, uzun hava makamında, kısa lirik şiirler ve kimi zaman sevgililerin ayrılık anında karşılıklı söyledikleri, kimi zaman silahlı bir karşılaşmanın tasvir edildiği *lawik, serhatî*(baştan geçen hikaye), *kilamê dila* (seveda ezgileri) olarak da söylenen kimi kaynaklarda *lawc* olarak geçen *lawjeler*; kahramanlara ya da kahramanlıklarından dolayı ölen kişilere hayranlığın ya da genç kız ve erkeklerin birbirlerine duydukları hayranlıklarını dile getirdikleri *heyranoklar*; hüznü ve hayatın sonuna yaklaşmanın verdiği mutsuzluğu ve yaşlandıkça “ben yaşlandım yürek yaşlanmadı” sözünde olduğu gibi beden-yürek çelişkisini anlatan *pîrepayîzoklar* (yaşlanmak ve sonbahar anlamında) çokça anlatılan ezgilerdir.

* * *

Dengbêjler özellikle XIV-XIX. yy.'lar arasında oldukça dikkat

177)l. Çolemergi, özel röportaj.

çekici bir biçimde bilinmeye, kıymet görmeye başlamış ve yükseleşe geçmişlerdir. Bu anlamda Kürtlerin dönem içindeki durumuna ve konumuna kısaca bakmak ön açıcı olacaktır. “15. yüzyılın sonunda Kürtlerin Ülkesinde, ‘Şerefname’de pek canlı bir biçimde resmedildiği gibi, mevrus emirliklerin iç açıcı bir tablosu vardı. Kürdistan’ın 16. yüzyıldaki sosyo-politik yapısında her emirlik olması gereken yerdeydi ve her emirliğin kendi hiyerarşik düzeni vardı.”¹⁷⁸ Yavuz Selim liderliğindeki Osmanlı ordusuyla, Şah İsmail liderliğindeki Safevi ordusunun 1514’te Çaldıran’da çarpışması ve Safevilerin yenilmesiyle Kürt beyliklerinin özerk olması da başlar. “...Sultan Selim Kürtler konusunda daha fazla uzak görüşlülük ve cömertlik gösterdi. Kürtlerin örgütlenmesine ve özerk beylikler halinde Osmanlı emperyal sistemine katılmasına razı oldu. Bunun için de Kürt devlet adamı İdris Bitlisi’ye güveniyordu.”¹⁷⁹ Kürtler bu savaşla özerkliğini kazanırken aynı zamanda daha sonra Kasr-ı Şirin antlaşmasıyla da ilk defa coğrafyalar arasında bölünüyordu. Bu tarihlerde özerkliği olan Kürt emirlikleri ve beylikleri dolayısıyla kendi geleneklerini, dillerini de özgür biçimde yaşıyorlardı. Bu dönemlerde dengbêjler Kürt kültürünün en önemli değerlerinden biri oldu. Ancak XIX. yy.’da, yani 1850 yılında Kürt feodal beyliklerinin tasfiyesiyle ve Bedirhan mirliğinin yıkılmasıyla dengbêjlik geleneği de inişe geçti. Osmanlı’nın son dönemlerdeki baskıcı egemenliği ve daha sonra Cumhuriyet’in etkisiyle dile baskı arttı, dil yasaklanınca da kültür de yitmeye yüz tuttu.

Bin yıllardır bir geleneğin sürdürücüleri olan dengbêjler Kürtlerin tarihsel ve geleneksel kaynaklarıydılar. Kürt müziğindeki

178) M. S. Lazarev, Ş. X. Mihoyan, E. I. Vasiyeva..., *Kürdistan Tarihi*, İbrahim Kale, Avesta Yay., İstanbul, 2001.

179) W. Jwaideh, *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*, s. 34.

birikim ve çeşitlilik de dengbêjler kanalıyla bugüne ulaşmıştır. Yaşadığımız dönemde dengbêjlik büyük bir itibar kaybına uğramış ve artık yok olmak üzeredir. Bunun birçok nedeni vardır. Feodal yapının tasfiye edilmesi ve bu yapının içinde varlığını sürdüren dengbêjlerin de onlarla birlikte yok olması; sözlü geleneğin yerine artık yazılı sözün sahneye çıkması ve sözün büyüsunü yitirmesi için gerekli ortamın oluşması; kapalı bir toplum biçimine sahip olan Kürtlerin daha açık ve çekirdeğe yönelik bir yapıya doğru bir değişime gitmesi; toplumdaki beğenin kulağa değil de artık göze yönelik olması bununla eşdeğerde olan teknolojinin insan hayatını kaplaması ve insan duygularında ortaya çıkardığı yıpranmalar olarak sayılabilir. Marshall McLuhan'ın "Fonetik alfabe teknolojisinin içselleştirilmesi, insanı kulağın büyüdü dünyasından, tarafsız görsel dünyaya taşır" saptaması bunu desteklemektedir. Duygusal anlamda çarpıcı olanı ise geceleri yollarına düşölüp izi sürülecek bir köyün ve köy insanlarının kalma-mış olmasıdır. İsimleri bize oldukça tanıdık gelmektedir ama hiçbirinin sureti yok artık hayatımızda. Çoktan uzaklaştılar bizden...

BİR KAÇ DENGBEJ PORTRESİ

Kürtlerin Homeros'u Evdalê Zeynikê

Eğer bir dengbêjden söz edilecekse o mutlaka kutsal bir isim gibi en başa yazılan, en başta söylenen Evdalê Zeynikê olacaktır. Kürtlerin Homeros'u olarak nitelenen Evdal'ı görenlerin çok azı bugüne kadar gelebildi. Sözlü kültürlerde de zaten önemli olan yaşam değil onun etrafında dönen efsanelerdir. Her divanhanede önce ondan söz edildi. Kılamları bütün yöreyi fethetti "qulingo(Turnam)" dengbêjliğin temel taşı oldu. Bu kılamı bilmeyen dengbêj yoktur. Evdalê Zeynikê'nin ne zaman yaşadığına dair kesin bir bilgi yok. 1800'lü yılların başında yaşadığını tespit etmiş Ahmet Aras kitabında. Zeynikê annesinin adıdır. Babası o daha çocukken ölmüş. Kürtlerde genellikle çocuklar babalarının adıyla tanınır ancak babaları söz sahibi olamamış ya da erken bir zamanda ölmüşse, annesinin adıyla tanınır. Otuzlu yaşlarına kadar çobanlık yapmış, evlenmiş. Ancak bir gün o gür sesiyle herkesin dikkatini çekmiş. Düğünlerde, eğlencelerde söylemiş. Sonra gittikçe namı yayılmış. Serhat bölgesinde, Sürmeli Memed Paşa'nın kadın dengbêji Gülê'yle üç gün üç gece boyunca atışmış ve onu yenmiş. Sonra Sürmeli Memed Paşa onu dengbêji yapmıştır. Sertliğiyle namı salmış Paşa'yla dost olmuş ve ona atfen besteler yapmıştır. Paşa ile birlikte hayatını sürdürüyor, onun seferlerini, gezilerini, çevresinde olan bitenleri, çevre ülke-

leri kilama döküyordu. Bir gezgin ustalığıyla davranıyor, gittiği yöredeki bütün ayrıntıları, gelenekleri, yaşantının göze çarpan yönlerini, dile getiriyordu. Sürmeli Memed Paşa öldüğünde onun için de trajik süreç başlar. Bir zaman sonra da kör olur ve kör olmanın acısını kilamlarına katar. Kör olmasına dair bir efsaneyi de Karapetê Xaço dillendirir. Evdal ve Şêx Silê, Sürmeli Mehmed Paşa'nın kasrında karşılıklı atışır. Bu günlerce sürer. İkisi de inatçıdır ve iyi dengbêjdirler. Diğer yandan Şêx Silê, Evdal'ı yerinden edip onun yerine Paşa'nın dengbêji olmak istemektedir. Üç gün üç gece boyunca durmadan atışır. Üçüncü günün sonunda Şêx Silê yerinde cont olur ve bir daha kıpırdamaz. Evdal ise hâlâ devam edebilmektedir. Ancak gözlerine karanlık bir perde inmiştir artık. Kör olmuştur. Sonrasında yoksulluk içinde ömür geçirir. Ancak birkaç yıl sonra gözleri İranlı bir hekimin müdahalesiyle açılır. 1913 yılında ardında birçok efsane bırakarak bu dünyadan göçer. Bu tarihten sonra sadece onun hikayelerini ve bestelerini söyleyerek dervişler gibi gezen dengbêjler türer. Homeros'un rhapsodoilerini hatırlayalım. Onlar da sadece Homeros'un hikayelerini anlatırlardı.

Karapetê Xaço¹⁸⁰

Ermeni olmasına rağmen Kürtlerin en önemli dengbêjlerinden olan ve yakın zamanda 102 yaşında ölen Karapet 1908 yılında Garzan yöresindeki Beşiri ilçesinin Blenderê köyünde doğmuştur. Bu köyün altmış hanesinden elli beşi Ermeniydi. Birkaç yıl içinde Hamidiye Alayları ve yeni Cumhuriyet güçleri Ağustos 1915 tarihinde köylerini basınca henüz yedi yaşındadır. Bilinen Ermeni soykırımı uygulanmaya başlamıştır. Askeri güç-

180) Bu portre Mehmet Aktaş'ın Nûdem dergisinde yayınlanan Karapetê Xaço'yla yaptığı görüşmeden yararlanılarak yazılmıştır.

ler çocuk yaşlı, kadın erkek demeden herkesi köyden çıkarıp köyün uzağındaki boş bir alana götürürler. Orada önce bütün yetişkinler öldürülür, sonra da genç ve küçük yaştaki kızları askeri güçler kendi aralarında paylaştırır. Karapet ve biri kız diğeri erkek iki kardeşi de ordadır. Karapet'in bütün ailesi öldürülür. Ancak onlar bir Cumhuriyet zabitanın insafa gelmesi ve arkadaşlarını ikna etmesiyle ölümden kurtulur ve serbest bırakılır. Bütün ailesi ve akrabaları gözlerinin önünde öldürülen üç çocuk köye dönmeye cesaret edemezler ve bir daha da o köye uğramazlar, Ermeni olduklarını da hiç kimseye söylemezler. O zaman Kürt coğrafyasında yaşayan bütün azınlıklar Kürtçe biliyordu. Onlar da öyle. Köy köy gezerek dilencilik yaparlar bir süre. Bu köy gezmeleri sırasında Karapet küçük yaşta olmasına rağmen çeşitli kılamlar söylemeye başlar. Ve dinleyicisi gittikçe artar. Bir zaman sonra da divanhanelerde dinleyicilere katılır. Dengbêjleri dinler. Hoşuna giden bütün kılamları, hikayeleri anında ezberler. Dengbêjlik gittikçe onun hayatını daha çok kaplar. Dügünlere ve taziyelere gidip dengbêjleri ya da ağıtçı kadınları dinleyerek beğendiği kelimeleri, kılamları belleğine kaydeder. Sonra onları başka bir kılâmın içinde kullanmaya başlar. Artık hem kalmaya başladığı köyden hem de çevre köylerden onu dinlemeye gelenler kılamlar bittikten sonra ona "xelat" olarak yiyecek, giyecek verirler. Karapet dengbêjliğe o kadar tutkun bir hale gelir ki kardeşi öldüğünde ağlamaz ve onun yerine kılâm söyler. Kısa bir sürede yaşı küçük olmasına rağmen Garzan yöresinde, Beşiri'de ve Botan yöresinde adı sanı bilinen bir dengbêj olur. Bölgenin en önemli kabilelerinin başında Filîtê Quto başka kabile reisleri tarafından öldürülünce Karapet de diğer dengbêjler gibi onu efsaneleştiren kılamlar söyler. Karapet'in hikayeleştirdiği hayat o kadar beğeni toplar ki bu Filîtê Quto'nun

ve kabilenin başında olan oğlunun kulağına gider. Oğul hikayeyi kilamlaştıran Karapet'ten dinledikten sonra onu kabilenin dengbêji yapar. O günden sonra Karapet biraz rahata kavuşur. Bölgenin bütün dengbêjleriyle tanışır, onlarla atışır. Bu gecelerin bazılarında Evdalê Zeynikê'nin şakirtlerini tanır. Bu şakirt dengbêjler ya Evdal'ın yaşam öyküsünü hikaye ederlerdi ya da Evdal'in kilamlarını söylerlerdi. Karapet bu gecelerde yeni kelimeler biriktirir yeni kilamlar söyler.

Karapet bu göçer aşiretle uzun bir zaman geçirir. Ermeni katliamından bu aşiret sayesinde kurtulur. Bu arada Şeyh Sait ayaklanmasını duyar ve ayaklanmaya katılmak için Diyarbakır'a gitmek için yola çıkar. Birçok dengbêj ayaklanmaya katılmıştır. Bunlardan biri de M. Arifê Cizrawî'dir. Karapet ayaklanmanın bastırılmasından sonra Türkiye'den çıkmanın yollarını arar. Suriye'nin Qamişlo şehrine kaçmayı başarır. Orada Fransız ordusunun asker aldığını öğrendiğinde tereddütsüz askere yazılır ve Fransız askeri olur. Bu ordunun içinde on beş yıl geçirir. Bu yıllar onun dengbêjliğinin daha üst kademelere çıktığı dönemlerdir. Hikayeler ve kelimeler biriktirmeye ve etrafındaki kişilere söylemeye devam eder. Ordunun içinde sesi oldukça beğeni toplar. Fransız komutanlar onu sürekli gecelere davet ederler. İyi giyinmeye, güzel yaşamaya başlar bu sayede. Fransızca öğrenir. Bu sırada kendisi gibi Ermeni olan Melok'la evlenir. 1946 yılında Fransız askeri Suriye'den çıkmak zorunda kaldığında Fransız komutanların da önerisiyle önünde iki yol belirir. Ya komutanlarla birlikte Fransa'ya gidecektir. Ya da komutanların önerisiyle Karapet istediği ülkeye gidebilecektir. Gidiş için gerekli olan bütün prosedürleri komutanlar halledecektir. Karapet Sovyetler Birliği'ndeki Ermenistan'a gitmek ister. Ermenistan'da önce Rewan'da kalırlar. Sonra da ölene kadar yaşamını sürdürdüğü 4.

Solhoz'a giderler. Komünist rejim onun meslek sahibi olmadığını karar verip orakçılık yapabileceğine karar verir. Karapet köyde orakçılık yapmaya başlar. Bu dönemde karısıyla birlikte en önemli sorunları dildir. Çünkü Ermenice bilmemektedirler. Başlangıçta bir türlü ilişki kuramazlar. Çevre köylerde ise Kürtler yaşamaktadır. Karapet oraya gelmeden onun dengbêjliği gelmiştir. Yine kilamlar söylemeye, hikayeler anlatmaya başlar. Sesi gittikçe yayılır yeniden. 1955 yılında Ermenistan'daki radyoda Kürtçe biriminde kılâm söylemesini isterler. Kılâm söylemeye gittiğinde aslında büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Karapet'ten kahramanlık kılamlarını söylemelerini istemezler. Yasaktır. Kılamlarda sürekli ağaların, beylerin isimleri geçer. Bunun yerine ondan aşk kılamları isterler. Kabul etmese de mecburdur. KGB korkusu vardır. Bugüne kalan bazı aşk kılamlarını orada söyler. Bir süre sonra Kürtlerin önemli şahsiyetlerinden olan ve o dönem Komünist Parti üyesi olan Casimê Celil onu yeniden çağırır. Casimê Celil'in oğulları olan Ordîxan ve Celîl Kürt folkloru üzerine derlemeler yapmaktadırlar. Böylece geceleri Celil ailesine halk hikayelerini anlatırken gündüzleri de radyoda aşk kılamları söylemeye devam eder. Bu esnada ilk Kürtçe romanı yazan Erebe Şemo'yla yakın arkadaş olur. Şemo'nun gittiği gecelelere gitmeye, katıldığı davetlere katılmaya başlar. Bu arkadaşlık Şemo, Sibirya'ya sürgün edildiğinde bölünse de sürgün sonrasında yeniden başlar ve yazarın ölümüne kadar sürer. Sovyetler Birliği yıkıldığında radyo da kapanır ve artık kılâm söylemez orada. O zamandan sonra da köyünden hiç çıkmaz. 102 yaşında yoksulluk ve küskünlük içinde ölür. Bütün ömrünü Kürtlere ve dengbêjliğe adayan birine yapılan vefasızlığa hayıflanır. Radyo kayıtları hâlâ dolaşmakta, cd haline getirilmektedir.

M. Arîfê Cizrawî

1912 yılında Cizre'de doğdu. 13 yaşındayken Şeyh Sait ayaklanmasına katıldığı için tutuklandı, ancak yaşı küçük olduğu için darağacından kurtuldu. Dört yıl Diyarbakır Cezaevi'nde yattıktan sonra serbest bırakıldı. O zamandan itibaren kilamlar söylemeye başladı. Doğduğu topraklardan Hesên Cizrawî ile birlikte ayrılmak zorunda kaldı. Ölümüne kadar Irak Kürdistanı'nda kaldı. Orada uzun yıllar boyunca karın tokluğuna stranlar söyledi. 1932 yılında evlendi ve biri kız iki çocuğu oldu. Meryemxan'la birlikte Ebul Kalbe Kumpanyası'na katıldı, 1939 yılında ise Bağdat Radyosu'nun Kürtçe yayın biriminde çalışmaya başladı.

Cizrawî, köy köy gezip, kimi zaman para karşılığında kimi zaman karın tokluğuna dengbêjlik yaptı. Dengbêjler genellikle stran üretmez sadece icra ederler. Cizrawî bu noktada Evdalê Zeynikê gibi davranır. O da sadece icra etmekle kalmaz yüzlerce stran üreterek toplumunun belleği oldu. Ömrü yoksulluk içinde geçti. Onun için anlatılan hikayelerden biri de bir köyden çıkıp başka bir köye giderken artık lime lime olmuş ayakkabısı ikiye ayrılır. O da çare olarak enstrümanından bir tel koparıp parçaları birbirine bağlar ve yoluna devam eder. Başka bir söylenti de Cizrawî'nin annesinin de (Edîla Xanim Cizrawî)önemli bir dengbêj olduğuna dairdir.

Stranlarında aşk, sevgi, yiğitlik, ülke sevgisi başat öğelerdir. En bilinen kilamlarından biri Şivan Perwer'in de söylediği xezal xezal'dır. Bunun dışındaki birçok kilamı başta Şivan Perwer olmak üzere birçok Kürt müzisyen tarafından söylenmiştir. Bavê Fexro, Hesênîko, Gidyano, Xirabo, Xeco dillerde dolaşan birkaç kilamıdır. 1986 yılında 74 yaşındayken Duhok'ta bir hastanede vefat etti.

Eyşe Şan

1938 yılında Diyarbakır'da doğan ve Eyşana Kurd, Eyşe Xan, Eyşana Osman, Eyşana Elî olarak da tanınan Eyşe Şan varlıklı bir ailenin kızıydı. Babasının etkisiyle dengbêjlik geleneğiyle erken tanıştı. Ancak sonrasında ailesi onun dengbêj olmasına karşı çıkmış ve memnuniyetsizliğini gizlememiştir. Babası sanatı ve dengbêjliği, kadınlar için büyük bir günah olarak kabul ediyordu. Yirmi yaşında babasının diretmesiyle evlendi. Ancak kısa bir süre sonra boşanarak Antep'e yerleşti. Aynı dönemlerde Antep radyosunda Türkçe şarkılar söyledi. Kürtçe şarkılar da söylemek isteyince işinden oldu. Hemen sonrasında İstanbul'a gelip, Kürtçe ve Türkçe şarkılardan oluşan bir albüm çıkardı. Türkiye'de ilk Kürtçe kaset çıkaran kişi olarak da bilinir ve Kürtlerin önemli kadın dengbêjlerdendir. Hikayeleri kısa ve ezgili biçimde okudu. En bilineni Cemîlê Horo'yla birlikte icra ettiği Memê Alan hikayesidir. 1979 yılında Irak Kürdistanı'nda yaşamaya başladı. Bağdat, Süleymaniye ve Kerkük gibi Kürt yerleşim birimlerinde M. Arifê Cizrawî, Isa Berwarî, Tehsîn Taha ve Nesrîn Sêrwan gibi Kürt sanatçılarla aynı sahneyi paylaştı. Birçok stranı Türkçeye adapte edilse de adından söz edilmedi. 1996 yılında İzmir'de kansere yenilerek yaşamını yitirdi.

Şakiro (Şakir Deniz)

Kewê Ribat yani Rabat kekliği olarak da bilinen Şakiro Kürtlerin en önemli ve sesindeki güçlü oktavdan dolayı en özgün güçlü seslerindendir. İki "hawîn"le (ha hîm ha hîm) kılam söylerdi. Ki bu biçimi çok az dengbêj gerçekleştirebilirdi. Çıplak sesle söyler ve bu ses Kızılderili seslerini anımsatır. Dağlarda yankılanan seslerdendir. Enstrüman kullanmazdı. Dengbêj Reşo'nun öğrencisiydi. Reşo da, Kürtlerin Homeros'u diye tanımladığımız Evdalê Zey-

nikê'nin öğrencisiydi. Bilindiği gibi dengbêjlik kurumu ancak usta-çırak ilişkisiyle yani bellekler söz ve ezgi aracılığıyla birinden diğerine aktarılarak sürdürülebilirdi. Şakiro bunların iyi örneklerindendir. Çoğunlukla Reşo'nun kilamlarını söylemesine rağmen, kendi kilamlarının da dahil olduğu 65 kaset yapmıştır. Çoğunlukla Erzurum Karayazılı olarak bilinse de kaynaklar onun Ağrı Patnoslu olduğunu belirtir. 1996 yılında İzmir'de öldü. Ölmeden önce söyledikleri aslında bütün Kürt dengbêjlerinin makus talihini de dile getirir. "Kürtler, dengbêjlerine sahip çıkmıyor. Türklerin bir Veysel'i (Aşık Veysel) vardı. Ona sahip çıkıldı. Ama bir Reşo'muz vardı, hepimizin ustası... Aç öldü!"

Mıradko

Mirado, Mıradko ya da Miradê Kinê olarak bilinir. Kürtlerin en önemli dengbêj ve müzisyenlerindendir. Mitriptir. Mitrip kelimesi Arapça kökenlidir ve 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 insanları için kullanılır. Mirado 1943 yılında Kercews (Gercüş)te doğdu. Kökü Şengal yöresine dayanır. 14 yaşına kadar Gêra Cahfer yöresinde ailesiyle yaşadı. Çocuk yaşlarından itibaren babası ve amcasından rıbabı öğrenmiş ve onların yanında çıraklık dönemini bitirmiştir. 14 yaşından itibaren çıraklık dönemi biter ve artık bir profesyonel gibi rıbabı çalmaya ve besteler yapmaya başlar. Bir söylentiye göre Mirado bir gün amcası Usiv'la bir meclise konuk olmuş. Meclistekiler Usiv'in müzisyenliğini bilmekte ancak yanındaki delikanlıyı tanımamaktadırlar. "Çırağın kim" diye sorarlar. O da Mirado'nun bir müzisyen olduğunu, rıbab çalıp, kilamlar, lawiklar

söylediğini söyler. Mirado da rıbabını alır ve Bavê Seyrê kilamını söyler. O güne kadar amcası Usiv bu kilamı yörede en iyi söylemesine karşın Mirado onu tahtından bu kilamla etmiştir ve ustalığa Bavê Seyrê'yle geçmiştir. Artık o bu kilamla tanınmaya başlar. Bu aşamadan sonra Mirado gittikçe önce Mardin yöresinde sonra da bütün Kürt yurdunda tanınır. Bir süre sonra kendi stilini ve tarzını oluşturur. Daha çok erotik kilamlar yaratır. Bir çok beste yapar. Gittikçe her yerde sevgiyle karşılanır. Onu dinlemeye gelenler sesini kaydetmeye çalışırlar. Her düğüne çağrılır. Kilamları herkesin dilindedir artık. Ömrünün son yıllarına doğru Siirt'te Bayındırlık Müdürlüğü'nde işçilik yapar. Dört yıl orada yaşar. 1984 yılının Aralık ayında kalp krizinden öldüğü söylenir. Başka bir söylentide onun zehirlenerek öldürüldüğüne dairdir. Mezarı Siirt'tedir. Mirado'nun en büyük özelliği sansürsüz olarak oldukça erotik kilamlar söylemesi ve içine komedi malzemesi katmasıdır. Düğünde geline bu kilamı söyleyebilirdi ya da bir genç kıza, kimse ona karşı gelmezdi. Mirado Kürt müziğinde geleneksel müzik ile modern müzik arasındaki köprüdür. Birçok Kürt müzisyen (Ciwan Haco, Jan Axîn) onun kilamlarını modern bir hale getirerek söylediler, hâlâ söylüyorlar. Kilamları mutlaka rıbabla söyler. Rıbabın miri olarak da bilinir. Onlarca korsan albümü olmasına rağmen ve özellikle Mardin ve yöresinde olmak üzere nerdeyse bütün Kürtler tarafından bilinmesine rağmen Mirado da diğer Kürt dengbêjlerin makus yazgısını yaşamış ve yoksulluk içinde ölmüştür. Ziravê, Keçikê Bimeş Bimeş, Ax Lê Nûrê, Dersima min, Kinê onun bilinen kilamlarındandır.

KAYNAKÇA

Ana Brittanica, cilt 2-4-8-9-10-11-14-15-16-17-18-21, Ana Basım A.Ş., İstanbul, 1993.

Anadolu Uygarlıkları, cilt 1-2, Görsel Yay, İstanbul.

Doğu-Batı Dergisi, Gelenek Sayısı, Doğu-Batı Yay., Ankara, 2003.

Müzik Ansiklopedisi, cilt 1-4, Ankara, 1985.

Yeni Türk Ansiklopedisi, cilt 1-2-4-6, Ötüken Yay., İstanbul.

İslam Ansiklopedisi, cilt 1-5-6, M. E. B., Ankara, 1950.

Folklor-Edebiyat, sayı 35, 2004.

Halkbilimi Araştırmaları 1-2, E Yay., İstanbul, 2003.

ÇALIŞLAR, Aziz, *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, Altın Yay., İstanbul, 1983.

EMİROĞLU, Kudret-AYDIN, Suavi, *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2003.

EYÜBOĞLU, İ. Zeki, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Sosyal Yay., İstanbul, 1991.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Yay., İstanbul, 2000.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Toplumbilim Sözlüğü*, Remzi Yay., İstanbul, 1996.

İZOLİ, D. *Ferheng*, Deng Yay., İstanbul, 1991.

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*,

İnkılap ve Aka Yay., İstanbul, 1978.

ÖZÖN, M. Nihat, *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İnkılap Yay., İstanbul, 1995.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, *Türkçe Sözlük*, Doğan Yay., İstanbul, 1999

ZANA, Farqînî, *Türkçe-Kürtçe Sözlük*, Enstîtuya Kurdî Yay., İstanbul, 2000.

KITAPLAR

Binbir Gece Masalları, cilt 1, Çev. Alim Şerif Onaran, Afa Yay., İstanbul, 1993.

AKARSU, Bedia, *Dil-Kültür Bağlantısı*, İnkılap Yay., İstanbul, 1998.

AKŞİN, Sina, *Türkiye Tarihi*, cilt 1, Cem Yay., İstanbul, 2000.

ALANGU, Tahir, *Türkiye Folkloru El Kitabı*, Adam Yay., İstanbul, 1983

ALANGU, Tahir, *Billur Köşk*, Afa Yay., İstanbul, 1990.

AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Yay., İstanbul, 1985.

ANDREWS, P. Alford, *Türkiye’de Etnik Gruplar*, Çev. Mustafa Küpüşoğlu, Ant Yay., İstanbul, 1992.

ARAS, Ahmet, *Evdalê Zeynikê*, Weşanên Deng, İstanbul, 1996

Efsanevi Kürt Şairi Evdalê Zeynikê, Çev. Fehim Işık, Evrensel Basım Yay., İstanbul, 2004

BACHOFEN, J. Jakob, *Söylence Din ve Anaerki*, Çev. Nilgün Şarman, Payel Yay., İstanbul, 1997.

BAŞGÖZ, İlhan, *Folklor Yazıları*, Adam Yay., İstanbul, 1986.

BATUR, Suat, *Türk Halk Edebiyatı*, Altın Yay., İstanbul, 1998.

BAYRAK, Mehmet, hazırlayan, *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları cilt 1-2-3*, Özge Yay., Ankara, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yay., İstanbul, 1995.

BEŞİKÇİ, İsmail, *Kürt Toplumunu Üzerine*, Yurt Yay., İstanbul, 1993.

BILKAN, Ali Fuat, *Masal Estetiği*, Timaş Yay., İstanbul, 2001.

BINYAZAR, Adnan, *Halk Anlatıları*, Can Yay., İstanbul, 2003.

BORATAV, Pertev Naili, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2002.

BORATAV, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat*, cilt 1, Adam Yay., İstanbul, 1991.

BORATAV, Pertev Naili, *Zaman Zaman İçinde*, Adam Yay., İstanbul, 1992.

BORATAV, Pertev Naili, *Masallar-Uçar Leyli- T. E. T. T. Vakfı*, İstanbul, 2001.

BORATAV, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yay., İstanbul, 2000.

BORATAV, Pertev Naili, *Az Gittik Uz Gittik*, Adam Yay., İstanbul, 1969.

BORGES, J. Luis, *Yedi Gece*, Çev. Celal Üster, Can Yay., İstanbul, 1995.

BOTTERO, Jean, *Mezopotamya Yazı, Akıl ve Tanrılar*, Çev. M. E. Özcan, Dost Yay., Ankara, 2003.

BROCKETT, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Çev. Semih Çelenk, Sevinç Sokullu, ..., Dost Yay., Ankara, 2000.

BURKAY, Kemal, *Geçmişten Bugüne Kürtler Ve Kürdistan*, cilt 1, Deng Yay., İstanbul, 1997.

CAMPBELL, Joseph, *Doğu Mitolojisi*, Çev. Kudret Emiroğlu, Imge Yay., Ankara, 1998.

CAMPBELL, Joseph, *İlkel Mitoloji*, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Yay., Ankara, 1992.

CAMPBELL, Joseph, *Yaratıcı Mitoloji*, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Yay., Ankara, 1994.

CELİL, Ordixanê, *Kürt Kahramanlık Destanı Dımdım*, Çev. İbrahim Kale, Avesta Yay., İstanbul, 2001.

CİZİRİ, Şerefhan, *Kultur u Edebiyata Devkî (Sözlü Kültür ve Edebiyat)*, Nüdem Yay., İsveç, 1999.

LÈVI-STRAUSS, Claude, *İrk, Tarih ve Kültür*, Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, Metis Yay., 1997.

LÈVI-STRAUSS, Claude, *Hüzünlü Dönenceler*, Çev. Ömer Bozkurt, YKY, İstanbul, 1994.

LÈVI-STRAUSS, Claude, *Yaban Düşünce*, Çev. Tahsin Yücel, YKY, İstanbul, 2002.

LÈVI-STRAUSS, Claude, *İrk ve Tarih*, Çev. Işık Abel, Metis Yay., İstanbul, 1985.

ÇAPAN, Cevat, *Değişen Tiyatro*, Metis Yay., İstanbul, 1992.

ÇİĞ, Muazzez İlmiye, *Ortadoğu Uygarlık Mirası-2*, Kaynak Yay., İstanbul, 2003.

ÇOBANOĞLU, Özkul, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Akçağ Yay., Ankara, 2003.

DUPONT, Florence, *Edebiyatın Yaratılışı*, Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

ELÇİN, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yay., Ankara, 2001.

ELIADE, Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rıfat, Om Yay., İstanbul.

ELIADE, Mircea, *Kutsal Ve Dindışı*, Çev. M. A. Kılıçbay, Gece Yay., İstanbul.

ELIADE, Mircea, *Şamanizm*, Çev. İsmet Birkan, Imge Yay., İstanbul, 1999.

ELIADE, Mircea, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2003.

ERDOES, R. ORTIZ A., *Kızılderili Efsaneleri*, Çev. Aydan Uluçer, Selim Yeniçeri, Okyanus Yay., İstanbul, 2000.

ERHAT, Azra, *Sevgi Yönetimi*, Çağdaş Yay., İstanbul, 1978.

FAROQHI, Suraiya, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev. Elif Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yay., 1998.

FISCHER, Ernst, *Sanatın Gerekliği*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yay., 1995.

FINLEY, Moses I., *Odysseus'un Dünyası*, Çev. Gül E. Durna, Ayraç Yay., İstanbul, 2003.

FISKE, John, *Mitler ve Mit Yapanlar*, Çev. Utku Tuğlu, Öteki Yay., Ankara, 2002.

FRIEDEL, Egon, *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, Çev. Necati Aça, Dost Yay., Ankara, 1999.

GASTER, Theodor H., *Thespis*, Çev. Mehmet H. Doğan, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000.

GÜNDOĞAR, Sinan, *Kürt Masalları*, Evrensel Basım Yay., İstanbul, 2003.

GÜNGÖREN, Ahmet, *Cadıların Günbatımı*, Yol Yay., İstanbul, 1988.

GÜVENÇ, Bozkurt, *İnsan ve Kültür*, Remzi Yay., İstanbul, 1999.

HAN Şeref, *Şerefname-Kürt Tarihi*, Çev. M. Emin Bozarslan, Hasat Yay., İstanbul, 1990.

HATTOX, Ralph S., *Kahve ve Kahvehaneler*, Çev. Nurettin El-Hüseyni, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

HECKMANN, Lale Yalçın, *Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişki-*

leri, Çev. Gülhan Erkaya, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

HOMEROS, *Odyseia*, Çev. Azra Erhat, A.Kadir, Can Yay., İstanbul, 2003.

HOMEROS, *Ilyada*, Çev. Azra Erhat, A.Kadir, Can Yay., İstanbul, 2003.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Çev. M. A. Kılıçbay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1995.

JWAIDEH, Wadie, *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*, Çev. İsmail Çekem, Alper Duman, İletişim Yay., İstanbul, 1999.

KAYA, Korhan, *Hint Masalları*, Imge Yay., Ankara, 1998.

KEMAL, Yaşar, *Ağıtlar*, YKY, İstanbul, 2004.

KEVIRBİRİ, Salih, *Kürt Halk Hikayelerinden Seçmeler*, Evrensel Basım Yay., İstanbul, 2004.

KIZILKAYA, Muhsin, *Kayıp Dîwan*, İletişim Yay., İstanbul, 2000.

KÖPRÜLÜ, Fuad, *Türk Saz Şairleri*, Milli Kültür Yay., Ankara, 1962.

KÖPRÜLÜ, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları*, T. T. K Yay., Ankara, 1966.

KUNOS, Ignacz, *Türk Masalları*, cilt 1-2, Çev. Gani Yener, Engin Yay., İstanbul, 1991.

LAYARD, A. Henry, *Ninova Ve Kalıntıları*, Çev. Zafer Avşar, Avesta Yay., İstanbul, 2000.

LAZAREV, M. S.-MIHOYAN, Ş. X..., *Kürdistan Tarihi*, Çev. İbrahim Kale, Avesta Yay., İstanbul, 2001.

LESCOT, Roger, *Memê Alan*, Avesta Yay., İstanbul, 1997.

MAKAS, Zeynelâbidîn, *Türk Halk Hikayelerinde Zaman*, Akçağ Yay., Ankara, 2002.

McLUHAN, Marshall, *Gutenberg Galaksisi*, Çev. Gül Çağalı Güven, YKY, İstanbul, 2001.

McLUHANN, FOUCAULT, CHOMSKY, *Kadife Karanlık*, Su Yay., İstanbul, 2003.

MERİÇ, Cemil, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yay., İstanbul, 1994.

MUTLUAY, Rauf, *100 Soruda Edebiyat Bilgileri*, Gerçek Yay., İstanbul, 1979.

NERVAL, Gerard de, *Doğuya Seyahat*, Çev. Muharrem Taşçıoğlu, Kültür Bak. Yay., Ankara, 2002.

NETTLE, Daniel-ROMAINE, Suzanne, *Kaybolan Diller Dünya Dillerinin Yokoluş Serüveni*, Çev. Harun Özgür Turan, Oğlak Yay., İstanbul, 2001.

NEZAN, K., İZADY, M., MUTLU, E., *Kürt Müziği*, Çev. Necdet Hasgöl, Mutlu Öztürk, Gökhan Gökçen, Kerem Özdemir, Avesta Yay., İstanbul, 1996.

NIKITIN, Bazil, *Kürtler Sosyolojik ve Tarihi İnceleme*, Çev. Cemal Süreyya, Hüseyin Demirhan, Deng Yay., İstanbul, 1994.

NUTKU, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, A. K. M. Başkanlığı, Ankara, 1997.

OĞUZERTEM, Süha, *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, Adam Yay., İstanbul, 2003.

ONG, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Sema Postacıoğlu Bannan, Metis Yay., İstanbul, 2003.

ORAL, Ünver, *Meddah Kitabı*, Kitabevi Yay., İstanbul, 2003.

ÖRNEK, Sedat Veyis, *İlkelerde Büyü*, Bilim ve Din, Gerçek Yay., İstanbul, 1971.

PESESCHKIAN, Nossrat, *Doğu Hikayeleriyle Psikoterapi*, Çev. Hürol Fışıloğlu, Beyaz Yay., İstanbul, 1998.

PROPP, Vladimir, *Folklor Teori ve Tarih*, Çev. Necdet Hasgöl, Tolga Tanyel, Avesta Yay., İstanbul, 1998.

PROPP, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, Çev. M. Rifat, Sema

Rıfat, Om Yay., İstanbul, 2001.

ROSENBERG, Donna, *Dünya Mitolojisi*, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Yay., Ankara, 1998.

SAKAOĞLU, Saim, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yay., Ankara, 1999.

SAV, Ergun, *Halk Hikayeleri*, Bilgi Yay., Ankara, 1998.

SAVAŞIR, Iskender, *Kelimelerin Anayurdu Ve Tarihi*, Metis, İstanbul, 2000.

SAYDAM, M. Bilgin, *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yay., İstanbul, 1997.

SAYIN, Şârâ, *Çağdaş Avusturya Öyküleri*, Ada Yay., İstanbul, 1984.

ŞAH, İdris, *Doğu Büyüsü*, Çev. Osman Yener, Say Yay., İstanbul, 1996.

TOLKIEN, J. R. R, *Peri Masalları Üzerine*, Çev. Serap Erincin, Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1999.

TURAN, Şerafettin, *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yay., Ankara, 2002.

UZUN, Mehmed, *Dengbêjlerim*, Gendaş Yay., İstanbul, 2001.

YAVUZ, Muhsine Helimoğlu, *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Kültür Bak. Yay., Ankara, 2002.

YAZGAN, İlhami, *Eski Kürt Hikayeleri*, Belge Yay., İstanbul, 1996.

YÜCEL, Müslüm, *Kürt Coğrafyasında Göl ve İrmak Efsaneleri*, Evrensel Basım Yay., İstanbul, 2003.

ZERZAN, John, *Gelecekteki İlkel*, Çev. Cemal Atila, Kaos Yay., İstanbul, 2000.

MAKALELER

AKTAŞ, Mehmet, “Karapetê Xaço” *Nûdem (Kürtçe sanat edebiyat dergisi)*, İsveç, 2000.

KOECHEROWA, Malgorzata Labecka “Şaman Ayini-Yeniden Yapılanma Deneyi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 12, 1995.

LYTKO, Agnieszka Ayşen, “Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneginin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 12, 1995.

YÜCEL, Müslüm, “Yaşar Kemal Yeniden”, *Düzyazı Defteri*, Urfa, 2004.

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

TUNCAY, Murat, *Dünya Tiyatrosu Tarihi – Ders Notları*.

İhsan Çolemergi ile Görüşme, Hakkari, 2002.

Fadil Küfrawî ile Görüşme, Mardin- Kızıltepe, 2002.

Dengbêj Abo ile Görüşme, Hakkari, 2002.

DENGBÊJLER

SÖZÜN YAZGISI

ABİDİN PARILTI

Uygarlık, insanın deneyim ve birikimlerini, yani kültürel ve toplumsal mirasını kayıt altına alarak sonraki kuşaklara aktarmasıyla başlar. Önceleri sözlü olarak aktarılan “toplumsal bellek”, bilinen tüm toplumlarda benzer nitelikler taşıyan “anlatıcılar” tarafından korunur ve usta-çırak ilişkisi aracılığıyla sonraki kuşaklara devredilirdi.

“Dengbêjler”, Mezopotamya kültürünün ve kadim hikaye anlatma geleneğinin en önemli temsilcileri olan dengbêjlere odaklanmış bir kitap.

Şu günlerde yok olmaya yüz tutan dengbêjliğin anlamı, ortaya çıkışı, var olma koşulları, hikaye anlatma mekanları, hikayeyi anlatma biçimleri ve diğer dünya kültürlerindeki hikaye anlatıcılarıyla ortak niteliklerini enine boyuna irdeleyen bu kitap, üzerine pek az çalışma yapılmış bir konuda önemli bir boşluğu doldurarak, umarız yeni çalışmaların da yolunu açar.

Tarih Toplum Kuram - 80

www.ithaki.com.tr

ISBN 975-273-279-8

İnternet Satış

www.ilknokta.com



9 789752 732797

