

# Dekolonyal Hafızanın Şenliği Olarak Kürt Müziği: **‘Yurdsuz’ Dilin Coğrafyası**

## ENGİN SUSTAM

“Hebûna pêvajoyên mîkro ên şoreşvanî tenê girêdayîye têkiliyên civakî nînin. Mînak em bêjin Modîglîanî, çend rûyên kû kesekê/î ciret nedikir çêbikin, bi şiklekî wî dîtin. Mînak wî, bi demek aşkera da û devirdora zemanekê de ev tişt û fikra em dibêjinê ‘makîneya bi rûyîti’ da kû bi tamamî biguhere; neyayek çavên hêşîn ên taybet çêkir/saz kir. Ev pêvajoyên mîkro ên vegûherînê bi aliyê têgîhêj û pratîkê/karbariyê re bi destê ew kesên kû xwedî baveriya kû hinek tişt dê bîn gûhertin re hat hilgirtin. Modîglîanî, tenê li ser “rûyekê” bi aliyê dîtinek cuda ve guherînek çênêkir, her wiha li ser “rûyekê” bi aliyê dîtinên kollektîf re jî guhertinek mezin awakir. Evê pêvajoyê, girîngiya hebûna xwe; li qadên civakî de şoreşvaniya xwe, hemû caran li demekê û devreyekê de parastiyê. Paşra jî pêvajoya wênasaziyê cihêk din çêbun. Paşê jî pêvajoyên din û mûstasyonên din ên şoreşî derketin holê. Her wiha bi çendîn nîşên “pêvajoyên mîkro” bi peresendî cihê xwe girtin. Belê, pîrsgirêkiya şoreşî, tiştên wusa di nav xwe de digire/dihevine.”

Félix Guattari, *Şoreş*, wergera Kurdî: Mithat Kutlar<sup>1</sup>

1 Bkz: <http://www.dunyaninyerlileri.com/sores-felix-guattari/>

## Giriş yerine:

Kürt müziğini, Kürt edebiyatı tarihi gibi devletsiz bir halkın sürgün hafızasına sahip olan, farklı eğilimlere ve dönemlere ait üretken politik bir üretim makinesi olarak tarif etmeliyiz. Ama aynı şekilde denilebilir ki, siyasal bilincin katmanları içinde en çok da Kürt müziği “yurtsuzluk” pratiği dâhilinde müşterek bir belleği yansıtmaktadır. Kürt müziği bir yandan bütün tonlarıyla, yaşadığı tecrübe hazneleriyle hüznü ve melankoliyi yüksek derecede yaşayan ama aynı şekilde politik trajedinin diliyle de bu atmosferi yaşatan, diğer yandan bizi doğru yoğunlaşmasına taşıyan siyasal hafıza alanıdır. Kürt müziğinin hafızası sözlü geleneğin beşiği olduğu gibi bu beşik Kürt dilinin ve edebiyatının hafızasıdır da. İşte bu metin Kürt müziğinin çok katmanlı ontolojisine belirli dönemsel okumalar ve yaklaşımlar üzerinden eğilecektir. Bunlardan biri en genel tabiriyle “vantsızlık” (Bê Welat) kavramına yaslanan belleğin kurcalandığı Dengbêj tarihine eğilmektir. Keza Dengbêjler tarihi bir ulusun sadece sözlü tarihi değildir, o ulusun “yurt ve toprak” anlatısının giriftli kulvarlarını deşen bir hafızanın direniş mekânıdır, kavrayışıdır. Dengbêjler ve Dengbêjlik Kürt siyasal bilincin dağınık hafızasını ele verir. Bu hafıza anti-kolonyal olduğu gibi yaralı ve hüznüldür. Gelenek, sözlü tarih (story teller) ve ulus-devlet üzerinden şekillenen bu edebi kimliğin ontolojik tekilliği aynı zamanda Kürt alanının müşterek hafızasını oluşturur.

Kürt müziği de edebiyatı gibi klasik, diasporik ya da çağdaş karakterlerinin ortak noktası olarak ilkin yurtsuz olarak kendini tarif eder, sonrasında sürgün deneyimine dahil olurken, bugün ise bütün bu hafıza imgelerinden etkilenecek şiddetin, travmanın ve ontolojik siyasal çıkışın terminolojisinde nefes almaktadır. “Yurtsuzluk” bundan dolayı sadece Kürt edebiyatının var olma biçimi değildir, aynı şekilde Kürt müziğinin “oluş” (devenir) halindeki işaretlerinin toplamıdır da. Kürt edebiyatının tarihi, siyasal bilincin içinden geçen bir anlatı, yurdun bulunuşu ve ontolojik keşifken, Kürt müziği bu alanda şenliğin politik daveti gibidir. O halde Kürt müziği tarihine belki de çok çalışılmamış Kürt müziği literatürüne nasıl dahil olmalıyız? Dolaysız olarak politik olmayan bir müzik pratiğinden ya da yaratımından bahsedebilmemizin imkânı var mıdır? Şiddet, savaş ve kolonyalizm karşısında direnişin ve toplumsal var olmanın dili haline gelmiş Kürt müziği içinde dil ve ritim tekil ve kolektif bir anlatım makinesi nasıl işlemektedir? Bu yazımızda Kürt müziği eleştirisinden çok, 1990’lar genel Kürt müziği okuması dahilinde onun diasporadaki çalışmalarla kurulan ilişkisine, sürgünün bu ilişkisellikte nerde durduğuna, çağdaş kolektif (Kom) müziğin dilsel imgelerine, ritimlerine, tonalitesine ve işaretlerine bakarken kendi “karşı-hafızasını” oluşturan dört coğrafyaya bölünmüş, anti-kolonyal göçebe bir müzik dilinin genel çerçevesine eğileceğiz.

Devletsiz bir toplumun sanat çalışmalarının yok sayıldığı bir ortamda dekolonyal perspektifin sunduğu bağlamda politik-kültürel alan içinde müziğin coğrafyasına eğilmek aynı zamanda özgürleşme eğiliminde olan bir halkın tarihine eğilmektir. Modernite okumaları, sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası çalışmaların kendini görünür kıldığı zamanlardan (özellikle Afrika dekolonyal sanatını dikkate aldığımızda) bugüne, “sömürgeciliğin girdabı” ve “ezilenlerin dekolonyal pedagojisi”, tüm dünyada sanatsal uygulamalarda farklı yaklaşımları, ilişkiselliği ve yeni bir dekolonyal estetiğin görünür olmasını sağlamıştır. Müziği çağıran bu metin, politik Kürt alanı algısının keşiflerinin dekolonyal fikrine nasıl sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Direniş ya da yeni Kürt öznelliğinin kaçınılmaz yurtsuzluk alanında oluşan müzik sanat çalışmalarının, devletsiz bir toplumun hafızası bağlamında, Türkiye’de (Bakur), İran’da (Rojhilat), Irak’ta (Başûr) ve Suriye’de (Rojava) karşı-modernite okumasına yöneldiğini, bunun ise sanat alanında kolonyalizme karşı oluşan ilişkiyel ve dekolonyal estetiği işaret ettiğini söyleyebiliriz. Kürtlerin kolektif hafızasının taşıyıcılarından olan ve hikâyelerini, ekonomik, kültürel, sosyal dönüşümler üzerinden detaylandıran Dengbêjlik kurumuna, bu bağlamda özel bir parantez açmak gerek. Keza bütün Kürt alanının müziksel etkinliği, bu sözlü hafızanın güçlü ilişkiselliğine dayanmaktadır.

Özellikle sömürgecilik ve varlığın sömürgecilikten uzaklığı, tüm dünyada sanatsal pratiklerde farklı yeniden varoluş şecerelerine bakmamızı sağlarken, Kürt alanında da farklı modernite pratikleriyle hesaplaşmayı görünür kılmaktadır. Bu anlamda Kürt müziği sanırım en önemli karşılaşma alanı olarak okunabilir. Kürt antifaşist müzik anlarına baktığımızda özellikle 1970 ile 1990 arası mücadele alanlarında üretilen antifaşist müzik çalışmalarının nasıl anti-kolonyal öznelikle ve sonrasında dekolonyal perspektifle buluştuğunu tespit etmekteyiz.

Sınıflandırılmış muktadir nesnelere ve özneler ile kolonyal modern yaratım arasındaki bağlantı, yakın tarihli bir egzotik keşiften uzak değildir; dahil etme ve dışlama arasında baskın ve egemen olan agonistik bir ilişki fikri, müziksel sanatın ama özellikle madunların hafızasına yaslanan, esamesi okunmayanların etrafına yerleşen müzik çalışmalarının başka bir estetik ilişkilenebilirliğine eğilimlendiğine şahit oluyoruz. Dengbêjlik pratiğinden çağdaş müziğin soundlarına yaslanan bu hafıza, bir halkın özgürleşme arzusu içindeki isyan ve direniş hikâyesini görünür kılmaktadır. Özellikle müzik çalışmalarının 1980’lerin başı itibarıyla Avrupa diasporasındaki güçlü çıkışı, arkasında Erivan Radyosunun arşivinin oluşu, sonrasında Türkiye, İran, Suriye ve Irak alanında farklı zamanlarda sınır-aşırı alanlarda oluşmaya başlayan Kürt müzik çalışmalarının Kürtlerin kamusal alandaki görünür olma pratiklerinin belki de en önemli aracı olduğu, Kürt karşı-kültürel anlatılarının da tecrübe etme yeri olduğunu söylemeliyiz. Bahsedilen durum bir

yandan *Bêwelatî* (yurtsuzluk) imgesinin içine sığınan bir toplumsal alanın siyasal etkinlikle kültürel ve sanatsal alanla olanla ilişkiselliğidir.

Dekolonyal estetik Kürt alanın belki de en önemli hafızası, sanatçıların ulus aşırı sınırları ve toplumsallıkları zorlayan demokratikleştirme potansiyellerini veya dayanışmayı göstermeyi çabalar. Kürt alanındaki sanatsal faaliyetler ne J. C. Scott'un belirlediği tahakküm karşısındaki Direniş Sanatlarını ne de direnişin mekanı olan sokak sanatlarını ele vermez, hayır sömürgecilik anlatısıyla, izleriyle şiddet rejimlerinin patolojisiyle uğraşan dekolonyal sanatsal perspektifi ele verir. Burada Fanon'un kışkırtıcı varlığı önemli, özellikle Freud'un çalışmasında, diğerlerine Avrupa merkezli kategorileri (Oeidipus kompleksi) yansıtırken, onun çalışmaları müzik açısından da patolojiyi mücadele alanı haline getiren bir teori kullandığını hatırlamakta fayda var. Bilinçdışının /içinin, tecrübenin, sömürgeleşmenin bütün dinamiklerinden beslenen Kürt müziği belki de kararsız bir kimlik olan madunluktan öte burada hiyerarşi biçimlerini yerle yeksan eden başka bir okumaya bizi götürüyor : Dekolonyal direnişin sarsıcı zeminlerine.

Bu çalışma kapsamında aynı zamanda bizim üzerinde durduğumuz asıl nokta, her şeye rağmen devletsiz bir müziğin, kendini, kuşaklar arası bir geçişte, hangi aralıkta ulusal bilince yasladığı ve burada siyasal hatların dışında müziksel pratiğin nasıl bir şekilde travma anlatımına yaslanarak bir mikro-politik ontolojik çıkış sağladığıdır. O halde bir yandan siyasal bilincin işaretlerini egemen kültürel yaptırımlara karşı kullanan diğer yandan şenlikli bir havada Dionysus'çu ontolojinin müthiş dramasını sunan ve *govend* kültürünü siyasal hatla buluşturan Kürt müziğini nasıl ele almalıyız?

### **Kısa bir tarihin ardından: "Vatansız" müziğin coğrafyası**

1970'lerden beri Kürt müziği, yaratıcı dinamikleri içinde siyasi kimlik meselesi olarak anti-kolonyal bir niteleme içindedir. Kürt kültürel alanının sosyo-politik dokusu içinde, bir coğrafyanın kaderinin belirlendiği siyasi direniş alanında, Kürt müziği sadece ilham kaynağı olmamıştır. (1990'lar kuşağının Şivan Perwer müziğinin etkisindeki Kürdistan özgürleşmesi etrafında örülen dağa çıkış hikâyeleri burada önemli anekdot olabilir) Kürt müziğinde direnişin yeri nefes alanı olarak bir politik enstrümanlaşmadan daha çok bir halkın hafızasıdır. Elbette Kom dönemi müziği üzerine özel bir parantez açıp, dönemin angajmanlık okumalarını da eklemekte fayda var. Lakin buna rağmen politik eylemselliğin görünür olmasına yardım eden, kitlelileri canlı tutan (Newroz'lardaki konserler bu anlamda çok önemli görünüyor) politik Kürt müziği ya da sadece Kürt müziği başlı başına sadece ideolojik bir durum değildir, başından politik olmanın verdiği kimlik varyasyonlarına ve mücadele alanına yanlanmasından kaynaklı anti-kolonyaldır. Bu bölüm çerçevesinde, sadece 1990'lar okumamıza katkı sun-

muyor, 1960'ların ortalarından itibaren yeniden filizlenen Kürt diasporasının kültürel ve dilsel çalışmalarını da bu okumalarımızda unutmamak gerekir. Genel anlamıyla Kürtlerde sürgün deneyimiyle birlikte *Bê Welat* (vatansızlık) kültürel hafızasının güçlü kaldığını, bunun aslında anti-kolonyal bir düşünümSELLİKLE yoğunlaştığını belirtmekte yarar var. Bütün Kürt çalışmaları neredeyse sürgün coğrafyalarında bir *Bê Welatî* kültürüyle kimlikleşmiştir. Kürt entelijansiyasının yuvası ve barınağı haline gelen sürgün (Welatê Xerîbiyê) Kürt kültürel çalışmalarının da beşiği olmuştur.<sup>2</sup> 1898 Kürdistan Gazetesi ve sonrasında edebiyatın belleği olacak 1932 Hawar dergisiyle başlayan bu serüven, dil çalışmalarında Celadet Ali Bedirxan, basında Pîremêrd, edebiyatta Stockholm Ekolü, müzikte Şivan Perwer, Nizamettin Arîç ve sinemada Yılmaz Güney, Hiner Salem gibi farklı dönemlerdeki örnekleri çoğaltmıştır.

1990'ları belirleyen kültürel havayı, etkisi altında olduğu 1980 darbesi belirlediği gibi, sonrasında Özal dönemiyle Türkiye'nin neoliberal politikalara ve 1984 Kürt Siyasi Hareketinin silahlı mücadeleye başladığı zamanla beraber Türkiye'nin savaş siyasetine yöneldiğini, bugünün Erdoğan hükümetinde olduğu gibi yeni bir paramiliter savaş ekonomisinin doğduğunu söylemekte yarar var. Bu savaş siyaseti koruculuk ve özel güvenlik rejimi (OHAL) olarak tasarlanırken, Türkiye'nin 90'larının aynı zamanda kapatılmış bir totaliter rejim pratiği (aynen bugünkü gibi) olduğunu analiz edebiliriz. 1980'lerin darbe sonrası toplumsal mühendislik tezleri ve kısmi özgürlük tutkusu Kürt Özgürlük Hareketinin silahlı mücadele geleneğiyle başka bir boyuta varmıştı. 1980'lerin ortasıyla 1990'ların sonuna kadar süren şiddet ve çatışma ortamının yarattığı savaş patolojisiyle Türkiye bir yandan belirli travmatik sonuçları olacak bir savaşın içine girmiş, diğer yandan 1990'larla gelişen küresel ekonomik ağlarla medya ve televizyon kültürü gündelik hayatı belirler konuma gelmiştir. Savaş siyasetinin yoğunlaştığı bu dönemde Kürtlerin de kitle iletişim ağlarından nasibini aldığını, sadece siyasi hareket olarak değil, Kürt alanında bir karşı-kültür (counter-culture) çalışmalarına yöneldiğini görüyoruz. Devletin resmi ideolojisine ve egemen medyanın dezenformasyonuna karşı oluşmaya başlayan karşı-kültürel bellek bir yandan MED TV (1995) gibi bir deneyimi ortaya koyarken, MED TV'nin ilk programlarının özellikle Kürdistan coğrafyası eşliğinde müzik klipleri oluşturmaktaydı. İlk TV cılık aynı zamanda satalit üzerinden Kürt müziğinin diaspora

2 Bkz., Kendal Nezan, Kurdish Music and Dance, in 'The World of Music', VWB, Vol. 21, No. 1 (1979), pp. 19-32 ; Stephen Blum, Christensen Dieter, and Shiloah Amnon, "Kurdish Music", in In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, 36-41. London: Macmillan Press Limited, 2001 ve Wendelmoet Hamelink and Hanifi Baris, 'Dengbêjs on borderlands: Borders and the state as seen through the eyes of Kurdish singer-poets', in Kurdish Studies, 2(1), 2014, 34-60 : <https://doi.org/10.33182/ks.v2i1.378>

ve ülke arasında bağ kurmasını sağlamıştı. Kürt müziğinin melankolik ve sembolik dili en çok da TV'cilik çalışmalarında öne çıktı. Kullanılan müzik materyallerinin gerilla imajlarıyla sarsıcı şekilde sunumu, sadece nostaljik bir imgelem değildi, aynı şekilde müzik ve imaj üzerinden ilerleyen yeni bir propagandanın da habercisiydi. Kürtler tarihlerinde ilk kez dinledikleri müzikle gösterilen amatör görüntüler eşliğinde işlenen klipleri aynı anda MED TV ekranlarında izliyordu. 1990'larda yasaklı olan TV'cilik yasaklı olan müziğini ekranlara taşıırken, müzik sadece bir özleme cevap vermiyordu. Ekranda sembolleşen ve Kürdistan coğrafi görüntüleri ve gerilla imajlarıyla biçimlenen müzik, propagandalaşan politik bilincin katmanlarını da ele veriyordu. Kürt alanında ilk kez oluşturan kanal olarak bu anlamıyla MED TV ve geleneği Erivan Radyosu gibi çok önemli bir göstergedir. Medya ve müzik kültürel üretimlerinin dili Kürtlerin siyasal faaliyetlerine (Kom ve Govend) yansımış ve MKM (Koma Amed, Agîre Jiyan, vs.), MEDKOM (Koma Denge Azadî) gibi kültür merkezlerinin açılmasıyla kültürel mekanlar müzik çalışmalarına yer vermiştir. Gruplar ilk çalışmalarını 1990ların ışığında ilk konserlerini buralarda yapmıştır.

Kültürel alandaki çıkışlar ve değişiklikler bir şekliyle Kürt alanının değişen dönemlerini ele verirken, sorunsallaştırırken, onu sadece bir sorun ya da ulusal sorun olmaktan çıkarıyor, bir halkın belleği ve anlatısı haline getiriyor. Kuşkusuz savaş döneminde oluşan çatışma atmosferi toplumsal alanda travmalar bırakırken, kültürel çalışmalar içinde özellikle sinema, edebiyat ve müzik bu travmatik hafızadan kışkırtıcı üretimler çıkardı dersek yanılmış olmayız. Sanatın ve edebiyatın dili, bizi ideolojik bagajlardan uzaklaştırıp toplum ve siyaset arasındaki karmaşık ilişkileri görmeye ve orada oluşan iç içe girmiş toplumsal gerçekliği sorunsallaştırmaya teşvik ediyor. 1990 sonrası Kürt Siyasal Hareketinin kamusal alana girmesiyle başlayan siyasal süreç başlı başına sadece kimlik dolayımına saplanmayıp diğer yandan mikro « direnişin» faali olarak dilsel ve sanatsal üretim kodlarını da ortaya çıkaran bir geleneği yaratmıştır. Türkiye'de kimlik okumalarının modernlik icralarına sızan bu mikro direniş hattı, burada sadece epistemolojik bir kopuşu sağlamıyor, siyasal sapma dediğimiz (*politic deviance*) madunların politik diline aracılık yaparak Türk modernleşme hattının hegemonik ilişkilerini de ters yüz eden bir kamusal beden taktığını ortaya çıkarıyor. Toplumsal belleğin kolektif anlatımı tam da burada işimize yaramaktadır. Çünkü direniş halinde olan bütün alt-kimlikler bir şekilde, egemen kültürel gramerin belirleyici öznesine karşı mikro-siyasal dilin gücünü ortaya çıkarmak için sanatsal üretime ihtiyaç duyuyor. Burada meselemizi sorunsallaştıran asıl tespit, hâkim kültürel bellekle mücadele halinde olan mikro-kültür, ontolojik üretilere ve hınç diline yönelirken, aynı zamanda sistem karşıtı hareketin öznesiyle de eş zamanlı ilerlediğidir. Dolayısıyla mikro-kültürler karşı-şiddet me-

kanizmasıyla kamusal alanda görünür olduklarında, sömürgecinin makro dilinden kurtulurlar. Lakin bizim üzerinde durduğumuz asıl soru: hangi biçimlerde kurumsal ve fiziksel şiddetin bütün şayiklerine rağmen, Kürt müziği mikro bir hafızanın içinde yer alan hınç diline yöneliyor? Ve Kürt müziği egemen kültürel hafızayla hesaplaşırken, bu hınç dilinin teknikleri hangi biçimlerde karşı, Kürt müziği siyasal dilini nereden kuruyor? Bu bakımdan diyebiliriz ki 1990'ların siyasal belleği Kürtlerin kamusal alanda sanatsal açıdan hem kuramsallaştığı hem de egemen kültürel yapıya karşı bu yıkıcı dili kurguladığı görsel çıkışın zamanına tanıklık eder.<sup>3</sup>

Kürt kültürel çalışmaları her dönem farklı mimiklere ve anlatımlara sahip bir toplumsal bagajı içinde barındırmaktadır. Kürt müziğine baktığımızda bunu daha iyi tespit edebiliriz. Uzun bir dönem diasporada yeşeren Kürt siyasal öznenin direniş çekirdeği olan Dengbêjler ve Şivan Perwer (Nizamettin Ariç, Ciwan Haco, vs.) iki temsili alegorik katman olarak dönemin nostaljik paradigmasına yönelik "özlem, acı, ah, başkaldırı ve yasın" ortaya çıkarıldığı melankolik politik müziksel etkileşimken, 1990'larda ortaya çıkan "Koma" (ya da "Kom") kültürüyle sadece başkaldırı ve militan halayın, müziğin diline yansıdığını görmekteyiz. Koma Berxwedan, Koma Amed, Koma Dengê Azadî ya da Agirê Jiyan olarak « Kom »'lar dönemi bir militan-protest Kürt müziğini halay kültürüyle birleştirerek hem melankolik isyan ve başkaldırı fikrini söylemleştirmiş hem de dönemin ajitatif anlatımını güçlü kılan marş ve militanvari ritimlere yönelmiştir. Yine 2000'ler sonrası müziğe göz attığımızda ideolojik «grup » ruhundan çok (parti müziği), siyasal bilincin dil ve tekillik dâhilinde örüldüğü, sokağın atıl olarak kendini failleştirdiğini, ajitasyondan çok etkileşimli kolektif dilin kullanıldığını görebiliriz. Siya Şevê, Hivron, Fereç ya da sokakta müzik yapan Koma Se Bira bunlardan bazılarıdır.

Kürt müziğinde kültürelci yaklaşım bir dönem ulusal bilincin propagandası eşliğinde ilerlerken, kültür mitleri ve otantik öznelilikler müziğin içinde yerleşik kodlar haline gelmekteydi. Yani eski Mezopotamya mitlerine dayanan kültürel bellek oluşturma pratikleri kendini Kürt Hareketinin örgütlenme performansında gösterirken, Kürtlerin ulusal kültürüyle siyasal hafızası arasında belirli köprüler kurularak siyasal bilincin bastırılmış algısı mücadele alanına Kürt müziği üzerinden aktarılmaktaydı diyebiliriz. Örneğin Mezopotamya Kültür Merkezi hem siyasal amaçla açılmış bir mekânken hem de ulusal folklorik değerlere yapılan atıfla, direniş geleneği modern kent kültürü içinde göçmen Kürtlerin gündelik hayatı ve tutsak ülke tahayyülü arasındaki konumuyla anlatılmaktaydı.

3 Engin Sustam, 'Musique Kurde : l'alternance d'une société « Bê Welat »', in Art et Subalternité Kurde, Harmattan, 2016, ss. 137-152

Özellikle savaşın koşullarına ve direnişin bütünlüğüne yapılan göndermeler, gerillacılığın idealize edilme biçimi ve kültürel militanlığın öne çıkarılması, müzik, edebiyat ve sinema alanında kültürel gerillacılığın işaretleri olarak okunmalıdır. Gerillacılık siyasal göstergeden, bir kült olmaktan çıkarılıp Kültür merkezinde ya da kültürel üretimlerde direnişin aktörüne dönüşüyordu. Bundan dolayı ilk “Kom”lar ortaya çıktığında gelenek ile çağdaş müzik ritimleri ve mars geleneği iç içe geçirilmiş direnişin hafızası İstanbul gibi göç ve diaspora alanında yeniden işlenmiştir. Bu anlamıyla Koma Amed (1991), Koma Gulên Xerzan (1993), Agirê Jiyân (1996), Koma Çiya (1995), yine MEDKOM çıkışlı Koma Denge Azadi burada özellikle Serhildan döneminin diaspora ve mücadele alanları açısından önemli örneklerdir. Eski Kürt folklorik değerleriyle yeni Kürt savaşının değerleri bu gruplarla birlikte kır ve şehir kültürü yakınlaştırılmasıyla direniş otantikliğine atıfta bulunmaktaydı.

Mezopotamya ve Newroz sembolleriyle kadimleştirme ve kimliği yeniden tahayyül etme teknikleri olarak kültürel hafıza ulusal bilinç ve politik ahlak etrafında oluşuyorken, örneğin Dengbêj geleneği bu yeni otantikliğin keşfi için müzikte önemli kod olarak Kürdistan alanında yeniden popülerleşmiştir. Edebiyatta ve müzikte Dengbêjlik üzerinden yaratılan sözlü tarih ve öykü anlatıcılığı, bir halkın siyasal davasını özneleştirirken 1990 sonrası göçmenlik pratiği içinde olan yeni Kürt özneyi de tarif ettiğini söylemek gerekir. Dolayısıyla edebi yazının bir ontolojik, ulusal hafızanın kodlarına yaslandığını, ama diğer yandan siyasal serhildanın (Kürt intifadasının) bu sembolik değeri atıl kıldığını, edebiyatın dilinin bu idealize edilen modern hafızanın tarih yazımına dâhil olduğunu söyleyeceğiz. Ondan Denbêjlik şehir kültürü içinde mekana ve hafızaya dayanan bir dili ve hatırayı nostaljik paradigma etrafında yeniden örerken, hafıza yeni dilin politik hükmü, Dengbêj evleri ise gelenek ve gelecek arasında yaratılan ulusal bilincin mekanları haline gelmektedir.

Kültür merkezi olarak MKM'nin hem siyasal olarak hem de kültürel üretim üzerinden toplumsal algıya ve kimlik mücadelesine farklı açıdan yaklaşma eğilimi (bir ulus-devlet retoriği olarak) henüz dokunulmamış ve değinilmemiş bir sosyo-politik durum olarak ilk kez 1990'ların başında kendini gösterdi. Kültür Merkezi kurulduğunda silahlı mücadele geleneğinin Kürt Siyasi Hareketi açısından farklı yaklaşımlara kaydığı söylenebilir. Bu anlamda Kürt alanında bir toplumsal ve kolektif hafızanın pratikleştiğini ve bunun kültürel bellek üzerinden deneyime tabi tutulduğunu hatırlatmak gerekir. Kültürel belleğin bu yönüyle grubun ya da cemiyetin kitlesel mobilizasyonu için gerekli motivasyonu sağlayan gelenek ve modern özne arzuları arasında ilişki kurmayı amaçlayan rezervuarlara sahip olduğunu söylemek gerekir. Burada 1990'ların başında başlayan kültürel bellek okumaları Kürt alanı içinde oluşan ulus inşası ve ulusal kimliğin



tanımlanması açısından bir temel oluşturmuştur. Öyle ki mitleştirme sembolleri üzerinden yürüyen ulus-inşası burada kolektif hafızanın bugünkü sosyo-politik direnişle buluşmasını, belleğin güncel olan alansallık üzerinden tarihsel tecrübeyle kimlikleşmesini sağlar. Mesela “şahin” kuşunun ve “dağ” figürünün (cesaret ve yabanıllık) eski Mezopotamya’da eklemlediği anlam ve sembolleştirme tekniği hem geçmişin toplumsal belleğine bir gönderme yaparken (eski kimliğin tanımlanış ölçülerini görselleştiriyor) hem de bugünkü yeni Kürt öznenin kültürel sermayesinin inşasına da katkı sunmaktadır. Koma Amed’in ilk albümü “Kulîlka Azadî”nin kapak görseline baktığımızda da eski Mezopotamya kültürlerine gönderme yapan işlemlerin yer aldığını bu dönemde müziğin özellikle buna eşlik ettiğini görmekteyiz. Gelenek ve hafıza bilgisi özneleşme dâhilinde işlevsel hale getiriliyor. Kültürel bellek ile kültürel üretim arasında her zaman yakınlık olmasa da özellikle klasik sanatsal dolayım üzerinden ilerleyen üretimlerde (şiir, roman, resim, heykel, vs.) etkili olabilmektedir. Belirli dönem sanatçıları ve yazarları da (özellikle 1970 ile 2000’ler arası) resim yaparken (Hasan Bağdaş, Ahmet Güneştekin gibi) ya da şiir yazarken eski Mezopotamya mitlerine, kültürlerine, yöresel kıyafetlere ya da Dengbêj geleneğinden gelen sözlü tarihsel anlatıma önem vererek üretim yapmışlardır. Diasporada yapılan modern Kürt edebiyatının başlı başına nostaljik paradigma üzerinden şekillenmesi, bu tür sosyo-politik gereksinimlere yaslanarak kültürel bir arşiv oluşturması ise kimliksel hafızayı diri tutmaya yönelik kaygı ve çabadır. Toplumsal patoloji bir tarih yazımını oluşturur mu bilemeyiz ama travma anlatılarının özellikle 1990’lı yıllara itibariyle işlendiğini belirlemeye çalışırsak, Kürt alanında önemli bir hafıza ve defter oluşturduğunu, dönemin bütün siyasal ve kültürel çalışmalarının ve hatta 2000’ler sonrası bütün sanat-sinema dilinin bunun üzerine oturduğunu söylemekte yarar var.

1990’lı yılların ortasından itibaren medyaçılık üzerinden gelişen yeni bir bellek ortaya çıkıyorken doğrusunu söylemek gerekirse belki de Kürtlerin kamusal alanda görünür olmasını sağlayan asıl pratiğin “Kom” ve govend üzerinden ilerleyen müzik olduğunu belirtmeliyiz. “Kom”lar döneminin yarattığı halay ve militantizm formları sadece müziksel ritimleri anlatmak açısından değil bir dönemin siyasal ve kamusal hafızasını deşmek açısından çok önemli verilerdir. Keza müzik alanı “Kom”larla birlikte kültürel yaratımdan çıkıp, siyasal gösterenin propaganda malzemesine ve kitle hareketinin retoriğine yerleşiyor. Miting ve gösterilerde öne çıkan, geleneksel Newroz kültürüyle bedenleşen direnişin en iyi belleğini 1990’lar sonrası Kürt çağdaş müziğinde aramak gerekir. Melankoliden şenliğe Kürt müziği bir halkın davasının beşiği ve nefes alanıdır. Bugün Kürdistan’da bütün Newroz’ların vazgeçilmezi haline gelen “Kom”lar, dönemin politik angajmanından kaynaklı bir propaganda aracı olmaktan çıkıp, bir halkın karnavalına dönüşen Newroz’un şenlik pratiğine dönüşmüştür.

O bakımdan 1990'ların en can alıcı sorunu sadece silahlı mücadele, insan hakları mücadelesi, kimlik hakları ve radikal demokrasi değildi, aynı şekilde direnç ve deneyimle çoğalan kültürel hafıza çalışmalarının nasıl yapılacağına dair tartışmalar ve etkinliklerdir de. Metnimiz aslında yukarıdaki analizleri sadece 1990'larla sınırlı tutmamaktadır, 2000'lerin kültürel hafızasına da giriş yapmaktadır. Yeni kuşağın politik okumalarının değişmesiyle ve belirli kazanımlarla diasporadan buraya doğru evrilen Kürt kültürel çalışmaları, müzik alanında da farklı parametrelere yönelmiştir. 1970'lerin ve 1990'ların ortak dili olan Marksist-ulusal okumalar, ulusal edebi yaratımlar, ulus retoriği 1990'ların ortasına kadar politik bir hafıza olarak önemliyken, savaşın içinde doğan ve onun deneyimini müziğe aktaran, göç ve baskı içinde büyüyen kurulu hafızayı yeni formlarla birleştiren (Rap, Hip Hop ya da popüler elektronik müzik) 2000'ler itibarıyla yeni bir kuşağa şahitlik ediyoruz. Aşağıda Kürt müziğini genel kartografyalarına ayırırken tam da bu yeni formlar üzerinde duracağız. 1990'larda zorunlu politik göçle şehre yerleşen kuşağın 2000'lerde kendini sokak kültürüyle buluşturan alt kültürün ve popüler kültürün en önemli parametresi, aktörleri olduğunu, sokağın bir direnç alanı olarak yeniden tasarlandığını ve yeni Kürt öznenin tam da bu kentsel değişim alanında kendini tarif ettiğini gözlemliyoruz. Sokakta doğan Koma Sê Bira'nın aktörlerinden birinin aynı zamanda Kobanê direnişi üzerine söylemeleri ve özyönetim alanlarında direnişe dâhil olması, tam da bu yeni kuşağın müzik ve direniş arasındaki siyasetine örnek olarak okunmalıdır. Kentin algılanması, Kürt göçmenliğinin deneyimleri tepkisel ve etkisel boyutta yeniden oluşturmasını sağlamıştır. Sokakta yapılan müzik ve performansla, Newroz'un ulusal mitten politik bir sembolleşmeye yönelmesi, Newroz alanında sembolik, ekonomik ritüellerin görünür olması, sokağın bir alt-kültürel direniş mekânı olarak Kürt alanında tasarlanması farklı bir kuşağın doğuşuna işaret ediyor. Kürt müziğini sokakta sergileyen, pop, rap, otantik yerleştirme yapan sokak sanatçılarının yarattığı göçmenlik pratikleri bu anlamda mikro-sosyolojik analizi verirken, yine yeni Kürt özneyi anlamamız, karşı-hafızanın alt kültürel değerlerini gözlemlememiz açısından önemli durmaktadır. Kürt alt kültürel belleği anlatım dili direniş ve siyasal bilinç üzerinden şekillendiği gibi müzikle birlikte Kürt alanında popüler kültür kodları da folklorik dilde kalmayıp aynı şekilde protest yapıda biçimlenerek siyasal arzulara da cevap veren niteliğe bürünmüştür. Bugün Kürt pop müziği ya da alternatif Kürt popüler müziği onu besleyen ekonomik destekle birlikte kültürel çalışmaların ve politik okumaların merkezine yerleşecek düzeydedir. Kürt alt kültürü sadece belirli politik refleksi sunmuyor aynı zamanda belirli tüketim arzularına da cevap veriyor. Kürt arabeskinin hem politik oluşu (gerilla savaşı, direniş ve destansı anlatım) hem de aynı topos dahilinde gelişen tüketim arzularına yönelmesi (kaygı, acı, yas,

isyan, hüzün, travma, vs.) belirli metalaşmaların duyusal dayanışmayla beraber geleneksel anlatılardan koptuğunu gösteriyor. Duyguların ifadesi Kürt arabeskinde direnişin kültüründen kaynaklı politik bir sitemi barındırdığı gibi ve kültürel değerlerdeki değişimler farklı olmasına rağmen (antikolonyal refleksi) Türk arabesk kültüründen de belirli formlar etkileşimler taşıdığı söylemliyiz.

1990'lı yıllar popüler kültürün diline dâhil olan göçmen Kürt öznenin mağduriyetini öne çıkarırken arabesk kültür içinde "kıro hanzo" denilen Kürt kimliğiyle biçimlendirilen damgalama ve ayrımcılık pratikleri televizyon dizileri ve klişeler üzerinden pasif izleyiciye sunulmaktaydı. 1980 darbesi sonrası popüler kültürün içinde ayrımcılığa maruz kalan ve damgalatılan Kürt göçmen öznesi belki de en açık şekilde, kendi mağduriyet dilini bu yılların melankolisi, yası ve aidiyeti etrafında kurgulamıştır. Keza bu darbe yıllarına eklenen savaş siyasetinin ayrımcı özelliğiyle acılı bir yas ve melankolik hiddetin gündelik hayata yansıtılmasını, baskı aygıtlarıyla, toplumsal kapatmayla yüzleşen aktörlerin popüler kültür içinde nevroitik çıkışlarla desteklediğini görmekteyiz. Küçük Emrah ve "Acıların Çocuğu" figürü egemen medyanın o dönemde popüler kültür üzerinden yarattığı "fakirlik ve gecekonduculuk" algısını hatırlattığı gibi, Kürt göç çalışmalarında ortaya çıkan kırdan şehre yönelen dinamiğe yönelik nefreti körükleyen Kürd-fobik eril dili de ortaya çıkarmıştı. "Kıro, Hanzo, feodal, cahil, namus cinayeti, vs" tabirlerinin damgaladığı bu şiddet sembolleştirmesi Kürtlerin linç edilmesine ya da aşağılanmasına katkı sunarken, şehirlerde Kürtlerin ırkçı bir potansiyelle karşı karşıya kalmasını sağlamıştır. Ama örneğin Küçük Emrah'ın tersine Kürtçe'de müzik yapan, Diyarbakır gibi göçün ve savaşın bütün izlerini hafızasında taşıyan bir şehrin arabesk ve pop kültürü içine yerleşen, elektronik bağlamasıyla düğün ve eğlence kültürünün (potpori halay müzik) sembolü haline gelen Emin Erbanê (Arbani) ya da Batı'da ve İstanbul banliyölerinde Kürtçe arabesk Rap (Serhado, Sherif Ömeri, Dillin Hoox, Ado û Zara, Shakur 93, Mohsen Farhang, Tolhildan, MM47, Rap Er msk, By Dj Mert, vs.) yapanlar gibi politik karakterlerle ilişkili aktörler direnişin içinden konuşan bir yastan, şenlikten, halay kültüründen beslenmektedirler.

### **Melankolik hafıza: Travmadan Direnişe Müzik İmgelerinin Yıkıcı Gücü**

Nietzsche "Tragedyanın Doğuşu" eserinde Avrupa kültürünün krizine ve yazgısına eğilirken, müziğin güçlü bir kuvvet olduğunu, felsefenin düşünme katmanlarını ele veren fırtınalı bir trajedinin anlatımına yardım ettiğini Eski Yunan ve Wagner örnekleri üzerinden ele almaktaydı.<sup>4</sup> Oysa "Putların Alacakaran-

4 F. Nietzsche, Naissance de la Tragédie, NRF Gallimard, 11 Décembre 1940, Paris, p.31-58

lığı”<sup>5</sup> kitabında ona göre müziksiz bir hayat hatalı olurdu. Bu sadece müziğin sarsıntılarını ve güçlü üslubunu ele vermez, aynı şekilde politik bir şenliğe dâhil olan müziğin davetkâr varlığını da anlatır. Müzik ideaların dünyasında değil arzuların ve istemlerin coşkusunda bir tragedyanın ve şenliğin habercisidir. Dengbêjler bir tarihe giriş yaptığında, o tarih sadece sözün hafızası değildir, politik var olabilme arzularının yansımasıdır. Kürt müziğinin varlığı, belirli farklı semptomlar üzerinden ele alınmalıdır. Keza Kürt müziği tarihi, sözlü edebiyat geleneğinden, sözün tarihinden bu yana bir politik hafızanın çıkışını ele verir. Bu hafıza bazen tekrarların, bazen de müziksel farklılaşmanın politik okumalarını içerir. Bir Dengbêj müziği ile çağdaş Kürt müziği anlatımı arasında yakınlaşma ve kopuşlar vardır. Hafıza ve tecrübe üzerinden Kürt müziğinin beşiği Dengbêjlerken aynı şekilde tekillliği ele veren, çağdaş müzik ritimlerini ve çalgılarını kucaklayan yeni yaklaşım bir o kadar da eski gelenekten bağını koparır. Keza yeni müziksel eğilim çalgıya yoğunlaşan ve bugünün siyasal hayatını anlatan tonaliteye yoğunlaşırken, bir Dengbêj’in (Story teller) hafızasındaki kırsal semiyoloji bu anlatımın içinde değildir. Belki de ondan dolayı bugünün Dengbêjliği ile eski Dengbêjlik arasında bile belirli ayrımlar söz konusudur. Bugünün Dengbêj pratiği bir hafızanın nostaljisini ele veren ve hatta pop-Dengbêjlik diyebileceğimiz, belirli ulus ritüellerini desteklemek için yapılan politik bir manifesto gibidir.

Kürt müziği bir hafıza mekânı olarak değil aynı zamanda bir toplumsal direniş ve kalkınış alanı olarak ele alınmalıdır. Özellikle trajedi ve politik melankoli, ulaşılmayan özgürlüğün vasıfları ve vatansızlık nostaljisi Kürt müziğinin beşiği gibidir. Nietzsche müziğin popüler aksiyonu üzerinde dururken özellikle Alman barok müziğinin eski Yunan esintilerine ondaki Apollonca ve Dionisosça olan (Akıl ve Şenlik Tanrıları) temalarına çok dikkat ederdi. Özellikle Wagner ve Schopenhauer’un (Welt als Wille und Vorstellung) şiirin bilincine yerleşen ve bir yandan hüznü görünür kılan tonalitelere yönelmekteydi. Keza müziğin arzu ve siyasetle olan ilişkisi Nietzsche’de (Tragedyanın Doğuşu’nda) hafıza aktarımı olarak değil, gerçekliğin trajedisi olarak ele alınır. Kürt alanındaki müziğin melodilerine yöneldiğimizde, popüler kültürden devşirilen sembolleştirmelerin dışında, şiirsel işaretlerin daha hakim bir boyutta trajedi ve hüznü üzerinden işlediğini, melankolik bir politikliğin bu hüznü çoğaltan anlatımlara sahip olduğunu söylemekte yarar var. Yani Kürt müziğinde siyasal düşüncelerin aktarımı, yaşanmışlıklar ve hakikatin anlatım biçimleri müziğe melankolik dil üzerinden yerleşmektedir. En politik ve hatta şenlikli müzik anlatımlarıyla karşılaştığımız isyan görüntülerinde bile melankoli müziğin dilinden düşmez.

5 F. Nietzsche, (The Works of Nietzsche) *The Case of Wagner, The Twilight of the idols the, The antichrist*, London, T. Fisher Unwin, Paternoster Square, 1899, p. 104

Bu konuda en iyi örneklerden biri Dengbêjler ve diaspora müziğinin nostaljik kültürü Şivan Perwer'dir. Perwer'in müziğinin temel taşlarının anonim ve stranbejler olduğunu bilmekteyiz. Ama Perwer bu anonim nakaratları ve tonaliteleri kendi müziğinde politik bir melankoliyle anlatır. Bu melankolik estetiğinin içine yerleşen en önemli şeylerden biri Perwer'in hem kendi coğrafyasındaki politik gam'dan beslenmesi (sömürgecilik, baskı, göç, sürgün, katliam, vs.) hem de diasporadaki gam ve elemin verdiği nostaljik atmosferin yarattığı durum. Örneğin 1976'da ki "Govenda Azadîxwazan" albümü sonrasında çıkan "Herne Pêş (1977) ve Kinê Em (1979)" albümleri politik olduğu kadar gam ve isyanın iç içe işlendiği parçalara ağırlık veriyor. Sanatçının bu ilk çalışmalarında bir yandan Kürdistan savaşçılarına, isyanın aktörlerine dair konuşlanışı marş ve govend üzerinden önemli bir tavır olarak öne çıkar, diğer yandan ise tam da nostalji etrafında tahayyül ettiği "yok ülkesi"ne dair hüznün ve gam albümlerinin derin estetiğine yerleşir. Oysa Şivan Perwer'in son albümleri (Şivanname / Gazind-2013 ve Şahî û Dilşadî / Şivanname 3-2015) daha popüler kültürün etkisinde kalan, eski albümlerdeki ezgi örüntüleri, tonaliteleri ve ritimleri tekrarlayan, ayrıca dil olarak melankoliden uzaklaşan yapıda olarak bu ilk albümleri kadar etkili ilişkiselliğinin kurulmadığını görüyoruz. Müziğin dilsel yetkinliği sadece zihinsel ve duyumsal yetilerden ileri gelmez ama aynı zamanda zaman ve ritim katmanlarını ören şey, müziğin duygu üzerinden yüklediği ağ ve frekans yaklaşımıdır. Yani müziğin eğlenme, hüznülenme ve sıla özlemi gibi etkinlikleri sadece duyumsamadan ileri gelmiyor aynı şekilde politik kodların antropolojik aktarımları ve duygular gerekçesi politik bir durum olarak müziğe yansır. Şivan Perwer'in ilk albümlerine yansıyan o zamanın ruhunu veren şey, Perwer'in de iktidar anlatılarıyla kurduğu ilişkinin uzaklığıyla birlikte denilebilir ki içinde olduğu duygular siyasetinden de ileri gelmekteydi. Keza Perwer'in ilk müzik çalışmalarında özgürlük savaşçılarına seslenirken bile ezgilere sinen, kavallara seslenen, bağlamanın tınısını zorlayan (bazen rock tarzı sıçramalara yansıyan) hüznü bir "Hawar" (yakarış) vardır. Bu dil Mezopotamya antik müziğinde de öne çıkan önemli yaklaşımlardan biridir ve Kürt müziğinde yüzyıllar boyu Dengbêjlik ve Stranbêjlik üzerinden işlemiş bir tarzıdır. Yani günümüz Kürt müziğinin antropolojik izlerini eski Mezopotamya politik dilinde bulabilmemiz mümkündür.<sup>6</sup> Manda Tchewa, Afrika ve Afrika göçmen müziğine eğilirken (Panafrikan müzik) dikkatimizi, geleneksel müziğin yereldeki antikolonyal boyutlarına ve Avrupa müzik hegemonyasına karşı diasporada oluşturduğu dinamığe

6 Sabine Jourdain, *Les Mythologies*, Librairie Eyrolles, Paris, 2007 ve Myriam Marcetteau, *Vie musicale a Mari sous les dernières dynasties amorrites (1787 - 1762 avant J.C.) [Texte imprimé] : contribution a l'histoire de la musique du Proche-Orient ancien et a la musicologie en Mésopotamie*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Müzik Tarihi Bölümü, Université Paris IV, 2008

çevirir. Burada müziğin özellikle Avrupa alanı üzerinden politik yayılması söz konusuyken, bir göçmen Afrika müziği geleneği göçmenlikle, antikolonyallikle ve gelenek arasında kalmış bir hüznü yönelir.<sup>7</sup> Kürt müziğine baktığımızda da bu anti-kolonyal hesaplaşma ve egemen kültürel müzik alanına karşı bir politik çıkış söz konusudur. Nizamettin Ariç'in 1979'da TRT radyosunda kadrolu sanatçıyken (ilk albüm: Telli Sazım, 1979) Serhat (Ağrı) bölgesinde bir konserde söylediği Kürtçe parça sadece onun siyasal dönüşümün başlangıcı değildir, müzik ruhu olarak diasporaya yerleştikten sonra oluşturduğu müziksel "hawar" geleneği anti-kolonyal isyanın ruhuna seslenir. Bu anlamıyla Feqiyê Teyran adıyla çıkardığı ve aslında "Çiyayên me" albümünden sonra (1985) Türkçe müzik hafızasıyla bir nevi hesaplaşma anı olarak kabul edeceğimiz "Daye-Rojek tê" (1987) albümü ve parçası sadece sürgün halinde olan bir halkın davasını ele vermez (Doza welat bîr nakim, dil dixwaze vegerîm, çî bikim? Nikarim...), diğer yandan bir halkın tarihine eğilirken bir halkın hafızalaşan isyanına, sürgününe, imkânsızlığına ve dil tutulmasına da eğilir. Nizamettin Ariç'in Kürt alanında müziksel serüveni anti-kolonyal bir hesaplaşmanın işaretleri gibiyken, yine Kürt müziğinde nadir olan sanatçılardan biri olarak müziğin tonal ve ritmik tabanlarıyla uğraşan (perde, tını ve duygusal yoğunluk), oynayan sanatçılardan biri olarak da okunmalıdır. Müziğinde bir yandan politik dilin ses bütünlüğüne dikkat ederken (özgürlük ve coğrafya öyküleri), ideolojik bagajdan uzak duran bu dili, bizi doğaçlama, anonimlik ve enstrümental doğal Dengbêjlik diyebileceğimiz yeni bir alana, Stranbêj geleneğine yaslanarak yönlendirir.

### **Popüler kültürden sosyo-politik direnişe Kürt Müziğinin baharı**

Kürt müziği en genel tabiriyle oluşturduğu alternatif sesiyle bir grubun, devletin ya da partinin müziği olarak değil (ki bir grubun, kuşağın ve ideolojinin müziğinin yaratılmasına rağmen) kolektif hafızada şekillenen devletsiz ve vatansız bir toplumun (Bê Welat) sürgün dili, belleği ve direnç müziği olarak okunmalıdır. Kürt müziğinde hafıza, Dengbêj'ler ve Stranbêj'lerle başlar. Sonrasında diasporada şekillenmiş olan bu hafıza kendi coğrafyasında kitle kültürüyle buluşup, ulusal propaganda ve kültürel inşa süreçleriyle siyasal kolektif bir anlatıma ulaşmıştır. 1990'lar Kürt Siyasal Hareketinin bütün kamusal okumaları tersyüz edebilen politik bedeninin ortaya çıktığı ama aynı şekilde tamamıyla Kürt müziğinin de başka bir evreye girdiği döneme ayrılmaktadır.

Yukardaki analizler etrafında ilerlersek, Kürt müziğini belki de kendi dönemsel okuması ve kuşaksal aktarımları itibariyle iç içe girebilen altı farklı temel

7 Manda Tchewa, *Musique Africaines, Nouveaux enjeux, Nouveaux défis*, OCPA, Paris, 2005, Bkz. Bob van der Linden, Music and Manipulation

döneme ayırabiliriz. Burada yaptığımız ayırmaştırma kesinkes bir kategorileştirme değil; sosyolojik olarak dönemsel genel bir analize katkı sunmasını sağlayacak kuşaklararası okuma olarak ele alınmalıdır:

1-Gelenek ve hafıza: Kürt müziğinin beşiği olan hafızanın deposu sayılabilecek bu dönem başlı başına gelenek üzerine kurulu bir müzik anlatısıyla örülmektedir. Bu gelenek içine Denbêj'ler ve Stranbêj'leri ekleyebiliriz. Kürt tarihi ve dil yazmaları tamamıyla bu geleneğin belleği üzerinden işlerlik kazanmış, ilk yazılı edebiyat geleneği yaratılırken örneğin yine bu hafızaya bakılarak bir miras oluşturulmuştur. Teorik ve pratik yapı olarak edebiyatta olduğu gibi müzikte de geleneksel Kürt müziği (stran'lar) yeni tarz müziğin etkileşim alanıdır. Bilindiği üzere Dengbêj'ler üzerine inanılmaz çalışmalar olduğunu belirtmekte fayda var. Lakin şunu belirtelim ki bütün müzik çalışmalarının hafızası Kürt alanında, edebiyat alanında olduğu gibi hala Dengbêj sözlü hafızasına yaslandığını söyleyebiliriz. Burada belirli antropolojik ayrımların dışında Dengbêj'lik sadece hafıza alanı değil, aynı zamanda önemli bir alan olarak bütün bir Kürtlüğün yeniden kurulma etkinliği alanıdır demeliyiz. Ondan Dengbêj'likten 2000'lerin otonom belediyeçilik örnekleriyle birlikte ortaya çıkan pop-kültürel bir kurgu alanı gibi duran Dengbêj evine yerleşen kurumsallaşma ve otantikleştirme alanına ise önemle eğilmek gerektiğini belirtmeliyiz.

2-Diyaspora ve sürgün: Bu alandaki Kürt müziği elbette sadece bir dönemin Avrupa diasporasını kapsamamaktadır. Örneğin İstanbul, Erivan, Sam veya Tahran alanlarındaki Kürt diasporasına ait müzik çalışmaları da buna eklenebilir. Lakin burada daha çok sürgün hafızasına ve anti-faşist müziğe yaslanan basta tek aktörler üzerinden sonrasında Kom'ların kurulmasıyla sosyal hareketler ve politik mücadeleler etrafında oluşan bir etkin Avrupa diasporasının öneminden bahsetmekte fayda var. Şivan Perwer, Nizamettin Ariç, Ciwan Haco, Koma Wetan (Erivan), Aram Tigran, Brader, Leyla İşxan vs. gibi Dengbêj ve stranbêj geleneğini de sırtına almış 1968'ler itibariyle bu diaspora ve sürgün müziğini üretenlerin anti-kolonyal önemli bir etkinliği olduğunu söylemekte fayda var. Avrupa diaspora müziği bugünde hala etkisini son 2015 surecinden sonra yeniden göstermiştir. Lakin Kürtlerin kaderi olan sürgünün bu müzik etkinliğine biz bir dönemden daha çok uzun bir okuma etrafına yerleşen bugünü de kapsayan geçişken dönemsellik üzerinden okumayı öneriyor. Burada ise şuan sadece nasıl diaspora müziğinin Dengbêj'lik sonrası önemli bir güç alanı ve taşıyıcı olduğuna eğilmek lazım. Diaspora müziği 1990'ların sonuna kadar ama özellikle ikinci Kom'lar dönemine kadar (birinci Kom dönemi yine diasporada 1970'ler sonunda kurulan ama 1980'lerde etkin olan ideolojik parti müzikleri dönemi) Kürtler arasında etkili olmaya başladı diyebiliriz. Öyle ki sadece diasporada kalmadı bütün Kürt coğrafyasının siyasal dili haline dönüşen toplumsal direni-

şin müzik üzerinden, kitle kültürüne taşındığı bir müzik yapısını ortaya çıkardı. Bu sürgün müziği kesinlikle Erivan radyosu gibi Dengbêj geleneğinden çıkışla müthiş bir belleğe ve siyasal gönderim diline sahip olmuştur. Bu dönem içinde aynı şekilde ilkin 1970'ler diasporasından gelen "sömürgecilik karşıtı antifaşist yaklaşım" içindeki Kürt müziğini de eklemekte fayda var. Burası elbette bir sonraki bölümlerle iç içe girebilme kapasitesinden, devamlılığında kaynaklı tek dönem içinde okunamaz. Ondan 1970 ile 2020 arası bir uzun dönem için farklı sınır-aşırı ve kuşak-aşırı okumaya yaslanmakta fayda var.<sup>8</sup> Çeşitli Kürt alanlarını zamansallık ve siyasal değişime göre farklı bir kontekst içinde analiz etmek gerekir. Ama Türkiye, Irak ve Suriye'deki Kürt alanlarını, 90'ların Serhildan'ından, federasyonun kurulmasından önceki veya sonraki farklı politik kontekstlere göre müzik çalışmalarını sorunsallaştırabiliriz. Mesela Irak Kürdistanı (Başur) ve Suriye Kürdistanı'nın (Rojava) arasındaki müzikal hafızadaki politik parametreler değişkenlik gösterir. Bugün Rojava alanı daha anti-faşist müziğe eğilimlenirken, mücadeleyi anlatan soundların öne çıkışı önem kazanırken, Başur alanında müzik daha yerleşik bir hafızaya, geleneğe, alternatif müzik çalışmalarına ve popüler kültür formlarına daha yatkın okunabilir. Türkiye'deki Kürt anti-faşist müziği, örneğin ayaklanmanın farklı yıllarında, Türk özel sömürge rejimi karşısında mikro-ulusal mantığa göre inşa edilmiştir ve ilk meyvelerini 1970'lerdeki sürgün sonrası aktörlerin çalışmalarıyla göstermektedir. Bu alana, "sömürgecilik karşıtı antifaşist yaklaşım" demekte fayda var. Eklemek gerekirse, antifaşizm sadece müzikten etkilenmiyor, aynı zamanda Kürt alanında silahlı mücadele biçimlerinin de etkisi altındadır. Kürt Serhildanları (Ayaklanma) bu bağlamda Kürt alanının anti-faşist müziğini analiz etmemize katkı sunuyor; burada ikinci Kom'lar donemi özellikle NCM çıkışlı müziği, gerilla müziğini eklemekte fayda var. Müzik, anti-faşizm ve politika arasındaki ilişkilerin, öncelikle müziğin araçsallaştırılmasının sömürge karşıtı sicilini düşünmemizi sağlayabileceğini de ekleyelim. Bu konuda önemli örnekler gelince: Şivan Perwer, Koma Berxwedan, Ciwan Haco, Hozan Dilgeş, Cevdet Baran, Rençber Ezîz, Ali Baran, Birîndar, Xelîl Xemgîn, Serhado, Rezan, Tolhildan, Sherif Omeri vs. Kürt anti-faşist müziğinin önemli bir kısmının bugün Rojava'da (Batı, Suriye Kürdistanı) ortaya çıktığını belirtmek önemlidir. Bu bağlamda, Rojava, sürekli olarak yeni işler ortaya çıkaran ve dolayısıyla mevcut Kürt alanını tasvir etmek için gerekli olan bir müzikal direniş alanı haline geldi diyebiliriz. 2014 Kobanê direnişi sırasında ortaya çıkan bir anti-faşist müzik çalışması, özellikle Suriye'deki cihatçı gruplara karşı Kürt direnişini anlatmaktadır. En ünlüleri arasında Marşa Rojava

8 Engin Sustam, 'Sounds of insurrection: Memory, Antifascism, and Anticolonialism in Kurdish Music in the Middle East and in Turkey' in *Kurdish Studies journal*, KSN, yayınlanacak metin, Mart 2021



1 (Berxwedana Kobanê) ve Marşa Rojava 2 (Berxwedana Afrînê), Kendal Maniş (Anthems of Rojava: Resistance in Kobanê and Afrin) veya Şervano - ji bo Rojava, Bir sonraki bölümde detaylandıracağım Hacî Mûsa (Mehmûd Berazî'nin çekimleriyle) tarafından ele alınmıştır. Üç şarkının ortak özelliği Rojava'daki anti-faşist direnişi tanımlarken bunu ulus-aşırı boyuta taşıyan, ulus-aşırı direniş gruplarının müziği haline gelmesidir. Elbette burada dinamik halinde olan 2000 sonrası Kürt diyasporasını eklemekte fayda var. Keza diyaspora farklı dönemlerden şarkıları, marşları uluslararası direniş dayanışması sırasında toplumsal hareketlerle ilişkilene üzerinden kurarken, müzik bütün eylem alanlarının vazgeçilmez etkinliği (çalakî) alanı olarak ortaya çıkıyor.<sup>9</sup>

3- Kom'lar dönemi: Bu minvalde 1990'ların zorunlu göçünün ve siyasal mücadelenin belirgin olduğu döneme girersek, Kom'lar (grup) döneminden bahsedebiliriz. Bu da 1990'ların başı NÇM (MKM) gibi yarı akademik siyasal ve kültürel Kürt kurumlarının ilk kez Türkiye kamusal alanında ortaya çıkmasıyla, özellikle zorunlu politik göçün ve travmanın ete kemiğe bürünmüş en önemli mekânı olan İstanbul gibi büyük batı şehrinde ortaya çıkmasıyla oluştu diyebiliriz. Fakat bu dönem Kürt hareketinin kuşkusuz bir sosyal ve siyasal hareket olarak kamusal alanı yeniden okumamızı sağlayan (zorlayan) somut duruşunun da radikalleştiği dönemdir. Yani militan müziğe girdiğimiz bir dönem ruhu ortaya çıkıyor. Bu bizi sol gelenekten gelen bir birikime yaslandırıyor, yani bir yandan siyasal hareketler ve kitle, diğer yandan propaganda, Kom'lar ve yine bilinçlendirilmesi gereken bir toplum önümüzde duruyor. Kom'lar 1970'lerdeki nostaljik duygulanım ya da sürgünün patolojisinden çok, burada direnişin içinden çıkmaları itibariyle daha militan bir govend (halay) müziğine yaslandılar. Halay sanırım Kürtlerin direnişinde en çok etkisi olan figür ve izleklerden biridir. Koma Berxwedan, Koma Amed, Koma Gulên Xerzan, Koma Dengê Azadî, Agirê Jiyan, Koma Çiya, Koma Dengê Soreşger, Grup Munzur, vs. tam da bu dönemin militan müziğinin grup ve kolektif eylem müziğinin baş aktörleriydi. Burada Koma Berxwedan Kürt Özgürlük Hareketinin marşlarını yapması itibariyle ideolojik olarak farklı bir konuma giriyor. Particiliği öne çıkaran grup, siyasal hesaplaşmayı şehidlik ve dava üzerinden ele alan propaganda parçalarına yoğunlaşmıştır. Dönemin ruhu itibariyle başlayan "Kom"lar, Serhildan'ların ya da diğer adıyla Kürt İntifadasının müziği olarak kitleleştirdiler. Ayrıca burada eklemek gerekirse Kürt müziğinde bir diğer önemli alan ise gerilla müziğinin öne çıkmasıdır. Dağda gerillalar tarafından yapılan, kayda geçirilen birçoğunun ismi bilinmeyen ya da kolektifleşen, dağ koşullarında kaydedilen bu müziğin en

9 Vedat Allak, 'L'ambiance sonore des çalakîs Kurde à Paris qui se révèlent comme une nécessité culturelle', Université de Paris 8 Vincennes, Yayınlanmamış Master tezi, tez direktörü : Makis Solomos, tez savunma jürisi : Engin Sustam, 7 Ekim 2020

önemli isimleri şunlardır (Stranên Gerîla): Hozan Serhat, Delîla, Koma Awazên Çiya, Sipan, Viyan, vs.

Ama tabii unutmamak gerekir ki bu müzikte Dengbêj'lerden ve o gelenekten devralınan, sonrasında modern batı, sol protest tarzda bir propaganda müziğinin ortaya çıkması sağlanıyor. Bu bağlamda Kürt alanında ortaya çıkan grup müziğinin, Türk sol kültürü içinde ortaya çıkan Grup Yorum gibi sol sekte müzik geleneğinden farklı bir yere koymak gerekir. Yerel ezgilerin ve de govend'lerin direniş geleneğine yaslanan Kom'ların ilham aldığı kaynak Latin Amerika protest sol müziği değil, Kürt alanının kendi siyasal ve kültürel kodları olarak öne çıkıyor. Burada Grup Yorum'un içinde yer aldığı sol marş geleneğinden ayrı olarak kültürel kimlik ve folklorik mitlerin, gelenek üzerinden ilerleyen tecrübenin etkili olduğunu, kitle hareketini ulusal form üzerinden yorumlayan ve halkı serhildana davet eden, bölgesel formları kullanmayı yeğleyen bir sanat-militanlığı tarzının söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Grup Yorum'un Türk egemen kültürel belleğe gönderme yapan (Şeyh Bedreddin) dilinden farklı olarak, Kürt müziği mikro-anlatının hafızasıyla biçimlenmektedir. İdeolojik olarak baktığımızda iki tarz müzik arasında sol, muhalif kitle kültürü üzerinden bir yakınlaşma söz konusu olsa bile ciddi bir ayrışma söz konusudur. Grup Yorum tarzı sol protest müzikler dışarıdan modernlik taşıyan öncü sınıf ideolojisi ve partici ideolojik bagajlarla hareket ederken, Kom'lar Kürt alanında dönemin ruhunu Kürt toplumunun toplumsal belleğini, kültürel mirasını ve geleneğini kullanarak (Dengbêj geleneğini örneğin) bunu yapmaktaydılar. Dolayısıyla Kom geleneği içindeki Kürt müziği sürekli bir kopuşlar, sapmalar ve devamlılıklar arz eden lineer bir yurtsuzluk çizgisinde ilerleyen, ama aynı şekilde vatan özlemi ve vatanın sömürgeleşmesini konu alan, aşkın coğrafya temelli okunuşunu öne çıkaran anti-kolonyal siyasal direnişin müziğine yönelmiştir. Belki çingene müziği gibi sürekli şenlik üzerine kurulu olmasa da, sürekli sürgün patolojisi, kaybetmek ve acı gibi bazen arabesk formlarla olsa bile karnaval bir govend (halay) üzerinden örgütlenen bir direnç müziğinden bahsediyoruz.

**4-Tekillikğin politikliği:** Şimdi belki de buradan zamandaşlığı kırıp dördüncü bir döneme girmek gerekiyor. Bu dönem tam da Kom'lar sonrası büyük şehirde ikinci Kürt isyan kuşağının yetiştiği bir dönemdir. Müzik olarak ideolojik-militan müzikten çıkıp tamamen kişisel yani "tekilleşen" (*singularité*) "vatansız" bir politik müziğinin siyasal katmanlarının zamanına giriyoruz (Bê welat). Bu dönemin müziği aslında 1990'larda savaş kuşağı içinde oluşan ilk olarak Kom'lar içinde müzik yapıp sonra buradan ayrılan aktörlerle başlıyor. Ama diğer yandan bu tekil müziğinin kent hafızası 1970'lerde Erivan'da ve diasporada rock-pop müzik yapan (ama aslında ikisi de 1990'larda popülerleşen) iki başat sembolü olan Ciwan Haco'nun ve Koma Wetan'ın folklorik tarzlarını da devralıyorlar.

Rock jazz pop tarzında devam eden, batı folklorik müziğiyle harmanlanan bu tekillik alanı yeni bir müzik geleneğinin doğmasını sağladı diyebiliriz. Yine Abbas Ahmet, Nûbun, Xero Abbas, Mehmet Atlı bu ilklerden fakat gelenek olarak 2000'lere yaslananlardandır. Oysa 2000'ler sonrası Koma Rewsen (rock), Aynur Doğan (folklorique bluz), Rojda (folklorique rock), Çar Newa (folklorique), Metin-Kemal Kahraman, Ferec (punk, Heavy-metal), Siya Şevê (rock jazz), Bajar (folklorique jazz), Ahmet Aslan (folklorique anonyme), Mikail Aslan (folklorique anonyme), Hivron (pop-folk), Jan Axîn (pop-folk), Burhan Berken (pop-folk, rock), Be Sinur (rock), Mem Ararat, Koma Zelal, Rojhan Beken (pop-folk), vb. gibi bir sürü müziğin yeni aktörleri Kürt müziğinde yeni bir direnç getirdikleri gibi bunu militan havada değil siyasal ama kişisel öznel bir politik dilde sergiliyorlar. Bu tarz müzik 1990'ların ontolojik ispatından ve Kom'ların militan tarzından tamamen farklılaştığı gibi diyasporanın nostaljik paradigmasından da kurtulmuş yerli-yurdlu olan bir dönemin ruhunun geleneğine yaslanmaktadır. Ama aynı şekilde underground Kürt müziği formlarına dayanan yeni Kürt müziği kolektivizmi, tamamen tekillikle, özneleşme dinamiği arasında farklı formların denendiği bir alt-kültürel (subculture) sanat formuna yoğunlaşmaktadır. Militanlıktan tekilliğe doğru yönelen bu sanatsal dönem Kürt müziğinde sadece protesto geleneğine yaslanmıyor, tekil bir direniş potansiyeli de taşımaktadır.

5- Popüler kültür ve Kürt Arabeski: Türkiye'de popüler kültür çalışmaları 1970'lerden beri kitle hareketine yoğunlaşırken, Kürtleri hep dışarıda tutarak ya da Kürtleri Türk arabeskinin içinde "öteki" olarak damgalamıştı. Oysa belki de belirtmekte yarar var ki, Türk arabeskinin ve hatta Türkiye popüler kültürün temelini Kürtler oluşturur. Özellikle "Kürt kökenli" Türkçe müzik yapan arabesk sanatçıları bunun en önemli örneklerini sunarlar. İbrahim Tatlıses bir yandan belki de bu ikonlaşmanın en önemli sembolüken aynı zamanda popüler kültür içinde patriarkal tahakkümün de sembolü olarak işlendi. Lakin bu işlenme sadece onun eril tahakküme dâhil olmasından kaynaklı değildi. Türkiye'de klasik ortodoks feminist çalışmaların bir dönem okuması da bu sembolleştirmeyi damgalama üzerinden ele aldı. "Kıro, hanzo, vs." üzerinden "ötekileştirilen" Kürtlük bu damgalama tekniklerinin, ırkçı egemen söylemlerin odağına oturdu. Ve bu ara alanda arabesk kültürü ve müziği sol-marksist okumalar tarafından da sürekli dejenere müzik, kültür diye lanse edilmekteydi. Kürtler belki de Türkiye popüler kültürüne asimile edilen ezgileriyle, kimlikleriyle çok şey sundular, popüler kültürü bir kitle hareketine eklemlediler. Lakin 1990'larda tırmanan savaş siyasetiyle yaşanan kimliksel-politik kopuş ve sonrasında özellikle 2000'li yıllarda artan popüler kültür çalışmaları Kürtlerin kendine dair konuşmalarını sağladı ("Esmer, Popüler Kürttür" dergisi gibi). Madun çalışmalarının da artmaya başladığı bu zaman aralığı Kürt popüler kültürünün sahneye çıkmasını,

diğer parçalardaki Kürtleri de etkilemesini sağlamıştır diyebiliriz. 2000'ler sonrası özellikle edebiyata, sanat ve popüler kültür çalışmalarıyla Kürt alanı bütün parçalarda kendi aktörlerini yaratırken bu aktörlerin diğer parça Kürdistan'lar da tanınır olmasını görünür kılan bir zamanın ruhunu ele veriyor.

Kürt arabeski özellikle Diyarbakır (Amed) sembolleşirmesinde kendini belirgin kıldı. Özellikle düğünlerde elektronik bağlama üzerinden görülen Kürt arabeski bir Kürt potpori müziği olarak kamusal alana dahil oldu. Diyebiliriz ki eski Dengbêjleri ve Şivan Perwer gibi ünlü Kürt sanatçıları taklit ederek ama aynı şekilde politik "Kom" tarzı müzikleri de kendine örnek alarak bir getto tarzı müzik kendini Amed gecekondualarında, direnişin mekanı olan bugünkü Sur, Ali Paşa ve Bağlar gibi semtlerde gösterdi. Yine kır düğünlerinin vazgeçilmez haline gelen elektro müzik çalışmaları bunun üzerine oturmaktaydı. Kürt arabeski sadece kır ve kent sıkışmışlığıyla yetinmiyor, politik davanın sembolleri ve "kahraman" gerilla türküleri, marşları da Kürt arabeskinin bagajında yer almaktadır. Ondandır diyebiliriz ki Kürt arabeski direnişin alanına dahil olan politik bir görünümü ele veriyor. 2000'ler sonrası Kürt müziği militan bir amaçtan çıkıp "sivilleşirken" aynı şekilde popüler kültürün üretim kodlarına ve yeni pazar piyasasına dahil olan müzik üretimleri de artmaya başlamıştır. Amed ve Kürdistan gettolarının "gizli kahramanları" olan Kürt arabeskinin aktörleri, Türk arabesk alanında olduğu gibi "popüler ve tanınır" olmasa da eserleri ciddi boyutta yankı bulmaktadır. Türk arabeskinde özellikle Kürt olan İbrahim Tatlıses vb. isimlerin taklit edildiği Kürt arabeskinin ilk dönem en önemli özelliği siyasal havadan kaynaklı olarak piyasaya rağmen politik oluşudur. Pazar piyasasına ve göç formların oradaki kırılmalara, mağduriyete ve mazlum okumalarına dayanan yeni tarz müziğin beşiği olan Kürt arabeski, diğer taraftan eklemek gerekirse alt-kültürel kent, Kürt belleğin beşiği kabul edilebilir. Keza Kürt arabeski bir salon müziği değil tersine düğünlerde ve halaylarda ortaya çıkan Kürt sokak müziğinin devamıdır. Bu anlamıyla da gecekondu ve getto müziğidir. Kürt arabeski geleneksel olarak Türk arabeskinin ve modernitesinin etkisi altında olmasına rağmen kendi mirasını yaratmıştır. Öncesinde İbrahim Tatlıses, Mahsun Kırmızıgül, Özcan Deniz, Küçük Emrah vs. gibi « Kürt kökenli » olup Türkçe arabesk müzik yapan bu asimilasyon geleneğini iyi okuyan Kürt arabeski, kitle kültür ideolojisinin üretiminden uzak değildir. Piyasa ekonomisi ve siyasal tercihleri, kitlenin arzusunu dikkate alan bu yeni tarz geleneksel arabesk formları taklit ederken onun "mağduriyet" söylemine yerleşir, mağdurun patetik halleri psişik şekilde şarkılara yansır. Türk arabeskinde belirleyici olan gecekondulaşma ve göç iken, Kürt arabeskinde belirleyicilik gettolaşma, savaş ve zorunlu göç üzerinden şekillenen travmaya yaslanır. Kürt müziğinin tam da popüler kültürü kucakladığı bir müzik tarzının geliştiği Kürt arabesk müziğinin ruh hali psika-

nalitik belirli verileri kucaklasa da birey-toplum ve savaş-birey-akıl yarılması arasına giren toplumsal patolojinin izleri daha yoğundur. Bu anlamıyla beki de 1980'lerin Küçük Emrah'ın o « mazoşist » havada “kurban ve mağduru” oynadığı «Acıların çocuğu » döneminden farklı olarak belirli politik angajmanlara sahiptir (düğünlerde gerilla marşlarının söylenmesi gibi). Bu dönem arabesk müziğin sözlerine yoğunlaştığımız da köyden büyük kente giden gettolaşan kitlenin psikolojisini analiz etmemizi sağlıyor.

1990'lar Kürtler açısından hala Türk arabeskiyle göbek bağı olan bir dönem olarak aynı zamanda toplumsal belleğin siyasallaştığı bir dönemi aralar. Lakin 2000'ler sonrası dönem bu iki dönem okumasından farklı olarak, bizim “yeni müzik tarzı üretimi” dediğimiz, Kürtçe söylenen, Kürt arabeskinin aralayan dönem olması açısından önemlidir. Toplumsal travmayla savaşın izlerini popülist bir havada şekillendiren, ama sadece savaşın izlerini değil, popülist arzuları da okşayan ampirik getto müziğinin doğuşundan bahsedebiliriz. Kürt arabeski hem politik mücadelenin ulusal formlarını barındırmakta (örneğin düğünlerde halay için söylenen gerilla marşları) hem de göçmen kamusal alanlarında biriken öfkenin, sınıfsal huncin resmini de ele vermektedir. Bir yandan anti-kolonyal direnişin kodları, gerillacılık Kürt arabeskinin etkiliyorken, diğer yandan egemen sınıfla ve içinde olduğu kimliğin egemen aktörleriyle hesaplaşan sınıfsal bir tema Kürt arabeskinin harmonik kulvarlarında yer alıyor. Kır ve kent kültürel okumaları arasında ama Dengbêj geleneğine de atıfta bulunan, karışık harmonik bir teknikleri kullanan Kürt arabeskinin en önemli kaynağını elektro bağlama oluşturmaktadır. Derinleştirilmiş ritim formlarından çok “bunalımın ve şenliğin” aynı anda işlendiği bu tarz müziğin Türk arabeskinde olmadığını söylemekte yarar var. Bu anlamıyla kendi orjinalliğini koruyan bir etkiye ve müzik formuna sahiptir. Burada Kürt arabeskinin bazı “taçsız” isimlerini sunabiliriz : Sehrîbanê Kurdî, Rojîn, Serif Kayran, Diyar, Kawa, Bismilli Zeko, Yusuf Harputlu, Murat Bektaş, Şahê Bedo, Aram Dildar, Zinar Sozdar, vs. Kürt arabeskinin bir yandan getto formlarını kullanışı ve direnişin diliyle hareket edişi, onu haddinden fazla politik mücadele geleneğine yaslarırken, diğer yandan kullandığı gamlı formlar ve kır-kent arasına sıkışmış bireyin krizlerini yansıtan histerik duygu içerikleri ise klasik arabeskin özelliklerini yansıtmasıyla da pazar ekonomisine dâhil olmak isteyen ve kendi küçük pazarını kurmaya başlayan bir müzik olgusunu gözlemletmektedir. Bu anlamıyla Kürt arabesk müziğini, yarattığı kurban ve mağdur hissiyatı üzerinden mazlumların ya da ezilen çoğunlukların popüler dili ve toplumsal belleği olması açısından kentli getto pratiği olarak okuyabiliriz.

6- Getto uyanıyor, yeni tarz müziğin ruhu: Bu son aşamada ise başka bir müzik tarzına bakacağız ama unutmadan söylemek gerekirse, bu müzik tarzının hem tekil olması hem de arabesk müziğin getto kültürüyle yakın olması açısın-

dan iç içe giren bir yatay formu söz konusudur diyebiliriz. Kürt Rap ve Hiphop müziği dediğimiz bu tarz, Kürtçe ve Türkçe'yi kullanması açısından ise başka bir çalışmayı gerekli kılıyor. Kürt alanındaki bu müziğin en belirgin özelliği bu kuşağın savaşın içinde doğup savaşın içinde şiddete ve baskıya maruz kalan kuşağın hikâyesine, belleğine eğilmesidir. Özellikle yine 2000'ler sonrası kendini önce Avrupa diasporasında görünür kılan sonrasında İstanbul gibi göç kentlerinde ortaya çıkan ve en son olarak Diyarbakir ve Batman gibi zorunlu göçün yoğun olduğu Kürt alanlarında gözlediğimiz Kürt Hiphop ve Rap müziğinden bahsetmek gerekir. Bir kent getto müziği olarak Kürt alanında ilk tınlarını iki binler sonrası veren bu müziğin kaynağını 1960'lar Amerikan siyahi müziği ve Avrupa siyahi ve Arap getto göçmen müziklerinin formları oluşturmaktadır. Özellikle 1960'lar itibariyle Almanya'ya göç eden ve yine sonrasında 1990'lar da savaştan kaynaklı zorunlu göçe tabi olan Kürt kuşağının ortaya çıkardığı bu yeni tarz Hip Hop-Rap müziği, Kürt arabeski ve Kom müziklerinin etkisindedir dersek yanılmış olmayız. İlk anı itibariyle bir diaspora ve göç kültürü (arabesk müzikte olduğu gibi) üzerinden ilerleyen Kürt Hiphop-Rap pratiği görünür olmasıyla yeni kuşağın getto anlatılarına ve direniş kültürüne daha yakın durmaktadır. 2000'li yıllar sonrası özellikle Kürt Siyasi Hareketinin ciddi boyutta siyasallaştığı, sivil itaatsizlik eylemlerinin arttığı, büyük şehirlerin Kürt müziğinin kamusal hafızasına dönüştüğü bir zaman aralığında diasporadaki sokak müziğinin etkisinde kalan Hiphop çalışmaları, yeni tarz müzik biçimi olarak bu anlamda en enteresan duran tarz diyebiliriz.

Rap'ın ritimsel şiirsel özelliği (anlamı zaten bu olan: "Rhythmic American Poetry) 70'lerin itibariyle politik-kültürel altyapısını Amerikan gettolarında (DJ Kool Herc'ün bunun öncüsü olduğu söylenir) Afro-Amerikan kültürün direnişinden çıkan doğuşuna borçludur. Rap ve Hiphop müzikte söz ve kafiyeler enstrümantal yapıdan daha önemlidir, böylelikle siyahlar içinde oldukları dışlanmışlığı popüler dil üzerinden kurarken, kendilerini anlatma ve madun olarak konuşma imkanı buldular. İlk çıktığında Rap ve Hiphop Amerika'da siyahların politik kazanımları ve Harlem gibi önemli mahallelerde elde ettikleri otonomiyle buluştu. Bu otonom kültürel çıkış, Afrika göçmen hareketinin yarattığı ve sonrasında kasıp kavurduğu Hiphop'ın da doğmasını sağlıyor. Kelime anlamıyla "kalça atmak-kalça sektirmek" olan Hiphop Afro-Amerikan dansını sokağın gettonun mikro diline taşıyor. Bu anlamıyla Hiphop'ın politik çıkışı ve dünyada bütün göçmenlerin, ezilenlerin ve dışarıda bırakılanların onu sahiplenmesi bu mikro alandaki direnen kültürel bellekler arasındaki dayanışma ve etkiyi gösteriyor. Hiphop politik dil olarak egemen popüler kültür ve kitle kültürü yaşamına ayrıca, polis ve devlet şiddetine karşı gettolaşmasını sağlayan şey sadece Afro-Amerikan okulu değil, iktidar aygıtlarına karşı takındığı siyasal tavırdan

kaynaklanıyor. Kürt Hiphop'ının koşulları da bu anlamıyla politik olmakla beraber Afro-Amerikan göçmen hareketinin ortaya çıkardığı bu sokak müziğine ve alternatif politik müziğe yakın durmaktadır. Hem isyanı hem de Kürtlerin direnişini anlatan ikili anlamda da alternatif duran Hiphop müziği Kürt alanında hiç çalışılmayan önemli müzik parametrelerindedir diyebiliriz.

Hiphop ve Rap tarzlarında yapılan müzik bir yandan Kürt göçünün travmalarıyla uğraşırken Kürt Arabeskinde olduğu gibi isyankar bir ruh haline kendine ödev edindir. Bu anlamıyla Kürt arabeski ve Hiphop birçok noktada ortaklaşmaktadır. *Serhado* (Avrupa diasporası etkisinde Kürtçe kullanıyor. Burada Tolhildan-Psikopata Kurdistan ve İstila'dan da söz edebiliriz), *Heijan* (İstanbul-Bağcılar Apaçisi olarak tanınıyor, Kürtçe ve Türkçe kullanıyor. Yine Bağcılar grubundan Cash Ömer'den de bahsedebiliriz) ve *Komutan Jojo* Mardin'li olup müziği politik cinayetler üzerinden işliyor, Uğuz Kaymaz'a yaptığı çalışması bunun arasında en önemlisidir. Birçok kişi ve grup olmasına rağmen bu üç farklı örneği kesişmeleri açısından özellikle verdik. *Serhado*, diasporada büyümesi ve politik Rap-Hiphop yapması açısından önemli bir örnek ve Kürt alanında Avrupa göçmen müziği üzerinden bu tarzı kullanan ilk isim kabul edilebilir. *Heijan*, diğer adıyla Bağcılar Apaçisi tam da İstanbul kent-getto sıkışmışlığı içinde büyümesi ve Bağcılar gibi Kürt getto alanının Kürt damarına dokunması açısından önemli duruyor. *Heijan* ve Cash Ömer "Çatı Record" adlı stüdyoda çalışmalarını yapmaktadırlar. *Komutan Jojo* ise politik göndermeleri yoğun olup "Uğur Kaymaz" cinayetine gönderme yapan "Nabê Keko" çalışması başlı başına hafızayı yoklaması ve sosyal patoloji karşısında konumlanışıyla politik parça olması açısından Rap-Arabesk arasında bir ritme sahiptir (buraya Mardin'li Rapçı Ronî Artin'i de eklemek gerekir). Bunun dışında burada enteresan bir Rap kişiliğinden bahsetmek gerek. Kürt alanında başta Kürt Özgürlük Hareketi direniş geleneğine yakın duran Diyarbakır Qirix ağzını çok kullanan sonrasında siyasal İslam'a yaslanan ve müziği bırakan Mişer'den de bahsetmek gerekir. Mişer, diğer adıyla Qirix, tam Diyarbakır Qirix ağzını politik getto müziğinin içine yerleştirip, o ağızla Rap yapması açısından ara bir etkileşime sahip. Özellikle de, müziği bırakmadan önce, Diyarbakır Hiphop aksanı yaratması açısından önemli duruyor. Bu isimlerin belki de ortak özellikleri kodlarının zorunlu göçle çizilmesi, sürgün ve getto koşullarında büyümüş olmaları ve Kürdistan'da ki savaşın koşullarını sanatçı olarak kendi müzik pratiklerine yansıtmalarıdır. Bunalım ve Mişer'in "Bura Diyarbakır (Ez öni böcektir)" adlı parçasını analiz ettiğimizde bunu daha açık görebiliriz. Parçanın girişi, Amed Qirix kültürü ve ahlakına, Fiskaya kuşağına gönderme yaparken küfürlü girişine rağmen "Amed çocuğuna" yönelik politik okuma Diyarbakır Qirix ağzının siyasallaşmasını sağladığı gibi, klabin içinde poşili YDG-H gençliğine gönderme yapan sosyolojik sembolleştirmesiyle

savaşın ve Serhildan'ın içinden konuşan bir pratikten bahsediyor. Parçanın içinde "Amed çocuğu bu harbi "zenci" ve Qirix ağzıyla iki dille oynaması ve sınıfsal eleştiriyile bir Diyarbakır tarzı Qirix Hiphop-Rap'ın doğmasını sağlıyor. Mişer'in parçanın sonunda Diyarbakır yerelinde, Sur'un ve Bağcıların sınıfsal okumasına yönelik okuma yapması, parçanın sonunda "Kim bizi dışlarsa dışlasın, Biz Kürdüz sonuna kadar bununla gurur duyuyoruz" konuşması ise savaş içinde büyüyen Kürt gettosunun politik son mesajını veriyor. Kürt Hiphop-Rap'ın en önemli özelliği belki de geleneği içinde olduğu sözlü kültür belleğini elektronik fonla ve yeni söz dağarcığıyla buluştururken, "ezilmişliği, itilmişliği" irdeleyen dışarıda bırakılan Kürt Arabeskin de olduğu gibi "esamesi okunmayanların" mikro-hafızasına yaklaşırken hırçınlaşıyor olmasıdır. Bu hırçınlaşma, agresif tonlamalar ve küfürbaz eklemelerle eril bir yaklaşım sergilese de sisteme karşı Kürt alt-kültürel belleğin dilidir. Bu anlamıyla Hiphop-Rap müziğinin altyapısı olan elektronik aletler ve bilgisayar aksamaları (aynen Kürt arabeskinde elektronik bağlama gibi) yoğun basın kullanımıyla, sözün etkisi atırılıyor. Hızlı Kürtçe ve Türkçe konuşma ise söyleyen vokalin sert duygu yoğunluğunu tamamlıyor.

### **Sonuç yerine:**

"Tarihte çoğu zaman 'anonim' olan bir kadındı.",  
V. Woolf

Sanat alanındaki inkârlar gibi asimile edilen Kürt müziği hafızası da başka bir okumayı gerekli kılarken, buna dair söylenmeyen mevcut çatlaklar ve polemikler de aslında dekolonyal estetiğin müzik alanında nasıl bir hareket alanı yarattığını gösteriyor. En son Avrupa diasporasında yine Hêja'nın 'Stranên Neşuştî' (Cenabet Şarkılar) yeni albümü de başka bir müzik alanının doğmaya başladığını imliyor. Kadın direnişinden kadın imgelerinin patriyarka ile mücadelesini deşen bir müzik çalışması inanılmaz bir alt-kültürel hafızaya yaslanırken, mikro-alan içinden kurulan kolektif imgeleminin kadın hallerinin devrimci özelliği nasıl çağırıldığına şahit olmaktayız. 'Cenabet Şarkılar' sadece bir albüm değil, Kürt müziğinin erkek ve eril sesine karşı sesi kısılan kadın formlarının isyancı dalgasıdır. Bu form sadece müzik yapma adına etkilenen bir durum olarak okunmamalı, çağdaş müzik sektörünün içine yerleşen bugün kadın ve erkek arasındaki eşitsizlikleri, Kürt alanında daha bariz hissettiğimiz bu zamanda, kadın bedeninin steril erkek bedeni karşısında kurduğu direniş belleğini temsil ediyor. Hêja diasporada Kürt kadını olarak bu alanı 1990'ların diaspora erkek dilinden de (Şivan Perwer – Delalê: Li kolanê bajarê Ewrûpa Li keça Kurd rast



hatim / Bê xwedî digeriya / Bi dil germê pêrgî min hat / Xûya bû li çara serê xwe digeriya) koparmaya çalışır, kadının dilinden yeni Kürt mülteciliğini bir mazlumluk veya güzel olan kadınlık alanı olarak değil, direnen dekolonyal kadın bedeninin isyancı dinamiği olarak anlatır. Kürt alanındaki müzik pratiği, hatta direniş müziği de bazen kırsal dünyadan kaynaklanan geleneksel ataerkil tip-te şekillenen ama sonrasında kentleşen erkeğin etrafında yüklenen göçmenlik, mültecilik veya kahramanlık gibi eril bir sistemle çerçevelenmiştir. Sadece elbette erkekler bir enstrüman çalmıyor ya da söylemiyor, demek istediğimiz, Kürt alanındaki müzik imgelerinin bütün her yerde olduğu gibi nadir kadınlık hallerine vurgu yaptığını söylemeliyiz. Erkeklik bir şekilde Kürdistan'da her yerde olduğu gibi nadir istisnalar dışında şarkı söyleme sanatını tekelleştirdi. Çoğu siyasal grupların müzik çalışması ya da kültürel topluluk faaliyetleri, kadın ya da erkek herkesin katılımının açıkça işaretlendiği veya genelde kadının 'vitrin' olarak sunulduğu müzik yapımlarının etrafında donuyor. Bu ikilem şu an yıkılmış olsa da (özellikle Rojava sonrası dönemde) esasen şarkı ve enstrümantal müziğe yaslanan bir geleneksel Kürdistanî erkeklik imgelerinin halen güçlü olduğunu söylemeliyiz. Erkekler toplumsal alanda 'güzel sesleriyle' travma ve patolojik vurgu soundlarını daha iyi vurgulayan olarak işaretlenirken, belki bu çok özel durumlarda bile 'güzel' kadın sesi erkek gibi dikkate alınmayan bir aradanlığa yerleştirilir. Keza kadın sesi şok eden bir ses vuruculuğu olarak mücadeleyi anlatan güç dengeleri içinde okunamaz (bir iki istisna okuma hariç elbette). Bundan bugünün Kürt müziği sadece dekolonyal değildir, dekolonyalleşen kadın bedeninin bu alanı yeniden tarif etmesidir. Bundan Kürdistan'da müzik fazlasıyla erkektir ve birçok travmatik duygulanım alanları erkeğin esareti, yılgınlığı, yorgunluğu ya da kahramanlığı üzerinden söylemlerle, sanırım 'Cenabet' oluş (Neşuştı ) sadece kadına ait olmasıyla değil, bütün kolonyal pratiklerin kadın bedenine yüklediği imgeler dünyasını da tersleştirmesiyle hayli önemli bir çalışmadır. Yeni Kürt müziğinin belki de yeni alanı patriyarkaya karşı müzik içinden konuşan kadın bedeni, dili, jestleri üzerinden tam da buradan kurulacaktır. Burada elbette belirli yanlış okumalara mahal vermemek için sunu ekleyebiliriz. 1990 sonrası Kürt Siyasal Hareketinin kadın okuması müzik alanında da önemli değişimlere sebebiyet verdi. Özellikle otonom belediyecilikten sonraki dönemlerde, Türkiye Kürt alanında oluşan bütün 8 Mart Dünya Kadınlar Günü kutlamalarının ve Newroz müziklerinin en genel anlamıyla eşitlik temelinde gelişen bir kadınlık siyasetle oluştuğunu belirtmeliyiz. Yine politik eylemlerde (özellikle Barış Anneleri eylemleri) kadınların görünür olmasını sağlayan seslerinde zılgıt ve tilili haykırısı ya da ellerinde Def ve Erbanî ile yürüyüşün ritmine müdahale edilmesi, Kürt kadın müziğinin sokak dilini kadınlaştırmaya etkin bir kültürel faaliyete dâhil olduğunu, kadın bedeni üzerinden Kürt alanının hangi biçimlerde dekolonyal özgür öznelliği kurduğunu tespit edebiliriz.

Müzik alanında, Kürt alanı sadece savaşın belleğini yoklayan alan olarak okunmamalı, aynı zamanda toplumsal hafızanın travmaya dâhil edildiği atalet zamanlarını arşivleyen olarak da ele alınmalıdır. Kürtlerin sanatsal ve kültürel üretiminin tarihi, 1970'li yıllarda sömürge karşıtı bir üretim yolu izlerken, 80'li ve 90'lı yıllarda Türkiye topraklarındaki Kürt militan kuşağın sürgünü (diaspora) sonrasında toplumsal yeni yazma biçimlerinde kendini yaratır. Bu metin son ve öncelikli amacı, bu konjonktürde, Kürtlerin direniş biçimlerinin tarihselliği ile ilgili yaratıcı bir Kürt sanat alanının ortaya çıkışını göstermek ve müzik bu alanda en önemli arşiv çalışması ve eylem katmanı olarak önemli görünüyor. Kürtlerin bu alanını iki değer rejimi olan sömürgeleştirilmiş alanın mikro dilleri ile egemen alanın makro dili arasındaki sanatsal algının, isyanın, çatışmanın, şiddetin ve direniş tarzlarının bir takımıydı olarak tanımlayabiliriz. Bu çalışma çağdaş ve modern Kürt tarihinin özgül maduniyetinin konumundan kaynaklanan özneleşme biçimlerine ve kolektif sözcülimin üretim alanına da dayanır. Bu anlamıyla, sömürgecilik-karşıtı düşünceyi miras alan, sanatsal yaratım yoluyla bir alt konumlandırma ölçeğinde ortaya çıkan, yeni öznellik biçimleri üreten yaratıcı dekolonyal bir direniş ve muhalif müzik sanat yapma biçimleri ortaya çıkıyor. Bu, egemen kimliğe karşı semiyotik kimliğin reddini içeren “direnişteki dekolonyal mikro kültür” teorisidir. Kürtlerin madun kültüründe görünürlüğün ve öznelarasılığın nedeni, sömürgeci kimlikler olan Türk, Arap ya da Fars'ın politik oluşumunun ayrışması olarak adlandırılabilir. Bu açıdan bakıldığında Kürt alanı, kültürel ve sanatsal ürünleriyle madun terimini mikro kültürün egemen kültüre karşı bir kanonlaşması olarak ele almakta, merkezin söylemini ve etnisitenin çevresel mağduriyetini muhtevassızlaştıran karşı-iktidarın yarı-periferik bir direnişi olarak gelişmektedir. Müziğin içine yerleşen bütün dil hikayelerindeki bazı anlatılar görüleceği gibi, egemen toplumun değerlerinin toplumdaki bir “anomali” olarak “başkalarını” nasıl tanımladığını anlamamıza yardımcı olur. Bu şey egemenin sömürgeyi algılama biçimidir. İşte müzik tam da bu aradanlıkta, bu bakma biçimi diğer sanat alanları gibi alt-üst edebilirken, orayı yeniden kurarak direnişin alanı haline gelir ve esamesi okunmayan Kürt özneliğinin var olmasının hafızası olur. Kürt maduniyetinin politik süreksizliği, toplumun sürekliliğinde gotik zombi figürüne çevirir; sanat yapıtları ve karşı kültürel kodlar aracılığıyla sömürgeci kültürün gözündeki lanetli bir yıkım biçimi olarak somutlaşan bu şey Kürt müziğinin dilinde inanılmaz soundlarla beslenir. Ciwan Haco'nun 'Min navê xwe kola li bircên Diyarbekir' parçası ne kadar hüznü bir mikro-devrimci madun oluşu ele veriyorsa, ezilenlerin dilinde Ferrec'in punk-metal parçası 'Helikopter' de o kadar hırçın, vurucu bir *ressentiment* (hıncın) duygulanım dünyasının performansını ele verir. Bu durum, Kürt mikro direniş biçimlerinin bir analizini, “anomali” perspektifinde zombi veya canavarlık biçimindeki retorik figürden okumayla “başka” türlü ifade etmemizi sağlar.

Burada zombi figürü ile sosyal “harici”n yaşadığı yeri, toplumların anomalisi olarak sunulan eli kulağında ölümleri (hilkat garibeleri), barbarları ve bir mikro-kimlik yaklaşımı olarak “dışlanmış” ‘vahşileri’ kastediyoruz. Kürt müziği Dersim alanından Hewler’e, Mahabad’dan Rojava’ya Rojhilat’tan diasporaya bir çok alanda ulusal modern kültürün bu mitik inşasında, “Türklüğün, Araplığın ve Farslığın’ toplumsal alanında bir anomali olarak kabul edilmesiyle oluşan ötekiliğin mağdur duvarlarını yıkarken, yeniden direnen özneliğin içinde Kürtlerin güncel hafızasını yeniden kurmaktadır. Bunun yaratıcı algı içerisinde tekil bir karşı-şiddet oluşturduğunu ve sömürgeci devlet şiddetine karşı çıkmamanın-başka türlü yapılamadığının imkânsızlığı dışında- kendisine erişmenin imkânsızlığının bir ihlali biçiminde anlamak önemlidir. Bu “dilemma”, Kürt varlığındaki sömürgeci belleğin işlev bozukluğunu gösteren dağınık bir makineyi ele verirken senliğin ve hüznün içine yerleşen Kürt müziği bizi festival alanlarının imkânına, danslarına götürmektedir. Yani Kürdî sözlü tarih ve müziği bir başkaldırıdır; devletsiz ve vatansız bir toplumun yaratılması, mikro ve kanonik düşünceye bağlı olan parçalanmış bir belleğin edimini anlatır. Çağdaş Kürt müziğinin, sömürge-karşıtı söyleme biçimini ödünç alır ancak bütünüyle sözlü Kürt dilinin ortak belleğine atıfta bulunmaktadır ki bu parçalanmış bellek iç sömürgecilik, baskı ve asimilasyon üzerindeki sosyokritik bir perspektifi ve dinamik gibi ilişkileri yeniden kurar.

Sonuç olarak popüler kültürü ve arabeski “yozculuğun, kaderciliğin ve kabulün esiri” olarak okuyan ortodoks Marksist ve elit, büyük anlatıya nazaran bu müziğin yarattığı belleğin indirgemeci pazar ekonomisine ve sömürgeci geleneğe karşı haddinden fazla alternatif bir kabule dahil olduğunu ve Kürt alanında politik olduğunu belirtmeliyiz. Kürt müziği farklı dönemlerinde direniş hafızasına yaslanması açısından bir kültürel-politik bagaj yaratmaktadır. Bu değerlendirme itibarıyla Kürt Müziğinin yarattığı referans toplumsal olgular içine sıkışmış, savaşın içinde oluşan parçalanmış Kürt özneliğinin boyun eğmeyen başkaldırı dilini kültür, sınıf, cemaat ve devlet ilişkisinin ötesinden eklemelenmeyen bir mikro-anlatı olarak kavramlaştırdığını gözlemleyebiliriz. Kürt müziğinin eğilim parametrelerine baktığımızda 1960’lar itibarıyla işlenen farklı politik yaklaşımdan ayrı ilerleyen bir siyasal ve kültürel farklılaşma olduğunu görebiliriz. Hatta Kürt müziği içinde Arabeskin ve Rap’in yaklaşım itibarıyla “ezilenlere” dair dilsel kırılmayı ve alt-kültürel patoloji resmetmesi açısından alternatif durduklarını ve sosyolojik olarak bu alandaki müzik çalışmalarının direnişle iç içe geçtiğini gözlemliyoruz. Özellikle Rap müziğinin küreselleşme sonrası dünyada bütün gettoların anlatım müziği olduğunu, kendi dışlanmışlıklarını anlatmaya çalışan Kürt genç kuşağının da bunun etkisinde olduğunu ve bu yeni müziğin Kürt alanında önemli bir etki yarattığını belirtmeliyiz. Bu anla-

myla devletin şiddetine ve iktidarın hegemonyalarına rağmen bir karşı-kültürel belleğin oluştuğunu, bu belleğin Kürt alanında kırılğan olmakla beraber kendi pazarını oluşturduğunu, müzikle bir karşı-çıkışın sağlandığını görülebilir. Kürt alanında gelişen teknoloji ve talebe rağmen, müzik piyasasının, ekonomisinin hala oluşmadığını, NÇM (MKM) gibi kurumlar ya da belirli televizyonlar dışında bu alanın kapalı olduğunu, devletin ya da herhangi bir kurumun buna destek sunmadığını işaret etmek gerek. Son olarak bu çalışmanın belki de en önemli noktalarından biri, Kürt alanında müziğe dair bu denli eleştirel okumanın hala olmadığıdır. Yani yeni Kürt müziği ve eski kuşak arasında ne tür yakınlaşmalar olduğu ya da kopmalar varsa hangi müzikal-politik formlar üzerinden ilerlediğine dair eksiklik, Kürt müziği üzerine ciddi eğilmemizi sağlıyor. Kürt alanındaki müzik anlayışını var ettiğimizde, önümüzde büyük bir tecrübe ve politik yaklaşım çıkıyor. Müziğin her dönemde politik olduğunu ya da müziğin diğer sanat eserleri gibi politik bir yaklaşıma ve kavramlaştırmaya dâhil olduğunu, bunun somut zemininin örneklerle açıklandığını ve müziğin mevcut sosyo-kültürel modellerle etkileşim halinde olduğunu, bu karşılıklı etkileşim ve duygulanımların (affect) araştırmamızın kuramsal temellerini tanımladığını belirtmeliyiz. Ayrıca belirtmeliyiz ki küresel sahnede ideolojik, siyasal, ekonomik, teknolojik alanlarla medya alanlarının popüler kültür üzerinden iç içe geçmesi, kimliksel krizlerin haiz olması, Kürt kültürel çalışmalarına sadece post-kolonyal değil ama madun'un işlerlik kazanmasını sağlayan görüntüler eşliğinde farklı okumalarla yaklaşmamız gerektiğini işaret ediyor.

### **Kaynakça:**

- Akboğa, H. (2012). Yasaklı bir dilin çığığı veya Kürt aydınlanmasının kalesi: Radyoya Rewanê. *Kürt Tarihi*, 4, 16-19
- AKnews. (2010). Mehmûd Qizil: Plakların kamyonlarla pîşmergelere giderdi. Retrieved October 18, 2013, from <http://www.nasname.com/a/mehmud-qizil-plaklarim-kamyonlarla-pesmergelere-giderdi>
- Aksoy, O. E. (2006). The Politicization of Kurdish Folk Songs in Turkey in the 1990s. *Music and Anthropology*, 11. Retrieved December 17, 2013, from [http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number11/aksoy/ak\\_0.htm](http://www.umbc.edu/eol/MA/index/number11/aksoy/ak_0.htm)
- Avcı, E (2012). A Review about Nizamettin Ariç's Kurdish Ballads Album. Retrieved 17, [http://www.academia.edu/1322874/A\\_Review\\_About\\_Nizamettin\\_Aric\\_s\\_Kurdish\\_Ballads\\_Album](http://www.academia.edu/1322874/A_Review_About_Nizamettin_Aric_s_Kurdish_Ballads_Album)
- Candan, G.. (n.d.). Encama Çalakiya Roja Bîrhanîna Meryem Xanê [Memorial Day for the Mega Singer Meyrem Xan]. Retrieved October 18, 2013 from [http://www.saradistribution.com/mariamkhan\\_memorial.htm](http://www.saradistribution.com/mariamkhan_memorial.htm)
- Candan, G.. (n.d.), Encama Çalakiya Roja Bîrhanîna Meryem Xanê [Memorial Day for the

- Mega Singer Meyrem Xan]. Retrieved October 18, 2013 from [http://www.saradistribution.com/mariamkhan\\_memorial.htm](http://www.saradistribution.com/mariamkhan_memorial.htm)
- Candan, G.. (n.d.). Kurdish Vinyl from 1960ies. Retrieved October 18, 2013, from [http://www.saradistribution.com/kurdish\\_lp\\_1960.htm](http://www.saradistribution.com/kurdish_lp_1960.htm)
- Chrysanthos of Madytos; Pelopides, P. G. (1832). Theoretikon Mega tes Mousikes. <https://archive.org/details/theoretikonmegat00chry>
- Çakır, A. N. (2010). An Investigation of the Singing Style of the Kurdish Serhed Dengbêj Reso. Master of Arts final project (ethnomusicology). Istanbul: Centre for Advanced Studies in Music (MIAM), Istanbul Technical University.
- Çelik, H. (2005). Stranên Kurdî-1. Istanbul: Berçem Yayınları.
- Çelik, Y., et al. Dersim Muhabbeti 1. (1996, 1990). Istanbul: Diyar Müzik Yapım. Cassettes with different dates.
- Düzgün, C. S., Hilmi A., Mustafa G., Mehmet, K. A., & Melike G., (Eds.) (2007). Antolojiya Dengbêjan. Diyarbakır: Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesi.
- Efe, D. Ö. (2013). Music, Politics and Freedom: Barriers to Musical Expression in Turkey. *British Journal of Arts and Social Sciences* ,13(1), 15-24.
- Egît, M. (2001). Were Yo Yo. In *Kilamên Yêrêvanê: Emê Gozê*. Recorded 1963, Radio Yerevan. Istanbul: KOM Müzik Yapım. 2001. CD-065, track 2.
- Gönençay, G. R.. (2012-02-18). The Difficult Struggle of Kurdish Music. Interview with Ethem Güner. Retrieved October 22, 2013, from <http://en.firatajans.com/news/culture/the-difficult-struggle-of-kurdish-music.htm>
- Greve, M.. (2006). Almanya'da Hayali Türkiye nin Müziği. Istanbul: Istanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. Book and compact disc with one Kurdish song.
- Gündoğar, S. (2005). Üç Kürt Ozanın Hikayesi. Istanbul: Elma Yayınları.
- Haco, C. (2013). Biography. Retrieved October 25, 2013, from <http://ciwan-haco.net/biography>
- Hongur, G. (2013). Kurdish Musical Practice in Turkey. Draft of chapter of dissertation in progress. Centre for Advanced Studies in Music, Istanbul Technical University.
- Hough, C. (2010). —Obscured Hybridity: The Kurdishness of Turkish Folk Music. || *Pacific Review of Ethnomusicology*, 15. <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/15>
- Kevirbirî, S. (2005). Bir Çılgılın Yüzyılı: Karapetê Xaco. Istanbul: Elma Yayınları
- Perwer, Ş.. (2012) [1975]. Govenda Azadîxwazan [Dance of the Freedom Lovers]. Berlin: Pelreords GmbH, and Istanbul: Pelrecords Ltd. Şti. Compact disc with 8-page booklet in Kurmanji and English.