

ÖZGÜRLÜK ARZUSU VE YIKIMIN SARKACINDA DİRENİŞİ BESTELEMEK

Selaheddin Biyanî

*'Hafıza, ödev verir ve borçlu kılar.
Bir nevi kendini anımsamak gibi bir şeydir bu.
Bütün o anılar size musallat olur ve sizi tutsak eder...'*
Ricoeur¹

Kürt müziğinin Kürt ulusal hafızasının inşasında yüklendiği başat rolün derin tarihselliklerine doğru ilerlediğimizde ilk göze çarpan şey, Kürt müziğinin yaratıcısının bile öznel niyetini ve anlatımını aşan bir hakikat barındırıyor olmasıdır. Klee'nin deyişiyle 'sanatın tıpkı din gibi tatmin edilmemiş arzularından doğduğu'² gerçekliği üzerinden ilerlediğimizde gerçeğin bizi çürütmemesi için de sanatın hem bir ilaç hem bir zehir olduğu gerçekliğiyle yüz yüze kalırız. Tam da bu eşikte 'Ağlamamak için yaratıyorum; tek gerekçem bu'³ diyen Klee'nin belirlemesine Eskerê Boyîk'in 'Kilam hem derde hem derman e / kilam ji evda re dîn û îman e...' dörtlüğü eşlik eder.

Sanat, Kürdün topografyasında çoğunlukla oyuna indirgenmeyecek kadar sert bir gerçekliğin içinde boy verir. Post-zamansallıklarda bir baykuş sesi gibi tepemize çöken 'sanat politik olmak zorunda değildir' kuralını hükümsüz kılar; Apollon'un ölçülü kısıtlayıcılığına karşı Dionysos'un sanatsal zarafetini salık

1 Ricoeur, Hafıza Tarih Unutuş, Metis Yayınları

2 Aktaran: Jacques Attali, Gürültüden Müziğe, Ayrıntı Yayınları.

3 Aktaran: Jacques Attali, Gürültüden Müziğe, Ayrıntı Yayınları.

veren Nietzsche'ye de kulak asmaz. Bizleri gerçekliğin yıkıcılığından kurtarmak için gerçeklik ile aramızda ince bir tül gibi örülen sanat, Kürt coğrafyasında tülü yırtar, eğretilmeden, alegoriden, teşbihten ve teşhisten geçerek çıplak bir direniş mevziisine dönüşür. Kürt müziğinin sanatın bizi gerçeklikten ve mücadeleden alanından uzaklaştıran estetik coşkusundan daha çok, bizi gerçekliğin üzerine yürüten, yıkımı ve özgürleşme arzusunu aynı anda çıplaklaştıran bir karakteri vardır. Hem içeride hem dışarıda olan biteni bize gösteren, iki taraflı bakışı mümkün kılan geniş ve puslu bir pencere misali... Erdewan Zaxoyî ile başlayıp Sefkan, Elî Temel, Hozan Serhad ve Delîla'ya kadar uzanan bir omzunda saz, öbür omzunda silahla yürüyen bir savaşan sanatçı silsilesi, söz konusu denklemin belki de en sert ve en gerçek görüntüsünü oluşturur.

Müzik uzmanları melodik sezgilerimizin sadece üç binden fazla ses perdesini algılayabildiğini buna karşı en geniş ses aralıklarına sahip olan piyanonun bile bu seslerden en fazla seksen sekiz tonu çalabildiğini iddia eder. Kürtlük dünyasının ve direnişinin derin hafızasında hiçbir ses perdesinin ulaşamayacağı aralıklar vardır; hiçbir tınının ya da oktavin ulaşamayacağı yerlerdir bunlar. Batının bir tonalite faşizmine dönüşen katı ve sistematik müziğine karşı Cudî ve Gabar oyuklarından yankılanan bir heyranok ya da payîzok bütün ses perdelerini parçalayıp bir çığlık gibi yankılanır. Dayatılmış bir gramere zerre kadar iman etmemiş ve hizalanmayı reddeden doğal bir senfoni gibi.

İnsan bilincine spazm geçirtecek türden etimolojik zorlama ve kasmaların modaya dönüştüğü günümüzde, dengbêjliği deng ve bêj kombinasyonuna sıkıştırmanın keyfiliği bir tarafa, dengbêjliği abartılı bir romantik yüceltme tuzağından da kurtarmak gerekir. Dengbêjlik denen şey, iddia edildiği kadar Kürtlüğün asimile olmayışının tek nedeni olmamakla birlikte Kürtçe bilmeyen bir Kürtlüğün otantik bir sevimliliğe dönüştürdüğü o oryantalist algının gördüğünden de çok daha fazlasıdır. Tarih boyunca dengbêjler sadece mir ve pašaların divanında oturup söz konusu patronaj ilişki üzerinden ayrıcalığın nimetinden faydalanmamışlardır. Aynı zamanda birer gezgin gibi malumat dağıtan, haber veren, gelişme aktaran, kültürel aktarım yapan, lokal tarihi başka bir lokasyona ekleyip oradan ulusal hafızaya taşıyan ve dinleyen hayal dünyasını zenginleştiren bir işlev de üstlenmişlerdir. Evdalê Zeynikê Sürmeli Mehmet Paşa ile gittiği Çukurova'dan dönüşte Serhatlılara portakalı anlatır, Şakiro, Dersim'in doğal güzelliğini bir kadında kristalize ederek Tujik Dağını, Süphan'ın dibindeki köylere taşır. Hayatları boyunca Botan sınırının ötesine geçmemiş Behdînan köylüleri, Batman'da aşiretler arası bir kıyımı anlatan Filtîte Quto kilamını Erivan ve Bağdat Radyolarından dinler ve zamanla gündelik diline boş külhaniliği imleyen bir deyim ekler: 'Qey tu Filîtiê Quto yî?' Dengbêjliğin içinde hem sosyolojik hem de etik bir alan gizlidir. Kahramanlık, adanmışlık, başkaldırının yanında aşk,

çaresizlik, gurur başta olmak üzere neredeyse Kürtlük dünyasının bütün yaşam formları vardır. Derwêşê Evdî ve Kirîvê, Kürtler arası mezhepsel bölünmüşlüğe karşı aşkın bir başkaldırısını dillendirirken Xalê Cemil çocuk evliliğine karşı çaresizliği, Şerê Tarxan iç ihanete karşı bir iç isyanı ve hayıflanmayı dillendirir.

1925'lerden sonra sömürge limanlarında adı sanı bilinmeyen yüzlerce müzisyen derme çatma kayıt stüdyolarında sömürgelerin ritim ve ezgilerini kaydederken aynı şekilde dengbêjlik de paralel bir tarihsellik yakalayarak hemen hemen aynı tarihlerde tıpkı Havana'nın Son'u, Rio'nun Samba'sı, New Orleans'ın Caz'ı, Buenos Aires'in Tango'su, Sevilla'nın flamenko'su, Kahire'nin Tarab'ı, Johannesburg'un Marabî'si gibi Kürtlüğün kilamları ve stranları kaydediliyordu. Kolonileştirilmiş dünyalarda gelişen bu yeni tarihsellik Kürtlerde bambaşka bir uzam ve mekânsallık üzerinden yaşıyordu: Bütün sömürgeleştirilmiş ülkelerde müzikler bizzat o ülkenin sınırları içinde kaydedilirken Kürtlerde kayıtlar daha çok Mısır, Ermenistan, İran ve Irak devletlerinin sınırları içinde kurulan radyo stüdyoları üzerinden kaydedilerek arşivleniyordu.

Dengbêjlik ile Kürt ulusal direniş hafızası arasındaki ilişki, E. J. Hobsbawm'ın 'eski gözüken veya eski olduğu iddia edildiği halde gayet yeni ortaya çıkmış ve hatta bazen icat edilmiş gelenek'⁴ teziyle belli bir uyum göstermektedir. İcat edilmiş gelenekler, ulusçuluğun modern gelişiminde ulusal birlik ve kolektif kimlik tahayyülünü inşa eden bir kültürel hafızayı kurabilme kudretine her zaman sahip olmuştur. Kuzey Kurdistan'da özellikle 1990 sonrası ulusal direnişin yükselişi ve sarsıcı etkisine paralel bir şekilde ulusu inşa eden iki önemli moment olan teritorya (ülke) ve kolektif hafıza (tarih) anlatımı en çok müzikal alanda kendini görünür kılmaya başladı. O dönemlerde hemen hemen hiçbir politik şarkının teğet geçemediği çoklu kavram setleri oluştu ve zamanla neredeyse bütün müzikal sözlerin kılcallarına kadar sirayet etti. Bu kavram setinin en başat olanları, welat, ziman, dîrok, serhildan, heyfa salan, tolhildan ve berxwedan şeklinde sıralanan müzikal bir amentü gibi işlev görmüştür.

1990'lardan çok önceleri ortaya çıkmış olan dengbêjlikte teritoryal arzuların olmadığı ya da cılız da olsa yer yer Kurdi bir ulusallığın izlerinin okunmadığını söylemek anakronik bir tuzağa çeker bizleri. Ehmedê Xanî, Feqî ya da Melayê Cizîrî'nin hiçbir divanında denbêj isminin geçmediği ve Kürtlerin yaşamsal bir formu olarak ortaya çıkmış olan dengbêjliğin dengbêjlik olarak tanımlanmasının tarihinin en fazla yüz elli yıl olduğu doğrudur. Fakat her oluşu tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirdiğimizde böylesi bir geri çağırmanın da bizleri hiçbir yere götürmeyeceği aşikârdır. Kürtlük politize oldukça dengbêjlik romantize edildi ve ulusal anlatının repertuarına eklendi. Oto oryantalist bir algı dünyasının dışın-

4 Geleneğin İcadı-Eric J.Hobsbawm-Terence Ranger-Mehmed Murad Şahin, Agora Kitaplığı

dan baktığımızda dengbêjlik ne iddia edildiği kadar politiktir, ne de iddia edildiği kadar apolitiktir! Kuşkusuz Reso, Şakiro ya da Mihemed Arif kalabalık divanlarda şarkılarını söylerken bunu tamamıyla Kürtlük adına ya da Kürdistan özgürlük ruhuyla söylememişlerdir. Ama bu durum, Ağrı ya da Şêx Saîd İsyânının öncü komutanlarının kahramanlıklarını anlatan kilamların rahatlıkla ulusal direniş hafızasına eklemenebilecek geniş bir söylem zenginliğine sahip olmadıkları anlamına da gelmez. Tam da burada Ricoeur'un 'kendini anımsamak ve anıların bize musallat olup bizi tutsak edişi'⁵ dediği şey devreye girer.

Ulusallığın ve sınıfsal konumlanışın tarihselliğiyle müzikal tercihler arasındaki ilişkiye belki de en güzel örneklerden biri, Van'da köylülerin ve kentin çeperindeki yoksulların yoğun biçimde alışveriş yaptığı çarşının iç kesimlerindeki üç tekerlekli kaset arabalarında çalınan müziklerin her tarihsel döneme göre ayrı bir içerik kazanması sürecidir. Kürtçenin kamusal alanda yasaklı olduğu 90'lı yılların başında üç tekerlekli arabalarda satılan Kürtçe kasetler yoğunluklu olarak dengbêj kasetlerinden oluşurken 1991-92 sonrasında aynı arabalardan Koma Berxwedan, Şivan Perwer, Xelil Xemgîn ve Dilgeş'in direnişe çağırın sesleri yükselmeye başladı. Aynı dönemlerde az sayıda kentli Kürt ve yoğunluklu olarak Türkmen ve Azerilerin konumlandığı merkezi caddelerde Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses ve bilumum arabesk müzikler çalınmaktaydı. 2000 yılları sonrası orta sınıf Kürtlerin kent içlerine doğru yayılmasıyla birlikte çarşının çeperinde çalınan müziklerle kıyaslandığında daha az radikal Kürtçe müzikler de çalınmaya başlandı. 2015'ten sonra çarşı merkezindeki o sesler tamamıyla sustu...

Bu örneklem üzerinden ilerlersek şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Kürtlerin politik arzularıyla eşgüdüm halinde yeni bir politik gramer ve mücadele tarzı geliştikçe aynı değişimler birebir müzikal tercihlere de yansımıştır. 1990'lardan önceki dönemlerde kaba bir sol indirgemecilikle burun kıvrılan, geleneksel ve feodal bir geri kalmışlığın kültürel formları olarak kodlanan dengbêjliğin aslında hem asimilasyona karşı bir blokaj görevi gördüğü, hem bir tarihsel meşrulaştırma momentine dönüşebildiği hem de ulus kurgusunun ihtiyaç duyduğu tarihsel anlatılar barındırdığı fark edildi. Kürdistan'da en politik ailelerin çocuklarının bile dengbêj kasetlerinin üstüne arabesk kasetler kaydettiği zamanlar bitmiş, dengbêjliğin aslında çok güçlü bir yurtsever repertuara sahip olmadığı halde politize edilebilir bir dinamik olduğu gereceği ortaya çıkmıştı.

80'li yılların ortalarından itibaren Hûnerkom ve 90'lı yılların başından itibaren MKM bünyesinde yaratılan komünal müzik geleneği neredeyse Kürt ulusallaşma sürecinde coşku ve direniş duygusunun katalizörü işlevini üstlendi. Ajitatif müziğin en coşkulu örneklerinin ortaya çıktığı bu dönemlerde Hernepeş ve Îro

5 Ricoeur, Hafıza Tarih Unutuş, Metis Yayınları

Çerxa Şoreşê standart marşlar, Çiyayê Bagokê, Kîne Em ve Werxan gibi şarkılar Kürt halay ezgilerine kendiliğinden eklendi. Bütün bu kurumsal üretimlerin yanında düğünlerde genellikle bir org ve bir bağlama ile bazen insana cinnet geçirtecek kadar detone amatör gruplar bile bu ulusallaşma sürecinin başka bir kamusal dinamiği haline geldiler. Özellikle 1990'lı yılların sonlarından itibaren Türkiye metropollerinin promil ve nikotin düzeyi yüksek kimi barlarında Kürtçe müziklerin popülaritesi artınca aynı durum eşzamanlı olarak Kurdistan'ın belli şehirlerinde de belirmeye başladı. Özellikle metporollerde sürgünlüğün, büyük kentlere yenilmişliğin ve ülke hasretinin melankolisiyle başlayan giriş müzikleri, gecenin sonunda yerini Kürtlüğün bir ilan sahası olan halaylarla kapanıyor ve bu seremoni barların değişmez program akışı haline geliyordu.

Kürtlerdeki müzikal tercihlerin değişimini salt iç toplumsal dinamiklerin ve politik mücadelenin seyriyle açıklamak kuşkusuz yetersizdir. 1990'larda klasik sınıf savaşımının yerine kültür çatışmalarının geçmesi, yeni kültür kaynaklarının keşfi, postlar dönemi kimlik patlamaları ve geleneksel olanı dijital ortamlarda yayma endüstrisi, Kürt müziğini ulusal inşanın en güçlü dinamiklerinden biri haline getirdi. MED TV'de yapılan dengbêj programları, Kurdistan'ın değişik yerlerinde 2000'ler sonrası açılan dengbêj evlerini geleneksel olana geri dönüşün emareleri olarak değil, modern mücadele pratikleri ile geleneksel formların bileşkesinden yeni bir ulusal direniş söyleminin inşa süreci olarak okumak gerekir. Geçmiş ile güncel arasındaki ilişki müzik üretilen müziklerin formunda belirleyici bir etken olmuştur. Örneğin modern dönem Kürt müziği formlarını dikkatlice incelediğimizde Mihemed Arif'in Şivan'ı, Cemil Horo'nun Xelil Xemgîn'i, Miradê Kinê'nin Ciwan Haco'yu, Serhat Dengbêjlerinin Nizamettin Ariç ve Delîl Dîlanar üzerindeki etkisini rahatlıkla görebiliriz. Şakiro ile Rojda'nın, Hûsênê Orgînosê ile Delîl'in düeti aynı zamanda ölmek üzere olan bir geleneği ve onun sahibi olan dengbêji geri çağırma ritüeli gibidir. Geçmiş ve bugünü birbirine ekleyen bu değerli çabaların en görünür olduğu sosyal medya platformlarında başka bir dram devreye girer. Kültür endüstrisi denilen ve pazarlayabileceği hiçbir şeyi dışarıda bırakmayan bu kapma aygıtı, uzun bir tarihselliği 140 karakterlik malumatlara sıkıştırmaya çalışan ve gündelik yaşamında dengbêj dinlemeyen 'dengbêjsevici' bir birey tipi yaratmıştır. Aydınlanmak için değil daha çok parıldamak için ışığa koşan yeni sosyal medya fenomenlerinin önemli bir kısmı için Kekê Qiyaseddîn ya da Mala Seyîdxan kılamlarının hangi direniş ve yıkım diyalektiğinden türediğinin çok da bir önemi yoktur. Bu sert gerçeklik ile ilgili bir fikir oluşturmak ya da o derin hafızanın içinde ilerleyip geçmiş ile bu gün arasında bir mekik gibi dokunmuş olan o direniş arkeolojisiyle hemhal olmak en nihayetinde daha fazla beğeni kaygısının asla önüne geçmemelidir. Üstelik bu tarz bir derinleşme ve sahiçilik sorgulaması 140 karakterlik bir twite asla sığmaz!

Her egemen ulus, kendi tarihsel köklerini kurgularken bunu hem ezip yok saydığı ulusların kültürel ve tarihsel gerçekliğinin reddi üzerinden yapar hem de kolonileştirdikleri ulusların kültürel formlarını tam bir talan motivasyonu ile kendi ulusal repertuarına doldurup başkalaştırır. Kürt müziğinin bizzat resmi desteklerle ve sistematik olarak talan edilişi apayrı bir sömürgecilik okuması olarak üzerine külliyat yazılacak kadar kapsamlı ve derinliklidir. Kürtlerin kimlik, toprak, kültür ve dil gramerinin bu kadar güçlü bir tonlama barındırmasının asli nedeni Kürt tarihselliğinin ve kültürel gerçekliğinin yüceltilmesi değil, totalitarizme ve tekçi ulus egemenliğine karşı ‘yanılıyorsun ben senden farklıyım’ refleksidir. Hesen Zîrek’in ‘Ey Niştiman’ şarkısını ‘Ankara’nın Taşına Bak’ Koma Dengê Qamişlo’nun ‘Dayê’ şarkısını ‘Ölürüm Türkiyem’, Tehsîn Teha’nın ‘Min Xem Deryayek’ şarkısını ‘Ayağında Kundura’ ya dönüştürüp asli bağlamından koparan bu çarka karşı ‘kendine ait olanı istemek ve sahiplenmek’ bugün etik ve politik bir sorumluluk olarak bütün Kürtlerin omuzuna çökmüştür.

Zamanın tahakkümünü hafifleten müzik, zamanın akışını da durağanlaştırarak bizi bir anı ya da anılar kümesinin içine hapseder ve hafıza dediğimiz yeri yeniden kurar. Olan ve olabilecek her şeyi bize yeniden düşündürten müzik, Kürtler için bir taraftan sahiplenmenin, öbür taraftan reddedişin sağlam kalelerinden biri işlevini üstlenmiştir. Söz konusu bu ret kabul ölçülerinin arasına sıkışmışlığın yarattığı daralma ve sanatsal yaratının ‘özgürlük’ koşulu ve mevcut gerçeklik bizleri bambaşka bir tartışmaya götürür. Eğer müzik, bize yaşamın vahşetini ve sancısını anlık olarak da gösterebiliyorsa ve irasyonel bir uzamın kapılarını açık tutuyorsa müziğin ideolojik bileşenlerini de kabul etmek zorundayız. Üstelik müzik, ontolojik olarak toplumsal gerçekliği ve onun karşıtlıklarını aştığını iddia ediyorsa. Yitirdiklerimizi geri çağırduğumuz, yitirdiklerimizden yeni inşa ettiğimiz, akıp giden zamana karşı geçmiş geleceğe, geleceği geçmişe bağlamaya çalıştığımız bir telaş ve heyecandan çıkan Kürt politik müziği, aynı zamanda gerçekliğin kendi gramerini, gramerin de yeni bir gerçekliği inşa etmesinin öyküsüdür. Faili meçhul bir cinayette babasını yitiren bir çocuğun annesine ‘Ezê sibe mezin bibim ne?’ seslenişindeki zamana yayılmış bir kırgınlık, meydan okuma ve öfkenin izdüşümü gibi...

Özetle, bir sömürge diyalektiği olan ‘izleri silerek unutturma’ stratejisine karşı ‘izlerin izini sürerek’ unutmaya karşı hafızayı direnmeye çağırmanın savaşında müzik, ideolojik bir katalizör ve bir duygular atlası görevi üstlenmiştir. Varlığı askıya alınan, tarihten düşürülerek görünmez kılınan ve en nihayetinde bütün tarihsel ve kültürel varlığıyla reddedilen bir halk ve coğrafyada, müzik hem direnişin hafızasını durmadan anımsatan hem de direnişe çağırın taleplerin ilan sahasına dönüşmüştür. Platon’un zehir ve ilaç ikiliği üzerinden tanımladığı hatırlama eylemini Kürtlüğün hafızasına en çok işleyen sanat kategorisi olan

müzik, Kürtlerin felaketlerden ve direnişten teşkil olmuş tarihinin bir tarafına Dersim Tertelesini anlatan ağıtlar bir tarafına da Herne pês coşkusunu armağan etmiştir. Tarihsel dönüm noktalarının bellek içerisinde kodlanmasına, hatırlanmasına, yaşatılmasına ve bazen geri çağırılmasına çoğunlukla müzik öncülük etmiştir. Kürt müziği tam da burada bütün baskı ve zor ayıtlarına karşı tahakküm gramerini parçalamanın bir yolunun da müzik ile direnişin ritmik güzelliğini birleştirmek olduğunu açık seçik beyan etmiştir. Fanon'un 'nefes alamadığımız için isyan ediyoruz' belirlemesinin yanına Kürtler, 'nefes alamadığımız için her isyana bir şarkı, her şarkıya bir isyan ekliyoruz' kuralını eklemiştir. Her kıyım ve felaket sonrası oluşan melankolik içe kapanışa karşı bir başka isyan şarkısı yardıma koşmuştur. Her dinlediğimizde kabuk tutmayan bir yara gibi içimizi yeniden kanatan 'Halepçe' ağıtının hemen ardından 'Berxwedan Jiyane' coşkusuna sıra gelir. Duyguların bu sıra yoldaşlığı neredeyse bütün müzikal akışlarda kendini gösterir. Çünkü Kürt müziğinin ulusal varoluş ve direnişle olan bağı, stratejik olarak kökleri çok derinlerde olan tarihsel bir alan savunmasıdır.

Direniş halaylarımıza ezgiler, ağır kederlerimize ağıtlar ekleyip hem sözü-müze hem de sesimize özgür bir ülke düşü ekleyen bütün ustalara saygı ve minnetle...

Kaynakça:

Geleneğin İcadı-Eric J.Hobsbawm-Terence Ranger-Mehmed Murad Şahin, Agora Kitaplığı
Hafıza Tarih Unutuş, Ricoeur, Metis Yayınları
Gürültüden Müziğe, Jacques Attali, Ayrıntı Yayınları.