

yazınca

www.arsivakurdi.org

yazınca

sayı:1-6 04-05

Büed Adına Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Hekim Kılıç

Yayın Türü
Yerel Süreli Yayın

Teknik Sorumlular
Bayram Tırak, Hakan Karlıdağ , Özden Şengül

Katkıda Bulunanlar
Aylin Eren, Burcu Yankın, Ergin Öpengin, Hekim Kılıç, İbrahim Odak, Özden Şengül, Senem Han, Sezgin Gündoğan, Tuğçe Çuhadaroğlu, Volkan Mantu

Baskı
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Kulübü
Bebek/İstanbul

Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Kulübü

Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Kulübü B.Ü. Kampüsü'nde edebiyat gündemini yaymak amacıyla çalışmalarını sürdürmektedir. Kulüp, yapısı gereği Edebiyat Kulübü çatısı altında çalışma yapan çeşitli komisyonlardan oluşmaktadır. Halihazırda kulüpte çalışma yapan üç komisyon bulunmaktadır. Drama Komisyonu, Kürt Edebiyatı Komisyonu ve Yaratıcı Yazım Komisyonu... Kulüp, şu anda yukarıda adı geçen komisyonlardan oluşmasına rağmen farklı komisyon oluşumlarına da aynı yapı itibarıyla açıktır. Farklı tarz- larda ve farklı çalışma pratikleri içinde olan komisyonların birlik- te oluşturdukları bu çalışma, Boğaziçi Üniversitesi kampüsü için bir model oluşturabilir. Bu, beraber çalışma pratiğinin ortak bir ürünle meyvesini vermesi uzun yıllardır çıkmayan derginin akıbe- ti açısından da büyük önem taşımaktadır. Yazınca'nın Boğaziçi Kampüsü'ne yeniden ve eskisinden daha iddialı girişinin kampüste edebiyat gündemi yaratmasını umuyoruz... Bu nedenle de, daha önceki senelerde çıkmış olan beş sayısını da yok sayma- yarak "Sayı:1-6"nın bunun için bir başlangıç olmasını istiyoruz.

İçindekiler

20. Yüzyıl Başı Avangard Oyun Yazarları

Luigi Pirandello	3
George Bernard Shaw	18
John Milington Synge ve İrlanda Tiyatrosu	32
Komîsyona Wêjeya Kurdî	45
Kürt Edebiyatı Komisyonu Çalışmalarına Dair	49
Çokkimliklilik ve Çokkültürlülük Tartışmalarına Giriş:	
Eğitim ve Anadil Sorunu	51
Divê Azadiya Her Lehçeyê Hebe	67
Ziman û Wêjeya Kurdî	79
Kürt Edebiyatına Giriş	85
Klasîkên Me An Şahir û Edîbên Me Ên Kevin	95

Drama Komisyonu'nun Çalışmaları Üzerine

Edebiyat Kulübü bünyesinde daha önce de var olan Drama Komisyonu, çalışmalarına *1998-1999 öğrenim yılında yeniden başladı. Komisyonun kuruluşu, edebiyatın tek başına okuma ve yazma pratiklerini kapsamadığı, sinemadan, tiyatroya kadar birçok alanda var olduğu gerçeğinden yola çıkılarak tiyatro metnlerinin edebi yönüyle ilgili çalışmaların Edebiyat Kulübü bünyesinde yapılmaya başlanmasıyla gerçekleşmiştir. Kulüp, yapısı gereği çeşitli başlıklarda çalışma yapan komisyonlara açık olduğu için drama çalışması da komisyon zemininde yürütülebilmektedir.

Drama Komisyonu'nun ana faaliyetini çeşitli tiyatro metinleri üzerine yaptığımız incelemeler oluşturuyor. Genellikle ya bir tarihsel dönemin tiyatral ürünleri ya da belli tiyatro yazarlarının eserleri üzerine çalışmalar yürütüyoruz. Oyun metinlerini incelerken yazıldığı dönemin koşullarından, yazarın bu koşullarla kurduğu ilişkiden ve diğer eserlerinden soyutlamamaya özen gösteriyoruz. Böyle bir yaklaşımın, bir edebi eserin salt "edebi haz nesnesi" olarak değerlendirilmesinin ve toplumsal koşulların edebiyat alanındaki yansımalarının göz ardı edilmesinin önüne geçmesi açısından önemli olduğunu düşünüyoruz.

Bu çerçevede 1998-2004 yılları arasında Drama komisyonu tarafından 20. yüzyıl başı avangard oyun yazarları, Antik Yunan tragedya-ları ve komedya-ları, Moliere ve Shakespeare üzerine çeşitli çalışmalar yürütüldü. Antik Yunan tiyatrosu üzerine yaptığımız uzun e-rimli okuma-araştırma, klasik tiyatronun kökenine inerek o za-mandan günümüze devam eden Aristotelyen tiyatro anlayışını çö-zümleyebilmek açısından olumlu bir çalışmaydı. Bu bize aynı za-manda klasik tiyatro anlayışına tepki olarak ortaya çıkan edebi ü-rünleri okurken karşılaştırma imkanı da tanımıştır. Büyük tiyatro ustaları olarak nitelendirilebilecek yazarlardan ise öncelikle Shakespeare ve Moliere üzerine okumalar yapmanın, Drama Ko-misyonu'nun amaçları açısından olumlu olabileceğini düşündük. Bu yazarların eserlerini incelerken ürün verdikleri dönemlerin toplum-sal koşulları üzerine yaptığımız yan okumalar, oyun metinlerini in-celerken önemli bir referans noktasıydı.

Dergimizin bu sayısında yer verdiğimiz 20. yüzyıl başı avangard oyun yazarları üzerine yürütülen çalışmanın belirlenmesindeki başlıca etken klasik tiyatro anlayışına ilk kapsamlı tepkinin¹ bu dönemde ortaya çıkmış olmasıdır. Bu doğrultuda ağırlıklı olarak yüzyılın ilk yarısında ürün vermiş olan Bernard Shaw, Pirandello, Synge ve Strindberg'in eserleri okunup tartışıldı. Bu yazarlara dair Türkiye'de yayınlanmış araştırmaların yok denecek kadar az olması sebebiyle bu çalışmanın merkezine, birincil kaynak olarak niteleyebileceğimiz, yazarların kendi metinlerini koyduk. Başka bir deyişle, kendilerine ve eserlerine dair yayınlanmış değerlendirmelerden çok, yazarları, kendi metinlerinden başlayarak incelemeye çalıştık.

Altı yıllık bu çalışma dönemi bir tiyatro metninin okumasının nasıl yapılabileceğini görme açısından verimli olmuştur. Ancak bu süreç zarfında çalışmalarımızın komisyonla sınırlı kalmış olmasını da ciddi bir sorun olarak görüyoruz. Bunun en önemli nedeni ise düzenli bir dergi faaliyetinin eksikliği. Bir dergi çalışması, ürünleri hem yazılı hale getirme hem de belgeleme açısından büyük önem taşımaktadır; aynı zamanda okulun kültürel ve edebi ortamına da bir katkı sağlayabilir. Uzun süreden beri ilk kez çıkan Yazınca'nın bu sayısı bizim için önemli bir adımdır. Bu sayıda sadece 20. yüzyıl başı avangard oyun yazarları üzerine yaptığımız çalışmamızı yayınlamamızın nedeni ise diğer başlıklarda yazılı ürünümüzün olmasıdır. Bunu hem Edebiyat Kulübü hem de Drama Komisyonu açısından büyük eksiklik olarak görüyoruz ve önümüzdeki dönemlerde Yazınca'yı sürekli olarak çıkan bir yayın haline getirmeyi hedefliyoruz.

¹ Shakespeare ve Moliere'i, Antik Yunan'dan beri varlığını sürdüren Aristoteliyen klasik tiyatro anlayışının dışında tutmak gerekir.

20. Yüzyıl Başı Avangard Oyun Yazarları

Luigi Pirandello

Edebiyat Kulübü Drama Komisyonu'nda okunacak yazarlar arasında neden Pirandello'nun yer aldığına verilmesi gereken en kısa cevap, hiç kuşkusuz onun, yirminci yüzyıl tiyatrosuna yenilik getiren az sayıda yazardan biri oluşudur.

Tiyatro eleştirmenlerinin 'akıl ile tutkunun karışımı'nı yarattığı, o güne kadar tartışılmadık yepyeni konuları sahneye aktararak dramaya büyük katkı sağladığı noktasında hemfikir oldukları Pirandello, drama formunu sorgulamış; drama formunu araç olarak kullanarak seyredenleri ya da okuyanı gerçekliğin ne olduğunu düşünmeye sevk ederken tiyatroya form anlamında da yenilikler katmıştır.

1934 yılında Nobel ödülü getiren "Altı Karakter Yazarını Arıyor" adlı oyunuyla sahne-salon dualizmini yıkıp sahneleri ilk defa "oyun içinde oyun" tekniğiyle tanıştıran yazar, tiyatroya getirdiği yeni tekniklerle kendisinden sonra gelen Yeats, Lorca, Coateu ve T. S. Elliot gibi pek çok ünlü ismi de etkilemiştir.

Pirandello'nun Hayatı

28 Haziran 1867'de Sicilya'nın Agrigento kentinde doğan Pirandello, 10 Aralık 1936'da Roma'da öldü. Siyasal değişiklik sırasında, dedesi Garibaldi yönetimini desteklediği için ailesi taşradaki çiftlik evine çekilir. Pirandello rahat bir çocukluk dönemi geçirir. Bir süre özel öğrenim gördükten sonra teknik okula ve Palermo Lisesi'ne gider. Liseden sonra babasının işinde çalışmayı denediyse de iş çevresine uyum sağlayamadığı için 1887'de Roma Üniversitesi'ne yazılır. Burada iki yıl okuduktan sonra Bonn Üniversitesi'ne giderek edebiyat ve felsefe okur, doğduğu bölgenin diliyle ilgili bir doktora tezi yazar. İlk şiir kitabı *Gülümseyen Acı*, 1889'da yayınlandıktan sonra 1891'de Roma'ya döner. Babasının işlerinin bozulması üzerine para desteğinden yoksun kalınca, 1897'de Roma'daki bir kız öğretmen okulunda retorik öğretmeni olarak çalışmaya başlar.

1894'de babasının iş arkadaşlarından birinin kızıyla evlenir. Bir süre sonra bu evlilik, Pirandello için büyük bir mutsuzluk kaynağı olur. 1904'te karısı önemli bir sinir bunalımı geçirir ve sürekli olarak kocasını, onu aldatmakla suçlamaya başlar. Bu durumda işi dışındaki bütün dostluk ilişkilerine son veren Pirandello gene de aile yaşamında huzura kavuşamaz ve 1919'da karısının ruhsal durumu daha da kötüleşince, onu bir akıl hastanesine yatırmak zorunda kalır.

Güçlüklerle dolu bu dönem boyunca bir yandan yazarlığını da sürdürmeye çalışan Pirandello, iki şiir kitabı daha yayımladıktan sonra, kısa öyküler ve romanlar yazmaya başlar. İlk romanı *Saf Dışı*, 1901'de bir Roma gazetesinde yayınlanır. Bunu, *Dönemeç* ve yazar olarak ününü pekiştiren *Geç Mattia Pascal* romanları izler. 1904-1920 arasında da pek çok roman, öykü ve deneme yazar. Sanat anlayışıyla ilgili görüşlerini içeren denemelerini, 1908'de *Sanat ve Bilim* ile *Gülmece* adlı kitaplarında bir araya getirir.

Pirandello, Roma'da yaygınlaşmaya başlayan romantik Nietzsche geleneğine karşı çıkarak, o sırada İtalya'da natüralizme karşı doğan ve Grotesk edebiyatın bir parçası olduğu fütürizme kendisini yakın hisseder².

Karısının durumunun yarattığı mutsuzluk, yazdıklarına da yansıtıldığından, özellikle insanların kendilerini aldatmak için yarattıkları iç gerçekliklerin yaşamı nasıl anlamsızlaştırdığı üzerinde durur. Bu yanılsamadan yola çıkarak acı bir alaycılıkla ele aldığı durum ve kişiler, 1910'dan sonra yazdığı kırkı aşkın oyununun belirgin özelliği olarak dikkati çeker. 1916-1925 arasında Pirandello, oyun yazarlığının en verimli dönemini yaşar. 1925'te Mussolini'nin desteğiyle kurduğu tiyatro topluluğu Roma'da ve

² 20. Yüzyılın ilk yarısı sanatsal açıdan kaotik, değişken ve her türlü deneyseelliğin yaşandığı bir dönemdi. Çeyrek asır önce sadece ütöpik birer hayal olarak görülebilecek pek çok şey artık insanlığın hizmetindeydi. Fütüristlerin 1913'lerde söylediği gibi telgraflar, telefonlar, gramofonlar, trenler, uçaklar, sinemalar, gazeteler, dönemin insanının algı biçimlerinde, zihninin işleyişinde ve hatta psikolojik süreçlerinde önceden hayal edilemeyecek değişiklikler yaratmaktaydı. Herkes bir ilerleme ve değişim tutkusuna kapılmıştı. Bu değişim özlemi sanatçıları da etkiledi. Genç sanatçılar bütün geleneksel biçimlere, onların temsilcisi olan müzelere ve akademilere savaş ilan ediyorlardı. Yeni bir dünya kurma isteği sanatçılara büyük bir enerji veriyordu. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı değerler erozyonu ise genç kuşağı savaş karşıtı muhalefete yöneltti; teknolojinin müjdelediği yeni dünyaya duyulan özlem, yerini güçlü bir hiçlik duygusuna ve nihilist bir ruh haline bıraktı. İki savaş sonrası nihilist ve yenilgiyi bir yaşam gerçeği olarak Avrupa aydını için kültürel bir yeniden inşa dönemi başladı.

Avrupa'nın büyük kentlerinde başarılı temsiller verir, ününün bütün dünyaya yayılmasını sağlar. 1934'te Nobel Edebiyat Ödülü kazanır, aynı yıl Gia Francesco Malipiero'nun *Değiştirilen Çocuğun Öyküsü* operası için yazdığı libretto faşist yöneticilerin hoşnutsuzluğuna yol açınca, 1935'te İtalya'nın Etiyopya'ya saldırısını onaylamak zorunda kalır³.

Pirandello'nun anlatı türünde yazdığı yapıtlarında yanılsama ve gerçeklik önemli bir yer tutsa da, onun bu temayı en başarılı biçimde dile getirdiği yapıtları oyunlarıdır. Bu alandaki çıkış noktası, Verga gibi, Sicilya'ya özgü bir doğalcılık anlayışı olsa bile, kökeninin Commedia Dell'arte geleneğine kadar uzandığı söylenebilir. Bu arada, I. Dünya Savaşı sırasında Chiarelli'nin *Maske ve Yüz* (1916) oyunu ile başlayan ve yüzyıl ortalarında absürd tiyatro adını alan Grotesk tiyatro akımının, görünüş ile gerçeklik, gülünç maske ile gerisindeki acıklı yüz ikilemi de, Pirandello ile Chiarelli ve Rosso de San Secondo gibi yazarlar arasında benzerlikler bulunmasına neden olur. Karısının hastalığı yüzünden yaşadığı kişisel trajedi, onun, gerçeğin göreceliği temasını 1915'te *Signora Frola ve Damadı Signor Ponza* öyküsünde ele almasına yol açar. Pirandello, bu öyküyü 1917'de *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* adıyla oyunlaştırır. Yaşamın acıklı güldürüsü ve saçmalığı, *Ağzı Çiçekli Adam* ve *Oyunun Kuralları* gibi oyunlarında işlediği temalar olur. *IV. Henri*, ruh sağlığı ile delilik arasındaki sınırı, *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* adlı oyununda da insanlar arasındaki iletişimsizliği ele alır.

1910-1926 arasında yazdığı 43 oyunun 28 tanesini, kişisel yaşamının en güç dönemi olan 1900- 1918 arasında yazdığı öykülerinden uyarlar. 1911 ve 1915'te yayımladığı *Bir Oyun Kahramanının Trajedisi* ve *Oyun Kişileriyle Konuşmalar* adlı denemelerinde, oyun kişilerinin düşlerini nasıl birer karabasana dönüştürdüklerini

³ Batıda faşizmin yükseldiği ve devrim sonrası Rusya'da kurulan yeni rejimin gittikçe totaliter bir nitelik kazandığı bir dönem olan 1930'lar, yenilikçi sanat akımları için kan kaybının yaşandığı bir dönemdi. Faşist iktidarlar öncü hareketleri kendi propaganda eylemlerinin aracı haline dönüştürmeye çalışıyorlardı. Yenilikçi sanatçıların çok fazla seçeneği yoktu: Ya kurulan yeni politik sistemle uzlaşacak ya da daha rahat hareket edebilmek amacıyla varlıklarını devam ettirebilecekleri yeni yerlere göç edeceklerdi. Bazı kaynaklarda, bu dönemde Pirandello'nun Mussolini yönetimini desteklediği ve aldığı Nobel ödülünün Etiyopya'nın işgali için eritilerek kullanılmasını istediği belirtilmektedir. Bkz. Pirandello and the French Theatre, Thomas Bishop, New York University Press, 1960

ve bir sanat yapıtında ortaya çıkmak için kendisini zorladıklarını açıklar.⁴

Pirandello'nun Felsefesi ve Pirandelyen Tiyatro

Ellisine merdiven dayadığı yıllarda tiyatro yazarlığına başlayan ve sistematik bir düşünür olmadığı halde, oyunlarının düşünsel içeriği yüzünden eleştirmenler tarafından kısa bir süre sonra kendi felsefesinden 'Pirandello felsefesi' söz edilmeye ve oyunları da bu felsefeye göre değerlendirilmeye başlanan Pirandello, eserlerinde, sıradan insanların gündelik yaşamlarındaki tutarsızlıkları, saçmalıkları ve bu insanların gerçeklikleri üzerinde gerçekdışı etkilerin yarattığı değişkenlikleri ele alır. Görünüşle gerçeklik arasındaki ikilemi işlediği oyunları modern tiyatroya yön veren ustalardan biri olan Pirandello'nun eserlerinde rölativizm kavramı baskın olarak kendisini hissettirir. Sürekli olarak, görünenin ardında gerçekliğin aslında ne olduğuna bir cevap arayan yazar, görüntü ve gerçeklik arasındaki görecelik yüzünden, gerçek kavramına ulaşmanın zorluğundan ve bunun hayatın yanılmalı yapısından kaynaklandığından bahseder. Gerçek, bir tane değildir ve kişiden kişiye ve zamandan zamana değişip yeni şekillere bürünür.

Pirandello'ya göre, kişisel bir görünüşü olan gerçeklik, insanlar için ele alındığında, sürekli olarak yenilenmesinden dolayı insanın gerçek kimliğine ulaşmanın zorluğu ortaya çıkar. Bunu, yaşam ve form arasında bulunan dualizmle açıklayan Pirandello, temel olarak bize zorluk çıkartan formları tüketerek ve bunlar tükendikçe de yaşam gücüyle yeni formlar üreterek biraz ya da bir yıl öncekinden farklılaştığımızı ve başkalarının da bizi olduğumuzdan a payrı gördüklerini söyler.

"İnsan kendini nasıl görüyor, nasıl sanıyorsa öyle olmaktan uzaktır. Kendisi için bir, ama başkaları için bir çoktur: çok zaman da başkalarına, olduğunun ya da o anda olduğunu sandığının tam tersi görünür. Bunun için başkalarının bizi tanıması, anlaması güç, belki de imkansızdır. İnsanoğlu dün ya da bugün ne ise, hep öyle kalmaktan hoşlanmaz. Mayası, yaradılışı engeldir buna. Yalnız tek olmak, bir tek kalmak istemez; yüz olmaya bin olmaya can atar. Kişiliğinin yeni yeni öğeler kazanabilmesi için, önüne çıkan

⁴ Pirandello'nun hayatı için Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi'nden faydalanılmıştır.

engelleri yenmek, aşmak amacı ile savaşır durur. Bu savaşlar sonunda kazandığı zafer büyük olabilir, ya da olmayabilir. Zaferi kazanması, kazanmasa da ona az çok yaklaşması, varlığının dramını oluşturur. İnsanoğlu için asıl önemli olan budur⁵."

Eğlendirme değil düşündürme amacından yola çıkarak, düşünebilen bir varlık olan insanın ruhunu işler bir hale koymayı kendisine görev edinen Pirandello, felsefesini tüm oyunlarında dillendirerek, benimsediği bazı fikirlerin, doğruluğuna inandığı bazı hakikatlerin aklımıza yerleşmesini, kafalarımıza soru işaretlerinin takılmasını sağlamayı amaçlar. Bu anlamda zihinsel olarak adlandırılan ve oldukça da tartışma yüklü olan oyunlarında diyalog ve monologları genellikle retorik özellik taşır. Fakat, Pirandello'nun oyunları "tartışma draması" olarak adlandırılrsa da vurgu her zaman drama üzerindedir. Fikirleri tartışırken ister istemez kendisini, şahıslarının arkasına gizler. Kahramanlarının ıstırapları aslında kendi ıstırapları, piyeslerinin tragedyası çoğunlukla kendi öz tragedyası olduğundan felsefi bir problemi ele alan düşünürden ziyade, bir sanat temasını işleyen sanatçı gibi davranır. Yaptığı mutsuz evliliğin ve karısının ruhsal durumunun neden olduğu sıkıntılarla dolu 1916-1925 arası döneminin ürünlerinden en ünlüsü olan *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* adlı oyununda, Baba karakterini konuşturarak benzer şekilde kendi düşüncelerini oyuna taşır:

"Herkes kendini 'bir' sanıyor, ama ben hiç de böyle olmadığını biliyorum: asıl facia işte burada. Her birimiz 'bir çok'uz, Müdür bey, haddi hesabı olmayacak kadar 'bir çok'uz: Ahmetle 'bir', Mehmetle de gene 'bir'iz: ama bu 'bir'ler birbirinden ne kadar farklı! Üstelik bütün hareketlerimizde herkese karşı bir tek 'kişi', daima 'aynı kişi', olduğumuzu da vehmediyoruz. Yalan! Fena bir tesadüf eseri olarak hareketlerimizden birine takılıp kaldığımız zaman böyle olmadığını fark ediyoruz: o vakit o hareketimize 'bütünlüğümüz' ile girmedikimizi, bütün bir ömür sanki o tek hareketten ibaretmiş gibi, o bir tek kötü hareketimize bakarak hakkımızda hüküm vermenin, bütün bir ömür boyunca bir teşhir direğinde asılı kalmanın feci bir haksızlık olduğunu fark ediyoruz!..."

Altı Şahıs Yazarını Arıyor'daki "oyun içinde oyun" ve *Bu Akşam Tuluat Yapıyoruz* gibi doğaçlama tekniğinin çok yönlü, zengin an-

⁵ Çıplakları Giydirmek-Önsöz 'Pirandello'da gerçeklik kavramı (Çeviren, Dr. Feridun Timur) 1965 M. E. B

latımıyla, gerçekliğin parçalanmasını içerik düzleminden biçim düzlemine aktararak, dramatik yapıyla dramaturgi arasında bir bütünlük sağlar.

Pirandello'nun tiyatrodaki gerçekleştirdiği bu biçimsel yenilikler ve iki dünya savaşı arasında orta tabakanın yaşadığı değer bunalımını başarıyla yansıtmaları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan absürd tiyatro akımını da etkilemesine yol açar. Sonradan Beckett, Ionesco ve Genet'in Fransa'da sahiplendiği bakış açısı ve düşünceler, 1923 yılında *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* oyununun Fransa'da yarattığı etki sonucu ilk olarak Pirandello tarafından tanıtılır.

Pirandello'nun Oyunları

Edebiyat Kulübü Drama Komisyonu'nda Luigi Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*, *Aptal*, *Çıplakları Giydirmek*, *Oyunun Kuralları* ve *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* oyunlarını okuyabildik⁶. Bu oyunlar genelde 1920'li yıllarda yazıldığı için Pirandello üzerine dönen tartışmaların ve bu konudaki hükümlerin Pirandello'nun belli bir dönemi için geçerli olduğunu söylemekte fayda var.

Genel olarak Pirandello'nun dramaturgisi için söylenen "görüntü" ile "gerçeklik" arasındaki ikilemin⁷ komisyonunda yaşanan tartışmaların da ana eksenini oluşturduğu söylenebilir.

Oyunun Kuralları (1918)

Pirandello'nun 1918 yılında kaleme aldığı *Oyunun Kuralları*, karısının akıl hastanesine yatmasına gönülsüz de olsa izin vermesini takip eden kişisel trajedisinin, kendisini yoğun yaratıcılık şeklinde dışa vurduğu oldukça zor geçen dönemin ürünlerinden biri. Oyunda bir yandan, Pirandello tiyatrosunun temel öğelerini oluşturan, hayatın içinde fark ederek ya da etmeyerek oynanılan roller, parçalanmış kişilikler, gerçeğin nerede başlayıp bittiği ve yaşam ile sanatın nerde ayrıldığı gibi temalar belirgin biçimde işlenirken, diğer taraftan da "insan yaşamı ve onu biçimleyen toplumsal düzenin, geleneklerin saçmalığı" gösterilmeye çalışılıyor.

⁶ Diğer yazarlar için karşılaştığımız kaynak sorununu Pirandello için de yaşadığımızdan dolayı otuzu aşkın oyunundan sadece beş tanesini okuyabildik.

⁷ Starkie, W. *Luigi Pirandello*

Üç ana bölümden oluşan oyun özetle, daha özgür olabilmek için, ortak bir kararla, kocasından ayrı yaşamaya başlayan bir kadının (Silia Gala); bir adres yanlışlığı sonucu bir kaç adam tarafından taciz edilmesini fırsat bilip kocasını (Leone Gala) düelloya sürükleyerek zor durumda bırakma çabasını konu edinir.

Leona Gala, hayata mesafeli, kayıtsızlığa kadar giden bir sakinlikle yaklaşarak ve aklını kullanarak başına gelebilecek her türlü sorunu savuşturabilecek yaradılıştaki, kurnaz, hacıyatmaz misali bir karakter çizer.

Genç, güzel ve bundan dolayı da oldukça şımartılmış, para ve özgürlük düşkünü olan karısı Silia, kendi isteği üzerine kocasından ayrı; onu çileden çıkartmak amacıyla da elinde bir piyon gibi oynattığı, şahsiyetsiz olarak tanımlanabilecek göstermelik aşığı Guido Venanzi'yle, pek de huzurlu olmayan, umutsuz bir hayat sürmektedir.

Oyun, Silia Gala'nın, İtalya'nın herhangi bir kentindeki apartman katı dairesinin şık döşenmiş salonunda, aşığı Venanzi ile arasındaki bir diyalogla başlar. Kocasını Leona'nın gelişine kadar ki bu bölümde Silia ve Guido arasındaki saygısız, sözde ilişki gözler önüne serilirken diğer yandan da hayatın beraberinde getirdiği ve oynamak zorunda olduğumuz roller, bunlardan birini, kadınlık rolünü yaşayan Silia'nın isyanıyla ustaca dillendirilir:

Guido: Yaaa? Seni burada zorla tutan mı var?

Silia: Var tabii. Sen ... herkes! Hatta benim kendi gövdem; çünkü o gövdenin bir kadına ait olduğunu hiçbir zaman unutamiyorum. Nasıl unutturum? Siz erkekler her an vücuduma bakmıyor musunuz? Bana yiyecekmiş gibi bakan erkek gözlerini üstümde hissetmediğim zaman kendi gövdem aklıma bile gelmiyor. Ama sizleri görünce kahkahayı basıyorum. İşte böyle, kızım, diyorum kendime. Kurtuluş yok! Kadını ben.

Ya da, bu bölümü takiben Guido'yla yaptığı sohbette Leone, üstlenmiş olduğu 'koca' rolünden bahseder:

Leone: Suç kimsede değil. Olgularda: Doğmuşum, yaşıyorum. Bir olgu varsa, orada öylece durur. Bir hapishane gibi sarar çevreni. ...En azından ismen... yani, bir gerçe-

ğın bana yüklediği 'rol' bitmediği için, hala onun kocasıyım.

Silia'nın kasıtlı olarak yalnız bırakarak odadan ayrılmasıyla başlayan ve geri gelişine kadar gelişen sohbet bölümünde Leone, Guido'ya hayata ve kendi öz duygularına karşı nasıl savunma oluşturulacağı ve dayanıklı olunacağı yönünde akıl verir. Karısı Silia'yı anlatırken ise onun karakter tekliğini ve gerçekliğini ele alarak aynı insan için bu özelliklerin göreceli algılanışından bahseder:

Leone:..... Sen onun kişiliğinin yalnızca bir tek yanını görüyorsun ve oradan hareketle, kendi kendine yarattığın Silia'nın tek ve gerçek Silia olduğunu sanıyorsun. Oysa daha neler var!

Kocasının gidişinin ardından, adres yanlışlığı sonucu erkek müşterileri ağırlayan evlerden biri sanarak içeri dalan sarhoş dört adam, kendisine sarkıntılık edince, Silia, aklına geliveren plan uyarınca Guido'yu odaya kilitleyip sarhoş adamlardan kartvizit almayı başarır. Gelenler, ünlü silahşör Marki Miglioriti ve adamlarıdır. Geriye yalnızca diğer apartman sakinlerini durumun rezaletinden haberdar etmek kalır. Namuslu bir kadına, güpegündüz, hem de kendi evine zorla girilerek yapılan saldırı sebebiyle bağırıp çağıran kalabalığı karşısında görünce ayılan hovardalar, çok özür dileyip kendilerini affettirmeye çalışsalar da Silia ikna olmamış gözükerek aslında sönmeye bile başlayan olayı alevlendirir. Amacı, kocalık görevi uyarınca namus ve şerefine hesabını sormak için Leone'nin, Markiyi düelloya davet etmesini sağlamaktır. Böylece, kocası bu çeşit bir daveti asla yapmak istemeyeceği için çevreye rezil olacak ve zor günler yaşayacaktır. Fakat olaylar beklediği gibi gelişmez.

Ertesi sabah Leone Gala'nın evinde geçen oyunun ikinci bölümü, karısının planına karşı uyarmak için gelmiş olan Guido'nun; işinin ehli, aksi aşçısıyla (Filippo) yemek yapmakta olan Leone'yle olan diyaloguyla başlar. Pirandello, Leone'ye Bergson'dan bahsettirerek gerçeklik kavramına dair düşündüklerini yine oyuna aktarır:

Leone:..... Şimdi, adam diyor ki: Akıl maddenin yalnızca değişmez ve birbirinin aynı yanlarını özelliklerini algılayabilir. Geometrik ve mekaniktir. Oysa gerçeklik hiç durmadan akan, değişen bir yenilikler ırmağıdır ve aklın tek ya-

pabildiği bu ırmağı durağan ve homojen taneciklere indirgemektir... Böyle diyor!

Olan bitenleri tam olarak açıklayamadan Silia gelir, başına gelenleri anlatır ve bu durumda kocası olarak üzerine düşeni yapması gerektiğini söyler ancak aldığı cevap karşısında kulaklarına inanamaz çünkü Leone karısına hak vermiş ve Marki'ye düello davetinde bulunma gerekliliğini hemen kabul etmiştir. Fakat hemen ardından ekler, Guido onun yedeği olacak, düello şartları ve hazırlıklarıyla da o ilgilenecektir. Bu esnada eve, Leone'nin dostu, komşusu, felsefi tartışmalarının 'hiç yılmayan silahşörü' Doktor Spiga, ardından da şartları bildirmek ve Leone'yi karşılaşmadan vazgeçirebilmek amacıyla düelloda tanık olacak olan Barelli çıkar gelir. Olay tüm kente yayılmıştır ve Guido, sessiz kaldığı ve müdahale etmediği için Markiz tarafından suçlu olarak görülen tek kişidir. Guido'nun belirlediği, usta bir silahşör için bile çılgınlık derecesinde ağır olan şartlar ve de kılıç tutmayı bile bilmeyen Leone düşünüldüğündeyse düellonun akıbeti zaten bellidir. Leone vermiş olduğu karardan vazgeçmez ve ertesi güne kadar yalnız kalmak isteyerek odasına kapanır.

Ertesi sabah, yine Leone'nin evinde geçen oyunun üçüncü bölümü, her türlü tıbbi hazırlığını yapmış olan Doktor Spiga'nın gelişiyi başlar, düellonun başlamasına on beş dakika kalmış olmasına rağmen Leone'nin hala uyanmamış olduğunu öğrenen Guido ve Barelli'nin, panikleyip odasının kapısını yumruklamasıyla sona doğru yaklaşır. Derken kapı açılır, pijamalarıyla Leone görünür, dövüşmeye gitmeyecektir. Marki'nin asıl kızgın olduğu kişi ve de oyunun kuralları uyarınca asıl dövüşmesi gereken Guido'dur. Rezil olacağı söylendiğindeyse Leone'nin verdiği cevap, toplumsal düzenin onun gözündeki yerini belli eder:

Barelli: Bir de gülüyor! Rezil olacak... Şerefi beş paralık...

Leone: Anlıyorum, dostlarım. Gene de gülüyorum işte. Nerede, nasıl yaşadığımı görmüyor musunuz? Rezil olmakmış! Onurmuş! Bana ne?

Savunacak bir şeyi kalmayan Guido'nun, yanına Barelli'yi de alarak düellonun yapılacağı koruluğa gittiğini gören Silia çılgına dönerken Leone sessiz kalır.

Oyun boyunca tartışmaların geçtiği, karakterleri vasıtasıyla kendisine dair ipuçları verdiği diyalogların durağan havası; oyunun olay kısmını oluşturan Marki'nin gelişi ve aralarda Flippo ve Doktor Spiga gibi Grotesk karakterlerin girişiyle kırılır. Baskın olarak tartışma tiyatrosu özelliği taşıyan okuduğumuz diğer oyunlarından ayrı olarak, olayın ortaya çıkışıyla birlikte hareketlenen ve tutarlı bir çizgide finale kadar ritmini koruyan oyun, bu sayede tartışma tiyatrosu olmaktan uzaklaşarak drama içinde varolduğunu kanıtlar.

Altı Şahıs Yazarını Arıyor (1921)

Altı Şahıs Yazarını Arıyor oyunu Pirandello'nun tiyatro alanında yazdığı eserler arasında önemli bir yere sahiptir. Pirandello bu oyunla "oyun-içinde-oyun" kavramını tiyatroya kazandırdığı için Nobel Ödülü'ne layık görülmüştür. Ayrıca bu oyunla birlikte Pirandello'nun oyun yazarlığı anlamında olgunluk dönemine başladığını ve birçok yeni tiyatro tekniğini de bundan sonra denediğini görürüz.

Oyun, sanki bir tiyatro oyununun provası alınıyormuş gibi hazırlanan bir sahne ile başlar. Aktörler, rejisör, sahne müdürü, suflör vs. hepsi bir prova sırasında gibidirler. Rejisörün;

"...Ne yapalım, Fransa'dan artık iyi bir piyes gelmiyorsa, biz de Pirandello'nun, seyircileri de hiçe saymak için yazdığı, kimsenin bir şeycikler anlamadığı piyesleri oynamak zorunda kalıyorsak kabahat benim mi?..."

deyişi ve baş aktrisin köpeğiyle birlikte salona seyirciler geldikten sonra sanki provaya gecikmiş gibi ve vurdumduymaz bir tavırla gelmesi o dönemin tiyatro ortamına ve klasikleşmiş tiyatro tekniği kalıbına bir eleştiri olarak yorumlanabilir.

Bu sahne, seyircilerin girdiği yerden altı şahsın girmesiyle teknik açıdan da oyunun gidişi açısından da yeni bir anlam alır. Altı şahsın giyimleri ve maskeleri onların aktörlerden ayrılmasını sağlar. Bu faktörler baba için vicdan azabını, üvey kız için intikamı, oğul için nefreti, anne içinse ızdırabı temsil eder. Bu altı şahıs, dramlarını yazacak bir yazar aramaktadırlar. Pirandello bu arayışı,

"...Aktörlerin yapmacık sırtışları ve şuursuz konuşmaları karşısında hüviyetlerini müdafaa ediyorlar, onu tiyatronun -sözde- icaplarına göre eğirip büğürmek isteyen

anlayışsız rejisöre kabul ettirmek için didinip duruyorlar.

diye anlatır.

Pirandello, altı şahsın belki de asıl gerçeklik olduğunu ve onları oynamak için onları hayalimize almamız gerektiğini söyler ve bu yüzden de dramlarını reddedip, onları sadece, bir yazar arayan altı şahıs olarak kabul ettiğini ve onlara dram olarak bu arayışı attettiğini ekler.

"Bu altı şahsın altısı da aynı gerçeklik seviyesindedir." der Pirandello, ancak anne, bunların yanında çok insani bir tiptir, çünkü ruhsuzdur, yani ne olduğunu bilmeyen, bilmek de istemeyen bir tiptir. Ancak ananın şahıs olmasını bilmemesi şahıs olmamasını gerektirmez, ana da bir şahıstır.

Altı şahsın anlattıkları dram, kısaca babasının üvey kızıyla birlikte olmasıdır. Baba, bu dramı yazdırarak vicdan azabını geçirmek; üvey kız ise intikamını almak istemektedir. Oğul ise bu dramı reddetmektedir ama onu da şahıs yapan budur. Sonuç olarak altı şahıs da asıl gerçekliğin kendileri olduğunu söylemektedirler ve bir yazar bulup bunu yazdırarak duygularını yaşamaları gerektiğini ve bu sayede rahatlayacaklarını düşünmektedirler. Oyun, bu gerçekler tartışması üzerine döner. Bu gerçeklik tartışması ise oyunun finalinde oğulun ölümünün gerçek olup olmaması ve rejisörün çileden çıkıp herkesi dağıtmasıyla sona erer.

Pirandello'nun dramaturgisinde, farklı farklı zamanlarda insanların farklı görüntüleri olduğu vardır; fakat Pirandello bunu çelişik yapı olarak kabul etmez ve bunu mutlak gerçek olmadığı görüşüne bağlar. Ona göre, gerçek olmadığı için, ne yapacakları belli olan ve hep aynı dramı yaşayan altı karakter, sahnede, olmadıkları insanları canlandırmaya çalışan aktörlerden ve farklı zamanlarda farklı görünen herhangi bir insandan daha gerçektir, asıl benlik onlardır çünkü onlar taklit bile değillerdir.

Pirandello'nun oyunları için genelde merkezli diyebiliriz⁸. Bu oyunda da akış, tartışılan gerçeklik kavramının aslında ne kadar

⁸ Burada merkezlilik oyunun tek bir kişi etrafında dönmesi değil de finalden önceki bütün sahnelerin finali hazırlar ya da oyunun bir düşüncenin etrafında dönmesi şeklinde olmasıdır.

göreceli olduğu düşüncesinin finalde verilmesini sağlamak olduğu için bu oyun için de merkezli diyebiliriz. Perde ise tek mekanda, prova alınan bir sahnede geçer. Oyunda, Pirandello'nun yeni uyguladığı tekniklerin yanı sıra dil kullanımı, romancı ve öykücü kimliğinden dolayı dikkat çeker. Bu özelliği sayesinde edebi açıdan güçlü bir eser yazmıştır Pirandello, ancak düşündüklerini yine karakterlere söyletmesi ve karakterlerin çelişkili çizilmemesi oyunu metninin negatif yönleridir.

Aptal (1922)

Aptal oyunu Pirandello'nun kısa oyunlarından. Oyunda önce hem bir parti lideri hem de bir gazete sahibi olan Paroni'yi görürüz, mekan da Paroni'nin yazıhanesidir-zaten burası da oyunun geçtiği tek ve yegane mekandır. Paroni ve arkadaş çevresindeki birkaç yazar arasında geçen diyaloglardan, siyasi olarak Cumhuriyetçi sol diye nitelendirebileceğimiz iki görüşten birinin temsilcisinin Paroni diğerinin de Mazzarani olduğu anlaşılır. Bu iki görüşün karşısında ise kralcılar -"Cappadona" taraftarları- vardır. Paroni'nin arkadaşları ve bir seyyar satıcı ile olan ilişkilerden Paroni'nin temiz bir insan olmadığı anlaşılır. Bu arada dışarıdan da önce kralcılarla Paroni taraftarlarının, daha sonra da kralcılarının ortadan çekilmesiyle Paroni ve Mazzarani taraftarlarının birbirleriyle olan çatışma sesleri yer yer gelmektedir. Yazıhanede bulunan Luca ise oyunun sonlarına kadar ilgi çekmeyen hasta bir tiptir. Paroni'ye intihar etmeyi düşündüğünü söyler. Paroni bunu duyunca, Luca'ya Mazzarini'yi öldürmesini teklif eder ve böyle yapmadığı takdirde onu "aptal" diye nitelendireceğini söyler. Madem ölecektir, en azından dostuna bir iyilik yapmalıdır. Fakat oyunun sonlarında Luca'nın aslında Paroni'nin arkadaşı olarak gözükse de oraya Mazzarini'den aldığı para ve teklif doğrultusunda intihar etmeden önce Paroni'yi öldürmek için geldiği anlaşılır. Paroni ise Luca'ya kendini öldürmemesi için önce yalvarır, fakat Luca onu öldürmekte kararlıdır. Kurtuluşunun tek çaresi Luca'nın aptal olmadığını bildirir bir kağıdı imzalamasıdır, daha sonra bu kağıdın Luca'nın kendini öldürmüş bedeninden çıkması Luca için yeterlidir.

Pirandello, bu oyunda aslında siyasi olarak aynı tarafta yer alan fakat birbirleriyle çatışan bu iki sol görüşü aşağılar ve bunun ne kadar aptalca olduğunu söyler. Bunu da genelde oyunlarında yaptır-

ğı gibi Luca'nın ağzından, onun replikleri ile belirtmiştir. Pirandello, genelde oyunlarında, kendi düşündüğünü söylettiği bir karakter yaratır. Bunun yanında karakterin sözleriyle değil fakat geri planda çizilen atmosferden, Pirandello'nun kralcılarını olumluyarak onları daha farklı bir yere koyduğu açıktır. Buradan yola çıkarak ve Pirandello'nun Nobel Ödülü'nün Etiyopya'nın işgali için ertilip kullanılmasını istediği düşünülürse; komisyonda geçen, Pirandello'nun politik çizgisinin 'sağ' bir yerde durduğu yönündeki görüşlerin yanlış olmadığını söyleyebiliriz.

Oyun yazarlığından önce roman yazarlığı yapmış olan Pirandello'nun kuvvetli bir dili olmasına rağmen bu oyununda karakterler diğer oyunlarından biraz farklı olarak fazla belirgin değildir.

Diyaloglar ile yürüyen oyunda sadece tek bir sahne olması oyunun kısıtlılığına bağlanabilir. Burada diyalogun karşısına monolog veya iç monologu koyduğumuz zaman Pirandello'nun diyalogları daha çok anlaşılacaktır. Pirandello'nun karakterleri ve malzemeleri kendindendir ancak bu karakterler materyalist bir tiyaroda olduğu gibi içlerinde çelişkiler barındırmaz sadece farklı farklı zamanlarda başka yönleri ortaya çıkar.

Pirandello'nun bu oyunu da diğer oyunları gibi merkezli bir yapıdadır diyebiliriz. Bütün olaylar Paroni'nin etrafında gelişmektedir ve her şey en sonda söylenen "bütün bunların aptalca bir tartışma" olduğunu desteklemek içindir. Ayrıca Pirandello'nun diğer oyunları için olduğu gibi bu oyunu için de karakterlerin kendilerine ait başı sonu olan bir öyküleri olmadığından episodik bir yapıdadır diyemeyiz.

Çıplakları Giydirmek (1922)

Pirandello, *Çıplakları Giydirmek* adlı oyununda gerçeklik kavramını ele alır. Hepsi de aynı mekanda Ludovico'nun evinde geçen oyunun perdeleri olay akışıyla da tutarlılık gösterir. Birinci bölüm Ersilia'nın başından geçenlerden sonra oldukça bitkin bir şekilde Ludovica'ya sığınması, ikinci bölüm Franco (Ersilia'nın eski nişanlısı), gazeteci ve Konsolos'un Ludovico'nun evine gelişleri ve üçüncü bölüm ise tüm olayların çözümleri ve asıl gerçeklerin açığa çıkışı.

Oyunda, henüz yirmi yaşında genç bir kız olmasına rağmen oldukça güç olaylarla karşı karşıya kalan Ersilia'nın başından geçenler, bunları anlatan bir gazeteyi okuyan yazar Ludovico Nota'nın yardım etmek isteyerek genç kıza bir mektup göndermesi sonrasında yaşanan olaylar, açıklığa kavuşan gerçekler işlenir.

Ersilia masum, oldukça yardımsever, güzel bir kızdır. İzmir Konsolosu'nun kızının öğretmenliğini yapmakta ve aynı zamanda onların evinde kalmaktadır. Öğrencisi, evin hanımı ve diğer aile fertleriyle uyumlu bir görünüm sergilemektedir. Hayatta onun için anlamlı ve yaşanması gereken çok şey vardır. Ancak küçük Ersilia'nın bu mutluluğu kısa sürecektir. Evin beyi yani Konsolos ona artık farklı bir şekilde yaklaşmakta ve onun körpe gençliğinden yararlanmak istemektedir. Diğer taraftan Ersilia'nın Franco ile mutlu bir ilişkisi vardır ve nişanlanmışlardır. Bu durumda ne yapacağını bilemezken, küçük kızın -öğrencisinin- tараçadan düşüp ölmesi de Konsolos'un bir sıkıştırmasına maruz kalan Ersilia'nın, bunlara bir son vermek üzere kızın yanından ayrılması sonucunda gerçekleşmiştir. Sonuçta tek suçlu Ersilia görülmüş ve işinden kovulmuştur. Bir yandan suçluluk duygusunun verdiği azapla diğer taraftan işini kaybetmenin verdiği üzüntüyle Ersilia kendini bir avuç hapla parkta bulur. Artık onun için hiçbir şeyin anlamı yoktur. Öğrencisini kaybetmiş, evin beyi tarafından tacize uğramış ve nişanlısı tarafından aldatılmıştır. Bu durumda intihar yapabileceği tek şey olarak gözükmüştür. Gözünü hastanede açan Ersilia'nın hikayesi bir gazeteci tarafından yayınlanır. Bu olay gazeteyi okuyan bir çok kişinin içini burkar. Bunlardan biri de yazar (romancı) Ludovico Nota'dır.

Ludovica, ellisini aşkın olmasına rağmen hala yakışıklı, sevimli, keskin ve parlak bakışlı, soğuk ve düşünerek hareket eden bir karakter çizmektedir. İnsanlara güven telkin etmeye çalışır. Ama bunda pek başarılı olamamaktadır. Genç kızın hikayesinden oldukça etkilenen Ludovico, ona yeni bir hayata başlama teklifinde bulunan bir mektup göndermiştir. O sıralarda bir yerlere sığınma ihtiyacı hisseden Ersilia teklifi kabul ederek Ludovica'nın evine gelir. Fakat felaketler hala peşini bırakmaz, sırasıyla gazetecinin, eski nişanlısının (Franco), Konsolos'un ziyaretleriyle hayat onun için tekrar çekilmez bir hale gelir.

Franco, Ersilia ile Konsolos'ın arasında geçen şeylerden haberdar değildir. Kızın intihar sebebinin kendisi olduğunu düşünmektedir ve af dilenmek için gelmiştir. Fakat Ersilia, ilk zamanlarda kendisinin eski masum kız olmadığını söyleyerek görüşmeyi reddeder.

Oyunun sonlarına doğru Konsolos herşeyi açığa kavuşturan bir anahtar görevi gören ziyaretini yapar. Ersilia artık tüm gerçeği (Konsolos'la aralarında geçenleri) herkese anlatma kararı alır. Fakat yine yalnız kalan kendisi olur. Ludovico'nun evinden ayrılır. Franco'ya, eski nişanlısına, Konsolos'a da, karısına dönmelerini önererek kendisini yeni bir hayatın kollarına bırakır.

Kaynakça

- Luigi Pirandello, *Olga Ragusa* - New York Colombia Press, 1968
- Luigi Pirandello 1867-1936, *Walter Starkie* - Berkeley: University of California Press, 1965
- Pirandello and the French Theatre*, Thomas Bishop - New York University Press, 1960
- Pirandello A Collection Of Critical Essays*, Glauco Cambon - Prentice-Hall, Inc., 1967
- Modern World Drama - An Encyclopedia*, Myron Matlaw
- McGraw Hill Encyclopedia of World Drama*, Volume 3
- Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Volume 3
- Türk Ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, Cilt 9
- Oyunun Kuralları*, Luigi Pirandello, (Çev. Pınar Kür), Yapı Kredi Yayınları, 1992
- Çıplakları Giydirmek*, Luigi Pirandello, (Çev. Dr. Feridun Timur), Milli Eğitim Basımevi, 1965
- Size Öyle Geliyorsa Öyledir*, Luigi Pirandello, (Çev. Mehmet Fuat), Cumhuriyet Matbaası, 1930
- Altı Şahıs Yazarını Arıyor*, Luigi Pirandello, Milli Eğitim Basımevi, 1949
- Aptal*, Luigi Pirandello, (Çev. Mehmet Fuat), Kanaat Kütüphanesi, 1933

George Bernard Shaw

Drama Komisyonu'nda, '20. Yüzyıl başı avant garde oyun yazarları' başlığı altında okunan ilk yazar George Bernard Shaw'du. Okumalar için George Bernard Shaw'un seçilmesinde temel olarak iki neden göz önünde bulundurulmuştu. Bunlardan birincisi, Bernard Shaw'un Viktoryan çağın son dönemlerini ve 20. Yüzyılın ilk yarısını kapsayan uzun hayatı boyunca gerek sanatçı kişiliği, gerekse aktif politik yaşamıyla yüzyıl başı oyun yazarları arasında es geçilemeyecek bir isim oluşuydu. İkinci neden ise birçok eleştirmenin "Shakespeare'den sonra gelen en büyük İngiliz oyun yazarı" olarak andıkları bir tiyatro adamı hakkında ülkemizde yapılan çalışmaların azlığıydı. Bu sorun okuma çalışmaları sırasında da kendini gösterdi; 60'a yakın oyun yazan George Bernard Shaw'un, Türkçe çevirilerine ulaşabildiğimiz yalnız altı oyunu vardı.

George Bernard Shaw, 26 Temmuz 1856'da, Viktoryan Çağ dolayısıyla Avrupa'nın ve özelde İngiltere'nin tam anlamıyla siyasi bir karmaşa içinde bulunduğu, tiyatronun ise tam bir durgunluk yaşadığı¹ bir dönemde, Dublin'de protestan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası mahkeme salonlarında çalışan alkolik bir işçi, annesi ise bir müzisyendi. Agres ve Lucy adında iki kız kardeşi vardı; Agres 1876'da ölecek, Lucy ise profesyonel bir şarkıcı olacaktı. 15 yaşında okuldan ayrılıp, ailesine de yük olmamak için bir çiftlikte çalışmaya başladı. Babasının ölümüyle anne ve kızlar Londra'ya taşındılar. Bernard onlara dört sene sonra katılacaktı. 1876'da, kısa bir süre Londra'da, Edison Telefon Şirketi'nde çalıştı. Aynı sıralarda ilk romanlarını yazmaya

¹ Bahsedilen durgunluk 1880'lere kadar sürmüştür. 1887-1892 arasına geldiğimizde ise Batı Avrupa'da, tiyatronun yeniden canlanma çabalarının başladığını görürüz. Paris'te Theatre Libre'de Antoine ve L'Euvre'de Lugne Poe; Londra'da, Independent Theater'da Grein; Berlin'de Freie Bühne önemli çalışmalara imza atmışlardır. Fakat İbsen'in çıkışına kadar tam anlamıyla bir başarı yakalanabildiğini söyleyemeyiz. Çünkü bu dönem yapılan çalışmalar 19. Yüzyıl ustalarının formlarıyla özünde büyük farklılıklar göstermez. Önceleri sıkça kullanılan iç monolog (aside) ve monolog gibi formların yokolduğu kesindir ama asıl gelenek büyük ölçüde korunmuştur.

başladı. Telefon Şirketi'nden kovulunca gazeteciliğe başladı. Gazetecilik ona eleştirmenliğin yolunu açtı, bir süre çeşitli dergilerde sanat ve müzik yazıları yazdı, ardından *Saturday Review* dergisinin tiyatro eleştirmeni oldu. Bu dergide, bir yandan İbsen'i öven yazılar yazıyor, bir yandan da Shakespeare²'e savaş açıyordu. Aynı dönemde İbsen ve Wagner³ üzerine çalışmalar yaptı; *Mükemmel Wagnerist* ve İbsen'in *A Doll's House* oyunu üzerine kısa bir kitap yazdı. 1883'te bir halk toplantısında Henry George'u dinledi ve çok etkilendi. Bunun da etkisiyle Henry George'un *Progress and Poverty*'sini ve Karl Marx'ın *Kapital*'ini okudu. Artık bir sosyalistti. 1884'te Fabian Society⁴'nin ilk üyeleri arasında yer aldı. Fabian Society'de önemli bir mevkiye sahipti, topluluğun manifestosunu ve yayınlarını kaleme aldı, 1911 yılına kadar da fikir babalığını yaptı. Marx'ın artık değer teorisine saldıran bir makale ve *Anarşizmin Olanaksızlığı, Fabiancılık ve İmparatorluk, Genç Bir Kadına Sosyalizm ve Kapitalizm Üstüne Öğütler* adlı üç kitap yazdı. Bu yıllarda 'hem bir sosyalist hem de bir sosyalizm propagandacısı' olduğunu ve -ileride bu söyleminin yanlış olduğunu söylese de- yazdığı oyunları da bu propagandanın bir kolu olarak gördüğünü söylüyordu.

1892-1896 arası, 1898'de iki cilt halinde yayınlanacak yedi oyun yazdı. 1901'de bunlara üç oyun daha eklendi, üç cilt halinde ilk oyunları yayınlandı. Bu oyunlar yayınlandıkları dönem itibarıyla çok başarılı olmadılar. Ama Shaw yazmaya devam etti ve oyunları önce Almanya, ardından da ABD'de büyük beğeni topladı. İngiltere uzun süre Shaw oyunlarını tanınamakta ısrar etse de kapılarını Shaw'a açması uzun sürmedi ve sırayla tüm oyunları sergilenmeye başladı. 1910'lara geldiğimizde artık oyunları

² Shakespeare oyunlarının ve özellikle komedilerinin dilinin barındırdığı müziği ve Shakespeare'in öykücülüğünü yüceltirken, onun felsefe ve psikolojiden hiç anlamadığını savunuyordu (Ama ilerleyen yıllarda en büyük Shakespeare hayranlarından biri olduğunu söyleyecektir.).

³ Shaw'un Wagner'e beslediği hayranlık önemlidir çünkü ileride birçok eleştirmen, Shaw'un, sanatında Wagner'den derinden etkilendiğini ve yapıtlarında bu etkinin açık bir şekilde görüldüğünü savundular.

⁴ Fabian Society, 1884'te Edward R. Pease tarafından, Romalı general Fabius Cunctator'un 'toplumun en uygun ahlak idealine göre yeniden düzenlemek' amacıyla kurulmuştu. Marx'ın değer teorisini reddediyorlar ve Marxist bir sosyalizmi değil de W. S. Jevans ve J. Stuart Mill'in sosyalizm anlayışını savunuyorlardı. Devrimci değil reformistlerdi. Artık değer kavramına karşılık gelir kavramını ortaya attılar. 1900'den sonra 'Emeği Temsil Eden Komite'de trade-union'cularla ve bağımsız Emek Partisi delegeleriyle birleştiler. Bu birleşme İngiliz İşçi Partisi'nin temellerini attı.

Avrupa'nın her diline çevrilmiş ve en çok okunan kitaplar arasına girmişti. 1925'te Nobel ödülü aldı, 1950'deki ölümüne kadar yazmaya devam etti⁵.

G. B. Shaw ve Tiyatro

Shaw, ölümüne kadar altmışa yakın oyun yazmıştır. Genel olarak bu oyunlar üç döneme ayrılır: 19. yüzyılın son 10 yılından başlayarak I. Dünya Savaşı'na kadar süren birinci döneminde kaleme aldığı *Widowers' Houses* (1892, Dul Evleri), *Mrs. Warren's Profession* (1893, Madam Warren'ın Mesleği), *Arms and the Man* (1894, Silahlar ve Kahraman), *Candida* (1895, Kandida), *The Doctor's Dilemma* (1906, Doktorun Hatası) ve *Pygmalion* (1913, Bir Kadın Yarattım) adlı oyunlarında, çağının İngiltere'sindeki burjuva toplumunun içinde bulunduğu ahlaki çöküntüyü ağır bir dille eleştirmiş, paranın yozlaştırdığı insanlar arasındaki ilişkiyi sergilemiş, kurumlaşmış İngiliz yaşam biçimine karşı çıkmıştır. I. Dünya Savaşından 20'li yılların ortasına kadar süren ikinci döneminde Shaw, *Heartbreak House* (1917, Kırgınlar Evi), *Back to Methuselah* (1921, Methuselah'a Dönüş) ve *St. Joan* (1923, Jan Dark) adlı oyunlarında uluslararası politik ilişkileri, sınıf düşüncesinin üzerinde bir olgu olarak kabul ettiği 'yaşam gücü' ile belirlenen olayları ele almıştır. 20'li yılların ortalarından 40'li yılların ortalarına kadar süren üçüncü dönemdeyse, *Too True to Be Good* (1932, İyi Olmayacak Kadar Doğru), *On The Rocks* (1933, Kayalarda), *The Millionairess* (1935, Milyoner Kadın), *Geneva* (1938, Cenova) ve *Buoyant Billion* (1947, Neşeli Para) gibi oyunlarında, emperyalist tekellerin uluslararası düzeydeki egemenliğini, her şeyden önce de doların belirlediği dünya politikasını dile getirmiştir.

Shaw tiyatrosu kaynaklarda 'Fikir Komedi'si' adıyla geçer. Aslında Shaw'un birbirinden büyük ölçüde farklılık gösteren oyunlarının hepsinde bu 'Fikir Komedi'si'nin izlerini görürüz. Yazarın burjuva sınıfı, İngiliz ahlak kuralları gibi konular üzerine fikirleri gerek karakter gerekse de replik düzeyinde her oyunda kendine yer bulur. *Candida*'da Burgess, *Cæsar ve Kleopatra*'da Britannus, *Pygmalion*'da Doolittle karakterleri yazarın belli kavramlarla

⁵ Bernard Shaw'un hayatı 'Bernard Shaw - The Twentieth Century Moliere' kitabı referans alınarak yazılmıştır.

dalga geçmesine yararlar. Fakat belirtmeliyiz ki Shaw fikirlerini karakterlerin repliklerinde yazmak gibi bir tarzı da benimsememiştir, karakterlerin girdiği ilişkiler ve konumlanışları bize yazarın anlatmak istediğini verir. Ve bu oldukça ustaca yapılır; örneğin MÖ 50'li yıllarda geçen *Cæsar ve Kleopatra* oyununa, İngiliz burjuva ahlakının saçmalığını anlatmak için konulduğu kesin olan Britannus karakteri bile hiçbir şekilde oyunun içinde sivrilmez. Bu ustalık yalnızca iyi öyküler kurmasında veya dili çok iyi kullanmasında değildir, aynı zamanda öykülerdeki karakterlere mesafeli yaklaşımı, karakterleri çelişkili kurması ve özellikle döneminin İngiltere'sinde geçen oyunlarda sınıf yapısını da göz önünde bulundurması önemlidir. Yan karakterlerin daha stilize çizilmesini geçerse, her karakteri çelişkileriyle sunar, yeri geldiğinde onlarla dalga geçer ve bu sayede seyircinin karakterlerle tam bir özdeşleşme yaşamasını engeller. Buna en güzel örnek tarihsel oyunları arasında saydığımız "Jan Dark" ve *Cæsar ile Kleopatra* oyunlarıdır. Özellikle *Cæsar ile Kleopatra* oyununda halkın gözünde artık mitleşmiş karakterleri, gündelik bir yaşamın içinde çizer ve yeri geldiğinde onlarla dalga geçer.

Pygmalion

Pygmalion oyununu incelediğimizde, Shaw'un oyunu çok kesin bir formülle kurguladığını görürüz. Oyunun öyküsü kısaca şöyledir: Eliza sokaklarda çiçek satarak geçinen yoksul bir kızdır. En büyük hayali, bir hanımefendi gibi, şık bir çiçekçi dükkanının sahibi olmaktır. Ünlü dilbilimci Prof. Higgins yine dilbilimci olan Albay Pickering ile bir iddiaya girer ve altı ay içerisinde Eliza'nın konuşma şeklini ve tavırlarını düzelterek 6 ay sonraki büyükelçilik balosunda onu herkese bir düşes olarak tanıtabileceğini savunur. 6 aylık bir hazırlığın ardından balo günü gelir, sonuç ise tam anlamıyla bir zaferdir; Eliza'nın bir sokak kızı olduğu kimse tarafından anlaşılamamıştır. Fakat bundan sonrası Eliza için tam bir düşkünlüğü olur. Deney bitmiş, ancak Eliza için hayat eskisinden daha da karmaşıklaşmıştır. Artık Eliza ne bir çiçekçi kızdır ne de aristokrasi mensubu bir hanımefendidir. Higgins için önemli olan deneyinin kazandığı başarıdır, Eliza'ya hiçbir çözüm öneremez. Eliza, Higgins'in annesine gider ve ona dert yazar. Higgins de panik içinde annesine koşar çünkü Eliza'nın evden

ayrılışı, alıştığı düzenin de değişmesidir. Oyunun sonunda Eliza, Mrs. Higgins'in arkadaşının oğlu Freddy ile evleneceğini söyleyerek ayrılır. Higgins ise Eliza'nın geri döneceğine emindir. Oyun bu belirsizlikle sona erer. Oyunun yan karakterlerinden biri olan Eliza'nın babası Mr. Doolittle için de durum pek parlak değildir. Bir çöpçü olan ve serseri hayatı süren Doolittle, kızının zengin bir profesörün evine kapandığını duyunca, para kapabilme umuduyla Higgins'in evine koşar. İstedığı sadece bir beşliktir, Higgins adamı başından savmak için bir onluk önerir ama Doolittle bu öneriyi kabul etmez; onun gibi bir serseriye layık olan bir beşliktir. Doolittle'ın vaaz verme kabiliyetini gören Higgins, İngiltere'de bir vaiz arayan arkadaşına Doolittle'ı önerir. Oyunun sonunda Doolittle zengin olmuştur fakat mutsuzdur, artık bir 'orta sınıf' mensubudur ve evlenmek, düzenli bir hayat kurmak zorundadır. Bütün bu nefret ettiği değerleri reddedemez, çünkü alacağı para miktarı, Doolittle'ın lümpen devrimciliğinin çok üstündedir.

Beş perdeden oluşan oyunun ilk perdesi tamamen bir prolog özelliği taşır, bu perdede iki ana karakter olan Eliza Doolittle ve Prof. Henry Higgins birbirleriyle karşılaşır. Olay akışı ise ancak ikinci perdede başlar, Higgins, Albay Pickering'den de aldığı destekle Eliza'yı eğitmeye ve onu bir düşese dönüştürmeye karar verir. Üçüncü perde Eliza'nın ilk kez sınanacağı Higgins'in annesinin kabul gününde geçer, üst sınıftan bir hanımefendi gibi giyinmiş olan Eliza'nın, kurulu mekanik bir bebek gibi kendisine ezberletilenleri yapmaya çalıştığı bu sahneyle oyun aslında en yüksek temposuna ulaşır. Bundan sonraki iki perdede tempo düşer, düşes olarak kendini kabul ettiren Eliza ve Higgins arasındaki tartışmalar kalmıştır geriye. Eliza'nın büyük sınavı olan 'Balo' sahnesi üçüncü ile dördüncü perdeler arasında olur biter, geriye iki perde uzunluğunda bir 'hesaplaşma' kalır.

Birinci perdenin bir prolog (önsöz) işlevi gördüğünü düşünürsek, oyun, çok keskin hatlarla ikiye ayrılmaktadır: Higgins'in Eliza'yı eğittiği ikinci ve üçüncü perdelerle, Eliza'nın Higgins'e isyan ettiği dördüncü ve beşinci perdeler.

Perde yapısındaki bu tutarlılık oyunun geçtiği mekanlarda da kendini gösterir, her perde tek bir mekanda geçer, ilk perdenin mekanı Elizabeth'in çiçeklerini sattığı Covent Meydanı'ndadır,

ikinci ve dördüncü perdeler Higgins'in çalışma odasında, üçüncü ve beşinci perdeler de Mr. Higgins'in salonunda geçer. *Kırgınlar Evi*, *Milyoner Kadın* gibi diğer Shaw oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da mekanlar en ince ayrıntısına kadar betimlenmiştir, her perdenin başında yaklaşık bir sayfa uzunluğunda mekan tasviri yapılır.

Dikkati çeken bir başka özellik ise oyunda hiçbir monologa rastlanmamasıdır, sahnede her zaman iki veya daha fazla oyuncu bulunur (ki bu Shaw oyunlarına dair bir genellemedir). Pygmalion kısa ve akıcı diyaloglarla ilerler, oyunun içerisinde çok az tirad vardır, bu tiradların sahibi de vaaz vermeyi çok seven Doolittle'dır.

Viktoryan dönemin son zamanlarında geçen oyunda çok net bir şekilde sınıf farklılıkları, farklı sınıfların birbirine bakışı resmedilir. Shaw oyunun birçok sahnesinde orta sınıfı ve Viktoryan ahlak değerlerini⁶ alaya alır. Eliza'nın ilk hanımefendilik denemesi olan üçüncü perde neredeyse tamamen 'hanımefendi'lerle dalga geçmek üzerine kurulmuştur: Eliza'nın da mensubu olma hayalleri kurduğu bu sınıfın insanların tek yaptıkları kabul günlerinde incir çekirdeğini doldurmayacak konularda sohbet etmektir, Eliza, Higgins'in kendisine öğütlediği gibi sadece hava durumundan ve sağlığından bahsedebilecektir ki bu zaten o ortama kendini kabul ettirmek için yeterlidir. Eliza sahne ilerledikçe kendini kaybeder ve nazik tavırlarını bir kenara bırakmaksızın küfürlü ve argo bir söyleyiş tutturur. Bu durum oturaklı hanımefendiler olan Mrs. Higgins ve Mrs. Egnsford Hill'in utandırırken daha genç olan Clara ve Freddy heyecanlanmıştır; Clara "şu Viktorya çağının aşırı nezaket düşkünlüğü de çekilmez oldu" diyerek aşağı sınıf insanlara ait konuşma tarzı 'modası'na dört elle sarılır.

⁶ Viktoryan orta sınıf püritan ahlakı büyük ölçüde Old Testament'tan devşirilmiştir. Fakat bunun yanı sıra gösterişçi bir ağırbaşlılık, çalışkanlık ve dünya zevklerinden el eteği çekmek de ahlaklı olmak ve dünyevi başarı kazanmak için gerekli sayılırdı. Güçlü olan sınıflarda, sürekli olarak bir saygınlık kazanma ve kendilerinin ve çevrelerindeki ailelerin saygınlık derecelerini ölçebilecek kalıplaşmış değerlere dayatma eğilimi süregitmekteydi. O zamana değinen kaynaklar için Viktoryan ahlakı, 'gösterişçi, içi boş bir ahlakçılık' olarak geçer.

Oyundaki karakterler incelendiğinde o dönemin değişik kesimlerinin canlı çizilmiş portreleri karşımıza çıkar: Prof. Higgins bir bilim adamıdır ve hayatını bilime adamıştır, üst sınıftan bir aileye mensup olmasına rağmen o insanları aşağılar ve boş işlerle uğraştıklarını düşünür, kendi iç dünyasına sıkı sıkıya kapalı yaşayan Higgins gayet bencil, 'duygusuz' çizilmiştir. Birçok kaynak Higgins'in 'beyni' Eliza'nınsa 'kalbi' temsil ettiğini yazar ama Shaw'un genel olarak alegorik bir üsluptan uzakta, olabildiğine gerçekçi yazmaya çalıştığını düşündüğümüzde bu yorum pek de akla yatkın gelmemektedir.

Albay Pickering de bir bilim adamı olmasına rağmen Higgins'ten çok daha farklıdır, Albay, İngiltere'nin sömürgesi olan Hindistan'dan gelmiştir, onun yaşadığı ortam endüstrileşmiş, bir kargaşanın hüküm sürdüğü Londra'dan çok farklıdır, Hindistan'da yoksul, toprakla geçimini sağlayan halkın efendisi konumundaki İngilizlerden biri olarak daha feodal (aristokrat) bir kişilik sergiler. Eliza'ya ve diğerlerine karşı çok daha ölçülü, görgü kurallarını çok iyi bilen bir 'beyefendi'dir adeta.

Dikkati çekmemiz gereken bir başka konu, karakterlerin günlük yaşamda da olduğu gibi çelişkili, değişken çizilmiş olmasıdır, karakterler çok belirgin kişilik özellikleriyle bezenmiş olarak çizilmez. Shaw, çelişkili çizilen karakterlerle bir anlamda özdeşleşmeyi de önlemiş olur. Eliza Doolittle'ın bir düşes olma isteğinin bir illüzyondan başka bir şey olmadığı aşıkardır. Eliza, aristokrat bir hanımefendinin sahip olduğu maddi, sınıfsal koşullara hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Shaw oyununu çiçekçi kızın düşes oluşu gibi bir peri masalı yapmamıştır. Oyun eğer balo sonrası zaferle bitseydi böyle bir illüzyona sürüklenirdik fakat Shaw oyunu burada bitirmez ve iki perde boyunca bu deneyin sonrası tartışılır; Higgins deneyini kazanmanın sevinciyle yeni yapacağı işleri düşünmeye başlar. Artık Eliza'nın deneyinin bir önemi kalmamıştır. Oysa Eliza için durum çok daha karışıktır, o bir düşes değildir fakat diğer yandan eski mahallesine eski hayatına dönmesi de artık imkansızdır. Bir deney malzemesi gibi Higgins tarafından bir kenara atılmanın, daha doğrusu ne yapacağını bilmemenin umutsuzluğu ve düş kırıklığı içindedir. Higgins ise evi derleyip toparlayan Eliza'nın evden ayrılmasını istemez ama Eliza'nın bu belirsiz durumuna da hiçbir çözüm

önermez çünkü Eliza'nın bu düş kırıklığını ve sorununu anlamaktan çok uzaktır. Oyun bu belirsizlik ortamında sona erer, Eliza Higgins'e dönmeyeceğini söyler, Higgins ise Eliza'nın geleceğinden emindir. Bernard Shaw oyununun sonunda bir çözüm sunmamayı, mutlak bir final yazmamayı yeğlemiştir.

Kırgınlar Evi

Shaw *Kırgınlar Evi*'ni I. Dünya Savaşı sırasında yazar. Genel olarak savaş ortamındaki üst-orta sınıfın duyarsızlığını ve aymazlığını hicvettiği oyun üç perdeden oluşur. Kaptan Shotover'ın evinde yaşayan kızı Mrs. Hushabye, arkadaşı Ellie'yi davet etmiştir, amacı ise, babasını kıramadığı için zengin bir fabrikatör olan Mr. Mangan'la evlenmek zorunda olan Ellie'yi bu kararından vazgeçirmektir. Bu arada, Shotover'ın 23 senedir eve adımını atmamış olan diğer kızı Lady Utterword de çıkagelir, fakat kimse tarafından kaale bile alınmaz. Daha sonra Ellie'nin babasını ve Mangan'ı da görürüz. Oyunda, bu kişiler, evin kahyası ve sonradan ortaya çıkıveren bir hırsız arasındaki ilişkiler sergilenir. Tamamen diyaloglara dayanan ve sakin-dingin bir havada geçen oyundaki tek hareketlilik son sahnede evin üzerine bir bomba düşmesiyle gerçekleşir ve oyun böyle sonlanır.

Kırgınlar Evi'nin başında 'İngiliz temaları üzerine Rus tarzı bir fantezi' ibaresi yer alır, ki bu ibare aslında oyunu çok iyi özetler. Birçok kaynakta da belirtildiği üzere oyun tamamen o dönem İngiliz okumuş-üst sınıflarını hicveder. Oyun için 'Rus tarzı' denirken şüphesiz sözü edilen oyundaki Çehov etkisidir. Oyun mekanı, konu edilen sınıf, oyunun ilerleyişi ve kurulan 'ağır' atmosfer tamamen Çehov'u hatırlatır bize; fakat belirtilmesi gereken şudur ki, oyunun sadece forma dayalı, gözle görülen özellikleri Çehovyen'dir. Yukarıda belirtilen ibarenin sonunda oyun için 'bir fantezi' denir ki bizce bu da doğru bir tanımlamadır. Oyun karakterlerinin hepsi (özellikle baş kişi diyebileceğimiz Ellie) bir fanteziler dünyasında yaşamaktadır. Zaten oyunda bu oyunun bir 'düş' olduğuna dair birçok ipucu verilir. Daha oyunun başında Ellie uykusundan uyanır, oyunun tamamında uyumaya giden, uykudan kalkan insanlar görürüz, bunun dışında özellikle son perde (bombalar düşene kadar) tam bir masalımsı atmosferde geçer.

Shaw, *Kırgınlar Evi* denen eve bir hayal dünyası havası vermiştir, öyle ki buraya giren insanlar ilişkilerin garipliği karşısında önce bir bocalama yaşarlar ama şaşılacak kadar kısa bir sürede buraya adapte olup bu garip hayatın bir parçası oluverirler.

Oyunun ilk perdesi tamamen bu şaşırtıcı ilişkileri göz önüne serer: Mrs. Hushabye'ye aşık olduğu adamı anlatan Ellie, hemen ardından o adamın, kendisine sürekli yalanlar söyleyen ve Hushabye'nin kocası olan Hector olduğunu öğrenir, Ellie'nin romantik aşkı yıkılmıştır. Ama ne Mrs. Hushabye kocasına karşı bir öfke duyar ne de Hector bu ayıbı için suçluluk duyar, zaten kısa bir süre sonra karısının kız kardeşine kur yapacaktır. Ellie'yle nişanlanmak isteyen Mangan, Ellie'nin babası ve yakın iş ortağı Mazzini'yi sayısız kez dolandırmıştır ve yeni hesaplar peşindedir, Hector'sa kadından kadına koşmakta ama asıl aşkı olan Mrs Hushabye'den vazgeçmemektedir.

Oyundaki karakterler Shaw'un en çok tenkit ettiği insanlardır. Fabian Society'nin ilkelerini sıkı sıkıya benimseyen Shaw için, bu dünyadan kopuk, anlamsız ilişkiler ve sorunları içinde debelenen insanlar toplum için en tehlikeli öğelerdir. Bu oyunda 'yanlışlar dünyası' resmedilmiştir ki bu dünya Manganların, Utterwordların ve Hushabye'lerin dünyasıdır. Bütün bu karakterlerin karşısında ise Kaptan Shotover durur. Seksen sekiz yaşındaki bu bilge adam sivri diliyle çevresindeki gençleri devamlı eleştirir, para ve hayali aşklardan başka bir amacı olmayan bu nesle umutsuzlukla bakar. Bu genç neslin ilişki biçimlerinin anlamsızlığını deşifre eden Shotover bir anlamda 'aklı' temsil eder. Fakat Shaw Shotover karakterini de hicveder. Shotover 'yedi katlı düşünme gücüne' ulaşmaya çalışan yarı deli bir ihtiyar olarak çizilir. Ellie, Hector'dan sonra Shotover'ın aklına ve yaşının getirdiği bilgeliğe vurulur, ama bu aşkı da ona istediklerini veremez; umutsuzlukla çevresindeki yalan dünyaya isyan eden Ellie şöyle der:

"Dünyada babamla Shakespeare'den başka gerçek birşey yok anlaşılan. Marcus'un kaplanları uydurma; Mr. Morgan'ın milyonları sahte; Hesione'un gerçek ve güçlü bir yanı yok, güzel kara saçlarından başka; Lady Utterwood'unkiler sahici olamayacak kadar güzel. Kala kala Kaptan'ın o yedi katlı düşünme gücü kalmıştı. Onun da..." Kaptan: "Rom olduğu anlaşıldı."

Ellie, Kaptan'ın bu sözleriyle, bilge kaptanının da aslında romun katkısıyla bu 'bilgeliğe' ulaştığını öğrenir, ama Ellie'de bir ayma, gerçekleri fark etme yetisi yoktur, o hayali aşkına dört elle sarılır.

Oyunda dikkati çeken şey, oyunun sonuna kadar izleyiciye süregiden savaşa dair hiçbir şey hissettirilmemesidir, son sahnede düşen bomba da, bu yüzden, tam bir şok etkisi yaratır. Savaşın söz edilmez çünkü bu insanlar için dışarıda olan bitenin pek de önemi yoktur aslında, onlar kendi hayali dünyalarında devinir dururlar. Bir anlamda bu hayal dünyası apansızın başlarına inen ölümcül bir bombayla kısa bir süreliğine parçalanır ve gerçekliğin yanıbaşlarında olduğu hatırlatılır. Bernard Shaw bu oyununda da özdeşleştirilemeyecek karakterler çizer. Shotover bile bombalamanın ardından : "Tayfalar! Gemi emniyette. " diye haykırıp uyuklamaya başlar.

Cæsar'la Cleopatra

Cæsar'la Cleopatra oyunu, tanrı Ra'nın prologuyla başlar. Bu prologdan anlarız ki, Roma İmparatorluğu artık iki kısma ayrılmıştır; birinin başında Cæsar, diğesinde ise Pompeius vardır. Oyunun öyküsü de buradan başlar, Pompeius'tan kaçan Cæsar, Mısır'a gelmiştir. Mısır'ın hükümdarı ise daha 10 yaşında bir çocuk olan Ptoleme'dir ve Mısır kumandanları, Pompeius'u öldürüp Cæsar'ın gözüne girmeyi planlamaktadırlar. Bir yandan bu öykü ilerlerken, bir yandan da henüz 14-15 yaşlarında bir çocuk olan Cleopatra'yla Cæsar'ın ilişkisi anlatılır. Bu oyunu incelerken, diğer oyunlarından ayırmamız şarttır; çünkü Shaw'un, yaşadığı dönemi anlattığı ve hicvettiği diğer oyunlarından farklı olarak bu oyun tarihsel bir oyundur.

Önümüze bunu koyup oyunu ele aldığımızda ilk gözümüze çarpan, oyunun dilinin, diğer oyunlarda gördüğümüz gündelik dilden farklı olarak edebi bir yön içermesidir. Edebi bir dille kastımız çalılımlı replikler ve tiradların aksine, oyunun olabildiğince sade ve oturmuş bir dille yazılmış olmasıdır; baş karakterlerin alaya alındığı bölümler bile oyunun atmosferini bozmaz ki bu anlamda Shaw'un edebi açıdan en olgun oyunlarından biridir.

Bu oyun, Shaw'un diğer bir tarihsel oyunu olan *Jan Dark* oyunuyla büyük ölçüde paralellik içerir. İki oyunda da rastlanan, herkesçe kahraman olarak kutsanmış insanların gündelik hayat

koşulları içinde resmedilmesidir. Baş karakterlerle dalga geçme bu oyunda çok daha güçlü hissedilir: Cæsar, kelini taktığı taçla saklayan ihtiyar bir kumandan; Cleopatra, 10 yaşındaki kardeşiyle didişen, dadısının sözünden dışarı çıkmayan 15-16 yaşlarında bir çocuktur. Buradan da anlaşılacağı gibi oyun, bir kahraman olarak mitleştirilen bir karakterin etrafında şekillenen merkezli bir yapı içermez.

Candida

Candida oyunu Shaw'un ilk oyunlarından biridir; buna rağmen en iyi oyunlarından sayılır. Oyun karısı Candida'yı bekleyen sosyalist rahip Morell ve sekreteri Prosperine'in büroda işleri konuştukları sahne ile açılır. Morell çok ünlü bir hatiptir ve dört bir yandan konferans teklifleri almaktadır. Ardından Candida'nın babası Burgess girer, o ise açıkğöz bir esnaftır ve ikisi arasındaki zıtlaşmayı görürüz. Bu arada Candida gözükür, çıktığı yolculuktan geri dönmüştür ve yanında da 18 yaşlarında Eugene isimli bir yardımcı vardır. Oyun ilerledikçe, Eugene'nin de Candida'ya aşık olduğunu öğreniriz, Morell-Eugene çatışması yaşanır ve en sonunda öykü öyle bir yere gelir ki, Eugene Candida'dan kendisi ve Morell arasında bir seçim yapmasını ister. Candida ise kocasını seçip Eugene'i uğurlar.

Oyun, her biri tek bir sahneden oluşan üç perdeden kurulur. Bu perdeler kısa zaman aralıkları ile birbirini izleyen üç episod gibidir. Eugene ile Morell'in yalnız kaldığı ve oyun atmosferinin mizahi bir yerden daha gerilimli bir yere kaydığı bölümde Shaw uzun tiradlar koymuştur. Bunun dışında Burgess ve Prosperine tiplerlerinin oldukça mizahi ve –özellikle Burgess'in- bir ölçüde stilize çizilmesiyle, Morell'in herkesçe çok güçlü bir hatip ve bilge kişi sayılmasına rağmen diğer karakterlerle girdiği ilişkiler ve diyaloglarda belli bir mizahın yaratılmasıyla, bolca psikoloji içeren ve öyküye bakıldığında çok gerilimli olması beklenen oyunun havası tam aksi bir yere kayarak gündelik ve komik bir yapıya bürünür. Oyunda dikkati çeken bir diğer nokta, tüm sahnelerin bir odada geçmesidir. Oyundaki eylem azlığı da oyunun diyaloglar üzerine kurulduğunun bir göstergesidir. Bu diyaloglar yoluyla adeta Morell-Candida-Eugene üçgeninde bir psikolojik savaş yaratılmaya çalışılır. Candida'nın oyunun sonunda neden Morell'i seçtiğini anlattığı tiradı bile iki karakterin psikolojik analizinin

yapıldığı bir anlatıdır. Oyunda anlatılmak istenen de buradan hareketle çıkartılabilir; oyun temelde kadın erkek ilişkisi üzerine kuruludur ve anlatılmak istenen, ustaca bir dille karakterler arası diyaloglara ve ilişkilere gizlenmiştir.

Morell karakteri sosyalist bir rahiptir ve orta sınıftandır. Onun tamamen zıttı olarak çizilen Burgess karakteri ise açıkğöz bir esnaftır, Morell ne kadar 'aydın'sa o da o kadar 'cahil'dir. Shaw Burgess'i "*cahil, hantal, bayağı bir mahluk*" olarak tarif eder ve Burgess karakteri üzerinden, onun temsil ettiği sınıfa nefretini dile getirir. Ama sınıflar arası çatışmaları çizerken *Pygmalion* oyunundaki gibi bir kafa netliği görmekte zorlanırsınız⁷.

Morell ve Burgess karakterleri için dile getirilmesi gereken bir diğer nokta da aynı *Pygmalion* oyunundaki Prof. Higgins gibi bu iki erkek karakterinde bir karakterden çok, stilize iki tiplene olmalarıdır. Shaw'un bu gibi erkek karakterleri sunuş tarzı, *Candida* oyununda merkezin Morell'in üstünden kaymasına yol açar. Başlarda oldukça iradeli bir insan gibi sunulan Morell, olaylar geliştikçe giderek gücünü kaybeder ve Candida'nın seçim yaptığı son sahnede, hiçbir şey söyleyemeyen zavallı biri gibi karşımıza çıkar.

Jan Dark

Shaw'un en başarılı oyunları arasında gösterilen *Jan Dark* oyunu, İngilizler ile savaş halinde olan ve işleri günden güne kötüye giden Fransa'da Jan Dark isimli bir köylü kızının çıkıp, gerek yol açtığı 'mucizeler'le gerekse saray erkanına karşı sergilediği 'tınmaz' tavırlarla insanları peşinden sürükleyip İngilizleri Fransa'dan atması, Kral Charles'a taç giydirmesi fakat tüm bunlardan sonra bu başarıyı çekemeyenlerin Jan Dark'ı idam etmelerinin öyküsüdür. Ama oyun, Jan Dark'ın öyküsüyle sonlanmaz, oyunun sonunda bir de 'son söz' vardır. Bu sahne ise Jan Dark'ın idamının 25 sene sonrasında geçer. Kral Charles odasında otururken Jan'ın hayaleti gelir, arkasından sırayla Jan'ı idam ettirenlerin hayaletleri girerler ve Jan'ı bir azize olarak

⁷ Bu oyunun Shaw'un ilk oyunlarından biri olduğunu düşünürsek, bu oyunda henüz üslubunun olgunlaşmadığını söyleyebiliriz.

kutsarlar. Jan'ı kutsayanlar arasında 1920'lerden bir bey de vardır; Jan'ın o yıl kilise tarafından ermiş ilan edildiğini haber verir. Jan Dark'ın 'ben geri döneceğim' blöfö üzerine, her hayalet bir bahane uydurup kaçır ve oyun sonlanır.

Drama Komisyonu'nda *Jan Dark* tartışılırken en çok üzerinde durulan soru Jan Dark'ın özdeşilecek bir karakter olup olmadığıydı. İlk bakışta Jan Dark karakteri oyunun merkezinde gözüktse de, aslında, zaten halk tarafından mitleştirilen Jan Dark'ın genç bir köylü kızı şeklinde çizilmesi 'özdeşilecek kahraman' illüzyonunu kırır. Bu da oyun üzerine dönen merkezli-merkezsiz tartışmasının da yanıtıdır: Jan Dark'ın, kendi hayal dünyasında yaşayan bir köylü kızı olarak sunulması; oyun boyunca mizahi bir hava yaratılması ve özellikle epilogda bu mizahın boyutunun 'absürd' denebilecek bir yere kayması, merkezde Jan Dark isimli bir azizenin olmadığının göstergesidir.

Jan Dark'ın tüm sınıfsal düzeni hiçe sayıp, 'bireysel' bir çıkışla kraldan ve başpiskopostan bile öncelikli bir konuma gelmesinin ve yine bu 'birey gücü' ile İngilizleri Fransız topraklarından kovmasının hatalı bir yorum olup olmadığı da, oyun okunduğunda akla gelen sorulardan biridir. Fakat biraz daha dikkatli incelediğimizde, bu bireysel çıkışın, eninde sonunda varolan sistem tarafından mağlup edildiği görülür; Jan Dark idam edilir. Shaw'un bu oyunda yapmak istediği, saray erkanı ve rahipler gibi toplum üzerinde söz sahibi olan sınıfları, aralarına Jan Dark gibi politika ve ordu yönetiminden hiçbir şey anlamayan bir köylü kızını sokarak alaya almaktır. Bu açıdan bakıldığında oyun, günümüzün politik güç ilişkilerine de göndermede bulunur.

Jan Dark'ın önce kutsandığı ama geri döneceğini söylediği zaman herkesin bir bahane bulup kaçıştığı son sahne aslında günümüzle büyük paralellikler taşır. Mevcut popüler kültür de, geçmişin 'istenmeyen insanlarını' birer kahraman figürü içinde metalaştırarak bize sunmaktadır. Fakat bunu ne kadar inanarak yaptıkları da kuşkuludur, herhalde bu kahramanlardan biri geri dönecek olsa, şimdi onları yücelten popüler kültürün de tepkisi de Jan Dark'ı son sahnesindeki karakterlerin tepkilerinden pek farklı olmazdı.

Kaynakça

Bernard Shaw – A Reassessment, Colin Wilson, New York Press, 1969

Shaw and the Play of Ideas, Robert F. Whitman, Cornell University Press, 1972

Theatrical Companion to Shaw, Raymond Mander & Joe Mitchenson, Rockcliff Publishing Corporation, 1954

Shaw and the 19th Century Theater, Martin Meisel, Princeton University Press, 1963

Bernard Shaw – The 20th Century Moliere, N.P.A., London, 1926

Encyclopedia of World Literature in the 20th Century, Volume 3

Türk ve Dünya Edebiyatçıları, Dördüncü Cilt, Remzi Kitabevi, 1987

Candida, G.B. Shaw, MEB Yayınları, 1942

Cæsar ve Kleopatra, G.B. Shaw, MEB Yayınları, 1945

Seçilmiş Oyunları - 1, G.B. Shaw, (Çev. Sevgi Sanlı), Adam Yayınları, 1992

John Milington Synge ve İrlanda Tiyatrosu

Edebiyat Kulübü Drama Komisyonu'nda "20. Yüzyıl Başı Avant-Garde Oyun Yazarları" başlığı altında okunan üçüncü yazar John Millington Synge'ti. Synge'i okuma çalışmamız için seçmemizin başlıca nedenleri arasında, yazılı bir edebiyat ve tiyatro geleneği olmayan bir ülkede milli tiyatro kurulmasına ve yazdığı oyunlarla hem İrlanda Tiyatrosuna hem de Gaelic dilinin canlandırılması anlamında İrlanda yazınına çok önemli katkılarda bulunmuş olması gelebilir. Bu çalışma sırasında iki önemli sorunla karşı karşıya kaldık. İlki, gerek Türkiye'de gerekse dünyada Synge başlığı altında çok az kaynak bulunmasıydı¹. Bir diğer sorun yazarın Türkçe'ye çevrilen oyunlarında karşımıza çıktı. Ulaştığımız kaynakların tümünde, Synge'in tiyatrodaki yakaladığı şiirsellik üstünde önemle durulmuş olmasına rağmen oyunlarının Türkçe çevirilerinde bu şiirselliği hissetmemiz mümkün olmadı. Bu da nitelikli bir dil analizi yapmamızı engelledi.

Yirminci Yüzyıl Başı İrlanda Tiyatro Hareketi

İrlanda Tiyatro Hareketinin, İrlanda Kurtuluş Hareketiyle paralel olarak geliştiği ve ülkede yüzyıllarca süren çeşitli baskı ve çatışmaların izlerini taşıdığı söylenebilir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, bir taraftan İngiliz sömürgecilğine karşı verilen bağımsızlık mücadelesi yürütülürken diğer yandan da İrlandalı aydınlar tarafından kültürel bir mücadele başlatılmış ve bugünkü İrlanda tiyatrosunun temelleri atılmıştı. Bu döneme kadar adanın bütünüyle İngiliz hegemonyası altında oluşu, politika ve sanattaki örgütsüzlük İrlandalı oyuncularını İngiliz sahnelerinde oynamaya itti, tiyatro yazarlarının isimleri hep İngiliz tiyatrosu adı altında anıldı. Yüzyıl başında canlılık kazanan bağımsızlık mücadelesi e-

¹ Bizim ulaşabildiğimiz kadarıyla Türkiye'de bu konuda yalnızca iki eser yayınlanmıştır. Biri Saffet Korkut'un 1943'te kaleme aldığı "İrlanda Milli Tiyatrosunu Kuranlar ve Dramlarında Nümuneler" adlı kitabı, diğeri ise Cevat Çapan'ın "İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik" adlı kitabı.

nerjisini yüzyıllarca bastırılan İrlanda kültüründen alırken sanatta da yerel kaynaklara dönüş başladı. Tiyatro Hareketi de İrlanda sözlü edebiyatının, içinde bulundurduğu dramatik güçlerden aldığı esinle oluşmaya başladı.

19. yüzyıl öncesi İrlanda'sında belirli bir tiyatro geleneğinden bahsetmek pek mümkün değildir. Buna rağmen teatral bir malzeme her zaman sözlü edebiyat ürünlerinde varoldu. Bu sözlü edebiyat, M. S 350 yıllarında İrlanda'da üstünlük sağlamış Keltlerin Gaelic dilinde *file* denilen halk ozanları aracılığıyla 20. yüzyıla kadar taşındı. Hristiyanlığın kabul edilmesiyle birlikte okur yazarlığın yaygınlaşması ve yazılı ürünlerin verilmeye başlanmış olması *file*lerin İrlanda edebiyatının başlıca temsilcileri olarak kalmasını engelleyemedi. Onların oluşturduğu sözlü edebiyat sahalarında teatral malzeme olabilecek diyaloglara rastlarız ki bu diyaloglar konu ve olay bakımından oldukça zengindir. Ancak, bu zengin malzemeyi yerel bir tiyatro geleneğinde kullanamamış olan İrlandalılar başka milletlerin tiyatrolarına oyunculuk ve oyun yazarlığı alanında çok büyük katkılarda bulunmuşlardır. İngiliz tiyatro tarihinde adı geçen birçok ünlü oyuncu İrlandalıdır. Oyun yazarlığı da İrlandalıların en az oyunculuk kadar başarılı oldukları bir alandır. İrlandalı yazarlar tarafından İrlanda'yı konu alan Gaelic dilinde yazılmış oyunlara nazaran İrlandalıların, çoğunlukla İngiliz sahneleri için yazdığı oyunlar daha çoktur. Congreve, Farguar, Sheriden, Oscar Wilde ve Bernard Shaw gibi İrlandalı ünlü yazarlar İngiliz Tiyatrosunun en büyük isimlerinden oldular. Buna rağmen özellikle Wilde ve Shaw'un oyunlarında karşılaştığımız mizahi unsurun İngiltere'den daha ziyade İrlanda tesiri altında olduğunu söyleyebiliriz. Oyun yazarlığı alanında bir de *Anglo-Irish* oyunları vardı ki bunlar İngiliz asıllı kişiler tarafından yazılmış, temasını veya belli bazı karakterlerini İrlanda'dan alan oyunlardı. Bu tip oyunlarda en göze çarpan şey Yeats'in ilerde "Stage Irishman" olarak tanımlayacağı stereotip İrlandalının çok sık karşımıza çıkmasıydı. Pad, Paddy ve ya Teague isimli ve esprili, hazırcevap, içki düşkün, kırmızı saçlı, pembe yanaklı, iri yapılı ve kabadayı olan bu İrlandalı tipi, Shakespeare, Ben Johnson, Dekker, George Meredith gibi yazarların oyunlarında sıkça karşımıza çıkar. Bu stereotip o kadar uca çekilmiştir ki 1900 yılında

Saint Louis sergisinde görev alan İrlandalı oyuncular İrlandalı'nın bir soytarı olarak çizildiği oyunu oynamayı reddetmişlerdi. Daha farklı bir İrlandalı tipi daima reddedilirken İrlanda hayatı sulu esprilerle sahneye taşınmıştı. Tiyatroda bu tutum 20. yüzyıl başına kadar devam etti. 20. yüzyıla gelindiğinde ise İrlanda'nın tiyatrodaki kendisini özgürce ifade edeceği ve İrlanda hayatının sahneye daha gerçekçi aktarılacağı bir tiyatro hareketi başladı.

Victoria çağı edebiyatının kısırlaşması İngiliz yazarlarını İrlanda'da destanlarının çevrilmesine yöneltti. Gaelic dili önem kazanırken 1893 yılında yerli dilin canlandırılması amacıyla "Gaelic League" kuruldu. Kelt destanları doğa kuvvetlerinin gücünü ve yaşamı kutsuyordu. İrlandalı yazar, şair ve tiyatro adamı W. B. Yeats bu büyü ve masalsı İrlanda edebiyatını genç yazarlar için bir esin kaynağı olarak gösterdi. Tarih boyunca baskı altında tutulan bu halk edebiyatı bir çok yazar üzerinde bir başkaldırı etkisi yarattı. İrlanda'da şiir dilini canlandıracak bir tiyatro kurma düşüncesi "Yeats" ve çevresinde toplanan aydınlar arasında başlandı ve *İrlanda Edebi Tiyatrosu* kuruldu. Çoğunluğu şair ve yazarların oluşturduğu bu edebiyatçıların kurucuları tiyatrodaki salon oyunlarına karşı çıkıyor, yalın bir tiyatro dilinin destekçisi oluyorlardı. Yeats ve Lady Gregory amaçlarını şöyle dile getirdiler:

"Her yılın baharında Dublin'de bir takım Kelt ve İrlanda oyunları sahneye koymak istiyoruz. Sanat değerleri ne olursa olsun, bu oyunlar bir Kelt ve İrlanda tiyatro yazınının temellerini atmak gibi yüksek bir düşünceyle yazılmış olacaktı. İrlanda'da beğenisi soysuzlaşmamış, güzel konuşma sanatına bağlılığı dolayısıyla dinlemeye alışkın bir seyirci kitlesi bulacağımızı umuyoruz. İrlanda'nın şimdiye kadar dile getirilmemiş derin düşünce ve duygularını sahnede canlandırmak isteğimizin bize hoşgörü ve İngiliz tiyatrolarında rastlanmayan bir deneme özgürlüğü sağlayacağına inanıyoruz. Böyle bir özgürlük olmadan hiçbir sanat ve edebiyat hareketi başarıya ulaşamaz."²

² Cevat Çapan, *İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik* ss 38-39.

İrlanda Tiyatrosunun kurucuları, öte yandan da yeni tiyatronun siyasi bir propaganda aracı olmasını istemiyor ve aşırı milliyetçilerin tepkisini çekiyorlardı. 1899'da Yeats'in *Countess Cathleen*i, Edward Maryn'in *Heather Field*i sahneye konuldu. 1899'dan 1891'e kadar az sayıda temsil verilmiş ve çoğunlukla yabancı oyuncularla çalışılmıştı. Artık İrlanda kökenli oyuncular yetiştirilmesinin düşünüldüğü bu dönemde Yeats ve Lady Gregory, Frank ve William Fay adlı başarılı oyuncularla tanışıp onları topluluğa aldılar ve 1902'de İrlanda Milli Tiyatro Derneği kuruldu. 1902-1903 yılları arasında topluluk sekiz oyun sahnelledi ve aynı yıllarda John Millington Synge *Denize Giden Atlılar* oyunuyla derneğe katıldı. Oyunlar Londra'da tiyatro eleştirmenlerince başarılı bulundu. Topluluğun Londra turnesine gelen Miss Horniman adlı varlıklı bir İngiliz hala kendine ait bir sahnesi olmayan topluluğa Abbey sokağında bir bina alıp restore ettirdi ve altı yıl kira almaksızın binayı topluluğa verdi ve böylece Abbey tiyatrosu 1904'te kurulmuş oldu. Burada birçok tiyatrocuyu yetiştirirken belirli bir tiyatro geleneği yerleşmeye başladı. Bu gelenek sahne üstünde oyunculuktan dekora, kostümden makyaja yalınlığı ve gerçeğe bağlılığı temel alıyor, yıldız sistemini kapı dışarı ediyordu. Bu yalınlık, tiyatroyu düşünsel bir heyecanlanma yeri yapmak ve sözleri ön plana çıkarmak için gerekli bulunuyordu. Yeats ve Lady Gregory bu doğrultuda pek çok oyun yazdılar. Fakat İrlanda Tiyatro Hareketinin en başarılı örneklerini John Millington Synge verdi.

Synge'in Tiyatrosunun Dayanakları

Synge'in hayatını iki döneme ayırmak gerekir. İlk dönem 1896'da Yeats'le tanışıp Aran Adalarına gitmesine kadar geçen yılları, ikinci dönem ise bundan sonrasını kapsar.

İrlanda Tiyatro Hareketinin en önemli isimlerinden biri olan John Millington Synge, 16 Nisan 1871'de, Dublin yakınlarındaki Rathfarnham'da doğdu. Üst-orta sınıf muhafazakar bir ailenin çocuğu olarak büyüdü. Henüz bir yaşındayken, babasının ölümü üzerine Rathgar'a, çocukluk yıllarını geçirdiği eve taşındılar. Klasik ve İngilizce eğitim veren bir okulda dört yıl okuduktan sonra eğitimine evde, özel hocayla devam etti. Henüz on dört yaşındayken Darwin'i okudu ve Hristiyanlığı reddetti. Ay-

nı yıllarda keman eğitimi almaya başladı. Daha sonra Dublin'de Trinity College'a başladı. Synge'in tiyatrosunda oldukça vurgu alan doğa sevgisi çocukluk yıllarına dayanır. Gençliğinin büyük bir bölümünü geçirdiği ve İrlandalı köylülerle tanıştığı Wicklow'da, şehir hayatından uzak ve içine dönük, doğayla başbaşa yaşadı. Toprak sahipleri sınıfının bir üyesi olan Protestan bir ailede yetiştiğinden dolayı o dönem milliyetçilik akımıyla hiç tanışmadı.

Sanat hayatına on dört yaşında keman ile başladı. Trinity College'dan Edebiyat fakültesi diploması aldıktan sonra, Almanya'ya gitti. Bir süre profesyonel olarak müzik kariyeri yapmayı düşünse de bu fikrinden vazgeçti ve gerçekten yetenekli olduğu yabancı diller üzerine eğitim almak için Fransa'ya gitti. Pierre Loti başta olmak üzere Fransız yazarlarının çoğunu okudu. Pierre Loti'nin Synge'in hayatında önemli bir yeri vardı ve ilerlerde onun Breton halkı (fisherfolk) için yaptığını kendisi Batı İrlanda halkı için yapmak istediğini söyleyecekti.

Sorbonne'da Edebiyat derslerine devam ederken, İrlanda dili üzerine ilgisi arttı. Aynı zamanda sosyalizm üzerine okumalar yapıyordu. 1896'da Yeats'le tanıştı. İrlanda Tiyatro Hareketinin öncüsü diyebileceğimiz Yeats, bu kültür devrimine katkıda bulunması için Synge'e de çağrıda bulundu. Tanıştıklarında Yeats'e göre Synge bir yazar ve eleştirmen olarak tam bir düşünceliydi. Modern yazarlar üzerine hiç bir şey bilmiyordu, Racine üzerine bir araştırmayla meşguldü ve Corneille okuyordu. Yeats, İrlanda Bağımsızlık Hareketiyle paralel ilerleyen Edebi Harekete Synge'i de davet edip, kendisinin henüz dönmüş olduğu İrlanda'nın batısındaki Aran Adaları'na gitmesini önerdi. Ada hayatının bir parçası olmasını, İrlandalılarla konuşup, aynı hayatı paylaşmasını, daha önce anlatılmamış bir hayatı anlatmasını söyledi.

1898'de, 27 yaşında, Synge Aran Adaları'na gitti ve bundan sonra adalara yapacağı beş gezinin ilkinin gerçekleştirmiş oldu. Bu adalar İrlanda edebiyat geleneğinin halk dilinde en bozulmadan yaşadığı bölgeydi. Adalarda kaldığı sürece Adalılarla çok yakın ilişki kurup, onlardan biriyimş gibi yaşadı. Bir taraftan Gaelic dili öğrenmeye çalışırken, aynı zamanda kemanıyla adalıları eğ-

lendiriyor, evlerine konuk oluyordu. Adalarda dinlediği öyküler, balıkçılarla olan sohbetlerinden İrlanda folklorünü öğrenmişti. Adada yaşayan insanlar arasında sınıf ayrımı olmaması, toplu yaşam ve herkesin her işi yapacak şekilde yetişmesi Synge'i etkilemişti. Böylece adalılar her mevsim farklı bir işle uğraşıyor, çoğu insanın karşı karşıya kaldığı monotonluk ve sıkıntıyı yaşamıyorlardı. Bunun yanında herkesin yaşadığı yalnızlık ve ölüm korkusu, köylülerin karşı karşıya kaldıkları baskı unsurları bu yalın hayatla çelişmekteydi ve Synge bu çelişkiye daha sonra özel olarak vurgu yapacaktı.

Aran Adalarını ziyaretinden sonra ilk olarak iki gezi kitabı yazdı³. Fakat bu adaların asıl önemi İrlanda Tiyatro Hareketi için dönüm noktası olmalarıydı. Orada kaldığı süre boyunca Synge, İrlanda folklorünü öğrendi ve bu folklorü besleyen masal, destan ve yerel öyküleri oyunlarında metaforik bir anlatım aracı olarak kullanarak evrensel bir tiyatro dili yakaladı. Genç yaşta öldüğü için sadece altı oyun yazabilmiş olan Synge'in oyunlarında aynı zamanda başka ülkelerin anlatılarına da rastlamak mümkündür.

Metaforik anlatım aracı Synge'e oyunları için bir yandan tema zenginliği sunarken diğer yandan da yaşadığı toplumun çelişkilerine gerçekçi bir yaklaşım olanağı sağladı. Synge'in gerçekçiliği hayatı tüm çıplaklığıyla anlatmak değil, her türlü baskı ve otoriteye karşı insanların kendi yarattıkları düşsel dünya arasındaki çelişkiyi anlatmaktı. Bu insanlar başta Hristiyanlık otoritesi olmak üzere aşk, savaş ve ölümün üstlerindeki baskısına, kurdukları dünya içinde başkaldırırlar. Synge gerçekçiliğe karşı tutumunu şöyle açıklar:

"Şehirlerdeki yeni edebiyatta..... zenginliğe yalnız sonetlerde, düzyazı şiirlerde, yada hayatın derin ve ortak niteliklerinden uzak, süslü birtakım kitaplarda rastlanıyor. Bir yerde böyle eserler veren Mallerme ve Huymans'ı görüyoruz, öbür yanda da hayatın gerçeklerini sevinçsiz ve renksiz sözlerle anlatan İbsen'i ve Zola'yı. Gerçek hayat olmalı sahnede, yaşama sevinci olmalı. Yeni düşünsel

³ Kitaplar kısa bir önsöz ve dört bölümden oluşuyordu. Her bölüm Synge'in adaya olan gezilerinden birini anlatıyordu. Daha sonra oyunları yüzünden eleştiri alacağı aşırı milliyetçilerin de kabul ettiği gibi kitapları yurt sevgisiyle doluydu.

*tiyatro bunlara yer vermediği için başarısız, müzikli oyunlar gerçek hayatın coşkunuğu, sevinci yerine yalnızca bir sevinç gösterdikleri için insanı bıktırıyorlar.*⁴

Synge 19. yüzyıl gerçekçilik akımından farklı olarak oyunlarında orta tabakanın yaşayış ve konuşma biçimlerini kullanmayıp İrlanda köylülerinin yaşamlarından ve halk edebiyatından faydalandı. Bu yüzden Synge'in gerçekçiliğine, köy gerçekçiliği de memiz doğru olur.

İrlanda Tiyatro Hareketi öncesi sahnelerde varolan İrlandalı tiplerinden daha önce bahsetmiştik. Aşırı milliyetçiler bu tiplerin karşısına kahraman İrlandalıyı koyuyor ve şişirilmiş yüce karakterler görmek istiyorlardı. Bu iki uçtaki tiplere İrlanda insanını yansıtmaktan çok uzaktı ve İrlanda Tiyatro Hareketiyle birlikte sahnede gerçek İrlandalılar görülmeye başlandı. Bunu en iyi başaran Aran Adalarında ki hayattan esinlenen Synge'ti. O dönem İrlanda'yı ve çağdaşlarını ilgilendiren toprak meseleleri, ayaklanmalar veya politik olaylara değinmeyip oyunlarında adalıların hayatını anlattı. Avrupa edebiyatı okumuş olması aynı zamanda elindeki malzemeyi modern bir üslupla harmanlayabilmesini sağladı. Böylece ortaya çıkan oyunlarındaki İrlandalılar sadece yerel tipler olarak kalmayıp, hem kendileri gibi hem de evrensel olabildiler. Synge'in İrlanda Tiyatrosunun hala en çok okunan yazarlarından biri olmasının ve dünya tiyatrosunda önemli bir yere oturmasının nedenlerinden biri de budur.

Synge'e göre sanayileşme toplum hayatının kabalaştırıyordu ve duruma ancak şiirle başkaldırılabilirdi. Bu başkaldırının kaynağını folklorik öğelerden aldı ve oyunlarında şiirli bir dil yakalamayı başarabildi. Oyunlarında kullandığı karakterlerin de zaten şiirli konuşan insanlar olması oyunun yalınlığının ve doğallığının bozulmasını engelledi. Yeats gibi şiirli dizeler yazmasa da, onun başarmaya çalıştığı şiirselliği yakaladı. Aynı zamanda oyunlarında Gaelic cümle yapısını kullanıyordu ve bu şiirsel cümle kalıbının başka bir yazar tarafından taklit edilmesi oldukça zordu. Kendi tiyatro dilini yaratmış olan Synge diğer pek

⁴ Synge, Plays (London:Dent, 1941), ss107-8, çev. Cevat Çapan

çok yazar gibi tekrar edilememiş ve İrlanda Tiyatrosunun en büyük sembollerinden biri haline gelmiştir.

Drama Komisyonunda Synge

Drama Komisyonunda Synge'in Türkçe çevirisine ulaşabildiğimiz iki oyunu, Babayiğit ve Denize Giden Atlılar okundu.

Babayiğit

Babayiğit ya da orijinal adıyla *The Playboy of the Western World* 1907'de Abbey Tiyatrosunda ilk sergilendiğinde pek çok olumsuz eleştiri ve davranışa maruz kaldığı söyleniyor. Babayiğit, Christy Mahon adlı korkak ve çekingen bir gencin babasını öldürmesinin ardından kendine güvenini kazanmasını anlatan bir öyküdür. Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesinde, gündelik hayatlarının sıradanlığından kurtulmak isteyen Mayo köylülerinin bulunduğu meyhaneye Christy Mahon adında korkak ve utangaç bir genç gelir. Meyhane sahibi Michael James'e ve arkadaşlarına babasını öldürdüğünü söyleyerek onların hayranlığını kazanır. Bir anda köylülerin ilgi odağı olan Christy ile meyhane sahibinin kızı Pegeen arasında bir aşk başlar. Fakat kız papazın sözünden çıkmayan, tarla ve öküz sahibi, pısırik Shawn Keogh'la nişanlıdır. Yalnız kaldıklarında Pegeen'in hayranlığını belirtmesi Christy'de kendine karşı bir hayranlık uyardırır. İkinci perdede Christy'nin kendine duyduğu hayranlık artmış ve başından geçenleri her anlatışında daha çok süslemeye başlamıştır. Nişanlısını kaybedeceğini anlayan Shawn, Christy'i köyden uzaklaştırma girişimlerinde bulunsa da Christy kalmakta kararlıdır. Daha da ileri giderek kendini kanıtlamak için köyde düzenlenen yarışmalara katılır. Üçüncü perdede Christy bütün yarışmalarda birinci olmuş ve köylülerin gözünde iyice kahramanlaşmıştır. Pegeen ile arasındaki aşk evlilik kararıyla sonuçlanır. Meyhanecinin yeni nişanlıları kutşadığı bir sırada öldüğü sanılan baba çıkagelir. Christy çok zor

⁵ Playboy İrlanda'da özellikle engelli koşullarda yarışan erkeklere verilen isimdir. Kelimenin diğer anlamları ise şeytan ve yüzkızartıcı bir suç işlemiş kimsedir. Yazarın bu kelimeyi, bir suç işlemiş kimse veya bir komedyen ve yarışlar kazanmış bir şampiyon anlamında kullandığı düşünülüyor. Maurice Bourgeois, John Millington Synge and the Irish Theater: New York, 1913.

bir duruma düşmüştür ve bu durumdan kurtulmak için babasını tekrar öldürmekten başka bir çaresi kalmamıştır. Babasını ikinci kez öldürür fakat bu kez köylülerin kendisine sırt çevirdiğini görür. Başta Pegeen, herkes onu polise şikayet etmek için uğraşır. Christy, bu sırada üçüncü defa canlanan babayı artık öldürmek gerekliliğini duymaz ve onunla birlikte köyden ayrılır.

Serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan oyunun serim bölümünde babasını öldürmüş korkak bir gencin geleceğinin belirsizliği, köylülerin onu kahramanlaştırmasıyla kendine hayranlığa dönüşürken, düğümde gencin kendine güven duyması karşısında babanın köye gelişi anlatılır. Çözümü oluşturan üçüncü perde birbiri ardına gelen hareketli sahnelerden sonra son bulur. Artık genç farklı biri olmuş fakat bu arada köylülerin ilgisini ve Pegeen'in aşkını kaybetmiştir.

Birinci perdenin başında üçüncü perdenin sonuna Christy'nin karakter değişimi anlatılırken, bütün sahneler tek bir mekanda verilir. Bu mekan Michael James'e ait meyhanedir. Bu mekanda sahnelenemeyecek olayların yarışmalar, babanın ikinci kez öldürülmesi- haberleri takip eden sahneler meyhaneye taşınır. Tek mekan özelliğini Synge'in okuduğumuz diğer oyunlarında da kullandığını gördük. Daha önce de belirttiğimiz gibi sözü ve oyunun temasını ortaya çıkarmak için sahne üstündeki her türlü anlatım aracının öne çıkarılması İrlanda Tiyatro Hareketinin amaçlarından biriydi. Synge'in bu niyetle tek mekan kullanımını tercih ettiğini düşünüyoruz. Fakat bu amacı, Christy'nin aynı mekanda farklı olaylar karşısındaki tutumlarını, yarattığı ilişkileri vererek, Tiyatro Hareketinin diğer yazarlarına göre daha başarıyla çiziyor.

Oyundaki dil kullanımı da Drama Komisyonunda üzerinde durulan ayrı bir nokta. Her ne kadar Türkçe çevirisinden Synge'in şiirselliğini yakalamak zor olsa da, Christy'nin geçirdiği değişime paralel olarak dile daha şiirsel bir hava verdiğini gördük. Delikanlının ilk meyhane sahnesindeki korkaklığı diline ve kullandığı sözlere yansırken, bu dil kendisine duyulan ilgiyle birlikte daha süslendiği açıktır. Başlangıçta sadece babasını öldürdüğünü söylerken, köylülerin özellikle Pegeen'in hayranlığını göstermesiyle sözlerini süslemeye başlar. Örneğin babasını öl-

dürüşünü ilk sahnede "kafasına vurdum, öldürdüm" diye açıklarken, sonrasında "vurduğum gibi ikiye ayırdım" sözleriyle açıklamaktadır. Sözleri, söylediği yalanlara ilk kendisi inanan toy bir şairinki gibidir. Aldığı itkiyle daha da heyecanlanan, kendine güvenle başından geçenleri farklı bir müzikle okuyan bir şair. Bununla birlikte Christy ve Pegeen arasındaki aşk sahneleri olabildiğince şiirseldir. Yazar aşk sahnelerini iki ozanın atışması şeklinde kurmuştur. Her iki aşık da karşısındakine daha övgü dolu ve romantik sözler söylemede adeta birbirleriyle yarışır. Synge oyunlarının temasını çoğunlukla halk edebiyatından alıyordu. Cevat Çapan bu oyunun temasını İrlanda halk destanı kahramanı Oisin'den aldığını dile getiriyor. Oisin, İrlanda'da Hristiyanlığı yaymak isteyen Saint Patrick'e karşı gelmiş ve Hristiyanlığın ölümden sonraki yaşam prensibine karşı Pagan hayatının güzelliklerini savunmuş bir halk kahramanı idi. Oisin'in Hristiyan otoriteyle birlikte aslında İngiliz otoritesine başkaldırıyordu. Synge ilk defa 1913 de basılan ve arkadaşına gönderdiği mektubunda oyunun fantastik bir teması olduğunu söylüyordu. Kafasına ağır bir darbe yemiş bir adamın çıkıp gelişi, ardından tekrar canlanması, babasını öldüren bir adama kızların hediyelerle hayranlığını sunuşu bu fantastik üslubu besleyen öğeler olarak karşımıza çıkıyor. Fakat oyunun ve çizilen karakterlerin çelişkili yapıları oyuna belli bir gerçeklik katıyor. Birinci perdenin sonunda Christy'nin kendine duyduğu hayranlık babasını görüp neredeyse Dul Quin'nin eteğinin altına gizlenmesiyle kırılıyor. Fakat hepsinden öte başta Pegeen olmak üzere köylülerin tutumları oyuna farklı bir zenginlik katıyor. Köylülerin Christy'e olan ilgisi onun kötü ve zalim birini ortadan kaldırmasından değil can sıkıntısıyla geçen hayatlarına babasını öldürmüş birinin verdiği heyecandan kaynaklanıyor. Nitekim Üçüncü perdede Christy'nin üçüncü kez babasını öldürmesi karşısında onu daha da kahramanlaştıracakları halde ona karşı tavır alıyorlar. İdealize edilmiş bir hikaye içinde Christy'i yüceltenler gördükleri gerçek öldürme olayına karşı bir tutum değişikliği içerisine giriyorlar. Sonuçta bu hikaye pırsırık biriyle nişanlı olan Pegeen'i de etkilemiş ve onu Christy'e aşık etmişti. Üçüncü perdede de bu aşkın sahteliği bizzat Pegeen'in sözleriyle dile getiriliyor. "O müthiş hikaye ve bu korkunç eylem arasında çok fark var " Christy kendi kurduğu tuzağa düşse de oyunun sonunda

gerçekten kendine olan güvenini kazanır ki karşılığında köylülerin ilgisini ve Pegeen'in aşkını kaybeder.

Oyunun Hristiyan öğretiye de bir başkaldırı özelliği taşıdığı söylenebilir. Bu özellik aynı yaşta olan iki gencin -Shawn ve Christy- tutumlarında belirleyici bir rol oynar. Christy her ne olursa olsun babasına karşı gelmiş ve bir anlamda özgürleşmiştir. Papazın sözünden çıkmayan Shawn "Keşke benim de bir babam olsaydı da öldürüp kolayca kahraman olabilseydim" dese de bunu yapabilecek güçte değildir. Belki de Katolik orta tabakanın oyuna bu kadar saldırmasının sebeplerinden biri de budur.

Denize Giden Atlılar

Synge'in "ilk ciddi eserim"⁶ dediği bu tek perdelik trajedi yazarın Aran Adaları'nda edindiği deneyimi belki de en başarılı şekilde yansıtan oyunu olma niteliğini taşır. Babayiğit ve diğer oyunlarında işlediği toplumsal baskı ve insanın ihtiyaçları arasındaki çelişki yerine Synge bu oyunda insanın yaşadığı en büyük çelişkiyi ele alır; hayatta kalma arzusu ile ölümün kaçınılmazlığı arasındaki çelişki. Ada insanlarının her an yaşadıkları bu çelişkiyi yazar yine adalarda duyduğu bir hikayeden yola çıkarak oyunlaştırmıştır. Hikayede sahile inen atlıların arasında bir süre önce denize açılan oğlunu görmesi ve onun öldüğünü anlaması anlatılır. Oyunda baştan sona tek bir mekan kullanılır. Maurya'nın deniz kenarındaki kulübesinin mutfağı. Mutfak bir iki dekor ve aksesuar dışında oldukça yalın bir şekilde tasvir edilir. Bunun yanında oyunun bütününde etkisini hissettiren atmosfer, bu küçük mekân içinde yaşadıkları insanların ne kaçabildikleri ne de kontrol edebildikleri geniş bir dünyaya açar. Ailenin bütün erkeklerinin ölümüne sebep olan deniz ise mutfağı varlığıyla doldurur ve sürekli olarak onu tehdit eder. Hayatın hüküm sürdüğü mutfak ve dışarıda başka bir erkeği almayı bekleyen deniz arasındaki mücadele bir taraftan denize açılmak isteyen oğul ve onu engellemeye çalışan anne ile somutlaştırılırken diğer yandan da oyuna belirli bir gerilim katar. Bu gerilim denizin son oğulu da almasıyla son bulur. Her şeyin denizde başlayıp denizde bittiği ada, oyunda anlatılan ku-

⁶ Donna Gerstenberger, John Millington Synge, ss. 44

lubenin ta kendisidir ve bu adada yaşayanlar denizin kendilerine sunduğu kaçınılmaz sonu çok iyi bilmelerine rağmen onunla boşu boşuna mücadele etmeye devam ederler. Maurya ana oğlunun denizde boğulacağını çok iyi bilmesine rağmen oğlunu engellemeye çalışırken bildiği bu gerçeği açıkça dile getirmez. Bu gerçek ancak oğul çıkıp gittikten sonra açığa kavuşur: "O da gitti artık, Tanrı yardımcımız olsun, bir daha göremeyeceğiz onu. Gitti işte, gün karardığında bir tek oğlum bile kalmayacak yeryüzünde."

Barthley'in cesedinin getirilişiyle birlikte ailenin diğer erkeklerinin ölümleriyle oluşturdukları zincirin son halkası da tamamlanmış olur. Adada yaşayan bütün kadınlar gibi Maurya'nın da ömrü boyunca yaşadığı, sevdiği erkeği yitirme korkusu ve bu korkunun yarattığı tedirginlik yerini iç huzura bırakır. Annenin "Şimdi hepsi gitti ve artık denizin bana yapabileceği hiçbir kötülük kalmadı" sözleri hem bu iç huzuru hem de denizle olan kavganın sona erişini gösterir.

Yazarın kullandığı şiirsel dil oyuna sadece derinlik ve zenginlik katmakla kalmaz aynı zamanda oyuna bir bütünsellik de kazandırır. Düz yazı formunda kullanılan şiirsel dil oyun kişilerinin doğaya karşı verdikleri savaşa evrensel bir özellik kazandırır ve okuyucu ancak bu dilin yardımıyla denizin varlığını ve yarattığı gerilimi hisseder. Oyun kişilerinin yaşadıkları acı ve finalde mutluluğun ötesinde yaşanan iç huzur yine bu dil yardımıyla etkili bir biçimde aktarılır. Maurya'nın final tiradı oyunda kullanılan şiirselliğin doruk noktasını oluşturur:

"Şimdi hepsi biraradalar; başka gidecek kalmadı. Tanrı Bartley'yi, Micheal'i bağışlasın; Sheamus'la Patch'i bağışlasın; Stephen'le Shawn'u bağışlasın (başını eğer). Tanrı benim günahlarımı da bağışlasın Nora, yeryüzünde canlı kalan herkesin günahlarını da... Tanrı'nın yardımı ile Michael arı sulara gömüldü kuzeyde. Bartley'ye de sağlam bir tabut yapacağız bu akağaçlardan, sonra da derin bir mezar. İnsan bundan fazlasını isteyebilir mi? Kimse kıyamete kadar yaşayamaz, buna da boyun eğmemiz gerek."

⁷ Cevat Çapan, İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik, ss 84

Bu şiirsel dil oyuna belli bir bütünsellik de katar. Her söz yerinde ve o kadar ekonomik kullanılmıştır ki oyunun bir parçası çıkarıldığında bu bütünsellik bozulur. Oyunun kurgusunda hiçbir boşluk göze çarpmaz ve içiçe geçmiş sahnelerle gerilim giderek artarak devam eder. Bütün oyunda teatral dil ve şiir dili birbirinden ayrılmaz unsurlar haline gelir.

İrlanda Edebi Tiyatrosunun yaratmayı amaçladığı şiirsel bir tiyatronun Synge'in kalemiyle gerçeğe dönüştüğünü söylemek pek yanlış olmaz.

Komîsyona Wêjeya Kurdî

Silav ji we re hevalên hêja. Komîsyona me, di bin banê Klûba Wêjeyê ya Zanîngeha Boğaziçiye de di nava heyama yekem a sala hîdekariya 2003/2004'an de dest bi xebata xwe kir. Komîsyona me, bi wê hêviyê hatiye avakirin, ku ziman û wêjeya kurdî bide nasîn û her wiha di vî warê lêkolînan pêk bîne. Bi vê hêviyê, xebatên ku em dirêjiyê didinê ev in:

Xebata Xwendinê: Ji bo danîna bingeha xebatên komîsyonê, em li pirtûk û bendên sereke digerin, ku derheqê ziman û wêjeya kurdî de hatine nivîsandin. Û dawiyê jî nîqaşkirina komelî di xwendinan de tê gerandin. Armanca me ew e ku xebatên me bi vî awayî, bi rêk û pêk, berdewam bikin.

➤ Destpêka Edebîyata Kurdî-*Memed Uzun*

➤ Zimanê Zikmakî û Nasname:

- Dilimiz Varlığımız Dilimiz Kimliğimizdir-*Gülçiçek Günel Tekin*

- Kovara Vesta, hejmar-1: Dosya bi navê "*Anadil ve Kimlik*"

Xebata Semînerê: Komîsyona me, bi vexwendina mirovên zana û şareza, ku li ser ziman û wêjeya kurdî dixebitin, semîneran li xwendegêha me saz dike. Ji vê yekê pê ve, endamên komîsyonê, di nava salê de, li ser mijarên ku lêkolînan çêdikin semîneran saz dikin; ev semîner di nava komîsyonê de tene pêşkêşkirin.

➤ Semînera Memed Uzun li ser pirtûka wî "*Hawara Dicle*"

➤ Wêjeya Devkî- Semînera bi navê "*Dengbêjan*" (Hevpeyvîna ligel *Muhsin Kızılkaya*)

Xebata li ser Zimên: Di komîsyona me de xebata li ser zimên bi xwendina berhemên folklorîk ên kurdî, wekî çîrok, meselok, dastan û hwd. berdewam dike.

➤ Mişk û Kêzik-*Îshak Tepe*

Di komîsyona me de ev xebatên xwendin û semînerê, ku em saz dikin, bi piranî bi zimanê tirkî tene çêkirin. Mirov dikare bibêje

sedema vê jî ev e ku hevalên di komîsyonê de dixebitîn, başebaş bi zimanê kurdî nizanîbûn, lewre nikaribûn bi şêweyekî sererast bîr û baweriya xwe bidin der. Lê belê, hêviya me ew e ku bi alîkariya xebata em li ser zimên çêdikin, wê çalakiyên komîsyonê di pêş de bi zimanê kurdî pêk bên.

Wek tê zanîn ku zimanê kurdî, zimanekî Hîndû-Ewrûpî ye û di nava koma Îranî-Aryan de cih digire. Çar zaravayên kurdî yên herî mezin, ku pê tê peyivîn û nivîsîn ev in: Kurmancî (bakur), soranî (başûr), dimilkî/zazakî û goranî. Û elfabeyên ku tene bikaranîn jî, latînî, erebî û kirilî ne.

Zaravaya kurmancî, ew zarava ye ku piraniya kurdan dipeyivîn. Hemû kurdên Tîrkiye û Sûriyeyê û hin kurdên Îran û Iraqê, her wiha kurdên Qafkasyayê jî pê dipeyivin. Nimûneyên pêşin ên edebiyata nivîskî ya kurdî û klasîkên girîng ên kurdî bi vê zaravayê hatine nivîsîn. Helbestnivîsên klasîk ên kurdî, mîna Eli Herîrî, Melayê Cizîrî, Feqîyê Teyran, Ehmedê Xanî, ku bi kurmancî nivîsine, bi berhemên xwe, evîna ziman û welatê kurdî xistin jîn û jiyana kurdan.

Zaravaya soranî, li Îran û Iraqê tê peyivîn. Piraniya berhemên nivîskî bi vê zaravayê hatine weşandin û çapkirin. Zaravaya dimilkî jî, li nav Kurdên Tîrkiyeyê, li derdora Dêrsim, Bîngol û Amedê tê peyivîn. Li gorî ku em pê zanin kêma berhem bi vê zaravayê hatine nivîsîn.

Bi derketina qanûnên hevahengiyê, di pêvajoya Yekîtiya Ewropayê de, astengên li ber zimanên xelkên li Enedolê û derdora wê dijîn sivik bûne û mirov dikare bibîne ku li gorî berê rewşeke bêhtir serbestîxwaz pêk tê. Lê belê, em dibînin di warê pêkanîna van qanûnan de hîn jî gelek problemên girîng derdikevin holê. Xebatên ku saziyên resmî di vî warî de de dikin û dê bikin li aliyekî, mirovên ku dixwazin li ser zimanê xwe lêkolînan çêbikin, wê van xebatan çawa bi kar bixin? Îro ro, bersiva vê pirsê hanê, hê jî nehatiye dayin. Armanca çalakî û xebatên lêkolînê yên li ser ziman û wêjeya kurdî tene çêkin ew e ku, bersiva vê pirsê bide.

Di vê kovarê de me xwest ku bi nivîsa ronakbîrekî kurd *Celadet Alî Bedîrxan* dest pê bikin, ku yek ji ronakbîrên kurd yê herî mezin e. Nivîsa wî li ser helbestnivîsên klasîk yên wêjeya kurdî ye. Mirov dikare bibêje ku, ev nivîs ji bo dîroka wêjeya kurdî wek

navnivîskekê ye. Nivîsên me yên din, hevpeyvîna ligel Emîr Hesênûr û gotara *Joyce Blau* ya bi navê “Ziman û wêjeya Kurdî” ye, ku ji îngilîzî hatiye wergerandin ne. Bi hêviya berdewamkirina vê destpêkê, vê gavê bi xatirê we.

Kürt Edebiyatı Komisyonu Çalışmalarına Dair...

Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Kulübü bünyesinde kurulan komisyonumuz, çalışmalarına 2003/2004 öğretim yılının birinci döneminde başlamıştır. Komisyonumuz, Kürt dili ve edebiyatını tanımak ve bu alanda araştırma yapmak amacıyla kurulmuştur. Bu doğrultuda komisyonumuzda sürdürdüğümüz çalışma başlıkları şunlardır:

Okuma Çalışması: Kürt dili ve edebiyatı hakkında yazılmış olan, temel kitap ve makalelerin araştırılması ve toplu okuma ortamlarında tartışılması, komisyon çalışmalarına altyapı hazırlaması açısından düzenli yürütülmesi hedeflenen bir çalışma başlığıdır.

Geçen dönem yaptığımız okuma çalışmaları:

- Kürt Edebiyatına Giriş-Mehmed Uzun
- Dilimiz Varlığımız Dilimiz Kimliğimizdir-Gülçiçek Günel Tekin
- Vesta, Sayı:1-"Anadil ve Kimlik" Dosyası

Seminer Çalışması: Komisyonumuz Kürt dili ve edebiyatı üzerine çalışma yapan önemli isimleri B.Ü Kampüsü'ne davet ederek seminerler düzenlemektedir. Bunun yanı sıra, çalışma yürüten komisyon üyelerinin, araştırdıkları konular üzerine diğer komisyon üyelerine yaptıkları sunumlar da yıl içinde sürdürülmektedir. Bu çalışma başlığı altında, geçtiğimiz dönem, Mehmed Uzun'la son kitabı "Dicle'nin Yakarışı" üzerine bir seminer düzenlenmiştir. Yine aynı dönem, sözlü edebiyat başlığı altında Muhsin Kızılkaya ile yapılan bir röportaj kaynak alınarak "Dengbêjler" aktarımı yapılmıştır.

Dil Çalışması: Komisyonumuzda dil çalışmaları, Kürtçe hikâye, masal, destan vb. folklorik ürünlerin okunması şeklinde sürmektedir.

Komisyonumuzda okuma ve seminer çalışmaları genelde Türkçe yapılmaktadır. Bunun sebebi de, komisyonda yer alan öğrencilerin

önemli bir kısmının Kürtçe'yi yeterince iyi bilmemesi ve dilin ifade olanaklarını yeterince kullanamaması olduğunu söyleyebiliriz. Yapılan dil çalışmalarının, komisyon faaliyetlerini ilerideki dönemlerde Kürtçe olarak sürdürülmesini sağlayacağını düşünüyoruz.

Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde çıkarılan uyum yasaları ile Anadolu ve çevresinde yaşayan halkların dilleri üzerindeki yasakların hafiflediğini ve görece daha özgürlükçü bir ortamın şekillendiğini gözlemek mümkün. Ne var ki, bu yasaların hayata geçirilmesinde hala ciddi problemlerin yaşandığına tanık oluyoruz. Resmi kurumların bu yönde yaptıkları ve yapacakları çalışmalar bir kenara, anadilleri üzerinde araştırma yapmak isteyenlerin de bu çalışmaları nasıl hayata geçirecekleri hali hazırda yanıtlanamamış bir soru olarak karşımızda duruyor. Kürt dili ve edebiyatı üzerine yapılan araştırma faaliyetleri bu soruya cevap oluşturmaya çalışıyor.

Komisyonumuzun dergide yer alan dosyaları, geçen sene yapılan okuma-araştırma çalışmaları doğrultusunda hazırlanmıştır. "Eğitim ve Anadili" dosyası, Osmanlı'dan günümüze kimlik politikaları ve bu politikaların eğitim üzerindeki yansımalarını içermektedir. Bu noktadan hareketle dosyada anadilde eğitimin önemine değiniliyor. Yine, geçen sene hazırlanan Kürt edebiyatı dönemsel taslağı doğrultusunda şekillenen "Kürt Edebiyatı" dosyasında, Kürt dili ve edebiyatının gelişim süreci incelenmiştir; önemli isimler ve eserler ele alınmıştır. Ayrıca dergimizde Joyce Blau'nun "Kürt Dili ve Edebiyatı" isimli makalesinin İngilizce'den Kürtçe'ye çevirisi ve Celadet Alî Bedîrxan'ın "Klasikên Me An Şahir Û Edîbên Me Ên Kevin" adlı yazısı bulunuyor.

Çokkimlilik ve Çokkültürlülük Tartışmalarına Giriş:

Eğitimde Anadil Sorunu¹

Aylin Eren
Özden Şengül

Ulus-Devlet, Küreselleşme ve Kimlik Politikaları

Ulus devletler, feodalizmin sona erdiği ve mutlakiyetçi rejimlerin ömürlerini tamamladığı tarihlerde, 18. yüzyılda gerçekleşen Fransız burjuva devrimi etkisinde tanımlanan bir örgütlenme biçimiydi. Burjuvazinin geliştirdiği bu örgütlenme, temelinde iktisadi birliği hedefliyordu.

Modernite, kendine has şekliyle ulus-devlet açısından düşünüldüğünde birtakım çelişkiler barındırıyordu. Özellikle son yirmi yılda da bu çelişkiler baş edilemez bir hâl aldı ve modernitenin küreselleşmeye götüren etkisi ulus-devlet yapısına karşı ironik bir biçimde de olsa bir tehdit oluşturdu. Elteren'e göre² küreselleşme de aynen modernite gibi içinde çelişkiler barındırıyordu.¹ Bir yandan varolan dünya-sisteme "yeni bir model" önerirken bir yandan da tabandan gelişen hareketlere dar da olsa bir eylem alanı sunuyordu.³

Tüm bu tespitlerin odağında ulus-devlet paradigması durmaktadır. Ulus-devlet, özellikle son yirmi yılda tüm bu çelişkilerin fark edilmesiyle çok fazla yıpratılmıştır. Ulus-devlet paradigması günümüzde gücünü kaybetmiş olsa da ulus devletler varoluşunu sürdürmekte ve yeni dünya sisteme ilhamını vermektedir. Buradan yola çıkarak, küreselleşmenin ulus-devlet modeliyle işbirliği içerisinde olduğunu, hatta zaman zaman ondan

¹ Bu yazı, Eğitim Fakültesi Bölüm Başkanı Fatma Gök'ün verdiği ED 491 "Special Studies" dersi içi hazırlanmış bir çalışmadır.

² Mel Van Elteren, "Amerikan Popüler Kültürünün Etkisinin Global Bir Yaklaşım İçinde Değerlendirilmesi", Nazife Güngör (der), *Popüler Kültür ve İktidar*, Ankara 1999, s. 288, 289

³ ayrıntılı bilgi için bkz. Jeremy Brecher, Tim Costello, Brendan Smith, *Aşağıdan Küreselleşme*, Aram Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2002, s. 41-56

yararlandığını ve önümüzdeki süreçte de yararlanacağını vurgulayabiliriz.

Küreselleşme, kültürel boyutta da birtakım modeller önerir. Vatandaş'ın⁴ deyiimiyle “yerel kültürleri popüler kültürün semsiyesi altına sokmaya” çalışır ve böylelikle küresel bir kültürün inşası mümkünleşir. Küreselleşmenin etkileri her alanda gözle görülür biçimde kendini hissettirmektedir. Eğitim, iş, sağlık, seyahat, yiyecek, sanayi, politika, aile ve diğerleri olmak üzere tüm bu alanlarda küreselleşmenin etkisi yoğun olarak hissedilmekte ve küreselleşmenin altyapısını oluşturan politikalar bu alanlarda müdahalede bulunabilmektedir. Yaşanan öyle bir süreçtir ki, ekonomik anlamda küreselleşme sonsuz sermaye birikimini hedefleyerek dünya-ekonomik sisteme katabildiği miktarda ucuz işgücünü katabilmektedir. Karar mekanizmaları başta olmak üzere genel olarak sürece birilerinin dahil edilmemesi veya en az temsiliyetle dahil edilmesi gerektiği için üretim-tüketim sürecinin farklı aşamalarında, derinden ama etkili birtakım tektipleştirme politikalarından bahsetmek yanlış olmaz. İktidarda olanlar ulus-devlet paradigması üzerinden yerel kültürleri alt kimlik haline getirmek için politikalarını özgün bir şekilde yürütmektedir. Bu çarpıcı tablo, küreselleşmenin, yalnızca ekonomik boyuttaki analiziyle kalmayıp kültürel ve siyasi alanda mücadeleyi de her zamankinden daha zorunlu kılmaktadır. Sonuçta, küreselleşme kültürel ve siyasal alandaki kabulünü mutlaka ulus-devlet teorisinden sonuna kadar yararlanarak sağlamaya çalışacaktır.

Küreselleşme, tarihsel olarak bir talepler zincirinin ürünüdür. Ulus-devletin başarısızlığı (asimilasyon politikalarının göreceli olarak başarısızlığı ve modernitenin yenilgisi) halktan böyle bir talepler zincirinin gelmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda liberaller daha da “liberalleşirken”, muhafazakarlar da liberallere daha da yaklaşmışlardır. Bu iki ideoloji dünya-sisteme hala birtakım yeni alternatiflerini (neoliberalizm) sunabilmektedir.⁵

Küreselleşme gerçekten iki taraflı bir akıl ve strateji oyunudur. Mutlaka bir kazanan ve bir de kaybedeni olacaktır. Asıl soru, bu

oyundan şirket seçkinleri ve politik seçkinler mi yoksa taban hareketleri mi zaferle çıkacak? Yerel ittifakların ve kimlik mücadelelerinin güçlendiği ve yol kat ettiği bu süreçte dikkat edilmesi gereken, hangi konularda ne gibi dirençler besleneceği hangi konularda daha uzlaşmacı tavırlar alınacağı ve bunlara ne kadar müdahil olunabileceğidir.

Tüm bu sorulara tarafların yürüttüğü farklı kimlik politikalarının ayrıntılı analizleri ışığında cevap vermek iyi olabilir. Mesela eğitim, bu kimlik politikalarının etkisini en yoğun biçimde gösterdiği alanlardan biridir. Bunun sebebi, eğitimin herkes için gündelik olması ve bununla beraber hiyerarşik bir örgütlenmeye de müsait olmasıdır. Yani, okula neden gidildiğinden tutun da müfredata, okunan kitaplara ve hatta en ayrıntı uygulamalara (ceza, ödüllendirme, tören, öğretmen-öğrenci ilişkileri vs.) kadar eğitimdeki pek çok şey sorgulanamaz. Ayrıca hiyerarşik yapısından ötürü eğitim katılımcılığı desteklemez; yoruma kapalıdır. Okula başladığı andan itibaren öğrenci, yeni kamusal alanındaki pratiklere ayak uydurmaya çalışacaktır ve “normal” olarak işleyen bu süreçte kendi kimliğine (dil, din, ırk, gelenek vs.) belki de yabancılaşacaktır. Tam bu noktada kişinin kültürel belleğini oluşturan, içinde doğup büyüdüğü aile ya da toplum çevresinde ilk öğrendiği dilinden, anadili'nden vazgeçirilmesi sağlıklı toplumların oluşmasına bir katkı sunmamaktadır. Özetle anadilinde eğitim sorununun net bir şekilde çözüme kavuşturulması çokkültürlü toplum tahayyülünün gerçekleşebilmesi için önem taşımaktadır. Bu yazının amacı da, anadilinde eğitim tartışmasına alternatif bir bakış geliştirebilmek ve birtakım çözüm önerileri sunmaya çalışmaktır. Bundan sonrası için çok kısa da olsa tarihsel bir arka plan sunmak tartışmayı günümüze taşımak için yararlı olacaktır. Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüz Türkiye'sine kadar geline süreçte eğitim alanında belirleyici olan kimlik politikalarını ve eğitim-anadili arasındaki kurgusal ilişkiyi kısaca betimlemeye, bir sonraki bölümde ise farklı ülkelerdeki eğitimde anadili uygulamalarına değinerek son bölümde çözüm önerileri sunmaya çalışacağız.

Osmanlı'dan Günümüze Kimlik Politikaları ve Eğitimde Anadil Tartışması

⁴ bkz. Celalettin Vatandaş, *Çokkültürlülük*, Değişim Yayınları, İstanbul, Eylül 2002.

⁵ ayrıntılı bilgi için bkz., Micheal W. Apple, *Neoliberalizm ve Eğitim Politikaları Üzerine Eleştirel Yazılar*, Eğitim-Sen Yayınları, Ankara, Mart 2004.

Ulus-devlet tartışmalarının, Türkiye Cumhuriyeti tarihiyle başladığını düşünmek, modernite ve ulus-devlet ilişkisini gözden kaçırmak anlamına gelir. Bu ilişkinin dünyadaki yansımaları bize bu konuda birçok ipucu vermektedir. Buradan hareketle, birçok tarihinin de kabul ettiği gibi Tanzimat'la birlikte aslında modernite bu topraklara resmi bir şekilde girmiş ve günümüze kadar ulus-devlet paradigmasına sonsuz katkısını sunmuştur. Bu süreci anlamak için derinlemesine bir kronolojik tarih çalışması yapılması gerekmektedir. Fakat biz bu noktada daha genel bir tablo sunup tartışmaları günümüze taşımaya çalışacağız.

Aytekin Yılmaz'a⁶ göre, Osmanlı devleti kapitalizme kendi iç evrimi ile geçemediği için bu geçiş daha çarpık ve sancılı olmuştur. Bu sebeple, Osmanlı'daki uluslaşma hareketleri batıdakinden daha geç ve farklı bir yol izlemiştir. Türk milliyetçiliği fikri ise asıl olarak Osmanlı'da filizlenmiştir ve bu fikir İttihat ve Terakki'yle siyasi bir hareket halini almıştır. Bu dönemde artık Osmanlılık akımından yavaş yavaş kopulmuş ve Türkçülük, Batıcılık, İslamcılık gibi daha homojen bir toplum öneren akımlar boy göstermiştir. 1880'den önce Abdülhamit'in baskılarına maruz kalan Anadolu halkları bu tarihten sonra İttihat ve Terakki'nin baskılarına maruz kalacaktır.

Bu dönemde İttihat ve Terakki, Türk Derneği, Türk Ocağı, Türk Yurdu gibi dernekler kurup Türkçülük ideolojisini bütün coğrafyada yaymaya çalışmıştır. Diğer ulusların dernekleri ziyaret edilmiş ve onların kimliklerini tanımaktan ziyade Türklüğe çağrı yapılmıştır. Hatta Yahudi kökenli ideolog Tekin Alp, bu yıllarda Musa'nın "On Emir" ini "Türkleştirmiştir" ve şu maddeleri yazmıştır.

- 1) Özel isimleri Türkleştir.
- 2) Türkçe konuş.
- 3) Türkçe ibadet et.
- 4) Okulları Türkleştir.
- 5) Çocuklarını devlet okullarına yolla.

⁶ Aytekin Yılmaz, *Çokkültürlülüğün Tekkültürlülüğü 'Anadolu'*, Tohum Basım Yayın, İstanbul, Ocak 2002, s. 73

- 6) Devlet yönetimine katıl.
- 7) Türklerin arasına karış.
- 8) Ayrımcılık ruhunu kökünden sök.
- 9) Ulusal ekonomi için kişisel sorumluluğunu yerine getir.
- 10) Haklarını bil.

Bu örnek, aslında o dönemki reform çabalarının şizofrenik psikolojisini anlatmak için yeterli gibi görünmektedir. Fakat yine de bu dönemin politikaları yalnız kağıt üzerinde kalmamıştır ve bundan sonra da kalmayacaktır. Batı'dan esen özgürlük rüzgarlarıyla Balkan halkları ve Araplar Osmanlı'dan kopabilmiş, fakat Anadolu ve Mezopotamya'da yaşayan halklar bağımsız devletlerini kuramamışlardır. Özellikle Lozan Antlaşmasıyla dinsel açıdan homojen bir bütün ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Mesela, Osmanlı'nın Alevi olan halka yaklaşımı bu dönemden sonra farklılaşmış ve alt kimlik politikaları gitgide yoğunlaşmıştır. Bunun yanında, etnik kimlikler konusunda homojen bir yapının olduğunu söylemek imkansızdı. Çünkü, "azınlık" statüsüyle bilinen Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler dışında T.C, Müslüman ancak farklı etnik kökene sahip çok sayıda topluluğu bünyesinde barındırıyordu. Ve anadili Türkçe olmayan bu nüfus kitlesi, imparatorluktan ulus-devlete aynen devretmiştir.

Kemalist ulus projesi, politik bir inşa olmuş ve tek bir kimliklilik politikası temelinde etnik kimlikleri kendilerine Türk demeleri için dört bir yandan kuşatmıştır. Rumlar, Kürtler, Ermeniler, Çingeneler, Lazlar, Çerkezler, Museviler, Hemsinliler, Azeriler, Nasturiler, Araplar, Keldaniler, Arnavutlar, Gürcüler, Slavlar, Süryaniler gibi çok farklı aidiyetleri barındıran bu topraklarda tekkültürlülüğe geçiş elbette sancılı olacaktır.

Anadilinde eğitimin Osmanlı'dan günümüze gelene kadar geçtiği süreçlerden bahsetmeden önce, belli birtakım ideolojik anlayışların ve kavramların dönemsel olarak farklı düşünce sistemlerini temsil ettiğini belirtmeliyiz. Osmanlı İmparatorluğu "millet Sistemi" esasına göre düzenlenmiş bir yapıya sahiptir. Burada bahsettiğimiz "millet" bizim bugün kullandığımız anlamıyla "ulus"u karşılamamaktadır. Osmanlı'da "Millet" dinsel cemaat olarak kullanılan bir kelimedir ve dini bir aidiyeti ifade

eder. Osmanlı Devletinde 19. yüzyıla kadar etnik aidiyet hiçbir zaman öne çıkarılmamıştır. Bu doğrultuda Osmanlı'daki asimilasyon pratiklerine bakıldığında ulusal bir asimilasyondan ziyade dinsel bir asimilasyonun uygulandığı görülebilir. Osmanlı'da eğitim ve anadili konusunu açmaya çalışırken bu durum göz önünde bulundurulmalıdır.

Klasik dönemde, Osmanlı'da eğitim çok yaygın bir ideolojik araç olarak kullanılmamıştır. Eğitim asıl olarak devlete asker ve seyfiye sınıfını (Enderun) ve sistemin meşruiyetinin en önemli dayanağı olan din adamlarını (medrese) yetiştirmek temelinde kurgulanmıştır. Enderun'da ve medreselerde Osmanlıca ve Arapça kullanılırken Sıbyan mekteplerinde, mektebin bulunduğu yerdeki etnik grubun kullandığı dil kullanılmaktaydı.

Tanzimat'la birlikte, ulusalcı fikirlerin yayılması esas olarak eğitim kurumlarında ve yazılan eserler üzerinden gerçekleşmiştir. Böylece Osmanlı Devleti içinde 19. yüzyılda eğitimin çok ciddi bir ideolojik aygıt olarak düşünölmeye başladığını ve eğitimi yaygınlaştırma faaliyetlerinin gündeme geldiğini görmekteyiz. 1876'da Kanun-i Esaside şöyle belirtilmiştir: "Memalik-i Osmaniye'de bulunan akvamdan her biri kendilerine mahsus olan lisanı talim ve taallümde muhtardır. Fakat hidemat-ı devlette istihdam olunmak için devletin lisan-ı resmisi olan Türkçeyi bilmek şarttır." II. Abdülhamit döneminde Türkçe eğitim-öğretimin yapıldığı birçok okul açılmasına rağmen, doğu illerindeki Arap ve Kürtler'e Müslüman olmaları nedeniyle asla dokunulmamış, Kürt ve Arap aşiret reislerinin çocukları için İstanbul'da "aşiret mektep"leri açılmıştır. Sonuç olarak, II. Abdülhamit döneminde Türkçe'yi devletin resmi dili olarak kabul eden ama esnek davranan bir ideoloji hakimdir. Ayrıca, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin iktidarda bulunduğu dönemde Kürt ve Arapların bulunduğu bölgelerdeki okullarda da Türkçe'nin zorunlu bir dil olarak okutulması çalışılmış, ancak bölgelerden gelen tepkilerden ötürü yerel dillerle birlikte Türkçe'nin okutulması yoluna gidilmiştir. Bu dönemin anlayışı, birliğe ve güçlü bir siyasi topluma ulaşabilmek için, etnik ve dini farklılıkların üstüne çıkılması gerektiğini savunmuştur.

3 Mart 1924'te ilan edilen Tevhid-i Tedrisat kanunuyla tekke ve zaviyeler kapatılmış ve laik-ulusalcı bir eğitim anlayışına

geçilmiştir ve bu kanun doğrultusunda eğitim-öğretim kurumlarında eğitim dilinin tamamen Türkçe olması kabul edilmiştir. Ayrıca tüm cemaat okulları da devletin denetimine alınmıştır.⁷ 1928 yılında Latin Alfabesi kabul edilmiş, 1929 yılında tüm ülkede Millet Mektepleri açılarak kadın, erkek herkesin bu okullara girmesi zorunlu kılınmıştır. Bu mekteplerde Türkçe okuma yazma bilenlere veya öğrenmiş olanlara vatandaşlık eğitimi ve kültürel eğitim vermek üzere bir ikinci kurs daha açılmıştır. Tüm ülke genelinde, Türkçe tek öğretim dili olarak kabul edilmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda insanları dile teşvik amacıyla toplu taşıma araçlarında "Türk Vatanında Yalnız Türkçe Konuşulmalıdır!", "Vatandaş Türkçe Konuş" yazılı pankartlar asılmıştır. Halkla bütünleşebilmek ve değişimi benimsetmek için kentlerde 1932 yılında Mustafa Kemal ve CHP önderliğinde Halkevleri açılmıştır. Devamında Halkevleri'nin sayısı, kapatıldıkları 1951'e kadar 478'e ulaşmıştır. Halkevlerinde dil ve edebiyat, güzel sanatlar, tiyatro, spor, sosyal yardım, tarih ve müze konularında etkinlikler yanında okuma yazma kursları yapılmış, dergi çıkarılmıştır. Ayrıca, kırsal kesimlerde de aynı uygulama Halkodaları vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Kırsal kesimdeki bir diğer uygulama da 1936 yılından itibaren denemeye koyulan ve 1940'da ise yasal temellere oturan Köy Enstitüleri projesidir. Bu projeye eğitimin ulusal amaçlara daha iyi hizmet vermesi ve yaygınlaşması için köylere kadar inmesi uygun görülmüştür. Cumhuriyet kadroları tarafından eğitimin dönüştürücü etkisi gözden kaçmamış, bu yüzden de eğitimin tüm kurum ve kadroları yeni baştan oluşturulmuştur. Ders kitapları toplumun yapısını yansıtmayacak biçimde yazılmış ve çokkültürlü bir toplum anlayışından uzak, Türk kimliğini üst kimlik olarak kabul eden tekkültürcü bir resmi tarih, ders kitapları vasıtasıyla yeniden yazılmıştır. Hatta bu dönemde Dünya uygarlığına kaynaklık etmiş tüm kültür dillerinin de kök dil olarak Türkçe'den türediğini söyleyen Güneş Dil Teorisi ortaya çıkmıştır.

Çok yakın zamana kadar Türkiye'de diğer halkların kültürleri özellikle dilleri yok sayılmıştır, en temel hak olan dilini kullanabilme hakkı sonuna kadar görmezden gelinmiştir. Fakat

⁷Fatma Gök, "75 Yılda İnsan Yetiştirme Eğitim ve Devlet", 75 Yılda Eğitim, İstanbul, Haziran 1999, s.1-8

küreselleşmenin etkisiyle son yirmi yılda kültürel temelli direnişler tüm dünyada seslerini yükseltmişlerdir. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de hareketlerⁱⁱ daha yoğun bir biçimde ve örgütlülük bilinciyle, çokkültürlülüğe ve çokkimlikliliğe olan özlemlerini ve buna dair taleplerini dile getirmektedir. Ama asıl konu bu taleplerin ne olduğundan ziyade nerelerde ve nasıl dile getirildiğidir. Touraine’e⁸ göre tüm çözümlemeler en önemli normların hazırlanıp uygulandığı iki kurumsal alanı hedef alan öneriler doğurmalıdır; sözü edilen kurumsal alanlardan biri hukuk ve diğeri de eğitim alanlarıdır.

Bu bağlamda yaşanan kaos ortamının farkında olan eğitimciler Türkiye koşullarında gerçekçi çıkış yolları için adım atmalıdırlar. 80 sonrası müdahalelerle akademik kurumlar demokratik eğitim anlayışından gitgide uzaklaşmış, eğitimin birincil bileşenleri olan öğrencilerden söz hakları tamamen alınmıştır. Eğitim alanındaki idari kadro yapıları başta olmak üzere tüm kadrolarda militarist ve aynı zamanda cinsiyetçi bir yapı göze çarpmaktadır. Bu yapı içinde öğrenci en alt basamakta yerini almaktadır.

90 sonrası Türkiye’sine baktığımızda neoliberal politikalar ekonomik alanda bir “çokkültürcülüğü” desteklerken ironik bir biçimde etnik aidiyetlere tahammülsüzlük, ülkeyi bir iç savaş ortamına sürüklemiştir. 2000’lere gelindiğinde çanlar artık bir geçiş çağı için çalmaktadır ve çanların sesi Türkiye’ye de ulaşmıştır. Tüm neoliberal politik elitler rotalarını Avrupa Birliği üyeliği çerçevesinde batıya çevirmiştir. Son kertede, atılan adımların hangi perspektifi temel alarak atıldığına ve yolun sonunda bizi bekleyen ne olacağına dair ciddi bir analiz gerekmektedir. Bundan sonraki süreçte, çokkültürlü ve demokratik bir toplum için eğitimcilerin daha cesur davranması gitgide elzem olmaktadır. Fakat korkutucu olan en önemli nokta “çokkültürlü” bir toplum modeli yaratmak için uğraşırken “çok-alkültürcü” davranma ihtimalinin çok yüksek olduğudur.

Özetlemek gerekirse şimdiye kadar tartışmaya katkısı olabileceğini düşündüğümüz, üzerinde yaşadığımız coğrafyadan bazı kesitleri yansıtmaya çalıştık. Bu noktada sorunun özsel olarak toplum merkezli bir tartışma gerektirdiğini fark ettik.

Eğitim alanından uzaklaşmaktan ziyade eğitim de dahil olmak üzere her alanda yürütülecek olan mücadele sorunları ve çözümleri toplumsal kaynaklı düşünüp birlikte somutlaştırmak üzere yoğun bir çabayı gerektirir. Çokkültürlü bir toplum için her sorun bulunduğu noktadan değerlendirilmeli ve farklılıkların kurgusal handikaplar olarak düşünülmemesi bir ön koşul olarak kabullenilmelidir.

Eğitim-Sen’de görüşme yaptığımız Güldal Özpranga eğitimde çokkültürlülük konusunda birtakım tespitlerde bulunmuştur: “Çokkültürlü-çokdilli deyince Türkiye daha yapısal olarak çok kültürlü bir yapıda. Her halktan, çok çeşitli halklardan insanları görebilirsiniz. Ama kültürleri nasıl yansıtıyorlar sorun burada. Veyahut onların kültürlerinin yaşamasına ne kadar izin veriliyor? Bana kalırsa izin verilmiyor. Bu toplumsal yönü. Yani toplumsal anlamda kendi kültürlerini çok fazla yaşatamıyorlar. Eğitim yönüne baktığımızda ise durum tam bir facia rolünü alıyor açıkça söylemek gerekirse. Çünkü eğitimde çokkültürlülüğün söz edemiyoruz.”

Ders kitapları tümüyle milliyetçi, militarist ve cinsiyetçi bir dili tercih etmiş, tüm kültürler ve kimlikler devletin tanımlarıyla istenilen yönde temsil edilmiştir. Özpranga’ya göre: “Ders kitaplarına baktığımızda ya da eğitim müfredatına baktığımızda iki yol görebiliyoruz: Ya yok sayma ya da tamamen diğer halkların aleyhinde olma. Yok sayma için en güzel örnek Kürtler. Kürtlerin ders kitaplarında yer aldığını kolay kolay göremezsiniz. Lise 2-3’e kadar hiç yokmuş gibi farz edilirler. Oysa tarihte örneğin Selçuklular döneminde Kürtlerin etkisi olmuştur. Osmanlı döneminde olmuştur, hatta Kurtuluş Savaşı döneminde Kürtlerle birlikte savaş yürütülmüştür, fakat bunların hiçbirine rastlamazsınız; sadece bir yerde rastlarsınız: O da “Zararlı Cemiyetler”de. Kürt Teali Cemiyeti diye zararlı cemiyet vardır. Orada da Kürtler yok sayılmanın ötesine geçer ve hatta dostlarını arkadan bıcaqlayan, onlara kötülük yapan, kendisine bunca iyilik yapmış halkı sırtından vuran bir halk olarak gösterilir.” Ders kitaplarındaki cinsiyetçilik konusunda yönelttiğimiz soruyu da şöyle cevaplıyor: “Ders kitaplarında cinsiyetçilikle alabildiğine karşılaşmaktayız. Cinsiyetçi işbölümü ders kitaplarına çok yansımaktadır. Ya resimlerde yer alır ya da metinlerde yer alır.

⁸ Alain Touraine, *Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilmek miyiz?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2002, s. 212

Türkçe kitabını açarsınız anne çay dolduruyordur, baba gazete okuyordur. Kız çocuk anneye yardım ediyordur, erkek çocuk top oynuyordur. Fişlere bakıyorsunuz; Hep "Ali top atar.", Yıldız da "yumurta" soyar. Yani bunlar doğrudan cinsiyetçi bakış açısidir. Çokkültürlülükle buradan bağlantı kurduğumuzda şunu da hiç göremezsiniz: Bu çocukların isimleri Ali'dir, Ahmet'tir, Ayşe'dir, aralarından bir tane Kürt, Yunan veya Ermeni isimlerine rastlayamazsınız. Peki nerede bu çocuklar, yoklar mı?"

Bu, yalnızca bir temsil sorunu olmaktan ziyade, devletin kendi ideolojisini toplumun tüm katmanlarına eğitim vasıtasıyla kabul ettirme çabasıdır ve asıl hedef kitle, genç nüfustur. Belki de kilit cümle budur. Althusser'in⁹ kılavuzluğunda okuldaki politikalar daha da mesafeli yaklaşırsak, devletin eğitim reformları kapsamında, neden öncelikli olarak genç nüfusu tercih ettiğini anlamak, geline nokta bir bakıma bireylerin eğitim süreçlerinin onlara bir "hafızasızlaştırma" pratiği yaşattığını düşününce kolaylaşabilir.

İlk bölümde bahsettiğimiz gibi küreselleşme, ulus-devlet paradigmasından daha farklı bir paradigmayı zorlar. Bu noktadan hareketle, birçok etnik aidiyet dilleriyle birlikte tanınmaya başlamıştır. Ama küreselleşme bizlere çokkültürlü bir toplum mu yoksa çok-alkültürlü toplum mu vaat etmektedir? Çokkültürlü toplum tahayyülü her alanda çok dilli bir toplum yapısı anlamına gelir. Dil, bireyin kendisini, toplumu ve doğayı daha iyi tanımasına ve bunlarla daha iyi ilişkiler kurup bunları geliştirmesine olanak sağlar. Kişinin çevresi ile benliği arasındaki ilişki, onun her düzeydeki eğitim-öğretimini anadilinde yapmasını zorunlu kılar.

Tam bu noktada anadili Kürtçe (Kurmançî) olan bir arkadaşımızla yaptığımız görüşmede onun şu sözlerine yer vermek anlamlı olur: "İnsanın ikinci dilde eğitim görmesi çok zor. Kafanda tam yerleştiremiyorsun." Ayrıca arkadaşımız bir düşünme dilinden bahsederek: "İki sene öncesine kadar saf Kürtçe düşünüyordum. Yeni yeni Türkçe girmeye başladı. İki sene öncesine kadar Türkçe düşünemiyordum, bu şekilde sen nasıl bilimle uğraşabilirsin? Hiç mantıklı gelmiyor bana."

⁹ bkz. L. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Birikim Yayınları, 1978, s. 17-67

Eğitim-Sen'den Güldal Özpranga da bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmektedir: "İlk defa 1. sınıfta Türkçe'yle karşılaşan bir Kürt öğrenci, kendisiyle hiç anlamadığı bir dilde konuşan öğretmenle karşılaşır. Çocukta doğrudan bir kişilik parçalanması olur. Kendine olan güveni sarsılır ve zayıflar. Kendi kültürünü yok sayma gibi birtakım psikolojik rahatsızlıklara neden olur. En önemlisi, çocuk öğretmenin ne dediğini anlamadığı için eğitime eşitsiz başlar. Dil bilimciler, anadili Türkçe olan çocuğun, altı yaşına kadar 2700 kelime kullanabildiğini söylüyor. Bu da gösteriyor ki, bu çocuk 5000 kelime ile eğitime başlarken diğeri sıfır kelime ile başlıyor. Dile baktığımızda, dil insanın düşünce sistemini belirler. Şu anda ben size sorsam: "Hangi dilde düşünüyorsunuz?" "Türkçe". İşte Kürt çocuğu da "Kürtçe" düşünüyor. Siz İngilizce düşünmeye zorlandığınızda önce Türkçe düşünüp sonra İngilizce'ye çeviriyorsunuz. Kürt çocuğu da aynı şeyi yapıyor. Kürtçe düşünüyor, Türkçe'ye çeviriyor. Yani çeviri yapıyor. Düşüncesini ifade edemiyor. Sanatta geri kalıyor, edebiyatta geri kalıyor, derslerinde geri kalıyor, kendini ifade edemiyor. Anadilde eğitim şart bir kere. Anadilinde eğitim hakkını vereceksin çocuğa."

Bundan sonraki bölümde, eğitimcilere somut öneriler sunabilmek için, konuyu biraz daha özelleştirerek "anadilinde eğitim"ⁱⁱⁱ tartışmalarını yürütmeye gayret edeceğiz.^{iv}

Anadilinde^{vi} Eğitim Uygulamaları¹⁰

Anadilinde eğitim konusunda dünyanın değişik ülkelerinde farklı uygulamalara rastlanabilmektedir. Kimi ülkeler federasyon ve bölgesel özerklik gibi idari yapılar kurarken kimisi de üniter devlet yapısı içinde yerel yönetimlerin güçlendirilmesi yoluyla soruna çözüm üretmektedir. Mesela,

- ❖ İngiltere'de 1980 yılına kadar Galler dili yasakken, şimdi zorunlu eğitim dili İngilizce olduğu halde Galler Bölgesinde iki dilde eğitim yapan okullar bulunmaktadır.

¹⁰ Mehmet Bedri Gültekin, *Anadilinde Eğitim Sorunu ve Çözüm*; Ayşe Kilimci (der.), *Anadilinde Çocuk Olmak*, Eğitim Dizisi, Papirüs Yayınları, İstanbul, Temmuz 1998, s.302-303.

- ❖ Fransa'da ise, resmi dil Fransızca'nın yanı sıra Korsikaca ve Yeni Kaledonyaca, okullarda okutulmaktadır.
- ❖ İspanya'da ise durum biraz daha farklıdır: Katolon, Bask ve Galiçya dilleri kullanıldıkları bölgelerde resmi dil konumundadırlar. Ayrıca yerel parlamentolarda iki dil de kullanılmakta ve simultane çeviri hizmeti sunulmaktadır.
- ❖ Belçika'da 3 ayrı dil resmi dil konumundadır. Yerel yönetimler dillerin kullanılışı, eğitim ve kültürel konular, bilimsel araştırma ve sosyal hizmetler konularında yetki sahibidirler. Her dil, konuşulduğu bölgenin tek resmi dilidir.
- ❖ İsviçre'de 4 resmi dil (Almanca, Fransızca, İtalyanca, Raetia-Roman) olduğu bilinmektedir ve federal parlamento üyeleri istedikleri dilde konuşurlar. İsviçre, 20 kanon ve 6 yarı kantondan oluşan bir idari yapıya sahiptir. Eğitim, her kantonda, o kantonun resmi dilinde yapılır.
- ❖ Çin'de ise, üniversiteye kadar anadilinde eğitim yapılmaktadır.

Çokkültürlü ve çokkimlikli bir eğitim ortamı yaratmak için, anadilinde eğitim sorununun halledilmesi ve bu çerçevede etnik, dinsel ya da dilsel azınlıkların var olduğu devletlerde, bu azınlıklara mensup kişilerin gruplarının diğer üyeleriyle birlikte kültürlerini yaşama, dini inançlarını açıkça ifade etme ve gereklerini yerine getirme ve dillerini kullanma haklarına yönelik eğitim uygulamaları gerekmektedir. Türkiye'de bu tür adımlar atılırken, dünyadaki modellerden yararlanılmalıdır. Farklı dillerin varlığını bir tehdit olarak görmek yerine bir zenginlik olarak görmek, konuya farklı bir yaklaşımın gerekli olduğunu göstermektedir. Çünkü çokdilliliğin, çok dilli bireylerin varlığı, farklı kültürler arasında köprü ve birleştiricilik işlevi gören insanların varlığı demektir. Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze kadar gelen süreçte, Türkiye'de ulus devlet anlayışı doğrultusunda eğitimde tek bir dilin kullanılıyor olması, Türkçe dışındaki dillerin de eğitim dili olabileceği olasılığını hiç akla

getirmemiştir. Türkiye'de, tam yurttaşlık hakkının adil bir şekilde verilmesi gerekmektedir. Artık atılacak olan adımlar çokkültürlülüğe doğru atılmalıdır ve insanlar anadillerini kamusal alanda (resmi kurumlar dahil olmak üzere) kullanabilmelidirler. Yıllardır imkansız gibi sunulan bu tabloya kendi anadilinden başka dillerin de öğrenilmesi gerektiğini belirten arkadaşımız taleplerini şöyle dile getiriyor: "Türkiye'de çoğu insan Kürtçe konuşuyor ve bence açık bir şekilde resmi dil olması gerekiyor. Yakıcı olan Kürtçe öğrenmektir. Ben Türkçe'yi zorunlu olarak öğrenmişim, ama Türk arkadaşlarımın da Kürtçe'yi öğrenmesi gerekiyor. Beraber yaşadığımız için Türklerin kendilerini Kürtçe öğrenmeye zorlaması lazım. İnsanlar İngilizce öğrenmek için uğraşırken, aslında daha yakıcı yaşanması gereken Kürtçe öğrenmektir."

Çözüm Dair...

Anadiliyle, özellikle Türkiye'de Kürt diliyle eğitim öğretimin uluslararası düzeyde tartışıldığı bu tablolardan yola çıkarak insan haklarına ve temel özgürlüklere karşı somut birtakım çözüm önerileri getirmekte yarar olduğunu düşünüyoruz:

- ❖ Çocukların anadilinde eğitim görmeleri sağlanmalıdır. Anadilinde eğitim reformu kapsamında ders kitaplarının, müfredatın, öğretmen ve eğitim üyelerinin ders programları yeniden gözden geçirilmelidir.
- ❖ Eğitimdeki tartışmalar, yabancı eğitimden çok anadilinde eğitim konusu üzerine yoğunlaşmalıdır. Fakat nitelikli yabancı dil öğretimi verebilecek okullar açılmalı, bu konuda da uzmanlaşmaya gidilmelidir.
- ❖ Konuşulan tüm dillere nitelikli çeviriler yapılmalı. Devlet, farklı kültürler arasında olumlu etkileşimin gerçekleşmesine zemin hazırlamak bakımından etkin bir çeviri faaliyetini örgütlemelidir.
- ❖ Türkiye'de tüm üniversitelerin programları resmi tarihten ziyade halkların tarihini gözeterek yeniden yapılandırılmalıdır. Ayrıca eğitimci misyonu kazandıran eğitim fakültelerinin ders programları yeniden gözden geçirilmeli ve eksiklikler bu çerçevede tamamlanmalıdır.

Bu kapsamda öğrencileri de içine alan çeşitli komisyonlar oluşturulmalıdır.

- ❖ Anadilin, sadece öğrenilmesi yeterli değildir, çünkü anadil sadece konuşma eylemini yapmakla sınırlı değildir; aynı zamanda dilin kültürel anlamda üretimi için yazılı ve sözlü eserler şeklinde farklı çalışma alanları (edebiyat, sanat vs.) sunulması gerekmektedir.

Sonuç Yerine Bir Başlangıç

Çokkültürlü ve çokkimlikli bir toplum hayali birlikte yaşayabilmek için kitlesel bir çabayı içinde barındırır. Bu çabanın ilk adımı olarak da yüzyılların alışkanlığı “ötekini tanımamak”tan vazgeçip “öteki”ne yaklaşabilmek gerekir.

Bu ödev kapsamında yaptığımız görüşmelerde çokkültürlü ve çokkimlikli bir eğitimin toplumsal farklılıklara sonuna kadar açık olması gerektiği vurgusu yapılırken Türkiye özelinde bir durum olarak yıllardır mücadelesi verilen bir anadili sorunundan sıkça bahsedildi. Yazılı kaynaklarda da benzer yaklaşımlara rastladık. Hatta bu kaynakların sorunun tespitinden bir adım öteye geçip, çözüm önerileri aşamasına geçtiğini söyleyebiliriz. Eğitimde anadili sorununa birtakım somut çözümlerin öneriliyor olması o alandaki köklü mücadeleye işaret etmektedir.

Tüm bunlar üzerine derinlemesine bir araştırma yapıldığında hem talepler su yüzüne çıkacak hem de anadili sorununun çözümü başka alanlardaki mücadelelere de bir ilham verebilecek ve belki yeni modeller önerecektir. Eğitim alanında yürütülecek mücadeleler de diğer alanlarda olduğu gibi farklılaşabilir. Cinsiyetçi, militarist, milliyetçi, heteroseksist ayrımcılıklar üzerine kurulu bir eğitim sisteminden vazgeçmek ve bulunduğumuz yerden mücadeleyi başlatmak gün geçtikçe önem kazanmaktadır.

NOTLAR:

ⁱ Elteren bu çelişkileri beş ana başlıkta toparlar:

- 1) Küreselleşmeye karşı tekilleşme
- 2) Homojenleşmeye karşı farklılaşma
- 3) Bütünleşmeye karşı parçalanma
- 4) Merkezileşmeye karşı ademi merkezileşme
- 5) Yan yana bulunmaya karşı eşzamanlı bulunma.

ⁱⁱ Türkiye’de de çoğu hareket dünyadaki karşılıklarına benzer birtakım talepler listesi oluşturmuştur. Bu noktada yalnız etnik aidiyet merkezli hareketlerden söz etmemekte yarar vardır. Kadın hareketi, sakat hareketi, eşcinsel hareket, sınıf temelli hareketler, öğrenci hareketi gibi hareketlerle birlikte bir çok hareket kendi taleplerini baskılara rağmen dillendirebilmektedir.

ⁱⁱⁱ Tartışmanın bu yönde ilerlemesi kişisel tercihlerden çok eğitim alanındaki genel bir eğilime gönderme yapmaktadır. Bu eğilimin hangi (toplumsal-politik) koşullarda oluştuğunu ve ne gibi çözümler önerdiğini son kısımda tartışmaya çalışacağız.

^{iv} Bu ödev kapsamında “eğitimde çokkültürlülük ve anadilinde eğitim” konusunda iki görüşme yaptık. Bunlardan birisi Eğitim-Sen 3. No’lu Şube’de DEK (Demokratik Eğitim Kurultayı) kapsamında yürütülen “Çok Dilli, Çok Kültürlü Toplumlarda Eğitim” komisyonunda çalışmalarını sürdüren Güldal Özpranga ile yapılan görüşme idi. Bir diğeri ise okulumuzda halen öğrenciliğini sürdüren ve Mardin-Mêrdin’in, Kızıltepe-Qosar, kazasının Doyuran-Tiltemkê köyünden anadili Kürtçe (Kurmancî) olan bir arkadaşımızla yaptığımız görüşmeydi. Bu arkadaşımız ilkokula kadar Türkçe bilmiyordu.

^v Anadil ile anadili arasında bir fark olduğunu özellikle vurgulamak gerekir: Anadil, bir ya da birçok dilin türemiş olduğu kökdil; anadili ise insanın içinde doğup büyüdüğü aile ya da toplum çevresinde ilk öğrendiği dildir.

Divê Azadiya Her Lehçeyê Hebe

Amîr Hassanpour

Emîr Hesênîpûr di 1943'an de li Mehabadê hatiye dunyê. Di 1960'î de çûye Tehranê. Li Tehranê di unîversîtê de beşê ziman û edebîyata îngilîzî temam kirîye. Demekê li Mehabadê mamostetî kirîye.

Di 1983'an de ji welatê xwe derketîye. Li Amerîkayê teza xwe ya doktorayê li ser ziman nivîsîye. Ev pênc sal in ku li Kanadayê dimîne. Li Kanadayê, li Unîversîteya Windsorê dersê dide.

Ji redaksiyona Armancê S. Rêving, Z. Xamo, Malmîsanij û M. Lewendî ligel H. Qazî pê re suhbetek kirin. Li jêrê em kurtîya wê suhbetê pêşkêşî we dikin.

S. Rêving: Pîvanên dewlemendî û feqîrîya zimanekî çi ne.

Emîr Hesênîpûr: Ji alî struktura xwe ve li dunyê tu zimanekî feqîr tune, her ziman xwedî gramer, fonetîk û vokabler e. Lê ji alî nivîsînê ve feqîrî û dewlemendîya zimanan heye. Îro gelek ziman hene ku nayên nivîsîn, lê ji alî qaîde û awayên gramerê ve tu ferqe wan û zimanekî ku pê tê nivîsîn tune. Heta hin ziman hene ku îro pê nayê nivîsîn, lê ji alî qaîdeyên gramerê ve ji gelek zimanan bi rêk û pêktir in.

Dewlemendî û feqîrîya zimanekî di nivîsînê de diyar dibe. Zimanek wexta ku were nivîsîn, dewlemendîya wê derdikeve meydana.

Îro li dunyê nêzî 6600 ziman hene, lê ji %10'ê wan anca zimanên nivîsînê ne ku Kurdî jî di nav wan de cih digre.

Kurdî, îro ji alî rojnamegerî de dewlemend e, lê ji alî tiştên abstrak de feqîr e. Ji alî termînolojîyên ilmî de feqîr e. Yanê îro pir zahmet e ku em bikaribin lêkolînekê li ser felsefe an jî mewzûyeke kîmyayê bi Kurdî binivîsin. Lê bi îngilîzî, Fransî an jî bi Erebi mirov pir bi hêsanî li ser van ilman dinivîse. Ji xwe dewlemendîya

zimanekî di vê de xuya dibe. Yanê mirov wî zimanî çiqasî dikare di warê nivîsînê de bi kar bîne.

Bêguman wexta ku ez dibêjim nivîsîn, ne ku tenê rojname û kovar in. Ji bo pêşketina zimanekî divê ku ders jî bête xwendin. Dersên wek fîzîk, kîmya, felsefe, sosyolojî û hwd. Wê wextê mirov dikare bibêje ku ziman pêşde diçe.

Îro li dunyê ziman hene ku pê tê nivîsîn, lê mekteb pê nayê xwendin, yanê ne zimanê dersgotinê ne.

Lê Kurdî li Sovyetê ji 1920 heta 1927'an zimanê dersdayînê bû. Li Kurdistanê Iraqê ji 1920'î vir de ye her ders pê hatîye gotin, ev pêşketinek e.

Îro gava ku em li zimanê Kurdî dinêrin yê ku herî pêşde çûye tenê lehçeya Soranî ye ku ew jî tenê di seretayî, nawendî û lîseyê de tê xwendin, lê ji bo unîversîteyê ew jî têr nake. Lê di nav zimanên dunyê de Kurdî teqîben li naverastê cihê xwe digre. Yanê ne pir pêşketîye û ne jî pir li paş e.

S. Rêving: Di zimanekî de gelek lehçe û devok zengîniya wî zimanî ye, an feqîrî û problem e?

Emîr Hesenpûr: Hema hema çî bigre hemû zimanên dunyê xwedî lehçe û devok in. Lehçe delîlê paşketin an feqîrîyê nîne. Dikare delîlê dewlemendiya ziman be jî. Îro em dizanin ku ziman ji bo pêwendîya di nabêna xelkê û hemû endamên miletekî de wasiteyek e. Kurdî jî xwedî hin diyalekt û devokan e. Gava ku mirov rewşa siyasî ya Kurdistanê dide ber çavan, welatekî parçe parçe ye, Kurd jî hev dûr ketine, nêzîkbûnek di nav van perçeyan de nîne, pêwendîyeke aktîf tune ku em bikaribin ji hev fêr bikin. Ji ber wê jî diyalektên me ji bo me bûne problem.

S. Rêving: Ferqa ziman û lehçe çî ye? Yanê mirov li ser çî esasî dikare bibêje ku Soranî û Kurmancî lehçeyên zimanekî ne?

Emîr Hesenpûr: Di ilmê linguistikê de pîvanek nîne ku tu bibêji ev lehçe ye yan ziman e. Lehçe beşek jî zimanekî ye. Gava ku em dibêjin Kurmancî, Soranî, Dimilî, Hewramî lehçeyên Kurdî ne, berî her tiştî jî ber ku nêzîkî hev in.

S. Rêving: Li ser çî esasî?

Emîr Hesenpûr: Li ser esasê fonolojî, gramer, sîntaks û morfolojîyê nêzîkî hev in. Wexta ku tu Soranî bidî ber Farisî, mirov dibîne ku ji Farisî bêtir nêzîkî Kurmancî ye. Rast e, Farisî, Soranî, Kurmancî ji kokekê ji rehekê tên, lê Kurmancî û Soranî ji Farisî bêtir nêzîkî hev in. Bê guman sebebê din jî tarîxî û siyasî ye ku Kurmanc, Soran, Dimilî, Hewramî hemû xwe û yek û din bi Kurd dizanin. Mesela, Ehmedê Xanî Kurd û Kurmanc wek du gotinên yek mane danîye, yanê wek sînonîm.

Dimilî û Hewramî di warê struktur de mumkun e piçekî ji Kurmancî û Soranî dûr bin, lê ji alî siyasî û tarîxî de ji Faris, Afşan û ji Osetîyan (zimanekî îranî ye, li Gurcistanê nêzî milyonekî ne) bêtir nêzîkî Kurmanc û Soranî e. Hewramî û Dimilî xwe bi Kurd dizanin, Kurmanc û Soran jî wan Kurd dizanin. Ev yeka tarîxiyên jî weha hatîye.

M. Lewendî: Baş e, Peştû û Farisî ew jî nêzîkî hev in, heta ji Soranî û Kurmancî bêtir nêzîkî hev in. Çima ew wek yek ziman nayên hesibandin?

Emîr Hesenpûr: Peştû xwe Faris nabînin, Faris jî wan wek Faris nabînin. Tarîxî û siyasîyên jî gava ku mirov lê dinihêre du milletên cihê ne.

M. Lewendî: Yanê mesela yek milletbûnê ne tenê bi ziman an lehçeyan ve girêdayî ye?

Emîr Hesenpûr: Na, divê ji alî siyasî û tarîxî ve jî nêzîkbûnek wan hebe. Ji alî struktura ziman ve Farisî û Peştû ji Hewramî û Soranî bêtir nêzîkî hev bin. Lê çî Soran bin çî Hewramî bin her du jî ji hev re dibêjin Kurd. Her du jî hevûdu wek Kurd dizanin, bi ya min ya herî muhîm ev e. Lê çî di tarîxê de be û çî jî nuha be hîç wextekê Peştûyekî ji xwe re negotîye Faris, her xwe wek milletê Peştû dîtîye.

M. Lewendî: Baş e wexta ku weha be lehçe çî ye? Yanê ger Farisî û Peştû ji Hewramî û Soranî bêtir nêzîkî hev bin, wê wextê çima em dibêjin Peştû zimanek e, Farisî zimanek e?

Emîr Hesenpûr: Min di destpêkê de jî got: ne ji alî ziman ve, lê ji alî civakî, kulturî, siyasî û tarîxî ve Kurmanc, Dimilî, Soran û Hewramî milletek in. Lê Faris û Peştû wa nînin.

Çimkî ji alî linguîstîkî ve pîvaneke welê deqîq tune ye ku tu bikaribî ferqa di nabêna ziman û lehçeyekî de bizanibî. Ji ber wê ye wexta ku em dibêjin Dimilî, Soranî, Kurmancî, Hewramî lehçeyên Kurdî ne, ji alî sturktura ziman bêtir belkî ji alî sîyasî û tarîxî ve ye ku em dibêjin hemû Kurd in û lehçeyên wan jî lehçeyên Kurdî ne. Yanê gava ku li Dersîmê serîhildanek bû, li hemû parçeyên Kurdistanê gelê Kurd wê serîhildanê wek xebata xwe dibîne û Kurdên Dêrsîmê jî wê wek xebateke Kurdan dibînin, yanê ya xwe dibînin, çimkî ji bo serxwebûna Kurdistanê serî hildane. Ev jî ji hemûyan muhîmtir e.

Tiştêkî di mesela, Hewramî zimanê resmî yê emareta Baban bû ku ev emaret yek ji emaretên herî navdarên Kurdan bû.

M. Lewendî: Belê, lê ji bo çî em dibêjin lehçe, yanê lehçe çî ye?

Emîr Hesênûr: Lehçe şaxa zimanekî ye, wek di biyolojîyê de gava ku mirov dibêje şêr, şepal, piling û pisîk; mirov dibêje piling heywanek e ji vê malbatê ye. Yanê lehçe jî her weha ye. Yanê em Kurdî wek malbat qebûl bikin, Soranî, Hewramî, Dimilî û Kurmancî jî dikevin nav vê malbatê. Wekî min berê jî got ji xwe di ilmê ziman de jî ferqa di nabêna ziman û lehçe de bi başî nehatîye tesbît kirin û nayê zanîn jî.

Lê wekî her car ez tekrar dikim, bi a min ya herî muhîm xwedîyê van lehçeyan hemû jî alî tarîxî û sîyasî ve xwe nêzî hev dibînin û hemû him jî xwe re û him jî ji yek û din re dibêjin Kurd. Ev e tiştê herî girîng.

Çimkî ji alî fonolojîk û hinek sturkturên ziman ve, gava ku mirov li Farisî, Îsfahanî, Derî, Peştû û Tacîkî dinihêre mirov dikare bibêje ku lehçeyên zimanekî ne. Lê di eynî wextê de tê gotin her yek zimanekî bi serê xwe ye. Lê xwedîyê van zimanan; em bibêjin Faris xwe bi Afganî, an jî Tacîkî xwe bi Afganî qebûl nakin. Yanê her yek xwe wek milletên cihê dibînin.

S. Rêving: Te di semînera xwe de ji bo ziman behsa planekê kir ku mirov dikare ji bo pêşxistina ziman û hevnêzîkirina lehçe û devokan pilanekê deyne, gelo çî ye ev pilan?

Emîr Hesênûr: Ev ilmek e ku jê re dibêjin "Linguistik Planing". Yanê bername danîna ziman e. Bi taybetî ji bo zimanên ku problemên wê hene tê çêkirin. Min di teza xwe de problemên

Kurdî raxistiye ber çavan û li gor wan probleman min jê re hin hel û çare jî nivîsîne. Lê bêguman min rewşa sîyasî ya îroyîn a Kurdistanê jî raxistiye ber çavan. Çimkî ew çare û teorî û pêşniyarên ku min ji bo problemên zimanê Kurdî nivîsîne, ancax di rewşeke azad a Kurdistanê de dikare pêk bê.

S. Rêving: Li gor te problemên zimanê Kurdî çî ne?

Emîr Hesênûr: Gelek in, mesela ji wan yek sê elfabeyên cihê. Sê elfabe yanê sê awayên îmlayê, sê awayên otografîk. Ev jî dibe sebeb ku di warê nivîsînê de tu pêwendiyek di nabêna Kurdan de çê nabe, li şûna ku nêzî hev bin, bêtir ji hev bi dûr dikevin.

Mesela, Kurdên Kurdistana Îran û Iraqê ku bi xetên Erebiî dinivîsin, nikarin nivîsên Kurdên Sovyetê ku bi herfên kîrîlîk dinivîsin, bixwînin. Kurdên Kurdistana Tirkîyê ku xetên Erebiî nizanin, ew jî nikarin yên Kurdên Kurdistana Îran û Iraqê bixwînin. Carê ev problemeke mezin e.

Problemeke din, çî ji ber rewşa sîyasî ya Kurdistanê be, çî jî ji alî aborî be, lehçeyên me li şûna ku nêzî hev bin ji hev dûr dikevin. Mesela, ez heta 17 salî bûm min hîç Kurmancek nedibû. Kurmanc ji me 70 km dûr in, lê hatûcûnek tunebû. Lê piştî 1958'an ku Radyoya Bexdadê dest bi weşana Kurdî kir wê wextê Soranîaxêfan jî fersend û mecal dîtin ku bikaribin guhdariya Kurmancî bikin.

Di 1948'an de radyoya Hayfa û Erîvanê jî bi Kurmancî program diweşandin û ji bo pêwendî û hevnêzîkbûna lehçeyan kêmba jî feydeyek wê hebû. Lê muhîmtir ew e ku xelk bi xwe bikaribe li gel yekûdu qise bike û pêwendî deyne. Yanê Hewramanek bikaribe biçe nav Kurmancan ji xwe re karekî peyde bike, Kurmancek li mintîqa Hewraman kar bike, yan jî li nav Soranan, ev yek dikare pêwendî di nav lehçeyan de çêke û wan nêzî hev bike. Ev jî bi dewletê ve girêdayîye. Lê Kurd nebûye xwedî dewlet, bi eksê wê bûne çend perçe û ji bo têkilî û pêwendîyan hîç fersendek di destê wan de nîne. Ji ber wê jî pêwendî çênabe. Ev jî ji bo yekîtî an jî lihevnêzbûna lehçeyên Kurdî astengek e, problemek e.

S. Rêving: Di wexta xwe de di nav zimanên Ewropî de jî problemên weha hebûn, gelo ma wan jî bi plan û programan problemên xwe çareser kirin?

Emîr Hesenspûr: Di zimanên Ewrûpî de ev plana lînguîstîkî nehatîye kirin. Çûnkî ê wan bi awayekî tebîî bûye. Di dewra feodalîzmê de Fransî, Îngilîzî, Almanî jî xwedî gelek lehçe bûn. Wê demê piranîya xelkê li ser zevîyên xwe kar dikirin, hat û çûnek di nav wan de tunebû. Li gundê xwe jî diya xwe dibûn, li gundê xwe dimirin. Lê piştî ku sermayedarî dest pê kir, gund hêdî hêdî mezin bûn, bajar peyde bûn, sen'et peyde bû, burjûvazî peyde bû, produksiyon (berhem) peyde bûn. bi vî awayî ew kesên ku hatin bajêr lehçe û devokên wan nêzî hev bûn, Lê di vê merheleyê de ew bajar, mintiqe an jî emareta ku xwedî sermaye bû, lehçeya wan jî bû serdest. Di warê nivîsîn û kulturê de jî ew lehçeya ku desthilatîya wê hebû hukûm kir. Yanê îro lehçeya Parîsê, ya Londonê ku bûne zimanê standartê van welatan, li gor wan şertên ku me li jorê rêz kir di van merheleyan re derbas bûn. Bêguman ev yek di sedsala 15-16'an de tenê li Ewrûpa Rojava weha bûye.

Li Kurdistanê merheleyek weha peyde nebûye. Ger peyde bûbe jî her dewletên dagirker tesîrek gelek mezin li ser rewşa Kurdistanê kirine. Di roja îroyîn de jî em nikarin vê yekê bikin, yanê tekerura tarîxê nabe. Ji ber wê yekê ye ku ez dibêjim divê ku ji bo Kurdî em pilaneke zimanî çêkin.

S. Rêving: Baş e li gor rewşa zimanê me ya îroyîn tu ji bo zimanê Kurdî pilanek çawa difikirî?

Emîr Hesenspûr: Li Tirkîyê her gotine Kurdî nîne. Li Îranê jî her dibêjin Kurdî devokeke Farisî ye. Yanê resmîyeteke zimanê Kurdî tune. Pêşî divê ku ji alî van dewletan ve Kurdî wek zimanek resmî bête qebûl kirin, ev gava yekem e. Gava duwem jî êdî nivîsîna zimanê Kurdî ye. Ji gotinên Kurdî bigrin heta bi gramer û kitêbên mekteban divê bête nivîsîn. Ferhengên baş ên lehçe û devokan derkevin û her weha kitêb û kovar û rojnameyên cûre cûre jî ji xwe wê her hebin.

Ev her du gav pêwendîya wan bi hev re heye. Bi van herdu gavan zimanê Kurdî dikare bigihîje nuxteyê baş.

S. Rêving: Di mesela lehçeyan de planek çawa lazim e. Mesela îro li Kurdistanê Iraqê azadiyek heye û li wê derê du lehçeyên me yên sereke; Kurmancî û Soranî jî hene.

Emîr Hesenspûr: Li Kurdistanê Iraqê Soranîxêf jî Kurmancîxêfan zêdetir in. Ji alî xwendin û nivîsînê ve jî ew jî

yên Kurmancîxêf pêşdetir in. Lê dîsa jî divê ku bi temamî azadiya herdu lehçeyan jî hebe. Yanê jî mekteb û TV'yê bigre heta bi rojname û kovaran, divê ku bi herdu lehçeyan jî hebe.

S. Rêving: Di mekteba seretayî de divê ku zarok fêrî herdu lehçeyan bibe?

Emîr Hesenspûr: Di mekteban de divê herkes bi lehçeya xwe bixwîne, lê lehçeyên din jî fêr bin.

S. Rêving: Li Kurdistanê mezin, çar lehçe, bi vî awayî ji bo dewletekê nabe mesref û zehmetiyek mezin?

Emîr Hesenspûr: Na, nepêwîst e û lazim jî nîne ku her zarok çar lehçeyan fêr bibe. Mesela, Hewramî gelek kêr in, Kurmancek pêwîst nake Hewramî fêr be. Lê Hewramî divê ku azadiya wî hebe. Eger ew bixwazin divê mektebên wan jî hebin.

S. Rêving: Yanê tu dibêji em pilanek welê çêkin da ku zaraveyek an du zarava bi ser kevin, yê din hêdî hêdî bihelin û wenda bibin?

Emîr Hesenspûr: Ev li gor şertên Kurdistanê ye. Lê divê ku azadiyek hebe. Yanê azadiya her lehçeyî hebe, çûn û hatinek, pêwendiyek dibe, xelk jî hev fêr dike. Wekî Kurdên ku nuha li Ewrûpayê ne. Bi xêra têkilî û pêwendîyan nuha em ji hev fêr dikin. Bo nimûne nuha tu bi Kurmancî dipeyivî ez jî bi Soranî lê em ji hev fêr dikin.

Dimilî, Kurmancî, Soranî wê di dewleteke serbixwe de bêtir nêzîkî hev bin. Lehçeyên din an jî lehçeyek di nav lehçeyê de bihelin, ev jî alternatîfêk e. Lê divê ku ne bi zorê be. Yanê divê pêşî azadiya wî lehçeyî hebe.

Z. Xamo: Çar zarava û gelek devok, yanê di rewşa me ya îro de ji bo nêzîkbûna wan divê em çî bikin, çî pêwîst e?

Emîr Hesenspûr: Di şertên îroyîn ên her parçeyekî Kurdistanê de divê ku program werin çêkirin. Yanê mesela em Kurdistanê Tirkîyê bigrin dest, du lehçeyên me yên sereke li vî parçeyî hene; Kurmancî û Dimilî. Divê ku rojname û kovar bi herdu lehçeyan bin. Ger pêşde hin heq werin dayîn, divê ku mekteb, dersên mektebê, TV, radyo hem bi Dimilî û hem jî bi Kurmancî hebin. Ev jî wê nêzîkbûnekê têxe nabêna herdu lehçeyan.

Z. Xamo: Na, na, ne tenê Kurdistanê Tirkîyê, ez ji bo hemû perçeyan dibêjim.

Emîr Hesênûr: Progamek ji bo ziman em dikarin deynin, lê divê ku azadiyek hebe. Ger azadiya te tunebe, program jî li hewa dimîne, nakeve jîyanê. Ji ber wê jî divê ku organîzasyon û kovar û rojnameyên ku li Kurdistanê hene divê li gor şert û mercên xwe hin programan çêkin û bixebitin.

Malmîsanîj: Ez jî dixwazim tiştekî bibêjim, îro hin heval hene dibêjin gerek zimanekî standart çêbe. Lê gava ku Kurmancek vê yekê bibêje qesta wî ya ji zimanê standart Kurmancî ye, ger Soranek be qesta wî Soranî ye. Li gor xwe sebebên jî tînin, dibêjin Kurmancî piranî ne, an jî Soranî pêşketî ye û hwd.

Di vê meselê de bi ya min jî divê ku her lehçe azad be. Divê ku em ji wan bipirsin, yanê ew bi kîjan zaravayî bixwazin divê ku bi wî ya bixwînin. Yanê em ji Dimilîyekî re bi zorê nikarin bibêjin bi Kurmancî bixwîne. Plan jî ew e ku em alîkariya hev bikin. Lehçeyên me nêzî hev bin, ji hev dûr nekevin.

Mesela wextekê kak Omer Şêxmûs di Berbangê de nivîsibû ku gerek Kurmancî bi Soranî û Soranî jî fêrî Kurmacî bibin. Lê Hewraman û Dimilî divê fêrî her du lehçeyan jî bibin. Yanê çi? Ev ne pîlan û progamek e ku zaravayên me nêzî hev bin. Ev rast e rast aloziyek e, müşkîleyek e ji bo zimanê Kurdî. Yanê çima ezê rabim hînî Soranî bibim û Soranek wê hînî Dimilî nebe?

Emîr Hesênûr: Na, ez jî werê nafikirim. Carê divê em bawerîya xwe bi vê yekê binin ku her lehçe divê azad be, heqê her lehçeyî hebe ku mekteb û hwd hebe. Îcar eger Dimilîyek dixwaze Kurmancî bixwîne an jî Kurmancek dixwaze bi Dimilî bixwîne ew jî azadiya wî ye, êdî ew dizane. Li welatekî ziman, aborî û siyaseta divê ku bi hev re kar bikin. Yan na her müşkîle derdikevin.

S. Rêving: Ez dixwazim pirseke din bikim, wekî tu dizanî îro Kurdî bi sê elfabeyên cihê tê nivîsîn: Kirîlî, Erebi û Latîni. Ev yeka jî bûye sebeb ku em ji nivîsên hev fam nakin, bêtir dûrî hev dibin. Gelo ji bo vê tu çi difikirî?

Emîr Hesênûr: Çare heye, lê plan û programên ku em çêkin wê çawa bi cih bên. Yanê îro meriv şertên Kurdistanê Tirkîyê bide ber

çavan, mirov nikare bi herfên Erebi, an jî li Kurdistanê Iraqê bi herfên Latîni binivîse, yanê ev jî dîsa bi azadiyê ve girêdayî ye.

S. Rêving: Îro Kurdistanê Iraqê azad e, li wê derê mirov nikare vê problemê çareser bike?

Emîr Hesênûr: Li wê derê problemeke wan a alfabeyê tune. Çunkî alfabe wan têrî zimanê wan dike. Lê eger tu bibêji kîjan alfabe, ew tiştekî din.

Bi a min qet ferq tune. Alfaba Kurdî ya Latîni û ya Erebi, herdu alfabe jî fonetîk in. Zimanê Kurdî pê tê nivîsîn. Di mesela fonetîk û data û tenîkê de jî di nabêna herdu alfabeyan de qet tu ferqek tune.

Rast e, baştir e ku em alfabekekê qebûl bikin, alternatîf ew e. Lê şert ne musaid in. Yanê îro em bibêjin ku bila hemû Kurd bi herfên latîni binivîsin, lê ku li her derê Kurdistan neyê qebûl kirin? Fayde nîne. Her eynî tişt jî bo alfabe din jî derbas dibe. Yanê divê ku otorîteyek hebe. Bi ya min ew jî îro nîne.

S. Rêving: Lê hebûna sê elfabeyan me ji hev dûr dixê û yek alfabe me nêzî hev dike, her çendî hudûd jî di nabêna me de hebin.

Emîr Hesênûr: Rast e, çare ew e ku tenê elfabekek be, kîjan dibe bila bibe, lê kîjan alfabe? Em bibêjin latîni. Li Îran û Iraqê nabe. Şert ne musaid in. Îro li Ermenîstanê azadiya Kurdan heye. Û biryar jî girtine ku derbasî elfaba latîni bibin, lê şertên wan ên ekonomîk dest nade, ji ber wê jî rojname Riya Teze hê jî bi herfên Kirîlî derdikeve.

Z. Xamo: Îro li Îran û Iraq û Sûriyê elfabên resmî yên dewletê Erebi ye. Kurdên van perçeyan Latîni bi riya Îngilîzî, Fransî an jî Almanî fêr dibin. Lê li Kurdistanê Sûriyê li gel wê jî her Kurdekî welatperwer Kurdî bi latîni dixwîne û dinivîse. Çima li Sûriyê weha bûye, çima li Îran û Iraqê nikare bibe?

Emîr Hesênûr: Tu behsa rewşênbirên Kurdên Sûriyê dikî, neku xelkê normal, neku zarok. Yanê zarokekî mektebê an dikandarekî Kurd texmîn nakim bikaribe bixwîne. Lê li Kurdistanê Iraqê ne weha ye. Her Kurd dikare rojname û kovarên xwe bi hêsanî bixwînin. Lê divê em hewl bidin herdu alfabeyan jî fêr bin, bi taybetî ronakbîr. Li kîjan perçeyî dibe bila bibe em piçekî xwe biêşînin emê fêr bin.

S. Rêving: Tu bi xwe dibêjî bo min ferqa alfabê tune. Çi erebî, çi latînî. Herdu jî fonetîk in. Li gor zimanê Kurdî ne. Lê elfabe divê ku ji bo zarokan welê hêsan be, hem xwendinê, hem nivîsandinê hem têgehiştinê hêsan bike. Dema em alfaba Kurdî ya Latînî û Erebi didin ber hev, ji alî îşaretan ve Latînî li gor ya Erebi hêsantir e. Çimkî kêman îşaret in. Yê duwem alfaba Kurdî ya Erebi vokaleke Kurdî, vokala "i" dixwe. Mesela "KIRIN" gava ku bi herfên erebî were nivîsîn wek "KRN" tê nivîsîn.

Dîsa di alfaba latînî de rastnivîsîn heye. Tu dikarî bi herfên mezin dest pê bikî. Di erebî de ev nîne. Alfaba serdest îro Latînî ye. Ji alî teknoloji ve û hîn gelek tiştên din jî. Çînî jî nuha munaqêşê dikin ku derbasî herfên latînî bibin.

Emîr Hesênûr: Mesela îşaretên li ser herfan ne mesele ye. Li herfên Yûgoslavî û Tirkî binêrin îşaretên wan jî pir in... Ji herfê bêtir şikil muhîm e. Çunkî şikil di mênî de cih digre. Mesela "MÎR", gava ku ez vê gotinê dixwînim, ez nabêjim "M" "Î" "R", ez yekser dibêjim "MÎR". Yanê wekî ku bibêjim "SER", lê nabêjim Av, Poz, Dev, Por û hwd. Alfaba îngilîzî latînî ye, lê gelek zahmet e. Çunkî ne fonetîk e. Lê Tirkî fonetîk e. Ji bo her dengê herfek heye. Di Fransî de dengê "o" bi gelek awayan tê nivîsîn, bo nimûne "couteaux" (kûto), li vir "eau" dengê "o" dide. Lê di ya fonetîk de dengê "o" bi îşaretekê, yanê bi "o" tê nivîsîn. Nuha ji van herduyan kîjan zehmet e? Bê guman ya Fransî zehmettir e. Ya Îngilîzî jî her weha ye. Ji xwe muddeta fêrbûna alfaba Kurdî û Tirkî kêmtir e ji ya Îngilîzî.

S. Rêving: Gelo ya Erebi û Farisî jî weha ye?

Emîr Hesênûr: Na ya wan piçekî zehmettir e. Ez di sinifa çaran de bûm min hê jî nikarîbû bi başî bixwenda û binivîsanda. Çimkî zehmet bû. Lê nuha metodên nuh çêkirine. Zarok zûtir fêr dibin.

Lê di elfaba Kurdî ya bi herfên Erebi de problemek weha tune. Çunkî ew jî elfabeyek fonetîk e. Ji bo her dengê îşaretek heye. Kêmasîya ku di ya erebî de ye ew jî wek we got mesela herfên biçûk û mezin e, lê ew jî ne müşkîle ye nuha. Dengê "i" ku wek îşaret di elfaba Kurdî ya Erebi de tune, bi min ne problem e.

Malmîsanij: Baş e ger mesele tercîh be? Yanê îro gava ku tu dibêjî "MIN" û bi elfaba erebî " " (MN) tê nivîsîn. Di ya latînî de nûnerên

hemû dangan hene, lê di ya erebî de tenê yê du dangan heye. Gelo ya latînî rasttir û hêsantir xuya nake?

Emîr Hesênûr: Rast e, belkî ji bo Erebi û Farisî weha be. Mesela di Farisî de " " dikare wek "MIN, MEN, MUN, MÖN, MON" were xwendin. Lê di Kurdî de problemek weha tune. Çunkî " "ê di Kurdî de tu mecbûrî wek "MIN" bixwî. Ji ber ku " " (MEN, MAN, MUN, MÖN, MON) di Kurdî de her yek bi awayekî tên nivîsîn. Ji ber wê jî gava ku Kurdekî xwende vê gotinê; " " bixwîne, bêtir "MIN" nikare bi tu awayekî din bixwîne. Lê ev yek ji bo Erebi û Farisî ne weha ye.

Ev problem di gelek zimanan de heye. Heta di gelek zimanên ku bi latînî dinivîsin de jî heye. Mesela di Îngilîzî de herfa "X" nûnerê sê denga ye, "îks", "S", "Z" ye.

Ji alî teknîkê ve jî computer û teknîkên din ên ku ji bo latînî hene hemû jî bo herfên erebî jî hene.

Bi ya min di alfaba Kurdî ya erebî de ji alî fonetîkî ve qet problemek weha mezin tune. Têrî zimanê Kurdî dike. Tenê kêmanîya herfên Erebi ji ya Latînî bi min du tişt in ku ew jî: 1) Herfên mezin û biçûk tune, 2) Di nivîsînê de herfên Erebi bêtir cih digrin.

Ev nivîs ji hejmara 134 ya Armançê hatiye wergirtin...

Weşan: 2002-12-17 23:51

Ziman û Wêjeya Kurdî

Ji Tereft: Joyce Blau
Wergêran: Hekîm Kılıç
Ergin Öpengin

Profesorê ziman û şaristaniya Kurdî li Enstutuya Neteweyî ya Ziman û Şaristaniya Şarqî a Zaningehe Parîsê

Kurdî zimanê zêdeyî bîst milyon Kurd e ku li herêmek fireh û yekser dijîn.

Kurdî endamê malbata zimanên Hindû-Ewropî û di wê malbatê de jî, di girûha *Iranî-Arî*¹ de ye.

Qebîlên *Iranophone*² û mirovên Asya Navîn û deverên bi wê sînor, ber bi deştên Îranê û platoyên derdora Bahra Reş ve, di xalka wergerê ya hezarsala duyem û yekem de (berî zayîna Îsa pêximberî) dest bi koçê kirin.

Dema ku van qebîle û gelan ev dera îstila kirin, zimanên gelên din yên Îranî-Arî ku berê jî li wî welatî dijiyan asimile kirin û navên xwe dan wan. Hinek li hemberî asimilasyona tevahî derketin. Heta îro jî, li Kurdistana Turkî, Îran û Iraqê, gelek mirovên Kurd hene ku ne *Kurdophone*³ in.

Kurdî, zimanê Kurda, ku di koma zimanên Îranî-Arî yên bakurê rojava yê de ye, tu carî ferseta bûna zimanekî yekbûyî dest nexistiye. Ê zaravayên wê, bi wekheviyên eşkere yên di navbera xwe de, bi sê girûha tên vegetandin.

Bi aliyê hejmara mirovên ku Kurdî dipeyvin, girûha herî mezin Kurdiya bakûr e. Pirayî bi navê “Kurmançî” tê naskirin. Li nav Kurdê Turkî, Sûrî, yekitiya Sowyet û hin Kurdê Îran û Iraqê tê peyvandin. Ev zarava ji aliyê 200, 000 *Kurdophonê* ku li dorî Kabil, Afganistanê dijîn jî tê peyvandin.

¹ Irano-Aryan

² Iranophone— yên bi farisî dipeyvin

³ Kurdophone: yên bi kurdî dipeyvin

Ev girûha, zimanekî wêjeyî derxist navberê.

Girûha navende, ji aliyê Kurdên li bakûrê rojhilata Iraqê tê peyvandin. Jê re “*Soranî*” tê gotin. Û ev zarava, devokên deverên cîranê, yên ji Zagrosê wêdetir û yên Kurdistanê Îranê jî dihundire. Ev girûha jî zimanekî wêjeyî derxist holê.

Li nav Kurda, ku bi sedsalan bi zimanê dagîrkeran xwe îfade dikirin, her dem elîtekî rewşenbîran hebû. Gelek rewşenbîrê Kurd, bi qasî ku rehet bi Erebi û Farisî dinivîsandin, bi Turkî jî dinivîsandin. Ev, di sedsala XIII de, ji alî dîrokvan û biographerê(nivîserê jînameyê) Kurd Ibn al-Assir ku bi Erebi nivîsiye, tê dîtîn. Idrîs Bitlîsî ku di Osmaniyan de xwedî mewkiyek mezin e, bi eslê xwe Kurd e û di sala 1501 ê de *Heşt Bihîşt* nivîsandîye. Ev, çîroka yekem e ku heşt sultanên Osmanî ên evil, bi farisî diguhezîne me. Hukumdarê mîrîtiya Kurd a Bitlîsê, Mîr Şeref Xan jî “Dîroka Milletê Kurd” a xwe ku di dîroka Kurda de çavkaniyeke ronek a serdema navîniye, di dawîya sedsala XVI de, bi farisî nivîsandîye.

Dîtina dîroka binyata wêjeya Kurdî tiştekî dijwar e. Tiştek di derheqê çanda Kurda a berî Islamiyetê nayê zanîn. Wêdetir, bi tenê çend deq hatine çapkirin. Û nayê zanîn ku çend heb wenda bûne di bin eziyeta şerên bêdawî ku bi sedan sala li erdê Kurda çêdibe.

Şairê Kurd ê ewil ku baş tê zanîn, Elî Herîrî, di sala 1425a de, li herêma Hekkarî yê hatiye dinyê û li dorî 1495a de jî çûye rahmetê. Mijarên wî yên sereke ewin ku hemwelatîyên wî wê pir caran vebêjin: *Hezîkirîna axa bav û kalan, cuwanîyên siruştî yên welêt û keçên wê*.

Kurdistana, di sedsala XVI de di navbera Faris û Turka de warê şer e. Împaratoriya Osmanî û ya Farisa bi daîmî tê saz kirin û di serê perçê duyem ê sedsalê de, sînorên xwe kahîm dikin. Bi gotîneke din welatê Kurda, Kurdistanê, par dikin.

Şaheserên navdar ên wêjeya Kurdî ya nivîskî, li wê çaxê destpêdike.

Şairê herî navdar ku dawîya sedsala XVI û serê XVIIê jiyaye, Şex Ehmedê Nişanî ye, ku bi navê Melayê Cezirî tê naskirin.

Ew li Cizîra Botan hatiye dinyê û wek gelek mirovên din ên li gorî dema xwe zana, wî jî Erebi, Farisî û Turkî baş dizanî. Çanda wêjeya

Erebî-Farisî jî, li ser wî bandor kiriye. Zêdeyî 2,000 rêzikên wî tim rojane mane û hîn jî rêz bi rêz tên çapkirin.

Ew gelekî geriyaye û bêjimar şagirtên wî çêbûne. Wan şagirtan bi karanîna zimanê wî, seydayê xwe şopandin. Û jî wir were, ew bû zimanê wêjeyî.

Hêdî hêdî sehkirina aîdiyetbûna heman eslê, di nav Kurda şax veda. Ev dewr, li gel hatina helbestvan Ehmedê Xanî, xelkê Bazidê, ku Mem û Zîna xwe derdixê navberê, helbestek dirêj ku zêdeyî 2,650 ristan, wê destpêka serxwebûna Kurda jî bibîne.

Di sedsala XIX de, bi firehbûna tevgerên azadiyên neteweyî di nav Împaratoriya Osmanî de, her çiqas bi rengê eşretî hatiye xemilandin jî, hêreketa netewî a Kurd hêdî hêdî şax dide. Wêjeyek nuh ku ji ber dûrbûn û îzolasyonê dereng maye, hêşîn dibe. Nivîskaran ku xortaniya xwe de perwerdehiya klasîk sitendibûn, li Medresê, xwendegehên Qu’ranê, bi astekê bilind perwerde dibûn. Û wan Erebi û Farisî jî baş dizanî. Tema û wêneyên helbestên wan, ji aliyê edetên Farisa gelekî îlham dîtibû. Lê helbestvanan bala xwe pir didan nûhbûna sembolan û newayên rêzikan.

Ev helbest, berê xwediyê toneke olî ye. Dewrê heşînbûna biratiya mistîk e. Lê di nav wan de, yên herî serkeftî, helbestvanên welatparêz û lîrik in. Mele Xidirê Ehmedê Şaweys ji Mikayilan, baştir bi navê Nalî tê zanîn, şairê mezin ê ewil e ku helbesta xwe pirayî li Kurdistanê navend nivîsandîye.

Dîtina matbeayê û şaxvedana hereketa neteweya Kurd, bi hew re çêbûn e. Û kovara edebî û fikrî a pêşîn, bi navê xwe yî girîng “Kurdistan” li Kairo, Misrê, di 1898 de derket holê. Di sedsala XX de, her çiqas objeya zulmê bûn jî, hereketa neteweya Kurd mezin bûna xwe narawestîne. Derketina Şerê Cîhanê yê Yekem û encamên wê, rewşa Kurda bi awakî radîkal diguherîne.

Heta wê çaxê, Kurd di nav gelên pir-çandî û pir-zimanî de jiyane. Di dawîya wî şerî, Kurda, xwe di navbera çar dewleta pahr bûyî dît: Turkî, Îran, Iraq û Sûrî. Li ber çavan, serbixwe: lê bi polîtîkî wek lîstîkek di bin destên hêzên serekeyên cîhanê de ne. Van dewletan, pir zû xwe di nav pîrsgirêka zêdeyiya zimanan de dîtîn. Berhemên edebî ên Kurda û şaxvedana zimên ji niha pêve, li ser sitendina serbestiya ji dewletên ku welatê wan par kirine, maye.

Iraq, di bin kontrola Birîtaniya, hinek heqên çandî da hindikahiya Kurdê xwe. Her çiqas, wana di tevda nufûsa Kurda bi tenê %18 cîh digre jî, navenda çanda Kurda derbasî Iraqê dibe. Û berhem li wir ji nêviyê duyem ê 1920an de wê biserkeve. Kurda, bi xêra têkiliyên bi Rojava û wergerên Pushkin, Schiller, Byron û bi taybetî Lamartine, xwe ji îzolasyonê xelas kirin û di beşa helbestê de îdeayên seranse bi temamî guhertin.

Destpêka nûjeniyê, helbestê ji rêya xweya kevn dûr dixê. Û di etapa ewil, her çiqas helbestê şiklê xweyê klasîk girtibe jî, nuhbûn di hundirê wî de veşartîbû. Nufûsa Kurda serbestiya xwe wendakir û berhem jî miçiqîn. Ew hatin mecbûr kirin ku li derve berhemên xwe çapbikin an jî biçin surgûnê.

Li Turkî, piştî serkeftina leşkerî a Mustafa Kemal li hemberî Yûnana, destnîşan kirina peymanek nuh li Lozanê di 1923a, li ser perçakî mezinî welatê Kurda hakim bû. Û herwiha zêdeyî %52 nufûsa Kurda jî destxist. Ev peyman ji bo yê "ne-Turk" karanîna zimanê xwe xerentî kir. Piştî çend mehan Mustafa Kemal, li ser navê yekîtiya Dewletê, bi qedexekirina fêrbûna Kurdî û karanîna wî ya gelemperî, ew benda xerabkir. Wî, gelek ronakbîr şandin ji derve. Kurd êdî bûn "Turkên çayî(çiyayî)", yê li "Rojhilata Anadolîyê" an jî li "Rojhilat" dijin. Tevda edetan, heta cil û bergan, gruban, heta stran û dansa di 1932ê jî holê rakirin. Piştî Şerê Duyemîn ê Dinyê, rejîma Turk di navberî 1950 û 1971 biçek demokrasiyek burjuvazî da xwe û karanîna zimanê Kurdî diha hat serbest kirin. Entelektuelên nuh ên Kurd derketin navberê. Cuntaya leşkerî a di 1971 û 1980, polîtîkaya bi topî surguna giran, berbi Rojavayê Turkî jî nuh de çêkir. Îro, fêrbûna Kurdî û weşanên di vî zimanî bi qitbîrî hatiye qedexa kirin.

Li Îranê, ku zêdeyî çarîkek nufûsa Kurda lê dijê, otorîteyan li ser hindekahiya Kurdê xwe polîtîkaya asîmilasyonê bi awakî zulmê dimeşîne. Tevda weşanên Kurdî û fêrbûna zimên bi temamî qedexa ye.

Li wê heremê, dewra mezintirîn a wêjeya Kurdî di dewra Komara Kurdistanê de ye ku bi tenê yazdeh meha, hetta dawîya Şerê Duyemîn ê Dinyê, berdewamkirîye. Her çiqas kin dewamkir jî, ew bû seba pêşveçûnek pir girîng ji bo wêjeya Kurdî. Qiyametêk şair derketin navberê, wek şair Hejar û Hemin. Zordayî, piştî ketina Komarê, rewşenbîra mecbûr kir ku derkevin ji derve, bi pirayî Iraqê.

Di Sibata 1979a, şoreşa gel rejîma monarşîk avêt derve, lê hukumeta Islamê ku ketibû dewsa a kevn jî bêdil bû ji bo pêkhatina heqê netewî bidin hindekahiya xwe, Kurda.

Di bin zordariya şoreşkerên Kurd ku li dora Dr. Abdul Rahman Kasimlo hatine civîn, ku bîranîna wî di dilê me de cihê kûr digre, ku her dayim daxwaziya nasnameya ziman û çanda xwe dikir, otorîteyê Îranê xiste zorê ku tolera çapkirina berhemên cûr be cûr ê Kurda bidin. *Eger hemû berhemên edebî mane asteng, lê sansur, di sedsala XIX de, izin daye çapkirina berhemên bideng ê wêjeya Kurdî, ku hinek ji wan wê bîn werger kirin bi Farisî." Nivîsên ser desta bi Kurdî û Farisî ku diroka xanedanên Kurda tînin zimên taliyê hatin çapkirin û ferheng, pirtûkên rêzimanê û ansiklopediyên ji bilî şexsiyêten Kurd ku dewra wan rê dida, bi ol in an na, derketin navberê.

Wêjeya Kurdî li Iraqê, ji ber ketina serhildana Kurda ya dirêj û şerê bêmehmed di navbera Îran û Iraqê paş ve ket.

Rewşenbîrên Kurd rêya mişextiyê bijartin û bûne penaber li piraniya welatên Rojava. Û bi rastî jî ev mirov, wê bigihine bingeha ronesansa heqîqî a wêjeya "*Kurmancî*", ku li Turkî û Sûrî bi temamî qedexa ye. Bi alîkariya çend sed hezar karkerên koçber ê Kurd, entelektuelên Kurd dicivin û ji bo pêşvebûna zimanê xwe tiştê ji destê wan tê dîkin. Helbestvan û nivîskar berhemên xwe ewil di weşanên çapxanêyên Kurd yê li Swêdê çap dîkin. Otorîteyên Swêdî, bi rastî, ku alîkariya xwe dide pêşketina çanda civatên koçber, bi rêjeyî budcek mezin ji bo çapkirinê ji Kurda re -ku ew 12, 000 kes in- vediqetîne. Li dorî bîst rojname, kovar û weşan ji cergî dawîya 1970yan de ve derdikevin. Pirtûkên zarokan, alfabêya pêşîn û wergerên dirokî ê li ser Kurda... Derdikeve. Piştigiriya berhemên edebî tê kirin. M. Emîn Bozarslan çîrokên xweşik ên zarokan derxist û Rojen Barlas bijarteyek helbesta, herwiha rojnamevan Mahmut Baksi, ku endamê Yekîtiya Nivîskarên Swêdê ye, romanek û çîrokên ji bo zaroka bi Kurdî, Turkî û Swêdî derxist, Mehmet Uzun du heb romanên realist derxist.

Di deh salan, du sed nav derketin holê. Ev, ji derveyî Iraqê, cihê herî zêde berhemên edebî ên Kurdî dayi ye. Lê li Frensa yê, li Parîsê, bi dehan rewşenbîrên Kurd ên merd, dinamik û pir baş, di Sebata 1983ya, li Rojavayê, enstutuya pêşîn ya zangorî Kurdî damezrandin.

Şeş sal piştire, zêdeyî sê sed rewşenbîrên Kurdên ku welatên cûr be cûr ên Ewropa, Emerîka û Awustûralyayê, tewlî Enstutuyê bûn da ku alîkarîya hereketa parastin û nûkirina ziman û çanda xwe bikin.

Enstutuyê weşanên bi Kurdî, Erebî, Farisî, Turkî, û Fransizî çapdike. "Bulletin de liaison et d'information" (Bultena Mehane a Peywendî û Enformasyonê) lêgerînek çapamenî di derheqê pîrsgirêka Kurda diweşîne û di derheqê çalakî û projên Enstutuyê de agahîyan dide. Ji bo Enstutuyê ev tiştêkî birûmet e ku wan cara ewil ji bo pêşçûna zaravayê "Zaza/Dimilî" cesaret dani, ku ji aliyê dorî sê milyon Kurdê Turkî tê peyvandin. Li dawiyê, Enstutuyê nivîskar, linguist, û rojnamevanên Kurd ê ji diyospora, salê du cara ji bona bi hev dûre li ser pîrsgirêkên terminolojiya nûjen bişixulin anî cem hev.

Ev şîn bûna nuh a rewşenbîr, helbestvan û nivîskarên Kurd, paralelizma di navbera serbestî ya çandî û pêşketinê de bi awayekî pir balkêş der dide.

Çavkanî: Institut kurde de Paris⁴

⁴ Enstutuya Kurd ya Parisê

Kürt Edebiyatına Giriş

Derleyer: Burcu Yankın

Bu çalışmada Kürt edebiyatının gelişim süreci, sözlü Kürt edebiyatı, klasik dönem edebiyatı ve 20. yüzyıl Kürt edebiyatı başlıkları altında ele alınmıştır. Çalışmada belli başlı yazarların araştırmaları temel alınmış, derinleşme sağlanmış bir incelemeden ziyade, Kürt edebiyatına dönük genel bir bakış oluşturma hedeflenmiştir. Fakat bu tam olarak gerçekleştirilememiştir. Çünkü ulaşabildiğimiz kaynaklar daha çok Kürt erkek edebiyatçıların çalışmaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Kadın edebiyatçıların içinde bulundukları, gerek politik gerekse kültürel koşullardan dolayı çok tanınmamakta, bilinmemektedir. Bu anlamda çalışma eksik bir çalışmadır. Kürt kadın edebiyatı, incelenmeyi bekleyen bir alan olarak hala karşımızda durmaktadır.

Sözlü Kürt Edebiyatı

Kürtlerde yazılı edebiyattan çok sözlü edebiyat gelişmiştir. Sözlü edebiyat çok etkin ve temel bir anlatım biçimi haline gelmiştir.¹ Öyle ki birçok araştırmacı ve Kürdolog için sözlü Kürt edebiyatı çok zengin bir kaynaktır. Örneğin Prof. Filacifiski, "Mar û Kurdoloji" adlı kitabında, sözlü Kürt edebiyatı araştırması yapanların, bu edebiyatın zenginliği karşısında şaşırıp kalacağından söz eder. Yine önemli bir Kürdolog olan Bazil Nikitin, sözlü Kürt edebiyatındaki "aşırı folklor bolluğu"nu vurgulamak için "hipertrofi" ifadesini kullanır.²

Bu sözlü anlatım biçimi sadece geçmişi anlatan, geçmişe bağlı bir biçim değildir. Tersine, şaşırtıcı oranda... Kendisini sürekli yenilemekte, yeniyi de tarihten gelen bu geleneğe eklemektedir.³

Sözlü edebiyatın etki alanı oldukça geniş bir coğrafyayı kapsar. Kürdistan'ın birçok bölgesinde, bu anlatım biçimini oluşturan ve gelecek kuşaklara aktaran dengbêj ve çîrokbêjler önemli bir rol oynarlar. Kürtlerin yaşadığı birçok siyasi, tarihsel ve kültürel olay, dengbêjler tarafından destansı bir dille ifade edilerek,

¹ Joyce Blau, Contes Kurdes, ed. Fleuve et Flamme, Paris, 1986, s. 19 (aktaran M. Uzun).

² Jwaideh, Wadie

³ M. Uzun, Kürt Edebiyatı'na Giriş, Belge yay., 1999, s. 35.

geleceğe taşınır. Alternatif bir tarih oluşturma yönünde de hayati bir misyonu sahiplenir dengbêjler. B. Nikitin'in de söylediği gibi, sözlü edebiyat, unutturulmak istenen tarih ve geçmiş ile de bağ kurmanın önemli bir aracıdır.

Sözlü edebiyatın en önemli dengbêjlerinden biri olan Evdalê Zeynikê, dengbêjliği bir okul haline getirmeye çalışmış ve usta-çırak ilişkisi içinde yeni dengbêjler yetiştirmek için çaba göstermiştir. Onun, öğrencilerine seslenirken söylediği şu sözler, dengbêjlik geleneğini daha iyi anlayabilmek açısından önemlidir;

“Öğrenciler, iyi yürekli... Siz halkın sesisiniz. Ruhunun gözcüsü, duygu ve düşüncelerinin elçisisiniz. Acele edin, hazırlanın, benim gibi, dünün ve önceki günün sözünü devralın, sözünüzü ona ekleyin, kendinize göre değiştirin ve geleceğe iletin... Halkı dinleyin, halkın sözüne değer verin... Ülke, halk ve dilimizin çıkarı, selameti ve geleceğini herşeyin üstünde tutun...”⁴

Çoğu yazılı eğitim görmemiş, çok mükemmel bir hafıza ve ifade gücüne sahip olan dengbêjler ve çirokbêjler bu ilkelerden hareketle sözlü edebiyatın zenginliğine zenginlik katmışlardır.

Dengbêjler tarafından aktarılan ve genellikle anonim olan bu sözlü edebiyat ürünleri, masallar, efsaneler, gerek konuları gerek içerdikleri diğer unsurlar açısından oldukça geniş bir tematik çerçeveye sahiptir. Doğa olayları, Kürtlerin asıllarına dair anlatılar, aşk, kahramanlık, yurt sevgisi, aşiret mücadeleleri, sonu gelmeyen savaşlar yanında, denizden çıkan yaratıklar, sevenleri buluşturan periler gibi olağanüstü olayları da kapsayan çok geniş bir imge dünyasından beslenir bu ürünler.⁵ İçinde yaşadığımız coğrafyanın çokkültürlü dokusu da bu edebiyat ürünlerine ayrı bir zenginlik katar.

Bunlar arasında özellikle, bir aşk öyküsü olan Memê Alan destanı dili, kurgusu, anlatım biçimi ve kahramanları bakımından Kürtler arasında en çok sevilen ve söylenen destan olma niteliğini taşır. Destanda Yemen Beyinin oğlu Mem ile Cizîra-Botan Mirinin kız

⁴ A.g.e. aktaran M. Uzun

⁵ bkz. Xezna, Dogan, “Lêkolînek li ser pirtûka ‘Wêjeya Kurdî Duh û Îro’ ya Nivîskar M. Nezir Ose, Vesta, s. 113-114

kardeşi Zîn arasındaki umutsuz aşk anlatılırken, destan, dönemin kültürel ve toplumsal yapısı hakkında önemli ipuçları verir.⁶

Destanın bir tek standart uyarlaması olmadığı belirtilmelidir. Uyarlamalar bölgeden bölgeye değişmekle kalmaz, her dengbêjin kendi uyarlamaları da olabilir. Ayrıca Memê Alan olayların tarihsel değil kurgusal olduğu, mucizenin büyük rol oynadığı en önemli Kürt destanı olarak kabul edilir.⁷ Kürtler tarafından bir edebiyat klasiği olarak görülen, ünlü şair Ehmedê Xanî'nin “Mem û Zîn” adlı eseri de bu destanı temel alır.

Memê Alan destanı yanında Dımdım kalesi destanı da çok geniş bir coğrafyada bilinen ve söylenegelen bir destan olması itibarıyla, Kürt sözlü edebiyatının sevilen ürünlerinden biridir. Destan, kaynağını 17.yüzyıldaki bir olaydan; İran Kürdistanı'ndaki Kürtlerin İran Şahı'na karşı başlattığı ayaklanma ve direnişten alır.⁸ Diğer adı Xanê Lepzêrîn olan destan Kurmancî ve Soranî diyalektlerinde yazılmış olup birçok müzikal formu da içeren bir anlatım zenginliğine sahiptir.

Memê Alan, Xanê Lepzêrîn û Keleha Dımdım, Siyabend u Xecê, Rostemê Zal, Derwêşê Evdî û Edûlê, Şexê Senanî, Binevşa Narîn û Cembeliyê Heqarê gibi destanlar yanında masal, metelok, bilmece, atasözü, fabl gibi birçok edebiyat türü de Kürtler tarafından sevilmiş ve dilden dile aktarılmıştır. Sözlü Kürt edebiyatı tüm bu zenginlik ve birikimi sayesinde hem geçmiş dönem yazılı edebiyat ürünlerine hem de günümüz edebiyatına önemli bir temel oluşturur. Bu nedenle yapılacak kültürel ve edebi çalışmalarda öncelikle Kürt sözlü edebiyatının incelenmesi ve kavranması bir gereklilik halini almaktadır.

Klasik Dönem Kürt Edebiyatı

Sözlü Kürt edebiyatı bu denli zengin olmasına rağmen, Kürtler yazılı edebiyat alanında çok fazla ürün verememişlerdir. Yazılı edebiyatın durumu ve yaşadığı zorluklar, Kürt dili ve kültürünün içinde bulunduğu sosyo-politik durumun bir sonucudur.

⁶ Ayrıca bkz., Memê Alan destanı, Çima Yay., 2000.

⁷ W. Jwaideh, The Kurdish Nationalist Movement: Its origins and Development, İletişim yay.

⁸ Ayrıca bkz. Ordixane Cellî, Dımdım, Avesta Yay., 2001

Yüzyıllar boyunca Kürtlerin yaşadığı topraklar Arap, Fars ve Türk devletlerinin egemenliği altında kalmıştır. Kürtçe, devletlerin resmi dillerinin etkinliği sebebiyle edebiyat alanında gereken düzeye ulaşamamıştır. Özellikle İslamiyetin kabulüyle, Arapça ortadoğulu halklarda daha etkin bir hale gelmiş, diğer dillerin eğitim ve edebiyat alanında kullanılma oranı azalmıştır. O dönemde Kürtçe yazan yazarlar ve şairler olsa da, birçok Kürt molla ve yazarı daha çok Arapçayı tercih etmiştir. Arapçanın yanında, güçlü İran kültürü ve Farsçanın, Kürtlere olan etkileri göz ardı edilemeyecek derecededir. Farsça, Arapçanın üstünlüğüne ve baskısına karşı duracak güçlü bir edebiyat dili olmaya devam etmiştir. Özellikle Kürdistan'da Bitlis, Diyarbakır, Musul ve diğer kentlerde varolan eserler ve edebiyat dili olarak kullanılan dil tartışmasız Farsçadır. Büyük Kürt Emiri Bitlishi Şeref Han 'Şerefname'yi Farsça yazmıştır.

Bölgedeki hakim dillerin etkilerinin yanı sıra, Kürtlerin farklı alfabeleri kullanmaları da Kürtçe yazan edebiyatçıların çalışmalarını etkileyen bir durumdur. Özellikle Kürtçe eserlerin, Kürtlerin kullandığı diğer alfabelere çevrilememesi nedeniyle, edebiyat alanındaki etkileşim oldukça gecikmiştir.

Tarihsel sürece baktığımızda, var olmanın sınır noktasında olan Kürt edebiyatı, ilk yazılı eserlerin ortaya çıktığı 1000'li yıllardan, Kürt topraklarının bölünmesine kadarki dönemde, gelişimini sağlayabilecek uygun ortamı bulmuştur. O tarihlerde ekonomik refah ve diğer ülkelerle geliştirilen kültürel ilişkiler de, Kürt edebiyatının en önemli yazarlarını ve yapıtlarını üretmesini sağlamıştır.

15. ve 19. yüzyıllar arasındaki dönemde, yarı bağımsız Kürt mirlikleri içerisinde Kürt edebiyatı görece bir gelişme gösterir. Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde halen Kürdistan toprakları, Kürt Hükümeti olarak adlandırılan Diyarbakır, Raqqa ve Musul olmak üzere üç eyalet halindedir. 16. yüzyılda, Kürdistan'ın Osmanlı tarafından idari örgütlenmesi beylikler merkezlidir. Bu idari tablonun yanında, Kürdistan'da, beylikler ve emirlikler üzerine kurulu geleneksel bir yapı hakimdir. Bu siyasi ve sosyal durum, önemli yapıtlar ve edebiyatçıları yaratması anlamında emirlikleri önemli bir yere koymuştur. Bu dönemin şair ve yazarları, birçok baskıya karşı Kürtçeyi öne çıkarmak ve geliştirmek için önemli çalışmalar yapmışlardır.

Zengin bir edebiyat alanına sahip olması bakımından Cizre-Botan Emirliği, emirlikler içinde en etkili rolü oynamıştır. "Kuzey Kurmancî Ekolü" olarak adlandırılan ve Kürtlerin en önemli şairleri olarak tanınan Elî Herîrî, Mele Ehmedê Bateyî, Melayê Cizîrî, Feqê Teyran ve Ehmedê Xanî bu emirliğin sınırları içinde yaşamış, Kürt edebiyatı için çok önemli yapıtlar yaratmışlardır.

Soran bölgesinden olan Herîrî (1425-1490), İslamiyetin kabulünden sonra Arapçanın baskısına rağmen, ilk kez Kürtçe yazan şairdir. Şiirlerini topladığı 'Diwan' ile Kürt dili ve edebiyatının önemli şairlerinden biridir. Melê Ehmedî Bateyî (1425-1490), eserlerini "Diwan"da toplayan bir diğer Kürt şairidir. Bateyî'nin bir de 'Mewlûd' isimli eseri vardır. Bu eseri 1905 yılında Mısır'da ve 1919 yılında İstanbul'da yayımlanmıştır. "Bu dönem şairlerinden en ünlüsü Hafız ve Camî'den sonra yaşayan ve Diwan'ından bugüne 2000'in üzerinde dize kalan, kitlelerden çok şeyhler ve mollalar arasında tanınan Melayê Cizîrî'dir. Bu zor metin Kürdistan'daki Kur'an okullarında her zaman okutulmaktadır."⁹ Bir tasavvuf şairi olan Melayê Cezîrî, en güçlü dil Arapça olmasına rağmen edebi dil olarak Kürtçe'yi kullanmıştır. Feqîyê Teyran, Melayê Cizîrî'nin öğrencisidir. Ustası Cizîrî'nin ölümü üzerine bir ağıt yazan Feqîyê Teyran, aynı zamanda birçok yapıtın da yazarıdır. İlk başlarda Melayê Cizîrî'nin üslûbunu benimsemiş, tasavvuf dilini kullanmış, daha sonraları ise kendine özgü, rahat, akıcı bir anlatım geleneğiyle halk dilini kullanarak eser vermeye başlamıştır. Feqê'nin Yahudi ve Kürt mitolojilerinde ortak olan bir destanı şiirsel bir anlatımla yansıttığı 'Bersîs' adlı eseri ilk Kürt düzyazı örneklerindendir. 'Şêxê Senan', 'Qiseya Bersiyayî', ve 'Qewlê Hespê Reş' Feqê Teyran'ın yazdığı üç Kürt klasiğidir.

Bir sonraki şair kuşağının önde gelen adı, Mem û Zîn'in yazarı Ehmedê Xanî'dir. Ehmedê Xanî Kürtlerin en önemli şair, yazar ve düşünürü olarak kabul edilmektedir. Ünlü halk destanı Memê Alan'ı alıp klasik edebiyat kurallarına göre ve biraz da İslami özellikler katarak yeniden yazmış ve böylece 'Mem û Zîn' adlı baş yapıtı yaratmıştır. Eser, Kürt tarihine ve sosyo-kültürel yapısına dair bir bakış açısı getirir. Ulusal duyguları şiirsel bir anlatımla Kürt insanının yaşamına sokar. Almanca, Fransızca, Rusça,

⁹ Bois, Thomas, Kürtler, s.221

Romence, İngilizce, Ermenice, Arapça ve Türkçe olmak üzere birçok dile çevrilen Memê Alan halk destanı gibi Mem û Zîn klasik şiirinin de sayısız baskısı vardır.¹⁰ Ehmedê Xanî, Türkçe, Arapça ve Kürtçe birçok nazımdan başka uyaklı Arapça-Kürtçe sözlük olan Nûbihar'ın da yazarıdır. Klasik dönemdeki birçok Kürt şair ve yazar Xanî'den etkilenmiştir. Xanî'nin öğrencisi olan Hacı Qadîrî Koyî eserlerinde Xanî'ye sıkça gönderme yapar.

Kürt dili, edebiyatı ve kültürüne önemli katkılarda bulunan Baban ve Ardalan Emirlikleri de Kürt tarihinde büyük rol oynamıştır. 1500-1850 yıllarında şimdiki Irak bölgesinde etkin bir emirlik olan Baban Emirliği'nin merkezi olan Süleymaniye o günden bugüne Kürtlerin en önemli kültür merkezi olmayı sürdürmüştür. Bölgede çok sayıda okulun açılması, bölgenin bir ticaret merkezi haline gelmesi ve görece özgürlük ortamı, Kürt dili ve kültürünü bölgede geliştirmiştir. Bölgenin önemli şairleri Nalî ve Salîm'dir. Nalî'nin şiirleri duygular üzerine kuruludur. Ayrıca dili zengin ve imgelerle doludur. Sürgündeki arkadaşı Salîm'e yazdığı şiirler önemli şiirlerindendir. Bu şiirlerde Osmanlı'nın haksız yönetimine dair bir eleştiri de vardır. Bölgenin diğer önemli şairleri Şêx Riza Telabanî, Wefayî, Edeb ve Mehwi'dir. Bölgede yetişen diğer önemli bir şair ise Hacı Qadîrî Koyî'dir. Mükemmel bilgisi, zengin şiirsel dili ve güçlü yurtsever duygularıyla 19. yüzyılın en büyük hiciv şairi ve güney ekolünün Xanî'sidir. Mir Bedirxan ailesine öğretmenlik yaptığı dönemde modern dünyayla yakın ilişki kurmuş olması şiirini derinden ve olumlu etkilemiştir.

Kürtlerin diğer büyük emirliği olan Ardalan Emirliği ise bugün İran olarak bilinen bölgede egemendi. Bu emirliğin kullandığı lehçe edebi bir dil olarak güçlü olan Hawramî dili idi. Bu lehçeyle yazan yazarlardan bazıları Şêx Mihemedê Hadî, Beseranî, Xanay Qubadî ve Mewlewî'dir. Mewlewî, Melayê Cizîrî ve Mehdî ile birlikte Kürt edebiyatının en büyük tasavvuf şairlerinden olup, ilk defa Irak Kürdistanında şair Pîremêrd tarafından yayınlanan *Dîwan*'ın yazarlarıdır. Erdelanlı Mah Şeref Xanim (1800-1847), Diyarbekirli Sîra Xanim (1814-1865) ve Berwarîli Mihreban (1858-1905) klasik dönem şairlerinden bazılarıdır. Bu kadın şairler hakkında ne yazık ki pek fazla bilgiye sahip değiliz.

¹⁰ a.g.e., s.222-223

Osmanlılar tarafından yıkılan en son emirlik olan Cizre-Botan Emirliği'ndeki ulusal uyanış ve birleşme çabalarının çeşitli sebeplerle sonuçsuz kalmasının ardından, son mîr Bedirxan'ın oğulları ve torunları tarafından Kürt dili ve edebiyatı için önemli çalışmalar yapılmıştır.

Daha sonraki dönemlerde Kürdistan topraklarının tam olarak bölünmesi, dil ve edebiyat gelişimi için vazgeçilmez olan akademi, enstitü gibi kurumların; gazete, dergi gibi kitle iletişim araçlarının olmaması nedeniyle bu dil üzerine yapılan çalışmalar bölgesel kalmış ve insanları doğrudan etkileyen kültürel-entelektüel ortamlar yaratılamamıştır. Dört farklı ülkenin sınırları içinde yaşayan Kürtlerde edebiyat genelde birbirinden habersiz gelişmiş, ancak 1970'lerden sonra yapılan çeviriler sayesinde bölgeler arası iletişim sağlanabilmiştir.

20. Yüzyıl Kürt Edebiyatı

Nesir 19.yy'ın başlarında ilk kez ortaya çıkmıştır. Günümüz Kürt edebiyatının oluşumunu sağlayan önemli bir faktör de Kürt gazeteciliğidir. Kürtçe dergi ve gazeteler bilgi ve pratik bilinç yayma rolü yanında, kültürel gelişme sağlaması açısından da büyük öneme sahiptir. İlk Kürtçe kitaplar 1910'lu yılların sonlarına doğru yayımlanmıştır. Ömer Maruf Berzincî'nin söylediği gibi yabancı diller ve edebiyatlar çağımızın başında Kürt yazarları için ilham kaynağı oldu. Bu dönem ortaya konan ilk ürünlerin de halk masalları ve destanlardan dil ve yapı bakımından etkilendiğini görüyoruz. Dr. İ. M. Resul bu bağlamda şunları söylüyor:

"Modern Kürtçe öykü, halkın sözlü ve yazılı mirasının ve diğer halk anlatım biçimlerinin yaratıcı bir karışımıdır."

Bunun yanında yurt dışı, bu edebiyat için önemli bir adım olmuştur. Baskılar ve olanaksızlıklar nedeniyle yurt dışına göçen Kürtler, buralarda yaptıkları çalışmalarla edebiyatın gelişmesine katkı sağlamışlardır. Özellikle Şam, Beyrut, Kahire, Bağdat ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yaşayan Kürtler akademi, enstitü, dernek ve yazar birlikleri gibi kuruluşlar da oluşturmuşlardır.

Bu gelişmeler eşliğinde günümüz Kürt edebiyatını Irak-İran, Türkiye-Suriye ve Eski Sovyetler Birliği olmak üzere üç başlık altında incelemek mümkündür. Bu ayırım kullanılan lehçelerin ortaklığı üzerinden yapılmıştır.

İran-İrak Kürtleri ve Edebiyatı

İrak dönem dönem oluşan kısmi özgürlük ortamı nedeniyle Kürt dili ve edebiyatının en az kesintiye uğradığı bölgedir. Irak'ta dil ve edebiyatın gelişmesindeki en önemli faktör olarak dergiler gösterilebilir. Bunlar arasında Pêşkewtin (İlerleme), Jıyanewe (Diriliş), Diyarî Kurdistan (Kürdistan Ülkesi), Ronak (Aydınlık), Jin (Yaşam), Gelawêj (Ağustos) gibi dergiler sayılabilir.

Bu dergilerden özellikle 1939-49 yılları arasında yayımlanan Gelawêj dergisinin Kürt dili ve edebiyatının zenginleştirilmesinde çok önemli bir rolü vardır. Dergi, geleneksel edebi ürünlerin yeniden yazılması yanında başka dillerden eserlerin çevrilmesi ve yeni edebi türlerin kullanılması yönünde de çalışmalar yapmıştır. Ayrıca bu dergi çevresinde Gelawêj Kuşağı olarak adlandırılan bir yazarlar topluluğu da oluşmuştur. Bunlardan Aladdin Secadi, Mejûy Edebî Kurdî (Kürt Edebiyatı Tarihi, 1952) adlı çalışmasıyla, İbrahim Ehmed Kürtlerin yarattığı ilk romanlardan biri olarak kabul edilen, Jani Gel adlı romanıyla önemli bir yer tutar.

Şiirde ise Nuri Şêx Salih, Pîremêrd, Dildar, Faîq Bêkes ve Goran dikkat çeker. Goran, şiirinde temiz ve tamamen Kürtçe olan bir dil kullanmaya çalışmış, klasik ve modern söyleyiş biçimlerini birleştirmiştir.

1958 askeri darbesinden sonra Irak Kürtlerinin durumunun daha iyiye gitmesi ve 61'de silahlı Kürt direnişinin başlaması Goran sonrası devrimci kuşak olarak adlandırılan bir grubun ortaya çıkmasını sağladı. Bu kuşak içinde, Şerko Bêkes, Latîf Helmet, Ferhad Şakelî, Refik Sabir gibi isimler sayılabilir.

Son olarak İran Kürdistanı'ndaki Mahabad Kürt Cumhuriyeti ekolünden söz etmek gerekir. Bu cumhuriyet döneminde yoğun kültürel çalışmaların yapılması önemli yazarların da yetişmesini sağladı. Hejar, Hemîn, Hesên Qizilci, Rehimê Qazî gibi edebiyatçılar bunlar arasındadır.

Eski Sovyetler Birliği'nde Kürt Edebiyatı

1917 Ekim Devrimi'nden sonra kültürel haklara kavuşan Kürtler 30'ların sonundaki Stalin'in sürgün politikasına kadar olan dönemde çok sayıda nitelikli eserler verdiler. Sovyetlerde gelişen Kürt edebiyatı uygulanan politikalar yüzünden diğer bölgelerdeki edebiyatlardan daha izole bir şekilde gelişmiştir. Yazar Erebe

Şemo, Şivanê Kurd, Berbang, Dimdim gibi eserleriyle önemlidir. Heciye Cindî, Eliyê Evdirrehman, Seîdê Îbo bu bölgenin önemli yazarları arasındadır.

Türkiye-Suriye Kürtleri ve Edebiyatı

Bu bölgelerde verilen yazılı edebiyat örnekleri Kurmanci lehçesiyle yazılmış olup, 1900'lerde çıkan "Kürdistan" gazetesiyle daha da zenginleşmişti. Mikdad Mithat Bedîrxan ve Abdurrahman Bedîrxan tarafından Kahire, Cenevre, Londra gibi şehirlerde yayınlanan gazete tarihsel, kültürel ve edebi yazılara yer verdi. Düz yazının gelişmesinde büyük rol oynadı.

1900'lerin başında Osmanlı Devleti'nin kimi Kürt ailelerini İstanbul'a sürgün etmesiyle İstanbul Kürtlerin siyasi ve kültürel merkezi haline geldi. Bu Kürt aydınları kurdukları Kürdistan Azm-i Kavi Cemiyeti, Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti, Kürt Talebe Hevi Cemiyeti, Kürdistan Teali Cemiyeti gibi cemiyetler aracılığıyla Kürdistan, Roji Kurd, Hetawi Kurd ve Jin gibi dergi ve gazeteler yayımladılar. Bu ürünlerde Pîremerd, Siverekli Hilmi, İhsan Nuri, Kamuran Ali Bedîrxan gibi yazarlar eserler verdiler.

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla başlayan asimilasyon politikaları nedeniyle Kürt dili ve varlığı inkar edildi. Bu nedenle 1925-1960 arası dönemde Türkiye'de edebi ürün ortaya konamadı. Bu dönemde baskılardan kaçan aydınlar Suriye'ye yerleşerek çalışmalarını buralarda sürdürmüşlerdir. Celadet Alî Bedîrxan öncülüğünde çıkartılan "Hawar" (1923-43), Ronahi ve Roja Nû dergileri önemli hizmetlerde bulunmuşlardır. Celadet, Kamuran Alî Bedîrxan, Osman Sebrî, Qedrîcan, Nurettin Zaza, Cigerxwîn gibi isimler Kürt edebiyatına katkılarıyla birer öncü olmuşlardır.

Aynı zamanda bir şair olan Celadet Alî Bedîrxan Kürt dili üzerine yaptığı çalışmalarla Kuzey Kurmancisi'ne önemli katkılarda bulunmuştur. Cigerxwîn de Ehmedê Xanî ve Melayê Cizîrî geleneğinden gelen bir şair olarak yazdığı şiirleri ve muhalif kişiliğiyle Kürt şiirinde bir usta olarak kabul edilir.

Türkiye'de Kürtçe yazmak ancak 1960'lardan sonra mümkün olabilmıştır. Bu dönemin başlangıcı olarak Musa Anter'in Kimil şiiri alınabilir. Ayrıca Mehmed Emin Bozaarslan, Mahmud Baksi,

Şahinê Soreklî bu koşullar altında çalışmalarını sürdüren diğer önemli isimlerdir. 1979-80 yıllarında çıkmış olan Tîrej dergisi 1923'ten sonra yayımlanan ve tamamı Kürtçe olan ilk dergi olması itibarıyla önemlidir.

Son döneme bakıldığında Mehmed Uzun, Hesenê Metê, Salim Berekat, Suzan Samancı, Esmâ Ocak, Helim Yûsiv gibi yazarlarda içinde bulunduğumuz bu dönemde Kürt edebiyatı temsilcileri olarak çalışmalarına devam etmektedirler. Bu yazarlar arasından Mehmed Uzun yazdığı birçok roman ve deneme türünde eserleriyle dikkat çekmekte, özellikle Kürtçe bir roman dili yaratma anlamında birçok eser vermektedir. İçinde bulunduğumuz şu günlerde AB uyum yasaları çerçevesiyle, Anadolu'da yaşayan halkların dilleri üzerindeki yasaklar hafiflemesine rağmen "anadili" üzerindeki baskılar devam etmektedir. Örneğin "anadilinde eğitim" hakkına ciddi kısıtlamalar getirilmiştir. Tüm bunlar düşünüldüğünde edebiyat alanında yapılan her çalışmanın, Kürt dilinin yaşatılması ve dilin kültürel anlamda üretimi için önemli bir yer tuttuğu daha iyi anlaşılabilir.

Klasîkên Me An Şahir û Edîbên Me Ên Kevin

Celalet Elî Bedîrxan

Em dikin qala klasîkên xwe bikin. aLê berî ewilî divêt em li bêjeya "klasîk"ê hûr bibin. Ji ber ko ew bêje bi me ne nas e. Di edebiyata mîletên ewropayî de heyamek heye jê re heyama klasîkan dibêjin. Ew heyama ko tê de şahir û edîbên klasîk rabûne. Ji wan edîb û şahiran bi xwe re jî klasîk dibêjin. Ewan edîbên ha teqlîdî edîb û şahirên yewnan û latînî dikirin û li gora isûl û qeydeyên wan dinivîsandin; gelek bala xwe didan wan isûl û şikilperest bûn. Ji edebiyatê pê ve jî her tiştî re ko di wextê kevin de û bi islûleke bijarte hate çêkirin klasîk dibêjin. Di warê mûsîqiyê de jî klasîsm heye. Herçi bestekarên wê heyamê ne ji wan re jî klasîk dibêjin. Mîmariya klasîk jî heye. Xulase herçi fen û sinhetên ko bi wê rêzîkê ve çûne ji wan re klasîk dibêjin.

Gelo di edebiyatê de klasîken kurdmancan kî ne? Ew kengê rabûne û bi paş xwe ve çi eser hiştine? Bersiva vê pirsîyariyê ne hêsanî ye û jê re xebateke zor divêtin. Ji xwe jî eserên beriya îslamîyetê hesêb tiştê ne maye. Piştî îslamîyetê jî nav kurdan gelek şahir, edîb û peyayên zana rabûne, lê eserên xwe bi piranî bi erebî, bi farisî an bi tirkî nivîsandine; û ji wan mîlet û edebiyata wan re xizmeteke mezin kirine. Herçi şahirên tirkî an mezin yên ko serê tirkî bilind dikin Nabî, Nefhî û Fizulî her sê jî kurdmanc in. Yên ko bi kurdmancî nivîsandine gelek hindik in û wan jî bala xwe ne daye zîmên û çêtir kêfa xwe jî pirsên erebî û farisî re anîne.

Digel vê hindê ev çend eserên ko pêşîyan ji me re hiştine edebiyata me a klasîk ditînin pê û di nav wan de eserine kûr û hêja hene. Ji xwe herçi folklorê me ye, yanî edebiyata xelkê, di nav folklorên dinyayê de bi bijarteyî dikeve rêza pêşîn. Di rohelatê nîzing de folklorê tu mîletî ne gihastiye dereca folklorê me.

Herçi klasîken me, herwekî me got ev behseke dirêj û zehmet e, û jê re wextekî fireh divêt. Ev ne îşê bendekê an du bendan e. Heke îro me ne ew e ko em li vê behsê hûr bibin û klasîkên xwe bisenîfin. Bi tenê em dixwazin vê behsê vekin; bi hêviya ko hinên din pê mijûl bibin û tiştê tekûz bi ser xin.

Di vê bendê de emê bê awerteyî qala hemî şahir û edîbên kurdmanc bikin yên ko bi kurdmancî nivîsandine. Heye ko, hinekê wan bi tenê şahirê dîwanê ne û ne klasîk in. Bila misenîfê klasîkan bi wan mijûl bibe û klasîkên ji neklasîken bibejêre; û heqê herkesî li gora hêjabûna wî bidîye.

Di vê babetê de di destên me de tu wesîqe nînin. Tiştên ko ez pê dizanim, min pirê wan ji şêxê rehmetî, Evdirehmanê Garisî bihîstine. Ji milê din di kitêba kurdîzanê ûris Eleksandr Jaba de der heqê edebiyeta kurdî hin not hene. Jaba ji melakî kurdmanc re di heqê edebiyata me de bendek da bû nivîsandin. Melayê kudmanc, ji xêra xwedê re, benda xwe ne bi erebî, ne bi farisî û ne jî bi tirkî, lê bi kurdmancî nivîsandîye.

Ewî melayî di benda xwe de qala tarîxa bûn û wefata her şahirî jî kiriye. Lê wer dixuye ko mela di van tarixan de şaş e. Melê ew bêî ko bi rastiya wan bizane, ji ber xwe de û bi texmîn gotine, û li hev siwar kirine. Digel vê hindê em gotinên melayê Jaba weke xwe diguhêzînin stûnên xwe. Di benda melê de tiştine xelet hebin jî ew bend di celêbe xwe de eserke yekta ye. Herweki Xanî gotiye: "Kurdmancî ye ew qeder li kar e".

Elî Herîrî: Di nav şahirên kurdmanc de yên ko piştî îslamiyetê rabûne û bi kurdmancî nivîsandine; ê pêşîn Elî Herîrî ye. (Xwedê rahmeta xwe lê erzan bike û heke di ser bihuştê re bihuşteke din, bihuşteke bijarte heye cih û meqamê wî tê de çêke). Li gora ko me bihîstiye gundê wî Herîr di welatê Soran de ye û Elî bi xwe sorî ye. Lê Melayê Jaba dibêje ko Herîr di welatê Şemdînan de ye. Me bi xwe tu esera wî ne dîtiye. Dibêjin ko dîwana wî heye.

Melayê Jaba der heqê Elî Herîrî dibêje: "Şahirê berê Elî Herîrî ye. Dîwançeyek heye, şîhir û qesayid. Herîr jî gundek e di cihê û nehya Şemzdînan, di sencaxa hekariyan de, û şîhir û ebyatê di wî jî di nêv Kurdistanê qewî zêde meşhûr û marûf e. Texmîna ko di tarîxa çar sedê hicretê de peyda bûye û di nav Herîrê de medfûn e".

Melayê Cizerî: Mela li cem hemî kurdmancan, nemaze li cem feqehan ewçend nas e ko ne hewce ye ez wesfê wî bidim. Mela şahirê mitesewif e, dîwana wî sala 1919 an de li Stanbolê ketiye çapê. Beriya wê li Petresbûrgê jî hati bû çap kirin. Min jî vê çapê nisxeyek li Şamê di taxa kurdmancan de dîtiye. Çapa Petresbûrgê çapeke litografîk e.

Melayê Jaba di heqê Melayê Cizerî de dibêje: "Şahirê diwe Melayê Cizerî ye. Eslê wî ji Cizîra Bihtan e. Navê wî şêx Ehmed e. Di tarîxa pansed û çilî de di nêv Cizîrê de peyda bûye. Di wî wextî Mîr Imadedîn li Cizîrê mîr bû û xweheke mîr hebû. Ev şêx Ehmed li xweha mîr aşiq bûye. Xezeliyatine zehf gotiye û diwançeyek tertîb kiriye. Dîwana Melayê Cizerî dibêjin qewî dîwaneke misteleh e, û zehf li nik ekrajan meqbûl e. Paşê, Mîr Imadedîn ew şêx Ehmed ceribandîye ko aşiqê heqiqî ye û xweha xwe da ê. Şêx Ehmed qebûl ne kiriye. Ev şêx Ehmed jî di tarîxa pansed û pêncî û şeşê de merhûm bûye û di nêv Cizîrê de medfûn e, û ziyaretgaha xelkê ye".

Herwekî melayê Jaba gotiye tirba Melayê Cizerî ziyaretgah e. Ji xwe hêj di saxiya wî de welayet bi aliyê wî ve didan. Dibêjin ko mela li Westaniyê, li ber şetê Cizîrê, li ser kuçekî rûdînişt û şîhrên xwe dinivîsandin. Ji cizba wî kuç welê disincirî ko piştî ko mela jê radibû jin diçûn wî kuçî û nanên xwe pê ve didan û dipijandin.

Ji dîwana melê me xezala jêrîn bijartiye. Heye ko di dîwana melê de jê spehîtir xezel hene. Lê me kêfa xwe ji ber gotina "Şebçiraxî şebî Kurdistan im "jê re anî.

Pir ji dîna te xerîb im xanim
Ji te ser ta bi qedem heyran im
Her bi can teşnelebî lehlan im
Dil di benda giriha zîlfan im
Yûsîfî cirhekeşî hicran im
Niqteyî daîreyî rindan im
Lew şebî daîre sergerdan im
Badenûşî qedehî hîrman im
Bedel ateş ji ceger biryan im
Lew perîşan im û pir êşan im
Aşiqî nazik û mehbûban im
Tu mebîn bêser û bêsamîm im
Gulî baxê iremî Bihtan im
Şebçiraxî şebî Kurdistan im
Çi tebîet beşer û insan im
Lilehil hemd çî alîşan im
Di riya yar li rêza san im
Lew di iqlîmî sixen xaqan im
Sibehî îd e û ez pê zanim
Ko bi kêra te seher qurban im

Xweş birîndarekî bêderman im
Carekê şefeq e rûhim can im
Ji Xwedê re veke benda beriye.
Dînbirê hurmisalê zeriye
Nazikê nîşkerê sirperiyê.

zehf beyt û eşhar jî qewî mileme û rengîn gotine. Û navê wî jî di şîhrê da “Mîm û Hey” e, û miqdarê heftê û pênc salan emir kiriye û di tarîxa hefd sed û heftê û heft da merhûm bûye û li Miksê jî medfûn e.”

Gelo Feqehê Teyran kî bû? û navê wî, çi bû? Ji ber ko Feqehê Teyran leqeba şahir e û ne navê wî ye. Ji eserên wî “Wesfê şêxê senhanî” nik min heye. Yê ko ev nisxe nivîsandiye di dawiya wê de bi erebî gotiye: “Qesîda wesfê şêxê senhanî ya ko Mîr Mihmed nezim kiriye temam bûye. Ev Mîr Mihmed bi navê Feqehê Teyran meşhûr e”. Li gora vê şerhê Feqehê Teyran mîr bû navê wî Mihmed bû. Lê mîrê kîjan welatî? Heye ko jî mîrekên Miksê bi xwe bû. Ji eserên Feqeh min jî “Wesfê şêxê senhanî” pê ve tu jî ne dîtine. Ji xwe esera “Qiseya Bersîsayî” bi guhê min ve jî ne bûye. Min navê “Qewlê hespê reş” bihîstiye. Bawer bikin jê re “Hikayeta hespê reş” jî dibêjin. Min hin xezel û qesîdeyên wî ên perege de jî dîtine.

Dibêjin ko Feqehê Teyran şagirtê Melayê Cizerî bû û li ber destên wî xwendiyê. Feqeh di wefata Melê de jê re mersiyekek jî gotiye û li tarîxa wefata Melê tê de bi ebcedê îşaret kiriye. Ew mersiye bi destê min keti bû lê di dema nivîsandina vê bendê de ne bi min re ye.

Lê qenc tête bîra min ko Feqeh di mersiya xwe de dibêje “Heft eyn û lam ji hev bûn cida, şîn û girî dîsa tê da”. Heke mirov ev pirsên ha bi hesabê ebcedê hel kir bawer bikin tarîxa wefata Melê jê xuya bike. Dîsan jî wê qesîdê tête zanîn ko Melayê Cizerî jî gundê Hêşetê ye. Ji ber ko Feqeh dibêje:

Îro werin, lazim werin, cîran û xelkê Hêşetê.

Herçi “eyn û lam” Feqeh qala van her du tîpan di “Wesfê şêxê senhanî” de jî kiriye û gotiye:

Miksî (1) jî wê meymestihê
Tewîl diket hîkayetê
Miksî jî eşqê sihtiye
Ev şîhir vi şêx ve nihtiye
Halê xwe tê de guhtiye

ji “eyn û lam” a hicretê

Gelo leqeba Feqehê Teyran çawan bi vî şahirî ve bûye. Dibêjin ko Feqeh bi zimanê teyran dizanî bû ji lewre navê Feqehê Teyran lê kirine. Di vê babetê de min jî şêx Evdîrehmanê Garisî çîroka jêrîn bihîstiye.

Feqehê Teyran diçû Cizîrê. Bi rê ve rastî keşekî hat; pev re hevaltî kirin. Midekî çûn, westiyan, xwe dan ber siha darekî. Bihna xwe didan. Du çûk hatin û veniştin ser darê. Çûk pev re diştexilîn û Feqeh dikenî. Keşê ji Feqeh pirsî û got ê: Ma tu çîre dikenî?

Feqeh got: Ev adeta me ye, em feqeh holê dikenin.

Keşe: Divêt jê re sebehek hebe, mirov bê sebeb nakene.

Feqeh: Xebera te ye, lê heke min ji te re got, ditirsim tu bêbextiyê li min bikî û belakê bînî serê min.

Keşe soz da yê ko nabêje tukesî. Feqeh rabû mesela xwe jê re qise kir û got:

Ez bi zimanê teyran dizanim. Tu van çûkên ser darê dibînî, yekî ji ê din re dibêje, ev feqehê ha diçe Cizîrê, lê nizane ko li Cizîrê serê wî dê bête êşandin.

Keşe deyn ne kir. Her diwan da xwe û ji nû ve bi rê ketin. Gava gehiştin Cizîrê Feqeh çû Medresa sor, keşe çû Westaniyê. Li Westaniyê xelk giha bûn hev û wek mirovine ko li tiştêkî digerin diçûn, dihatin û li erdê fedikirîn û dipeyivîn. Keşe sehîti kir û zanî ko remildarekî gotiye ko di erdê Westaniyê de xezîneyek heye, lê nikari bû cihê wê şanî bide. Mîrê Cizîrê jî li xezîne digere.

Vê carê, keşe kenî û çû nik mîr; mesela feqeh û çûkan jê re got. Mîr şande pey feqeh. Feqeh gote mîr; belê ezê xezîne derînim, lê para xwe jê dixwazin.

Mîr jî şertê Feqeh pejirand, yanî qebûl kir. Feqeh jî çû hinek zad anî û reşand nava Westaniyê, û xwe li paş kevîrekî veşart. Teyr hatin ser zad, zad xwarin û bi hev re ştaxilîn. Teyrekî ji yekî dîtir pirsî:

- Ma kê ev zad reşandiye vê derê?
- Feqehê Teyran ev zad reşandiye, seba xezîne.
- Ma tu nizanî xezîne li kû ye ?
- Belê dizanim, sibehî wextê roj hiltêt kevîrê ko tavê berî ewilî lê didit xezîne di bin wî kevîrê de ye.

Feqeh zivirî medresê û nivist. Sibe zû rabû çû Westaniyê û piştî ko kevirê xwe nas kir berê xwe da mala mîr û got wî: Ezbenî min xezîne bi cih kir.

Mîr digel xulaman rabû, hat Westaniyê, erd kolan û xezîne derêxistin. Malekî zehf derket. Mîr ji Feqeh pirsî: Para te çi ye bêje...

Feqeh got: Beramberê serê keşê bidin min.

Mîr got: Serê keşê bi laşê wî ve ye, em çawan beramberê wî bidin te.

Feqeh got: Rahet e, serê keşê ji laşê wî vekin.

Anîn serê keşê jê vekirin û danîn ser şehînê û li milê din hêdî hêdî zêrên xezîne existin, hetanî ko zêr tamam bûn. Zêr beramberê serê keşê ne hatin.

Mîr enirî û gote Feqeh: Te zanî bû ko serê keşê hinde giran e, ji lewre te ev şert bi min re kir.

Feqeh deyn ne kir, zêr ji şehînê rakirin û çend kulm ax avêtine şûnê. Milê axê daket, serê keşê rabû. Hingê Feqeh berê xwe da mîr û got ê:

"Mîr im, min zêr navêt, zêr ji te re divêtin, tu ko xwedî xulam û mêvan i. Mexseda min ew bû ko ez şanî we bidim ji serê însên girantir ax heye, û insan bi tenê bi axê têr dibe."

Ev her sê şahîrên ha yanî Elî Herîrî, Melayê Cizerî û Feqehê Teyran bivê nevê beriya Ehmedê Xanî ne. Ji ber ko Xanî qala wan dike û dibêje:

Min dê elema kelami mewzûn
Alî bikira li banê gerdûn
Bînave riha Melê Cizêrî
Pê hey bikira Elî Herîrî
Keyfek we bida Feqeyê Teyran
Heta bi ebed bimaye heyran
Çi bikim ko qewî kesad e bazar
Nînin ji qimaş re xerîdar

Ezê niho hin şîhrên Feqehê Teyran bidim zanîn.

Ji Wesfê şêxê senhanî:

Van qisetan izhar bikim
Behsan kar û bar bikim
Yar û biran hişyar bikim

Da ez ji şêx dim wesfekî
Şêxek hebû çaxê ewil
Nûrha Xwedê hel bû di dîl
Sed gumreh û dal û midil
Bi destê wî tîn tobetê
Şêxek hebû sinhaniyan
Pir li min kubar ti wî
Ê b'xezeb xwendî ez im
Di qeyd û bendê ez im
Zencîr bi zendê ez im
Mîstaqi rindî ez im
Aşîqê cindî ez im
Perwazi findê ez im
Xweş qed û ehla ti wî
Cama piyala ti wî
Şûx bejn û bala ti wî
Delala mala ti wî
Pir bext û tala ti wî
Nîmeta ala ti wî
Dûr ji wisalê ez im
Yar di xeyalê ez im
Îsa li erdan ti wî
Bi girt û berdand ti wî
Serdarê pansed sofîyan
Ji qesîdeke wî:
Bizan ko min yar ti wî
Dil ji birîndar ti wî
Ez kuştim yekcar ti wî
Çi bikim ko min yar ti wî
Bê dest û hem pa ti wî

Melayê Bate: Melayê Jaba der heqê Melayê Bate gotiye: "Şahîrê siyê ji Melayê Bate ye. Navê wî ji Mela Ehmed e. Eslê wî ji bate ye. Bate gundek e, ji gundê di hekariyan. Di tarîxa heşt sed û bîstî da peyda bûye, û zehfîşîr û ebyat gotine. Diwaneke mexsûs heye, qewî qenc e, û mewlûdeke kurmancî gotiye. Di Kurdistanê de ew meqbûl e; û heştê salî emir kiriye û neh sedê hicrî merhûm bûye. Di nêv gundê Bate de jî medfûn e".

Li gora tiştê ko min bihîstiye Bate li Behdînan û li nîzingî Amediyê ye.

Ji eserên Batê min bi tenê mewlûda wî dîtiye. Herçî dîwan û şîhirên wî ne, çavên min bi wan ne ketiye. Mewlûda wî di sala 1905 an de li Misrê hate çap kirin. Heke ez ne şaş im ew mewlûd di sala 1919 an de li Stenbolê jî ketiye çapê. Bi min re nisxeke destnivîs heye. Eve çend dûrik ji mewlûda batê :

Hemdê bêhed bo xudayê alemîn
Wî xudayî daye me dînê mibîn
Em kirîne imeta xeyrel beşer
Tabihî wî miqtedayê namwer
Wî xudayî malikê milkê ezîm
Daye me mîras qurana kerîm.
Bo cemihî mislimîn û salihe
Bo feqîrê Bate jî el-fatîhe.

Axayê Bêdarî: Me tu eserên vî şahirî dîtine. Me bi tenê navê wî seh kiriye. Rawiyan gote me ko Axayê Bêdarî gelek guh daye zimên û çiqas jê hat ewçend bêjeyên erebî û farisî ne xistine şîhrên xwe. Melayê Jaba qet qala vî şahirî ne kiriye. Dibêjin ko Axa di pey Batê re rabûye. Ji lewre me ew daniye vê derê.

Ehmedê Xanî: Mela Camî di heqê Mewlana Celaleddînê Rûmî û kitêba wî "Mesnewî" de gotiye:

Men çî gûyem wesfî an alîcenab
Nîst pêxember welê dared kitab.

Yanî: Ez di heqê wî alîcenabî de çî bibêjim, ne pêxember e, lê kitêba wî heye.

Ev pesnekî bilind û hêja ye û bi her awayî li bejna Mewlana têt.

Di heqê Ehmedê Xanî û kitêba wî "Memozîn" de, bi min be, mirov dikare jê bêtir jî bibêje. Belê Xanî jî xudan kitêb e. Lê Xanî pêxember e jî. Pêxemberê diyaneta me a milî, pêxemberê ola me a nijadîn.

Xanî di wextekî welê de rabû ko – beriya niho bi sê sed û neh salan – ne li cem me, lê li Ewropayê jî xelk hêj li miliyet û li nijadê xwe hişyar ne bû bûn û zelumên ji yek milletî hev û dû ji bo ketolîkî an protestaniyê dikuştin. Di heyameke welê de Ehmedê Xanî bîra miliyeta xwe, bîra kurdaniya xwe biri bû û ji kurdan re goti bû hon berî her tiştî kurd in, rabin ser xwe, dewleteke kurdi çêkin û bindestiya milletên din mekin.

Melayê Jaba der heqê Ehmedê Xanî gotiye: "Şahirê pêncê jî Ehmedê Xanî ye. Eslê wî ji tayifeyê Hekariyan ji eşîreta xaniyan e. Bi xwe hatiye Beyazîdê, di tarîxa hezarê da tewetîn kiriye. Di zimanê kurmançî de Memozîn nav kitêbek aşîq û maşûqan gotiye û kitêbek lixet jî bi kurmançî û erebî gotiye, navê wê Nûbihar e. Zarokê di Kurdistanê hemû di piştî Quranê dixwînin. Ê zehf jî xezeliyat û eşharan û beyt bi zimanê kurmançî gotiye. Ê di zimanê erebî û farisî û tirkî jî qewî mahir û sahibî irfan e. Ê ji şîerayê di Kurdistanê hemûyan jî meşhûr û faîq e, belkî ji hemû şîeran meqbûl û memdûh e. Ê di hezar û şêst û sê da jî merhûm bûye û di nêv Beyazîdê da mizgefteke jî bi navê xwe bîna kiriye. Ê bi xwe jî li kenarê mizgeftê medfûn e".

Xanî herwekî bi xwe dibêje di sala hezar û şêst û yekê hicrî de ji diya xwe bûye.

Lewra ko dema ji xeyb fek bû
Tarîx hezar û şêst û yek bû

Kengê emirê Xwedê kiriye em pê nizanin. Lê gava Memozîna xwe qedandiye çil û çar salî bû.

Îsal gehişte çil û çaran
Ev pêşrewê gunahkaran

Xanî ji Memozînê pê ve hin eserên din hene. Nûbihar: Ferhengeke menzûm e. Kurdî-erebî. Xanî jî bo Nûbiharê dibêje:

Ji paş hemd û selewatan
Ev çend kelîme ji ji lixetan
Vêk êxistine Ehmedê Xanî
Nav lê Nûbihara biçûkan danî
Ne ji bo sahibî rewacan
Belkî ji bo piçûkê di kurmancan
Ji Eqîda îmanê:
Sifatê di sebhe ji bo zilcelal
Bizan heft in ey arîfê pir kemal
Xweşî, şîn û zanîn û vên û kalam
Bihîstin digel dîtî bû tamam

Xanî li Beyazîdê dibistanek jî danîbû û tê de dersa zarokan bi kurdmancî digot. Di pey mirina wî re şagirtê wî Smail bîst salên din li wê dibistanê guhdar bû û dersên kurdmancî tê de gotin.

Li gora tiştê ko min bihîstîye Xanî kitêbeke cexrofyayê jî çêkiriye û tê de qala ezman û stêrkan kiriye. Herçend ez gelek lê geriya bim jî ev kitêb neket destên min.

Ehmedê Xanî herwekî bi xwe gotiye Mem û Zîn ji xwe re kirine behane û bi vê hêncetê kula dilê xwe bi der daye, derdê mîletê xwe ê ker û lal bi ziman kiriye û ew axivandiye.

Mem û Zîn ji bo Ehmedê Xanî remzên Kurdistanê, rêzikên welatê wî ne. Xanî dibîne ko ew rezik wînda dibin, kurdmancî bi zimanine din dixwînin û dinivîsînin, bi rêzikên mîletên din ve diçin, belgên xwe ên nijadî ji xwe tavêjin, dikevin rengên mîletên din û bi wî awayî û bi rêva bindestiya wan dikin. Seyda dibêje:

Sazî dili kul bi zîr û bem bit
Sazendeyê 'eşqî Zîn û Mem bit
Şerha xemî dil bikim fesane
Zîne û Memî bikim behane
Nexmê we li perdeyê derînim
Zîne û Memî ji nû vejînim
Derman bikim ez ewan dewa kim
Wan bê mededan ji nû ve rakim
Meşhûr bikim bi terz û islûb
Mimtaç bikim mihîbb û mehbûb
Ewreng bikim ji nû serefraz
Da bêne temaşeyî nezerbaz
Dilber li Memî bikin girîne
'Aşîq bikenin bi derdê Zîne
Ev meywe eger xirab e ger qenc
Kêşaye digel wê me dused renc
Ev meywe eger ne avdar e
Kurdmançî ye, ew qeder li kar e
Ev tîfl e eger ne nezanîn e
Nûbar e bi min qewî şîrîn e
Ev meywe eger ne pîr lezîz e
Ev tîfl e bi qewî 'ezîz e
Mehbûb û libas û gûşîwar e
Milkê di min in ne mîste'ar e
Ez pîlewer im ne gewherî me
Xudreste me ez ne perwerî me
Kurmanç im û kûhî û kenarî
Ev çend xeber in di kurdwarî

Memozîna Xanî di sala 1919an de li Stenbolê hatiye çap kirin. Seyda Hemza – îro midirê dibistanên Hesîçê ye – jê re dibaçeyek nivîsandiye. Tê de dibêje ko Xanî Nûbihara xwe di sala 1094ê hicrî de nivîsandiye. Li gora vê tarîxê beriya qedandina Memozînê bi neh salan. Tirba Xanî li Beyazîdê ziyaretgaha xelkê ye.

Smaîlê Beyazîdî: Melayê Jaba di heqê vî şairê de gotiye: “Şairê şeşê, şairê di Kurdistanê Ismaîl e. Eslê wî ji Beyazîdê ye, ji şagirtê di Ehmedê Xanî ye. Di hezar û şêst û pêncê hicretê peyda bûye û di hezar û sed û bîst û yekê de merhûm bûye. Kitêbeke lixetan jî “Gulzar” nav telîf kiriye û bi kurmançî û erebî û farisî, zaro dixwînin. Bi xêrî jî wê jî zehf xezel û eşharan û ebyat bi zimanê kurmançî gotiye. Cehda wî meşhûr û marûf e. Û di nêv Beyazîdê da merhûm û medfûn bûye”.

Me Gulzara Smaîl ne dîtiye; ne jî şîhirên wî. Tiştê ko em di heqê wî de dîzanin ew e ko Smaîl daye ser şopa Xanî û di dibistana Beyazîdê de dersên zarokan bi kurdmancî gotiye.

Şeref-Xan: Melayê Jaba di heqê Şeref-Xan de gotiye: “Şairê heftê Şeref-Xan e, ji mîrê di Hekariyan e, û ji neslê Ebas. Di hezar û sed û yekê da jî li Colemanêrgê ko cihê hikûmeta hekariyan e peyda bûye. Eşhar û ebyat bi zimanê kurmançî û farisî zehf gotiye. Di hezar û sed û şêst û yekê da merhûm bûye û di nêv Colemanêrgê de medfûn e”.

Me ev Şeref-Xan nas ne kir. Heke jê mexsed xwediyê Şerefnamê Mîr Şeref e, mîr Şeref ji Bidlîsê ye, û me tu şîhrên wî bi kurdmancî ne dîtine.

Mîrad-Xan: Me navê vî şahîrê jî ne bihîstîye. Melayê Jaba qala wî dike û dibêje: “Şahîrê heştê Mîrad-Xan e ko di tarîxa hezar û sed û pênciyê da li Beyazîdê peyda bûye. Ewî jî miqderekî xezeliyat û eşharan bi zimanê kurmançî gotiye û di hezar û sed û nehê da merhûm bûye û di Beyazîdê da medfûn e û paşî wî ji kurmançan edî şair peyda ne bûne, heta niha”.

Herwekî me got di heqê Mîrad-Xan de em tu tiştî nizanin. Li gora navê wî divêt ew jî ji mîrekên Kurdistanê be.

Melayê Jaba: Em wî hergav bi vî navî bi nav dikin ji ber ko bi navê wî nizanin piştî ko heşt şairên jorîn hejmartine benda xwe bi gotinên jêrîn qedandiye:

“Berê zaf medaris di wilayetê di Kurdistanê de hebûn. Dikat, bajar, qeza û qesebe û gundan da ehlê Îslamê di Kurdistanê da elbete felabid medreseyek û dido û sisê û belko êdî zêde hebûn û bila derece diqet û ihtimam ji kenarê di hakim û ehaliyan der heqê emrê di medaris islaman hebûn. Li nik mezin û piçûkê di Kurdistanê qedr û rifta ilm û ileman hebû.

Melayê di qewî û zûfinûn di Cizîr, Amedî, Soran û Sêrt û etrafan da zaf bûn. Lakin niha êdî medrese û ilema û xwendin di Kurdistanê de qewî kêr bûye, nadir peyda dibe. Elbetde elametê axirî ye ko ilm ilema niqsan dibin.”

Kitêba kurdîzanê ûris di sala 1860î de ketiye çapê. Li gora vê tarîxê melayê ko em bi navê wî nizanin beriya niho bi 80-90 salî şairên jorîn senifandine û di heqê ilm û zanînê de ev tişt bi dilekî kul gotine.

Sîyehpûş: Sed heyf û mixabin ko di heqê vî şairê hêja de em tu tiştî nizanin, ji şihra jêrîn pê ve, ya ko vê paşiyê ketiye destên me.

Dilberek min dî bi çavan
Sed elif pabûsî bû
Agirek berda hinavan
Şemh û der fanûsî bû.
Şemh û rihniya zîlamê
Agirek berda di amê
Zîlf û xalên û temamî
Qeyd kirin mehbûs bi damê
Şerbeta şîrînkêlamê
Terkî min nadit midamê
Sed şikir îro selamê
Kir li min taze xulamê
Şerh û teqrîrê Îslamê
Fîkr û teswîrê kelamê
Reng û elwanê di Camî
Şibhetî tawûsî bû.
Şibhetî çavê duyengê
Qews û ebrûyê du bengê
Mir-reyê tîra xedengê
Zîlf û xal û xuncerengê
Kes ne dî qet wî çi rengî
Neqşê maçîn û firengê

Qet ne ma qet wî çi rengî
Hikmeta Têmûr û lengî
Sifdera mêrê du cengê
Şêr û mexmûr û pilingê
Sed hezaran wek bişengê
Hikmekî kawûsî bû.
Min qebûl e hikmê rindan
Serxweş û sûretlewendan
Lê çi bêjim qewl û bendan
Ketme tora lehl û xendan
Zehmetek wan pîr bi min dan
Kefşe bim wek gaz û sindan
Dil hedef kir tîr li min dan
Lê ji halê mestemendan
Bê edeb cewher bi min dan
Lewmenoşê can bi der dan
Xemzeyê pîr mekr û fendan
Lê li min casûsî bû.
Lê li min berda girînê
Mihbeta wê nezanînê
Bê sebeb ketme nivînê
Ax û efxan û enînê
Lê ji ber hisna şerînê
Şeq bû bedra yasemînê
Kanî hûra ser zemînê
Carekê bête girînê
Ev bi xef, hal im bibînî
Merhema bavê birînê
Zîlf û xal û xemrevînê
Bo me calînosî bû.
Zîlf û xal û mest û naz e
Işweyê wan xemzebaz e
Gerdenê gerdenfiraz e
Lê ji eşqa rûyê faze
Cerd dikin ehlê mecazê
Ta sedî yasî û gaze
Xef dibin esrar û raze
.....
Ez çi kim sewm û nemaz e
Kar û şixl û bê niyaz e

Min ji dest tenbûr û saz e
 Dil wekî naqûsî bû.
 Dil ebîr û mest û mîrê
 Begler û şah û wezîrê
 Da li min derbek bi tîrê
 Ta li mir'nê min vebîrê
 Kirme hib-ba zemherîrê
 Sîne kir armanc li tîrê
 Kanî mel-layê Cizêrî
 Mek-kî û Elyê Herîrî
 Xanî, Şêxê Babeşîrê
 Bê li dengê min feqîrê
 Xemrî û gîs û herîrî
 Şev li min kabûsî bû.
 Şev dikim nalîn zarî
 Şibhetî teyrê Biharê
 Ey Siyehpûş tu xumar î
 Sahîbê adab û kar î
 Çend Siyehpûş tu sitar î
 Lê bi eşqa dil nikarî
 Dir û yaqût û mirarî
 Misk û enber jê dibarî
 Hespê şahê şehsiwar î
 Angeh ez pabûsî bûm.
 Dilberê ehlê dilan bû
 Qatilê cergê pijan bû
 Qasidê rûh û we can bû.

Dibêjin leqeba Siyehpûş pê ve bûye ji ber ko hewranîkî reş bi xwe ve dikir, li hespekî boz siwar dibû û kolosekî spî li serê wî bû ;û ew di nav hesp û kolosê spî de reş dikir.

Ji şihra jorîn em dizanin ko Siyehpûş di pişt Xanî re ye. Jû pê ve Siyehpûş bi vê şihirê ji me re du şairên din dide nas kirin: "Mekî" û "Şêxê Babeşîrê".

Axayok: Gelo ev kurdê bi zmanê xwe bi qasî Ristemê kurd mêr e kî bû? Belê ew axa an pisaxayek bû. Lê axayê kû derê, navê wî çi ye û kengê rabûye?

Disan û dîsan em nizanin, em nizanin. Bi tenê çend dûrikên wî ketine destên me û bi vî awayî me zanî şahirek rabûye û leqeba wî

Axayok e. Nebe ko ev û Axayê Bêdarê yek hibin. Dîsan em nizanin. Ev in dûrikên Axayok yê ko bi dest me ketine:

Tawûs bi vî şiklê melîh,
 Şermendeyê saqê di reş
 Ew qijika gûxwer binêr
 Qij qij dikit elwan im ez.
 Şêrê ji heft bayê xwe şêr,
 Dawayî şêrî naketin
 Tûlepîsê heft kûçikan
 Ewew dikit erslan im ez.
 Nanê cehî têr naxwîtin
 Tiştêk di malê da niye
 Simbêl û çavan bel dikit
 Zobaşiyê qewman in ez.
 Fezl û terîqa neqşebend
 Ger ew bi şorbe germ biya
 Ew dîzika şorbe di nêv
 Dê şêxê Bestamî biya
 Fezl û terîqa sofîyan
 Ger ew bi reh beh'ta wicûd
 Ew nêriyê lehyetewîl
 Dê bê guman sofî biwa
 Fezl û terîqa aliman
 Ger ew bi şaşa gir biya
 Cismê kulindê ser mezin
 Dê qazî beyzawî biwa.
 Fezl û terîqa qadirî
 Ger teq teq û şeq şeq biya
 Ew şeqşeqa asî, yeqîn
 Dê qutbê gêlanî biwa.

Mewlana Xalid: Şêx Xalid Ziyaedîn di terîqeta neqşibendî de şihba Xalidî daniye. Mewlana Xalid ji kurdên Silêmaniyê ye. Şêx Xalid berî ewilî li Bexdayê û di pey re li Şamê terîqeta xwe belav kiriye û di sala 1242 an da li Şamê çûye rehmetê. Di çiyayê Çilyaran de veşartî ye. Mewlana Xalid şahirekî mitesewif e; û wî dîwaneke farîsî heye. Min bi xwe dîwan ne dîtiye. Dibêjin ko di wê dîwanê de çend qesîdeyên bi kurdî an nivkurdî hene. Me got nivkurdî ji ber ko Mewlana di wan qesîdan de kurdî û farîsî tevî

hev kirine. Êdî mirov nizane ew qesîde bi kurdî an bi Farisî ne.
Eve qesîdeyek ji wan qesîdan:

Çi tedbîr ey misilmanan
Kî men xod ra nemîdanem
Ne tersa me yehûdiyem
Ne gebr û ne milismanem
Ne beriyem, ne behriyem
Ne şerqiyem ne xerbiyem
Ne ez erkanî tebhîyem
Ne ez eflakî gerdan im
Ne ez Çîn im, ne ez Hind im
Ne ez bilxar û maçîn im
Ne ez milkê Iraqê me
Ne ez xakî Xuristan im
Ne ez av im, ne ez ba me
Ne ez xak im ne ez ateş
Ne ez dinya, ne ez iqba
Ne ez firdewsî ridwan im
Nişan im bê nişan başed
Mekan im lamekan başed
Ne ten başed ne can başed
Ne min ez canî canan im
Ne baba me, ne dada me
Ne ema me, ne xala me
Li ser wechê çiraya me
Dikim îro di efxan im
Ji efxana bes e salek
Ji maşûqan bes e yarek
Ji bo mihîban hero carek
Welî bim ez bi çeşman im.

Mela Yehyayê Mizûrî: Min bi tenê navê wî bihîstîye û ji min re gotine ko dîwaneke wî heye. Dîsan rawiyan gote min ko Mela Yehya gelek bala xwe daye zimên û di daira imkanê de, bêjeyên erebî û farisî ne xistine dîwana xwe. Çiyayê mizûriyan di ser Dihokê re ye.

Mela Xelîlê Sêrtî: Dibêjin ko Mela Xelîl di wextê Mela Yehyayê Mizûrî de rabûye. Evî melayî kitêbek heye bi navê "Nehcel Enam". Beytên jêrîn ji wê kitêbê ne:

Tu guh dêre nitq û beyana fesîh
Ji bo ferz û eynan e merdê melîh
Ko îmam û islam û sewm û selat
Li ser malîdaran e hec û zekat
Li ser te ji ferzan e ey nûrî can
Bizanî tu erkan û şertê di wan
Heçî hikmê şertê tu mihtac dibî
Ji bo zanîna wî tu minqad dibî
We lêken qe yek bê yekî nabitin
Misilmanî bê her dîwan nabitin
Tû manayê şehdê ko bawer bike
Telefiz eger qadir î pê beke.

Şêx Evdîlqadirê Gêlanî: Ev kîjan Şêx Evdîlqadirê Gêlanî ye? Xwedê pê zane. Yê ko navê wî ji min re gotiye, gote min jî ko dîwana wî di gundê Qelenderan de peyda dibe. Qelenderan di dora Mêrdînê de ye.

Hecî Fetahê Hezroyî: Dîsan min bihîstîye ko dîwaneke wî heye û herwekî ji navê wî dixuye ji Hezroyê ye.

Şêx Mihemedê Hadî: Rawiyan gote min ko pêşiyên Şêx Hadî ji Rewandizê hatine û di Lîcê de cih bûne. Dibêjen ko dîwana wî heye.

Şêx Evdirehmanê Taxê: Dibêjin ko Şêx Evdirehman Bidlîsê ye. Tax çi ye? Ji gundên Bidlîsê ye, an Şêx ji taxeke Bidlîsê e dûr e, û ji lewre jê re Evdirehmanê Taxê an "taxî" gotine. Me dîsan bihîstîye ko dîwana wî heye.

Nalî: Ji şahirên Soran e. Dîwana wî di sala 1931 ê de li Bexdayê çap bûye û yê ko dîwan dane çap kirin biserhatiya Nalî jî tê de gotine. Jê dixuye ko Nalî leqeba şahir e, navê wî Mela Xidir e, bavê wî Ehmed Şawês e. Nalî di sala 1215ê hicrî de, li Şarezorê, ji diya xwe bûye. Di sala 1255an de çûye Stenbolê û heta dawîya emrê xwe li Stenbolê ma û di sala 1273an de emirê Xwedê kir. Li Stenbolê di gornistana Eba -eyûbê- ensarî de veşartî ye.

Şêx Rîza: Şêx Rîza jî sorî ye. Ew jî çûye Stenbolê û li Stenbolê di civata şahir û zanan de gelek bi qedr û rûmet bûye. Dersa efendî û beglerên Stenbolê digot, nemaze bi farisî. Şêx Rîza hecawekî bêeman bû. Mixabin ko tu şîhirên wî bi min re nînin ko ez belav bikim. Bi tenê çîrokoke wî dizanim.

Herwekî me got Şêx Riza li Stenbolê dursa edebiyatê digot. Wezîrê miarîfê gelek ji Şêx Riza hez dikir. Lê carekê wezîr Şêx xeyidand. Di mala wezîrê miarîfê de, li heywanê postê hirçekî hebû; ev post bi kayê dagirtî bûn û li ser lingan sekinandi bûn. Şêx Riza piştî erna wezîr, rojekê, di dersê de qala mecaz û kinayê dikir. Ji şagirtên xwe re heçko mîsalek anî û got: "Gava hon dikevin xanîkî û li heywanê hirçekî dibînin divêt bizanin ko xwediyê malê qereçî ye".

Hacî Qadirê Koyî: Hacî Qadirê Koyî Xaniyê didowan e. Ew ji weke Xanî bi derdê mîletê xwe dişewitî. Şehir û qesîdeyên wî tev de li ser mîlet û welêt in.

Çend şihirên Hacî Qadir di sala 1925an de li Bexdayê di bin navê "komela şihirên Hacî Qadirê Koyî" de çap kirine. Di wê komelê de biserhatiya Hacî Qadir kurê Mela Ehmed e, di gundê Gorqeraçê de ji diya xwe bûye, û ji eşîra Zengenê ye. Lê ji ber ko di zarotiya xwe de guhastiye Koyê navê "koyî" pê ve bûye.

Hacî ji weke Nalî û Şêx Riza çûye Stenbolê û ketiye cîvata edîb û şahirên Stenbolê. Ji şahirên wê heyamê pirê wan farisiya xwe li ber destên Hacî xwendine.

Hacî dîwaneke mezin heye an hebû. Min dîwana wî dîtiye; bi destnîviseke hûr qederê 800 rûpel hebû. Hacî ji dîwana xwe du nîsxê nivîsandî bûn; heke nîsxê wê tirkan şewitandiye heye ko nîsxa din rojekê bikeve destên me.

Ezê îro şihreke Hacî e neçapbûyî belav bikim. Herwekî me got Hacî perestîşkarê Xanî bû. Hacî li ser Memozîna bavê min a destnîvîs şihira jêrîn nivîsandiye.

Zemane resmi caranî ne mawe
Çiraxî nazim û minşî kujawe
Le dewrî ême roman û cerîde
Egerçî meqsed e, zanînî baw e
Eman qedrê bizane em kitêbe
Le dinya êstekî hemtay ne maw
Le eyamî heyatî şêxî Xanî
Le ser nîsxey xet ew nûsirawe
Le layî erbabî xoy bo qedr û qiymet
Xezîney gewher e, û kîsey diraw e
Le mecmûhi diwel, Soran û Botan

Le sayey em kitêbe nasirawe
Le kurdan xeyri Hacî û şêxî Xanî
Esasi nezmi kurdî danenawe.

Hacî di sala 1912ê hicrî de li Stenbolê çûyê rehmetê. Bi eqlê min li Skûdarê di gornistana Reqece-Ehmed de veşartî ye. Ez dikarim bibêjim min Hacî dîtiye, lê nikarim bibêjim ez Hacî nas dikim. Ji ber ko sala ko Hecî çû rehmetê ez hêj nû keti bûm ser lingan.

Şêx Nûredînê Birîfkî: Ji eserên Şêx Nûredînê Birîfkî di destê me de bi tenê Çiroka Siltan Ebûbekrê Şiblî heye. Ji xwe jû pê ve min tu eserên şêx ne dîtine. Ev in çend beyt ji qesîda Ebûbekrê Şiblî:

Ev bendeyî şêxî cîhan
Lazim divî sira nihan
Zahir bikim qutbî zeman
Da hon bizanin qisetê
Şêxek hebû xewsê dinê
Insan hemî jê bûn xenî
Ne d'hate xab û xwarinê
Daîm bi terka lezetê
Navê ewî qutbî şerîf
Şiblî Ebûbekrê zerîf
Yekser dibû wek mû zeîf
Daîm bi tirs û xeşyetê
Eslê terîqa şêx çî ye
Ewil emîrî şahîye
Şêx hakimek farîsî ye
Siltanê mîr û şewketê
Mîr'ê nihawendî bû ew
Şahê semerqendî bû ew.

Evdirehmanê Axtepî: Kitêbeke wî heye bi navê "Rewzel Neîm" tê de qala wesfên pêxember û mîraca wî kiriye. Kitêb mênzûm e, û 360 rûpel in. Kitêb di sala 1302ê hicrî de hatiye nivîsandin. Evdirehman teqlîdî Ehmedê Xanî kiriye û di şihirekê de qala kurdmançî û kurdmancan kiriye. Evdirehman di beyteke vê şihirê de dibêje:

Me ev çend lefzî şêrîn çêkirin
Zimanê di tirkan me pê jêkirin.

* * *

Heta niho me behsa wan camêran kir ko bi nezmê nivîsandine û xwediyê dîwanê ne. Ji van pê ve çend mirovên din hene ko bi şîhirê mijûl ne bûne lê di warên din de bi kurdmancî nivîsandine. Emê niho qala wan bikin.

Kurdîzan Eleksandr Jaba jî di kitêba xwe de qala wan dike û welê dixuye ko ev tişt jî jê re ewî melayê kurdmanc bi devkî gotine û Jaba ew bi frensizî nivîsandine.

Elî Teremaxî: Jaba dibêje ko kurdmancan heta 1000 ê hicretê ilmên dîn û şerîetê bi zmanê erebî dixwendin. Piştî 1000î melayek bi navê Elî, ji gundê Teremaxê, ji qeza Miksê rabûye û ji ber xwendinê çû heta Bexdayê. Elî di medresên Bexda, Mûsil, Behdînan û Soran de xwend û di nav alimên heyama xwe de bû bû zanakî serdeste. Evî Eliyê Teremaxî piştî ko vegeriya welatê xwe rabû di gundê xwe de medreseyek ava kir û bi zimanê kurdmancî kitêbeke tesrîfê jî çêkir û dersa feqehên xwe bi kurdmancî got. Hêdî hêdî ew kitêb li Kurdistanê belav bû.

Mela Ûnisê Erqetînî: Jê re Melayê helqetînî jî dibêjin. Xuya ye ko “Erqetin” an “Helqetîn” gundê wî ye.

Vî melayî daye pey Elî Teremaxî û kitebên tesrîf, zirûf û terkîbê bi zmane kurdmancî nivîsandine. Min ne eserên Elî ne jî yên Ûnis dîtine ji lewre min nikari bû ez hin tiştan ji wan belav bikim.

Melayê Erwasê: Melayê Erwasê kitêbeke kiçik lê hêja nivîsandiye. Kitêba wî li ser nexweşî û dermanên wan e. Mela tê de qala nexweşîyan dike û dermanê her nexweşiyê û çêkirina dermanên jî dibêje. Min bi xwe kitêb ne dîtîye, ez bi salûxdanê dibêjim. Dîsan rawiyan gote min ko Melayê Erwasî di wextê Evdil-Xanê bavê Bedirxan de rabûye. Li gora vê û bi texmîn Mela beriya niho bi 150 salî emir kiriye. Ji kitêba wî re “Tiba Melayê Erwasê” dibêjin.

Kitêbeke Hîsabî: Vê paşiyê kitêbeke kiçik ketiye destên min, Kitêbeke mewzûn. Tê de qala hîsabî kirine. Ev in çend beytên wê:

Neh caran neh bi xwe hesêb ke biltemam
Heştê û yek in, tu bizan ya ez xulam.
Heşt caran çar çend in eya şîrînbira
Ew sih û dû ne herçî zêde ji te re.
Heft caran pênc çend in eya tîflê piçûk

Ew sih û pênc in da ko pê nebî xudûk.
Şeş caran sê çend in eya sahib meqal
Ew deh û heşt in tu bizan ya pîrê kal.
Pênc caran pênc çend in eya mêrê çak
Ew bîst û pênc in tu bizan ey canê çak.
Çar caran heft çend in tu bêje vê demê
Ew bîst û heşt in da tu hilnegrî xemê.
Sê caran neh bo te beyan kim ya delal
Ew bîst û heft in tu bizane ya heval.
Du caran çar çend in min bo te kirye xet
Ew heştê tamam in der vê nezma pir xelet.
Êk caran êk êk e bizan ya nasiha
Bo feqîrê koyî bêjin fatiha.

Di dawîya vê kitêbokê de bi erebî şerhek heye. Li gora vê şerhê xwedî kitêba xwe di sala 1345ê romî de nezim kiriye; berî hevdeh salan. Gelo li kû derê? Li Tîrkiyê, Iraqê an Sûriyê?

Xwendevanên delal. Ev nivîsara ko ji bo kitêbekê hindik lê ji bo bendekê hinek zêde ye, li hire tamam bûye. Herwekî min ji we re got li vê bendê ne wek bendeke tarîxa edebiyatê lê wek lîsteke şahirên me ên kevin fedkirin. Hingê hon dikarin xwe ji şaşbûnê biparêzin.

Celadet Bedirxan, ev nivîsa bi navê “Azîzan Herekol”, di hejmara 33 a Hawarê de weşandiye.