

ROMANEK Û FÎLMÊ XWE: VEGOTIN, DÎTIN, TEMSÎL

Selîm TEMO

Yrd.Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Kurte

Romanek û Fîlmê Xwe: Vegotin, Dîtin, Temsîlkirin

Romana Ferît Edgü, ya bi navê *O*, di sala 1977an de hatiye çapkirin ku di wêjeya Tirkî de xwediyê ciyekî taybet e. *O*, her çî qas bi şeweya vegotin û honandinê ve cuda be jî, di derbirrîna Kurdan de, kê m zêde helwesta heyî ya wêjeya Tirkî dubare dike. Ji hêla din ve, di sala 1983yan de, filmek bi navê *Hakkarî'de Bîr Mevsîm* ku li ser romanê hatiye avakirin tê kişandin. Mîrov dikare bibêje ku valahiyên romanê û film bi hevûdu tije dibin ku ev tê wê wateyê ku herdu "metn" jî "nîvco" ne. Herdu metn jî, digel ku nav hilnadin, Kurdan derpêş dikin. Di vê helwesta hevpar de Kurd têne temsîlkirin. Di vê nivîsê de roman û fîlmê xwe li derûdora temsîlkirinê tîn şîrove kirin.

Peyvên Sereke: Ferît Edgü, *O*, *Hakkarî'de Bîr Mevsîm*, Kurd, Çolemêrg.

Özet

Bir Film ve Onun Romanı: Anlatım, Görüş, Temsil

Ferit Edgü'nün 1977'de yayımlanan *O* adlı romanı, Türk edebiyatında özel bir yere sahiptir. Anlatı biçimi ve kurgu gibi açılardan farklı olsa da, *O*, Türk edebiyatında Kürtler için söz konusu olan tipîği az çok tekrar eder. Öte yandan 1983 yılında

roman üzerine kurulan *Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı film çekilmiştir. Her iki “metin”deki boşlukların birbirleriyle tamamlandığı, bu yüzden ikisinin de “yarım” olduğu ileri sürülebilir. Her iki metin de, adlarını anmamasına karşın Kürtleri işler. Bu ortak çabada Kürtler temsil edilir. Bu makalede roman ve söz konusu film, temsil ilişkisi çerçevesinde yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ferit Edgü, O, Hakkâri'de Bir Mevsim, Kürtler, Hakkâri.

Abstract

A Movie and Its Novel: Narration, Vision, Representation

Ferid Edgü's novel, *O*, which was published in 1977, has an exclusive position in Turkish literature. Despite being distinctive in terms of narrative style and fiction, *O*, more or less, echoes the existing characteristic concerning Kurds in Turkish literature. On the other hand, in 1983, a film entitled *Hakkâri'de Bir Mevsim* (“A Season in Hakkâri”) was made on the basis of this novel. It is possible to assert that the gaps in both “text”s complement each other, and hence, both are “unfinished”. Although they do not mention, both texts deal with Kurds. Kurds are represented through this common effort. In this article, the novel and the movie are interpreted within the framework of figurative connection.

Keywords: Ferit Edgü, O, “A Season in Hakkâri”, Kurds, Hakkâri.

چکیده

معیار زیبایی شناسی در دیدگاه نیکولای هارتمن

در این مقاله به بحث پیرامون معیار زیبایی شناسی از دیدگاه هارتمن پرداخته شده است. هارتمن ضمن اینکه معیار زیبایی شناسی را در ابتدا بعنوان کیفیت و ویژگی یک رابطه ظاهری و دریافت حسی معرفی می نمایند، با بیان رابطه آن را با علم اخلاق، هستی شناسی و ... و با دیگر درجات ارزشی، تاکید میکند که این علوم با

يكنديگر در پایه و اصل دارای رابطه و مربوط به یکنديگر هستند. وليکن دیدگاه زیبایی شناسی هارتمن هم در داخل خود و هم از دید قضاوت ظرافت دارای تناقض می باشد. قبل از پذیرش بودن یک وجود قبلی برای زیبایی شناختی، اینکه دیگر ارزشها و معیارها چطور آن را در ظاهر تجلی داده اند سوالی است که دیدگاه زیبایی شناسی او پاسخی به آن نداده است. دوم اینکه قضاوت درباره یک معیار با کیفیت کاملا حسی، چطور میتواند مورد پذیرش عمومی باشد؟ به دلیل این سوال و سوالات مشابه این، مسأله معیار زیبایی شناسی در دیدگاه هارتمن بصورت کامل آشکار نگردیده است.

کلمات کلیدی: نیکولای هارتمن، ادموند هورسل، ظرافت، معیار زیبایی شناسی، زیبا، قضاوت زیبایی شناسی، علم نظری

الملخص

فیلم وروایتە: ایضاح وروية وتمثيل

لرواية فريد أدجو (أدكو) المسمّى ب (هو)، المنشورة في تاريخ 1977 مكانة خاصة في الأدب التركي و تعدُّ رواية (هو) في الأدب التركي نادرة الوجود من حيث تكرار الأنموذج الكردي وإن كانت مختلفة من ناحية الأدب والمقال.

ومن ناحية أخرى صورّ فيلم باسم (فصل في حكاري) على أساس هذه الرواية في تاريخ 1983.

في المتنين فراغ يكمل بعضهما بعضا، ولذا يمكن أن يقال إن المتنين ناقصان مع أن موضوع المتنين الأكراد ولا يذكر اسمهم.

في هذين الجهدين يمثل الأكراد، والمقالة المذكورة تبحث عن علاقة الفيلم والرواية في التمثيل.

الكلمات الأساسية: فريد أدجو (أدكو)، هو، فصل في حكاري، الأكراد، حكاري

Destpêk

Çolemêrg ji Kurdistana kevne heya îro taybetmendiya xwe ya navendiyê parastiyê. Lê di serdema Komara Tirkîyeyê de bûye simbola dûrbûn, kêmasî, paşdemayî, kevneperestî û tiştên weke van. Di vî warî de dema navê Çolemêrgê, helbet weke “Hakkarî”, tê hildan, îmajên heyî êrîşê mejîyan dikin. Bajêr û derûdora xwe, di vê çarçoweyê de, bûye mijara sînema û romana Tirkî jî. Em ê li vir li ser romanekê rawestî ku weke film jî hatiye kişandin: *O an jî bi navê naskirî, Hakkarî'de Bîr Mevsîm* (O-HBM), yanê “Ew: Demsalek li Çolemêrgê”. Nivîskarê

romanê Ferîd Edgü ye û çapa yekemîn a romanê, bi navê *O* di sala 1977an de derçûye. Fîlmê ku li ser romanê hatiye avakirin, bi navê *Hakkârî'de Bîr Mevsîm* di sala 1983yan de hatiye kişandin. Piştî film navê romanê jî veguheriye. Li ser bergên çapên piştî film de navê *O* heye, lê li binê nav *Hakkârî'de Bîr Mevsîm* jî tê nivîsîn.

Di hunerê de pirsgirêka temsîlê pirsgirêkeke asasî ye. Di vî warî de pêşî navê Edward W. Saîd tê bîra mirov ku, bi hevokeke Karl Marks dest bi pirtûka xwe ya bi navê *Oryantalîzmê* (Rojhilatvanî)¹dike: “Ew nikarin xwe temsîl bikin, divê bêne temsîlkin” (Saîd, 2008: 9). Ji aliyê din ve weke romanê film jî berhema serdema qedexekirina Kurdî ye. Lê gelo pirsgirêk tenê qedexebûna Kurdî ye? Di herdu “vegotin”an de zêna rojhilatvaniyê heye an na? Di herdu vegotinan de Kurd xwe temsîl dikin an tene temsîlkin? Em ê xalên weke van di binê du binnavan de şîrove bikin: 1. “Nivîskar û Romana Xwe”, 2. “Fîlmê Romanekê.”²

1. Nivîskar û Romana Xwe

Çîroknivîs, helbestvan û romannivîs Ferîd Edgü, di sala 1936an de li Stenbolê hatiye dinê. Beşa wênesaziyê xwendiyê û perwerdehiya xwe li Parîsê domandiyê. Piştî demekê vegeyriyê Stenbolê û weşanxaneyêke bi navê Ada avakiriyê. Gellek berhemên wî bo gellek zimanan hatine wergerandin. Heya îro weke pirtûk 3 roman, 11 kurteçîrok, sinaryoyek ku em ê behs bikin (tevî Onat Kutlar), 8 ceribok (essay), 2 helbest, bîrhatinek û 3 biyografî daye weşandin.

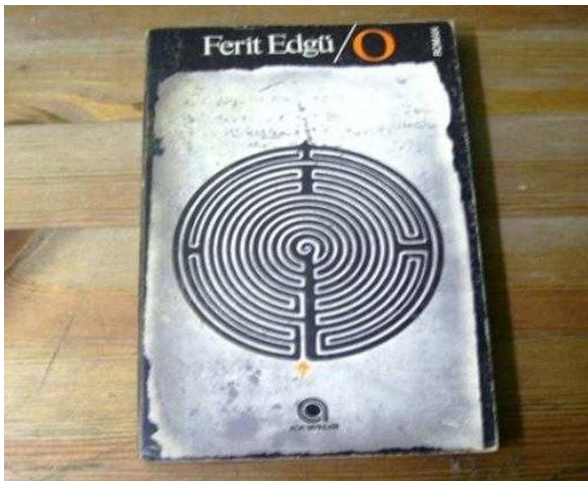
Edgü weke nivîskarekî avant-garde tête nasîn; roman, helbest an çîrok, çi binivîse bi hevokên kurt dinivîse. Ji narrasyonê zêdetir li pey wateyê ye. Di berhemên xwe de li lehengê/personayê vegotinê vedigere û ber bi kûrahiya rûhê wî/wê ve diçe. Di (O-HBM) de jî eynî şêwe heye; hevok kurt in, deskribîsiyona zêde tune, ji bûyeran zêdetir monolog derdikevine pêş. Gürsel Aytaç, hem dibêje ku O-HBM ji aliyê teknîka vegotinê û honandina romanê ve di wêjeya Tirkî ya hevdem de nû û xweser e (Aytaç, 1990: 231), hem jî ew dişibîne gellek berhemên. Li goreya dîtina Aytaç, O-HBM “Kafkaesk” e (1990: 232, 237, 252), lehengê romanê, *O*, dişibê Hans Castropê lehengê *Der Zauberberg* a

¹ Me bi zanebûnî peyva “rojhilatnasî” bi kar neanî. Ji ber ku daçeka “van”, pişeyan tîne bîra mirov. Weke ku Saîd bi berfirehî destnîşan kiriye, rojhilatnasî pişeyek e.

² Her çî qas di hin metnên Kurmancî de film mê (feminine) bê nivîsîn jî, em ê forma belavbûyî ya nêr (masculine) bi kar bînin. Her weha, em ê peyva “beş”ê mê, peyva “tişt” nêr bi kar bînin û em ê zêde guh nedin ergatîvîteya ku *Hawarê* ferz kiriye.

Thomas Mann (1990: 235-36). Beşa “Veger” a romanê, dişibe helbesta “Invanter” a Gottfried Benn (1990: 238). Aytaç, di dawiyê de *O* dişibîne kêzika Kafka a romana “Guherîn”ê, *Die Verwandlung*, (1990: 252). Helbet li goreya teoriyên wêjeyê, normal e ku metn xwe bi metnên din ve gidêbidin, refereya hin metnan bikin. Lê ji ber ku Aytaç tenê ji wêjeya Almanî mînak tîne, wisa dixuye ku metnekê cuda li goreya zêna xwe dixwîne û çî metnên dizane dide ber vî metnî.

Roman ji du beş û 65 binbeşan hatiye pê. Di romanê de hem naverok heye, hem jî bi navê “pêşgotin û paşgotin”, pêşekiyek. Ji aliyê din ve navê bajêr û gundê ku lehengê romanê lê mamostatî dike hatine qutkirin, weke “Hak” û “Pîr”, ku em ji agahiyên ku film derpêş dike dizanin ku ew Hakkarî û Piryanîs in. Gava pêşî behsa Çolemêrgê tê kirin, hevoka “Niştecih deh hezar ---Nivê wan leşker”³ bala mirov dikşîne. Di pêşekiyê de behsa “wekhevbûn”ê tê kirin ku li ser zimanê tê şîrovekirin: “Digel ku tu ji min î, ez ji te me, seyr e, em bi dirêjahiya sedsalan fêrî zimanê hevûdu nebûne” (Edgü, 2009: 10-11; r.x.). Lê di behsa zimanê de, navê Kurdî nayê hildan.



Wêneya 1. (Çapa yekemîn a romanê)

Li goreya Fûsun Altiok (Akatli), persona/vebêj (bi tercîha Akatli “nivîskar”) dizane ku dê di nav kesên ku bi zimanê wan nizane de bijî. Lê

³ Ji ber ku roman bi zimanekê avant-garde hatiye nivîsîn, me jî, ji bo “temsîlê”, di wergera wê de zimanekê cuda bi kar anî û bi rastnivîsa xweser (r.x.) destnîşan kir. Divê seyrî û hetta şaşitiyên wergerê jî, ku ne ayîdê me bin, di çarçoweya vî zimanê xweser de bêne dîtin.

ev ziman, weke zimanekê cuda an jî cudatiya zimanî ne xwediyê taybetmendiyeke “etnîk” e (Altiok, 1977: 260-61). Müslüm Yücel jî heman qeneetê tîne ziman û îddia dike ku hebûna zimanekî din nehatiye dîtîn (Yücel, 2008: 126). Her çî qas cî cîna de ziman weke zimanê neteweyekê bê îma kirin jî, di esasê xwe de zimanê modernîteyê, baş dixuye ku Tirkî ye, û zimanê kevneşopî û paşdemayînê, ku li goreya metn em nizanin çî ziman e, tîne hemberî hevûdin. Me vê yekê di nivîseke kevn de destnîşan û îddia kiribû ku em dikarin romanê ji hêla antropolojîk ve jî bixwînin (Selîm Temo, 2002: 14-16).

Vebêjê romanê behsa sedema nivîsînê dike û dibêje, “ji bo vegotina tiştên ku yekî jiyaye ji mirovên din re bête gotin” (Edgü, 2009: 12). Di eynî rûpelê de “wa xwendevan” tê gotin ku, êdî roman ji romanbûna xwe derdikeve û dibe monolog, hetta name û raport. Vebêj ku “ez-vebêj” (first-person narrator) e, xwe weke qezazedeyekê ku keştiya wî li deryayê qelibiyê dide nasîn. Ev simbol, ji bo dijîtiya derya û çiyayan jî tê bi kar anîn. Ez-vebêj weke yekî xayis ji rastî û hebûnê bi dûr ketiye. Digel ku carina behsa deryayê, keptaniya xwe û qezaya keştiya xwe dike jî, êdî li dereke nenas e: “Heke rastî ev be, rastiya min; divê ez biqîrim û serê xwe li keviran bidim. Ji ber ku min gunehê herî mezin kiriye; min zimanê xwe yê zikmakî ji bîr kiriye” (2009: 18). Ji vir û pê ve cudatiya du zimanan, cudatiya du ciyan, cudatiya modern û kevneperestî derdikeve pêş. Wek mînak, ez-vebêj behsa mentîqê dike, di peyre sererast dike û dibêje, “Mentîq! Li vir peyveke xerîb e!” (2009: 18). Digel ku vebêj li “vir”⁴ e jî, peyva li “wir” bi kar tîne: “Ez li wir bûm, li nav wan mirovên ku min ji zimanê wan fahm nedikir. Di nav mirovên ku kêma kesî ji wan ji zimanê min fahm dikirin” (2009: 19). Ji vê vegotinê tê fahmkirin ku roman piştî vegerê hatiye nivîsîn. Weke me di xebateke xwe de destnîşan kiriye, di wêjeya Tirkî de gava behsa dorhêl, yanê dûrê navendê tê kirin, pîrsgirêka vegotinê diyar dibe û di vegotinê de tîkiliya leheng, bûyer, war û demê zeîf e. “Nedîtîn” a melbendî/dorhêlê, pîrsgireke sereke ya wêjeya Tirkî ye (Selîm Temo, 2011).

Vebêj ji cîhaneke din hatiye, lê serdest e û her bi zên û zimanê serdest dipeyive. Hetta carina xwe weke pêxemberekî, an Xwedê bi xwe dibîne: “Em bêjin yekî bi navê Nûh: (Dibû ku navê min Nûh be, ma ne?

⁴ Em li vir hewl didin ku ji metn bi dûr nekevin, ji ber ku şîrove tenê li ser metn tê avakirin. Lê weke ku em ê li jêrê jî destnîşan bikin, cudatiyên nav roman û film, ji cudatiyên xwezayî zêdetir in. Mirov dikare bibêje ku roman weke fiksiyonekê behsa mamostayekî dike. Di romanê de mijarên hinavî di çawçoweya “xwebûnî”yê de tîne dayîn. Lê fîlm dişibe jiyana nivîskar bi xwe. Weke ku di wêneya 2. de jî tê dîtîn, cilên nivîskar (gava ku li Çolemêrgê mamostatî kiriye) û yên aktor bi temamî eynî ne.

Ev navê kurt û delal, ez bawer im ku wê baş li kesayetiya min bihata)” (Edgü: 2009: 66); “Bi bilindbûna rojê re tiştên divêtin hatin ramandin. Divê tu ji bo jiyandin, domkirina jiyandinê kesayetiya xwe bibînî. Fermana min a pêşîn bû ev. (Bi demê re deh fermanên din dan pey vê)” (2009: 20)⁵. Mamosta diçe bajêr ku ji bo zarokan lênûsk (defter) û pênûsan bîne. Lê gava bajêr terîf dike, dibêje, “Li vir jî (weke gund) aso tunebû” (2009: 28) Heke aso tunebe, divê cîhan ji nû ve bê afirandin. Di fermanekê de jî leheng weke Adem tê derpêşkirin, divê fêrî cîhanê bibe: “HÎNÊ VIR BIBE. BI VIR BIZANIBE. ZIMANÊ VAN MIROVAN, RÊBA VIR, REHEK, AJAL, GUR, ÇEK Û MIRINÊN VIR BIZANIBE” (2009: 83, r.x.).



Wêneya 2. (Nivîskar Ferît Edgü, li Çolemêrge, 1965. Lîstikvan Genco Erkal di rola mamosta de, 1983)

Mirov dikare bibêje ku leheng di nav zêna rojhilatvaniyê de difikire. Gava tiştên ku dinase dibîne dikeve kelecane. Xwe û wan dike yek: “Hûn sax bin biraderên jendermeyan” (2009: 54). Her weha li bajêr

⁵ Li goreya referansên dîni, yê ku deh fermanan li ser Hezretî Mûsa ferz kiriye, Xwedê ye!

pêrgî pirtûkfiroşekî tê ku şanikeke (phenomenon) modern e. Vegotin dilezîne, kelecane bilind dibe, ji derbirrîna jiyana gund a monoton bi dûr dikeve:

Min dît ku çi bibînim, ey xwendevanê ku carina di ser çend rûpelan re qevaz daye û vê pirtûkê heya van hevokan xwendiyê (te bihîst ku çawa dilê min şewitî), li vî bajarê serê van çiyayan ku naşibe bajêran li piştî vî deriyê teng?

Dikaneke pirtûkfiroş!

Belê, dikana pirtûkfiroş. (2009: 30, r.x.)

Leheng di vê cîhana nenas de, her ku diçe ji referansên xwe yênan asaf bi dûr dikeve û bi rastiyêke din ve rûbirû dibe. Cudatiya di nav xwe û kesên li warê vegotinê dijîn de her bi bîr tîne û destnîşan dike. Em vê yekê, bi awayekê herî dramatik di dera yekemîn de dibînin ku mamosta dikeve polê û zarokan weha pêşdar dike:

Ew ên ku her **bi zimanê xwe** dikine **qajeqaj**

ên ku gava bi **zimanekî din** dipirsin bersiv nadin

bi **çavên xwe** yênan têrpirs zoq li nav **çavên min** dinihêrin

ên ku gava bi **zimanekî din** dipeyivim kêr devê wan venake” (2009: 23; bold ayîdê me ne)

Gava leheng/vebêj vedigere gund, rastî Zazî tê, ku jina duyemîn a keya (mixtar) ye. Wê Zazî bibe biresera daxwazê (the object of desire) ya leheng. Cara pêşî wê li mala Seyîd dibîne ku kurê Seyîd li ber mirinê ye. Digel ku sehne sehneya mirinê ye, du tişt derdikevine pêş: Zazî û ziman. Gava leheng dikeve hundir, bala wî dikşîne ku jinikek ji ber mêran ve radibe û diçe ji keya re tiştin dibêje, leheng dibêje, “Ev Zazî bû (Jina keya ya duyemîn)” (2009: 57). Di nav xwe de dipeyivin, leheng tişteke ji wan seh nake û dibêje, “Xwedawo, ez ê kengê ji zimanê van mirovan fahm bikim?” (e.r./ eynî rûpel).

Mamosta tiştên ku ayidê wî ne, weke cenderme, ala û ziman vedibêje: “Me alaya xwe li ber derî liba kir. Ew alaya ku me ji bajêr anîbû. Me marşa îstiklala xwe xwend” (2009: 64). Helbet bîhna îroniyê ji vir tê, lê di eynî demê de dudilî jî dest pê dike; ji zarokan re dibêje, “Niha ji zimanê min, ew zimanê ku li ser min ferz kirine ku bi we bidim hînkirin, çi peyvên hûn dizanin li ser rûpelê yekemîn ê lînûskên xwe binivîsin” (e.r.). Lê zarok ténagihên. Ji wan dipirse, “Hûn tédigihên?”

Tev bi carekê dibêjin “Naaa” (2009: 65)⁶. Ev peyva “na”, bi Kurdî ye ku, di serdema xwe de tenê gotina vê peyvê jî qedexa bû. Weke ku em ê li jêr jî bi bîr bînin, eynî peyv di film de jî tê bi kar anîn. Piştî “na”yê, leheng hesta empatiyê bi kar tîne, lê dîsa kategoriya em û ew her li dar e:

Peyvên **wan**

Ez ê ji **wan** fêrî peyvên **me** yên hevpar bibim.

Ez ê hewl bidim ku bi wan peyvan bi **wan** re bipeyivim.

Ez ê yên nû li wan peyvan zêdebikim

[....]

Pevên ku zarok bi bîr tînin, dizanin, li ser kaxizekî dinivîsim.

(Helwesta dîtina zimanê hevpar.)

Ji bo **ez** û **wan** li hev bikin divê, **bêyî ku fêrî zimanê wan bibim**, kîjan

peyvan bi kar bînim, **wan** fêrî kîjan peyvan bikim?

Helwesta min a îşev jî ev e.” (2009: 66-67; bold ayîdê me ne)

Weke ku me li jorê jî got, Zazî, biresera daxwazê ya leheng, bi herikîna romanê re çend caran derdikeve pêşiya me. Lê cara duyemîn seyr e ku, ev beş bi du şeweyan hatiye nivîsîn. Di vegotina yekemîn de ez-vebêj, ya duyemîn de ew-vebêj (third-person narrator) heye. Di ya pêşî de Xalî û leheng hevûdu nasdikin. Xalî tê mala leheng. Nameyên wî jî, ji bajêr, bi xwe re anîne. Pişt re behsa Zazî dike:

Got ez bibêjim, di esasê xwe ez ne ji vî gundî me, lê xweşka min, jina duyemîn a keya ye.

Min got, Zazî?

Got, belê, Zazî. Te wê dîtîye. (2009: 72, r.x.)

Di vegotina duyemîn de dîsa Xalî heye û behsa Zazî dike: “Xweşka min, Zazî, te wê dîtîye. Yê ku carekê Zazî bibîne, careke din ji bîr nake. Jina duyemîn a keya ye” (2009: 75). Zazî di gellek rûpelan de xuya dibe: “Zaziya Keya diqîriya, digot Memo, Memo, Memo...” (2009: 91) Carekê jî Zazî tevî kurê xwe diçe mala mamosta. Gazinên xwe yên ji

⁶ Heke zarok bi Tirkî nizanibin, çawa ji pirsê fahm dikin û bersiva “naaa” didin? Ev pirseke bê bersiv e.

mêrê xwe tê ji mamosta re dibêjê. Hatina Zazî, bi tîpên îtalîk hatine nivîsandin:

Zazî tê. Kurê wê yê mezin pê re ye. Fazil.

Li rûyê min nanihêre. Li ser lingan radiweste. Ji Fazil re dibêje

[....]

Cara pêşî, ji gava ku ketiye hundirê odeya min û vir ve cara yekemîn li min dinihêre:

“Tê bibêjî? Tê tiştên min gotî bibêjî?”

Çavên wê li çavên min.

Ez serê xwe xwar dikim. (2009: 155; r.x.)

Leheng weke rojhilatvanekî her not datîne û tiştên dibin qeyd dike. Xuya ye ku metn ne weke roman hatiye honandin. Hetta vebêj li ser vegotinê weha dibêje: “Û weke nivîskar bi gelemperî dikin, weke ku yekê din bin behsa xwe dikin. Ji ber ku ez ne nivîskar im mixabin nikarim tiştên serborî bi vî awayî binivîsim” (2009: 78). Mirov dikare van îfadeyên han ku di vegotina duyemîn de ne bi du awayî bixwîne:

1. Weke me li jorê jî gotî, roman an xwe ji tradisyona romanê bi vî awayî bi dûr dixê, an jî ev ne roman e, rojnivîskek e ku weke raportê hatiye nivîsîn. Vebêj her dibêje ku ew ne nivîskar e, lê tiştên dinivîse ji bo xwendevanan dinivîse, dizane ku wê bê çapkirin, ji ber ku di gellek ciyan de bang/xîtab heye. Jixwe çapa yekemîn a 1977an, di nav weşanên Adayê de derdiçe ku xwediyê weşanxaneyê nivîskar bi xwe ye.

2. Dibe ku ev metn parodiya zimanê romanê bi xwe be. Em dikarin ji vir derbasî teoriyên romanê bibin û ew weke romaneke avant-garde şîrove bikin. Lê O-HBM jî weke gellek metnên rojhilatvanî hatiye honandin ku hemû çîrok li dora leheng derbas dibe. Jiyana mirovên ku leheng ji bo demekê li nav wan dijî wisa seyr e ku tenê qeydkirin ji bo kamilbûnê bes e, navê ku bi şeweya romanê bê nivîsîn.

Leheng her çî qas bi kesayetiya xwe nêzîkê “hebûniyê” be jî, ji aliyê siyasî ve “gelperest” e. Kûrahiya rûhê wî û rastiyên rojane li hev diqelêbin. Hem gundê ku lê dijî hem jî gundên cîran wî weke doktor dihesibînin: “Ma ez ji bo vê yekê hatim vira? Ji bo vê yekê, bi zanîna van hemû tiştan berê min dane virê?” (2009: 96). Gava cara pêşî pitikeke mirî dibîne, ser de digrî. Ew pitik, kurê Seyît e:

Seyît tê. Ber êvarê.

Te meyîtê têtjika min dît. Gotin ku te hem mist daye, hem giriyayî.

Weke bavekî.

Navê kurê min ê ku dê çêbibe jî tê deynî.

Ji bîr neke. (2009: 163; r.x.)

Weke Saîd dibêje, rojhilatnasî karekî erotîk e û Rojhilatî bireserên cinsî ne jî. Di vê çarçoweyê de, gava em li O-HBMyê dinihêrin, di sê ciyan de ev yek derdikeve pêşiya me: 1. Têkiliya bi Zazî re, ku me li jorê analîz kir. 2. Hevşabûna/seksa xeyalî. 3. Pêşniyara keya a dîtina jinekê ji bo leheng. Niha em ê behsa xalên 2. û 3. bikin.

Di xala duyemîn de, jinikeke xeyalî heye, ku di nav wî û jinekê de hevşabûnên xeyalî çêdibin. Lê ciyê yekemîn ku lê bûyer tê pê seyr e: Dibistan. Ders diqede, mamosta û zarok derdikevin derve, bi carekê xeyal bi ser leheng ve tîn, weke gotina folklorîk, şeytan pê dikene. Li vir tiştêkî seyrê ê din jî heye ku ew jî navê romanê ye. Navê wê kesa xeyalî “O” (Ew) ye. Mirov dikare bibêje ku heke filmê romanê nehatina kişandin an di warê temsîlkirina Kurdan de weke “humanîst” nehatina bi nav kirin, dê roman weke romanê ku mijara wê masturbasyon e bihata nasîn. Lê weke me di destpêkê de jî gotî, ji ber ku Çolemêrg “simbol” e, ev têgeh ji mirov dûr dike û romanê dike raporta kesên mexdûr. Digel vê yekê, bela ku navê romanê jî di vê binbeşê de derdikeve, em dikarin bibêjin ku rêgezêk ji rêgezên romanê yên sereke, hevşabûna xeyalî ye û heta îmaya pedofîliyê jî di hinava xwe de dihevine:

Û ya ku di hinava min de bêrawest diherike-

Ew: Bêriya min

Ew: Bi zimanê kevn hesreta min

Ew: Ew a min demekê li her benderî ew didît û ji dil ve diçûm

Ew: Ew a ku min ji mêj de ji bîr kiribû

Niha diherike.

Min diranên xwe zîqand. **Min newêribû çavên xwe vekira û derbasî polê bibûma.** (2009: 100; bold ayîdê me ye)

Hevşabûna xeyalî du carê din jî dubare dibe, ku navê her du binbeşan jî “adsîz” (bênav) e. Her çî qas tevlîhev be jî, biresera daxwazê

ya leheng Zazî û qîza wê ye. Lê di herdu beşên bi navê “adsiz” de, tê gotin ku “ew” ne ji van deran e:

Tê. Bêyî ku li deriyê min bixe dikeve hundir.

Ya ku hat kê ye? Nizanim. Di rastiye de tê an di xewê de? Nizanim. Îpela tazî tê. Pêsrên xwe rayî min dide. Qet napeyive. Dawên xwe radike. Tazî. [...] **Ez dizanim ku ne ji vî gundî ye. Dizanim ku ne ji vê herêmê ye.** Tevî porê xwe yê zer û çavên xwe yên kesk tê. **Gelo Xalid ew ji min re şand?**

[....]

Careke dawî hat û çû. Bêyî ku nav bidê çû. Êdî ne di rastiye de tê, ne di xewnê de, ne di ketinên min de tê. (2009: 139, 150; îtalîk na lê bold ayîdê me ne)

Ji hêla teorîk ve, mirov dikare her metnê bi her awayî “bixwîne.” Heke mirov karibe ji metnê delîlan bîne, her xwendin dibe şroveyeke “rast.” O-HBM jî ji çend xwendinên cuda re vekirî ye. Lê di gellek ciyan de tê dîtin ku di romanê de derbîrrîna Rojhilatiyan li goreya formulasyona Saîd e. Gava vebêj behsa Rojhilatiyan dike sîfetên weha bi kar tîne: “Mêrê sozê xwe. Derewkar. Sûdparêz. Bêbext. Tirsek. Rikoyî. Bêtebat. Xweparêz. Kujêr. Kuştî. Bêçar. Dizek. Ê ku her tiştên xwe dide. Ê ku li ser berfê pêxwas dimeşe. Esmer. Çiyayî. Ên ku mêrên wan çav bi kil in. Guh bi guhar. Bîvila wan bi xizêm. Eniya wan bi deq” (2009: 159)⁷.

Weke tê dîtin, vebêj ne ji “wan” e û wan her şrove dike. Edward W. Saîd, gava pirtûka Edward William Lane, a bi navê *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 1836, şrove dike, weha dinivîse: “Di dema ku Rojhilatî dipeyivin û dikin de, Rojhilatvan li ser wan hûr dibe û qeyd dike” (Saîd, 2008: 171). Rojnivîskeke leheng heye ku her dinivîse. Ev dever û ev mirovên ku ji bo demekê di nav wan de dijî, dibin mijara wî.

Xala sêyemîn jî pêşniyara keya ye ku ne pêşniyareke ji rêzê ye. Her çî qas dijberê edetên Kurdan be jî, weke “fentezî”yekê derdikeve pêş. Li goreya Saîd, rojhilatvan, fasiqiyên cinsî yên derheş (subconscious) de,

⁷ Ev gotin kêm zêde dişibin danasîna Kurdan a R. P. Giuseppe Campanile, ku di destpêka sedsala 19. de li Kurdistanê geriyabû: “Dexes û şikber in, ji ber ku nezan, rikoyî, hêrsoyî, bimeraq in û xwediyê baweriyên pûç in. Tiralî wisa serdest e ku gel bêdil, acizker û mehdekirî ye. Elimiyê derewan in, di hebvestan de hîlekar in û hem di evînê de hem jî di xiyane de tu hesteke wan tune” (Campanile, 2009: 80; Navê pirtûkê *Storia della Regione de Kurdistan* e û digel ku di destpêka sedsala 19. de hatiye nivîsîn, cara pêşî di sala 1918an de li Napoliyê hatiye çapkirin).

li Rojhilatê diyar dikin û li ser Rojhilatîyan temsîl dikin⁸. Piştî Zazî, seksa xeyalî, em tên ser qîza keya û Zazî, yanê Asyayê. Mirov têdigihê ku keya keçikeke bi emrê xwe biçûk pêşniyarê leheng kiriye. Lê gellekî seyr e ku di romanê de ev beş tune lê di film de heye⁹. Piştî buhranên cinsî, monologa mamosta tê bihîstîn:

Min diranên xwe zîqand. Min newêribû çavên xwe vekira û derbasî polê bibûma. Here ber deriyê keya. Bêje, min qebûl e. Bêje çi malê min heye hilîne. Bêje, ez ê perê wê bidim. Min qebûl e. Bêje mara melle bibirin. An jî, wê jî nekin, bêje ez ji gunehan natirsim. Û têxe paxila xwe. Ji îşev zûtir wext tune, wê têjika nazik, por bi kêç têxe paxila xwe.

Ma dê çi bibe, tê kêçên wê paqij kî. Tê wê têr bişoyî. Tê sîrke kî. Tê dedete lêkî. (Edgü, 2009: 100-01; r.x.; dermanê DDTyê (dedete) ji bo kuştina kêç û kêzikan dihate bi kar anîn)

Weke tê dîtin, keya xwestiye keçî(ke)kê bifroşe mamosta. Lê bêyî film, mirov baş ténagihê ku mamostayê di romanê de çima dibêje “here ber deriyê keya û bêje min qebûl e.” Ev tevlihevî jî dide nîşandan ku O-HBM ne weke romanekê hatiye honandin. Ji ber ku di pasaja jor de derbirrîna keçikê jî heye, ev delîl e ku mamosta behsa keçikeke ku berê dîtîye dike ku ew jî Asya bi xwe ye.

Ber bi dawiyê ve, leheng hinekî din jî diguhere. Her çi qas dev ji pozîsyona xwe ya serdest bernede jî, di hinava wî de tiştin diguherin. Dema dager (mufettiş) tê û jê re dibêje êdî tu dikarî dibistanê bigrî û vegeerî mala xwe, leheng, çîroka xwe ya ku xwe li serê avakiribû xera dike: “Min got, jiyan li her deverê eynî ye. Min got, hûn dizanin, êdî ez jî

⁸ Saîd, li ser pirtûka Gustave Flaubert, *Correspondance* (1884; tevî George Sand) radiweste. Di pirtûkê de tê gotin ku hevaleyê nivîskar heye, bi navê Mehmet Alî. Qeşmerekê Mehmet Alî heye ku tenê ji bo xelk pê bikene diçe ji bazara Qahîreyê jinekê tîne û li ber çavên alemê pê re pevşa dibe. Xortek li ser rêya Qahîre Şubra xwe bi meymûnekê qirase dide gadan. Behsa mirîna derwêşekê “kêmaqîl” tê kirin. Ji ber ku “hemû jinên Misilman” diçûn, wî didîtin û bi destên xwe wî ji dil ve dibirin, teqiyaye (Saîd, 2008: 113).

⁹ Di film de Asya ji mamosta re xwarin tîne. Piştî ji odeyê derdikeve, bavê wê, yanê keya dikeve hundir, li keça xwe vedigere. Gava keçik ji derf derdikeve, keya li mamosta vedigere û dibêje: “Divê mirov alikariya rêwî, xerîb û ezepan bike. Tê çawa li serê van çiyayan bê jin îdare biki?” Mamosta, dîsa xwe ber bi rûhê xwe yê kûr ve berdide. Keya dibêje, “jinek ji te re lazim e, ji vir, an ji gundê hember.” Mirov fahm dike ku keya dikare qîza xwe jî bifroşe. Mamosta dibêje, “wê bi çi qasî li ser min rûnê?” Keya peyvan dirêj dike û dibêje, “çaaar, pêenc. Tu yê çûyîne yî. Gava tu çûyî, jinikê bi xwe re nabî.” Mamosta dipirse, “ê di peyre ew çawa dike?” Keya, “kî?”, mamosta, “keçika tê bifroşî min.” Keya bersiv didê, “bavê wê, dê wê bifroşe yekî din!”

ji wê çîroka xwe ya deryayê acis bûme.” Dager dibêje, “keya got, zarok êdî dizanin bixwînin û binivîsin; fêrî zimanê we bûne.” Leheng dibêje:

Min got, dibe. Ez jî êdî bi **zimanê wan** dipeyvîm.

Got, çawa? Hûn fêrî **zimanê wan** bûne?

Zaf şaş bûbû. Şaşitiyeke bi tirsê ve tije. (2009: 184, bold ayîde me ne)

Mamosta dersa xwe ya dawî dide, lê di vê gotarê de jî rûberkirina modern û tradîsyonel heye: “Hemû tiştên ku min fêrî we kirine, ji bîr bikin [...] Ê ku ji bo min rast e, ji we re navê” (2009: 188). Helbet hemû roman, ji bilî binbeşa ku me gotî, ji devê leheng tê vegotin. Dawî jî ji devê wî tê vegotin: “Ji bo çûyîna me ne xembar be em stran dibêjin, agir vêdixin, pez serjê dikin, şahiyekê li dar dixin. Ji ber ku em hemû ne” (2009: 190). Mamosta ji gund dertê, lê “Zarok li ber deriyê dibistanê ne. Alayê bi dîreg ve kişandine. Li pey min diqîrin” (2009: 191). Peywira mamosta tamam bûye, hatiye cî; zarokan fêrî ziman û marşa netewî kiriye; bi wan daye zanîn ku alayeke wan heye.

2. Fîlmê Romanekê

Helbet roman û sînema hunerên cuda ne. Bi zimanê xwe, bi alavên vegotinê, bi teknîk û hwd. Sînema di nav hunerên nû de, xwediyê zimanekî taybet e ku mirov dikare bibêje di serdema dawîn de hunera herî bi hêz e. Heke yek bi zimanê filmekî zanibe, ew film dikare bangê wî/ê bike. Bê şik sînema jî weke hunerên din zanînekê divê û weke hunerên din zanînekê, aydiyolojiyekê pêşkêş dike. Çi dîmên be, çi nîşandan be, çi dîyalogên film bin, xwe li goreya derheşekî dihone û bangê derheşan dike. Ji ber vê yekê mirov dikare bi hêsanî bibêje ku sînema ji hunerên din zêdetir aydiyolojîk e.

Piştî romana Ferît Edgü bi navê *O* derdiçe, di sala 1983an de, bi navê “Hakkârî’de Bîr Mevsîm” weke film tê kişandin. Serrolên (serekerol) yê film ev kes in: Genco Erkal, ku yek ji lîstikvanên herî navdar ê Tirk e û bi Marksîstiya xwe jî tê nasîn, di rola mamosta de ye. Erkan Yücel, lîstikvanekî navdar bû û xwe Marksîst didît, di rola Xalit de ye. Şerîf Sezer ku lîstikvaneke jin e, di film de bi navê Zazî dilîze. Film zêdetir di nav van sê lehengan de dibuhire. Lîstikvanên weke Macît Koper ku çepgir e jî hene, ku senarîstekê film, Macît Koper bi xwe ye. Di honandina film de keda Ferît Edgü jî heye. Bi wî re kesên weke Erden Kiral ku derhêner û lîstikvanekî çepgir û navdar e û Tezer Ozlu ku

nivîskareka navdar û avant-garde bû jî heye. Muzîk jî ji aliyê Tîmur Selçuk ve hatiye çêkirin ku ew jî çepgir e¹⁰.

Di destpêka film de, yek di rêçikeke di nav berfê de dixuye, weke ku ji xeybê bê. Di dest û ser mil de du çente hene. Leheng li aliyekî dinihêre, kamîra jî. Em gundekî dibînin ku di nav berfê de ye. Dengê bahozê her diçe bilind dibe. Bi dengê bahozê re dengê coniyekî jî tê ku monoton e. Leheng ber bi nav malan ve dimeşe. Gundî li ser banan li wî temaşe dikin. Kûçikek dide pêşiya wî û direyê. Di hin şibakan de hin serî dixuyîn û wenda dibin. Em tédigihên ku jiyaneke monoton e; leheng dikeve nav jiyaneke monoton. Lê bi xwe re, bi simbolizasyona du çenteyî cîhana modern jî tîne. Ew ne ayîde vê deverê ye, lê dê vê deverê biguherîne. Keya tê pêşwaziya wî. Li hevûdu dinihêrin, leheng dikeve nav fikaran ka wê çi lê bike. Lê keya, ku em hêj nizanin keya ye, radije çenteyê wî yê mezin û bêyî gotinekê dide pêşiya wî.



Wêneya 3. (afişê film)

¹⁰ Em aydiyolojiya nivîskar û listikvanan bi zanebûnî destnîşan dikin bê çawa “temsîlkirin” a Kurdan ji aliyê “muxalîfan” ve jî bi eynî zêne tê honandin.

Keya, mamosta dibe mala xwe, dikevin odeyeke nîvtarî. Mamosta dikeve hundir û bi çavên matmayî li dora xwe meyze dike, hin alavên malê dibîne. Bi carekê gundiyên din jî dikevin hundir. Keya diçe ber çokên leheng û dibêje, “hoş gelmişsin.” Ev gotina yekemîn e ku li goreya rastnivîsa Tirkî ne rast e, diviyabû bigota “hoşgeldîn.” Gundî tevî zarokên xwe hatine hafa leheng. Em her yekî weke fotoyekî dibînin. Keya pîrsa yekemîn lê dike: “Qalıcîsen?” Yanê tu yê mayînê yî, ku weke Tirkiya Kurdan a di hemû filmên Tirkan de ji Tirkiya resen cuda ye û şaş an rast bi mentîqa Kurmancî ve girêdayî ye. Leheng bersiva erênî didê. Di peyre pişk bi gundiyan dikeve, ji ber ku zarokê hema bêje berşîr e cigare dikşîne. Keçîkek tê ber derî, ew dibîne û direve, keçîk Asya bi xwe ye. Piştî vê dîmenê monologa leheng tê sehkirin: “Ez çima hatim vira? Çawa hatim vira? Sirgun e, sirguna kê ye? Kesên din min sirgun kirin an... Ez ê demsaleke jiyânê li vir bijîm, di nav van çar dîwaran de û li derve di nav berfê de. Li derve, li nav mirovan. Ya bixêr.” Di dawiya şevê de leheng ranazê, jina malê jî ranazê; em têdigihên ku derdekî jînikê heye.

Di film de her dîmen hene; film jî weke romana xwe an têgeha romanê ku dokumenter e, her zoriya jiyana vê deverê nîşandide. Gundiyekek bi navê Remezhan, ji serrol re êzing tîne. Piştî ku radyoya wî dibîne, dipirse: “Radyoya te Stenbolê dikşîne?” (Gelo Remezhan çima li radyoyên weke Erîvan, Bexda an Partî Dimokratî Kurdistan/ PDKyê napirse?) Leheng dixeyide û dibêje, “Wê çima Stenbolê bikşîne?” Em têdigihên ku leheng ji wir hatiye, pîrsgirekeke xwe bi wir re heye. Remezhan dibêje, “nûçe hene, turku hene.” Leheng dibêje, “Nûçe, turku li vir jî hene.” Mamosta bi vî awayî bi biyaniyan re dibe yek. Her çî qas sehneyên weha ku cudatîyê ji holê radikin hebin jî, leheng ji serdestiya xwe nayê xwarê. Yê ku dibêje “li vir jî turku hene”, ew e, ji ber ku yê xwediyê stranên li wir nikarin behsa xwe û hebûna xwe bikin.¹¹

Di film de sehneya vekirina dibistanê, ji şîroveyên cuda re vekirî ye. Hemû zarok bêyî forme rûniştine û zoq bûne li mamoste dinihêrin. Mamosta dibêje “Lênûskû pênûsên xwe derxînin zarokno.” Lê zarok tevnagerin. Mamoste dipirse: “Lênûsk û pirtûkên we tunin?” Ber bi paceyê ve diçe, vedigere û dibêje, “Madem pênûs û pirtûkên we tunin, naxwe em tevde derkevin derve zarokno. Em dersa xwe li derve çêbikin.” Gava derdikevin derve, mamosta rojê rayî wan dide û dibêje, “zarokno, binihêrin, ev tiştê hûn dibînin ‘güneş’ e.” Zarok weke ku cara yekemîn

¹¹ Seyr e ku 18 sal piştî film, yekî Kurd û Çolemêrgî, Yılmaz Erdogan, jî filmek, *Vizontele*, li eynî herêmê dikşîne ku diya lehengê wî, Delî Emîn, ji turkuyên Mahzûnî Şerîf hez dike, lê ne ji stranên Meryemxan, Arîf Cizrawî û yd. Digel ku qedexeya ser Kurdî rabûye jî, di *Vizontele*yê de ji bilî stranên lefzeke Kurdî nayê bihîstîn.

rojê bibînin serê xwe bilind dikin, dinihêrin. Êdî zimanê ku ji güneşê re dibêje “roj”, hukmê xwe wenda kiriye. Di peyre mamosta behsa cîhanê û dewra wê ya li dora rojê dike. Êdî zanîna gelêrî şûna xwe ji bo zanîna modern diterikîne.

Em vedigerin ser mala keya ku keya xwe dixemilîne. Zazî ketiye nav fikaran, dibêje, “tu ku de diçî?” Keya dibêje, “diçime Palanîsê.” Lê Zazî dibêje, “gotibûn, lê min bawer nekir. Hêwî tê ser min. Naxwe rast e.” Keya bersiv nadê û diçe. Weke me li jorê analîz kir, Zazî tevî kurê xwe diçe cem mamosta û gazine xwe vedibêje. Lê bêtî film, ev bûyer wateya xwe tune. Beşa ku keya û Zazî dipeyivin di romanê de tune. Ji ber ku roman li ser ez-vebêj hatiye avakirin, ne mimkun e ku bûyerên nedîtî bêne vegotin, lê weke ku di weneya duyemîn jî tê dîtin, weke romanê film jî bîrhatinên mamosta/nivîskar bi xwe ne. Heya cil û bergên mamosta û serrolê film, weke hev in. Di film de deformasyona di romanê de tune ye.

Çend dîmên ji gund: Gund bi çiyayan ve dorpêçkirî ye û rêyeke ku ber bi cîhanên cuda ve here tune. Mamosta rojnivîska xwe dinivîse: “Ne derya ye, çiya. Ne mirin e, jiyan. Na, hem derya, hem çiya. Hem mirin, hem jiyan. Nivîsandin.” Bi carekê re yek tê li hemberî wî rûdinê. Behsa xwe dike. Dibêje, “ez ji biyaniyan hez dikim, ji ber ku ez jî biyaniyek im.” Ev kes, birayê Zazî ye, Xalit. Ev kesê xerîb, weke mamosta di heqê jiyanê de xwediyê agahiyekê ye. Piştî vî kesê xerîb vedigere ser rojnivîskê û bangî evîndara xwe dike: “Tu werî û bibînî bê çawa dijîm. Werî û van mirovan bibînî. Wa evîndara min, tu ku dibêjî te nasdikim, ji te hez dikim, li benda te me. Dixwazî ku foto bikşînim û ji te re bişînim. Digel ku tu dizanî min heya îro destê xwe nedaye maşîneya fotoyê. Lê pêşniyareke tev aqil e. Mayînde, bandorkêr û hevdem. Ji dêvla ku bi peyvên kêrme vebêjim, ez ê foto bikşînim û bişînim. Ez ê bêjim ev dever weha ye, weke te dîtîye. Ez ê bêjim vaye ez li vir dijîm. Ji dêvla ku behsa zarokan bikim, ez ê wêneyên wan bikşînim û bişînim. Ew lingên ku li ser zinar û kaşan, ew lingên ku bê gore ne û tîşo tîşo bûne, destên birovi; ez ê fotoyên wan bikşînim, bişînim. Maseyên burokratan ên tev-xwelfî, fotoyên rûyên mirûzî, kûçikên mezin ên har, çiyayên tazî yên bê dar, vê bihuşta sar a cîhanê ku mirovên bêçar lê dijîn, ev gundê ku dema sergîn û tarên wan xelas dibin bi helma xwe germ dibin; ez ê bikşînim fotoyên wan û bişînim. Foto şaristanî ye. Li vir ku ez bi ser hemû şaristaniyan ve dirrîm, bi -bi kar anîna- vê alava hevdem, ez ê bi sedan, bi hezaran foto bikşînim û ji te re bişînim. Tê li ser navê Freska Mirovatîyê raxêlî an di pirtûkekê de bicivîni. Ne tenê ji te re, ji hemû nasên te re, ji hemû mirovên ku di nava şaristaniyê de dijîn re bişînim. Bila dîwarên xwe bi

van fotoyên delal bixemilînin, bila ji rewşa xwe ya heyî re, ji Xwedayê xwe re şikir bikin, bila bê rawest dua bikin. Bila tesedîqan bidin. Bijî foto. Bijî evîndara min a ku van tiştan bi min dide nivîsandin. Bijî şaristanî.” Û radibe pifi lempeyê dike, divemirîne.

Şevêkê kapûs dikeve ser dilê wî, ku di romanê de heye. Lê tiştê tune ye ev e ku zarok ketine govendê, dengê wan tê bihîstîn: “Narê narê hey narê, narê...” Ji xwe ji bilî na, tu peyvên asasî tunin, yanê Kurdî ne peyv in, deng in. Di peyre ji Xalit re behsa xewnerêşa xwe dike, gotinê tine ser Zazî: “Di peyre min Zaziyê dît. Piştêk bar li ser piştê wê ye, li pey Asyayê diqîre.”

Di sehneya di peyre de, mamosta û Zazî cara pêşî tîn ber hevûdin. Kurê Zazî jî li wir e. Mamosta ji lawik re dibêje, “Fazil, ka ji diya xwe bipirse, do dema ji çiyê çilo dianî çima qîriya?” Fazil ber bi diya xwe ve diçe. Di guhê wê de bi zimanekî ka çî ziman e dipeyive. Zazî jî di guhê kurê xwe de dike pistepist. Gava tevî kurê xwe tê cem mamosta û gazinan ji mîrê xwe dike jî, ew û kurê xwe di guhê hev de dikine pistepist. Li dibistanê zarok di guhê hev de dikin pistepist, her pistepist e. Yanê Kurdî weke pistepistê tê lansekirin. An em dikarin bibêjin ku qedexeya li ser Kurdî bi vî awayî tê berterefkirin.

Mamosta ji Zazî û Asya re, yanê hem ji bo dayikê hem ji bo keçê simbola mîraniyê ye. Mîrantî li ser mamosta civiyaye. Weke me di beşa romanê de nîşan da, Zazî her di heşê mamosta de ye. Lê Asya jî ji roja pêşî ve li mamosta temaşe dike. Gava bahar tê, Asya, di paceyê de li mamosta û polê temaşe dike. Lê dema mamosta wê dibîne direve diçe. Ber êvarê xwarin ji mamosta re tîne. Di peyre diçe di quncikekî de, weke xiyalşikestî be xwe xûz dike.

Keya jeneratorêkê tîne gund ku ji bo dîlana xwe ye û di romanê de tune ye. Yanê di gund de jî weke dînamîkên navxweyî helwesta modernbûnê heye, mirov fahma tiştên modern dikin. Roja din, lijneya dawetvanan dixuye, dengê wan tê bihîstîn: “Way lê lê lê lê lê lê, way lê lê lê lê...” Di peyre em gundiyan di govendê de dibînin ku tenê dibêjin: “Hay lê lê hay lê lê hay lê lê...” Piştî çend deqîqeyên din, ku lijneya dîlanê digere, deng tîne bihîstîn: “Hele wayê wayê wayê wayê...”; tilîlî û dengên xerîb. Zazî bûkê dibe hundir, nivînan rast dike. Keya li ber derî ye. Piştî Zazî derdikeve, diçe cem bûkê. Zazî diçe nav zarokan.

Şevêkê keya li dora Zaziyê digere. Lê Zazî bi hêrs jê re dibêje ku ew ji îro û pê de xweşk û bira ne (ev beş jî di romanê de tune). Mamosta xwe û pitikên ku dimrin dide ber hev. Navdengê (monologue) wî dibêje, rabe, lempeyê vêxe û halê van deran, van pitikan binivîse. Muzîka klasîk

vedike û dest bi nivîsînê dike. Dîmênên pitikên nexweş, jinên bêçare, Zazî. Mirov dikare bibêje ku film berevajiyê romanê li ser çîroka Zazî hatiye avakirin. Mêrê wê, jin tîne serê, dev ji mal û mêrê xwe berdide û diçe. Pirsgirêka jinan, di film de sereke ye. Weke ku Müslüm Yücel jî dibêje, gellek filmên di heqê Kurdan de li ser jinan û pirsgirêka wan tê avakirin:

Heke mirov baş bala xwe bidêyê, dê bê dîtin ku di filmên di heqê Kurdan de jin navendî ne. Trajedî didine jinan, trajedî ji jinan tê fahmkirin. Di eynî demê de trajedî weke meqnetîzê temaşevanan dikşîne. Pirsgirêka jinan li pirsgirêkên civakî û aborî hatiye zêdekirin. Ev yek, nirxandina salên 70yî ye; nasnameyên jinan baş nayê nîşandan, balê dikşînin ser pirsgirêka jinan ku nikarin xwe îfade bikin û ev jî bi cinsiyeta wan ve tê girêdan, qet behsa Kurdayetiyê wan nayê kirin. (Yücel, 2008: 97-98, r.x.)

Mamosta heya ber destê sibehê dinivîse. Vê carê li ser wêneyên ku zarokan çêkirine (mirin, nexweşîn, veşartin, goristan, şîn, berf, çiya...) dengê zarokan ku êdî ne tenê peyv, lê hevokan jî li hev rast dikin tê bihîstîn: “Nexweş pîr in, nexweş dimirin. Pitik nexweş in, doktor nîn e. Derman, mamosta. Her kes dimre, yê nexweş bikeve dê bimre. Doktor nîne, mirin heye. Braxoyê min mir. Gur kûçik xwar...” Her çî qas rewşa gelekê di rewşa xerab de bê vegotin jî, gava mirov ji aliyê zimanî ve li roman û film dinivîse, tê dîtin ku êdî zarok dikarin hevokan jî li hev bînin.

Di sehneyek ji sehneyên dawî de, mamosta dikeve polê, li zarokan temaşe dike û dibêje: “Zarokên min, ez diçim. Wextê min temam bû. Em ê careke din pêrgî hev bîn, nizanîm. Min di wextê ku li vir bûm de we fêrî çend tiştî kir. Hûn fêrî çend tiştî bûn. Wek mînak, cîhan li dora xwe dizivire, firoke çawa difirin, keştî çawa avjênî dikin, bûyîna mirovan, çêbûna çiyayan, em çawa dixwin, çawa dimehînin, çawa dimrin. Hûn fêrî van hemû tiştan bûn; ne wisa zarokên min? Lê ez niha li ber çûyîne tiştêkî ji we dixwazim. Çi tiştên min ji we re gotiye ji bîr bikin. Cîhan dizivire, belê, lê dibe ku li vir, li serê van çiyayan mirov nizanibe ku dizivire rasttir e. Min dersa agahiya jiyane da we. Lê hûn, li vir, hûn bi xwe agahiya asayî ya jiyane, li vî gundê we yê li ser çiyayê, di peyre li eskeriya we ya li bajêrên dûr, li hepsiya xwe de hûn ê fêr bibin. Ji bîr nekin ku tiştên pirtûk dinivîsin bi giştî ne rast in. Tiştê ji bo min rast e, ji bo we ne rast e. Tiştê ji bo min heqîqet e ji bo we ne heqîqet e. Li min negrin, heke hemû tiştên min bi we da fêr kirin weha bin. Ji ber ku ez ji ciyekî din tîm. Va ye bi helîna berfê re jî diçim. Ên ku wê li vir bijîn, hûn

in. Hûn ji wan kesan in ku li ser berfê pêyxwas dimeşin û namirin. Mirov dema pitikên sê mehî ne, zarokên min, bêyî bi nexweşînên xêrîb bimirin jî dikarin bijîn. Bîrov û trahom ne nivîsa ser eniyê ye. Tişteke ne qeder e. Ev qas. Ên ku ez ê bêjim ev qas in. De haydê belav bibin, dersa me xelas bû.”

Lê zarok belav nabin. Mamosta dibêje naxwe em dersa xwe ya dawîn li derve bibînin. Hingê fotoyên wan dikşîne. Gundî li dora agir govendê digrin. Muzîk li goreya estetîka Kemalîst hatiye bestekirin, yanê ne muzîka Kurdî ye û bi taybetî jî dişibe awazên ekola Türk Beşlerî (Pênçekên Tirk). Mamosta pirtûkên xwe dide hev. Li odeya xwe dinihêre. Weke ku çawa hatibû weha ji nav gund derdikeve; dîsa dengê conî tê. Tişteke ne guherî ye. Tenê mamosta guherî ye. Yanê dawî ne weke romanê ye. Di romanê de zarok alayê bi dîreg ve dikşînin û destê xwe liba dikin. Lê di film de mamosta çawa tê gund, weha vedigere, ber bi xeybê ve diçe.

Encam

Roman cî cîna de qet nebe helwesta dûrbûna kategoriyên rojhilatvaniyê dihewîne, lê film zêdetir dîtina gelemperî ya raya giştî ya Tirkan nîşan dide. Di romanê de hin guherto hene, lê film, mirov dikare bibêje ku serpêhatiya Ferîd Edgü bi xwe ye. O-HBM ji romanê zêdetir dişibe raportekê. Dibe ku bûyerên romanê rast bin an xwediyê rastiyeke bin an roman ji aliyê vegotin û şeweyê ve xweser be. Lê ev yek, taybetmendiya raportî a romanê ji holê ranake. Roman ne tenê bi zimanê serdest, lê bi wateya zên û aydiyolojiyê jî bi zimanekî serdest hatiye nivîsîn. Ji ber vê yekê, xwe weke raporteke peywardarekî honandiye. Leheng behsa zimanekî ku zimanê serdest e û fêkirina wê dike. Di hin ciyan de ji praktîka fêkirinê acisiya xwe jî diyar dike. Lê peywira xwe tîne cî. Her çî qas bibêje ez jî fêrî zimanê wan bûme jî, yek mînakekê nade. Tenê peyva “naaa” heye ku bi 3 a’yan hatiye nivîsîn û ew jî ne ji devê mamosta derdikeve. Leheng ji statuya xwe ya serdestiyê nayê xwarê. Di vê statuyê de kûrahiya rûhî, desthilatdarî, mêrantî û helwesta temsîlkirinê li ser wî dicive, weke hemû metnên rojhilatvanan.

Çavkanî

- Altınok (Akatli), Füsün, (Eylül, 1977), “Roman Roman İçindir”, Türk Dili, s. 312. ss. 260-61.
- Campanile, R. P. Giuseppe, (2009), *Kürdistan Tarihi*, Çev. Heval Bucak, Stenbol: Avesta Yayınları.

- Edgü, Ferî, (2009), *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Çapa 18., Stenbol, Sel Yayıncılık.
- Erdogan, Yılmaz û Ömer Faruk Sorak, der., (2001), *Vizontele*, film.
- Kiral, Erden, (1983), *Hakkari'de Bir Mevsim*, film.
- Rohat Alakom, (2010), *Türk Edebiyatında Kürtler*, çapa 3. Stenbol, Avesta Yayınları.
- Saîd, Edward W. (2008), *Şarkîyatçılık: Batî'nin Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülger, Stenbol, Metis Yayınları.
- Selîm Temo, (2002), "Orda Bir O Var Uzakta", *Kül Dergisi*, s. 28, ss. 14-16.
- Selîm Temo, (2011), *Türk Şiirinde Taşra*, Stenbol, Agora Kîtaplığı.
- Yücel, Müslüm, (2008), *Türk Sinemasında Kürtler*, Stenbol, Agora Kîtaplığı.

