



Makale Geliş Tarihi: 25.11.2018

Makale Kabul Tarihi: 15.01.2019

KUYU METAFORU BAĞLAMINDA *KADER KUYUSU* ROMANINDA MEKÂN VE BELLEK İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mehmet Emin PURÇAK¹

ÖZET

Kürt dili ve edebiyatı resmi kısıtlamalar ve yasaklamalar nedeniyle büyük bir erozyona uğramıştır. Bunun sonucunda dilin kaynaklarında, kelime hazinesinde, geçmişle irtibatında kopukluklar ve aksamalar, zedelenmeler yaşanmıştır. Bu noktada Kürt dili için yaptığı çalışmalarla adı anılacak ilk isimlerden biri hiç şüphesiz Celadet Ali Bedirxan'dır. Bir yandan Kürt dilinin folklorik zenginliklerinin kayda geçmesi, unutulmaması için çaba sarf ederken bir yandan da mevcut dil hazinesinin işlevselliğinin ve işlerliğinin artırılması için edebiyat çalışmalarına, derleme, sözlük, gramer, çeviri çalışmalarına öncülük etmiştir. Celadet Ali Bedirxan'ın çabalarının takipçisi olan Mehmed Uzun, Kürt edebiyatının yirminci asırda yetişen en önemli isimlerinden biridir. Bir vefa duygusuyla ve onunla benzer kaygıları olduğu için Celadet Ali Bedirxan'ın yaşamını Kader Kuyusu isimli romanda işlemiştir. Eserde "kuyu"(bir) kelimesi roman kahramanının hayatıyla ilgili olarak hem "hafıza" hem de "kuyu" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Böylece romanda bir Kürt aydınının hayatı anlatılırken aynı zamanda kuyu kelimesi aracılığıyla bellek-mekân ilişkisi de işlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Celadet Ali Bedirxan, Mehmed Uzun, kuyu, hafıza, edebiyat, tarih.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Muş A. Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Kürt Dili ve Edebiyatı Bölümü, epurcak@hotmail.com, Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1875-5842>

ABSTRACT

A Study on The Place and Memory Relationship in The Novel Kader Kuyusu (Well of Destiny) In The Context Of The Metaphor 'Well'

Due to official restrictions and prohibitions, Kurdish Language and Literature has experienced great erosion. Thus, there have been disconnections and disruptions in the language resources, the vocabulary set and the relation between the language and its background. In this respect, one of the most prominent people to be mentioned is undoubtedly Celadet Ali Bedirxan. Not only did he strive for the folkloric richness of Kurdish language be recorded and hence not be forgotten but also he pioneered literary studies, compilation, dictionary, grammar and translation studies for the purpose of keeping the language functional and efficient by operating it. Mehmed Uzun, who pursued Celadet Ali Bedirxan's way and efforts, is one of the most outstanding figures of the 20th century Kurdish Literature. In fidelity to Celadet Ali Bedirxan and with worries similar to his, he told his life in the novel Kader Kuyusu (Well of Destiny). In this novel, the word "well", related to the life of the hero of the novel, was used with the meaning of both "well" and "memory". Hence, telling the life of a Kurdish intellectual, a place-memory relation was handled through the word "well".

Keywords: Celadet Ali Bedirxan, Mehmed Uzun, well, memory, literature, history

Giriş

Anlatma esasına bağlı edebî metinler arasında yer alan roman, edebî türler açısından en genç ve çerçevesi genişlemeye ve gelişmeye en açığı olarak nitelenebilir. Farklı ulusların roman tarihleri, farklı zaman dilimlerinden başlatılabilir. Bu noktada belli bir devlet sistemine hâkim olan milletler her tür kültürel faaliyetlerinde olduğu gibi edebî faaliyetlerinde de büyük avantajlara sahiptir. Kendine ait dili, kültürü, tarihi olan; fakat bir devleti ve kültürel faaliyetlerini özgürce sürdüreceği, geliştireceği imkânlardan mahrum olan milletler ise pek çok şeyde olduğu gibi edebî faaliyetlerde de üretim yapmak, yeni türlerle tanışmak ve bunları o dilin temsilcilerine iletmekte her zaman geri kalmışlar yahut geri bırakılmışlardır.

Yaşadıkları tarihi coğrafya, dünyadaki paylaşım savaşları neticesinde çeşitli ülkeler tarafından bölüşülen, bağımsızlıkları için yaptıkları girişim ve kalkışmaları şiddetle bastırılan, yaşadıkları coğrafyalarda daimî bir tehlike ve tehdit kaynağı olarak görülen Kürtler, bilhassa yirminci asrın başından itibaren çok ciddi dil-kırım politikalarıyla karşı karşıya kalmışlardır. Kendi dilleriyle eğitim görmeleri, ticaret yapmaları, iletişim kurmaları hatta konuşmaları yasaklanmıştır. Bu da kendi dillerini unutmalarını; dillerine, kültürlerine ve kimliklerine yabancılaşmalarını beraberinde getirmiştir. Bu nedenle yaşadıkları ülkelerdeki baskılardan kaçan aydın, sanatçı ve politik muhalifler sürgünde kendi kimliklerine sarılarak onu bir mücadele aracı hâline getirmişlerdir. Sürgünlük bir yanda onlara "yabancı", "öteki", "aidiyetsiz" olmalarından kaynaklı, maddî ve manevî sayısız sıkıntı yaşatmasına karşın, bazı imkânlar de sunmuştur. Bunlardan biri de Kürt aydınlarının yeni fikirler, yeni sanat anlayışları ve yeni mücadele şekilleriyle tanışmalarıdır. Sürgünlüğün sağladığı yararlarından biri modern Kürt romanına ve modern bir Kürt edebiyatının doğup serpilmesine beşiklik etmesidir.

Bilindiği kadarıyla Kürtçede ilk roman, 1930'lu yıllarda Ereb Şamilov (Erebê Şemo 1897-1978) isimli bir Kürt tarafından yazılıp yayınlanmıştır. Karşılı bir Kürt olan ve romanını Sovyet topraklarında kaleme alan yazar, Kürtçe romanın ilk müellifi kabul edilmektedir. On yıllar boyunca çok az sayıda deneme mahiyetinde ve çoğunlukla angaje roman örnekleri verilmekle birlikte, Kürtçe romanın başarılı örneklerinin bir başka sürgün Kürt yazar olan Mehmed Uzun tarafından verildiği söylenebilir. 1977'den beri Avrupa'da sürgünde yaşayan Uzun, 2007 yılında vefatına kadar, -deneme, eleştiri, antoloji, günlük türündeki eserleri dışında-, yedi roman kaleme almış ve bu romanlarıyla büyük bir okuyucu kitlesine ulaşmayı, romanlarını bu okur kitlesine benimsetmeyi başarmıştır. Aynı zamanda onun, genç okurlara ve yazma merakı olan Kürtlere kendi dilleriyle başarılı edebiyat eserleri yazabileceklerine dair bir özgüven verdiği de söylenebilir.

1995 yılında yayınlanan *Kader Kuyusu* (Bîra Qederê), Mehmed Uzun'un eserleri arasında en popülerleri olmasa da konusu ve başarılı kurgu tekniğiyle öne çıkan romanlardan biridir. Bunda modern Kürt tarihinin en önemli ailelerinden biri olarak Bedirxaniler ve bu ailenin temsilcilerinden biri olan Celadet Ali Bedirxan'ın hayatını merkeze almasının ve bunu bir trajedi atmosferinde ve akıcı bir üslûp ile anlatmasının da etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Kader Kuyusu romanı ile ilgili birçok yazı yayınlanmış ve eser çeşitli yönleriyle tahlil edilmiştir. Biz de romanın isminden ve metnin orijinal dilindeki "bîr" kelimesinin çift anlamlılığından(*kuyu* ve *hafıza*) hareketle romanda mekân ve bellek ilişkisini inceleyeceğiz.

I. Romanda Mekân Unsuru ve Mekânsal İşleyiş

İnsan, varlığını sürdürebilmek için yiyecek, içecek, temiz hava, giyim kuşam vb. pek çok şeye muhtaçtır. Ancak bunlardan da önce insan bir mekâna ihtiyaç duyar. Çünkü varoluş mekânsaldır. Hiçbir şeyi mekân, "yer", kaplanan bir alan olmadan tasavvur edemeyiz. Bu hem fizik hem de metafizik açıdan böyledir. Bir şeyin "varolabilmesi" için, o şeyden önce, onu konumlandıracağımız bir mekâna ihtiyaç duyarız. Bunun için olsa gerek, *Kitabı Mukaddes*'in ilk bölümü olan Tekvin'in (Musa'nın Birinci Kitabı) ilk ayeti "Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı." (Kitabı Mukaddes, 1993: 1) şeklindedir ve her şeyden önce "mekân"ın yaratılmış olması, onun varoluştaki önemini ve varlığın onsuz düşünülemeyeceğini göstermektedir, diyebiliriz.

Mekân "gerçek varlık" için önemli olduğu kadar kurgusal metinlerde de olay örgüsü, zaman ve şahıs kadrosuyla birlikte kurgunun olmazsa olmazlarındandır. Şerif Aktaş, fiktif metinde "Mekân[ın], vaka zincirinde ifâde edilen hâdiselerin sahnesi durumunda" olduğunu ve "vakanın mahiyetinin, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdiril"diğini belirtir.(Aktaş, 2003: 128) Ancak her kurgusal metinde mekâna aynı derecede önem verildiği ya da "sahne"nin aynı derecede öne çıkarıldığı söylenemez. Masal, destan gibi anlatılarda mekân

çoğu zaman bir zorunluluktan dolayı orada gibidir ve olay örgüsüne tesir derecesi çok düşük olabilmektedir. Modern bir anlatı türü olan roman için mekânın öneminden bahsederken de elbette bunun her roman için geçerli olduğunu söyleyemeyiz. Mekânın fiziksel ve psikolojik etkileri bağlamında düşünüldüğünde macera romanı ile bir gerilim romanında olayların geçtiği yerin kişi ve olay örgüsüne tesiri farklı olacaktır. “İster dost olarak, isterse de düşman olarak değerlendirilsin roman türünde mekân, bir çeşit donukluk ve duruluk, yoğunluk veya akıcılık ile ilgili bir değişkenlik derecesine göre ortaya çıkar.”, diyen Bourneur ve Quellet, çağdaş romanda “insanı ezen mekân” tarzının öne çıktığını belirtmektedir (1989: 116-117).

Kurgusal metindeki mekân olgusu üzerine çalışan ve “roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışardaki içerdelik” niteliğinde bir yerdir” diyen Ramazan Korkmaz ise insan-mekân ilişkisini fiziksel ve psikolojik yönleriyle işlediği makalesinde, çevresel ve algısal mekân tasnifini kullanır. Bu bağlamda mekân, “[...] ‘sorunsal ben’in kendini dinlemek, tanımak ve dünyada konumlamak üzere seçtiği, duraksadığı bir yer’dir. Kurucu işleviyle bu sorunsal alan, bir bakıma karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği bir uzamdır.”(Korkmaz, 2017: 11) Dolayısıyla romanda kahramanı yaşadığı mekândan ayrı yorumlamak eksiklik olacaktır.

Korkmaz’ın mekânsal tasnifinde çevresel mekânın tanımı şöyle verilmektedir: “Olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer’dir. Kişi-yer özdeşliği henüz tam olarak sağlanamamıştır.[...] Çevre; işlenmemiş, anlaşılmamış, dönüştürülmemiş bir yer’dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler. Anlatımın veya olayın akışındaki hız, mekânın veya karakterlerin görülmelerine pek imkân tanınmaz.” (2017: 13)

Anlatıya dayalı metinlerdeki mekânsal işleyiş için Korkmaz’ın tasnifindeki ikinci başlık “algısal mekân”dır. Bu mekânlar “kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer” (2017: 13) olarak önem kazanmakta ve çevresel mekânlardan ayrılmaktadır.

Ramazan Korkmaz’ın tasnifi doğrultusunda *Kader Kuyusu*’na bakıldığında çevresel mekânlardan ziyade algısal mekânların öne çıktığı görülmektedir. İstanbul, Münih, Şam, Beyrut; Suriye, Irak, İran, Almanya, Mısır gibi, Bedirxani ailesinin fertlerinin, yaşamlarının belli dönemlerinde yaşadıkları ve onlar için birer “sürgün içinde sürgünlük” beldesi olan şehirler ve ülkeler karşımıza çıkan çevresel mekânlardır. Ancak metinde bunların bir kısmı birer dekor olmaktan öteye geçmemektedir. Şam’da Rüşen ve annesinin yaşadığı ev; Kamuran Ali Bedirxan’ın Beyrut’taki evi, Suriye’de Celadet’in zaman zaman ziyarete gittiği

diğer Kürtlerin evleri, kahvehaneler, vb. yerler, romanda ikincil konumda kalmakta, olayların gelişimine büyük oranda tesir etmemektedirler.

Romanda mekânsal işleyişin ağırlıklı olarak algısal düzeyde olduğu, merkez kişi konumundaki Celadet'in hayatında yer edinmiş, anılarıyla değer kazanmış ve onun için hafıza mekânı olmuş "yer/ler" in anlatıya hâkim olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Korkmaz algısal mekânları işlevsellikleri doğrultusunda "labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar" ve "sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar" olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Algısal mekân incelemesinde mekânın fiziksel hususiyetlerinden ziyade, onun kahramanların psikolojileri üzerindeki olumlu yahut olumsuz etkisi öne çıkmaktadır. Kahramanın kendisini rahat hissettiği, ait hissettiği mekânlar onun için bir tür özgürlük alanlarıdır. Bourneur ve Quellet'in "insanı ezen mekân" (1989: 116-117) olarak niteledikleri kapalı/dar mekânlar ise kişinin kendisini ait görmediği, varlığının ya da özgürlüğünün tehdit altında olduğunu düşündüğü mekânlardır.

II. Kader Kuyusu'nda Mekânsal İşleyiş ve Mekân Bellek İlişkisi

Kader Kuyusu romanı, daha adından başlayarak mekân unsurunun öne çıktığı, önem kazandığı bir eserdir. Romanın geneline bakıldığında merkez kişi konumundaki Celadet Ali Bedirxan'ın mekânlara yaklaşımı, onların birer "anı mekânı" olmaları, onun yaşamının bir devresini kapsamaları ve anımsatmaları nedeniyle önemlidir. Bu mekânlar arasında ülkeler, şehirler, evler ve bunların tümünde karşımıza bir leitmotif olarak çıkan "kuyu"lar görülmektedir. Bu kısımda, algısal mekân bağlamında roman kahramanının yaşamında etkisi olan, onun belleğinde iz bıraktığı "anı mekânı" olmuş yerler üzerinde durulacaktır.

Romanın mekânsal işleyişine bakıldığında anlatıcı önce Şam'ı "sürgün şehir, dertler ve kederler yurdu, Bedirxan ailesinin mezarlığı, Celadet Ali Bedirxan'ın ölümüne şahitlik eden şehir, yorgun, uykuya dalıyor." (Uzun, 2002: 12) sözleriyle açık mekân olarak okura tanıtmaktadır. Olay örgüsünün organize edilışinden kaynaklı olarak okurun karşısına çıkan ilk kapalı mekân ise Celadet Ali Bedirxan'ın yaşamının Suriye yıllarında, evlendikten sonra taşındıkları evdir. Burası metin için açılış sahnesi konumundadır. Bu sahne, bizi geriye götürecektir, bitmiş bir yaşamın ardında bıraktığı anı değerindeki nesnelere hareketle o yaşamın yeniden dirilttilmesini sağlayacaktır. Bilgin, mekân ile bellek ilişkisi üzerinde dururken "ev" in bir bellek mekânı olarak önemine değinir: "Ev, mekânsal özellikleri, eşyaları ve aile üyeleriyle birlikte bir bellek yeridir. [...] Bu bellek aile büyüklerinin anlattığı anılar, ortak yaşantılar, ailenin inançları, alışkanlıkları, pratikleri, başkalarına açılmayan sırları, özel eşyaları, dile getirilmeyen şeyler gibi öğelerden oluşur" (Bilgin, 2013: 101). Romanın ilk bölümünde, anlatıcının Celadet'in evini, odasını, odasındaki şahsi eşyalarını anlattığı kısım tam da bu açıklamaya uymaktadır: "Sürekli oturduğu koltuğu şimdi boş. Ünlü gülüşü ve sesi duvarların arasında, bir yerde, saklı. Kibar söz ve

kelimeleri duyulmuyor. Onun yazı ve çalışma masası, sessiz ve dilsiz, onu bekliyor. Kalem, defter ve kitapları, ayrı ayrı, masasında ve raflarda, onu bekliyor. Sigara paketleri, klasik müzik plakları onu bekliyor.[...] O yok, o gelmiyor. Ne bu odada, ne yatak odasında, ne avluda, ne kuyunun kenarında, ne matbaada, ne şehir tüccarları kulübünde, ne Muhacirin semtindeki kahvehanede ve ne de başka hiçbir yerde...[...]" Anlatıcı bu sözlerle kapalı bir mekânda Celadet'in ardında kalan "hafıza mekânı" konumundaki nesnelere bahisle başlar ve giderek onun ile ilgili olan, onun anılarını taşıyan başka açık ve kapalı mekânlara yönelir. Onunla ilgili başka anı mahiyetindeki kişi ve şeylerden bahsettikten sonra tekrar Celadet'in evine ve eşyalarına döner anlatıcı. Romanını yazmayı tasarladığı defter, Ruşen Hanımın önünde açık durmaktadır. Celadet'in ardında bıraktığı şeyler odanın orasında burasında dağınık şekilde durmaktadır: Kağıt, kalem, defter; dergi, gazete, kitap; mektup ve fotoğraflar... "Özellikle de fotoğraflar, ilginç bir ömrün şahitleri ve Kader Kuyusu romanının dili. Her biri bir yerde, geçip gitmiş bir zamanda çekilmiş. Şimdi, keder ve yasın sessizliğinde, gecenin renklerine bürünmüş olarak, fotoğraflar, kendi özel dilleriyle, konuşuyorlar" (Uzun, 2002: 12-14). Çünkü "Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır" (Nora, 2006: 19). Bu sayede her nesne bir "hafıza mekânı" özelliği kazanır, bir çağrışıma, yaşam kesitini bünyesinde barındırmasına bağlı olarak hafıza aracılığıyla mazi ile hâl arasında bir süreklilik sağlar.

Başlangıç bölümünün ardından her biri ayrı bir fotoğrafın tasviriyle başlayan on altı bölüm gelmektedir. Bu bölümlerde Celadet'in hayatının önemli evrelerinin geçtiği mekânlar karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan en önemlisi, hiç şüphesiz İstanbul'dur. Çünkü bu şehir onun doğduğu, çocukluk ve gençliğini geçirdiği, kendisini, ailesini tanıdığı, ilk aşkı yaşadığı, okuduğu, havasına suyuna bağlandığı şehirdir. Romanın farklı bölümlerinde onun İstanbul'a olan sevgisinin işlendiği görülmektedir. (Bkz. Uzun, 2002; 132, 258, 259) Yine Emin Ali Bedirxan'ın da İstanbul'a olan özlemi vurgulanmaktadır. (Uzun, 2002; 194) İstanbul içinde de Bedirxani ailesinin fertlerinin ikamet ettikleri Moda, Kızıltoprak, Üsküdar gibi semtler öne çıkmaktadır. Fakat burada özellikle Kızıltoprak, romanın sonuna kadar adı anılan açık mekânlardan biridir. Çünkü Celadet'in ailesinin evi Kızıltoprak'tadır. O, babası ve erkek kardeşlerinin bir kısmı yasaklı oldukları için Türkiye sınırlarına girememektedirler. Bu nedenle Kızıltoprak onların anılarının, geçmişlerinin mekânıdır.

Metinde İstanbul haricinde ailenin sürgüne gönderildiği faklı şehirler, Celadet'in askerliğini yaptığı Kafkas cephesi, Binbaşı Noel ile gezdikleri Doğu ve Güneydoğu illeri bahsi geçen yerlerdir. Savaş sonrası Almanya, Münih'te geçen üç yıl, onun için zorlu yıllardır. Büyük yoksulluk ve yoksunluk çekmesinin yanında dört kardeşin burada geçirdikleri zamanları, kardeşlerinden birinin burada vefat etmesi, Almanya'yı Celadet için bir anı mekânı kılmaktadır. Mısır da romanın önemli açık mekânlarından biridir. Öncelikle ilk Kürt gazetesi olan

Kürdistan'ın burada yayınlanması nedeniyle özelde Bedirxaniler, genelde ise Kürtler ve Kürt tarihi için sembolik mahiyettedir. Ayrıca Celadet'in abisi Süreyya Mısır'a yerleşmiştir ve babaları Emin Ali Bey de sürgünde olduğu için onun evinde kalmaktadır. Bir süre sonra burada vefat etmesi de mekâna bir başka anlam yüklemekte ve onu anı mekânı kılmaktadır. Ayrıca Şam ve Beyrut da Celadet'in yaşamının sürgünlük sürecinde etkileri olan iki önemli şehir olarak anılması gereken mekânlardır. Bunlardan Beyrut, Celadet'in bilhassa gençlik aşkı olan Canan ile buluştukları ve ebediyen ayrıldıkları yer olması; Şam ise Celadet'in ömrünün önemli bir bölümünü geçirdiği, çalışmalarını yürüttüğü, öldüğü ve gömüldüğü yer olması açısından önemlidir. Ayrıca Mir Bedirxan'ın mezarının da Şam'da olması, kente adeta "sürgünlerin buluşma mekânı" havası vermekte ve bu da şehre hem aile hem de Kürtler için sembolik bir anlam kazandırmaktadır. Ayrıca andığımız mekânlar, kuyuların olduğu yerler açısından da okurun dikkatine sunulmakta ve kahramanın yaşamı ile bir mekân olarak kuyu arasında irtibat kurulmaktadır.

Kapalı mekânlar ise romanın asli karakteri olan Celadet'in yaşadığı yerlerdir. Onun yaşamının başladığı Moda'daki konak, Kızıltoprak'taki aile evi, Canan ile birlikte oldukları Cağaloğlu'ndaki pansiyon, Almanya'da kaldığı dar ve soğuk odalar ile son olarak Ruşen Hanım'la evlendikten sonra kaldıkları ev, öne çıkan kapalı mekânlardır.

Konumuz gereği kuyu metaforunun Mehmed Uzun'un romanında bellek ile ilişkisini işleyeceğiz. Fakat 'kuyu'nun Doğu anlatı geleneğinde ve dini metinlerde bir leitmotif ve temsili bir unsur olarak kullanıldığı da unutulmamalıdır. Bu bağlamda *Binbir Gece Masalları*'nda, Firdevsî'nin *Şehnamesi*'nde, Molla Cami'nin *Yusuf ile Züleyha*'sında, Genceli Nizamî'nin *Heft-Peyker*'inde kuyu motifinin karşımıza çıktığını görürüz.(Tek, 2018: 65) Ayrıca modern ve postmodern anlatılarda da klasik anlatılardaki bu motife gönderme yapıldığını söyleyebileceğimiz örnekler karşımıza çıkmaktadır. Rasim Özdenören'in *Kuyu*, Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı* ve Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* isimli eserlerinde bu motifin belirgin bir şekilde yer almasının yanında(Tek, 2018; Ağca,2018) Haruki Murakami ve Thomas Mann'ın eserlerinde de kuyu motifinin karşımıza çıktığını görürüz (Besceli, 2013). Ayrıca Babil Kuyuları ve Kuran'daki Yusuf kıssasının hem klasik hem de modern dönemlerde pek çok kez işlendiği söylenebilir. Fakat hem bu konularda yukarıda adını andığımız çalışmaların yapılmış olması hem de makalemizin konusunun *Kader Kuyusu* ile sınırlı olması hasebiyle bu mevzuyu burada bırakacağız.

Bu açıklamalardan sonra "hafıza mekânı" üzerine yoğunlaşarak romanın iç örgüsüne yönelebiliriz. Aşağıda kuyuların nasıl birer hatırlama nesnesi ve hafıza mekânı olarak kullanıldığını ve anlatıdaki rollerini inceleyeceğiz.

II.1. 1. Kuyu

Mehmed Uzun'un, bir anlatım tekniği olarak fotoğraftan yararlanması, medyalararasılık bağlamında değerlendirilebilecek bir husustur ve başka bir çalışmanın konusudur. Fakat biz, fotoğrafın anlatıcının öykülemesi vesilesiyle genişlemesini, adeta okurun göremediği bağlantılarının gün yüzüne çıkarılması ve bunun bir leitmotif ve bir hafıza mekânı konumundaki "kuyu" veya romanın "kuyuları" ile ilişkisine değinmenin yararlı olabileceğini düşünüyoruz. Bir kuyuya baktığımızda, şayet kurumamışsa, suda aksimizi görürüz. Bakışımızı daha derine yöneltebilirsek o görünen yüzeyin altında nelerin olduğunu da tespit etme imkânımız olur. Romandaki fotoğraf da kuyuya bakıldığında görülen ilk akis olarak yorumlanabilir. Anlatıcı önce bu fotoğraftaki görüntünün tasviriyle başlar anlatıya ve giderek çerçevesini genişletip derinleştirir ve böylece fotoğrafa sığmayan ayrıntılar okura görüntünün öncesi ve sonrasıyla irtibatlandırılarak açıklanır. Böylece "bir anlık" görüntülerden yüzlerce sayfalık bir roman üretilmiştir.

Yukarıda işaret edildiği gibi, gerçekte, romanda on altıdan fazla fotoğraf vardır. Fakat bunlardan anlatı için merkez konumda olanlarının sayısı on altıdır ve bu, giriş bölümü hariç, aynı zamanda romandaki bölümlerin sayısını ifade etmektedir. Her bölümde de en az bir kez kuyuya, kuyunun roman kahramanının yaşadığı mekân ile, dolayısıyla kahramanın anılarındaki yeriyle ilişkisine değinilmektedir. Dolayısıyla her "kuyu", romanda bir hafıza mekânıdır ve bir yaşam kesitini anımsatmakta, kahramanların hayatlarının belirli evrelerinin anımsatılmasında başat bir rol üstlenmektedir, denilebilir.

Romanın fotoğraflarla başlatılan ilk bölümünde, İstanbul-Moda'da Bedri Paşa'ya ait denize nazır konak merkez mekândır. Bölüm başlığının altında "Ceco, gurbet yurdunun çocuğu, Mir Bedirxan'ın torunu"(Uzun, 2002: 17) ifadesi yer almaktadır. İstanbul, Bedirxani ailesi için ikinci bir yurt olmuş gibidir. Zira Mir Bedirxan'ın 1840'lı yıllardaki başkaldırısı ve 1847'te yenilmesi sonucu aile topluca sürgüne tabi tutulur (Kardam, 2011: 299). Girit'e sürülmelerinden uzun yıllar sonra ailenin İstanbul'a dönüşüne izin verilir. Zamanla aile fertleri bu şehre, özellikle de Anadolu yakasındaki Kadıköy, Moda, Mühürdar, Kızıltoprak, Fenerbahçe, Bostancı, Göztepe, Cevizlik, Üsküdar gibi semtlere yerleşir.

Bu bölüm Mayıs 1893 tarihiyle başlar. Bölümün ilk kuyusu, Bedri Paşa'nın konağındaki kuyudur. Mir Bedirxan'ın oğlu Emin Ali Bey'in Kızıltoprak'ta bulunan evi kısa bir süre önce çıkan bir yangın sonucu kullanılamaz hâle gelmiştir. Bu nedenle Emin Ali Bey, ağabeyi olan Bedri Paşa'nın konağına taşınmıştır. Üstelik Emin Ali Bey'in eşi Samiha Hanım hamiledir ve doğumu yakındır. Doğum günü, bebeğin dünyaya gelişi uzun sürer ve Samiha Hanım hem doğumun zorluğu ve uzun sürmesi hem de bu sırada yaşanan kan kaybı nedeniyle ölümden döner. Zar zor gerçekleşen doğumda, çocuğun sesi sedası

çıkmayınca ölü doğduğu sanılır ve kanlı vücudu sarıp sarmalanarak Bedri Paşa konağının bahçesindeki kuyunun kenarına bırakılır. Su ısıtılacak ve bebek yıkanacaktır. Ancak hizmetçi kız bahçeye gidip gelirken bebeğin birden ağlama sesini duyar ve böylece ölü doğduğu sanılan bebeğin yaşadığı anlaşılır. Bu sayede roman kahramanının kaderi de kuyuların etrafında dönmeye, kuyular hayatının hemen her devresinde bir yer edinmeye başlar ve ölümüne de, bir kuyuya düşmesi yol açar.

Anlatıcı metindeki bu ilk kuyuyu şöyle tasvir etmektedir: “Şimdi, bahçede Kader Kuyusu’nun en önemli şeyi, bahçenin kuyusudur. Evin hemen sol tarafında, uzun bir ağacın altında, bir kuyu vardır. Bir kuyu ki hem Kader Kuyusu romanı için hem de ev halkı için önemlidir.” (Uzun, 2002: 22) Celadet ile “kuyu” arasındaki ilişki romanın bu ilk kuyusunda dile getirilmektedir: “Ölüm ve yaşam birlikte gelmişler. Samiha Hanım yukarıda, ikinci katta uyuyor. Bedenin ve yaşamın parçası, ölü çocuk, aşağıda, kuyunun kenarındadır. Bir cariyeye, çocuğu kanlı bir havlu ve örtüye sarmalamış, yıkayıp evin kadınları tarafından gömülmesi için kuyunun kenarına bırakmıştır. O dışarıda, cansız ve sedasız, yalnız, soğuk bir kuyunun kenarında, uzanmış.” (Uzun, 2002: 29) Anlatıcı, çocuğun ölü doğması ve annesinin ölümden dönmelerini, “Ölüm ve yaşam birlikte gelmişti.”, cümlesiyle verir. Fakat az sonra, öldü denilerek kuyunun kenarına bırakılan çocuğun ölmediği anlaşılacaktır. Dolayısıyla anlatıcının ilk elde Samiha Hanım ve Celadet için kullandığı bu ifadeyi biz Celadet’in şahsı için kullanacağız. Çünkü Celadet önce “ölmüş” sonra “hayata dönmüş”tür.

Yazarın anlatıcıya ve Celadet Ali Bedirxan’a söylediği bir ifadedir, “kuyunun ağzının kenarındaki çocuk”. Celadet bu cümleden hareketle anlatıcıya şöyle der: “Bazı sözler ve kelimeler vardır ki onlarda bir yaşam, bir ömür saklıdır. İnsan onlar üzerinde düşündüğü zaman, uzun bir ömür, bir ayna gibi, insana bakıyor. Haberin olmayabilir, fakat yukarıdaki sözünde ömrüm saklıdır. Kuyu sözü ve hayatımın bazı aşamalarında kader ortağım olan kuyular, daha o bahar günü, amcam Bedri Paşanın konağının kuyusunun yanında, kendisini derinlemesine hayatımın köklerine saldı. Benim tuhaf hayatım, tuhaf bir şekilde, onlarla başladı ve onlarla sona erdi... Bedri Paşanın evinin kuyusu ki kenarında yaşam ve ölüm amansız bir savaş içindeydi, çok güzel bir kuyuydu.” (Uzun, 2002: 30) Burada kahraman anlatıcının sözlerinden hareketle “kuyu” (bİR) ile “mezar” arasında bir bağlantı kurulabilir. Her ikisinin toprağın kazılmasıyla oluşturulması, her ikisinin de korkutucu çağrışımlarının olması (kuyuya düşmekle ve mezara gömülmek) böyle bir ilişki kurmamıza fırsat vermektedir. Burada kuyu, sanki hayatın karşısı gibidir yahut yaşam ile ölüm arasındaki araftır. Hayattan koştığı düşünülen bebek, kuyunun kenarında defnedilmek üzere bekletilmektedir. Yani ölüm diyarına gönderilecektir, ancak son anda bebeğin nefes almasıyla bu engellenmiş olur. Anlatıcı bununla, kuyunun adeta Celadet’in kaderinin bir parçası olduğunu okura hissettirmek istemektedir.

II.II. 2. Kuyu

Samiha Hanım ve eşi Emin Ali Bey'e ait 1895 yılında çekilen bir fotoğrafla başlar bu bölüm. Aile içinde çocuklara mazinin anlatıldığı, Mir Bedirxan ve Cizre Botan bölgesinin anlatılara konu edildiği aktarılmaktadır. Bu anlatılar karşısında çocuklarda muhayyel bir yer olan Cizre Botan, efsaneleşir, mitleştirilir.² Eserin üslubundaki romantik ton da bu mitleştirmeyi başarılı bir şekilde yansıtmaktadır, denebilir. Mekânın kimlik ve bellek için önemi üzerinde duran Nuri Bilgin'e göre, sevilen, duygusal olarak bağlanan kent, mitleştirilir. Bu sadece sevgiden değildir, kimliksel kaygılar da kenti yüceltmeye ve mitselleştirmeye sebep olabilmektedir. (Bilgin, 2013: 132) Mekân yalnızca yaşanılan bir alan değil, kişinin ya da topluluğun kendi değerleriyle, fizik ya da metafizik bağlamda, donattığı "yer"dir. "Her insan için ben'in, benlik imgesinin ve kimliğin tanımı, zorunlu olarak yer ve mekân boyutlarını da kapsar ve bu boyutların bütünü 'yer kimliği'ni oluşturur. [...] Nitekim bu yer, 'benim yerim' olarak adlandırıldığı andan itibaren, bireyin 'benlik'inin vücut bulduğu, imajının yansıdığı bir yer, daha da önemlisi kendi imgesini gördüğü, kimliğinin dışsallaştığı bir yer haline gelmiş demektir. *Bu sürecin sonunda yer kimliği, kimlik yeri haline gelir.* (Bilgin, 2013: 34) Dolayısıyla, romanın asli ve yardımcı konumundaki kişilerinin büyük bir bölümü Cizre Botan bölgesini ve Mirliğini görememiş, yaşayamamışsa da anlatılarla, tarihin sürekli olarak yeni kuşaklara aktarılması sayesinde yeni nesiller, "mitleşmiş" bir emirlik ve "mitik" bir coğrafya üzerinden bir kimlik inşa etmekte, o yeri kendileri için "kimlik mekânı" kılmaktadır. Bellek aktarımı sayesinde bu süreklilik kazanmaktadır. Bu nedenle çocuklar ile evde Kürtçe konuşulmakta, anlatılar Cizre Botan etrafında dönmekte ve kimliğin önemli göstergelerinden olan dil, terk edilmeyip yeni nesillere aktarılmaktadır. Aile çok geniş olduğu için aile fertlerinin olumlu faaliyetleri de bu "mitleştirme" işlemine katılmaktadır. Bu bağlamda Mithat Bedirxan'ın Mısır'da çıkardığı *Kürdistan* isimli gazete, İstanbul'daki Bedirxaniler arasında bir iftihar vesilesi olur ve bu da ailenin "geçmiş güzel günleri"ne eklenerek yaşatılır.

Yukarıda romanda "mekânın mitleştirilmesi"nde anlatıların etkili olduğuna temas ettik. Bu bağlamda mekân – bellek ilişkisi işlenirken değinilmesi gereken "anlatıcı" konumundaki kişilerden biri Sitî Teyze'dir. 2. Fotoğraf başlıklı bölümünde onun rolünden bahsedilir. Amojna Sitî bellek aktarıcısı rolünde görülebilir. Zira Bedirxan Bey'in sürgününde yedi-sekiz yaşındadır. Bedirxan Bey Girit'e gönderildiğinde de 1862'ye kadar orada kalır. Sitî'nin anne ve babası burada ölüp Bedirxan Bey Şam'a gidince o da İstanbul'a gelir. Ailenin İstanbul'daki bireyleri için adeta bir dil ve kültür hazinesidir. Anlatıcı onun rolünü ve önemini şu sözlerle aktarmaktadır: "Ailenin İstanbul'da dünyaya

² Cizre'nin Kürt edebî kanonundaki yeri ve önemi için bakınız: Ayhan Tek, "Cizir Wek Merkezeke Kanona Edeba Kurdî Û Rengvedanên Wê Yên Dî Şiira Kurdî De", Şarkiyat- Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Bildiriler Kitabı, 14-17 Ekim 2017 Diyarbakır, s. 52-63

gelen bütün çocukları onun rahleyi tedrisatından geçiyor. Amojna Sifî Kürtçe sözlerin küpüdür, şarkı, halay, hikâye, masal, mesel ve bilmeceler hazinesidir. O, Mir Bedirxan'ın serencamının ve ailenin tarihinin tanığıdır. O Kürtçenin gelenek ve usullerinin dili ve yüzüdür. O, dengbêj ve hikâye anlatıcısıdır. Mir Bedirxan'ın serencamı, onların sürgüne gönderilmesi, Hanya yılları, Kürt yurdunun ova ve yaylaları, Dicle ve Fırat nehirleri, Cudi ve Herekol dağları, güzel ve hoş manzaralı mağaralar, yurdun göçerlik ve aşiret yaşamı... Bunların hepsi Amojna Sifî'nin diliyle (üslubuyla) berrak bir sele dönüşüp akıyor, bir beyaz çığ olup etrafı kaplıyor, bitmez bir destan olup dinleyenlerin zihinlerini süslüyor. İnsan sürgün yurdunda, İstanbul'da Amojna Sifî'den daha iyi, değerli bir öğretmen bulabilir mi? Acaba kim ondan daha iyi baba ve ataların dilini, yurdun Kürtçesini çocuklara öğretebilir? O, sanki bugünün dünyasında değil, dünün dünyasında yaşıyor. Bedeni İstanbul'da, fakat belleği ve akli çocukluğunun yurdunda; çocukluk yıllarının yurdu gerçek ve ölümsüz bir cennettir.” (Uzun, 2002: 53)

Kitabın Celadet Bedirxan'ın ağzından anlatılan kısımlarında Amojna Sifî'den bahseden Celadet onun için “ Ben Kürt dilinin tadını onun sözlerinden aldım, şarkı ve hikâyelerin his ve heyecanını, Cizre Botan yurdunun sevgi ve aşkını, uzun kış gecelerinin yetmediği onun hikâyelerinden aldım. Amojna Sifî, amca ve halalarımın evlerinde aydınlık yayan bir meşaleydi.” (Uzun, 2002: 54) sözlerini sarf eder.

Romandan alıntıladığımız yukarıdaki sözlerde, özellikle Amojna Sifî için Celadet'in “meşale” benzetmesi yapması ve “aydınlık dağıtıyordu” demesi, kuyu metaforunu akla getirmektedir. Zira sürgünlük, yabancı bir şehirde zorunlu ikamet etmek, kendi aile geçmişinden, kültüründen, tarihinden, dilinden, coğrafyasından koparılmış olmak bizi anlatının etrafında döndüğü kuyu metaforuna götürmektedir. Kuyuya atılmak veya hapsedilmek belki tam da böyle bir şeydir. Çevremizden, değerlerimizden, kimlik ve coğrafyamızdan koparılıp bir yere hapsedilmek... Bu nedenle mitik bir mekân olarak Cizre Botan karşısında, mecburi ikamete tabi tutulan aile için İstanbul, bir tür hapisane ya da romanın anahtar kelimesiyle ifade edersek bir “kuyu”dur. İşte burada Amojna Sifî devreye girer. O, anlatılarıyla belleğin maziyle bağını kurmakta ve kültürel aktarım ile yeni nesillerin tarihlerinden, kültürel değerlerinden kopmalarını engellemektedir. Bir anlamda ata yurtlarından mahrum edilen nesillerin “welatê xeriyê”de kaybolmaması için onlara içinde yaşadıkları anı ve mekânı çekilebilir, yaşanabilir kılarken (“kuyu”da hayatta kalmayı öğretirken), maziyle bağlarını canlı tutmaya, atayurtlarına ait hafıza bağını canlı, görünür, aydınlık kılmaya çalışmaktadır. O nedenle “meşale” benzetmesi önem kazanmaktadır ve romanda bunun çok bilinçli bir kullanım olduğu söylenebilir ki romanın başında, henüz ana metne başlamadan karşımıza çıkan epigraf (“biraz daha ışık”) da bu bilinçliliğin işaretlerinden biri olarak yorumlanabilir. Celadet sözlerinin devamında, “Mala ku bi stran, çîrok, serpêhatî û gotinên Amojna Sifî diqulipî

ser qesra Birca Belek a welatê bav û kalên min...(Amojna Sîfî'nin şarkı, hikâye, anı ve sözleriyle Birca Belek kasrına dönüşen ev..)” (Uzun, 2002: 54), diyerek anlatılar aracılığıyla mazi ile hâlin irtibatının ve belleğin sürekliliğinin sağlandığına işaret ettiği söylenebilir.

Celadet'in Suriye'de geçen yıllarında Amojna Sîfî'nin rolünü, Ahmedê Fermanê Kiki alacaktır. Celadet, güncel politik faaliyetlerden soğuyup edebi çalışmalara ve yayıncılığa yöneldiği zaman, kendisine Kürt kültürü, edebiyatı, dili, folkloru, diksiyonu hakkında kaynaklık edecek birilerine ihtiyaç duyar ve bu kaynağı (kuyu-kaynak ilişkisi) Ahmedê Fermanê Kiki'nin şahsında bulur. Bu ünlü dengbêj, Celadet'in çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki Amojna Sîfî'nin rolünü, hatta o rolün daha fazlasını üstlenecektir. Çünkü Amojna Sîfî bir “dadı” olarak ona dil, mekân, tarih bilinci aşılarken Ahmedê Fermanê Kiki bir sanatçı ve çok daha geniş bir repertuara sahip olarak Celadet'in karşısındadır. Üstelik o, Kürtçenin belki yüzlerce, binlerce yıllık kültür mirasının hafıza(bir:kuyu)dan çıkarılarak yazıya aktarılmasına vesile olmakta, onun daha kalıcı olmasına, hafızanın dehlizlerinden, derin vadilerinden yazının aydınlığına kavuşmasına yardımcı olmaktadır. Amojna Sîfî'nin onun belleğine işlediği Kürt dili ve tarihi sevgisi sayesinde, sonraki yıllarda Celadet bu belleğin unutulmamasını ve unutulmaların da hatırlanmasını, kalıcılışmasını ister ve dil çalışmalarına ağırlık verir. Romanın on üçüncü bölümü olan 12. Fotoğraf başlıklı kısımda, “Ben ölümün bekçisi olmuştum, gönlüm ölüm vadisi olmuştu. Ve benim işim de zaten belliydi; Kürtçe'nin kadim ve ölü sözleriyle(kelimeleriyle) uğraşmak! Gece geldiğinde ve siyah perdesini uyku ve ölüm vakitlerinin üstüne örttüğünde, ben de, perdenin altında, ölümlerimi kuyulardan çıkarıyordum ve aklıma ve hafızama getiriyordum... Ölü kelime, söz ve hikâyelerle...” (Uzun, 2002: 63), diyen Celadet'in sözlerinde kuyu kelimesinin Kürtçedeki her iki anlamına (*kuyu* ve *hafıza*) gelecek şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Anlatının ikinci “kuyu”su Emin Ali Bedirxan'ın Kızıltoprak'taki iki katlı evinin bahçesinde yer alan kuyudur. Kuyu, evin ve bahçenin su ihtiyacını karşılamak gibi fiziksel bir fayda sağlasa da, onu bizim için asıl önemli kılan yanı Celadet'in çocukluk ve gençliğinin bellek mekânı olmasıdır. Etrafında kardeşleriyle oynayıp koşturdukları, ailece çevresinde oturup sohbet ettikleri, şen zamanlar geçirdikleri bir bellek mekânıdır. Sonraki yıllarda Türkiye'ye gelişi yasaklanınca, İstanbul'a ve Kızıltoprak'taki bu eve olan özlemine hem anlatıcı hem de kahramanın kendisi pek çok kez dile getirmektedir.

II.III. 3., 4. ve 5. Kuyu

Bu kısımda karşımıza çıkan ilk kuyu(3. kuyu), Akka kalesindeki kuyudur. İstanbul Belediye başkanının öldürülmesi olayıyla irtibatlandırılmaları nedeniyle İstanbul'daki bütün Bedirxaniler ülkenin birbirinden ayrı ve uzak yerlerine gönderilir. Celadet'in ailesi Isparta'ya sürülür. Yol güzergâhında bir süre Akka kalesinde gözetim altında tutulduktan sonra Isparta'da gönderileceklerdir. Akka

kalesini aile için unutulmaz kılan şey, Emin Ali Bey'in Bedirxan ismini verdiği oğlunun Akka'da dünyaya gelmiş ve burada ölmüş olmasıdır. Akka kalesinden Isparta'ya nakledilen aile, eski bir eve yerleştirilir. Bu evin bahçesindeki kuyu ise Isparta sürgünlüğünün anılarından biridir. Aile sürgündeysen İstanbul'da İttihatçılar Abdülhamid'i yenilgiye uğratarak meşrutiyeti ilan ederler ve Emin Ali Bey de ailesiyle İstanbul'a döner.

4. fotoğrafa ait bölümün ihtiva ettiği kuyu, Celadet ile Canan'ın Cağaloğlu'nda buldukları pansiyonun bahçesinde yer almaktadır. Celadet kuyu için şunları söylemektedir: “O önemliydi. Beden ve ter kokusu bize ve odaya yayıldığında, ben bahçeye çıkıyor, kuyudan birkaç bakraç su çekiyordum ve onunla bedenlerimizi temizliyorduk. Kuyuyu ve kuyunun iyiliklerini unutma...” (Uzun, 2002: 107) Sözlerden de anlaşıldığı üzere, bu kuyu roman kahramanının sevgilisi ile gizli buluşmalarını ve aşklarını hatırlatması bağlamında öne çıkmaktadır.

Romanın beşinci fotoğraf başlıklı kısmında anlatıcı, Celadet'in Kafkas Cephesi'nde yaşadıklarıyla birlikte, savaşa katılmadan önce İttihatçıların İstanbul'da estirdikleri korku fırtınasına, cinayetlerine, muhalifleri sindirmeye dönük vahşi politikalarına değinir.

Bu yıllarda Modern Kürt tarihi için çok önemli olduğu söylenebilecek adımlar atılmaya, oluşumlar meydana getirilmeye çalışılır. Kürt aydınların 1912'de oluşturduğu Hêvî (umut) isimli oluşum ve *Rojî Kurd* isimli bir dergisin yayınlanması, bu iklimin Kürt cephesindeki yansıması olarak okunabilir. Ardından başlayan emperyalist paylaşım savaşı ve ilan edilen “mukaddes cihad” ile cepheye, ölümün kol gezdiği diyarlara gider Celadet.

Bu bölümün kapanış sahnesinde Celadet, yüzünü yıkamak için karargâhta kuyunun yanına gider ve burada Türk subaylarının Ermeni soykırımıyla ilgili konuştuklarını ve sıranın Kürtlere geldiğini söylediklerini duyar. Sahne şöyle aktarılır: “Celadet sol elini kuyunun duvarının üstüne koyar ve sakin bir şekilde şöyle der: Unutmayın, yol ve yordamını ölüme ve öldürmeye göre organize edenler, eninde sonunda, kendi kanlarında boğulurlar...” (Uzun, 2002: 125) Hem savaşın ardında bıraktığı vahşet ve yıkımın yarattığı iç karartıcı manzara hem de Celadet'in sözleri, durumun vahametini ortaya koyarken yazarın orada kahramanın kolunu kuyunun üstüne koydurması ve “unutmayın, aklınızdan çıkarmayın” (**ji bîr nekin**) diyerek ikaz etmesindeki “bîr: kuyu ve hafıza” kelimesi metnin bağlamıyla derin bir uyum içindedir. Burada da kuyunun karanlığı, ölümü hatırlattığını ve ayrıca kahramanın cümlesinin sonunda yer alan “boğulmak” kelimesinin de bize kuyu metaforunun çok bilinçli bir tercihle buraya yerleştirildiğini düşündürmektedir.

II.IV. 6. kuyu

Savaşın yenilgiyle sonuçlanması üzerine İstanbul'a dönen Celadet, tekrar Canan'a kavuşmanın sevincini yaşarken Bedirxani ailesinin ve İstanbul'daki diğer Kürt aydınlarının Kürtlerin kaderi için çaba ve faaliyetleri giderek artmaktadır.

Hem cephede geçirdiği zaman hem de edindiği tecrübeler vesilesiyle olgunlaşan Celadet, İstanbul'a dönerken, şehre sevgisinin derinleştiği ve yaklaşımının değiştiği söylenebilir: "Canan, mon cherie, İstanbul'a bak[...] Yaşamın deliline bak. Savaşın ortasında ben sürekli, bana ve kaderime çok benzeyen, kimliği de benim kimliğime bağlanmış bu şehri düşünüyordum. Ben, onu tanıdığıma, onun her tarafını, her şeyini ve her yönünü keşfettiğime inanıyordum. Fakat hâlâ onu tanımadığımı, hâlâ onu çok iyi keşfetmediğimi anlıyorum. Savaştan sonra, daha iyi anladım ki ben İstanbul olmadan yaşayamam. Bu mümkün değil. İstanbul benim şehrim, benim kaderim, ben'im.[..., ez im...]"(Uzun, 2002: 132) İstanbul'a olan sevgisi, onun bu kenti kendisi için bir "kimlik mekânı" hâline getirdiği şeklinde yorumlanabilir. Bilgin'in (2013: 132) dediği gibi, kişi, duygusal olarak bağlandığı, sevdiği kenti mitleştirir. İnsanın bir mekânı kimliğiyle tanımlaması, kendisini mekân ile özdeşleştirmesi (Celadet, "İstanbul benim şehrim, benim kaderim, ben'im" diyordu), *yeri kimlikselleştirdiğinin* bir delilidir: "[...] bu yer, 'benim yerim' olarak adlandırıldığı andan itibaren, bireyin 'benlik'in vücut bulduğu, imajının yansıdığı bir yer, daha da önemlisi kendi imgesini gördüğü, kimliğinin dışsallaştığı bir yer haline gelmiş demektir."(Bilgin, 2013: 134)

Altıncı bölümün sonunda Celadet bu şehirden mecburî olarak ayrılıp Almanya'ya gider ve bir daha İstanbul'a dönemez. Türkiye'ye girişi yasaklanır. Bu, onun için çocukluğu, gençliği, ailesi, arkadaşları, sevgilisi ve bunların hepsini içinde barındıran, kimliğiyle özdeşleştirdiği mekânın elinden alınması demektir. Onun bu mekâna özleminin ömrünün sonuna kadar sürdüğünü söyleyebiliriz. Beyrut'tan Canan'ı İstanbul'a uğurlarken bu şehre sevgisi ve özlemi Celadet'in şu cümlelerinde görülmektedir: "Pierre Loti gemisi, her Perşembe, İstanbul'dan, artık bana yasaklı olan şehrimden geliyordu. Pierre Loti İstanbul'u getiriyordu, Kızıltoprak'taki evimizin bahçesindeki kuyunun kokusunu getiriyordu, Boğaziçi ve Haliç'in balıklarının tadını getiriyordu, Mezo'nun gülüşünü ve annemin hüznü dolu bakışını getiriyordu. O, çocukluğum ve gençliğimi, onların gece gündüzlerini ve yaşamımın gölgesini getiriyordu." (Uzun, 2002: 258) Celadet'in bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi o, İstanbul'u "kendi yeri" olarak görmektedir. Bu ise orada mahremiyetinin yoğunlaştığının işaretidir. Yani o yer, o kişi için "kimlik ve mahremiyet mekânı"dır. Dolayısıyla "[...] bu yer[in] dışına itilme, sürgün, soygun, taşınma gibi olaylar insanın kimliğine bir saldırı gibi hissedilir. Kendi yeri, insanın kendini evinde ya da kendisi hissettiği bir özel alandır." (Bilgin, 2013: 134) Celadet için durum sürgünlük içinde sürgünlük, "yer"den "yersizliğe"

varmaktadır. Çünkü atayurdundan sürgünlük, ardından sürgün mekânını “kendinin kılma”, bir tür teselli mekânı “yaratma” ve sonra o mekândan da “atılma”. Yukarıda işaret edildiği gibi, bu mekân salt içinde barındığı bir alan değil, onun *değerlerinin* barınağıdır ve sürgünlük onu “değerlerinden” uzaklaştırmıştır. Bu nedenle anlatıda onun sürgünlük yılları yoğun bir kederle tasvir edilmektedir. Bölümdeki kuyu, 1919 yılında Celadet, kardeşi Kamuran ve Binbaşı Noel’in Kürt aşiretlerini ziyaretlerinde, bir kuyunun etrafında uçarcasına halaya duran Kürtlerin görüntüsü münasebetiyle romanda yer almaktadır. (Uzun, 2002: 148) Kuyunun etrafında uçarcasına halaya durmuş Kürtler, bir gerçeklik olarak tasavvur edilebileceği gibi bir metafor olarak da yorumlanabilir. Yazılı kültürü geliştiren/memiş bir halk olan Kürtlerde, belki aynı durumdaki pek çok halk gibi, sözlü kültür güçlüdür ve bilindiği üzere, sözlü kültür belleğe dayanmakta, ondan gücünü almaktadır. Bellek yani “bîr/kuyu”... Anlatıcı/öykücü/masalıcı/destancı/dengbêj bîr(bellek/kuyu/mazi)den kaynağını alarak anlatısını örer. Mehmed Uzun’un romanındaki bu fotoğraf ile, Binbaşı Noel’in gezisi ve sonrasında yaşananlar “anımsanır”, bir anlamda “kuyunun karanlıklarından belleğin yüzeyine” getirilir ve böylece yazar da bize bu kuyu metaforuyla maziye anımsatmış olur.

II.V. 7., 8., 9. ve 10. Kuyu

1922 yılında başlayan bu (7. Fotoğraf) bölümde birden fazla kuyunun bahsi geçmektedir: İlkin, Celadet ve Kamuran’ın Almanya’ya gitmeden evvel Kızıltoprak’taki evlerinin bahçesinde yer alan kuyunun etrafında aile fertleriyle fotoğraf çekerler. İkincisi, Celadet’in Münih yakınlarında bir köyde, oda kiraladığı evin bahçesinde artezyen kuyusu vardır ve anlatıcı evden bahsederken bu kuyuya değinir.

Romanda mekânın işlenişinden bahsederken işaret edildiği gibi Korkmaz ile Bourner ve Quillet mekâna bakışta kişinin psikolojisinin etkisine dikkat çekmekteydiler. Aktaş da mekân ile roman kahramanının deruni dünyası arasında ilişki olduğundan bahsetmektedir. (2003: 131) Romanda bu konuyu örnekleyen pek çok metin parçasından biri 8. fotoğraf başlıklı kısımda, Celadet’in Almanya günlerine aittir: “Münih şehri gibi Celadet de asabi, huzursuz, rahatsız ve çaresizdir. Galeri Strass’ın üstündeki küçük odasından taşınmış ve bu küçük odaya gelmiş. Küçük, dar, havasız ve ışık almayan bir oda onun payına düşmüş. Onun odası, hayır sadece odası değil, evi, yalnızca dört adım. Alaaddin’in lambası gibi, çok geniş bir dünya bu dört adımlık odaya sığmış, giyecekleri, kitap ve defterleri, yaşam ve tecrübelerinin hepsi bu dar, alçak, soğuk ve karanlık odada. O bu odada kendisini kafese kapatılmış bir arslan gibi hissediyor. Fakat ne yapabilir, elinden ne gelir? O, ülkesinden sürülmüş, gündün güne düşüyor, dipsiz ve karanlık bir kuyudaymış gibi, sürekli dibe batıyor.” (Uzun, 2002: 179) Kapatılmışlık, mahrumiyet, mahkûmiyet ve çaresizlik hissi, mekânın kapalılığı ile birleştiğinde kahramanın psikolojik

gerginliği daha da artmaktadır. Korkmaz'ın tabiriyle, kahramanın yaşadığı ortam “labirentleşen dünya”ya (2017: 14) dönüşmektedir ve bu durumda kişi, labirentin kendisini daralttığını, ezdiğini, yuttuğunu düşünür. Romandan alıntıladığımız kısımda kahraman ve onun yaşadığı mekân için kullanılan sıfatlara bakıldığında bu açıkça görülmektedir. Celadet için “asabi, huzursuz, rahatsız ve çaresiz”; yaşam ortamı için “küçük” (üç defa), “dar” (iki defa) sıfatları kullanılmaktadır. Bu oda ile ilgili kullanılan “havasız ve ışık almayan”, “düşmüş”(iki defa), “batıyor”, “kafese”, “dört adımlık oda” (iki defa) gibi ifadelerle romanın temel motiflerinden olan “kuyu”nun çağrıştırdığı söylenebilir. Nitekim sonrasında doğrudan doğruya odanın kuyuya benzetildiğini görürüz: “Küçük, dar, havasız ve ışık almayan bir oda”, “dar, alçak, soğuk ve karanlık oda”, “Alaaddin’in lambası gibi”. Bu üç ifadenin çağrıştırdığı kuyu, alıntıladığımız bölümün sonunda karşımıza çıkacaktır: “O, [...] *dipsiz ve karanlık bir kuyudaymış gibi, sürekli dibe batıyor.*” Anlatıcı, Celadet’in durumunu tarif ederken “*Yedi kat yerin altına düşmüş gibiydi.*” (Uzun, 2002: 179) cümlesiyle kuyu metaforunu ve “kapatılmışlık” duygusunu bir kez daha vurgulamaktadır.

Celadet’in babası olan Emin Ali Bey 1926 yılında Mısır’da oğlu Süreya Bey’in evinin bahçesindeki kuyunun kenarında dinlenirken uykusunda vefat eder. (Uzun, 2002: 199) Babasının o günlerinden bahsederken Emin Ali Bey’in İstanbul’dan gelen gazeteleri, kardeşleri Mithat ve Abdurrahman’ın çıkardığı *Kürdistan*’ın eski sayılarını, yine tarihle ve Kürt tarihiyle, Cizre Botan emirliğiyle ilgili kitapları okuduğunu söyleyen Celadet, babasının o hüznü dolu günlerde ve ihtiyar ömründe, kitap ve dergilerin yardımıyla çocukluğunun kayıp dünyasına, rüya ve hayallerine döndüğünü ifade etmektedir. Ona göre babası, Süreya’nın evinin bahçesindeki kuyuyu, Kızıltoprak’taki evin kuyusunu anımsattığı için sevmektedir. (Uzun, 2002: 194) Ancak arzulanan mekân kuyu değil, kuyunun hatırlattığı aile mazisidir ve kuyu, bir anlamda bellek mekânı konumundadır, denilebilir.

Romanın 9. ve 10. Fotoğraf balıklı bölümlerinde Şeyh Sait ayaklanması ve sonrasında yaşanan arayışlara, Ağrı başkaldırısının hazırlık ve hezimetine odaklanılmaktadır. Kürt başkaldırıları ve mağlubiyetlerinin yarattığı moral bozukluğu ve bunlara eklenen Kürt aşiret ve cemaat liderlerinin dar, kısır çekişmeleri ve bazılarının ihanetçi tutumları üzerinde uzun uzun durulan bu bölüm, romanın dönüm noktalarındandır. Nitekim romanın sonunda yenilgi kesinleştiğinde, Celadet bir toplantıda Kürt aşiret ve cemaat önderlerinin asıl problem üzerinde yoğunlaşmak yerine, incir çekirdeğini doldurmayacak mevzuları tartıştıklarını görür ve toplantıyı terk eder. Bu, onun politik faaliyetlerden edebiyata yönelmesini sağlar. Böylece modern Kürt basınının en önemli faaliyetlerinden biri olarak nitelenebilecek *Hawar* dergisinin yayınlaması için faaliyetlere başlar.

Hafıza mekânının, “İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birim.” (Nora, 2006: 171) şeklinde tanımlandığını düşünürsek, *Hawar* dergisini ve Celadet’in dil, alfabe ve edebiyat bağlamındaki çalışmalarını Kürt kültür tarihinin hiç şüphesiz en önemli olaylarından ve en önemli hafıza mekânlarından biri olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Onun çalışmalarının bugün hâlâ en muteberden metinlerden sayılıp değer görmesini ve bilhassa önerdiği Latin alfabesinin Türkiye ve diasporadaki Kürtler arasında kullanılıyor olmasını göz önünde bulundurduğumuzda, bir hafıza mekânı olarak onun çalışmalarının Kürtleri bir bellek etrafında birleştirici tarihsel nitelikte bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

Onuncu Fotoğraf bölümünde Kızıltoprak’taki evin bahçesinde yer alan kuyudan bahsedilir. Ağrı ayaklanması döneminde Celadet’in Hasiçe’de kaldığı evin avlusunda yer alan kuyudan da bahsedilmekle birlikte kanaatimizde anıtlar arasında, ilki daha önemlidir. Zira Meziyet’in gönderdiği mektup aracılığıyla ailenin İstanbul’daki fertlerinin Kızıltoprak’taki evin bahçesindeki kuyunun etrafında toplanıp sohbet ettiklerini ve maziyi yâd ettiklerini öğreniriz: “Bahçedeki kuyu, geçmiş günlerin ve dönemlerin simgesi olmuş. Kuyu geçmiş zamanları anımsatıyor. [...]Kuyu sayesinde onlar, şimdiki zamandan uzaklaşıyorlar, geçmiş devir ve zamanlar onların barınağı oluyor.”(Uzun, 2002: 218) Anlatıcının kullandığı tabirle kuyu, geçmiş zamanın bir simgesi olmakta ve anımsatıcı bir hafıza mekânı rolü görmektedir. Ayrıca Mehmed Uzun’un romanlarında güncel olanı değil de tarihsel olanı anlatısının merkezine aldığı görülmektedir. Yedi romanından beşinin konusunu Kürt tarihi ve kültüründen almaktadır. Dolayısıyla Uzun da bir anlamda “geçmiş devir ve zamanları” bugüne taşımakta, romanlarını birer hafıza mekânına dönüştürmektedir.

11. fotoğrafta hafıza mekânı olarak karşımıza çıkan fiziksel kuyu, Celadet’in Şam’daki evinin bahçesindeki kuyudur. Ayrıca bu ve bundan sonraki bölümlerin başat hafıza mekânı olan *Hawar* dergisi de burada öne çıkmaktadır ki onun Kürt kültüründeki temsil kıymetinin hemen herkes tarafından kabul edildiği söylenebilir.

Celadet’in yazmaya karar vermesi, onun sözleriyle şöyle yer almaktadır: “Ben düşünmüş ve kendi tecrübelerimden de öğrenmiştim; cehaletin dermanı içi boş büyük sözler ve laklak etmek ve şunun bunun arkasından dedikodu etmek değildi. Derman eser ve ürün, yaratmak ve inşa etmektir. Gecenin karanlığı, bağırış çağırışla, kavga ve gürültüyle sabahın aydınlığına evrilemezdi. Bilgi ve sanatla, yazılı harf ve cümlelerle oluyordu.” (Uzun, 2002: 232) İlk sayının yayınlanması vesilesiyle evinin bahçesinde, bir kutlama tertip eden Celadet, o günün özel oluşundan bahsederken “O gün ben yeniden doğmuştum; birinci çocuğum dünyaya gelmişti, babam, amcalarım, kardeşim Safter ölüm uykusundan uyanmışlardı. Dedem Mir Bedirxan kuyunun kenarındaydı (rakı içiyordu), gülüyor ve bıyıklarını buruyordu. Yıllardır hayalini kurduğum şey o

gün gerçek olmuştu; Hawar çıkmıştı...”(Uzun, 2002: 235) Derginin ilk sayısında yayınlanan manifestosunda yer alan “Hawar bilginin sesidir, bilgi kendini tanımaktır. Kendini tanımak bize kurtuluş ve iyiliğin yolunu açacak. Kendini tanıyan her kişi, kendisini tanıtabilir. Hawar’ımız(çığlıgımız) her şeyden önce dilimizin varlığını tanıttacak...” (Uzun, 2002: 236) ifadelerinden hareketle, kuyu metaforu ile Celadet’in çıkardığı derginin adı arasında da bir uyum ya da bir ilişki olduğunu söylememiz mümkündür. Zira “hawar” kelimesinin Kürtçe sözlüklerin ilgili maddesinde “imdat, medet, çığlık” anlamlarına geldiği kaydedilmektedir. (Farqînî, 2004: 748; Mukriyanî, 2010: 510) Dolayısıyla kaybolmak üzere olan, ülkelerin yasaları tarafından yasaklanan, işlenip gelişmesinin önünün kesilmesi yanında varlığı da inkâr edilip var olan formalarının da “ölmesi” için her türlü yola ve yöntemle başvuru bir dilde dergi çıkarmak, adeta ölüm kuyusuna gönderilmiş bir dilin kuyudan kurtulmak için haykırdığı çığlık olarak yorumlanabilir. Yazarın, “Dedem Mir Bedirxan kuyunun kenarındaydı (rakı içiyordu), gülüyor ve bıyıklarını buruyordu.”, cümlesi okurda “kuyudan yükselen çığlık, başta Mir Bedirxan olmak üzere, ailenin ölmüş bütün fertleri tarafından da duyulduğu” izlenimi uyandıracak şekilde başarıyla organize edilmiş bir sahne olarak yorumlanabileceği gibi Kürt dilinin, Kürt kültür ve tarihinin “karanlık kuyular”da kaybolmayacağına imlenmesi olarak da okunabilir. Ancak yukarıda ölümlerin bu çığlığı duyduğu şeklinde yorumladığımız sözlerine karşın Celadet derginin Kürtler tarafından hak ettiği ilgiyi göremediğini, oysa düşmanları fazlasıyla ürküttüğünü vurgulamaktadır: “Dergim Hawar düşmanların gözüne batan yeni bir diken oldu. Kürtler derginin kıymetini anlamamışlardı ve etrafımızdaki yarı-cahillere ise dil uzatıyorlardı. Oysa düşmanlarımız, onun önemini çok iyi anlamış, ondan çok rahatsız olmuşlardı. Dergi Kürtçenin boğulan sesini yükseltiyor ve Kürt dili ve edebiyatı alanında yeni, gerekli ve önemli adımlar atıyor, Kürtçeye yeni bir nefes veriyordu.”(Uzun, 2002: 239-240) Ölümlere bile ulaşan ve düşmanları ürküten çığlık, asıl ulaşması gereken kişilere ulaşamamış yahut onlar “anlatılanın onların hikâyesi, atılan çığlık onların çığlığı, anlatılan tarihin onların tarihi” olduğunu anla/ya/mamışlardır. Düşmanlar kuyudaki çığlığın duyulmaması için bütün çabalarını sergilerken asıl sahip çıkması gereken Kürtler, bu kuyudan yükselen dillerinin, kültürlerinin “hawar”ını duyamamışlar ve dergi, Celadet’in bütün gayretlerine rağmen, yirmi altıncı sayıdan sonra yayına ara vermiştir. Üstelik bu son sayıyı da eşinin takılarını satarak çıkarabilmiştir.

Dergi çıkarılırken Türkiye Cumhuriyeti’nin, derginin kapatılması, sesinin kısılması için Suriye’deki kolonyal Fransız idaresine baskı yaptığı ve Celadet’in şahsen çağrılarak koloni idarecileri tarafından üstü örtülü tehdit edildiği romanda anlatılırken Celadet, bütün sıkıntıları göze alarak çalışmalarını sürdürür: “Eğer insan ve insanlık hâlâ, her türlü musibete rağmen yaşıyorsa, bu, rüyaları ve hayalleri sayesinde. Şam ve Şam’ın uzun geceleri benim yaratım

ve üretimlerimin rüya ve hayallerimin yuvası olmuşlardı. Ben henüz son sözümü söylememiştim, rüyalarım ve hayallerim henüz kurumamıştı.” (Uzun, 2002: 240) Siyabend Z.’nin bir yazısında kullandığı “Dil, ey dipsiz kuyu, sende sağıyorum, senin müjde ve hediyelerinden, senin yuvandan, senin zılgıtlarından, sağıyorum, sağıyorum.” (Z., 1999: 160) ifadelerinden hareketle Celadet Ali Bedirxan için de Kürtçenin dil ve anlatı kuyusundan sağdığı zenginlikleri gün yüzüne çıkarıp yazıya geçirdiğini söyleyebiliriz. Bu benzetmeyi yaparken Celadet’in Ehmedê Fermanê Kiki ile daha çok gece, sabaha kadar çalıştıklarını, gecenin karanlığında daha iyi konsantre olduklarını ve böylece dengbêjin hafızasındaki dil hazinesinin gün yüzüne çıkarılabildiği yorumunu yapabiliriz.

Bugün romanda adı geçen dengbêj hakkında elimizde bir kaynak yok. Ancak Celadet’in *Hawar*’ı vesilesiyle yayınlanan şiirleri, o dengbêjden arda kalan, onun belleğinin elimize geçen verimleridir. Böylece Celadet’in çalışması sayesinde mazi, bugün ve geleceğin buluşabileceğinin örneklediğini söyleyebiliriz. Bu da, bir hafıza mekânına dönüşen *Hawar* sayesinde gerçekleşebilmiştir. Celadet romanda dengbêjin sanatının değerinden bahsederken “Kiki’nin o sözleri... O altın yaldızlıymış gibi parıldayan sözler, ki yüzlerce yıllık uykularından uyanıyor ve canlanıyorlardı.”(Uzun, 2002: 244), diyerek Kiki’nin dillendirdiği kelamın ne kadar kadim ve kıymetli olduğunu da vurgulamaktadır. Pierre Nora’nın, bazı şeylerin hafıza mekânları aracılığıyla tekrar tekrar hatırlanmasına değinirken kullandığı, “Bütün hafıza mekânları dipsiz derinlikteki nesnelere.” (Nora,2006: 34), cümlesi bize bir hafıza mekânı olarak dengbêjin kendisinin(canlı hafıza) ya da onun belleğindeki kültür unsurlarının Celadet tarafından “tekrar tekrar o dipsiz derinlikten” (biz buna “dipsiz kuyu”dan da diyebiliriz) çıkarılmasıyla aynı zamanda yazıya geçirildiği için her okunuşunda tekrar tekrar hatırlanmasını sağladığını ve böylece hem dengbêjin adının hem de onun vesilesiyle bir dilin edebi mirasının ölümsüzleştirildiğini söyleyebiliriz. Hatta yorumumuzu biraz daha genişleterek bir bellek silsilesi kurabiliriz: Celadet sayesinde Ehmedê Fermanê Kiki bugüne ulaşabilmiştir. Bu dengbêj olmasaydı da diğer eserleri, Celadet’in hatırlanmasına ve sonraki kuşaklar için bir kültürel bellek aktarıcısı olarak anılmasına yeterdi. Fakat ikisinin buluşmasıyla geleneksel ile modern olanın birlikteliği gerçekleşmiş; mazi (dengbêj), modernist bir bilinç (Celadet) sayesinde ölümsüzleşirken, modern olan da kendisini ölümsüz kılmıştır. Bu arada Mehmed Uzun da bu halkaya eklenebilir ve bizce eklenmelidir. Yazının başında yazarın kendi sözlerinden Celadet ve Bedirxani ailesinin onun için ne ifade ettiğine değinmiştik. Yazar, Kürtlerin kendi tarihlerinden koparıldıklarını, tarihlerinin önemli pek çok aktöründen bihaber olduklarını söylerken romanının amacının da bir edebi eser ile bu unutu/tturu/lmuş geçmişi estetik bir formda okura iletmek olduğunu ifade ediyordu. Buradan hareketle Mehmed Uzun’un da bir bellek aktarıcısı ve eserinin de bir “bellek mekânı” olarak Kürt dili ve kültürü için sürekli faydalanılacak “dipsiz bir kuyu” olduğunu savlayabiliriz. Üstelik

onun kullandığı edebî formun canlılığı ve yeni kuşaklara ilham vermesi sayesinde kendisinden sonra gelen ve onun yolundan giden her çalışmayla tekrar tekrar hatırlanacağını ve onun adının da bu sayede ölümsüzleşeceğini söyleyebiliriz. Bu metin geçmişte olduğu gibi gelecekte de, okurları tarafından incelendiğinde, onlarda kendilerini ve kimliklerini aramaya ve sorgulamaya da yol açacağını söyleyebiliriz. Böylece dengbêjin temsil ettiği folklor, Celadet'in temsil ettiği öncü modernizm ve Mehmed Uzun'un temsil ettiği modern bilinç, birbirine eklenerek bir süreklilik oluşturmakta, kültürel açıdan birbirini tamamlayarak ölümsüzlüğe uzanmaktadır, denilebilir.

On ikinci fotoğrafın yer aldığı kısımda fiziksel ve metaforik bağlamda karşımıza Celadet'in Şam'daki evinin bahçesinde yer alan kuyu çıkmaktadır. Ayrıca Celadet'in adeta kuyu kazıcısı gibi Kürt dili üzerine çalıştığı yıllar işlenmektedir. Anlatıcı bu yıllar için "Otuzlu yıllar; karanlık gecelerin uzunluğu, gecenin karanlığının sessizliği, Kürtçenin kayıp ve ölü kelimelerinin işçiliği... Ve yalnızlık... Halk, ahali ve hısımlar arasında yalnızlık..." (Uzun, 2002: 250), sözleriyle bir anlamda onu evliliğe götüren süreci, henüz bölüm başında sezdirmek istemektedir.

Bu bölümde hafıza mekânı kategorisinde üzerinde durulması gereken unsurlardan biri, Canan'ın Celadet'e verdiği defterdir. Yıllar sonra Suriye'de karşılaşan iki sevgili, gizlice Beyrut'a giderler. Bir sohbetlerinde Celadet cebinden siyah kapaklı küçük cep defterini çıkararak gösterir ve şöyle der: "Bunu bana İstanbul'da sen vermiştin, gençliğimin şehrinde...[...] Bana bu defteri verdiğin günden beri o her zaman yanımda, o yaşamımın ve hasretimin şahididir."(Uzun, 2002: 259-260) Kahramanın söylediği gibi, bu defter Celadet'in Canan'a olan aşkının bir "bellek mekânı" olarak roman boyunca zaman zaman görünür. Fakat bu görüşmeden sonra araya yıllar girecek ve Celadet Ruşen Hanım ile evlenecek ve iki çocuğu olacaktır. Yaşam galesi onu koştururken, pek çok maddî ve manevî sıkıntıyla boğuşurken defteri kaybeder. Bu aslında Canan'ı da belleğinin karanlıklarına, "kuyunun dibine" gönderdiği şeklinde yorumlanabilir.

Bölümde kuyu bahsi geçerken Celadet'in Şam'daki evin anahtarını amcazadesi Ruşen Hanım'a verdiğini ve onun gidip evin ve kuyunun çevresindeki çiçeklerin bakımını yaptığını öğreniyoruz. Aşırı bir yorum da olabilir, fakat "kuyunun çevresinin" Ruşen Hanım'a emanet edilmesinden henüz ikisi evlenmemişken bahsedilmesi bizi şöyle bir yoruma götürebilir: Anlatıcı, okura gelecek için ipucu vermektedir. Çünkü romandaki anlatının devamında ikisinin evlendiklerini ve romanın başında da görüldüğü gibi, anlatının "bellek mekânı" olan fotoğrafların, bir anlamda Celadet'in hafızasının (kuyu) onun yardımıyla okura ulaşabildiğini öğreniriz. Aynı zamanda Ruşen'in, Celadet'in ailesinden olması ve evlenmelerinin ailenin tarihinin de günümüze ulaşmasında rol oynadığı söylenebilir. Çünkü "kuyu"nun bakımının Ruşen Hanım'a bırakılması

sayesinde, Celadet'in ölümünden sonra onun hafızası, mazisi ve anıları korunmuş ve anlatıcı /yazar bunlara ulaşarak kurguyu örebilmiştir.

Celadet o yıllarda Xelîl Rami, Mevlanzade Rıfat, Şêx Evdirrehmanê Garisî, amcası olan Kurdistan gazetesinin sahibi ve yöneticisi Abdurrahman Bey gibi birçok yakını ve dostunu kaybetmiştir. Ölen kişilerin her biri onun yaşamının belli dönemlerinin tanıklarındır, ortak anıları ve yaşanmışlıkları vardır ve bunlar ondan fiziki olarak ebediyen uzaklaşmışlardır. Ancak o, kendisini Kürt diliyle ilgili çalışmalara vererek ayakta durmakta, mücadelesini sürdürmektedir. Romanda Celadet'in o günlerinden ve psikolojisinden bahsedilirken "Ben ölümün bekçisi olmuştum, gönlüm ölüm vadisi olmuştu. Ve işim de, zaten, belliydi; Kürtçenin kadim ve ölü sözleriyle uğraşmak! Gece gelip karanlık perdesini uyku ve ölüm vakitlerinin üstüne örtüğünde, ben de, perdenin altında, ölümlerimi kuyulardan çıkarıp akla ve belleğe getiriyordum... ölü kelime, söz ve konuşmalar(hikâyeler)... [...] Hawar'ın çıkması ve yayınlanmasının sebebi o kelimelerdi. Nasıl ki bir kuyumcu, büyük bir titizlikle işini yapıyorsa, ben de, aynı şekilde, Kürtçenin kaybolmuş, unutulmuş ve ölü sözlerinin kuyumcusu olmuştum." (Uzun, 2002: 263) Bir sonraki sayfada yine Kürtçenin kayıp söz varlığından bahsederken, "[...] ki ya unutulmuş ve ölmüşlerdi ya da Ehmedê Fermanê Kiki'nin şarkı, hikâye ve destanlarının derinliklerinde saklı idiler." (Uzun, 2002: 264), diyerek folklorun, Kürtçe için önemini dile getirdiğini söylemek mümkündür. Her ne kadar bu sözler, roman kahramanı olarak Celadet'e söylenmişse de, aynı zamanda roman yazarı olarak Mehmed Uzun'un da edebiyata ve dile yaklaşımını yansıttığını iddia etmek yanlış olmaz.

II.VI. 13. Kuyu: Romanın bu bölümünde Celadet'in yalnızlığına gönderme yaparcasına kuyu metaforuna daha çok yoğunlaşıldığı ve onun temsil değerine yönelindiği söylenebilir. Metinde Celadet, kendi ağzından dergiyi çıkarırken yaşadığı sıkıntılara değinir ve kuyu benzetmesi yapar: "Kurmancların (Kürtlerin) hikâyesi uzundu ve ben de henüz yeni, bu acılı öykünün kapalı kapılarını açıyordum. Kapılar kapalıydı, kapılar Kürtlere kapatılmıştı. Aydınlık gerekiyordu, fakat aydınlık kapıların ardındaydı. Goethe'nin, ölümünden önce dediği gibi; "Mehr licht!" Biraz daha aydınlık... Fakat nerede, nereden, nasıl?" Bir yandan kendisinin bütün yoksulluk ve yoksunluklara karşın halkının dili, kültürü için sürdürdüğü çabalar; bir yanda ise bu halkın cehaleti ve bilgi karşısındaki ilgisizliği, onu zaman zaman gerçek bir bunalıma sürüklerken Celadet'in, bu durumu yine kuyu metaforu etrafında örneklediğini görürüz: "Kürtler dertli ve kederliyidiler. Fakat onlar yaptıklarıyla, cahillik ve çekişmelerinin siyah rengiyle kendi dertlerini ve kederlerini arttırıyorlardı. Ben de, Hawar'ın sayfalarında dert ve kederlerden bahsediyor ve sürekli, "Aydınlık!", diyordum. [...] Hawar'ın sayfaları yetmiyordu. Hawar bu kara tarih, devir ve zamana, kötü kadere karşı, kurumuş bir kuyunun serin bir damlası olmaktan başka, neydi? Hiç... Fakat ben o damlayı da binbir zahmetle çıkarıyordum; para yoktu, yazar yoktu, okur yoktu, alıcı yoktu, okul yoktu,

kıraathane ve kütüphane yoktu, okuma ve yazma merakı yoktu. [...] Evet, Hawar, kurumuş bir kuyudaki serin bir damlaydı.” (Uzun, 2002: 282-283) Bu bölümün ilerleyen sayfalarında bir kez daha kuyu metaforuyla karşılaşırız, fakat bu defa anlatıcının ağzından: “Aydınlık, aydınlık, biraz daha aydınlık. Fakat nereden, nasıl? Karanlık, her yer karanlık, kuyunun dibini gibi karanlık. Zerre kadar olsun, ışık görünmüyor.” (Uzun, 2002: 289) Karanlığın bu kadar yoğun şekil vurgusu yapılırken romanda Celadet’in bu zor günlerinde dinlemekten hoşlandığı bir besteden bahsedilmektedir. “Her Yer Karanlık” ismiyle romanda geçen şarkı, şâir Abdülhak Hâmid Tarhan’ın ölen eşi için kaleme aldığı *Makber* isimli eserinden bestelenmiştir. Celadet’in bu zor günlerinde ve bu kadar sıkıntılı zamanlarında “Her Yer Karanlık” isimli, konusunu ölüm, ayrılık ve mezarın karanlığından, kabir yalnızlığından alan bir besteden metinde bahsedilmesi, kurguda kuyu ve kabir mekânlarının çağrışımları yönüyle başarılı bir kullanım olarak nitelenebilir. Bu bölümde Celadet’in çok sevdiği ve Saadet Abla diye hitap ettiği İstanbul’daki bir yakınının ölümünü öğrenir, çok müteessir olur. Onu en çok üzen ölüm haberlerinden biridir bu ve trajik olan ise bu kadının, evinin bahçesindeki kuyuya düşmek suretiyle ölmüş olmasıdır. (Uzun, 2002: 290) Burada kuyu bir kez daha ölümün, karanlığın ve hüznün metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır.

II.VII. 14. Kuyu: 15 Nisan 1941 tarihinde *Hawar*’ın 27. sayısının çıkarıldığını öğreniyoruz. Daha önce “kuyu” metaforunun kuruluşu, ümitsizliği, karanlığı çağrıştırdığını vurgulamıştık. Bu bölümde ise aksine, Celadet’in *Hawar*’ı yeniden çıkarıyor olmasının sevinci adeta kuyu tasvirine de yansımıştır. Çünkü Celadet, önceki fotoğrafında olduğu gibi hüzünlü değil, bilakis neşelidir. Bu neşe, metnin bu kısmındaki ilk sayfalara da sirayet etmiş gibidir. Zira daha ilk sayfalardan itibaren, aydınlıktan bahsedilmektedir: “Kader Kuyusu’nun 14. fotoğrafı aydınlıktır.” cümlesiyle bölüm başlamaktadır. “Fakat o gün, her şeye karşın, dünya güzeldi, beni kızdıracak ya da rahatsız edecek hiç kimse ve hiçbir şey yoktu, dertlerimi ve kederlerimi bana hatırlatacak kimse yoktu. Nefesimi daraltan dert ve kederler, beni bazen mecnun eden özlem, başıma gelen kötülükler, arkamdan yapılan dedikodular, o gün, benden çok uzaktılar. Sıcak bir yuva, neşeli çocukların sesi, kuyu, yani suyun kaynağı, kuyunun tahtalarının sesi, kuyunun serin suyunun damlaları ki kuyunun taşlarının üstünde, kıvılcım gibi, görünüp kayboluyorlardı, yeşillik, baharın renkleri, güzel gökyüzü, hepsi, güzel olan her şey o gün etrafımdaydı.” (Uzun, 2002: 300) Bu sevincin sebebi de *Hawar*’ın yeniden yayınlanacak olmasıdır. En büyük rüyası, en büyük hayali, tekrar yerine geliyor ve Kürtçenin sözlerinin ölmemesi, yeniden canlanması emeline tekrar kavuşuyor. O nedenle olsa gerek, önceki bölümde kuyunun kurduğu ve kalan tek serin damlacık olan *Hawar*’ın da yayınlanması için gücünün ve enerjisinin tükendiğini okuduğumuz roman kahramanı sevincini, kuyunun gür suyuyla bahçesini yeşillendirmekle göstermektedir. Bellek mekânı

yeniden gün yüzüne açılacak, belleğin karanlık mahzenlerine, derin vadilerine gönderilen kadim kelam, yeniden ışığa, hayata kavuşacaktır.

Hawar'ın bu canlanması da uzun sürmeyecektir. 1 Nisan 1942'de ise, romandaki aydınlık özlemine cevap olacak *Ronahi*(Aydınlık) dergisi yayına başlar. Metinde roman kahramanının ağzından, onun aydınlık arzusunu, özlemini bir kez daha okur ve onun ağzından kuyu metaforunu bir kez daha dinleriz: “Benim, aydınlığa ihtiyacım vardı. Biz, bölünmüş ve sürülmüş Kürtlerin aydınlığa ihtiyacı vardı. Kürtçenin yaşamı ki derin ve karanlık bir kuyunun dibine düşmüştü, aydınlığa ihtiyacı vardı. Kürtçenin sözleri, ki yaralı ve boynu bükük idiler ve kara toprağın altında kalmışlardı, aydınlığa ihtiyaçları vardı.[...] Gecenin siyah karanlığında, Ronahi doğmuştu.” (Uzun, 2002: 309)

II.VIII. 15. Kuyu: Bu bölümde anlatıcı Celadet'in kendi hayatındaki bütün kuyuları çağırıldığını söyler: “Celadet Bey, Mir'in torunu, kavalı dinliyor ve düşünüyor ve yavaşça “Gelin,” diyor; akıl ve bellek (heş û bîr), ses ve seda, hatıralar, bölünmüş bir yaşamın hatıraları, gelin etrafıma, diyor.” (Uzun, 2002: 323) Ardından hayatının Moda, Kızıltoprak, Kadıköy, Cağaloğlu, Pera, Galata, Caddeyi Kebir; Münih, Şam, Beyrut gibi mekânlardaki kuyularını; kendi ailesinin ve yakın arkadaşlarının isimlerini zikrederek çağırır. Bunlar onun hayatının anılarıdır. Yaşamının kilit dönemlerinin mekânları ve kişileri olarak bunları çağırması, geçmişe duyulan özlemin bir göstergesi ve aynı zamanda içinde yaşanan ân'ın kişiyi tatmin etmediğinin nişanesi olarak yorumlanabilir. Yine sık sık dedesinin mezarına gider, özellikle geceleri, yanına Ehmedê Fermanê Kiki'yi de alarak gecenin karanlığında dedesinin kabrinin başına gider ve onun kabrinin başında içini döker, sıkıntılarını paylaşır. Celadet kendi sözleriyle bu ziyaretlerini şöyle aktarır: “Mir'in türbesi benim ikinci evim olmuştu. Söylendiği gibi, yaşlılıkta ayaklar insanı kabir ve kabristana götürür. Benim ayaklarım da beni dedemin yanına götürüyordu. Onun dışında, gidebileceğim bir yer yoktu.” (Uzun, 2002: 324) “Tarih nasıl olaylara bağlanıyorsa hafıza da mekânlara bağlanır.” (Nora, 2006: 36), sözünden hareketle bu anımsamaların ve ziyaretlerin, kahramanı hatıralarına, geçmişine ve yaşamında özlemini duyduğu kişi ve olaylara götürdüğü veya onları yeniden canlı belleğine çıkardığı, bu nedenle roman kahramanının mekâna bu kadar ağırlık verdiği, söylenebilir.

Bölümde önemli bir bilgi de Celadet'in annesi ile ilgilidir. Yıllar sonra, kız kardeşi Meziyet İstanbul'dan Şam'a Celadet'i ziyarete gelir. Celadet bu sayede annesinin daha otuzlu yıllarda vefat ettiğini ve ailenin bu bilgiyi, daha fazla üzülmemesi için kendisine vermediğini öğrenir. Kızıltoprak'taki evin bahçesinde, kuyunun yanında meyve yedikten sonra uykuya dalan Samiha Hanım, uykusunda ölmüştür. Bu ölüm şekli ve yeri, Mısır'da Süreyya'nın evinde yine kuyunun kenarında meyve yedikten sonra uykuya dalan ve bir daha uyanmayan Emin Ali Bey'i hatırlatır.

II.IX. Son Kuyu: Romanın son kısmında, kahramanın maddi zorluklarından kurtulmak umuduyla pamuk ekmeğe karar vermesi ve sulamada kullanmak üzere bir kuyu kazdırması ve bu kuyunun onu ölüme götürme süreci anlatılmaktadır. Böylece eserin başında kuyunun kenarına bırakılan roman kahramanı, romanın sonunda kenarında durduğu kuyu tarafından “yutulur”. Eserin son bölümünde, bölüm başlığının altında “Bîr; bîra qederê, bîra mirinê... heş û bîr... bîrbirina qederê... bîr, kaniya umir û jînê, warê pêşin û dawîn... (“Kuyu; kader kuyusu, ölüm kuyusu... akıl ve bellek... kaderin belleği... kuyu/bellek, yaşam ve ömrün kaynağı, ilk ve son yurt...”) ifadeleri yer almaktadır. Burada kuyunun *ömür ve yaşam kaynağı, ilk ve son yurt* şeklinde nitelenmesi *bîr* kelimesinin hem **hafıza** hem de **kuyu** anlamlarına gelecek şekilde kullanıldığı bir başka örneği olarak okunabilir. Zira kuyu sağladığı su ile yaşam bahşederken, suyunun kesilmesi, susuz hayatın devam ettirilememesi nedeniyle ölüm demektir. Bu nedenle “yaşam ve ölüm kaynağı”dır. Ayrıca bellek anlamında alırsak, yine çok yerinde bir kullanım söz konusudur. Bellek, hatırladıklarımızla geçmişin yaşam alanı olduğu gibi, unuttuklarımızla da unutilenler için ölüm kaynağıdır. Bu iki yorumun dışında aslında kuyu metaforunu bir anne karnı gibi de düşünebiliriz. Celadet’in zor bir doğum sonucu dünyaya geldiğini romanın 1. Fotoğraf bahsinde görmüştük. Anne karnı da bir anlamda “kuyu”dur. Bebek oraya isteyerek girmemiştir, yalnızdır, istese de, kendisi istediği zaman çıkamayacaktır; kaldığı alan daracıktır, karanlıktır ve orada dışarıya muhtaçtır. Yani Celadet’in zorlu doğumunu, kuyuya düşenlerin çok zor çıkarılabildiğini göz önünde bulundurarak da yorumlamak mümkündür. Romanın başında “kuyu”dan kurtulan kahraman, sonunda kaderinin ona hazırladığı “kuyu”dan kurtulamamaktadır.

Romanındaki kuyu metaforuyla bağlantılandırılabilir bir özellik de, roman kahramanının yazmayı tasarladığı roman ile ilgilidir. Celadet bir roman tasarlar, fakat tasarısını gerçekleştiremeyeceğini, ancak, birilerinin bu tasarımı gerçekleştirmesi gerektiğini söyler: “Fakat, o roman, yaralı dil ile, yazılmalıydı. Her ne kadar ben yolda ve gidiyor olsam da, umutluydum. Her ne kadar sızı, bir filozofun dediği gibi, yaşam öğretmeniye, umut da yaşamın Çobanyıldızı, yani yaşamın öncü yıldızıdır. Ben umutsuz kalmış olsam da, benim yine de, romanın bir gün yazılacağına umudum vardı. Kılıç, çelik sayesinde keskinleşir ve parıldar, ürün ve eser de başlama ve adım atmayla başarı kazanır ve parıldar. Her nasıl ben, benden önceki bazılarının izlerini izleyip peşlerine düştüysen, yeni bazıları da Kader Kuyusu’nun izini sürecekle ve peşine düşeceklerdir.”(Uzun, 2002: 363) Bu sözler elbette yazarın sözleri ve yazar üstü örtülü olarak, kendisini, anlatıcısı aracılığıyla Celadet’in izinden giden, yolunun takipçisi, yazmak istediği romanını yazan kişi olarak göstermektedir. Bir anlamda kanonda kendisine yer seçmekte ve Kürt edebiyatı kanonunda kendini Celadet Ali Bedirxan’ın yanında konumlamaktadır ki, yaptıkları ile bunu başardığını söylemek de, sanıyorum, yanlış olmaz. Zira onun Kürtçe roman

yazımında oynadığı rol, tartışmasız bir şekilde önemlidir. Zira Kürtçenin modern anlatılarda çok rahat kullanılabilecek zenginlikte bir dil olduğunu yazdığı edebi metinlerle gösteren ve eserleriyle yeni kuşakların da edebiyata yönelmesini teşvik eden bir isim olmuştur. Çünkü onun da mecburi sürgünlüğü, Kürtçeyi bilinçli olarak edebiyat ürünlerinde kullanmayı tercih etmesi, dilin bir millet için öneminden her fırsatta bahsetmesi, yazarken dilin coğrafyasından ve insanından uzakta olması, vb. yönleri, Celadet'in hayatıyla onunki arasında özdeşlik kurmamıza imkân tanımaktadır.

Celadet'in romandaki son sözleri yine kuyu ve hafıza ilişkisine ve kendisine tesirine dairdir: “Benim yaşamım bir kuyunun kenarında başlamıştı ve şimdi de bir başka kuyunun kenarında sona eriyordu. Kuyu benim kaderim olmuştur. Biliyorsun, “bîr” kelimesi Kürt dilinde iki anlama geliyor: Bir, su ve kaynak; iki, hafıza.” (Uzun, 2002: 371) Böylece romandaki kuyu motifinin özellikle tercih edildiğini de açıklamış olur, diyebiliriz.

Sonuç

Kader Kuyusu, Mehmed Uzun'un yayınlanmış eserleri arasında onuncu, romanları arasında ise beşinci sırada yer almaktadır. Dolayısıyla onun ustalık dönemi eserlerindedir diyebiliriz.

Mehmed Uzun'un yazarlığı kendi halkının dilini, kültürünü, tarihini, romantik-hümanist bir perspektiften işleyen bir sanat çizgisindedir. O tarih ile günceli birleştirmek ve bunun yarınlara kalmasını arzulamaktadır. Bu nedenle eserlerinde genelde ezilen bir halk olarak Kürt halkının sorunlarına odaklansa da propagandif bir üslup kullanmaz; insanî özü, bireyin trajedisini öne çıkararak dilde ve içerikte, mesajda evrensel olanı yakalamaya çalışır.

Kader Kuyusu romanında biyografik roman formundan yararlanmıştı. Modern Kürt edebiyatı, filolojisi ve tarihi için çok önemli bir aktör olan Celadet Ali Bedirxan'ın hayatını, ailesini, dostlarını; politik ve edebi faaliyetleri işlemiştir. Bunu yaparken tarihsel gerçeklikten kopmamak için belgelerden, arşivlerden ve tanıklardan yararlanmış ve bunu romanda harmanlamıştır. Romanda sıkça Kürt dilinin yok olduğu, dil hazinesinin kaybolduğu vurgulanmakta ve bu gidişatın önlenmesi için gerekli çalışmaların yokluğundan duyulan üzüntü dile getirilmektedir.

Kuyu, eserin isminden başlayarak romanın her bölümünde en az bir veya birkaç defa karşımıza çıkmaktadır. Yazar, kuyuyu bir leitmotif olarak çok başarılı bir şekilde kullanmaktadır. Kuyu (bîr), yazarın anadili olan Kürtçede hem hafıza hem de kuyu anlamına gelir. Bütün roman boyunca kuyu motifi, önemli sahnelerde en az bir kez okurun karşısına çıkmaktadır. Bir bellek mekânı olarak öne çıkarılırken “mekân(kuyu)” ve “hafıza” anlamlarının ikisinin anlaşılacağı şekilde kullanmıştır. Varoluşun kendisi mekânsal olduğu gibi hafıza da mekânsaldır, bir yerde konumlandırılmaya ihtiyaç duyar. Yazar, kuyu

metaforuyla adeta romanın kendisini ve muhtevasını da imlemektedir. Çünkü kuyu yeraltındadır, karanlıktır, ürkütücüdür, terk edilmişlik mekânıdır ve bu yönleriyle mezarı çağırır. Ayrıca görünen ve görünmeyen kısımları vardır. Bellek de bilinçte olan ve bilinçaltına gönderilenlerle bir depo, bir tür kuyu gibidir. Yazar bu kuyuya inerek gizli, bilinmez, karanlık noktaları okuruna iletmeye, hem karanlıkta kalan kısımları aydınlatmaya hem de okurunun bilincini, belleğini verdiği bilgilerle aydınlatmaya çalışır. Çünkü Kürt dilinin çok ciddi bir dalkırım politikasıyla karşı karşıya olduğu bilinmektedir. Bu da Kürtlere kendi dillerini unutturmaktadır. Eğitim, ticaret ve iletişim dilinin Türkçe olması, Türkiye'deki Kürtlerin Kürtçe belleğinin ölmesine yol açtığı gibi; kendi kültürünü ve tarihini öğrenemediği için de yerine başka bir kültür ve tarihi öğrenmektedir. Böylece bir bellek kaybına uğratılmakta ve yerine yabancı bir dil, kültür ve tarih yerleştirilmektedir. Bu konuda hem Celadet Ali Bedirxan hem de Mehmed Uzun çalışmışlar ve çok bilinçli olarak bu bellek kaybını önlemek için anadillerinde yazmaya gayret etmişlerdir. Kendisi de bir bellek mekânı olan dili geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bellek aktarımını sağlayan bir nesne, bir bellek mekânı olarak kullanmak istemişlerdir. Bu her iki yazarı bir diğer bellek mekânı olan edebiyat ve kültür kanonunda da birbirinin yanında konumlandırmaktadır.

Pierre Nora, hafıza mekânlarından bahsederken, hafıza mekânının asıl amacını “zamanı durdurmak, unutma işini engellemek, nesnelere durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayı göstergelerin en azı içinde anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde somutlaştırmak” (Nora, 2006: 32) şeklinde açıklamaktadır. Mehmed Uzun da bunu sanatıyla başarmayı arzulamaktadır, diyebiliriz. O, Kürt dilinin, tarihinin, edebiyatının, folklorunun kaybolmamasını istemekte ve bunun için de belleğin, yani bu bilgileri ihtiva eden belleğin (kuyu) canlı; mazi, hal ve ati ile irtibatlı olmasını arzulamaktadır. Celadet nasıl kendisinden öncekilerin unutulmaması için bir dil arkeolojisi gerçekleştirmeye çalışmışsa, Mehmed Uzun da Celadet'in unutulmaması için bir arkeolog gibi çalışmış ve kuyu metaforu üzerinden birey ve millet hafızasının canlı kalmasının önemini vurgulamıştır.

Kaynakça

- Ağca, Ş. (2018). *Modern Türk Edebiyatı'nda "Kuyu" Anlatıları*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alan, R.(1999). Li Ser Dinyaya Romanên Nivîskarekî. *War-Kovara Lêkolîn û Lêgerînê*. S.7. Zivistan. 144-154.
- Apaydın, M. (2002). Biyografik Roman Türünün Türk Edebiyatındaki Gelişimi Üzerine Bazı Dikkatler. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*. S.65-66-67. Mayıs-Haziran-Temmuz. 460-469.
- Argunşah, H. (2016). *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.

- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çeviri: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Besceli, N.(2013). *Thomas Mann ve Haruki Murakami’de Karşılaştırmalı Bir Metafor, “Kuyu”*,Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourneur, R.; Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çeviri: Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). *Kollek Hafıza*. Çeviri: Banu Barış. Ankara: Heretik Yayınları.
- Hobsbawm, E. (1999). *Tarih Üzerine*, Çeviri: Osman Akınhay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kardam, A. (2011). *Cizre-Bohtan Beyi Bedirxan: İsyan ve Direniş Yılları*.Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kardam, A. (2013). *Cizre-Bohtan Beyi Bedirxan: Sürgün Yılları*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Korkmaz, R. (2017). Romanda Mekânın Poetiği. *Romanda Mekân-Romanda Mekânın Poetiği ve Çözümlemeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mukarovsky, J. (1974). Bir Değerler Bütünü Olarak Edebiyat Yapıtı. Çeviri: Fatma Akerson, *Yeni Dergi*. Mayıs. S. 116. 22-28.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. Çeviri: Mehmet Emin Özkan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tek, A. (2017). Cizir Wek Merkezeke Kanona Edeba Kurdî û Rengvedanên Wê Yên Di Şiira Kurdî De. *Şarkiyat- Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Bildiriler Kitabı, 14-17 Ekim 2017 Diyarbakır*. 52-63.
- Tek, A. (2018). Türk ve Kürt Edebiyatlarında Bir Bellek Metaforu Olarak “Kuyu”, *VII. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı,10-12 Ekim 2018, Sivas*, 63-74.
- Trouillot, M. (2015). *Geçmiş Susturmak-Tarihin Üretilmesi ve İktidar*. Çeviri: Sezai Ozan Zeybek, İstanbul : İthaki Yayınları.
- Uzun, M. (1996). *Ziman û Roman*. İstanbul: Nûjen Yayınları.
- Uzun, M.(2002). *Bîra Qederê*, İstanbul: Avesta Yayınları.
- Z., S. (1999). Mirin û Diyalektik. *War-Kovara Lêkolîn û Lêgerînê, S.7. Zivistan*. 155-160.

