

## Navbermedyayî: Dî Edebiyatê De Arasteyeke Nû û Ji Edebiyata Kurdî ya Kurmancî Çend Mînak

Mehmet Emin PURÇAK<sup>1</sup>

### Medyalararasilik: Edebiyatta Yeni Bir Yönelim ve Kürt (Kurmancî) Edebiyatından Birkaç Örnek

#### Öz

Bu çalışmada medyalararasılık tekniğinin tanıtılması, edebiyat metinlerinde nasıl kullanıldığının tespiti ve edebiyat metinlerine etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bunun için öncelikle medya ve yeni medya kavramları üzerinde durulacaktır. Medya kavramının etimolojisine, kavramın geniş ve dar anlamdaki kullanımlarına, medyalararasılık teriminin ortaya çıkış süreci, farklı medya alanlarının birbiriyle ilişkisi ve alışverişine değinilecektir. Daha sonra medyalararasılık teriminin anlam ve kapsamına odaklanılarak edebiyat metinlerinde medyalararasılıktan nasıl yararlandığı, Kürt edebiyatında öne çıkan bazı eserlerden hareketle farklı medya öğeleri tespit edilerek bunların nasıl kullanıldığı gösterilecektir. Bu çerçevede Bîra Qederê, Gerîneka Guernicayê, Belkî Îşev Binive, Şevêkî Îstîsmar, Fîtnêvîzyon, Tarantîno Bavê Min û Ez, Hêvî û Têkoşîn, Saturn, Pirça Winda û Cemilê Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê isimli eserlerde medyalararasılık ilişkileri üç başlık altında incelenecektir. İlk olarak roman ve hikâyede fotoğrafın kullanılması; ikinci olarak roman, hikâye ve şîrde sinema ve televizyonun kullanılması ile üçüncü kategoride daha çok internet medyasının hayatımıza dahil ettiği whatsapp, instagram, youtube, facebook gibi yeni medya unsurlarının edebiyat metinlerinde anılması ya da bunların edebiyat metinlerine etkisi, adı anılan eserler bağlamında tespit ve tahlil edilecektir. Bunun için karşılaştırma yönteminden yararlanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Medya, Yeni Medya, Medyalararasılık, Hibrit Metin, Kürt Edebiyatı.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Kürt Dili ve Edebiyatı Bölümü, epurcak@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-1875-5842.

## Intermedia: A New Trend in Literature And a Few Examples From Kurdish (Kurmanji) Literature

### Abstract

In this study, it is aimed to introduce the technique of intermedia, to determine how it is used in literary texts, and to examine its effect on literary texts. For this reason, the concepts of media and new media will be handled first. In this section, the etymology of the concept of media and its broad and narrow uses will be discussed. Then, the emergence of the term intermedia, the relationship, and the exchange of different media fields will be dealt with. Following this step, focusing on the meaning and scope of the term intermedia, how it is utilized in literary texts will be shown and different media elements will be determined based on some prominent works in Kurdish literature and how they are used will be explained. Within this framework, inter-media relations will be examined under three headings in the works named Bîra Qederê, Gerîneka Guernicayê, Belkî Îşev Binive, Şevêkî Îstîsmar, Fîtnêvîzyon, Tarantîno Bavê Min û Ez, Hêvî û Têkoşîn, Saturn, Pirça Winda, Cemîlê Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê. Firstly, the use of photography in novels and stories; secondly, the use of cinema and television in novels, stories and poetry, and in the third category, the mention of new media elements such as whatsapp, instagram, youtube, facebook, which are mostly included in our lives by the internet media, in the literary texts or their effects on the literary texts will be determined and analyzed in the context of the mentioned works. While doing this, the comparison method will be used.

**Keywords:** Media, New Media, Intermediality, Hybrid Text, Kurdish Literature.

### Extended Abstract

Telling stories is a necessity. For thousands of years, people have been transferring certain features of their lives to future generations by telling stories. Among them are hunting techniques, as well as religious rituals and beliefs. In addition, lifestyles, social statuses, human-nature relationship, management styles, apparel and food cultures are also included in these stories. In this way, the storyteller conveys many features of society through the story. The transfer of knowledge and culture does not occur only with literature. We need various mediators to convey our feelings and thoughts. We can list them as follows: language, writing, painting, music, architecture, cinema, radio, television, gestures and mimes, sculpture, newspaper and etc. These elements in the position of intermediary are called media. Some media such as shamans, prophets, healers belong to primitive times. They intermediate without the need for a specific technical tool. Prayers, words believed to be magic, songs, and dances are also elements that support the shaman or help him to concentrate. Cave paintings are the first examples of written expression

and written media. Visuality and meaning are intertwined in them. However, with the advancing technique, the role and form of intermediaries also change. Written culture, which developed after the invention of writing, has progressed rapidly. The invention of the printing press and its becoming so widespread has enabled readers to access text and books in cheaper ways and more easily. Thus, every technical progress has led the media to enter our lives more and more. Besides the now classic media such as literature, books, magazines and newspapers, new media organs have also had great impacts on people. The invention of photography in the first half of the nineteenth century and cinema in the second half of it increased the effect of the visual media. Visual culture has drawn more and more attention in the face of written culture. In addition to these, the use of telegraph and telephone in communication is also an important development. All these fed and advanced each other. The twentieth century was almost a cinema century, and the transition from a few seconds of footage to hours of silent cinema was realized. Again, the invention of radio, sound films, records and then cassettes, videocassettes and finally inventions ranging from CD and DVD technology to cloud technology were experienced. Undoubtedly, these are all related, mutually supportive developments. For example, while photography conveys only the image, cinema added movement to it. While the radio transmitted pure sound, sound cinema and sound and image were used together. The photos were first colored in black and white. While movies were only watched in movie theaters, they were introduced to all homes through television, video cassette, CD and DVD. Computer usage became widespread especially after 1990's and internet usage became widespread after 2000's. This has led to changes and transformations in many areas. One of these fields is literature. In this study, it is aimed to introduce the technique of intermedia, to determine how it is used in literary texts and to examine its effect on literary texts. For this, the concepts of media and new media will be handled first. In this section, the etymology of the concept of media and its broad and narrow uses will be discussed. Then, the emergence of the term intermedia, the relationship and exchange of different media fields will be dealt with. After that, focusing on the meaning and scope of the term intermedia, how it is utilized in literary texts will be shown and different media elements will be determined based on some prominent works in Kurdish literature and how they are used will be explained. Within this framework, inter-media relations will be examined under three headings in the works named Bîra Qederê, Gerîneka Guernicayê, Belkî Îşev Binive, Şevêkî Îstîsmar, Fîtnêvîzyon, Tarantîno Bavê Min û Ez, Hêvî û Têkoşîn, Saturn, Pirça Winda, Cemilê Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê. Firstly, the use of photography in novels and stories; secondly, the use of cinema and television in novels, stories and poetry, and in the third category, the mention of new media elements such as whatsapp, instagram, youtube, facebook, which are mostly included in our lives by the internet media, in the literary texts or their effects on the literary texts will be determined and analyzed in the context of the mentioned works. While doing this, the comparison method will be used.

## Kurte

Armanca vê xebatê danasîna teknîka navbermedyayiyê, tesbîtkirina bikaranîna wê ya di metnên edebî de û bandora wê ya li ser tekstên edebî ye. Ji bo vê pêşiyê em dê li ser têgehên medyayê û medyaya nû bisekinin. Di vê beşê de em dê li ser etîmolojîya têgeha medyayê û di wateya fireh û teng de bikaranînên wê bisekinin. Dû re dê temasî pêvajoya derketina têgeha navbermedyayiyê, têkiliyên navbermedyayî yên qadên cuda û danûstendinên wan bê kirin. Piştî vê, em dê zîqî ser wate û wergirtina xwe ya têgeha navbermedyayiyê bin û di metnên edebî de çawa ji navbermedyayiyê sûd tê girtin, ji çend berhemên ku di edebiyata Kurdî (Kurmançî) de derketine pêş hereket bikin û medyayên cuda di nava hev de çawa hatine bikaranîn nîşan bidin. Di vê çerçoweyê de berhemên bi navê Bîra Qederê, Gerîneka Guernicayê, Belkî Îşev Binive, Şevêkî Îstîsmar, Fîtnevîzyon, Tarantîno Bavê Min û Ez, Hêvî û Têkoşîn, Saturn, Pirça Winda û Cemilê Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê têkiliyên navbermedyayî di bin sê sernavan de hatine analîzkirin. Di serî de di roman û çîrokê de bikaranîna fotografan; ya duyem di helbest, çîrok û romanê de bikaranîna sînema û televîzyonê û di ya sîsiyan de jî bêhtir hêmanên wekî whatsapp, instagram, youtube, facebook ku aîdî medyaya înternetê ku bandora wan ya li ser metnên edebî yan jî di metnên edebî de behsa wana çawa debas dibe, di berhemên navborî de dê ev xal bîna tesbît û tehlîlîkirin. Ji bo vê jî em dê ji teknîka berawirdkirinê sûd bigirin.

**Bêjeyên Sereke:** Medya, medyaya nû, navbermedyayî, metnên hîbrît, edebiyata Kurdî

## Destpêk

Huner jiyânê ji xwe re wekî çavkaniyekê bi kar tîne. Guherînên jiyânê jî bandorê li berhemên hunerî dikin. Edebiyata ku şaxeke hunerê ya geş e jî ji van guherînan para xwe hildide. Bi vî awayî jî em dikarin bibêjin edebiyat xwe ji paşdemayîna dîr dixwe, xwe nû dike. Ne tenê edebiyatên netewên pêşdeçûyî, yên xwedî sazî û dezgeh in, wan guherînan dijîn; di edebiyatên kêmnetewan de jî bandora van guherînan xwe diyar dike. Di vî aliyî de gava em bala xwe bidin edebiyata Kurdî ya nûjen, em dikarin bibêjin ev edebiyat bi gelek kêmasî, astengî, qelsî û xetereyan re rûbirû ye. Pevajoya asîmîlasyon û otoasîmîlasyon, zext û zordariyên fermî yên polîtîk û psîkolojîk hem di jiyana rojane de bikaranîna zimanê Kurdî<sup>2</sup> qels dike, ji nava jiyana rojane vedikişîne hem jî di xebatên entelektuelî de astengiyên derdixe. Ji ber van û gelek sedemên din, di xebatên hunerî de Kurdî hê jî xwe negîhandiyê asteke baş. Lê li hember van pîrsgirêkan jî hunermendên Kurd, di xebatên hunerî de bi ceribandina rê û rêbazên nû derdikevîna pêşiya hezkirên huner û edebiyatê. Ji van rêbazan yek jî di metnên edebî de bikaranîna rêbaza navbermedyayiyê (intermediality) ye.

Peyva medyayê di roja me de di wateya “çapemeniyê” de, ango di wateyêke teng de tê bikaranîn. Bi vê peyvê bêhtir rojname, kovar, televîzyon, radyo û hwd tîna bîra mirov. Lê wekî ku em dê li jêrê li ser bisekinin jî, di rastiya xwe de medya xwedî wate û bandoreke firehtir e. Navbermedyayî jî ji vê peyvê tê çêkirin û têkiliyên medyayê cuda îşaret dike. Em di vê xebatê de dixwazin ewil li ser wate, cure û fonksiyonên medyayê bisekinin. Dû re navbermedyayiyê îzeh bikin û li ser têkiliyên navbermedyayî bisekinin. Piştî vê beşa teorîk, em dixwazin ji van zanînan teorîk hereket bikin û di van berhemên de têkiliyên navbermedyayî nîşan bidin û îzeh bikin: *Saturn* ya Remezan Alan, *Gerineka Guernicayê* ya Yıldız Çakar, *Fîtnevîzyon* ya Cihan Yıldırım, *Hêvî û Têkoşîn* ya Omîtê Mistefê, *Belkî Îşev binive* ya Murat Bayram, *Pirça Winda* ya Mihemed Şarman, *Şeveke Îstismar* ya Omer Faruk Baran, *Tarantîno Babê Min û Ez* ya Şehmus Kurt, *Cemîlê Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê* ya Şener Ozmen.

### 1. Medya û Medyaya Nû

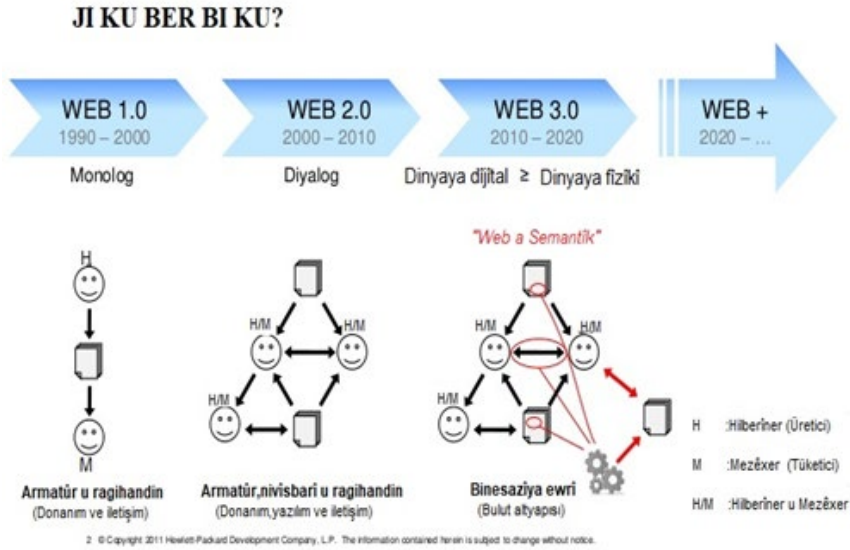
Peyva “medya”yê ji peyva latînî ya “medium”ê tê û derbasî zimanên Avrûpî dibe. Di Îngîlîzî de di wateyên “orte”, “nîvek”, “weset”, “navgîn”, “amraz”, “navbeynkar” de tê bikaranîn (Hony û İz, 1993). Lars Elleström jî koka peyvê digihîne peyva “medium”ê û dibêje di wateya “middle” (orte, navgîn), “interval” (nav, navbeyn) û “interplace” (navber) de tê bikaranîn (Elleström, 2010: 13). Gürsel Aytaç jî medyayê di wateya “navbeynkar”an pênase dike (2002: 1). Di xebatên qada ragihandinê de û di bikaranînan rojane de medya di wateyêke teng de derdikeve pêş; bi vê peyvê kovar, rojname û televîzyon zêdetir tê bîra mirovan. Kayaoğlu behsa wateya fireh ya medyayê dike. Bi pênaseke gelemperî medya, ji bo amraz û dorhêlên ku kêrî veşartin, bikaranîn û veguhestina agahiyan

<sup>2</sup>Di vir de qest û armanca me Kurmanciya Bakûr e.

tê yan jî ji resmên çar hezar sal berê li dûwarên şikeftan hatine çêkirin bigirê heta înternetê, hemû qad, rê û rêbazên ku mirov ji bo ragihandinê bi kar tînin îfade dike (Kayaoğlu, 2009: 16-17). Ji resmên li ser dîwarên şikeftan heta înternetê pêşketinên di hezaran salan de pêk hatine li ber çavan in. Ev pêşketin jî dibin sedemên hinek dabeşkirinan di nava medyayan de. Faulstich medyayan li gor îmkanên wan di çar beşan de tasnîf dike. Medyayên di kategoriya yekem de cîh digirin hewceyî amrazekî navgîn nabînin. Ji bo vê kategoriyê cûreyên reqşê, telak, meddah, şano û rîtuêlên ku bi alîkariya mirovan pêk tên (şaman û pêxember em dikarin bînin bîra xwe) mînak dide. Di kategoriya duyem de medyayên ku hewcedariya wan bi amrazên teknîkî ve hene cîh digirin. Ji bo vana jî her cure tekstên nivîskî û çapkirî yên wekî pirtûk, kovar, rojname, name, fotografan em dikarin mînak bidin. Medyayên di kategoriya sêyem de cîh digirin jî hem di hilberandin û hem jî di serfkirin (mezaxî) a wan de hewcedarî bi hêmanekî teknîkî heye. Radyo, televîzyon, fîlm, vîdeo, qasê, CD, DVD û telefonên berikê em dikarin ji bo vê kategoriyê mînak bidin. Kategoriya çarem ku Faulstich paşê lê zêde dike jî ji medyayên dijîtal pêk tên. Înternet, e-posta, torên medyaya civakî jî em dikarin ji vê beşê re wekî mînak nîşan bidin (ji Faulstich veguhêzer Keleş û Can, 2016: 2-3). Wekî di kategorîzasyona Faulstich de jî diyar dibe, di dabeşkirina medyayan de teknîk û pêşketinên teknîkî derdikevin pêş.

Mirovatî merhele bi merhele pêş de çûye. Di qada medyayê de jî pêşketinên teknolojîyê, pencereyên nû vekirin û îmkanên nû afirandin. Bi taybet 1990î de bi derketina înternetê ve medyaya dijîtal, sal bi sal bêhtir xwe nîşan da û di nava jiyane de cîhê xwe girt. Di sedsala nozdemîn de telefon, telgraf, fotograf û sînema, di salên 1920an de radyo, salên 1950an de televîzyon û di salên 1970an de jî kompîter û salên 1990'î şûnde jî înternetê di jiyana me de cîhekî girîng îşqal kir û ev cîh roj bi roj jî zêdetir û firehtir dibe. Kompîtirên berê tenê ji bo ragihandina leşkerî bûn. Paşê îmkanên bikaranînê zêde bûn û di 1990î şûnde medyaya dijîtal derket pêş. Em dikarin van pêşketinan ji şemaya jêrê bişopînin:

Şema 1:



Bi vê şemaya<sup>3</sup> jorê bi kurtasî pêşketinên tora înternetê hatiye îfadekirin. Wekî ji şablonê jî diyar e, di navbera salên 1990-2000an de web 1.0 ragihandineke yekalî pêk tîne û giran e. Di navbera salên 2000-2010an de înternet û îmkanên înternetê zêdetir dibe. Êdî têkiliyêke pîralî dikare pêk bê û ji ragihandinê heta e-tîcariyê danûstandineke aktif bi alîkariya înternetê pêk tê. Xêra serê vê pêşketina teknolojîk hûn dikarin ji kompîtirê heta telefona berikê, ji deriyê avahiyê heta kamerayên ewlehiyê, ji balefiran heta satalaytên fezayê di jiyana de gelek tiştên ku çendîn sal berê bêîmkan dihatê dîtin bi alîkariya vê teknolojîyê kontrol bikin. Ji televîzyona reş û spî me xwe gîhandiye îro ku di heman demê de bi sedan kes di heman ekranê de dikarin bi hev re biaxivin, hevdu bibînin. Ev medyaya êdî wekî “medyaya nû” tê binavkirin û ji binî ve dijîtal e û wekî ku Canan û Bulduk jî îşaret dikin, îmkana jiyaneke dijîtal dide însanan. Di tasnîfkirina medyaya klasîk û medyaya nûjen de însan dikare du gerdûnên cuda bibîne. Lewre medyaya klasîk de tv, radyo, muzîk, sînema, fotograf, kasêt; rojname, kovar, pirtûk, panoyên îlanê û reklaman cîh digirt. Lê di medyaya nû de sîteyên webê, APSS, e-mail, podcast, telefonên baqil, streaming vîdeo, blog, wiki, e-pirtûk, RSS Feeds, torên civakî, muzîk û weşanên bê navber cîh digirin. Di medyaya nû de dijîtalî sereke ye (Canatak û Bulduk, 2019: r.73-75).

Di tora Web 3.0ê de ev teknolojî pêşdetir diçe û dijîtalîzekerina jiyane zêdetir derdikeve pêş. Lê ev pêşketin û guherandinên teknolojîk, di her qada jiyane de xwedî bandor e. Dîsîplînen cuda ji van pêşketinan îstifade dikin. Di xebatên fîzîk, kîmya û xebatên fezayî û molekulerî de jî û di endezyarî, coxrafya,

<sup>3</sup>[https://www.slideshare.net/serdar\\_urcar/web-30-10249811](https://www.slideshare.net/serdar_urcar/web-30-10249811) (Dîroka jêgirtinê: 26.06.20)

dîrok û arkeolojiyê de jî ji vê teknolojiyê sûd tê girtin. Di heman demê de di xebatên hunerî de jî hunermend ji van pêşketinên teknolojiyê sûd digirin. Wekî mînak em dikarin behsa sînemayê bikin. Êdî qeydkirin û belavkirina filman hêsantir û zûtir pêk tê. Di heman demê de pêşketinên Web 2.0ê de di filman de em axaftin û nivîsên li ser facebook, e-mail û peyamên whatsappê jî dikarin bibînin (Canan û Bulduk, 2019: 68-70). Axaftinên whatsappê bi form û uslûba xwe di romanekê de dikare cîh bigire yan jî lînkê ji bo çavkaniyekî nîşan bide, jî aliyê nivîskar ve dikare di çîrok yan jî di romanekê de were dayîn û di formên e-pirtûkên van berheman de xwendevan dikarin pêlî lînkê bikin û bi alîkariya înternetê ji pirtûkekê derbasî malpereke dokumanter yan jî malpereke muzîkê bin. Yan jî bi sedan, bi hezaran e-pirtûkan bi alîkariya tabletekê dikarin di berika xwe de bigerînin. Bi vî awayî tekiliyên medyayên cuda jî derdikevin ber me. Ji ber vê divê em li ser “navbermedyayî”yê jî bisekinin.

## 2. Navbermedyayî yan jî di hunerê de melezbûn

Navbermedyayî ango întermedialîty peyveke hevedudanî ye û ji peyvên “înter” û “medîa”yê pêk tê. Ersel Kayaoğlu dibêje navbermedyayî rêbazêke estetîkî ye ku hunermend û nivîskar ji bo hevbandoriya di navbera medyayên cuda de ji vê rêbazê îstifade dikin. Rêbaz, mijar, formên vegotinê, bilêvkirinên ku aîdî medyayêke diyar in, di medyayêke din de jê sûd bê girtin yan jî ji xwe re bike mijar, bi vî awayî ew medya di nava medyaya din de dihele, cîh digire yan jî veşartî be jî, xwedî bandorekê dibe. Bi vî awayî jî medyaya ku ji medyayên din sûd digire, sînore xwe fireh dike, wate û taybetiyên nû li wê zêde dike. Bi vî awayî, di navbera du medyayên ku ji aliyê konvansiyonê ve cudabûna wan hatiye qebûlkirin de danûstandineke ku dikare bê îspatkirin û ferqkirin hebe, li wira navbermedyayî pêk hatiye (2009: 9). Gabriele Rippl jî pênaseyêke nêzîkî vê dike; “teknîk, amraz û rêbazên vegotinê yên medyayên cuda di medyayekê de bê teqîtkirin, bê bikaranîn yan jî bibe mijar” vê wekî navbermedyayî pênase dike (ji Rippl veguhestin Canatak û Bulduk, 2019: 95). Navbermedyayî tiştêkî nû nîn e, lê ji peyva navbermetnanî (intertextuality) hatiye hereketkirin û terma navbermedyayî derketiye holê. Di salên 1990an vir ve di qada rexneya edebî de wekî rêbazêke nû tê pêjirandin. Lê bîngeha vê rêbazê ji salên 1950an dest pê dike. Di wan salan de muzîk, hunerên estetîk, fîlm, tiyatro û medyayên cuda bi hev re di nava têkiliyên fireh de ne. 1965an de Dick Higgins terma “intermedia”yê bi kar tîne. Higgins bi sernavê “intermedia”yê manifestoyekê belav dike û dibêje min ev peyv ji helbestvanê Îngilîz Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) girtiye. Peyvê ji bo berhemên hunerê yên ku di nava cureyêke diyarkirî de cih nagire û ji hunerên cuda sûd digire re bi kar tîne, ango ji bo berhemên hunerî yên “hîbrît” (hybrid) an jî “melez” (Canatak û Bulduk, 2019: 95). Ersel Kayaoğlu navbermedyayîyê bi van gotinan dinasîne:

Navbermedyayî wekî rêbazek estetîk a ku ji aliyê hunermend û nivîskaran ve ji bo hevbandoriya di navbera medyayên cuda tê bikaranîn, dikare bê terfîtkirin. Rêbaz, mijar, şiklên vegotinê hwd yên



aîdî medyayekî ne ku di medyayeke din de hat bikaranîn yan jî teqlîtkirin, ev rêbaz, mijar, forma vegotinê û uslûba vê medyaya biyanî bi şiklekî, daxilî wê medyaya ku vana teqlît dike yan jî xwe dişibîne wê. Bi vî awayî wê çîrok yan jî wê medyaya ku vê ji xwe re dike mijar re îmkana firehkirina sînorên wê medyayê, dewlemendkirina wate û taybetîyan dikarin derkevin holê. Bi vê gotinê ve girêdayî, di wateya gelemperî em dikarin bibêjin navbermedyayî, herî kêr du îfade yan jî medyayên ragihandinê yên ku lihevkerinî (konvansiyonel) cudabûna wan tê pejirandin di berhemeke hunerî de bi hev re cih bigirin û îmkana ferqkirin yan jî îspatkirina vê hebûnê îfade dike<sup>4</sup> (Kayaoğlu, 2009: 9).

M. Osman Toklu jî dibêje jê sûdgirtina amraza medyaya ku tê îşaretkirin yan jî pê re têkilî tê danîn di nava medyayeke din de ji nû ve çêkirin, yek ku mijara yeka din pêk bîne, ev jî navbermedyayî ye (Toklu, 2008: 245). Fatih Arslan jî terîfeke nêzîkî Kayaoğlu û Toklu dike (Arslan, 2016: 52). Ji van gotinên jorê derdikeve holê ku di qadên cuda yên wekî edebiyat, muzîk, mîmarî, peykersazî, resim û sînema, rojname, kovar û televîzyon û hwd vana medyayên cuda ne. Vana xwedî rê, rêbaz û uslûbên cuda ne. Lê hemû jî formekî îfadekirina hest, raman û biryarên mirov in. Ger ji van medyayên cuda ji aliyê mijar, forma vegotinê, uslûb yan jî rêbazê ve ji hevdu sûd bigirin yan jî vana ji xwe re bikin mijar, wê gavê li wira têkiliyeke navbermedyayî pêk tê.

Di qada rexneya edebî de cara yekem A. Hansen-Löve di sala 1983an de vê rêbazê bi kar tîne (Kayaoğlu, 2009: 50-51 û 60) û bi taybet jî piştî salên 1990î, hejmara kesên ku li ser vê rêbazê disekin zêde dibin. Ji vana yek jî Werner Wolf e û navbermedyayîyê di du beşan de dabeş dike: navbermedyayî ya vekirî û navbermedyayî ya veşartî (Kayaoğlu, 2009: 64) Mînak, di çîrokên Murat Bayram de rasterast fotograf hene û ev navbermedyayîyê vekirî ye; di romana *Navê Mîn Sor e* ya Orhan Pamuk de jî nivîskar mînyatur û resmê dike xizmeta edebiyatê û navbermedyayîyê veşartî tê bikaranîn.

Wekî Marshall McLuhan jî dibêje, “Feraseta dema nû ya însanê tîpografîk sînematik, rêzeyî û wêneyî ye” (McLuhan, 2001: 336). Di vê peywendê de em jî dixwazin di çend berhemên Kurdî ya Kurmancî de li ser têkiliyên navbermedyayî û bi taybet jî têkiliya edebiyat û medyayên dîtbarî tespît, analiz û şîrove bikin.

### 3. Di Edebiyata Kurdî ya Kurmancî De Ji Bo Têkiliyên Navbermedyayî Çend Mînak

Di vê beşê de em dixwazin li ser çend berhemên Kurmancî mijara xwe firehtir û kûrtir bikolin. Vê jî dixwazin di sê sernavan de dabeş bikin. Bi taybet em dixwazin di du sernavan de têkiliya fotograf, sinema û televîzyonê bi berhemên edebî re nîşan bidin. Di sernavê sisyan de jî di berhemên edebî de em dê li ser amraz û amûrên medyayên înternetê, ragihandinê û bikaranîna wan bisekinin.

<sup>4</sup>Di vê xebatê de veguhêzên wergera beşên ji pirtûkên bi Kurdî nîn in, me wergerandine.

### 3.1. Di roman û çîrokan de fotograf û resim

Wekî li jorê jî me îşaret kir, di edebiyata Kurdî (Kurmancî) de, bi taybet di roman û çîrokan de nivîskaran ji têkiliyên navbermedyayî sûd girtine. Medyaya ku ewil em dê li ser bisekinin fotograf e. Ji lewre fotograf, di sedsala nozdemîn de derdikeve holê û bi xwe re pêşketinên nû yên wekî sinema û televîzyonê jî diafirîne.

Di vê xalê de berhema yekem ya ku em dixwazin li ser bisekinin romana Mehmed Uzun ya bi navê *Bîra Qederê* ye. Di romanê de jiyana Celadet Alî Bedirxan hatiye vegotin ji ber vê romaneke biyografîk e û taybetiyêke romanên biyografîk jî ji belgeyan sûdgirtin e. Uzun di dîroka 23 Îlon 1995an de hevpeyvîna bi Seyidxan Kurij re pêk aniyê de li ser *Bîra Qederê* disekine û cureya romanê bi van gotinan tîne ziman: “Roman li ser jiyana ronakbîrê kurd Celadet Alî Bedir-Xan e. [...] Ew jî, mîna hin romanên min ên din, hem romaneke tarîxî û biyografîk e, hem jî, heta qadekê, didaktîk e” (Uzun, 1996: 107). Murathan Mungan jî dibêje, “Gava ko em dixwazin li ser çîroka jiyane tiştêkî binivîsin, hingê em serî li alîkariya fotografan didin” (Mungan, 2008: 107). Di romanên biyografîk de cîhdayîna fotografan, di vê wateyê de ye ku roman xwe dispêre jiyana û bûyerên rastî. Wekî ku Mustafa Apaydın (2002: 464) jî îşaret dike, di romanên biyografîk de bikaranîna fotografan, hem ji bo mijara romanê dispêre rastiyê hem jî leheng forma romana kevneşop belav dike, dişikîne. Bi vî awayî ku em li romana *Bîra Qederê* dinihêrin, di romanê de jî ev herdu xal li ber çavan e. Ji lewre roman bingeha xwe û bi leheng û serlehengê xwe ve, xwe dispêre rastiyê, bi piranî. Di romanê de Mehmed Uzun rasterast fotografan bi kar nayîne. Lê bi şayesandinê ew radixin ber xwendevanan. Hê di beşa destpêkê de dibêje,

Ji çilî zêdetir resim. Ji çilî zêdet kurte-demên bihurî û qeyfîkirî. Li vir û li wir. Hin ji wan bi hunermendiya fotografkêşên hoste hatine kişandin. Di hinan de jî ne huner û ne jî hostahî heye, ew bi tenê ji bo îspatkirina jiyana, wext û demên bihurî hatine veşartin. Hemû jî bi rengên reş û spî ne. [...] Bêguman çeşnên reş û spî jî tê de ne; hin vekirî ne, hin jî girtî. Hinên wan portre ne, nîşana jiyana Celadet Begê ne. Di hinan de jî gelek kes bi hev re ne, îspata yekbûn, hevgirtin, hevkarî, dostî, merivahî û biratîyê ne. Hin jî bi tenê bergeh in, cîh û warên ku jiyaneke tê re bihuriye (Uzun, 2002: 15).

Ji van gotinan jî diyar e ku hem di aliyê naverokê de hem jî di aliyê şeklî ve derheqê fotografan de agahiyan dide. Her çiqas di beşa destpêkê de vebêjer behsa çilî zêdetir fotografan bike jî, ji vana şanzdeh heb derdikevin pêş. Xêncî beşa destpêkê, şandeh beş bi hêjmara fotografan ve hatine dabeşkirin û “Fotograf 1.”, “Fotograf 2.”, “Fotograf 3.” û wisa dewam dike, piştî fotografê 15., beşa dawî ango fotografa 16. jî wekî “Fotografa Dawî” cîh digire. Lê xêncî vana, di beşa yekem de jî fotografek heye û di wir de Rûşen Xanim, li erdê rûdinê û fotografekî dide destê xwe. Paşê bi texmînî dibêje ev fotograf aîdî sala 1926an e û dest bi tasvîra fotografê Celadet Alî Bedirxan dike. Ev tasvîr qasî niv rûpelî

didome (Uzun, 2002: 15). Di beşa yekem de vebêjer li ser giringiya fotografan dîsekine. Rûşen Xanim dibêje, “Kî dê niha pêşî li van resiman binihêre û paşê wan bîne ziman? Kengê ev fotograf ê dest bi peyivînê bikin?” (Uzun, 2002: 16). Em dikarin van hevokan weke “şîfreya vegotinê” binav bikin. Ji ber ku piştî van gotinan beşên ku “fotograf û tasvîrkirina wan” dest pê dike. Beşa yekem de hevoka yekem ev e: “Herwekî ku hatiye gotin, meriv pêşî dibîne û dinihêre, paşê jî dipeyive û dibêje” (Uzun, 2002: 17). Em dikarin vê hevokê jî bi hevoka Rûşen Xanimê ve girêdin û şîrove bikin. Di romanê de jî berê peyva “fotograf”ê derdikeve pêşîya xwendevanan. Yanî berê “dîtin û nihêrîn” heye. Em fotografan dibînin. Paşê jî “peyivîn” û şîrove. Di romanê de bi danasîn û tasvîrên fotografan mekân, kes û tiştên ku ketina çargoşeya fotografê em ji wan agahdar dibin. Paşê bi şîroveyan, perspektîfa pêşîya xwendevanan firehtir dibe. Wekî rûyê bîrê ewil dixûyê, paşê em xwe çiqas lê zîq bikin, tiştên em dibînin zêdetir dibin. Vebêjer jî hêdî hêdî, li ser fotografê hûr dibe û ber bi xalên piçûk ve gotinên xwe fireh dike. Her firehbûn tê wateya firehkirina agahiyan. Wekî kolandina bîrê, vebêjer jî fotografan dikole. Ev forma vegotinê, ango bi şayesandinê wêne û dîmenan di hunera Awrûpayê bi têgeha “ekhrasis” tê îfadekirin. Peyv di Yewnanî de ji peyvên ek û phrazienê pêk tê û di wateya “îlankirin”, “binavkirina tiştan” de ye. Bi demê re wateya wê guheriyê û ji bo berhemên hunerên dîtbarî yên ku di nav metnên edebî de tên bikaranîn, hatiye bikaranîn (Uzundemir, 2010: 29). Nazmî Ağıl jî dibêje ev peyv di wateya “bi dengê bilind, rasterast gotin”, “bi hemû hurgiliyên ve gotin”ê de ye (Ağıl, 2015: 13-14). Lê herdu jî di vê xalê de digîhin hev ku “ekhrasis” ji bo tasvîrkirina berhemên dîtbarî, ji afîş û filman bigire heta tasvîrên di berhemên edebî de, ji bo hemûyan tê bikaranîn. Ev têgeh tam jî tiştê ku Mehmed Uzun dike, îfade dike: “Fotograf mirî ne; bêzar û bêziman, bêdeng û bêpejn in. Kesê ku li wan dinihêre, li gora xwe, jiyankê û dengê dide wan” (Uzun, 2002: 211). Vebêjerê Mehmed Uzun jî berdevkiya van dîmenan dike, bi tasvîrên xwe, bi peyvên xwe, dîmenan li ber çavên xwendevanan şênber dike. Wekî me li jorê jî îşaret kir, ji vê formê re dibêjin navbermedyayî ya veşartî. Ji lewre fotograf rasterast di pirtûkê de tunin. Lê dema me li ser hebûn û tunebûna fotografan lêkolîn kir, me dît ku ew wêneyên ku di romana Mehmed Uzun de cîh digirin, piraniya wan hene, dibe ku hemû jî hebin. Ji lewre em dizanin ku Mehmed Uzun ji bo vê romanê hem rasterast ji malbat û arşîva malbata Celadet Alî Bedirxan û hem jî ji kesên ku bi malbata Bedirxanî re bûne sûd girtiye. Ji bo fotografan em dikarin mînakê bidin. Di romanê de ji bo “fotografa 6.” tê gotin ku ji aliyê Major E. W. Noel ve hatiye kişandin û fotograf wiha hatiye tasvîrkirin:

Li ser fotoyê du kesên nas hene; Celadet û birayê wî Kamuran Alî Bedirxan. Herdu li pê, li kêleka hevûdu, li ber stûneke stûr a şaneşînekê sekinîne. Dar û berên bexçe bergeha fotografê dixemilînin. Celadet li kamerayê, Kamuran li aliyê bexçê dinihêre. Herdu jî bi simbêl, bi kincên siwaran, lê bi qrawat in. Porê

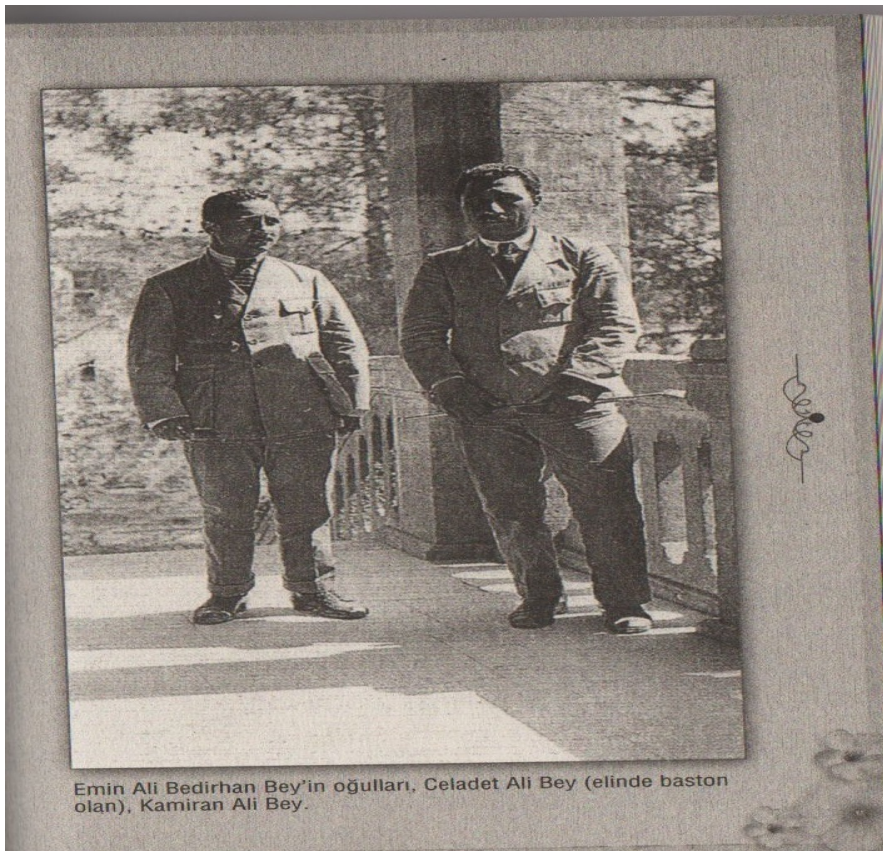
<sup>5</sup> Ev gotina Mehmed Uzun, vê gotina John Berger tîna bîra mirov: “Dîtin beriya axaftinê pêk hatiye. Zarok beriya dest bi axaftinê bike, hîni dîtin û nasînê dibe” (Berger, 2009: 7).

herduya jî, bi paş de, şehkirî ye. Celadet bi qasî çend tiliyan ji Kamuran dirêjtir e û bi qasî çend tiliyan li pêş wî rawestiyaye. Şiveke siwaran di destê Celadet de ye. Kamuran, dest ber bi jêr, bi awayekî serbest sekiniye. Ji rawestana herduyan dixuye ku Celadet bêtir xwedî berpîrsiyarî û gotin e. Herdu bi rêz û rêzdarî sekinîne. Awirên wan cîdî, nêrîna wan kûr e.

Kincên wan li xwe kirine, nû ne û ji kincên siwar, rêwî, nêçîrvan û seyidvanên îngilîzan in. Çaketên herduyan jî, ji navtengê, bi kemerekê, hatine şidandin. Pantolon ji jor fireh, ber bi delingan teng in. Kincên herduyan jî mîna hev in. Kinc ne yên mintiqê ne, ne yên welatê Osmanî ne jî. Kincên wan yên ewrûpiyan in. Yanê du kurdên ji maleke navdar a kurdî, bi cil û bergên ewrûpayî, li welatê bav û kalan in. Du Stembolîyên kurd li welatê kurdan in (Uzun, 2002: 128).

Fotografa ku bi van gotinan hatiye şayesandin û di pirtûka Noel (2014) de cîh digire ev e:

**Fotograf 1:**



Xêncî vê dîmenê, di romanê de fotografên ku Mehmed Uzun şayesandiye çend heb di berhemên cuda de derketin ber me. Ji vana *Cizîra Botanlı Bedirhaniler* ya Malmîsanij (2000), *Bajarê Cizîra Botan û Hunera Mîr Bedirxan* ya Konê Reş (2013), *Günlük Notlar (1922-1925)* ya Celadet (1997), *Defter-i Â'malim* ya Mehmed Salih Bedirhan (1998), *Dotmam* ya Rewşen Bedirxan (2009) û *Albuma Bedirxaniyan* ya Hemîd Ebubekir Bedirxan (2013) me dîtin û em dikarin bibêjin ku ihtimalek mezin Mehmed Uzun jî ji bo *Bîra Qederê* ji van fotografan sûd girtiye<sup>6</sup>.

Taybetiyeke din ya romana *Bîra Qederê* jî ew e ku di nava pirtûkê de li ser hunera fotografê û fotokêşan jî agahiyan dide. Mînak, beşa “Fotograf 2” de behsa fotokêşên Kadikoyê dike û dibêje,

Li hemû Kadikoyê du fotografkêşên hoste hene; Th. Servanis û R. Xendamian. Yê yekemîn cihû, yê duwemîn ermen e. Mîna her tiştê Kadikoyê, fotografkêşê jî di destê endamên milletên têkel de ye. Fotograf û fotokêşî, hem li Stembol û Kadikoyê hem jî di nav hemû tixûbên dewleta Osmanî de, nav û tiştên nû ne. Nav û tiştên nû ku pir bala xelkê, lê bi taybetî jî pir bala giregir, dewlemend û paşayên dewleta Osmanî dikişîne. Berê lewhe û wêne hebûn, niha jî fotograf. Berê wênekêş û resam radihiştin pênûs û firçan û li ser kaxiz û cawan bi rojan, mehan, dixebitîn da ku resimek, wêneyek binîn pê. Lê niha fotokêş, bi alîkariya makîna xwe, di nav kêliyekê de, xebateke demeke dirêj tîne pê. Meriv, rû, çav, dev, nihêrîn, awir di nav bîskekê de direşin ser kaxizên taybetî yên spî û dibin nemir (Uzun, 2002: 35).

Di rûpela dewama vê de li ser hunera fotografê û fotokêşiyê disekine û felsefe û sosyolojiya fotografê şrove dike. Beşa “Fotograf 3” de dibêje di binê fotografê sêyemîn de navê Abdullah Freres heye û nêzîkî du rûpelan li ser Abdullah Freres û fotokêşên navdar yên Stembolê disekine (Uzun, 2002: 67). Di beşa “Fotograf 4” de behsa “Apollon Fotografhanesi” ya li ser Cadde-i Kebîr dike (Uzun, 2002: 89). Di “fotograf 6” an de careke din li ser giringiya fotografê disekine (Uzun, 2002: 127) û di beşa “Fotograf 10” an de jî behsa albuma Mezîyetê ya xwîşka Celadet dike (Uzun, 2002: 218). Ev hemû jî nîşan didin ku nivîskar pir bi zanebûyî ji bo romana xwe ev teknîk bi kar anîye û bi vî awayî jî di romanûsiya Kurdî de tiştêkî nû ceribandîye.

Berhemeke wêjeyî ya ku ji aliyê navbermedyayî ve em dixwazin li ser bisekinin *Belkî Îşev Binive* ya Murat Bayram e. Şerê ku li çend bajêr û bajarokan di Tîrmeha 2015an de dest pê kiribû, bi xwe re gelek bûyerên trajîk jî anî holê. Wekî rojnamevanekî, nivîskar jî li ser van bûyeran û piştî ku bûyer qewimîn, çîrokên xwe organîze dike. Berhem pirtûkek ya çîrokên e û tê de fotograf û nivîs bi hev re ne. Ango wekî di *Bîra Qederê* de navbermedyayî veşartî nîn e, navbermedyayîyeke vekirî di vê pirtûkê de hatiye bikaranîn. Ji lewre çîrok bi

<sup>6</sup>Helbet dema em viya dibêjin, qesta me berhem nîn in, fotograf in û piraniya wan piştî romana Uzun hatine çapkirin. Lê fotograf di arşîven cuda de hebûn û ihtimal tune ku Mehmed Uzun xwe negihandibe van fotografan.

fotografan ve hatine çapkirin. Bi vî awayî nivîskar ji bo naveroka berhema xwe ji şahidiya fotografan sûd girtiye. Fotografan, bûyerên bûne mijara çirokan bi dîmenan piştrast kirine. Di pirtûkê de bîst û pênc çîrok û bîst û pênc fotograf hene. Hemû fotograf reş û spî ne. Susan Sontag dibêje, “Fotografek, îspata tiştêkî diyar e ku qewimiye” (Sontag, 2008: 22). Di vê peywendê de em dikarin bibêjin fotografên Bayram jî ji bo naveroka çirokan û di heman demî de jî ji bo wan bûyerên ku gelek taxên bajêr û bajarokan kavi kirin, di asta îspatê de ne. Yan jî bi gotina Pierre Nora (2006), her fotografek ji roja me û pêşerojê re mekanê hafizayê ye û kurtedemêkî di nava xwe de dihewîne û wê nemir dike.

Susan Sontag li ser fotograf û rastiye disekine û dibêje, “Ku fotograf û veguhêzan wekî perçeyên rastiye bînan hildan, ew dê ji vegotinên edebî yê dirêj resentir (orjînaldir) bixûyin (Sontag, 2008: 94).” Di çîrokên Bayram de jî em dikarin bibêjin “edebiyat” bi vî awayî, di binê bandora fotografan de ye û hinek çarçûn ji edebiyatê zêdetir fotograf derdikevin pêş. Em dikarin vê xalê wekî kêmasiya pirtûkê binirxînin. Ji lewre armanc fotoalbum nîn e, edebiyat e. Lê bi vî şiklê foto zêde derdikevin pêş. Ji bo ku têkiliya navbermedyayî pêk were, divê medyayek di nava medyaya din de bihele, jê re bibe alîkar, lê dema em dixwînin, bibînin û fehm bikin ku kîjan medya di nava kîjanî de heliyaye, kîjan ji kîjanî re dibe alîkar, divê em bi rehetî ji vê têbigîhin.

Ji bo mijara me berhema sêyem ya ku em dê li ser bisekinin *Şeveke Îstismar* ya Omer Faruk Baran e û ji bo têkiliya fotograf û edebiyatê mînakên dihewîne. Di pirtûkê de pênc fotograf hene û ev jî wêneyên flû ne. Di pirtûkê de leheng dermanên xwe dixwe û dibêje ez herkesî wekî jin dibînim (Baran, 2019: 32-33). Ango karakterekî nexweş heye li ber me û ji ber vê jî em dikarin van fotografên flû bi tevliheviya hişê wî ve girêdin. Hemû jî bi naveroka pirtûkê re têkildar in. Ji fotografan di sê heban de dîmen ji yê din bêhtir zelal in. Di fotografa duyem de ji lêvên boyaxkirî, neynikên dirêj diyar e ku dîmenê jinekê ye. Tenê devê wê û tiliyên we yê ku di nava wan de cixarek ya bi dûman heye. Serlehengî vê fotografê bi sernavê “Cixareya Tehranê” di Instagrama xwe de parve kiriye. Hevalê wî Sûrettîn jî keçikê nas dike û derbarê wê de ji serleheng pirsan dipirse. Fotografa din îlana maçekî ye ku li ser kaxizê spî bi Tirkî “Maça Galatasaray û Beşiktaşê 5 TL” dinivîse. Dîmenê din de lînûskêk dixuyê ku di çîrokê de, hevalê serleheng deftera xwe derdixwe û helbestekî dinivîse. Dîmena çarem de rûpeleke lînûskê ku tije nivîs e heye û ev jî helbesta hevalê serleheng Înan e ku li ser îlhama xwe ya wê êvarê ya li kafeyê nivîsiye. Dîmena dawî jî ya affşeke li ser panoyeke kolanê ye. Li ser affşe li hember tundiyê gotineke Tirkî heye: “Kadına şiddet insanlığa ihanettir.” Di dîmenê de kefa destekî jî heye ku di wateya “bisekine” de ye. Ev wêneyên pirtûkê, rastiya jiyana bajêr û nûjen radixe ber me. Ji lewre bajêrên nû de jiyan bi îmajan ve hatiye dagirkirin. Dîmen, ji gotinê zêdetir in. Ji axaftinê zêdetir bi îmajan peyam tînin dayîn. Sontag dibêje “Civakên endustriyê hemwelatîyên xwe dikin muptelayê dîmenan; ev, şiklê qilêrbûna hiş e ku nayê astengkirin” (Sontag, 2008: 40). Em dikarin bibêjin Baran jî bala me dikişîne ser vê desthilatdariya dîmenan.

Berhema din ku em dê li ser bisekinin û têkiliya edebiyat û resmê nîşan bidin, pirtûka Yıldız Çakar ya bi navê *Gerîneka Guernicayê* yê. Dema em ji bo têkiliyên navbermedyayî berê xwe bidin vê pirtûkê, divê em di serî de li ser navê pirtûkê bisekinin. Di şerê navxweyî yê Îspanyayê de serokê Îspanyayê Franko, ji Almanan alîkarî dixwaze û balefirên Almanan bajêroka ku di destên çekdarên mixalîf û çepgir de ye bi bombardimaneke giran ve kavil dikin (Lynton, 1982: 192). Picasso, vê hovîtîyê, vê qirkirina li hember hemû zindiyên û xwezayê bi formeke nû dikişîne ser tûalê. Xwendevanên ku vê çîroka hovîtîyê û tabloyê bizanibin, dê hê bi dîtîna û xwendina navê pirtûkê re tabloya Picasso bînin bîra xwe. Ango dê metna edebî, berhemeke hunera dîtbarî bîne bîra wan. Ji vê cuda, di nava pirtûkê de jî vebêjer dê têkiliya naveroka pirtûkê û tabloya Picasso jî îfade bike. Hê di destpêka romanê de vebêjer di televîzyona vekirî de sehneyeke hovane dibîne û dibêje, “Jinek nîvtazî di nava toz û dûmana barûdê de bi zorê gavên xwe diavêt. Eniya wê ya doq, porê wê yê xelek xelekî û ew xêliya sor î li gerdena wê daliqandî, wek *tabloyeke nîvcomayî* dixuya” (Çakar, 2016: 11). Ev îbareya “tabloya nîvcomayî” de peyva “tablo”yê bi zelalî medyayêke din tîne bîra mirov. Ne tenê ev, di rûpela duyem ya romanê (ango r. 12) de carekî dîsa peyva “tablo”yê derbas dibe û di vê bêşê de sahneyeke wehşetê hatiye şayesandin:

Du gavan ji cama televîzyonê dûr ketim. Jinika di hundirê televîzyonê de hîn li ser lingan bû. Dixwest bimeşe. Rûyê wê yê spîçolkî, serê wê yê berjêr û gavên wê yê sewsî, rîtmî dilê min hinekî din zêde kiribû. Cesedên li ber lingên wê, mil û pîyên ji hev ketî, mejiyên parçe parçe, çavên rijiyayî, zarokên ku bûne du felqe, qazaxên rîs, solên naylon, wênayên şewitî ku ji malan pengizî ne û li kitêbên rengo rengo dev xistibûn axê. Xwîna reş, kincên li cesedan, darên şewitî, gustîlên di tiliyan de û nivîştên li ser pêşîran weke ku ji tabloyekê fêdî dikirin (Çakar, 2016: 12).

Bi dû van hevokan re vebêjer rasterast navê Picasso tîne zimên: “Ax, Picasso, ev ne Guernica ye! Ji cama televîzyonê, tabloyeke sawdar hemû mewcûdiyeta xwe girtibû û hatibû nava malê” (Çakar, 2016: 12). Di şayesandina paragrafa jorê û dîmenên tabloya Picasso û behskirina navê resam û tabloya wî, têkiliya ku di navê pirtûkê dest pê dike û heta naveroka wî didome. Di çend mînakên din de jî ev têkiliya navbermedyayî dewam dike (2016: 73). Di dewama mijarê de jî dibêje, “Ax Picasso, ka firça te?! Xwezî te jî bizanibûya ku xwîn li vir gelekî erzane!” (Çakar, 2016: 75). û bi van gotinan em dibînin ku bûyer û kuştinên li ser axa Kurdistanê bi riya tabloya Picasso, bi hovîtîya Îspanyayê ve tê girêdan yan jî bi vê ve tê şîrovekirin. Bi vî awayî jî çawa Picasso vê hovîtîyê bi hunera xwe ve dike nemir û ji pêlên jibîrkirinê rizgar dike; Çakar jî bi berhema xwe hovîtîyên di jiyana xwe de bîhîstîye, dîtîye û xwendîye, bi alîkariya romana xwe dike gerdûna hunerê û bi alîkariya hunera xwe wan ji pêlên jibîrkirinê û windabûnê diparêze.

Berhema dawî ya ku em dê li ser bisekinin çîroka Şener Ozmenî ya bi sernavê “#jinikaciwanabitenê” ye. Ev çîrok di pirtûka wî ya bi navê *Cemilê*

*Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê* de cîh digire. Di xebata Ozmenî de hê di navê pirtûkê de em têkiliya navbermedyayî dibînin. Lewre peyva “nîgarkêş” di wateya “ressam” de ye û hunera resimê tîne bîra me û bi vê bibîrxistîne ji têkiliya navbermedyayî pêk tê. Lê em dê bi taybet berê xwe bidin çîroka bi sernavê “#jinikaciwanabitenê”. Di çîrokê de serleheng û hevsera wî pev çûne û hevsera wî ji malê veqetiyaye. Di dema pevçûna wan de serleheng bi kulma xwe li derî dixê û qul dike. Ev qul di nava demê de xwe bi xwe fireh dibe. Serleheng naxwaze vê qulê bibîne. Ji ber vê jî, derî ji cîh derdixê û dibe şaneşînê. Lê dû re paş ve tîne. Lê qula li ser derî derbasî dîwarê salonê dibe û firehtir dibe. Leheng bi “ala rengîn” dixwaze binixumîne. Lê nabe û ji hostayekî alîkariyê dixwaze. Lê pêşniyara hoste jî wî sar dike. Dîwar di halê xwe de dihêle, lê rojekî dengekî cuda dibihîze û tê dibîne ku yekî xerîb di nava malê de ye. Ev, hatiye serleheng bibe cîhekî. Serleheng hew dibîne ku li cîhekî xerîb e û li ber wî li ser qenepekî jineke çîrût dirêjkiri ye. Ev jina efsûnî, wisa tê şayesandin ku em têdigihîjin ku ew dîmeneke ji tabloya Tiziano Vecellio (1490-1576) ya bi navê Venusa Urbîno (Venus of Urbino) ku di sala 1538an de xilas bûye. Şayesandina wê sahneyê di çîrokê de bi van gotinan cîh digire:

Lê paşê du jinên din jî ketin hundir, jixwe min fam nekir bê ji ku derketin, çûn xwe dan pişt textê wê û xwe bi tiştinan egle kirin. Hingê ez pê hesiyam ku tûleyek jî li ber lingên wê ye, ji min tirê balgîfek e! Pariyek sar bû hundir, belkî jî tenê min hest bi sarbûnê dikir, çiku jinik, çawan bibêjim, şilfitazî bû (Ozmen, 2020: 132-133).

Xêncî vê, rûpela 135an de em hîn dibin ku dîsa vedigere ser pozîsyona jina ku tezî li ser qenepe ye û bi destê xwe yê çepê ve berzikê xwe dinixumîne, di destê wê yê rastê de kulîlk hene. Xêncî vê, di çîrokê de behsa Afrodîtê ya Tiziano Vecellio, *The Rokoby Venus*<sup>7</sup> (1647- 60) ya Diego Velazquez (1599-1660) û *Allegory With Cupid*<sup>8</sup> ya Agnolo Bronzino (1503-1572) tê kirin (Ozmen, 2020: 136). Navê tabloya Tiziano Vecellio jî *Venus of Urbino*<sup>9</sup> ye. Di pirtûkê de em dibînin ku Venus ya Tiziano Vecellio bi Afrodîtên tabloyên resamên navborî berawird dike vebêjer. Di heman demê de em dibînin ku hem di berga pirtûkê de û hem jî di destpêka rûpela çîrokê de cîh daye Venus ya Tiziano. Bi vî awayî jî di çîrokê de têkiliyeke navbermedyayî pêk aniye.

### 3.2. Di roman, çîrok û helbestê de sinema û televîzyon

Pêşketinên teknîkî bi hev ve girêdayî ne. Yek, ji yeka din re îmkanan diafirîne. Bi vî awayî di serî de fotograf (1825) derdikeve, heftê sal dû re jî (1895) jî sînema dest pê dike û çendekî şûn de, riya televîzyonê vedike. Her çiqas berhem û xebatên edebiyatê ji van pêşketinan pir kevntir bin jî, di serdemên nû de berhemên edebî jî dikevin bin bandora van pêşketinan û hem ji wan re dibin

<sup>7</sup><http://www.artcityculture.com/sanat/velazquezin-aynadaki-venusu-hakkinda-gercegi-nasil-ogreniriz/> (Dîroka jêgirtinê: 16.11.20)

<sup>8</sup><https://www.tarihli-sanat.com/agnolo-bronzino-venus-cupid-alegorisi/> (Dîroka jêgirtinê: 16.11.20)

<sup>9</sup>[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tizian\\_102.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tizian_102.jpg) (Dîroka jêgirtinê: 16.11.20)



alîkar û hem jî ji wan sûd digirin. Di vê beşê de em dê di edebiyata Kurdî (Kurmancî) de li ser bandora edebiyat, sinema û televîzyonê bisekinin û ji *Saturn* ya Remezan Alan, *Gerîneka Guernicayê* ya Yıldız Çakar, *Fîtnêvîzyon* ya Cihan Yildirim û *Hêvî û Têkoşîn* ya Omîtê Mistefê sûd bigirin.

*Saturn* a Remezan Alan em dikarin bibêjin di nava romanên Kurmancî de ji ewilîn romanên postmodern e. Di vê pirtûkê de di navbera sînema û edebiyatê de têkiliyên navbermedyayî heye. Dema em bala xwe didin naveroka pirtûkê, di encamê de em dibînin ku lehengek jî romannûs e û romana ku wî nivîsiye kirine senaryoya sînemayê û beşên heta dawiyê em dixwînin gîş jî aîdî sahneyên ku ji romanê dikişînin filmê ne:

Stoop!” got li pey wan re dengê Behram, “Aferîm ji we re, aferîm!”

Aktorên ku ji menzîla kamerayê derketibûn, bi eşq û şewq vegeyriyan setê. Mîrcin û Helat, yanê Kemal Bekir û Hesên Ehmed jî ji milê çepê de derketin. [...] Alîgîra derhêner a ku jeanekî teng lê, makyozê ku lifzek ji zimanê xwe nizaniya, ronîvan û kameravanê ji vî ne cûdatir û kostûmvana Çerkez jî tevî wan bûn (Alan, 2013: 132).

Di romane de ev sûdgirtin û guherandina medyayê ji van hevokên romanê bêhtir diyar dibin: “te bi xwe negot, metna min bûye tiştêkî din? min bi çavê lehengekî nivîsandibû, lê wan bi yê hemûyan de, heta bi yê hespekî de jî kişandin filmê? [...] Lê gelo dema metnek bikeve kirasê senaryoyekê, ê nebe tiştêkî din?” (Alan, 2013: 132) Ji van gotinan diyar e ku nivîskar metna xwe bi şeweyeke nû organîze dike û bi serkeftî ji têkiliyên navbermedyayî sûd girtiye. Heta beşa dawî jî ev nediyar e. Lê di beşa dawî de em xwe di nava seta filmê de dibînin. Bi vî awayî nivîskar wekî medyayê cuda ji bo metneke edebî ji sînemayê sûd digire û têkiliya navbermedyayî serkeftî bi kar tîne.

Berhemeke din ya ku ji bo têkiliya sînema û edebiyatê em dê lê binihêrin, romana *Hêvî û Têkoşîn* a Omîtê Mistefê ye. Di pirtûkê de lehengekî romanê Rûken ji lînûska Nezhîhî helbestekî dixwîne. Sernavê helbestê “Senaryoya Filmekî” ye û çend risteyên destpêkê ev in:

Ger derhênerêk bûma

min ê filmeke wiha bikşanda:

Helbestvanekî kurd

havînekê

tevî komeke çiyager

derdikeve lûtkeya Korekê (Mistefê, r. 32).

Têkiliya edebiyat û sînemayê di *Saturnê* de di nava hemû pirtûkê de hatibû belavkirin. Lê di *Hêvî û Têkoşînê* de tenê sernavê helbestê û naveroka wê bi hunera sînemayê ve eleqedar e. Zêde di têkiliya navbermedyayî de pêşdeçûyinek

tune. Hinek caran tenê bibîrxistin yan jî bikaranîna nav yan jî têgehekî jî di nava medyayekî de, medyayeke din tîne bîra mirov. Mînak Şehmus Kurt navê pirtûka xwe ya helbestê daniye *Tarantîno, Babê Min û Ez*. Li vira kesên ku derhênerê navdar Quentin Tarantino yê Amerîkî nas bikin, bi dîtina navê vê pirtûkê re dê berê derhêner Tarantino paşê jî sînema û filmên wî binin bîra xwe. Helbesta ku sernavê xwe daye pirtûkê de jî helbestvan dibêje “tarantîno derhênerêkî manyaq / ez ne derhêner ne manyaq / babê min ne ez ne tarantîno” (Kurt, 2020: 28). Ev jî ji bo navbermedyayî ya di navbera helbest û sînemayê de ye. Di heman demê de jî têkilî û meraqa helbestvan ya sînemayê jî nîşan dide. Ji lewre ger helbestvan navê derhênerêkî dike sernavê helbesteke xwe û navê pirtûka xwe, ev îmkana vê şîroveyê jî dide me: Helbestvan jî sînemayê hez dike û di nava vê hezkirinê de jî girîngiya Quentin Tarantino heye.

Wekî me li jorê jî got, fotograf, sînema û televîzyon medyayên ku rasterast bi hev re di nava têkiliyê de ne. Di nava vana de ya herî zêde li ser civakê û însanan xwedîbandor televîzyon e. Pierre Bourdieu dibêje di salên 1950an de televîzyon xwedî bandoreke girîng nebû; lê di salên pêş de ji aliyê sîmbolek ve jî ji aliyê aboriyê ve jî televîzyon dibe hêza herî zêde xwedî bandor (Bourdieu, 2019: 52). Di nava civaka Kurdan de jî ev bandor em dikarin bibêjin bêhtir ji salên 1990an şûn de zêde bûye. Di vê beşê de em dixwazin bi çend mînakên têkiliya edebiyatê û televîzyonê jî nîşan bidin. Berhema yekem ya ku em dê jê sûd bigirin *Fîtnêvîzyon* (2012) a Cîhan Yildirim e. Peyva “fîtnêvîzyon”ê rasterast televîzyonê tîne bîra me. Navê pirtûkê jî sernavê çîrokeka nivîskar tê. Çîroka ku li Stembolê derbas dibe behsa mamosteyekî bawermend dike. Mamosteyekî ciwan li navçeya Sarıgaziya Stembolê di mektebekî de dest bi kar dike. Lê di aliyê baweriyê de hişk e û li ser mijarên cuda ne tenê bi xwendekaran re, bi mamosteyên hevalên xwe yê mesaiyê re jî niqaşên wî pêk tên. Vebêjer mijarê bi van gotinan tîne zimên:

Xwendekarên vê dibistanê tu têkiliya wan bi olê re tune. Li gor wî sedema vê yekê jî televîzyon bû. Li gor wî, televîzyon van civanê me yê xweşik û delal dibir cîhanek xirab. Mamosteyê olê van fikr û ramanên xwe jî derûdora xwe re berdewam digot. Televîzyonê re nedigot televîsyon û yê ku digotin televîsyon, ew jî wan pir dûr dibû. Wî jî televîsyonê re digot “fîtnêvîzyon” ango ev televîsyon tijî fîtne û fesadiyê ye! Diva hemû xwendekar jî televîsyonê re bêjin “fîtnêvîzyon” û xwendekarên ku wusa negotana, wî ew jî polê derdixist (Yildirim, 2012: 27).

Navê mamoste di nava xwendekaran de “fîtnêvîzyon” dimîne. Lê mamosteyê tiştekî wekî televîzyonê jî xwe re wekî çavkaniya xirabiyên hildibijêre û çîrok li ser vî sernavî tê organîzekirin. Amûrekî ragihandinê û temaşekirinê ku jî dîtbarîne sûd digirê, di çîrokê de wekî amûrekî temsîlî tîbikaranîn.

Ji bo navbermedyayiyê em dê ji *Hêvî û Têkoşîn* ya Omîtê Mistefê jî sûd bigirin. Di beşeke romanê de qasî çar rûpelan behsa bernameyêke televîzyonê

derbas dibe. Lê di rastiya xwe de ev, bernamayeke xeyalî ye. Ji lewre lehengên romanê Nezîh û Rûkênê dixwazin şanoyeke bi Kurdî binivîsin û vê jî weke bernamayeke televîzyonê amade dikin. Di şanoyê de armanca wan, helbestvanekî ji edebiyatê xeyîdî ye, ji bo zarokên Kurdan îkna bikin ku careke din dest bi helbestnivîsînê bike. Di şanoyê de sahneya ku hatiye organîzekirin di forma bernamaya televîzyonê de ye û tê de hevpeyvînek pêk hatiye. Destpêka beşa em qalê dikin, di romanê de bi vî awayî cîh digire:

PÊŞKÊŞVANÊ KURDISTANTV'YÊ: “Gelî temaşevanên hêja, her wekî hûn jî dizanin em her hefte nivîskarekî kurd dikin mêvanê xwe û li ser edebiyata kurdî bi wî re hevdişînekê li dar dixin. Mêvanê me yê vê hefteyê jî hesbestvan û nivîskarê navdar Qelenderê Nêço ye. Qelenderê Nêço niha li Îspanyayê dijî û dev ji edebiyatê berdaye. Televîzyona me bi riya telefonê xwe gîhande wî û sozê hevdişînekê wergirt. Li ser vê yekê nûçegîhanê me yê Barcelonayê Rizgarê Xido bû mêvanê mala wî. Li wê derê li ser navê me jê pirsî û wî jî bersiv da pirsên me. Fermo, hevdişîna me ya bi Qelenderê Nêço re temaşe bikin!

RIZGARÊ XIDO: Apê Qelender, li ser navê Kurdistan TVyê ez sipasiyên xwe pêşkêşî cenabê te dikim (Mistefê, r. 47).

Di dewama vê beşê de Qelenderê Nêço jî bi sipasiya Kurdistan TVyê dest bi axaftina xwe dike û bi vî awayî hevpeyvîn bi pirs û bersiv didome wekî di televîzyonê de pêk tê. Em di van diyalogan de uslûba televîzyonê rasterast dibînin (Mistefê, r. 47-50). Mistefê sê medyayên wekî şano, televîzyon û edebiyat bi hev re bi kar anîye. Di çîroka Mehmed Şarman ya bi sernavê “Axaftina Nobelê” de jî em dibînin ku serlehengê çîrokê xwe wekî ku xelata Nobelê wergirtiye xeyal dike û axaftina xwe de van dibêje: “Ji xwe re got û çû li ser qompîtîrê rûnişt. Gelî temaşevanên hêja... (Gelo ev peyv zêde nehatiye bikaranîn? Ez tiştêkî din nebêjim. An na? Ne xeme lo. Ma wan bêbavan çend caran Roj tv temaşe kirine...) [...] Çavên wî bi qompîtîrê re dizeliqî” (Şarman, 2016: 13) Di vê çîrokê de di gotina lehengê çîrokê ya “Gelî temaşevanên hêja...” bandora şeweya televîzyonê tê dîtin.

Di romana *Gerîneka Guernicayê* de tîkiliyên navbermedyayî bi alîkariya televîzyonê pêk tê. Di romanê de televîzyon wekî leitfotîfêkî ye û em dikarin bibêjin berdevkî û vegotina dewletê temsîl dike. Di romanê de hevoka yekem ev e: “Wek her carê dîsa televîzyon vekirî bû” (Çakar, 2016: 11). Ango roman bi televîzyonê û bi dîmenên mirin, kuştin û xwînê dest pê dike. Ekranê televîzyonê hertim bi dîmenên xwîn, şewat, mirin, kuştinê ve tîjî ye.

Lê televîzyon hertim vekirî ye û pêşkêşvana lêvmor û porzer her û her li ser ekranan bi xeberên felaketan, mirin, kuştin, şewat û xwînê di ser temaşevanan de direşîne. Vebejêr vê rewşê bi van hevokan tîne zimên:

Wek her carê, vê sibê jî televîzyon vekirî ye. Dîsa jinika porzer û lêvmor. Ax, dîsa dûbarekirina zemên: ‘Li herême, 200 terorîst hatin kuştin. Hezar gund hatin şewitandin!!!’

Li pişt camekanê, pêşkêşvanekê her roj dîmenek rast nîşan bida jî, agahiyeke derew li ser dinivîsand, an agahiyeke rast pêşkêş bikira jî, dîmenekî çêkirî nîşan dida. Êdî kujerên bi çek ên li taxan, bûnin pêşkêşvan û li pişt camekê her roj guleyên xwe bera mejiyên me didin. Em pê namirin, lê em tim birîndar dibin. Min nizanîbû ruhê ku carekê birîndar bû êdî baş nabe (Çakar, 2016: 41).

Bi vî awayî bandora televîzyonê heta dawîya romanê didome. Çawa di destpêka romanê de televîzyon heye, di rûpela dawî ya romanê de jî hevoka, “Televîzyon vekirî bû” (Çakar, 2016: 210) cîh digire. Bi vî awayî di romanê de di navbera televîzyon û edebiyatê de têkiliya navbermedyayî zêde zêde derdikeve pêş. Nivîskar, amûrekî bi kar tîne ku ewqas zêde di jiyana me de cîh digire û piraniya caran berdevkîya desthilatdaran dike. Guy Debort ji bo vê rewşê dibêje, “Civaka ku barkêşê temaşeyê ye, herêmenê kempêşketî tenê bi hegemonyaya îktisadî ve hîlnade binê desthilatdariya xwe. *Wekî civaka temaşeyê* li wan hikm dike (Debort, 1996: 33).” Di romanê de jî em dikarin mîsyona televîzyonê û jina porzer-lêvmor bi vê şîroveyê ve girêdin. Ji lewre ew her dem agahiyan bi çav û nêrînên desthilatdaran bi monotomiyêke robotîk vedibêje. Ji hest û ramanan dûr dixuyê. Pierre Bourdieu dibêje “Televîzyon, şiklê hizirkirina beşeke mezin ya civakê dike binê bandora xwe.” (2019: 20); lewre ew “amûrek e ku heqîqetê diafirîne.” (2019: 25). Di romana Çakar de jî televîzyon, heqîqeta bi perspektîfa desthilatdaran afirandî, dixwaze bi hemû civakê bide pejirandin.

### 3.3. Medyaya înternetê û yê nîvî

Em dikarin bibêjin berhemên edebî, gelek caran wekî neynika serdema xwe ne. Di wan de gelek taybetiyên nivîskaran û serdemê em dikarin bibînin. Mînak, ji ber sedemen cuda, em şiklên rêveberiyê, bawerî, avahîsazî, pergala hiqûqê, aboriyê û pêşketinên teknolojîyê di berhemên edebî de dibînin. Di vê peywendê de dema em li metnên ku me ji bo lêkolînê tercîh kirine binihêrin, em dikarin şopên pêşketinên teknîkî û yê nîvî di qada ragihandinê de pêk hatine bibînin. Bi taybet jî bi pêşketinên înternetê re, wekî her qadê di berhemên edebî de jî şop û bandora înternetê tê dîtin. Armanca me ya vê beşê jî ew e ku em di çend berhemên Kurdî (Kurmançî) de bandora înternetê û medyayên din tesbît û tehlîl bikin.

Di *Belkî Îşev Biniveyê* de Murat Bayram xêncî di nava nivîsê de bikaranîna fotografan, di çîrokan de têgeh û amûrên fotokêşiyê û yê nîvî rojnamevanîyê jî gelek caran bi kar anîye û bi vî awayî jî navbermedyayî pêk anîye. Mînak, di çîroka “Belkî” de hevoka destpêkê ev e: “Jineka nîvsere, bi kela giriyê li ber xaniyekê xerabûyî li pêş kamêrayê diaxivî” (Bayram, 2018: 15). Di çîroka “Hişş be!” de “Rojnameger nizane ka dayika Cizîrî karî bebika xwe binivîne an no” (Bayram,

2018: 19). Di çîroka “Hestiyên reş!” de “Rojnameger wek gêjekê ketibû di nav kolanan de û hima çî bidîtiyan wêneyên wan digirtin”. Di “Ez û mirin cotek in!” de “Li têlefona xwe nêrî, saet kontrol kir [...]” (Bayram, 2018: 25). Di “Yê bizanin ku ez dikenim!” de “Keçîkê ji şaşeya televîzyona di metroyê de li psîkên şîrîn dinêrî” (Bayram, 2018: 29). Di “Tahîr Elçî: Delalê min!” de “Wek hemî kesan Rojnameger jî bêhêvî bû ku bikare di qedexeyê de biçe Cizîrê. Xetên telefon û înternetê hatibûn astengkirin” (Bayram, 2018: 31). Di “Navê wê Helîm e” de “Mîkrofona di destên rojnamegerî de, taxîma cilikên wî, qundireya ku qet li wê axê û wan şertan nedihat eşkere dikir ku ew rojnameger e. [...] Ez naxwazim ji televîzyonan re biaxivim” (Bayram, 2018: 35). “Mirina saetê: 08.05” de “Rojnameger û kameraman, man bi tenê. [...] Ji kamêre û mîkrofonan diyar bû ku rojnameger bi çî mexsedê li wê derê ne” (Bayram, 2018: 45). Bi vî awayî bi dehan mînak hene ku amûr û têgehên (wekî mîkrofon, kamera, rojnameger) aîdî medyayên ragihandinê, medyayên televîzyon û rojnamegeriyê ne, di pirtûka Bayram de derdikevin pêş û ev jî têtîkîliya navbermedyayî zêdetir dikin.

Di çîroka Mehmed Şarman de jî di van hevok û komepeyvyan de behsa medyayên din derbas dibin: “Dîsa jî ji şerman kovar bi nîzamî distand û dîanî mal.”, “Nivîsa wî di kovarekî de hatibû weşandin.”; “Li bayiyekî qeztefiroş kovarekê dabû destê xwe, [...]” (r. 15); “[...] bi telefonê mizgînî dabû wan.”, “Ji nav nivînan rabû û çû ser qompîtîrê [...]” (r. 16). Di peyv û komepeyvên me reş nivîsîne de jî medyayên cuda derbas dibin û bî awayî di navbera metneke edebî û medyayên din yê ragihandinê de têtîkîliya navbermedyayê pêk tê.

Di beşa destpêkê de me bala xwe dabû pêşketinên di medyaya nû û behsa platformên wekî Facebook, Google, Twitter, Youtube, Skype, Wikipedia, WhatsApp, Instagramê kiribû. Di berhema Omer Faruk Baran ya bi navê Şeveke Îstismar de jî tê dîtin ku lehengê wî van platformên medyaya nû pir aktîf bi kar tîne. Dema serleheng û hevalê wî li kafeyê rûdinin, keçek bala serleheng dikişîne. Serleheng dixwaze fotografên wê bikişîne û rewş bi van gotinan hatiye îfadekirin: “Loma min makîneya xwe ya nû ya min di ser Letgoyê re bi 50 lîreyî kirîbû, ji ser maseyê rakir raberî wî kir û got ‘Fotograf, wekî din ne tiştek’” (Baran, 2019: r. 13). Pişt van gotinan serleheng dibêje, “[...] min jî Whatsapp vekir û seba ku paşê li serê min nebe bela ji Sûrettîn re nivîsî: ‘Dibe ku ez îşev nêm. Li benda min memîne, xirrî xwe mêşîne:)’” (Baran, 2019: 13-14). Wekî di van gotinan de tê dîtin ne tenê navê platformên medyaya nû yê wekî Letgo û WhatsApp, lê di heman demê de uslûba wan jî di metneke edebî de cîh digire: di dawiya hevokê de sembola ken hatiye bikaranîn. Ango medyaya nû bi xwe re formên nû yê vegotinê jî diafirîne û ev bandorê li medyayên din jî dikin ku li vira bandora wê ya li ser berhemake edebî em dibînin. Serleheng fotografê ku me li jorê qalê kir ya keça ku cixarê dikişîne di platforma instagramê de parve dike (Baran, r. 15). Li ser vê fotografê bi hevalê xwe re bi riya platforma WhatsAppê diaxive ango bi alîkariya nivîsê û paşê jî jê re telefonê vedike ku ev jî amûreke ragihandinê ya nû ye û têlefônên berikan, êdî parçeyeke nebenabe ya jiyana nû ne. Dû re keçîka ku bala serleheng kişandiyê ji kafeyê derdikeve û serleheng jî dide pêy wê:

Me qehwe derbaz kîrin bi şûn de, xezala şêr li pey wê, li gor belgeffilman gerek êdfî guhên xwe miç bikirana. Diviyabû ez li pişt xwe hîs bikirama û çerx bûya binêriya. Lê ew nezivîrî. Ku nezivîrî, vîdeoyên DİKAD û Navenda Mafên Jinan a Baroya Amedê yên li ser tundûdijîtiya dijî jinan çêkiribûn hatin bîra min (Baran, 2019: 19).

Di nava van hevokan de “belgeffilm” û “vîdeo” û di dewama rûpelê de jî Twitter, selfy, kompîter derbas dibin ku ev jî dîsa aîdfî serdema medyaya nû ne. Di rûpela 27. de ji bo guhdarkirina straneke Abbas Ahmed dikeve Youtubeê û wêneyên ku hevalê serleheng li ser WhatsAppê bi xeletî dişîne di tîlefona xwe di ferq dike û ji hevalê xwe re telefonê vedike. Di dawiya pirtûkê de jî serleheng diçe otêlê, di televîzyonê de kanala TRT Haberê vekirî ye (r. 32). Em ji van mînakên jî dibînin ku di berhemeke kurt de Omer Faruk Baran zêde zêde cîh daye platformên medyaya nû. Youtube, instagram, WahtsApp, twitter, selfy, kompîter, televîzyon, fotograf, vîdeo, belgeffilm, telefona berikê û kompîter ango bi hemû rê û amrazên serdema nû û medyaya nû ve berhema wî berhemeke serdema nû ye. Divê em vê jî lê zêde bikin ku nivîskar ne tenê behsa van dike, di heman demê de ji uslûba ku van platforman bi xwe re anîne jî sûd digirê. Bi hevokên wan û îmajên ku bi wana derhetine holê bi kar tîne.

Di berhema Mistefê de nivîskar ji sê medyayên wekî telefon, şano û televîzyonê di nava medyayêke din ango di nava berhemeke edebî de bi kar anîye. Di romanê de leheng (Nezîh û Rûken) li ser înternetê lêkolînê dikin û ev jî dîsa ji di nava berhemeke edebî de îşareta tîkiliyê navbermedyayî ye (Mistefê, r. 50) û em vê jî dikarin wekî nîşaneyên medyaya nû ya di metnên edebî de nîşan bidin.

Berhema dawî ya ku em dê li ser bisekinin *Cemîlê Nîgarkêş û Heft Qambîhostên Dewletê* ya Şener Ozmen e. Nivîskar di vê pirtûka xwe de mînakeke bikaranîna medyayên înternetê di çîroka xwe de bi kar anîye. Li vira xala ku em dixwazin balê bikişînin ser di nava çîrokê de bikaranîna sembola ku wekî (#) hashtag tê binavkirin e. Sernavê çîroka ku em dê li ser bisekinin “#jinikaciwanabitenê” ye û jî hashtag û komepeyvekê pêk tê. Di nava çîrokê de em dibînin ku vebêjer jinekê li ser înternetê dişopîne ku ev jin bi #jinikabitenê hashtag vekiriye û parvekirinan dike (Ozmen, 2020: 125). Lê ne tenê li vir, di nava çîrokê de di dawiya gelek paragrafan de jî wekî peyvên nifteyî yên wê beşê yan jî paragrafê, bi hashtagê hene. Mînak di dawiya paragrafa destpêk a çîrokê de ev hashtag cîh digirin: #corona #imagine #imagination #vision #blog #model, #dream #dress (Ozmen, 2020: 123). Di paragrafeke kurt de em dikarin mînakê bidin: “Haaa, çîrokek jî nivîsandiye! Hem jî ji bo kovareke femînîst!? Ez û Yezdan hîn jî di ber hev didin... #çîrok #yezdan #jin” (Ozmen, 2020: 129). Bi vî awayî di çîrokê de bi giştî 111 (sed û yanzdeh) caran sembola hashtagê hatiye bikaranîn. Ev jî di metneke edebî de bandora çanda înternetê û medyayên înternetê rasterast û pir zelal nîşan dide. Xêncî vê çend peyvên ku di nava çîrokê de tîkiliya navbermedyayiyê tîne bîra mirov jî hene. Mînak, “peykerê Afrodîtê” (r.123);

“vîdeo”, “objektîf”, “Hip Hop” (r.125); “televîzyon, telefon (r. 126); “wêne” û “poster” (r.128-129). Diyar e ku nivîskar çîroka xwe bi zaneyî bi hêman amrazên medyayên cuda ve xemilandiye û têtikiliyeke navbermedyayî pêk anîye.

### Encam

Edebiyat gelek caran mîna neynika civakê ye, bi her awayî taybetiyên civakê di nava xwe de dihevine. Di heman demê de jî wekî medyayekê tê pejirandin û bikaranîn; helbet edebiyat û berhemên edebî bi medyayên din re di nava danûstêndinê de ne. Di berhemên edebî yê Kurmancî de ku ji cureyên wekî roman, çîrok û helbestê pêk tên, nivîskarên Kurd hem ji aliyê naverokê hem jî ji aliyê uslûbê ve ji medyayên cuda îstifade kirine. Berhemên edebî yê ku em li ser xebitîn de me dît ku ji hêmanên dîtbarî zêde sûd girtine. Li hember “bilindbûna çanda dîtbarî” nivîskarên Kurd jî bédeng nemane. Çawa ku di roman, çîrok û helbestan de resim, fotograf û dûmen hebûn yan jî behsa wan derbas dibû, ligel wan televîzyon, afîş û pêşketinên medyayên nû yê wekî whatsapp, youtube, instagram hwd. Jî di nava berheman de derbas dibûn. Nivîskarên Kurd, guherînên jiyane û pêşketinên ku daxilî jiyana me bûne di nava metnên xwe de bi kar tînin û bi vî awayî wan guherînan em dikarin ji berhemên wan bişopînin. Li aliyê din jî wan nivîskaran ji bo edebiyatê ji medyayên din îstifade kirine û hem xwestine îmkanên medyayên din ji bo edebiyatê bi kar bînin hem jî bi vî re xwestine berhemên xwe bi têtikiliyên medyayên din ve pir-reng û pir-deng bikin. Bi vî awayî hem dê bikaribin peyamên xwe bi alîkariya medyayên cuda bêhtir bigihînin xwendevanên xwe û hem jî di metnên xwe de guherînan bikin, metnên xwe ji monotoniyê dûr bixin.

### Çavkanî

- Ağıl, N. (2015). Ekfrasis – Batı’da ve Bizde Görsel Sanatın Sözle Tasviri. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Apaydın, M. (2002). Biyografik roman türünün Türk edebiyatındaki gelişimi üzerine bazı dikkatler. HeceTürk Romanı Özel Sayısı. 65-66-67, 460-469.
- Arslan, F. (2016). Metinsel melezleşmeye doğru medya / medyalararasılık ve öteki türler. The Journal of Academic Social Science Studies. 52, 49-56.
- Aytaç, G. (2002). Edebiyat ve Medya – Kitaptan Ekran Edebiyat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baran, O. F. (2009). Şeveke İstismar. İstanbul: Weşanên Avesta.
- Bayram, M. (2008). Belkî İşev binive. İstanbul: Weşanên Avesta.
- Bedir-Han, M. S. (1998). Defter-i Â’malım. (Hazırlayan: Mehmed Uzun - Rewşen Bedir-Han). İstanbul: Belge Yayıncılık.
- Bedirxan, C. A. (1997). Günlük Notlar (1922-1925). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Bedirxan, H. E. (2013). Albuma Bedirxaniyan, Erbil: Weşanên Dezgeha Çap û Weşanxaneya Bedirxan.
- Bedirxan, R. (2009). Dotmam. Stembol: Weşanên Avesta.
- Berger, J. (2009). Görme Biçimleri. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

- Bourdieu, P. (2019). Televizyon Üzerine. (Çev.Alper Akım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Canatak, A. M. û Bulduk, N. (2019). Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları. İstanbul: Hiper Yayıncılık.
- Çakar, Y. (2016). Gerîneka Guernicayê. Diyarbakır: Weşanên Lîs.
- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu ve Yorumlar. (Çev. Ayşen Ekmekçi – Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elleström, L. (2010). The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. Media Borders, Multimodality and Intermediality. (Edit. Lars Elleström). Londra: Palgrave Macmillan.
- Hony, H.C. û İz, F. (1993). The Oxford Turkish-English; English-Turkish Dictionary. İstanbul: Oxford University Press – İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Kayaoğlu, E. (2006). Murathan Mungan'ın Paranın Cinleri'nde Medyalararasılık.Bellek Mekân İmge – Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan. (Yay.Haz.Mahmut Karakuş- Meral Oralış). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Kayaoğlu, E. (2009). Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Medyalararasılık. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Keleş, A. û Can, M. Z. (d.t.). Medya Kavramına Bir Bakış ve İletişimin Estetik Bir Medyası Olarak Edebiyat.Navnîşana jêgirtinê:[https://www.academia.edu/30015544/Medya\\_Kavram%C4%B1na\\_Bir\\_Bak%C4%B1%C5%9F\\_ve\\_Estetik\\_%C4%Boleti%C5%9Fimin\\_Bir\\_Medyas%C4%B1\\_Olarak\\_Edebiyat](https://www.academia.edu/30015544/Medya_Kavram%C4%B1na_Bir_Bak%C4%B1%C5%9F_ve_Estetik_%C4%Boleti%C5%9Fimin_Bir_Medyas%C4%B1_Olarak_Edebiyat) (Dîroka jêgirtinê: 04.11.2020)
- Korat, G. (2012). Dil Edebiyat ve İletişim. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurij, S. (1996). Nivîskarê Kurd Mehmed Uzun Re Hevpeyvînek. M. Uzun. Ziman û Roman. Weşanên Nûjen.
- Kurt, Ş. (2020). Tarantino Babê Min û Ez. Stembol: Weşanên Avesta.
- Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. Cevat Çapan – Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- McLuhan, M. (2002). Gutenberg Galaksisi – Tipografik İnsanın Oluşumu.(Çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: YKY.
- Mistefê, O. (d.t). Hêvî û Têkoşîn. (Cîh û dîroka weşanê tune).
- Mungan, M. (2008). Cinên Pereyan. (Wer. Felat Dilgeş). Stembol: Weşanên Doz.
- Noel, E.W. C. (2014). Kürdistan 1919. ( Çev. Bülent Birer). İstanbul: Avesta Yayınları.
- Nora, P. (2006). Hafiza Mekânları. (Çev. Mehmet Emin Özcan). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ozmen, Ş. (2020). Cemîlê Nîgarkêş û Heft Qambihostên Dewletê.Stembol: Weşanên Avesta.
- Reş, K. (2013). Bajarê Cizîra Botan û Hunera Mîr Bedirxan. Mersin: Weşanên Azad.
- Sontag, S. (2008). Fotograf Üzerine. (Çev. Reha Akçakaya). İstanbul: 6.45 Yayınları..
- Şarman, M. (2016). Axaftina nobelê.Pirça Winda.Stembol: Weşanên Avesta.



- Toklu, M. O. (2008). Türk şiirinde medyalararasılık: çağdaş Türk şiirleri örneğinde. Yaşamak eşittir Yazmak – Gürsel Aytaç Kitabı. (Ed. Sevil Onaran). Ankara: Hece Yayınları.
- Uzun, M. (2002). Bîra Qederê. Stembol: Weşanên Avesta.
- Uzundemir, Ö. (2010). İmgeyi Konuşturmak – İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, C. (2012). Fîtnevîzyon. Stembol: Weşanên Pêrî.
- Şekil 1: [https://www.slideshare.net/serdar\\_urcar/web-30-10249811](https://www.slideshare.net/serdar_urcar/web-30-10249811) (Dîroka jêgirtinê: 26.06.20)