

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ANTI-OKÜLERSENTRİK
GELENEK OLARAK TERENNÜMLER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Zeynel GÜNBEK**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzikoloji Programı**

HAZİRAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ANTI-OKÜLERSENTRİK
GELENEK OLARAK TERENNÜMLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zeynel GÜNBEK

(404141012)

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzikoloji Programı**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

HAZİRAN 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 404141012 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Zeynel GÜNBEK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ANTİ-OKÜLERSENTRİK GELENEK OLARAK TERENNÜMLER” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Adı SOYADI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Eş Danışman : **Prof.Dr. Adı SOYADI**
(Varsa) Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Adı SOYADI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Prof. Dr. Adı SOYADI
..... Üniversitesi

(Varsa) **Prof. Dr. Adı SOYADI**
..... Üniversitesi

(Varsa) **Prof. Dr. Adı SOYADI**
..... Üniversitesi





Bütün ses işçilerine,



ÖNSÖZ

Düşündüğüm, dile getirebildiğim ve kaleme aldığım her şey evvelimin güncel bir aktarımı ve sentezidir. Bu aktarımın gerçekleşmesinde katkısı olan bütün insanlara karşı duyduğum sorumlulukların hakkını verecek şekilde tezimi yazmaya çalıştım.

İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'ne, tez danışmanım Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya, en önemli anlarda fikirlerine danıştığım Belma OĞUL'a, Teriremler için verdiği bilgilerden dolayı Miltiadis PAPPAS'a, yaşam hocam Cengiz ÇAKMAK'a ve Toroslar'daki her bir adımımızı kendimize doğru atmamızda yol açıcı olan Atilla ERDEMLİ'ye sonsuz teşekkür ve saygılarımla.

Mayıs 2019

Zeynel GÜNBEK



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGE LİSTESİ	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	xvii
1.GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı ve Seyri.....	3
1.2 Tezin Kapsamı ve Yöntemi.....	9
2. KUŞ DİLİ VE DİL FELSEFESİ	16
2.1 Kuşlara Öykünmek.....	20
2.1.1 Türk kültürlerinde kuş mitosları.....	26
2.1.2 Ötmek.....	32
2.1.3 Kuş dili	35
2.2 Dil Felsefesi.....	41
2.2.1 Ortak dil kavramı ve ortak dil arayışları.....	43
2.2.2 Paradigma olarak dil.....	51
2.2.3 Yapısöküm, dil ve anlam.....	54
3. ANTI-OKÜLERSENTRİK BİR SES FELSEFESİNE DOĞRU	59
3.1 Okülersentizm ve Okülersentrik Buluntular.....	63
3.2 Anti-Okülersentrizm ya da Karşı-Gözmerkezcilik.....	68
3.3 Anti-Okülersentrik Gelenek Olarak Terennümler.....	77
4. MÜZİKTE TERENNÜM	83
4.1 Terennümlerin Kullanıldığı Müzik Formları.....	88
4.1.1 Mevlevi ayinleri.....	89
4.1.2 Kârlar.....	95
4.1.3 Beste, Ağır Semai ve Yürük Semailer.....	99

4.1.4 Şarkılar.....	104
4.1.5 Türküler.....	107
4.1.6 Terennüm geleneğine dayalı güncel güfte örnekleri...	110
4.2 Tarannum, Terirem ve Benzer Güfte Kültürleri.....	114
5. SONUÇ.....	119
KAYNAKLAR.....	127
EKLER	133
ÖZGEÇMİŞ.....	139



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1: Terennüm kullanımları çizelgesi.....**83**





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1:	Tab'î Mustafa Efendi'ye ait olan eser, Hicaz Nakış Yürük Semai: Tâkat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâze.....	4
Şekil 4.1:	Derviş Köçek Mustafa Dede'nin Beyâtî Âyin-i Şerîf'inin terennüm bölümü.....	95
Şekil 4.2:	Cüneyt Kosal'ın notaya aldığı Rast Kâr-ı Muhteşem' in terennümler içeren bir bölümü.....	97
Şekil 4.3:	Dede Efendi'nin Hicaz Nakış Beste'sinden terennüm içeren bir bölüm.....	102
Şekil 4.4:	İsmail Dede Efendi'nin Hicaz Nakış Beste'sinde terennüm ve güfte.....	103
Şekil 4.5:	Hacı Arif Bey' in "Niçin Terk Eyleyip Gittin A Zalim" güfteli eserinden bir bölüm.....	106
Şekil 4.6:	'Kanımda kıvılcım canımda ateş' isimli Şarkı'dan bir bölüm.....	107



ANTI-OKÜLERSENTRİK GELENEK OLARAK TERENNÜMLER

ÖZET

Gözlerimiz müzik dahil pek çok alanda ayrıcalıklı konumdadırlar. Anlamlar, kavramlar ve bunlarla var olan düşünce dünyamız da gözlerimize verilen bu ayrıcalıklar dahilinde tarihsel gelişimini sürdürmüşlerdir. Bu sebeple işitme duyumuzun belirleyici olması gerektiği müzik dünyamızda bile gözlerimizin ayrıcalığındaki nota sisteminin ve güftelerin imgesel hakimiyetleriyle karşılaşmaktayızdır. Birçok insan için müzik denince akla gelen şeyler şarkı sözleri, notaya dair imgeler ya da sanatçı ve çalgı imajları olmaktadır. Özellikle Türk Makam Müziği'nden örneklerini bildiğimiz terennüm kelimeleri sayesinde kavramlar üzerinden çizilen görsel imajlara karşı bir oyun oynanmakta gibidir. Güfteleme geleneği olarak terennüm kullanımını; kavramların ve lisanın görsel çerçevelerinden müziği kurtarma, insan sesini bir çalgı olduğu özüne döndürme, müziği duygularımızı serbestçe çağrıştıran aslına yaklaştırma çabası olarak düşünebiliriz. Bu yönleriyle terennüm kelimelerinin varlığı ve değeri son zamanlarda adını Anti-okülersentrizm yani Karşı-gözmerkezcilik olarak duyduğumuz bir sosyal bilimler tavrına bağlanabilir.

Yirminci yüzyıl 'dil'e anlam üzerinden yaklaşıldığı ve 'dil'in kendisinin de paradigmaya dönüştüğü bir yüzyıl olarak geçilmiştir. Bu yüzyılın sonlarına doğru ve yirmi birinci yüzyılın başlarında ise dil paradigması yerini iletişim paradigmasına bırakmışken 'dil'e ve beraberinde birçok sorunsala ses üzerinden gelen yaklaşımlarla karşılaşmaktayızdır (Jean-Luc Nancy: Listening, Adriana Cavarero: For More Than One Voice... gibi). Kökenleri ve pratiği oldukça eskide olan terennüm geleneği de ses ve müzik temelli bir güfteleme tekniğidir. Bu sebeple terennümler ve Anti-okülersentrizm arasında bir bağ kurmak muhtemeldir ve bu bağ kurulurken gelişen düşünce basamaklarını şu şekilde yazmak mümkün olabilir:

- 20. yy. dil paradigması ile geçilmiştir.
- 20. yy. sonlarına doğru ve 21. yy başlarında iletişim paradigması ile tanışırız.

- İletişim paradigması içerisinde yer alan bazı esaslı çalışmalar okülersentrik yani gözmerkci kültürel ve düşünsel ilerleyişin zirve yapması sebebiyle (artık cep telefonlarının bile birer görüntü cihazlarına dönüşmesi örneği), sese ve kokuya daha fazla önem verilmesi gerektiği savunmuşlardır.
- Görme dışındaki diğer duyumlara daha fazla özen atfederek gelişen bu karşı tavrın ismine Anti-okülersentrik denmiştir.
- Latince '*oculus*' yani '*göze dair, göz ile ilgili*' anlamlarına gelen bir kelimedenden türetilmiş okülersentrizm, Batı medeniyetlerinde düşünme ve yaşam alışkanlıklarının görme duyumunu diğer duyumlara kıyasla ayrıcalıklı bir konumda tutulması anlamına gelmektedir.
- Geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru özellikle Fransız düşünce insanlarında gelişmekte ve artmakta olan okülersentrizme karşı söylemler Martin Jay'in dikkatini çekmiş ve Jay, bu reflekse Anti-okülersentrizm demeyi uygun bulmuştur.
- Anti-okülersentrizm Modernizm, Pozitivizm gibi kurumsal bir yapılanma değildir ve dahası bunu da reddeder.
- Anti-okülersentrik tavır dilin anlamı üzerinden gelişen ve dolayısıyla dilin imajlarla ve göstergelerle yorulmuş paradigmasını da sorgulamaktadır. Bunu dile ses üzerinden yaklaşarak yapar.
- Dile ses üzerinden yaklaşabilirsek eğer dilin müzikal ve melodik yapısı ile daha esaslı bir ilişki kurabiliriz.
- Türk Makam Müziği içerisindeki terennüm güfte geleneği de Anti-okülersentrizm kavramı henüz yokken bile kavramlarla gelen imaj dünyasına karşı bir tavırlar ile oluşturulmuş gibidir.
- Zaten dil ve beraberinde gelen kavramsal imajlar meselesi Platon'dan günümüze kadar kendine felsefe tarihinde de yer bulan kadim bir meseledir.
- Terennümlerin dilin ses temelini ve müzikal özünü açığa çıkarma girişimi olduğunu terennüm kelimesinin anlamlarından birisi olan 'ötmek' fiiliyle başka bir boyutta anlayabiliriz. Bu bağlamda "Önce müzik vardı!" mottosunu da hatırlayarak kuş dilinden ve kuşlara öykünen insandan yola çıkmak uygun olacaktır.

TERENNUM AS ANTI-OCULARCENTRIC TRADITION

SUMMARY

Our eyes are privileged in many areas including music. Meanings, concepts and our existing world of thought have continued their historical development within these privileges granted to our eyes. For this reason, even in our world of music where our hearing needs to be decisive, we encounter the imaginative dominance of the notation system and lyrics in the privilege of our eyes. For many people, when it comes to music, the things that come to mind are usually images of music, notes or artist and instrument images. Particularly thanks to the *terennum* words that we know the examples from the Turkish Maqam Music, it seems that a game is played against the visual images drawn on the concepts. Using *terennüm* as one of the lyric techniques, recovering music from the visual frames of concepts and language, turning the human voice into the essence of a musical instrument; we can think of it as an attempt to bring our feelings closer to the origin of music. In these aspects, the *terennum* words have recently been attributed to counter-visualist, Anti-ocularcentric.

The twentieth century has been passed as a century in which language is approached through meaning and the language itself becomes a paradigm. By the end of this century and at the beginning of the twenty-first century, the language paradigm had been replaced by the paradigm of communication, and we have come across language and approaches that come with many problematic voices (such as Jean-Luc Nancy: *Listening*, Adriana Cavarero: *One For More Than One Voice*). Origins an practice of *terennum* is a lyrics tradition that based sound and music. Therefore, it is possible to establish a link between *terennum* and Anti-oculercentrism and it may be possible to write down the thought steps that developed when establishing this link as follows:

- 20th century has language paradigm.
- Towards 21th century the end of the 20th century, we meet with the communication paradigm.

- Some fundamental studies within the communication paradigm have led to the conclusion that the ocular-intentional progression is due to the ceilings (even the fact that mobile phones are transformed into image devices), giving more importance to sound and smell.
- The name of this opposing attitude, which has been developed by attaching more attention to other senses than visual, was called Anti-ocularcentric.
- The Anti-ocularcentric attitude questions the language through the language and thus the language paradigm, which is tired of images and indicators.
- If we can approach language with sound, we can establish a more fundamental relationship with the musical and melodic structure of language.
- Even the words of *terennum*, since Ottoman Music History, may have found its ground as a result of this kind of orientation even when the concept of Anti-ocularcentric is not yet present.
- Already the question of the language and the conceptual images that come with it is an ancient matter which has taken place in the history of philosophy from Plato to the present day.
- When we approach the voice of *terennüm*, we will find ourselves in bird language and bird myths.
- It would be appropriate to depart from a bird that emulates the bird language and the birds, in order to understand the singing of *terennum*. We should remember the motto in "*There was music first!*"

1.GİRİŞ

Kendimizi Anadolu'da bir köyde, Osmanlı'nın ilk yıllarında yaşarken hayal edelim. Köyün müzisyenlerinden biriyiz ve köyümüze dilini hiç bilmediğimiz bir misafir gelmiş. Köyümüzde yaşayan insanlardan bu misafirin de bizim gibi bir müzisyen olduğunu duyuyoruz. Bu müzisyen köyümüzde yıllarını geçirecek olsa bile çok uzun bir süre boyunca sadece vücut dillerimizle anlaşabileceğiz. Misafir müzisyenle tanışmaya atalarımızdan kalma ve bağlamanın da atası olabilecek bir çalgı ile gittiğimizi hayal edelim. Misafir müzisyenimizin yanında da ilk defa gördüğümüz bir çalgı var ve aynı zamanda konuştuğu lisanı da daha önce duymuş değiliz. Farklı dilleri konuşmak ile farklı enstrümanlar çalmak arasında temel bir fark olduğunu pekiştirircesine birlikte müzik yapmaya başlıyoruz. Akortlarımızı tutturduktan sonra kendimize has melodiler ve motiflerle, müzik dili içerisinde, bu misafir müzisyen ile konuşmayı ve tanışmayı ilerletiyoruz. Aynı dili farklı kelimelerle konuşuyor gibiyiz; aynı hecelerden fakat, başka başka kelimelerden oluşan ortak bir müzik dili ile konuşuyoruz. Belki bir gün köyümüzün sahip olduğu lisanı öğrenecek olsa da bu misafir müzisyen, hiçbir zaman müzik dilinde olduğu kadar iyi anlayamayacağız. Kendi köyümüzdeki ve yakın köylerdeki müzisyen arkadaşlarımızı da köyümüzdeki bu misafirden haberdar ediyoruz, çünkü ortak müziğimize eklenecek oldukça önemli bir katkıyı birlikte yapacağız: Çok uzaklardan gelen bu misafirin en çok kullandığı melodi motifini kendi müziğimize işleyeceğiz hep birlikte ve misafirimizin Nişabur'dan gelmiş olması dolayısıyla da bundan sonra bu motife '*nişabur*' diyeceğiz.

Yukarıda oluşturduğumuz bu kurmacanın belki de tarihin belli dönemlerinde başka başka yerlerde gerçek olmuş olabileceğini söyleyebiliriz. Belki de bu gerçekliğe dair elimizdeki en önemli bilgi Platon'un yaşadığı dönemde buna benzer ilişkilerin düzenleyicisi ve kuramcısı olduğudur. Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Locrian isimleriyle kullandığımız caz modları, ait oldukları bölgelerin armoni motiflerinin Platon sayesinde kuramsallaştırılmış olmasından gelir. Bu kurmacanın gerçek olmuş olabileceğine dair en büyük örneklerden birisi olarak bu örneği

sunabiliriz. Aynı kuramsallaştırma ve kurumlaştırma şekline yakın örneklere Türk Makam Müziği'nde de rastlanmakta olduğunu söyleyebiliriz. Türk Makam Müziği'nde kullanılan birçok makam ve armonik çeşni Platon zamanındakine yakın bir yönelimle Osmanlı saray yönetimi, bilhassa padişah tarafından onaylanmış ve bu onaylanan makam ve çeşnilere birçok kez müzisyenlerin geldikleri bölgelerin isimlerinin verilmiş olduğu söylenmiştir.

Tezimi çalışmak üzere terennümlerle kurduğum ilişkiyi de nihayetinde bu örneklerdeki durumlara benzetebiliriz. Lisans eğitimini Felsefe bölümünde tamamlamış birisi olarak bir konservatuar bölümünde Yüksek Lisans yapmak çoğu zaman yeni bir dille karşılaşmak gibi oldu. Birçoğu konservatuarın müzik ve notasyon dili ile eğitimlerini temellendirmiş öğrenci arasında yabancı dile sahip ya da yerel dili az bilen birisi olmam bu tez dahilinde benim için bir faydaya dönüştüğünü söyleyebilirim. Konservatuar müzik diline yabancı olmam bu dil içerisinde sık kullanılan ama üzerine pek düşünülmemiş bazı müzik kavramlarını fark etmemi sağladı. Aldığım Makam Teorisi dersleri esnasında yaygınlığı fakat üzerine çok çalışılmadığını fark ettiğim 'terennüm' kavramı bu şekilde karşıma çıkmıştır. Teziminin iki önemli kavramı 'terennüm' ve 'Anti-okülersentrizm' bu tarz bir yabancılık sayesinde yan yana gelebilmişlerdir.

Yüksek Lisans'a gelmekti niyetim aslında Anti-okülersentrizm kavramı ile sunduğumuz tezden farklı olan başka bir 'müzik felsefesi' çalışması sunmaktı. Felsefe lisans eğitimim sırasında bazı İngilizce kaynaklardan tesadüfen keşfettiğim Anti-okülersentrizm¹ kavramı ile müzik performans kültürü ve müzik eğitimi arasındaki ilişkiyi dile getirmektir. Görselliğin ve 'okülersentrizmin' yani gözmerkezciliğin müzik performansları ve müzik eğitimi üzerindeki giderek artmakta olan hegemonyasından bahsetmek üzere yola koyduğumuz çalışma terennüm kavramına denk gelerek belki daha zor ama daha sıra dışı bir yere gelmiş bulundu. Terennüm güfteleri geleneğinin Anti-okülersentrik bir yönelimle ortaya çıkmış olma ihtimalini dile getirmek günümüz akademisinin disiplinlerarası paradigmasının içerisinde kendine iyi bir yer bulabilecekti. Aynı zamanda Batı düşünce dünyasında yeni yeni ortaya çıkan Anti-

¹ Bazı çeviri kaynaklarda *Karşı-gözmerkezcilik* ya da '*görsel hegemonyaya karşı*' olarak bulduk.

okülersentrizm kavramına da dışardan bir katkı sunma ihtimalini taşımaktaydı. Bütün bu rastlantılar, arayışlar, yönlendirilmeler sayesinde kulaklarımın yabancı olmasını bir avantaja çevirme arzusu bir müzikoloji, müzik ve ses felsefesi tezi olarak sizlere sunulmuştur.

1.1 Tezin Amacı ve Seyri

Tezimizin ilk ve temel amacı yakın bir zamanda ortaya atılmış olan ‘Anti-okülersentrizm (Karşı-gözmerkezcilik)’ kavramı ile ‘terennüm güfte geleneği’ arasında var olan muhtemel bağı incelemek ve değerlendirmektir. Bu sebeple Anti-okülersentrizm ve terennüm kavramları tezimiz için en önemli iki kavramı oluşturmaktadırlar. Anti-okülersentrizm, okülersentrizme yani kavramların ve düşünme yöntemlerimizin görsel hegemonya altında yer almasına karşı bir tavır olarak yer almaktadır. Terennümler ise Türk Müziği içerisinde "ten-ni, ten-nen, te-ne-na, ye-le-lel, a canım, servinazım..." gibi güftelerdir ve kavramsal imgelem yaratmamalarından dolayı Anti-okülersentrik oldukları söylenebilir.

Anti-okülersentrizm kavramı yeni bir kavram olarak var olsa da, gözmerkezciliğe karşı olan tepki, refleks ya da tavrın ise yeni olduğunu söyleyemeyiz. Mesela Rus Avangard Ses Şiirleri ve Dada Şairleri yirminci yüzyılın başlarında, şiir sanatı içerisinde bunu ortaya koymaya çalışmışlardır. Caz müziğinde kullanılan ‘scat’ vokallerin de yine güftelerin okülersentrizmi karşısında yer almak için var olduklarını söyleyebiliriz. Bunlara ek ve evvel olarak, terennüm güfte geleneğinin de standart güftelerle gelen imaj dünyasına karşı, yani gözmerkezci güftelere alternatif olarak saydığımız örneklerinden tümünden yıllar önce ve aynı niyetle var olduğunu söyleyebiliriz.

Arapça-Farsça kökenli bir kelime olan ‘terennüm’, ‘renim’ kökünden gelen bir fiil olarak; makamla söyleme, güzel sesle söyleme ve ayrıca Türk Dil Kurumu’nun sitesindeki ikinci anlamı itibarıyla (ki bu çalışmamız açısından ayrıca önemli) kuş şakıması, ötme anlamlarına gelmektedir. Teziminin en önemli iki kavramından biri olarak yer alan terennüm ise bu anlamları da içerisinde barındıran, Osmanlı Makam Müziği’ndeki bir güfteleme geleneğidir. Terennüm güfteleri Türk Makam Müziği’nde

Kâr, Semai, Beste, Şarkı, Mevlevî Ayinleri gibi büyük formulu² eserlerde ve yer yer Türk Halk Müziği eserlerinde karşımıza çıkmaktadırlar. Makam Müziği'nde saydığımız bu gibi formlar için terennüm kullanımı kilit ve tanımlayıcı rol oynamaktadırlar. Terennümler, 'Lafzi' (anlamli sözcüklerden oluşan); " canım, yarım, hey canım, güzel yarım, aman... " 'İkai' (anlam-dışı sözcüklerden oluşan); " tennenni, tenen, na, ne, dir... " olarak ikiye ayrılmaktadır. Ortodoks Ayinlerinde, Urduca gazellerde ve Osmanlı Makam Müziği eserlerinde kullanılmaktadırlar. Aşağıda Şekil 1.1'de hem ikai hem de lafzi terennümlerin yer aldığı bir örnek bulunmaktadır.

(TERENNÜM)

Yâr câ nım gel dost
mî rim gel ye le le le le le le
ye le le le le le ye le le le le le
ye le le le le le le le li vay

Şekil 1.1: Tab'î Mustafa Efendi'ye ait olan eser, Hicaz Nakış Yürük Semai: Tâkat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâze.

Tezimizin diğer önemli kavramı Anti-okülersentrizm ise Türkçe'ye 'karşı-gözmerkezcilik' olarak çevrilebilir. Okülersentrizm, Latince 'oculus' (göze dair, göz ile ilgili) kavramından türeyerek, Batı düşünce ve yaşam tarihinde diğer duyumlara kıyasla görmeye tanınan ayrıcalığı kastetmektedir. Anti-okülersentrizm ise bu ayrıcalıklı durumun varlık ve yaşam anlayışlarımızı tarihsel bir zarara uğrattığını düşünen ve buna karşı özellikle Fransız düşünce insanlarında gelişen ortak bir tavra dışardan verilen bir isimdir. Modernizm ya da Yapısalcılık gibi herhangi bir kurumsal birlikteliği kastetmez Anti-okülersentrizm ve dahası bunu reddeder. Daha çok bazı eserlerin bazı yerlerinde kendini duyuran bir tavır olarak yer almaktadır. Anti-

² 'Büyük Formlu Eser'ler genellikle 4/4'lüğün üstünde 6/8 ve üstü ölçü birimlerini taşıyan eserlere denmektedir.

okülersentrizm içerisindeki düşünce insanlarına örnek olarak Heidegger, Sartre, Lacan, Anzieu, Derrida, Barthes, Foucault, Levinas, Lyotard, Nancy ve Cavarero'yu sayabiliriz.

Anti-okülersentriklerin yani karşı-gözmerkezcilerin müziğe dair özel olarak ilgilendikleri konulardan birisi görmenin müzik algısı ve müzik eğitimi üzerindeki negatif etkisidir. Ancak çalışmamız için terennümler ve Anti-okülersentrizmi birbirlerine bağlayan asıl önemli ilişki Platon'dan beri kavramların imgeler aracılığıyla temsil edildiğine dair duyulan inançtır. Bu durum güftelerle birlikte gelen imgesel dünyada da kendisini göstermektedir ve muhtemelen terennüm kelimeleri bu imgeselliğe karşı bir tavır olarak var olmuşlardır. Tezimizin bir diğer önemli kavramı Anti-okülersentrizm ile ilgili çalışmalar terennümlere nispeten daha geniş bir alanda karşılık bulmuş olsalar da çok popüler bir çalışma alanı olduğunu da söyleyemeyiz. Bu kavram ile ilgili Türkçe'ye çevrilmiş doğrudan bir kaynak olmaması sebebiyle edinebileceğimiz pek çok bilgiye İngilizce üzerinden ulaşabiliyoruz. Martin Jay - Downcast Eyes, Nancy - Listening, Cavarero - For More Than Voice isimli eserleri çalışmamız için önemli başlıca Anti-okülersentrizm kitaplar arasında sayabiliriz.

Terennüm güfteleriyle ilgiliyse ne yazık ki ülkemizde pek çalışma yapılmamıştır. Bu durum çalışmamız için kaynak bulamamamız dolayısıyla zorlayıcı bir etken olsa da yanı sıra çalışmamız için önemli bir motivasyon kaynağına dönüşmüştür. Az çalışılmış bir konu olduğu için terennümler hakkında yargılara varabilmek bir hayli zorken, bulabildiğimiz her bağlantının yeni ve bu yüzden önemli olma durumu da heyecan verici olmaktaydı. Doğrudan terennümlerle ilgili olduğunu söyleyebileceğimiz çalışmalar yalnızca Cinuçen Tanrıkorur'un Turkish Music Quarterly'de yayınlanan 'Introduction to Terennüm in Turkish Music' isimli makalesi ve Nilgün İşcan'ın Hafız Sami'nin gazellerindeki terennüm kullanımına dair makalesi ve bir de gazellerdeki terennümlerin yapısına dair olan yüksek lisans tezidir.

Tezin ikinci bölümünün bir diğer konusu ise 'dil felsefesi' idi. Dil felsefesi belki de tezimizin tamamı için kaynaklarına en kolay ulaşılabildiğimiz konu başlığı olmuştur. Terennümlerle ve Anti-okülersentrizm ile dil felsefesi üzerinden bir bağ kurmak tezin kendisini açması için çalışmamız içerisinde ayrı ve önemli bir bölüm olarak yer almaktaydı. Özellikle bu bölümde yer alan Wittgenstein'a ait 'dil oyunu' kavramı hem

terennümlere hem de kuş dili geleneğine güçlü bir şekilde bağlanmamıza olanak sağlamıştır. Kuş diline, dil felsefesi üzerinden yaklaşarak çalışmamızı 20.yy dil paradigması çağına ulaştırmış olduk. Bu yüzyılın sonlarına doğru en önemli iletişim aracı olan dilden ve dil paradigmasından iletişim paradigmasına geçişi vurgulamaya çalıştık. Bu geçişi vurgulamak, Anti-okülersentrizmin bu zaman aralığı itibariyle belirgin bir reflekse dönüşmeye başladığını ortaya koyabilmemiz için önemliydi. Dil paradigması içerisinde ve yine bu dönemde yer alan yapısökümcülüğü de Anti-okülersentrik tavrın içerisinde anlamak gayet mümkündür. Yapısökümcülüğün kurucusu Derrida, zaten bu tavrın önemli isimlerinden biri olarak anlaşılmaktaydı.

Tezimizin üçüncü bölümünü Anti-okülersentrizm kavramına ayırmayı uygun bulduk. Anti-okülersentrizm, ortak yaklaşımlar sunan, özellikle Fransız düşünce insanlarından oluşan bir tavra dışarıdan koyulmuş bir isimdir. Kavramın ilk ortaya atıldığı zaman olarak Martin Jay'ın kitabı olan *Downcast Eyes*'in yayımlandığı bin dokuz yüz doksan üç yılını söyleyebiliriz. Anti-okülersentrik tavrın ne olduğunu daha iyi anlayabilmek için ulaşılabildiğimiz bütün kaynakları taradık. Bu kaynakları taramamız sayesinde belki de başka hiçbir kaynakta karşılaşılamayacak bir "Anti-okülersentrik Argümanlar" listesi hazırladık. Bu argümanlar sayesinde bu tavrın sınırlarını ve ortaklaştıkları noktaların boyutlarını anlamamın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Anti-okülersentrik tavrı anlamak için tabii olarak okülersentrizm kavramını ve Batı dillerinde ve Türkçe'de yer alan okülersentrik izleri de yakalamaya çalıştık. Okülersentrizm, düşüncenin temellerinde kendini var ettiği için, dilimize ve etkilendiğimiz dillerin tümüne de sirayet etmiştir. Bu sebeple *okülersentrik buluntuları* ortaya koymak hem zor, hem de kolay oldu.

Anti-okülersentrik tavrın kaygılarını anlamak için cep telefonu örneğini düşünmek önemliydi. Anti-okülersentrizm Platon'dan itibaren (yaygın yorumlardan birinde Platon, Batı düşünce dünyasında metafiziğin başladığı ilk isimdir) düşünce dünyamızın gözmerkezli bir ilerleyiş sürdürdüğünü iddia eder. Günümüzde bütün teknik, teknolojik ve düşünce sistemleri bu geleneğin üstüne kurulduğu için³ her geçen dönemde okülersentrizm daha hegemonyatik bir sürece ulaşmıştır. Cep telefonu

³ 'Felsefe tarihi Plato'na düşülmüş dipnotlardır!' sözünü hatırlayalım.

günümüz insanın için okülersentrizmin doruk noktasıdır. Aslında işitsel bir araç olan telefon bugün daha çok gözlerimize hizmet eden bir araca dönüşmüştür.

Çalışmamızın dördüncü bölümünün sonunda, terennüm geleneğinin benzerleri olan terirem ve tarannum geleneklerine de mümkün olduğunca ulaşmaya çalıştık. Terennümlere duyulan akademik ilginin azlığının bu gelenekler için de geçerli olduğunu olarak söyleyebiliriz. Tarannum ve teriremlerle ilgili akademik çalışmaların da ne yazık ki bir hayli az olduğuna ulaştık. Aşağıda tezimizin bazı önemli amaçları paragraflar halinde aşağıda verilmiştir:

- Terennümlerin önemli makam müziği formlarında kilit rollerde kullanıldığını fark etmek. Osmanlı İmparatorluğu' nun özellikle sanata en yoğun şekilde eğildiği dönemlerde makam müziğindeki birçok eserde terennüm kelimeleri ile karşılaşmışızdır. Hatta ve hatta terennüm kelimelerine bazı eserlerin özelliklerini belirleme ya da bir formun gerçekleştirilebilmesi için gerekli olması gibi önemli görevler yüklenmiştir. Makam müziği formları içerisinde birçok alim tarafından en önemli form olarak nitelendirilen 'kar' eserlerinde güftenin çoğunun terennümlerden oluşuyor olması önemli ve üzerine düşünmemiz gereken bir ayrıntıdır. Her şeyin en ince ayrıntısına kadar üzerine düşünülerek tasarlandığı bir Türk Makam Müziği geleneğinde terennümlerin özellikle bugünkü anlayış gibi 'önemsiz' ya da 'sıradan' güfteler olma ihtimali pek düşünülemez. Büyük ihtimalle terennümler üzerine o dönemler ve hatta daha evvel dönemler itibariyle oldukça düşünülmüş ve bu sayede gelenekleşmiş bir güfteleme tarzı özelliği taşırlar. Makam müziği içerisinde ayrı bir yeri olan kar gibi bir formun önemli ve ayırıcı kuralı terennüm kelimelerinin zorunlu olarak kullanılıyor olmasının yanı sıra, yine 'beste' ve 'semai' formlu eserlerde ise terennümlerin kullanıldığı yerlere göre eserler 'murabba' ya da 'nakış' olma özelliği gösterir.
- Terennümlerin, yakın coğrafyadaki diğer kullanımlarının aksine Türk Makam Müziği'nde farklı ve seküler kullanımlarının var olmasının önemini anlamak. Terennümlerle, farklı kültürlerde yalnızca dini eserlerde karşılaşmamıza rağmen Türk Makam Müziği'nde hem dini hem de dini kullanımına göre daha yoğun bir biçimde seküler müzik örnekleriyle karşılaşıyoruz. Dini kullanımı

olan kültürel bir değerin sekülerleştirilebilmesi ona ayrı bir önem verildiğinin, üzerine ayrıca düşünöldüğünün, günlük pratiğe alınacak kadar farklı algılandığıının ispatı olacaktır. (Urduca ve Rumca gibi dillerde örnekleriyle karşılaştığımız terennümlerin dini eserler olması bizim kültürümüzde de önce dini daha sonra seküler kullanımıyla var olduğunu düşünmemize sebep olur.)

- Terennümlerin Halk müziğinde de kullanılıyor olması üzerine düşünmek. Terennüm kelimelerinin Halk Müziğı eserlerinde kullanımı ile terennüm kelimelerinin Osmanlı'dan başlayarak yaygın bir kullanım alanına sahip olduğunu sunabilmek çalışmamız açısından önemli bir amaçtı. Bazı kaynaklar böyle olmadığını iddia etse de yaygın kanı ve yorum Osmanlı'da Saray Müziğı ve Halk müziğı olarak iki ayrı müziğın olduğunu söyler. Osmanlı döneminden beri Halk Müziğı'nde de terennüm örnekleriyle karşılaşmamız müzik kültürümüz içerisindeki terennüm kelimelerinin yaygınlaştığını sadece Makam Müziğı'nde (Saray Müziğı de denir) kullanılmadığı bir şekilde ortaya koyar.
- Kuş Dili oyunu yani önemli bir evren tasavvurunun çocuk oyunlarına dahi ulaşmış olduğunu fark etmek ve bununla ilgili çıkarımlarda bulunabilmek. Coğrafyamızda çocuklar, tam da dilin gramer yapısını öğrenmeye başladıklarında bir oyun öğretirler birbirlerine: Kuş Dili. Bu oyun sayesinde özellikle çocuk yaşlarda Türkçe kelimelerdeki hecelerin arasına başka heceler katarak dil ile oynarlar, dili büklerler. Kendi aralarında yeni ve şifreli ortak dil oluşturmuş olurlar. Tam da dilin gramer yapısının öğrenmeye başladıkları yaşlarda tanıştıkları bu oyunun isminin 'kuş dili' olması bir tesadüften fazlası olacaktır. Eğer bir kültür değeri çocukların tekerlemelerine ve oyunlarına girmişse o değerin tam anlamıyla kültüre içkin hale geldiğini söyleyebiliriz.
- Mfö ve Gevende gibi müzik gruplarının kullandıkları güftelerin terennüm geleneğinin etkisi ile bazı güncel yaklaşımlar olma olasılığı üzerine düşünmek. Her ne kadar terennüm diyemsek de bugün üretilen Türkçe eserlerde dahi terennümlere benzer güftelerle karşılaşırız. Her gelenek nasıl izlerini ve kalıntılarını geleceğe taşıyabildiğı için gelenek oluyorsa, terennümler de belki de bugün bile yazılan şarkı sözlerinde kendini yer yer hissettirmektedirler.

Çalışmamız içerisinde yer verdiğimiz Mfö ve Gevende müzik gruplarının sözleri bu bağlamda önemli yer tutmaktadırlar.

1.2 Tezin Kapsamı ve Yöntemi

Özellikle söz konusu müzik olduğunda siyasi sınırlar kültürleri birbirlerinden ayırmak konusunda yetersiz kalırlar. Müzik, sahip olduğu özü itibariyle kültürlerin dillerinden kaynaklı keskin ayrımlarının kolayca dışına çıkılmasına olanak sağlar. Birçok kez duyduğumuz ‘Müzik evrensel bir dildir!’ söylemi müziğin bu niteliğinden kaynaklanmaktadır. Müziği oluşturmak için düzenlediğimiz ses frekanslarının ait oldukları fizik kuralları ise bahsettiğimiz ‘evrensel dil’ söyleminin temelindeki evrensel dayanaktır. Müzik dili sayesinde farklı dillerde farklı şekillerde kelimelendirilmiş anlamların dışında, ses frekanslarında ortaklaşmış bir anlam dünyasına açılabiliriz. Doğal olarak herhangi bir müzik kültürü üzerine düşünüyorken de bu anlam dünyasında kendimizi bulacak olmak bir ön kabuldür. Bu sebeple çalışmamızın önemli bir çıkış noktası olan ‘*terennüm*’ kelimesinin müziğin kendi anlam dünyasında ve müzik kültürünün sınırlar üstü nitelikleriyle anlaşılması gerektiğini söylemeliyiz. Müziğin bu sınırlar üstü serüveni sebebiyle de araştırma konumuz olan terennümleri anlamaya ve anlatmaya çalışırken sadece herhangi bir coğrafyanın kurumsal sınırlarında ve keskin bir zaman aralığında düşünemeyeceğimizi de söylememiz gerekecektir. Bir güfteleme tekniği olan terennümlerin özellikle Türk Makam Müziği’ndeki örneklerini bilmemize rağmen Osmanlı’ya etki veren ve Osmanlı’dan etki alan koca bir dönemi ve alanı kapladığını belirtmeliyiz. Öte yandan terennümlerin tanımı gereği ilişkili bulunduğu kuşlar ve kuş mitosları da kuşların kendi gibi dünyanın her yerindedirler. Yine bu durum da bizleri müziğin dışında başka bir alanda daha geniş çaplı düşünmenin sorumluluğu altında tutacaktır. İşin bir diğer yüzü ya da zorunluluğu da şudur ki bütün bu sorumluluklara rağmen bu çalışmaya çanak tutan kültürlerin içerisinde terennümlerin ve kuş kültürlerinin farklı kullanımlarının olduğunu daima hatırlamamız gerekecektir.

Müzikoloji ve felsefe ortaklığınca yazılan bu tez, az olan terennüm çalışmaları arasında kuramsal ve kavramsal temellendirmeler yaparak kendine yer bulmaya çalışmıştır. Terennüm kavramına dair felsefi bir yaklaşım geliştirerek bu güfte

geleneğinin varlığının anlamını sorgulamaya gayret etmektedir. Bu sayede tezimiz, terennüm geleneği için eksikliğini fark ettiğimiz felsefi temeli atmayı ya da hiç değilse bu işe bir yerinden başlamış olmayı kendine amaç edinmektedir. Bunu gerçekleştirmeye çalışırken araştırma aşamaları esnasında tezimin bazı kapsamaları ve kapsam dışında kalanlar belirlemiştir. Bunları daha kolay bir şekilde bulunabilmesi aşağıda sıra halinde ilerleyen paragraflar içerisinde sıralamaya çalıştık:

- Terennüm güfte geleneğinin temellerini ve neredeyse örneklerinin çoğunu Osmanlı İmparatorluğu döneminde buluyoruz. Tezimiz dahilinde, kapsamlı ve özellikle Osmanlıca kaynaklar üzerinden bir tarih çalışması yapamadık için çalışmamız esnasında özellikle Osmanlı tarihi söz konusuysen Osmanlı Makam Müziği demiş bulunduk. Osmanlı Tarihi bağlamının dışındaysa Türk Makam Müziği söylemini sürdürmeyi seçtik.
- Terennümlerin aruz vezni, aliterasyon ve asonans gibi sesli ve sessiz harflerle yapılan edebiyat sanatları ile oldukça yakın bir ilişkisini olduğunu düşünmekteyiz. Harflerin ve hecelerin farklı kullanımları ile sözün içerisindeki müziği keşfetmeye ya da açığa çıkarmaya çalışan bir gelenek olarak terennümler bu edebiyat kavramlarından bağımsız düşünülemezler. Bu durumun farkında olmamıza rağmen çalışmamız içerisinde yer vermedik çünkü bunun ayrı bir çalışma alanı olduğunu düşündük. Ses şiirleri yazan Rus Avangardlarından ve genellikle anlam-dışı şiirler yazan Dadaistlerden de kısaca bahsettik.
- Minyatür resim sanatı ile terennüm güfte geleneğinin Osmanlı İmparatorluğu döneminde aynı tasavvur dolayısıyla ya da birbirlerini etkileyerek gelişmiş iki ayrı sanat yaklaşımı olduğunu düşündük. Ekler bölümünde bir örneğine yer verdiğimiz minyatür sanatı perspektifi kullanmadan resim yapmaya çalışmaktır. Minyatür resimlerinde perspektiften kaynaklanan uzaklık yakınlık ilişkisinden kaçınılmaya çalışılmaktadır. İki boyutlu diyebileceğimiz bir resmetme yöntemi ile bütün nesnelere ve canlılar eşit uzaklıkta çizilmeye çalışılarak uzaklık ve yakınlık değerleri ya da odaklanma izleyicinin kendisine bırakılır. Terennüm güfteleri de resimdeki minyatür sanatına benzer vaziyette müzik içerisinde bu arayışı ortaya koymakta gibidir. Güftelerin imgeselliğini yok ederek müzik dinleyicisini kavramlarla birlikte gelen uzaklık yakınlık ilişkisinden kurtarır. Böylece terennüm geleneği minyatür sanatındakine benzer bir biçimde sözün içerisindeki müziğe önem verilmesini sağlamaktadır.

Yine bu bağlam içerisinde Anti-okülersentrizmin görmenin özellikle perspektif özelliğini eleştirdiğini de aklımızda tutmamızda fayda olacaktır. Görme perspektif içerdiği için hiyerarşi doğurur ve bu yüzden okülersentrizm bizleri hiyerarşik bir düşünme dünyasına götürmektedir.

- Terennüm geleneğine dayanan bazı güncel güfte örneklerine yer verdik. Özellikle birisi pop birisi rock türünde olmak üzere iki müzik grubundan örnekler verdik. Mfö ve Gevende müzik gruplarından verdiğimiz örnekler sayesinde terennüm geleneğinin bir yankısının bugün Türkiye’de hala sürdüğünü iddia edebildik. Bu müzik gruplarının ya da herhangi başka bir kaynağın bu benzerliğe dair bir iddiası bulunmasa da herhangi bir gelenekten bahsetmek için geleceğe uzanan tarihsel bağların zorunluluğunu da yine tezimiz içerisinde dile getirdik. Mfö grubundan kimseye ulaşmamış olsak da Gevende’nin solisti Ahmet Kenan Bilgiç’e sosyal medya üzerinden ulaştık. Terennüm güftelerine yakın bulduğumuz şarkı sözlerinin herhangi bir yere yazılmadığını bize bildirdi. Müzik tarzlarını ve bazı demeçlerini dikkate alarak bunu doğaçlamaya olanak sağlaması için gerekli bir yaklaşım olarak düşündük. Yanı sıra bazı internet sitelerinde bazı dinleyiciler tarafından yazıya dökülmüş güfteler bulup tezimiz içerisinde bu güftelere yer verdik.
- Terennüm güftelerine yakın güncel güfte örneklerinin Post-modern kültür içerisinde de anlaşılmasını gerektiğini vurguladık. Mfö ve Gevende örneklerimiz dahil tarayacak ve yazılacak oldukça fazla yakın dönem güfte örneklerinin varlığını fark ettik fakat bunların büyük çoğunluğuna tezimiz içerisinde yer veremedik. Bu güftelerin Post-modern kültür içerisinde düşünülmesi gerektiğini de dile getirmiş olmamıza rağmen Post-modern kültürün ne anlama geldiğine dair pek bir söylemde bulunmadık.
- Türkiye ve yakın çevresindeki kuş mitoslarına ulaşmaya çalıştık. Yalnız kuş mitoslarına dair yakın coğrafyayı kapsayan örneklerimiz olsa da bunların oldukça az olduğunu fakat düşüncelerimizi temellendirmek için oldukça önemli katkı sunduklarını söyleyebiliriz. Mantık al- Tayr Türkiye ve yakın çevresine dair kuş mitosları için en kült eser olarak durmaktadır. Bu eserin önemini ve ‘kuş dili’ temellendirmemiz için hayati değerini sık sık vurgulamaya çalıştık. Yine yakın zamanda üretilmiş makalelerden oluşan iki ayrı editörlü kitap; ‘Kuş Dili’ ve ‘Kuş Kitabı’ kapsamımızı yaratabilmesi için oldukça önemliydi.

- Kuşların fizyolojik yapılarına kısmen ve yüzeysel olsa da değinmiş bulduk ve ‘Ötmek’ başlığı altında yer vermiş olduk. Yine bu başlık altında Anadolu Evren Tasavvuru’na değindik ve içerisinde ‘ötmek’ geçene bazı türkülerini yazmayı uygun bulduk. Türküler Anadolu Evren Tasavvuru’nu anlamamız için önemli örnekler olarak yer aldılar. Müzikli şiirler olarak türküler yazılı edebiyatın öncesinden de izler taşıdıkları için önemli kaynaklardır. Özellikle kuş mitosları ve ötmek metaforu gibi az çalışılmış bir alan için ayrıca önemli yer tuttıklarını düşünmekteydik.
- Logosentrizm ile terennümler ve Anti-okülersentrizm ilişkisine değinmiş olsak da bunu çok ileriye götürmedik. Anti-okülersentrizm için temel eser olan Downcast Eyes’ın dokuzuncu bölümünde Irigaray ile birlikte Derrida’ya ‘Phallogocentrism’ kavramı içerisinde yer ayrılmıştır. Derrida’nın meşhur logosentrizm eleştirisini kendisinin temel aldığı ‘ocularcentrism’ kavramı ile birleştiren Jay, bu kavramının önüne ‘phallus’ u da ekleyerek (ki bunu Luce Irigaray’ın feminist yönü için yapar) yaratıcı bir başlık ilan etmiştir. Bu kavramı Türkçeleştirerek ‘Fallogokülersentrizm’ halinde söyleyebileceğimizi düşündük ama araştırmamızın sınırlarını buralara taşımayı uygun bulmadık. Derrida’nın logosentrizm kavramı ile erkek egemen iktidar anlayışını yanyana getirmek oldukça farklı ve yeni alanlar açabilecek bir yaklaşımdır. Hiç değilse ve yalnızca değinmiş olsak da Derrida’nın logosentrizm kavramı ile Anti-okülersentrizm ve terennümleri çalışmamız içerisinde yanyana getirmiş bulduk. Öncelikle Derrida logosentrizm karşıtlığını ‘logos’ a yani ‘söz’ e karşı yapmamaktadır. Derrida’nın karşısında hareket ettiği Grekçe’deki kelime anlamında da bulunan logosun imgesel ve ikonik temelidir. Logosun ve logos temelinde sözün de ikonik bir anlam dünyasını bizlere dayatması da bu sebeptendir. Terennümlerin logosentrizme karşı bir güfteleme geleneği olabileceğine dair yorumumuzu yapmış bulursak da bunu başka bir önemli çalışmanın alanı olarak düşündük.
- Tarannum ve Terirem gibi iki ayrı önemli geleneğin varlığı ve buldukları coğrafyalar geleneğin köklerini anlamamız açısından oldukça önemliydi. Araştırmamızın boyutlarını bu noklara pek fazla iletmemiş olsak da bu geleneklerden de bahsederek terennümlerle olan ilişkilerini ortaya koymaya gayret ettik. Bu gelenekler aynı zamanda müzikte terennümlerin kullanım alanlarını kapsayan bir çizelge oluşturmamıza da olanak sağladı.

- Osmanlıca yazılmış fakat güncel Türkçe'ye çevrilmemiş içerisinde terennümlerle ilgili bilgilerin yer aldığı kaynaklar olması muhtemeldir. En önemli terennüm eserlerinin Osmanlı döneminde ortaya koyulmuş olması bu ihtimali güçlendiren bir düşüncedir. Bu tarz bir araştırma yürütmedik fakat bunu sonuç bölümüne bir öneri olarak yazmış bulduk.
- 'Terennümler, ötmek, kuş mitosları'ndan oluşan Anadolu'da farklı bir anlayışa dönüşmüş bazı kavramlardan ve mitoslardan bahsettik. Bunlardan bahsederken de sıkça Anadolu Evren Tasavvuru demeyi uygun bulduk fakat bu tanımlama üzerine çalışmalar ve kaynaklar belirtmedik. Anadolu'nun kendine has bir yaşam ve düşünce anlayışı olduğunu artık kendini kabul ettirmiş bir gerçekliktir. Ahmet Yesevi etkisiyle Mevlana, Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli gibi isimlerde doruklara çıkmış bu yaşam ve inanç biçimi eski dönemlerden beri bu topraklarda yaşayan çeşitli medeniyetlerin (Hititler, Grekler... gibi) katkılarıyla farklı bir sentez yapı halindedir.
- Çalışmamız sırasında Anti-okülersentrizm ile ilgili zaten az olan kaynakların tümü taranmaya çalışıldı. Bu sebeple Anti-okülersentrizm ile ilgili en detaylı ve tarihsel tek çalışmanın kavramın ilk defa yer aldığı Martin Jay'ın Downcast Eyes kitabı olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra zaten Anti-okülersentrizm kurumsal bir birliği ifade etmez bunun yerine kendini başka başka alanlardaki çeşitli kitapların bazı bölümlerinde ortaya koyan bir tavidir.
- Son zamanlarda popüler bir araştırma alanı olan 'Sound Studies' (Ses Araştırmaları) dahilinde olmasa da çalışmamızın alanının 'Ses' ve 'Ses Felsefesi' olduğunu söyleyebiliriz. İddialarımızı besleyebilmesi açısından tezimiz içerisinde pek fazla olmasa da kuşlarla ilgili birkaç ses araştırmasına yer vermemiz elimizi rahatlattı. Özellikle tezimizin vokal, güfte ve 'söz içerisindeki müzik' bağlamlarına felsefi yaklaşımlarımdan dolayı ses felsefesinden bahseden birçok kaynağı taramaya çalıştık.
- Güfte ve söz bağlamı bizi 'dil felsefesi' üzerinden de terennümleri incelememiz gerektiğine ulaştırdı. Tezimiz içerisindeki çeşitli alt araştırmalar arasında kaynakları en fazla olan ve kaynaklarına rahat ulaşabildiğimiz alan dil felsefesi olmuştur. Wittgenstein'in dil-oyunları kavramı, Derrida'nın dil ve anlamla uğraşan yapısökümcülüğüne ve logosentrizm kavramına terennümlerin felsefi yönelimini ve düşünsel zeminini ortaya koyabilmemiz için değinebilmemiz önemliydi.

Tezin yöntemini oluşturan kazanımlardan başlıcası ‘okülersentrik’ kavramlar kullanmamaya çalışmak ve bununla birlikte var olabilecek alternatif bir yazımın mümkün olabileceğini ortaya koymak oldu. Tezin yazımında kullanılmaya çalışılan dil düşünce bağlamında bir anlam teşkil etme gerekliliğine rağmen ‘gözler önüne sermek, göstermek’ gibi fiilleri kullanmaktan kendini sakınmıştır. Yani ‘anlatıyor, savunuyor’ gibi fiiller yerine ‘gösteriyor’ gibi okülersentrik fiilleri kullanmamaya aynı şekilde ‘... göre’ demek yerine ‘... için’ demeye gayret ettik. Bu el ve düşünce alışkanlığından kurtulmaya çalışmak zorlayıcı bir deneyim olarak çalışmamız boyunca sürdü. Anti-okülersentrik tavra uygun olabilmesi adına okülersentrizmin sonucunda kendilerine hakim yerler bulan bu gibi fiillere alternatif olabilecek ve gerektiği zaman yeni oldukları için kullanma cesareti duyduğumuz⁴ kavramlarla yol alma imkanı bulmaya çalıştık. Anti-okülersentrik bir tavrın yeniliğine ve cesaretine uygun olacak şekilde davranmak ve okülersentrik kavramların diğer dillerde olduğu gibi Türkçe’ye de yerleşmiş olduğunu fark etmek tezimiz tarafından önemli bir kazanım olarak var olmuştur.

Çalışmamızın yöntemleri arasında bilişsel bir araştırma sürdürmek oldukça muhtemeldi. Sesin ve görmenin müziğe olan etkilerini, aynı şekilde güftenin ve güfteyle birlikte gelen imgeselliğin müzik dinleme faaliyeti esnasında üzerimizde oluşturduğu etkileri bilişsel araştırmalar dahilinde inceleyebilirdik. Bunun yerine bu gibi bir akademik iştahı aklımızın bir köşesinde tutarak kuramsal yönelimlerle konumuza yaklaşmayı sürdürdük. Bütün bölümleri ve yaklaşımları dikkate alarak çalışmamızın kuramsal ve niteliksel bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz. Alıntılama yöntemi olarak da tezimiz boyunca APA kullanılmaya çalışılmıştır.

Ele aldığı konular sebebiyle genel olarak ‘Müzik Felsefesi’ ya da daha cesur bir deyişle ‘Ses Felsefesi’ çalışması diyebileceğimiz tezimiz beş bölümden oluşmaktadır: Giriş, Kuş Dili ve Dil Felsefesi, Anti-okülersentrik Bir Ses Felsefesine Doğru, Müzikte Terennüm, Sonuç. Terennüm kelimesinin tanımlarından biri dolayısıyla ‘kuş mitosları’ ve ‘kuş dili’ kavramlarına akışın tarihselliğini kurabilmek adına öncelik

⁴ Mesela burada ‘kullanma cesareti *gösterdiğimiz*’ dememek gibi.

verdik. Bu konular da yine terennümler ve Anti-okülersentrizm gibi kaynakları olan, pek çalışılmış konular değillerdi. Yalnız kuş mitoslarının Anadolu'ya etkisi açısından oldukça önemli ve bize yol açan Mantık al-Tayr gibi bir temel eser vardı. Bu temelin üzerine kurulduğunu söyleyebileceğimiz ve yakın zamanda yayınlanmış iki önemli eserle karşılaştık. İkisi de editöryel kitaplar olan "Kuş Dili: Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar" ve "Kuş Dili" kitapları, İslamiyette, Şamanizmde ve Eski Türklerde kuşların ve kuş dilinin önemini anlatmakta aynı zamanda kuş sembolizmi ve mitoslarına dair de önemli bilgiler vermekteydiler. Yine karşımıza çıkan kuş dili ve kuş mitoslarıyla ilgili bazı makaleler elimizi oldukça rahatlattı. Kuş dili ve dil felsefesi başlığı altında; kuşlara öykünmenin tarihselliğini, Türk kültürlerindeki kuş mitoslarını, 'ötmek' ve 'kuş dili' mitosunu anlamaya çalıştık.





2. KUŞ DİLİ VE DİL FELSEFESİ

20. yy'ın 'dil paradigması' ile geçilmiş bir yüzyıl olduğunu söyleyebiliriz. Frege, Russell ve Wittgenstein gibi filozoflar yüzyılın başlarında dil felsefesi üzerine zemin olacak çalışmalarını yürütmüşlerdi. Dil paradigması, yüzyıl sonlarına kadar 'anlam'ı öne çıkaran bir şekilde devam etmiştir. Wittgenstein'in bağlam ve ses üzerinden dile yaklaşma refleksi ancak yüzyılın sonlarına doğru Post-Modernite ve takibindeki süreç ile birlikte kendine temel bir yer bulmuştur. 20. yy'ın sonlarına doğru Yapı-Sökümcü, Post-vs. ya da Anti-Metafizikçi gibi ünvanları olan sosyal bilimciler mümkün olan her ortamda süreci bir şekilde tersine çevirme yoluna gitmişlerdir. Batı'nın entellektüelleri kendilerinin de iki büyük dünya savaşında bir şekilde sorumlu olduklarını düşünmüşlerdir. Bu durum entellektüeller içerisinde geçmiş düşünce sistemlerini suçlamaya dönüşmüştür ve böylece İkinci Dünya Savaşı sonrasında artık farklı bir sosyal bilimcilikle karşılaşırız. İkinci Dünya Savaşı'na doğrudan ve kötü bir etkisi olduğu düşünülen Heidegger de yirminci yüz yıl dil paradigması içerisindeki önemli isimlerden birisidir. Heidegger bu yüzyılın başında felsefe tarihinin en başından beri varolan 'Varlık nedir?' sorusunu değiştirerek 'Varlığın anlamı nedir?' haline getirmiştir. Böylece Heidegger bütün eleştirilere rağmen yirminci yüzyılın tümünü ve özellikle de sıra dışı düşünce yöntemlerinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Heidegger varlığın anlamının dilde kendini açığa vurduğunu öne sürmüştür ve 'Dil, varlığın evidir!' söylemi yirminci yüzyıl dil paradigmasının mottolarından biri halini almıştır.

Dil dilimleyendir. Nesnelere, yargılara, dışa vurulacak duyguları ayırır birbirinden. Doğadaki canlılar birbirinden dilleri sebebiyle ayrılıyorlarken aynı zamanda 'canlı' dediğimiz yapıyı da yine bir dile sahip olduğu için ayırırız doğanın geri kalanından. Bitkilerin varlığını düşünerek daha da ayrımsal bir tanımlamaya gidecek olursak eğer,

hareket kabiliyetine sahip canlıların organize (ya da sistematize) edilmiş sesler aracılığı ile kurduğu iletişim sistemine dil diyebiliriz. (Bu cümlemin neredeyse aynısını müziği tanımlarken de kullanabilmek mümkündür.) Belki de yalnızca canlıların bir diğer türü olan bitkileri bu tarz bir iletişimin dışında tutabiliriz. Çünkü hayvanların kurdukları iletişimin de organize edilmiş seslerden oluştuğunu özellikle son zamanlardaki ses araştırmaları (soundscape) araştırmaları sayesinde bilmekteyiz.

Evrimsel dönüşümünün kabulü üzerinden insana yaklaştığımız zaman atasına ve doğaya öykünen bir tarih ile karşılaşırız. Öykünen bu insan, aynı zamanda doğanın kendi karnını deşmek için ürettiği bir canlı gibidir. Doğada bulunmayan nesnelere, yani sonradan üretilmiş olan nesnelere evi olan tek canlı insandır. Diğer bütün canlıların evleri doğanın içinde varolanlar ile kurulmuşken bir tek insanınki yapay olanlarla kurulmuştur. Bu yüzden insan dışındaki tüm canlılar için evleri ve yaşadıkları yerler birer ‘çevre’ iken insan için yaşadığı yer aynı zamanda ‘kültür’ ortamıdır. İnsan için aynı durum ‘ev olarak dil’ bağlamında da geçerli gibidir. İnsan, içerisinde varlığı kurduğu dilini doğadan farklı bir şekilde ve yapay olarak üretmiştir. Hem yaşam alanı olan evini, hem de içerisinde varlığı kurduğu evi olan dilini yapay olarak kurmuştur. Hayvanların seslerle kurduğu iletişim dili ile insanın seslerle kurduğu dil arasında temel bir fark olduğunu söyleyebiliriz. Bir kuş ötme eylemini gerçekleştirirken ötüş biçimini sevinçli ya da acı dolu şekilde ayrıca yaparken insan ise acı ve üzüntü içeren bir kavramı kullanırken de tek bir ekle ya da takibindeki kelime ile tersine çevirebilir. “Üzülüyor değilim.” ya da “Üzülüyorum.” gibi. Bir kuş yuvasını elinin altında olanlarla kurarken mevzu bahis insan olduğunda bu durum elinin altındakileri kimyasal tepkimelere sokarak başka şeylere dönüőtüren ve yuvasını bu yapay olanlara üreten insana döner. İnsan sadece topraktan ve taştan yuva yapmak yerine ‘beton’ gibi doğada hiç bulunmayan, kendi ürettiği yapay nesnelere ev yapar. Yapay malzemelerden evini inşaa eden insanın yarattığı kültür de yapaydır çünkü kültürün iletişimindeki ham madde olan dili de yapaydır. Böylece insanın dilinin yalnızca sistematik olduğü için değil yapay olduğü için de kendisini doğadan ayıran unsur olduğunu söyleyebiliriz. Yine bu bağlam içerisinde son zamanlardaki ses araştırmalarının hayvanların dilinin de sistematik olduğünü ortaya koymakta olduğünü hatırlayabiliriz. Bu araştırmalardan hareketle hayvanların da yeni bir ses bütünü (kelime gibi) öğrenip bunu kendi dilinde sistematik bir yere oturabildiğini

söyleyebiliriz. Yapay betonlarla yarattığı yapay yuvasındaki gibi, kurduğu dilin de yapay olması ile insanın dili hayvaninkinden ayrılır.

Dil dilimyendir ve insan için sürekli dilimleyen, sürekliliği de dilimleyen bir araçtır. Sürekli değişerek kavramlar üzerindeki ortaklaşmalarımızı yaratır, değiştirir ve yok eder. Bir kavram üzerindeki ortaklaşmamızı ‘birlik’ ya da ‘birleşme’ olarak okusak bile aynı zamanda o birliğin yani o dilin dışında kalan herkes için bir ayırım yaratmış oluruz. Mesela ‘kalem’ ve ‘pencil’ kelimeleri aynı anlamı ifade etseler de iki ayrı kültürün varlığını da ifade ederler. İnsan için ‘kuş dili’ mitosu bu gibi dilsel ayrımların olmadığı bir özlemi ifade etmektedir. Kuş dili mitosları sayesinde eski zamanlardan beri insan, yapay ve ayrı olmayan bir iletişim dilinin hayalini kurar. İnsanın bu ortak dil özlemi Babil Efsanesi’nde kendine güçlü bir mitolojik temel bulmuştur. Kuş dili mitosundan Dil Felsefesi’ne uzanan ‘dil üzerine düşünme’ sürecini, özellikle Anadolu evren tasavvurunu merkeze alarak Mantık al-Tayr gibi eserlerle anlamaya çalışabiliriz. Kuşlara öyküden insandan yola çıkarak, 20.yy paradigması olarak ortaya koyulan ve yüzyıl sonundaki iletişim paradigmasına da temel olan ‘dil’i anlamak mümkün olabilir.

Müziğin ya da melodinin yazılı gelenekten evvel ya da sonraları bu geleneğe karşı olarak ‘sözlü’ geleneğin taşıyıcısı olduğunu da söyleyebiliriz. Bir telefon numarasını ezberlerken bile onu aklımızda yer edebilecek bir melodik form ile tutmak çoğu zaman daha kolaydır. Melodiler ve müzik çoğu zaman sözlü geleneğin de taşıyıcısı olmuşlardır. Sözlü geleneğin müzik ile taşınmasına Anadolu coğrafyasında birçok farklı kültür ve medeniyetin ortaklığını taşıyan ninnilerle, türkülerle, manilerle, gazellerle örnek verebiliriz. Sözlü şiir geleneği mitolojik, siyasi, dini birçok aktarım için güçlü bir araç olarak kullanılmıştır tarih boyunca. Ruth Finnegan, Sözlü Şiir makalesinde de ise bu geleneğin büyük bir çapta ve zaman kültür aralığında sürdürüldüğünü şu şekilde vurgulamaktadır:

“Örnek olarak, Çin lirik şiirlerini, İngiliz baladlarını, Sumatra öykü şarkılarını, Güney Afrika blues ve dinî şarkılarını gösterebiliriz. Eski Yunan ve Hint masallarından, Hitit destanlar ve Ortaçağ Avrupa şiirlerine kadar birçok tarihî metinlerde sözlü formül bileşimine rastlamaktayız.” (Finnegan, 2003:172)

Sözlü gelenekteki aktarımı kolaylaştırmak için biçimsel formüller geliştirilmiştir kimi zaman. Hece ölçüsü veya terennümler dolayısıyla konumuz dahilinde olsa da daha çok yazılı edebiyatla ilişkili aruz vezni bu aktarımı kolaylaştıran biçimsel formüllerden birisidir. Aruz vezninin temelini oluşturduğu divan edebiyatı eserlerinde de sıkça karşılaştığımız gibi insan kuşlara öykünmektedir. Belki de dahası edebiyat ve müzik bir gül bahçesi insan ise bu bahçenin kuşudur.

2.1 Kuşlara Öykünmek

Şu büyük söylemi hatırlayalım: "Önce müzik vardı!" Bu söz bizlere dilden önce müziğin keşfedildiğini söyler. Diğer bir deyişle dilin, organize edilmiş seslerin yani müziğin üstüne kurulmuş olduğunu akıllara getirir. Dil bilim ya da dilin kendisi üzerine düşünen bazı sosyal bilimciler, dili yaratmadan önce insanın gırtlığını (ses tellerini) keşfetme yoluyla sesler çıkardığı ve bu sesleri organize etme yoluyla da dilden önce müziği keşfettiğini söylemişlerdir. Daha sonraları dilin kültürü yarattığını ve böylece insanı doğadan ayıran farkı ortaya çıkardığı söylenir. Dile sahip olmayan insan yaşadığı dönem itibariyle doğaya gömülü, tam olarak doğanın içerisinde bir canlı olarak yaşam sürmektedir. Doğadan etkilenirken ya da doğayı kendine araçlaştırırken insan doğaya yabancılaşmıştır. Tabii, henüz bir dil oluşturmamış insan için organize edilmiş sesler çıkarma işini doğada en iyi şekilde yapmakta olan kuşların en çok öykündüğü doğa canlıları olduğunu söyleyebiliriz. Elbette, yalnızca kuşlar değil pek çok başka kabiliyetini geliştirmek için insan diğer doğa canlılarını örnek almıştır. Barınma, hayatta kalma, avlanma ve savaşma gibi birçok yeteneğini çeşitli hayvanları taklit ederek geliştirmiştir fakat, kuşlara olan öykünmenin diğer hayvanlara göre biraz daha fazla olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Uçarken, konuşurken, giyinirken ve kur yaparken insan en çok kuşları örnek almıştır.

Kuşlara öykünme birçok araştırmacı tarafından hem müziğin hem de ve dolayısıyla dilin kökeni olarak düşünülür. Araştırmalara göre kuşların güzel ötme kabiliyetleri aynı zamanda onların temel armoni bilgisine sahip olduklarını da ortaya koyar. Evren Bayramlı'nın Müziğin Kadim Yolculuğu isimli kitabında da kuşlara öykünmenin insanın müziği keşfetmesi ile olan ilişkisi şu şekilde belirtilir:

Müziğin ortaya çıkış teorilerine baktığımızda günümüz temel armoni bilgisinin kuş seslerinde de mevcut olduğunun fark edilmesiyle birlikte insanların kuş seslerini dinleyerek onları taklit ettiği yolundaki düşünceler; birçok müzikbilimcinin ilgisini çekmiştir. (Bayramlı, 2014:29)

Eski zamanlardan beri insan, kendine has özelliklerini doğaya aktararak doğanın gözleriyle kendini izleme yoluna gitmiştir. Bu genellikle insanın mitoslarını yarattığı ve mitoslar aracılığı ile yabancılaşmasını anlatı haline dönüştürdüğü bir gelenektir. Birçok coğrafyanın mitoslarında insan gibi davranan hayvanlarla, bunların belki de en başındaysa kuş mitoslarıyla karşılaşırız. Günümüze değin oluşarak gelmiş Anadolu Evren Tasavvuru da Türk mitoslarından ve özellikle bunların içerisinde yer alan kuş mitosları üzerinden kendine yoğun bir temel oluşturmuştur. Belki de bunun en güçlü örneği Feridüddin Attar'ın Mantk al-Tayr (Kuş Dili) adlı eseridir. Bu eserden de çıkarabileceğimiz üzere Eski Türklerde kuş dili Tanrı'nın dilidir ve insan öldükten sonra canı bir kuş şeklinde gökyüzüne, Tanrı'ya doğru uçar. Simurg'u yani Tanrı-kuşu arayan diğer kuşlar, eserin sonunda her birinin zaten Simurg olduğunu fark ederler, aradıkları aslında kendileridir. Hem kendilerine hem de Tanrı'ya uçmaktadırlar aslında ve canları kuş dili üzerinden Tanrı'ya bağlıdır.

Anadolu evren tasavvurunun İslam ile oluşturduğu sentez olan tasavvuf inancına göre de insan cihana ötmeye gelmiştir. Tasavvuf inancı içerisinde de insanın varoluş amacı alemin dili olan kuş dilini bilmek ve böylece cihan içerisinde bir kuş olmaktır. Bu anlamda insan-kuş ilişkisinde artık öykünmek örnek almaktan çok farklı bir biçim kazanarak, aslında tam da gerçek anlamıyla özdeş olmak, bir olmak gibi asli anlamını kazanır. Birçok kültürde kuşlara öykünme ve kuş mitoslarını öne çıkarma gibi bir eğilimle karşılaşabiliriz fakat Orta Asya'dan Balkanlara uzanan çizgide bu etkiyle daha sık bir şekilde karşılaşmak mümkündür. Bu coğrafyalarda yıllar içerisinde kurulmuş devletlerin, belediyelerin ve çeşitli kurumların bayraklarında, armalarında, logolarında ve ibadethanelerinde oldukça fazla kuş imgeleriyle karşılaşırız. Selçuklu, Bizans, Arnavutluk bayrakları, Konya Büyükşehir Belediyesi logosu, Özbekistan cumhuriyet armasında kuş mitoslarının izleri vardır. Aynı zamanda Eski Türk Boylarının her biri kendilerini ayrı bir kuş sembolü ile simgeler. Yaşadığımız coğrafyada kuşlara yüklediğimiz ulvi anlamlar da vardır ve onları sanatsal faaliyetlerimizin içine katarak da bu önemi kalıcı hallere getirdiğimizi düşünebiliriz.

Kuş mitosları ve kuşlara öykünmeye dair başka kültürlerden de örnekler verebiliriz. Steven Feld'in Sound and Santiment isimindeki kitap ile Kaluli yerlileri üzerine yaptığı etnomüzikoloji çalışmasında, bir başlık altında Kaluli yerlileri için kuşlarının sesinin aslında ormanın ve doğanın sesi olduğu ortaya koyulmaktadır. Kuşlara öykünme (ya da Anadolu tabiri ile 'kuş donu giymek') Papua Yeni Gine'de bugünlere kadar yaşayabilen izole bir kültür olan Kaluli yerlilerinin yaşamlarında da karşımıza çıkar. Aynı zamanda bu eser kuşlarla kurulan ilişkinin müzik anlayışları ile ne kadar iç içe olduğunu sunar. Yine bu esere dayanarak kuş mitoslarının birçok farklı kültürde yaygın bir şekilde var olduğunu ve bu mitoslara sahip kültürlerin kuşlar ve müzik arasında derin bir bağa sahip olduklarını söyleyebiliriz. (Feld, 2012)

Kuşlar vücut yapıları, gagaları, ses telleri ve dillerinin farklı yapıları sayesinde doğadaki canlılar içerisinde organize sesler çıkarabilmeye en yatkın canlılardır. Doğal olarak sesler üzerinden iletişim kurmakta olan insan dilini yarattığı ilk zamanlarda kuşlara öykünmüştür. Genel olarak sandığımızın aksine insanın dili sistematik olduğu için değil yapay olduğu için ayrılır doğanın geri kalanındaki canlılardan. Kuşlar ile yapılan incelemelerde yeni ötüş melodilerine açıklığı, var olanın üzerine yeni motifleri adapte edebildiği ve bu yüzden sistematik bir 'ötme' eylemi gerçekleştirdiği ortaya koyulmuştur. Fizik yapılarının da buna uygun olması sayesinde kuşlar iletişim üzerine kurulu kültür dünyasını geliştirmek isteyen insan için daima cazip hale gelmiştir.

Sirenks denilen kuşlara has göğüs gırtlığı sayesinde çok gelişmiş vokal teknikleri vardır kuşların. Daha da fazlası kuşlar bu sirenks bölgelerinin iki tarafını da kullanmaktadırlar ve bu sayede kullanabilecekleri çok geniş bir ses aralığına sahiptirler. 'Vocal Performance and Sensorimotor Learning in Songbirds' (Vokal Performansı ve Kuş Dilinde Sensorimotor Öğrenme) adlı makalede özellikle kardinal kuşlarının bu yeteneği ortaya koyulmaktadır. Bu makaleye göre kardinal kuşlarındaki ses kafesini anlayarak özellikle 'throat singing' olarak bildiğimiz türden bir şarkı söyleme geleneğini daha iyi anlayabiliriz. Kardinal kuşları 'syrinx, sirenks' olarak da adlandırılan östaki borusunu kullanarak iki ayrı ses aralığında ötebilmektedirler. Kardinal kuşları östaki borusunun sol tarafını kullanarak 3.5khz in altındaki frekansları çıkarabiliyorlarken borunun sağ tarafını kullanarak daha üst frekansları seri bir şekilde tarayarak kullanabilirler. (Podos, Lahti ve Moseley, 2009:162)

Kuşlar aynı zamanda kanatları sayesinde doğanın en hızlı mesafe kat edebilen canlılarıdır. İletişim mesafelerin oldukça fazla olduğu ve yer ile temasları oldukça az olduğu için kuşların koku ve titreşim hissetme gibi duyuları pek çok canlıya göre daha az gelişmiştir. Koku ve titreşim hissetme yerine kuşların evrimsel süreçleri daha çok ihtiyaç duydukları ses çıkarma-ötme ve görme üzerinden gelişmiştir. Özellikle ağaçların ve yapraklarının bol olduğu tropikal bölgelerdeki kuşların iyi ötücüler olmalarının sebebi de artık görme duyularının da daha az işe yarıyor olmasına dayanabilir. Birbirlerini görme imkanı pek bulamayan ve yerle teması ve koku kabiliyetleri pek az olan bu kuşlar için ötmek hayati bir önem taşımaktadır. Sesler artık neredeyse onların tek iletişim araçlarıdır ve bu yüzden bu bölgelerde yaşayan kuşlar çeşit çeşit ötmek kabiliyetlerine sahiptirler. Yalnız bu bölgelerde de değil, 'songbirds' ya da 'Passeri' olarak sınıflandırılan bu kuş türleri geniş bir coğrafyaya yayılmışlardır. Bu kuş türleri Türkçe'de 'ötücüler' ya da 'öz ötücüler' olarak karşımıza çıkarlar.

Kuşlara öykünmenin günümüze kadar süregelen bir örneğinin de Türkiye'nin Karadeniz Bölgesi'nde var olduğunu söyleyebiliriz. Giresun'a bağlı Kuşköy'de tıpkı kuşlar gibi aralarındaki iletişim mesafesinin uzun olmasından dolayı öterek, ıslık çalarak bir iletişim dili oluşturulmuştur. Bu geleneğin köklerinin oldukça eskiye dayandığını söyleyen Kuşköy halkı bölgenin engebeli olması ve köyde bulunan evlerin birbirlerine olan uzaklıkları dolayısıyla bu kuş dilini geliştirdiklerini söylemektedirler. 2017 yılında Unesco tarafından Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne dahil edilerek koruma altına alınan bu gelenek, ıslık üzerine kurulmuş ritmik ve melodik ortak kabullere dayanır. ıslık sahip olduğu basınç yüklü tiz frekanslar sayesinde söz kullanımına kıyasla uzun mesafeleri kat etmeyi daha kolay başarır. Giresun İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün beyanına göre de geleneğin temelleri asırlar öncesine dayanmakta ve asıl öneminin de ıslık çalmanın ötesinde ıslıkla konuşmak olduğu belirtilmiştir. (Kuş Dili Nereden Doğdu, par.2)

Türkiye'de yeni doğan bir çocuğa isim seçerken büyük ihtimalle ebeveynler üç durum ile karşılaşılır: Geleneksel isim (Ahmet, Hakan), yeni ya da çağdaş bir isim (Nazlı, Can) ya da hem geleneksel hem de yeni bir isim (Ahmet Can). Bu isimlerin birçoğu da doğaya ait olan isimlerden seçilmektedir. Yeni doğan bazı çocuklara bitki, ağaç, yeryüzü ve hayvan isimlerinden koyulmaktadır. Bunların arasından Türkiye'de kuşlardan seçilme bazı insan isimleri şu şekilde yazılabilir: Doğan, Şahin, Kartal...

Özellikle soyisim olarak kullanılanları da düşünürsek (Atmaca, Serçe, Akbaba... gibi) neredeyse bütün kuş isimlerinin içerisinde yer aldığı bir isim-soyisim listesi çıkarabiliriz. Bu durum çocuklara verilen isimler o ismin ya da kavramın önemli ve ‘iyi’ bir yer tuttuğunu söylemesi açısından önemlidir. Çünkü her ebeveyn ve beraberinde çocuğun ait olarak doğduğu toplum yeni doğan bebeğe isminden başlayarak güzel ve iyi bir gelecek bağışlamayı amaç edinir. Dünyanın pek çok yerinde kuş isimlerinin insanlara adı ya da lakabı olarak verilmesi insanların kuşlarla kurduğu ilişkinin önemini ortaya iyi bir şekilde koyan bir fenomen olarak yer alır.

Levi-Strauss, Yaban Düşünce adlı önemli eserinde bu fenomene özel bir yer ayırmaktadır. Strauss, yeni doğan bir çocuğa ‘Ayı’ ya da ona benzer bir isim vermezken bilhassa kuş ismi veriyor olmamızı önemli bir ayrıntı olarak bulur. Ona göre köpek ve kuş türü insanların kendi toplumsal ilişkilerine yakın bulduğu iki önemli türüdür. Bununla birlikte Strauss için köpek isimlerinin değil de kuş isimlerinin insanlara verilmesi kuşları kültürlerimiz arasında en önemli ve rahatça öykündüğümüzü söyleyebileceğimiz bir yerde tutar. Bazı insan isimlerini bazı hayvanlara veririz, çiçek isimleri gibi isimleri de rahatlıkla ve özellikle kızlarımıza verebiliriz. Bazı hayvan türlerine ait olan isimleri de insan ismi olarak rahatlıkla kullanabiliriz. Burada önemli olan bir fark da insana fizyolojik olarak çok benzemeyen kuşların isimlerinin öncelikli olarak insana verilmesi durumudur. Strauss bu durumu kuşlara olan öykünmemizin bir başka boyutu ile açıklamaya girişir. Ona göre kuşların toplumsallığı, özgürlüğe düşkünlüğü ve bizler gibi sesi iletişim aracı olarak kullanmaları doğayı örnekleyen insan tarihi tarafından bir öykünme tarihine dönüşmüştür:

Kuşlar, yer aldıkları türlere göre, öteki hayvan sınıflarından çok daha kolay bir biçimde insan adları alabiliyorsa, onlardan farklı olmaları nedeniyle, onlara benzemeyi göze alabildikleri içindir. Kuşlar tüylerle kaplıdır, kanatlıdır, yumurtlar, içinde devinme ayrıcalığını taşıdıkları ögeyle de insan toplumundan ayrılırlar. Bu nedenle, bizim toplumumuzdan bağımsız bir topluluk oluştururlar, ama, tam da bu bağımsızlık nedeniyle, bu topluluk bizim içinde yaşadığımız toplumla benzeşik bir başka toplum gibi görünür bize; kuş özgürlüğe tutkundur, kendine bir konut yapıp burada aile düzeni içinde yaşar, yavrularını besler; çoğu kez türünün öteki üyeleriyle toplumsal ilişkilere girer; eklemeli dili anımsatan, sessel yollardan bildirişim kurar onlarla. (Strauss, 2010:265-266)

Birçok kültürde kuşlara öykünmenin izlerini bulabiliriz. Yaygın söylemle Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan Türkiye kültürü bu öykünmeleri açıktan açığa dışa vuran geleneklere ve eserlere sahiptir. Kuşlara öykünme Mevlana'nın en önemli eseri olan Mesnevi kitabında da yer almaktadır. Mesnevi'den anladığımız haliyle kuş dilini öğrenmek yoluyla kuşlara öykünmek, Tasavvuf geleneği içerisinde bilgeliğe soyunmaktır. Hatta bu inanç temelinde Şeytan⁵ bile kuşlara öykünmektedir. Mevlana Şeytan'ın kuş dilinin sırrına ermek isteğini fakat saltanatı ele geçirse bile bu sırta yabancı kalacağından bahseder. Belki de bu beyitler bize kuşdilinin yalnızca erenlerin ve iyi meleklerin anlayabileceği bir sırrı içerdiğini söyler:

Allah'tan başka sırların mahremi yoktu
Gökyüzünden başk ahların hemdemi yoktu

Birbirleriyle haberleşebilmek için
Aralarında birtakım terimler vardı

Sıradan insanlar bu kuşdilini öğrendi
Cakalarından, önderliklerinden geçilmedi

O sözler kuş seslerinin bir suretidir
Ham insan kuşların halinden habersizdir

Kuşdilini bilen Süleyman nerede?
Yabancıdır şeytan, saltanatı ele geçirse de (Mevlana, 2018:850)

Dünyanın hemen hemen bütün kültürlerinde kuş mitoslarına, kuşlara öykünmenin çeşitli boyutlarına rastlandığı söylenebilir. Verdiğimiz bayrak armaları, çocuklara konulan isimler, temel edebiyat eserlerindeki örnekleri ve Tasavvuf'taki yeri açısından Türk kültüründe ve yakın çevresinde ayrı bir öneme sahip olduğunu dile getirebiliriz.

⁵ İslamiyet'teki kötü melek.

2.1.1 Türk kültüründe kuş mitosları

*Kuşlar ile çimendeki çiçekler sohbe başladılar,
gül bahçesinde gürültü kopsa şaşılır mı?
Nedim⁶*

Çalışmamız için hem yola çıkış hem de varış kavramlarından biri olan ‘terennüm’ kelimesinin anlamlarından biri de kuş gibi ötmektir. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde: “Terennüm: 1. isim, müzik Güzel ve alçak sesle şarkı söyleme 2. Kuş şakıma, ötme 3. Anlatma, ifade etme” olarak yer alır. Terennümün ötme anlamına da geldiği coğrafyamızda kuş mitosları birçok kültürel altyapıda etkinliğini sunmaktadır. Dünyanın pek çok yerinde kuş mitosları önemli olabilmekteyken Orta Asya’dan Balkanlar’a uzanan çizgideki yaygınlığı Türk kültüründeki önemini anlayabilmemiz açısından daha da önemlidir. Bütün bu çizgi boyunca karşılaştığımız terennüm kelimesinin müzik içerisindeki geleneksel bir güfteleme tekniği olmasının yanı sıra kuşlar ve kuş mitoslarına bağlanabiliyor olması dikkate değerdir.

Anadolu evren tasavvurunun örüldüğü kültürel bağlardan birisinin de kuş mitosları olduğunu söyleyebiliriz. Kuşlar ve kuş mitosları Anadolu Evren Tasavvuru’na etki eden önemli örgülerdendir. Orta Asya’dan Balkanlar’a uzanan çizgide kuşlar önemli bir motif olarak kullanılmışlardır. Tarih içerisinde yer almış bayraklardan kaynak kitaplarımıza kadar önemli yerlerde kuşların ve kuş mitosların örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Bunların içerisinde en önemli olarak kendini belli eden eserin Feridüddin Attar’a ait olan Mantık Al-Tayr (Kuş Dili) kitabı olduğunu söyleyebiliriz. Tanrı inancı, hikmet bilgisi, varlık anlayışı gibi değerlerin nasıl algılandığını ya da algılanması gerektiğini aktaran kitap bunu kuşlara öykünerek, kuşları ve kuş dilini kullanarak yapmaktadır. Böylesine önemli bir eserin kuşları kullanması bir tesadüf değildir. Bu eser önemli yorumcularının da söylediği gibi kuşların mitolojik öykülerle aktarılan öneminin tarihsel bilinciyle hazırlanmıştır. Eski Türkler’e ait pek çok kuş mitosu bilinir ya da kuş mitoslarının paylaşımında Türkler’in rolünden bahsedilir. Mantık Al-Tayr’ın ana mitosu olan Simurg kuşunun efsanesi aynı

⁶ Orjinali Farsça kelimelerden oluşan bu şiirin Türkçesi Andrews, W.G.’nin *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* isimli kitabından alınmıştır. (Andrews, 2000:70)

zamanda İslam sonrası Türk mitolojisinde Zümrüd-ü Anka olarak da yaygınlık kazanmıştır. Öte yandan ölümsüz olan, yeniden doğmak için kendini yakan bu kuş mitosu Eski Yunan’da Phoenix (Feniks) olarak da yer almıştır ve Çin mitolojisinden Eski Mısır’a kadar uzanan kökler barındırmaktadır. Dünyanın birçok yerinde bu mitostan bir şeyler bulabiliriz belki ama özellikle Mantık Al-Tayr ile sadece Simurg miti üzerinden bütün yaşama sorunlarına cevap vermeye çalışılmıştır. Yakın dönem evren tasavvurunu etkileyen en önemli eserler arasında olan Mantık Al-Tayr tasavvuf felsefesi için de bir temel oluşturur. “‘Vahdet-i Vücut’un ilmini yapmayan ve adeta halka, halkın anlayacağı hikayelerle bu felsefeyi sunan serbest, fakat tamamıyla mantıki düşünceli ve temkinli bir sofinin eseridir.” (Attar, 2018: xxi) Eser Abdülbaki Gölpınarlı tarafından şu şekilde özetlenir:

“Kuşlar bir araya toplanıp “Bu zamanda hiçbir ülke padişahsız değil, bundan böyle bizim de padişahsız kalmamız lâzım. Padişahsız ülkede nizam, intizam olmaz. Kendimize bir padişah seçelim.” diyerek kendilerine bir padişah seçmek isterler. Bu sırada toplantıda bulunan kuşlardan biri olan “Hüthüt”: “Ben Tanrı’nın habercisiyim, yaratılışın sırrını biliyorum. Süleyman Peygamber’e yoldaş oldum, onunla birlikte bu âlemi dolaştım, padişahımızı biliyorum, benimle birlikte gelerseniz onu bulursunuz. O, Kaf Dağı’nın ardındadır; adı da ‘Simurg’dur. Fakat yol uzun, denizler derin, karalar sarptır. Kendimizden geçip yola düşelim. Eğer ondan bir iz bulabilirsek ne mutlu bize!” der. Kuşlar önce sevinerek Hüthüt’ün etrafında toplansalar da daha sonra yolun zahmetli olmasından ötürü türlü mazeretler ileri sürerek Hüthüt’e olumsuz cevap verirler. Hüthüt, her birine ikna edici cevaplar verince kuşların hepsi birden Hüthüt’ün kılavuzluğunda yola düşer. (Attar, 2018:xxiv)

Kitaba göre Simurg Tanrı’yı temsil eder. Kitapta yer alan Tanrı’nın bir kuş temsiliyle var olduğu ve insanların da diğer kuş temsilleriyle ona ulaşmaya çalıştıkları fikri ile Eski Türk inançları büyük ortaklıklar taşır. Farsça yazılmış olan bu eserin önemini koruyarak ve hatta arttırarak Anadolu Evren Tasavvurunu etkilemeye devam ettiğini kitabın bir benzerinin daha sonraki yıllarda Gülşehri tarafından aynı isimle Türkçe olarak yazılmasından anlayabiliriz. Gülşehri Attar’ın bu eserinden büyük ölçüde etkilenecek bazı hikayeleri değiştirip bazı hikayeler ekleyerek eseri aynı isimle yayınladığı kitapla güncellemiştir. Eserin Mevlana’yı da oldukça etkilediği de bilinmektedir. “Yalnız Mevlana’nın bu eserden istifade ettiğini, bazı hikayelerini alıp işlediğini, Mesnevi’sini aynı vezinde yazdığını, Kelile ve Dimne’den itibaren zaten bu tarzın bilhassa sofilerce kabul edilmiş olduğunu ve nihayet ‘Mantık Al-Tayr’daki iki

hikayenin Mevlana tarafından alınıp işlendiğini burada kaydetmemiz lazımdır.”
(Attar, 2018: xxii)

Yolda bitkin düşen kuşlar, tekrar Hüthüt’ün etrafında toplanıp yola devam etmeleri için şüphelerinin giderilmesini isterler. Hüthüt bıkmadan usanmadan her birinin itirazına cevap verir ve önlerinde “istek, aşk, marifet, istiğna, tevhit, hayret ve fakr u fena” adları verilen yedi vadi daha bulunduğunu, bunları geçince Sîmurg’a ulaşacaklarını söyler. Kuşlar yine yola düşer. Fakat kimi yolda kalır kimi yem bulmak için yere iner kimi de açlıktan ölür. Sonunda yüz binlerce kuştan ancak otuz kuş hasta ve bitkin bir şekilde bu vadileri aşar. O sırada bir çavuş kuşu ansızın gelip kuşlara kim olduklarını, nereden geldiklerini sorar. Kuşların amaçlarını anladıktan sonra geri dönmelerini söyler, ardından da hepsinin önüne birer kâğıt koyup onlara “Bunları okuyun!” der. Kuşlar, yaptıkları her şeyin bu kâğıtlarda yazılı olduğunu görünce şaşırırlar. Bu sırada Sîmurg da tecelli eder. Fakat gördükleri Sîmurg, kuşların kendilerinden başka bir varlık değildir. Sîmurg’da kendilerini, kendilerinde de Sîmurg’u görürler. Bir anda hem kendilerine hem de Sîmurg’a bakarlar. Bu sırada bir ses duyulur: “Siz buraya otuz kuş geldiniz, bu aynada otuz suret belirdi, otuz kuş güründünüz. Daha fazla ya da daha az gelseydiniz o kadar görünürdünüz. Burası bir aynadır.” Sonunda kuşların tümü bu makamda Sîmurg’da yok olur, artık ne yol ne yolcu ne de kılavuz kalır.” (Attar, 2018:xx)

Kaknüs de mitolojilerdeki yeri güçlü ve önemli bir kuş olarak yer alır. Ferîdüddîn-i Attâr'ın Mantık-al Tayr adlı eserinde şu şekilde anlatılmaktadır:

Vatanı Hindistan olan Kaknüs’ün güzellikte eşi benzeri yoktur. Ney’e benzeyen uzun ve kuvvetli gagasında yüze yakın delik vardır. Her delikten farklı bir ses çıkar ve çıkan her ses, başka bir nağmenin ifadesidir. Kaknüs öttüğü zaman, diğer bütün kuşlar susar. Onun sesinin güzelliği hepsinin aklını başından alır. Ömrü bin yıla yakın olan Kaknüs’e öleceği vakit hissettirilir. Kuş, ölüm vakti yaklaştığında topladığı çalı çırpının ortasına geçer ve çeşitli nağmelerle feryada başlar. Gagasındaki her delikten ruhunun bir tarafına ait farklı bir nağme çıkar. Ölüm korkusundan hazan yaprağı gibi titrer. Yakıcı feryatlar, âdeta gönüllerden kan damlatır. Kaknüs nihayet bir nefeslik ömrü kaldığı an kanatlarını şiddetle çırpar ve kanatlarından çıkan kıvılcımla alev alır. Çıkan ateş, kuşun çevresindeki çalı çırpıyı da tutuşturur ve nihayetinde kuş tamamıyla yanar. Hiç ateş kalmadığı bir anda Kaknüs’ün külünden başka bir Kaknüs yaratılır. (Attar, 2018)

Eski Türk inançlarının temelinde Gök-Tengri vardır. Kainatın tümünün Tanrı’nın bir parçası olduğu, parçaların oluşturduğu bütünü ise Tanrı’nın kendisi olması sebebiyle bu inancın ‘Panteizm’ inancına yakın olduğunu söyleyebiliriz. Bu inanç dahilinde

Tanrı ve gök ayrılmaz bir bütündür ve aynı zamanda büyük ve yüce olan her şey de aynı şekilde Tengri'dir.

“Gök ile Tanrı adı, birbirini tamamlıyor: Çin 'de de, gök , yani (T'ien) denince, Tanrı da içinde idi. Özellikle eski Türk düşüncesinde, ikisi arasında kesin bir ayrılık göstermek çok güçtür. Ancak Uygur yazılarında "Tengri ", Budist tanrıların yerine geçmişti. Bir 11. yüz yıl kaynağı ise, şöyle diyordu: "Kafirler göğe, Tengri derlerdi. Yine bu adamlar, büyük bir dağ, bü-yük bir ağaç gibi, gözlerine büyük görünen şeylere de, hep Tengri adını verirlerdi. Bu yüzden, bu gibi şeylere tapınırlar ve secde ederlerdi. Yine bu kimseler, bilgin kişilere de, Tenrige n derlerdi.” (Ögel, 1971:147)

Bu inanç içerisinde Tanrı bütün alemin ve göğün kendisidir, dolayısıyla Gök-Tengri inancında kuşlara önemli teolojik anlamlar yüklenmiştir. Kuşlar da Tanrı gibi gökte yer almaktadırlar. Kuşlar tıpkı melekler gibi hem Tanrı'nın temsili hem de habercileridir. Bu yaklaşım birçok dinde melek figürlerinin kanatlı olması ile karşımıza çıkar. Melekler, Tanrılar, peygamberler ve insanlar arasındaki iletişimi sağlayanlardır. Kuşlar da insanların iletişimini belki de 'haberci kuş' söyleminde temsil ederler (Sosyal medya ağlarından biri olan Twitter'ı düşünebiliriz). Kuşlar suların yerlerini, dağların ardını bilirler ve varılacak yere en hızlı şekilde giderler (Mantık Al-Tayr da bu rehber Hüthüt kuşudur). Bu durum insanlar için uzun yıllar boyunca özenilen bir konfor içermekteydi. Yüzyıllarca kuşlara öykünmüştür insanlar ve uçak teknolojisine varana değin de bu öykünmeyi inançlarına ve teknolojilerine işlemişlerdir. Birçok uçak firmasının logolarında kuş figürleri görmek mümkündür. Aynı şekilde Eski Türk adetlerinin içerisinde de bu öykünmeyle oldukça fazla karşılaşırız. Kuşlar Türkler için onları Gök-Tengri'ye götüren araçlardır ve bu yönleriyle eski zamanın ilahi iletişimini temsil ederler.

“Türk devletlerinin savaş sembolü olan ucunda at kuyrukları asılı gönder, tuğ, bir boz doğan ile birlikte gökten düşmüştü. Bunun yorumu ve manası, Tanrı, Türklerin devlet, ikbal ve hakimiyetleri için buyruğunu bir bozdoğanın güçlü pençeleriyle gönderiyordu. Burada bozdoğan, Tanrı'nın bir elçisi ve resulü gibi idi. Ay ve güneşi pençeleriyle tutan bir doğan Çingiz Han'a hanlığını müjdelemişti. Görülüyor ki Türk kültür çevrelerine yakın geleneklerde doğan, yalnızca bir av kuşu ve sembol olarak kalmı-yor; Türk devletleri ile Tanrı, arasında gidip gelen kutlu bir elçi gibi görülüyordu.” (Sever, 1999:89)

Türkler'in uzun saçlı olma geleneklerinin bile kuşlara yüklenen taşıyıcılık rolüne bağlı olduğu söylenir. Öldükten sonra Türkler, Gök-Tengri ile buluştuklarına inanırlardı ve bu buluşma kuşlar sayesinde olurdu. Ruhları kuşların ellerinde Tanrı'ya doğru göğe yükselirdi ve bu yüzden Eski Türkler'in kuşların işini kolaylaştırmak için saçlarını uzun bırakma adetleri vardı. Ruhları tanrılara taşıyan Siren kuşları ile bir başka şekilde ve kültürde Odysseus destanında da karşılaşmaktayız. Eski Yunan'da izleriyle karşılaştığımız Siren kuşları (harpia) insan(kadın) suratlı küçük kuşlardır.

“Ruhun kuş olup uçuşu ile ilgili inançta cennetle de bağ kurulmuştur. Cennetin eski Türkçedeki karşılığı ve Tanrı'nın kutlu mekânı “uçmak”, iyi ruhların, kutlu kişilerin yaşadığı-kuş suretinde uçtuğu bir yerdir. Dede Korkut kitabında her hikâyenin sonunda boy boylayıp soy soylayan ve yön veren Korkut Ata'nın kutsalları sıralarken ‘Kanatlarının uçları kırılmasın’ (Ergin 1986: 18 vd.) demeyi ihmal etmemesi ruh-kuş-cennet algısının bir tezahürü olarak yaşamaktadır. Günümüzde çocuk, bebek ölümleri günahsız olduklarından emin bir şekilde cennete gidecekleri kastedilerek ‘kuş oldu uçtu’, ‘uçtu gitti’ şeklinde ifade edilmektedir.”

Eski Türklerin inancı olan Şamanizm'e göre gökler katmanlardan oluşmaktadırlar ve her katman ezoterik anlamlar yüklü olan bir canlıya ya da cisme aittir. Bu katmanlardan birisi kültü hala devam ettirilen çift başlı kartalıdır. Bugün dahi izleriyle karşılaştığımız çift başlı kartal Başkurt geleneklerinde Semrük (ismi Simurg'u andırır) ile de karşımıza çıkar. Semrük'ün iki başından biri insan dili bir diğeri kuş dili konuşmaktadır. Çift başlı kartalların aynı zamanda çadırlarını kötü ruhlardan koruduklarına inandıkları için Şamanist Türkler çadırlarının girişlerine ve eşiklerine çift başlı kartal yerleştirmişler. Şaman ayinlerini yöneten ‘kam’ında elinde bir sırığa asılı çift başlı kartal ile ayini yönettiği söylenir.

Örneğin klasik Şamanizm kitaplarında göğün beşinci katında bir “*Tanrı Kuşu*” olarak ya da “*Tanrı'nın Elçisi*” olarak ifade edilen “*Çift Başlı Kartal*” a secde ettiği; Göğün altıncı katında “*Ay*”a, yedinci katında ise “*Güneş'e*” secde ettiği anlatılır. Kartal, Ay ve Güneş bilinen anlamlarıyla değil, içerdikleri ezoterik anlamları bakımından bu anlatımlarda önem taşırlar.

Örneğin; Yeryüzü'ndeki “*Kurt*” neyin sembolüyse, gökyüzündeki ‘*Kartal*’ da aynı sembolün karşılığıdır. (Candan, 2011:149)

Bu köklü kuş mitoslarının izleriyle Anadolu'nun yakın dönem ozanlarının güftelerinde de karşılaşırız. Anadolu'nun 20. yy'da yetiştirdiği en önemli ozanlardan

olan Aşık Mahzuni Şerif'in mezar taşında şu sözlerin yazması tarihsel bir aktarımın ürünü gibi durmaktadır: "Eğer bana gel gel olsa yüceden, çırpır kanadımı uçar giderim." Aşık Mahzuni'nin mezar taşındaki bu söylem günümüze kadar ulaşan köklü bir evren tasavvurunun aktarılarak bize kadar geldiğini söylüyor. Allah'a ya da aşık deyimiyle insan öldüğü zaman Hakk'a bir kuş gibi ya da bir kuş olarak gider. Tıpkı Eski Türk inançlarında olduğu gibi ölümle birlikte bir kuş olup Tengri'ye uçmak inancı bugün hala Türkiye'de sürmektedir.

Devlet ve devleti yöneten Hakan'ın bir kut olarak addedilmesi ya da kutun taşıyıcılarından biri olması üzerine bütün Oğuz boylarının bayraklarında bir kuş figürü vardır. Bugün bile hala Asya'dan Balkanlar'a uzanan çizgideki pek çok resmi logolarda kuş imgesine rastlamaktayız. Özbekistan Cumhuriyet arması, İran İslam Cumhuriyeti'ne ait hava yollarının kısaltması ve logosu 'huma' dır. Arnavutluk'un bayrağında çift başlı kartal vardır ve bu imge daha önce Bizans bayrağında ve Selçuklu bayrağında görülmüştür. Selçuklu bayrağındaki çift başlı kartalın Bizans'takine göre kulaklı olması ise dikkat çekebilecek önemli bir ayrıntıdır. Selçuklu kalıntılarıyla meşhur Konya Büyükşehir Belediyesi'nin logosunda çift başlı kulaklı kartalı görebiliriz. Belki de yine bu kültürün bir aktarımı olarak 'devlet kuşu' kavramı şansımızın yaver gittiğini, beklenmedik bir iyiliğin başımıza geldiğini söyleyen bir deyimdir.

Türk kültürlerini kuş mitosları bağlamında etkileyen köklü bir altyapı da Budist Uygur Türklerinden gelmektedir. Bugün hala etkilerini gördüğümüz kuşların çocukları dünyaya getirdiği, ya da ölen bir kişinin kuş olup uçup gitmesi inanışlarının kökenlerini bu Budist Uygur Türklerinde de bulabiliyoruz. Kuş mitoslarının yoğun bir şekilde kullanıldığı Budizm'de Türklerin kendi kültürlerine taşıdığı önemli geleneklerden biri olarak yer almıştır:

Türklerin en çok benimsemiş olduğu Mahayana Budizmi'ne gelince, beş yönde bulunan Beş Dhyani Budalar'dan her birinin kendi eşi, kutsal dağı, doğal elementi, özel duyu organı ve insan vücudunda bulunan simgesel bir yeri vardır. Budizm'de Buda ailesi olan Buddhakula'dan bilinen bu 5 Buda, Vairocana (merkez), Akshobya (doğu), Ratnasambhava (güney), Amitabha (batı), Amaghasiddhi (kuzey)'dir. Bu Budalardan Amitabha'nın hayvanı kaz veya tavus kuşu iken Amoghasiddhi'ninki Garuda'dır. (Zeren, 2017:15)

2.1.2 Ötmek

“ötmek istiyorum viran bağlarda
ayağıma cennet kiralansa da.”

Mahzuni Şerif

Anadolu evren tasavvurunu geçmişten günümüze aktarılmış olmasına vesile olanları sayacak olursak eğer, türküleri ve onların taşıyıcıları olan abdallar, ozanlar ve dervişleri ilk sıralarda saymamız gerekecektir. Birçok türkü çağının güncel sıkıntılarını bize iletiyorken bazen de türküler aracılığıyla derin manalara ve belki de kısa mitoslara ulaşmaktayız. Daha çok yazmayı tercih etmeyen, konar göçer bir kültür için sözcüklerin ve şiirlerin melodiler vasıtası ile taşınma durumu önemli bir gerçeklik olarak var olmaktadır. Türkülerin içerdiği örneklere, betimlere bakılırsa da Anadolu evren tasavvurunun yoğun bir şekilde dağların, bulutların, dumanların, hayvanların ve ağaçların yani kısaca doğanın üzerine kurulmuş olduğunu söyleyebiliriz.

Türkülerde en sık şekilde kullanılan doğa nesnesini düşünecek olursak eğer birçoğumuzun aklına büyük ihtimalle ‘dağ, dağlar’ gelecektir. Hayvanlar içerisindeyse ‘kuşlar’ ın en çok adları geçenler arasında olduğunu söyleyebiliriz. Bunun böyle olması kuşlara yüklediğimiz birçok anlamdan kaynaklanır tabii ve zaten bir türkü okurken de “kuş gibi, bülbül gibi” benzetmelerini oldukça sık kullanırız: “Bir türkü tutturdum yaşlı kuş gibi...” Kuşlar dertlerimizi taşırlar; sıla özlemimizi giderirler; sılanın, suların ve sevgilinin yerini bilir kuşlar. Türküyü yakan kişi de bir kuştur zaten, ötmektedir dertleri ile.

Basit bir şekilde www.turkuler.com’dan yaptığımız arama sayesinde içinde “kuş” kelimesi geçen üç yüz beş türkü çıkıyor karşımıza. Yine aynı tarama yöntemi ile türkülerde sıkça yer alan “bülbül” dört yüz on dört türküde karşımıza çıkıyor. Yaklaşık olarak beş bin türkünün yer aldığı bu sitede içerisinde “kuş”, “bülbül”, “ötme” kelimelerinin geçtiği türkülerin sayısının beş yüzün üstünde olduğunu söylemek mümkün. Bu sebeple birçok kişinin aklına türkülerde geçen hayvan türleri arasında kuşların öncelikli olarak gelmesi muhtemeldir. Bunlara ek olarak “keklik”,

“güvercin”, “baykuş”, “turna” gibi kuş isimleri de türkü güftelerinde sıkça geçmektedir.

Ötmek, Anadolu Evren Tasavvur’unda özellikle bülbül özdeşimi dolayısıyla insanın hayatını da temsil eder. Tasavvuf inancı için insan cihana ötmeye gelmiştir. Aşık Mahzuni’nin ‘İşte Gidiyorum Çeşmi Siyahım’ türküsünde de yer aldığı gibi dünya bir viran yerdir ve insan kendisine kiralanmış cennetten kovulmuştur ve böylece bu viran bağlara yani dünyaya ötmeye gelmiştir. Tasavvuf, Sufizm ya da Anadolu bilgeliği diyebileceğimiz (ki köklerinde Budizm’in de yer almakta) anlayış da tam olarak bu mitosunu ya da öğretiyi bilgece karşılamak üzerine kurulmuştur. Heidegger’in söylemiyle “dünyaya fırlatılmış insan” bunun ile baş edebileceği ölçüde ‘Dasein’⁷ gerçekleştirir. Dasein’in karşılaştığı varoluşsal seçim durumlarında yaptığı seçimlerin onun gerçekliğini kurmasındaki önemli anlardır. Bu özellikle Heidegger’de ve diğer bütün varoluşçu filozoflarda idealize edilmiş, bolca anlam yüklü bir an iken aynı zamanda bir ‘yas’ anıdır da. Bu yüzden bu önemli an aynı zamanda bir terkediş, kaybetme, geride bırakma ve fakirleşme anı olarak da anlaşılabilir (Anadolu bilgeliğinde garibanlaşmanın erdemlilik ve aşk ile ilişkilendirilmesiyle sıkça karşılaşırız). Sartre’ın Varlık ve Hiçlik kitabında bahsettiği gibi seçtiklerimizden daha çok seçmediklerimiz bizi var ettiğini söyleyebiliriz. Bu söylemi bir Anadolu ozanının gurbete giderken yaktığı bir türküde de bulabiliriz. Bir ozan gurbete giderken geride bıraktıklarının bulacaklarına kıyasla her zaman daha çok olacağını bilmektedir.

Albert Camus bütün bu varoluşsal koşulları paradokslar halinde gerçekleşen insanın kaderi ya da yaşam tanımı olarak nitelendirir. Ona göre insan yaşamı içerisinde paradokslara mahkum edilmiş Sisifos’un kaderini taşımaktadır üzerinde. Zirveye kayayı yuvarlayarak taşımak zorunda olan Sisifos, kayanın her seferinde aşağı yuvarlanacağını bile bile bu eylemini sürdürme cezasına çarptırılmıştır. Albert Camus Hristiyanlıktaki günahkar doğma mitosunun da etkisi ile Eski Yunan mitleri arasında en ağır cezalardan biri olarak görülen bu ceza karşısında bir yaşam coşkusu da bulmuştur. Ya da diğer bir deyişle tıpkı yaşam ve ölüm paradoksu içinde de olduğu gibi bu paradoks da diğer bütün paradokslar gibi mahkum edilmiş olmanın yanında

⁷ Kısaca Heidegger’in kendi varoluşunu gerçekleştirebilen insana verdiği özel bir isim.

kendi coşkusu ile gelmektedir. Ölümün bir gün geleceğini bile bile yaşamak kaderidir insanın ve öttüğü bağlar bu yüzden virandır. Öleceğini bile bile yaşamak, avlanma ihtimalini ardında bırakarak ötmekte olan kuşun kaderine benzemektedir. Kuş, avcılarının dikkatini çekeceğini bilse de iletişim kurmak ve kendine eş bulmak için ötmek zorundadır.

‘Kalktı havalandı gönlümün kuşu’ diyen Pir Sultan Abdal’ı yaratan kültür ve gelenek canını ve gönlünü kuş olarak bilmesinden dolayı söylemeyi de ötmek olarak bilmektedir. Ötme’nin Anadolu Evren Tasavvuru’ndaki yerini vurgulayan bir deyişin sözleri şu şekildedir:

Ben Hakk'ın edna kuluyum
Kem damarlardan biriyim
Ayn-ı cemin bülbülüyüm
Meydana ötmeye geldim

Bu deyiş alemde kendini aşağılarda bilen. Genelgeçerin aksine aslında alemin en yüce değil en basit, bayağı ya da aşağı canlısı olarak kendini duyan insanın deyişi gibi anlaşılır. Tasavvuf geleneğinde ötmek, ses çıkarmaktan farklıca tıpkı Dasein’in kendini gerçekleştirme gibi ‘hakikatin farkında olarak yaşamak’ gibi anlaşılır. Ötmek, hem manayı bilmek hem de onu dile getirebilmektir. Mevlana da Mesnevi adlı eserinde bir Tasavvuf ehli olarak yalnızca ses çıkarmak halinde anlaşılan bir ‘kuş dili’ne karşıdır. Ve bunun da ötesinde ötmek eylemi (yaşamak ya da diğer bir deyişle Allah için konuşmak) tasavvuf geleneğinde en sonunda suskunluğa tayin edilmesi gereken bir eylem olarak yer alır. İnsan belki de benliğini şekillendirmeye başlayan ilk duyum olarak sesleri terk etmeli, suskunluğa varmalıdır ki ‘dili yaratan’ ın sesini duyabilsin.

3410. Sen, kuş dilini, yalnız ses bakımından öğrendin; yüzlerce kıyas ve hevesler ateşledin. Fakat o hastanın incindiği gibi senden de gönüller incindi, kederlendi. Halbuki sağır, kendi zannına kapılıp, isabet ettiğini sanıp sevincinden sarhoş oldu. O Vahiy Kâtibi de kuşun sesini duyup kendini de o kuşla eşit sandı. Fakat kuş, bir kanat vurup onu kör etti işte... Onu ölümün ve elemin ta dibine kadar götürdü. Kendinize gelin, sizde bir akis, yahut zan yüzünden göklerdeki duraklarımızdan düşmeyiniz. (Mevlana, 1.Cilt:86)

Ötmek, metaforik olarak yaşamayı temsil eder. İnsanın ölümü ile tasvir edilen ruhun uçması, canın bir kuş olup vücudu terk etmesi mutlak sessizliğin başladığına dair bir mitosun ifadesidir. İnsanın yaşamı son bulduğu zaman ötmek son bulur. Bir insanın ölümü gerçekleştiği zaman görüntüsü ve kokusu değişerek de olsa var olmaya devam eder. Ölümle birlikte eksilen şey sestir. Aslında ölümle birlikte çıkıp gittiği düşünülen can veya ruh sestir. Ölümü gerçekleştirmiş olan insanın sesi yok olmuştur. Kuş mitoslarında yer alan ruhun ve canın bir kuş olarak uçup gitmesi de yine bu tarihsel aktarım üzerinden gerçekleşmektedir. Kuş, Eski Türklerde canı ve ruhu temsil ederken aslında sesi de temsil etmektedir. Ölüm geldiğinde ses (ya da kuş) uçup gidecektir.

2.1.3 Kuş dili

*Biliriz mevlayı vicdanımızda
Allah aşıkardır seyranımızda
Kuş dili okunur irfanımızda
Arabi Farisi lisan gerekmez
Aşık İbreti*

Babil Efsanesi, Tanrı tarafından cezalandırılmış insanın hikayesini aktarır bize. Efsaneye göre insan, ‘ortak dil’ konuşuyor olma durumunu ilahi bir güce çevirmektedir ve bu durum Tanrı’nın canını sıkır. Tanrı’nın insanlara verdiği ceza konuştukları ortak dili bozup, onları farklı farklı dillerde konuşturmak olacaktır. Bizler için Babil Efsanesi’nin, kutsal kitaplarda dahi karşılaştığımız ve dillerin kökeni meselesini aktaran güçlü bir mit olduğunu söyleyebiliriz. Ortak dil konuşma arzusu (ya da hasreti) iletişim çağı diyebileceğimiz bugünkü dönemde ayrı bir önem taşımaktadır. Her ne kadar insanlığın tarihini savaşlar tarihi olarak algılayabilecek olsak da, aynı zamanda insanlık tarihini gelişen iletişim kurma becerilerimiz tarihi olarak da okuyabiliriz. Matematik, mantık ve beraberinde gelişen bilgisayar-internet teknolojisinin bize hasret duyduğumuz en ortak şekilde kurulmuş iletişimi sunduğunu söyleyebiliriz.

İnsanoğlu, Babil Efsanesi’nden öğrendiğimiz üzere ortak dil ile dünyada yaşamaktayken ortak dil ile konuşmayı ilahi bir güce çevirdiklerini fark eden Tanrı tarafından başka başka diller konuşturularak cezalandırılmıştır. İnsanın ortak dil konuşma ve o dile dönme arzusunun dayandığı efsanelerden biridir Babil Efsanesi. ‘*Kuş dili*’ nin de bu dönüş çabalarından birisi olduğunu söyleyebiliriz. Kuran’da yer

aldığına göre Süleyman peygamberin kuşlarla konuşup, anlaşabilmektedir. Eski Türk toplumlarında da kuş dili bilmek ve kuşlarla iletişime geçmek bir ermişlik işareti olarak anlaşılmaktaydı. İslamiyet'ten önceki Türk toplumlarında şamanın (kam) da kuş dili konuşabildiği günümüze kadar ulaşan bilgilerdendir. Özel güçlere sahip olduğu düşünülen şamanların sahip olduğu 'gizli dil' ler genellikle hayvan seslerinin taklidine dayanmaktadır. Bu taklitler arasından en önemlisinin de kuş seslerini ve hareketlerini taklit etmek olduğu söylenir.

Şamanların dillerini bildikleri ve seslerini taklit ettikleri hayvanlardan en önemlisi kuşlardır; çünkü kuşlar, şamanların irtibat kuracakları ruhlara en yakın ve benzeyen varlıklar olarak düşünülmüştür. Bu nedenle, bazı dini törenlerde şaman şeklen olmasa bile, sesi ve hareketleriyle özellikle kuşa dönüşür. (Şahin, 2017:375)

Şaman geleneğini terk edip İslamiyet'e geçen Türkler için Kuran'da da 'kuş dili' metaforunun yer alması ilginç bir tesadüf olarak karşılanabilir. Belki de Şamanizm'in ve İslamiyet'in bir karması olarak düşünülen Tasavvuf geleneğinde 'kuşların, kuş gibi dönülen semahın⁸, kuş dilinin önemli yerler tutmalarının altında, iki ayrı kültürde de karşılaşılan ortak bir inanca yüklenen artı önem yatmaktadır. Süleyman peygamberin efsanelerinin dışında onun kuşlarla iletişime geçebildiğinin Kuran'da hadis olarak yer alması önemli bir ayrıntı olabilir. Hz. Süleyman, doğadaki birçok hayvan, bitki ve cisme buyur edebilmesi ile bilinmektedir. Kuran'ın Neml suresinde Davud ve Süleyman'a ilim verildiği söylenir. Bunun ardından Süleyman kendilerine kuş dili öğretildiğini söyler. Buradan kuş dilinin ilimle ilişkilendirilmesi sebebiyle, kuş dilinin doğayı anlama ve yontma bilgisi olan ilim anlamına da geldiğini çıkarabiliriz.

15. Andolsun! Biz Dâvûd'a ve Süleyman'a ilim verdik. Onlar, "Hamd, bizi mü'min kullarının birçoğundan üstün kılan Allah'a mahsustur" dediler.

16. Süleyman, Dâvûd'a varis oldu ve, "Ey insanlar, bize kuş dili öğretildi ve bize her şey verildi. Şüphesiz bu, apaçık bir lü- tuftur" dedi. (Altuntaş ve Şahin, 2011: 416)

Kuş dili Tasavvuf için özellikle Mevlana için de önemli bir mitos olarak anlaşılır. Mevlana'nın en önemli eseri olan Mesnevi'nin Mantık Al-Tayr'dan oldukça

⁸ Tasavvuf da müzikle gerçekleştirilen bir ibadet.

etkilendiği bilinir. Bu ilişkinin yanı sıra Tasavvuf geleneğinde söze ayrıca önem verildiği de söylenmektedir. Kuş dili edebiyat, günlük kullanım ve dini kullanımının yanı sıra aynı zamanda birçok türküde de yer aldığı gibi ‘dilde birlik’i ifade eder. Tanrı’da buluşan, birleşen ya da yine Anadolu Evren Tasavvuru üzerinden söyleyecek olursak Tanrı’da zdeşen insan bunu dil bağlamında ve kuş dilinde gerçekleştirir. Kuş dili tanrısal birliğin ya da birlik olabilmiş insanın dilidir. Bu birliğe vurgu yapan bir türkü ile başlayarak içerisinde “kuş dili” nin geçtiği bazı türküleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Biliriz mevlayı vicdanımızda
Allah aşıkardır seyranımızda
Kuş dili okunur irfanımızda
Arabi Farisi lisan gerekmez.

Hem ikinci bölümümüzün konusu olan terennüme hem de içinde kuş dili geçen trklere güzel bir örnek olarak bu türkü dikkat çekici olabilir. ‘Yağmur Yağar Taş üstüne’ türküde her nakarat terennümlerden oluşur ve trk bizlere kuş dilinden bahseder:

Yağmur Yağar Taş stne
İnce Kalem Kaş stne
Selam Gelir Baş stne

Vay Dili Dili Kuş Dili Dili
Mevlam Kulu Sevdim Seni
Vay Dili Dili Kuş Dili Dili Vay

Nuh'un Gemisine Bhtan Edenler
Yelken Açıp Yel Kadrini Ne Bilir
Ol Süleyman Kuş Dilini Bilirdi
Her Süleyman Dil Kadrini Ne Bilir

Bir Çift Keklik Seke Seke
Bizim Dağı Yol Eyledi (Vay)
Ben Kuş Dili Bilmez İdim
Yâr Beni Bülbül Eyledi (Vay)

Diley Diley Diley Diley Dağlar Başı Duman Diley
Benim Halim Yaman Diley Ey

Birçok öğrenci çocuğun ilkököl sıralarında tam da dillerinin gramer yapısını öğrenmeye başladığı yıllarda kuş dili denen ilginç bir dil oyunu oynuyor olmaları da üzerine düşünmemiz gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’de ilkököl yıllarını geçirmiş pek çok çocuğun bu oyuna tanık olduğunu ya da bu oyunu oynadığını söyleyebiliriz. Her oyun gibi farklı yerlerde farklı kuralları olsa da oyunun oynanma biçimi temel olarak basit ve aynı bir prensibe dayanır. Kuş dili oyunu öğrencilerin heceleme ve böylece kelimeleri öğrendiği zamanlarda kelimeleri oluşturan hecelerin aralarına başka heceler koyma yoluyla oynadıkları bir oyundur. Böylece kuş dili oyununda daha ufak gruplar halinde ortaklaşan yeni bir dil oluşturulmaktadır. Hecelerin, kelimelerin ve böylece dilin genel-geçerinin dışına çıkılarak dilin kendisi üzerine erken yaşta düşündürme fırsatı veren bu oyun basit bir örnekle şöyle oynanır:

Kuş dilinin püf noktası kuracağınız cümleyi heceleme ve hecenin içinde geçen ünlüye göre hece aralarına ekler koymanızdır. Koyacağınız ekler -ge -gi -gı -ga -gu -gü’ dür. Bunları nasıl seçeceğiniz de kullandığınız hecedeki ünlüye bağlıdır. Mesela seni seviyorum cümlesini sege nigı sege vigı yogo rugum şeklinde söylüyoruz. -rum gibi üç harfli hecelerde ise örnekte olduğu gibi koyduğumuz hecenin sonuna ekliyoruz yani rugum şeklinde kullanıyoruz. Hecelerinin -se, -si-, -sı, -sa, -su, -sü gibi farklı sessiz harflerle de kurması da mümkündür. (Admin, 2016)

Erdal Şahin, Kuş Dili isimli makalesinde daha çok çocuklar arasında oynanan bu kuş dili konuşma oyununa kuş dilinin ‘özel dil olarak kullanılması’ demiştir. Bu makalede yer aldığı üzere Evliya Çelebi’nin meşhur eseri Seyahatname’de dahi bu özel dilden bahsedilmesi sebebiyle bu dilin kullanımının 17. yy’a kadar uzandığını biliyoruz. Yine

Şahin'den aldığımız bilgiler doğrultusunda Türkiye'nin dışında yer alan başka Türk toplumlarında da kuş dilinin bir özel dil olarak kullanılmasıyla karşılaşırız. Bu makalede bir önemli detay ise yazarın üniversitesindeki öğrenciler ile yaptığı ankettir. Şahin'in 220 öğrencisi ile yaptığı ankette bu öğrencilerin %59,5'i kuş dili konuşmuştur ve bu konuşanlar içerisinde yer alan öğrencilerin %77,3'ü kızlardır. Bu anketin yanı sıra makalesinde sözlü ve yazılı olabilen kuş dillerine dair neredeyse bütün sınıflandırmaları bulmak mümkündür. Örnek olarak 'Belli ses gruplarının açık hecelere eklenmesiyle konuşulan kuş dilinde "Ben Seni Seviyorum." cümlesine şu şekillerde yazılır:

c'li hecelerle:

Becen sece-nici sece-vico-yoco-rucum.

g'li hecelerle:

Begen sege-nigi sege-vigi-yogo-rugum.

f'li hecelerle:

Befen sefe-nifi sefe-vifi-yofo-rufum.

v'li hecelerle:

Beven seve-nivi seve-vivi-yovo-ruvum.

b'li hecelerle:

Beben sebenibi sebebiviyoborubum.

y'li hecelerle:

Beyen seye-niyi seye-viyi-yoyo-ruyum.

pça'lı hecelerle:

Bepçen sepçenipçi sepçevipçiyopçorupçum.

ska'lı hecelerle:

Besken seskeniski seskeviskiyoskoruskum.

sra'lı hecelerle:

Besren sesrenisri sesrevisriyosrorusrum.

sta'lı hecelerle:

Besten sestenisri sestevistiyostorustum.

htabata'lı hecelerle:

Behtebeten sehtebetenihitibiti sehtebetevihitibitiyohotobotoruhtubutum. (Şahin, 2017:391)

Bu ilginç oyunun isminin kuş dil olması tezimizin dayandığı noktalardan birisi olması sebebiyle önemlidir. Bu tesadüf gibi görünen durum bizleri kuş dilinin kültürel aktarımdaki önemli yerini işaret ettiğine dair düşündürebilir. Nasıl ki hemen hemen her oyun büyük tarihsel bir süreçten çıkıp yeni kuşaklar aktarılıyorsa bu oyunun da

önemli bir kültürel aktarımı taşıdığını düşünebiliriz. Kuş dili oyunu çocukların ayaklarını ve ellerini geliştirmesi için süregelen oyunlar gibi dilini geliştirmesine yardımcı olabilecek bir oyundur. Belki daha da fazlası dili sayesinde toplumsal bir kimliğe kendini ait duyan bir çocuk kuş dili sayesinde kendisi ile belirlenen daha küçük bir ekibin (toplumun) parçası olabileceğini de anlamaktadır. Belki de bu yorum sayesinde kuş dili oyununun aynı zamanda tarihi köklerinden çıkıp gelerek bizlere kadar ulaşmış “birlik olma ya da birlik olma-ma” oyunu olduğu da söylenebilir. Oyunu oynayan bir çocuğun: “Dil üzerinde oynamalar yapabileceğimiz bir yapıdır ve kuş dili denen oyun anlaşmalı bir ortaklaşma ve iletişim aracı kurmamızı sağlar.” diye düşünmesi muhtemeldir.

Kuş dili oyununu Wittgenstein’in ortaya koyduğu ‘dil-oyunları’ kavramıyla karşılıklı bir okuma ile daha iyi bir şekilde anlamak da mümkün olabilir. Wittgenstein, ikinci döneminde ki bu döneme post-Tractatus da denmektedir, ‘Felsefi Soruşturmalar’ isimli kitabında uzunca ve temel bir kavram olarak bahseder dil-oyunları kavramından. Wittgenstein ikinci döneminde ideal dil anlayışından kurtulmuştur ve bunun yerine ‘hayat formları’ ve bu formları dile getirdiğimiz bir ‘dil oyunu’ndan bahseder ki artık bu dönem itibarıyla Wittgenstein için konuşmanın kendisi bir dil oyunudur. Altınörs, Wittgenstein’in bu iki dönemi arasındaki farkı ve imgelem dili fikrinin yerine dil oyunlarının almasını şu şekilde söyler:

İlk döneminde dünyayı olguların toplamı olarak tanımlayan ve dünya ile dil arasındaki ilişkiyi resmedilen / resmeden ilişkisi biçiminde kavrayan Wittgenstein, ikinci döneminde dünya hakkındaki tasarımı değiştirdiği gibi aynı zamanda ikisi arasındaki bağlantıya dair kavrayışını da gözden geçirmektedir. Artık dünya, yalın bir olgular koleksiyonu olmanın ötesinde, konuşan ve eylemde bulunan kişilerin -birtakım toplumsal mutabakatlara ve kurumlara bağlı olan- yapıp etmelerinin de içinde yer aldığı bir yapıdadır. Böyle bir dünya imajıyla dil arasında artık nesnel ve ideal bir resmetme ilişkisinden söz edilemez; konuşmak, sonsuz çeşitlilikte olan ‘ hayat formları’ temeline dayalı bir etkinliktir. (Altınörs, 2003)

Kuş dili başlığı içerisinde değinmeden geçmemiz gereken bir önemli fenomen de papağanların ses taklit yeteneklerini kullanarak belli bir dağarcığı dile getirebiliyor oluşlarıdır. Bu elbette papağanları ses taklidi konusundan başarılı olmalarına rağmen onları ‘konuşabilir’ yapmaz. Konuşmanın mantığı ve dil ile oynama yetisini zorunlu tuttuğu söylenmektedir Buna karşılık Derek Bickerton bir deney papağanının aslında

konuştuğunu iddia etmektedir. İsmi Alex olan gözlem altındaki bu papağanın geniş bir kelime dağarcığına sahip olmasının yanısıra bu kelimeleri mantık içerisinde seçtiği gözlenmiştir:

Alex gerçekten konuşuyordu. Ne olmuş yani, diyeceksiniz. Pek çok papağan konuşur. Fakat bu papağan mantıklı konuşuyordu. Ne istediğini sorduğunuzda, ‘fıstık isterim!’ diye yanıtlardı. Fıstık yerine üzüm tanesi verdiğinizde, size kızar, ‘Hayır!Fıstık isterim!’ derdi. Bildiği ve yerinde kullandığı yaklaşık elli sözcük vardı, altına kadar sayabiliyordu, yedi rengi ayırt edebiliyordu, eşleştirme testlerini yapabiliyordu, pek çok eşya arasından yeşil ve üç köşeli olanı seçebiliyordu. (Bickerton, 2012:93)

2.2 Dil Felsefesi

Dil felsefesi, felsefe tarihinin ilk zamanlarından beri önemli yer tutan meselelerden biri olarak var olmuştur. Felsefe tarihi içerisinde, düşünce ve onun kendini açığa vurduğu yer olarak dil, felsefenin en asli unsurlarından biri olarak önemini daima korumuştur. Yaygın bir söylem olarak düşünme bir iç konuşmadır. Belki de dil ile düşünce arasındaki bağ bu sebepten felsefe tarihinin en önemli meselelerinden birisi haline gelmiştir. Bu önemli bağı felsefe tarihi içerisinde ele alan ilk filozoflardan birisi Platon olmuştur:

Dil ile düşünme arasındaki bu içten bağ, çok eski zamanlarda dikkati çekmişti. dil ile düşünme arasındaki bu sıkı bağ üzerine ilk kez dikkati çeken Platon olmuştur. Platon'a göre, düşünme, insanın içinden kendi kendisiyle yaptığı bir konuşmadır. İnsan, bir şeyi düşündüğü zaman, onu aynı zamanda dil ile hiçbir konuşmaya başvurmadan, kendi ‘içinden’ anlatmaya çalışır. Düşünme ile dil arasındaki bağ, ihmal edilirse, ile varlık Dünyası arasında kurulması gereken bağ kurulamaz. o zaman kelimeler boş birer klişe haline gelirler. (Mengüşoğlu, 2008:238)

20. yy'a gelindiğinde artık dil bilimleri gibi bir alandan söz etmekeyizdir. Dil çalışmaları tarihi boyunca sosyal bilimler alanında dil sosyolojisi, dil tarihi, dil bilimi, semiotik ve etimoloji gibi pek çok başlık açılmıştır. Yine bu yüzyılın ortasında yazdığı ‘Felsefenin Çağrısı’ isimli kitabı ile Nermi Uygur bir felsefeci olarak dil üzerine sürülen yaklaşımları dil felsefesi ve dil bilimleri şeklinde ikiye ayırmaktadır. Ona göre felsefe dile ‘anlamı nedir’ sorusu ile yaklaşırken (Heidegger'den alınan bir etki ile olsa gerek), dil bilimleri dilin kendisine ‘nasıl’ sorusu ile yaklaşır. Geleneksel felsefe tarihi içerisinde bu ayrımın kendisi felsefe ve bilim arasındaki farkı da bize eskiden beri

sunan bir araç soru olarak bilinir. Yine bu geleneksel sorgulama ile Nermi Uygur, insanın dili sayesinde dilin kendisini de sorgulayan bir varlık olduğunu önümüze koymaktadır:

Ama, insanın, bu soran varlığın soruları dünya' da tükenmez. Dünyayı sormaktan başka, insan, bir de dili, aracılığıyla, dünyayı bildiğimiz, dünyanın içinde yönelip eylediğimiz dilleri soru konusu yapar. İşte bu alanda ortaya çıkan soruları, bir bakıma, bellibaşlı iki soru tipine bağlayabiliriz. Bunlardan biri 'Dil nasıldır?' sorusu; öbürü, 'Dilin anlamı nedir?' sorusudur. Bu soruların ilki dilbilimlerinin, ikincisi felsefe çalışmalarının kılavuzudur. (Uygur, 2010:35)

Dil felsefesi hususunda önemli isimlerden biri de Wittgenstein olmuştur. Wittgenstein'in felsefesi genel olarak iki ayrı dönem olarak ele alınmaktadır. Birinci dönemi yine yenilikçi olmasına rağmen daha çok geleneksel tartışmaların bir devamı gibiyken ikinci döneminde Wittgenstein daha farklı bir tarza bürünerek felsefesini devam ettirmiştir.

Onun yola çıktığı nokta sıradan olgu söylemidir. Ancak sıradan olgu önermelerinin günlük yaşamda ve hatta bilimde kullandıkları gibi bırakmaz. dilin düşünceyi gizlediğini ve düşüncelerimizin gerçek biçimlerinin ancak içinde dile getirildikleri dil çözümlenip, başlangıç önermeleri diye adlandırdığı en küçük öğelerine ayrıldığında ortaya çıkarılacağına inanır. Bunun altındaki düşünce, sıradan bir olgu önermesinin dile getirilmesinin içinde birçok küçük adımlar bulunduran kaba bir atlayışa benzediğidir. (Pears, 1985:59)

Dil, son zamanlarda dil-bilimleri, dil-sosyolojisi, dil-psikolojisi gibi sosyal bilimler dahilinde bilimlerle yakın işbirliği içerisine girmiştir. Mengüşoğlu bu bilimsel ilişkilerin dışında bin dokuz yüz elli sekiz yılında ilk baskısı yayımlanan 'Felsefeye Giriş' kitabında, dil felsefenin yerini şu şekilde belirler:

Fakat hiçbir bilim, dilin varlık-niteliğini, dil ile varlık-dünyası, dil ile insan başarıları, dil ile insanın sübjektif-sferi arasındaki ilintiye, dilin insanın varlık-yapısı ve dünyadaki yeri bakımından anlamına, dilin başarılarıyla, işlevlerine ve benzerleri gibi problemlere dokunmamaktadır; işte bütün bu ve bunlara benzer problemlerle ancak dil-felsefesi uğraşabilir. Nitekim zamanımızda dil-felsefesi, felsefenin üzerinde büyük bir ilgi toplayan bağımsız bir disiplini haline gelmiştir. (Mengüşoğlu, 2008:232)

Dil dinamik ve değişken bir yapıdır. Nasıl ki herhangi bir konuşma dilinin sınırlarının keskin bir biçimde çizildiğini düşünemiyorsak, dilin ilk kelime ya da kavram üzerinde ortaklaştığımız anda kurulduğunu da düşünemeyiz. Kadri Kuram'ın 'Dilbilim ve Evrensel Dilbilgisi' adlı makalesinde dilin değişkenliği ve dinamik yapısına dair evrensel dilbilgisi kuramından bahsedilmiştir. Evrensel dilbilgisinin sunduğu 'İlkeler ve Değiştirgenler' kuramına göre her çocuk zihninden doğuştan getirdiği birtakım ilkelerle doğar. Bu ilkeler doğuştan gelen ham ilkelerdir. Bir de bu ilkelerin her bir farklı dilde yorumlanabilmesini sağlayan 'değiştirgenler' vardır. Bu değiştirgenler sayesinde dil keskin sınırların dışında dinamik bir yapıya sahiptir.

İlkeler ve Değiştirgenler Kuramının temelinden değiştirdiği bir görüş ise dillerin kesin sınırları çizilmiş ontolojik varlıklar olduğu düşüncesidir. Yani Türkçe diye bir dil vardır ve bu dil kurallarıyla birlikte bütün bir küme olarak var olmaktadır düşüncesi sorgulanmaya başlanmıştır. Gerçekte her dil birbirine hiyerarşik bir yapıyla bağlanan ilkeler ve bunların değiştirgenlerinden oluşan dinamik bir ifadeler kümedir. (Kuram, 2018:13)

Aristoteles dili yani sözsel dışavurumu tragedyanın dört önemli parçasından biri olarak 'Poetika' kitabında ele alır. Aristoteles bu kitabında sözsel dışavurumu temel olarak altıya bölmektedir ve çalışmamız için önemli olan 'hece' (syllabe) kavramının dışında bir de ayrıca 'öge' (stokheion) kavramını ele alır. Sözel dışavurumun merkezinde yer aldığını söyleyebileceğimiz ögeler aynı zamanda dilin insanı hayvandan ayırmasının temelinde yer alan yapılar gibidir:

Sözel dışavurumu genel olarak ele aldığımızda, şu parçalardan oluştuğunu görürüz: Öge (stokheion), hece (syllabe), bağlaç (syndesmos), tanımlık (arthron), ad (onama), eylem (hrema), bükün (ptosis) ve önerme (logos).

Öge bölünmez bir sestir; ama herhangi bir ses değil, bileşik bir sesin oluşumuna katılan bir ses. Hayvanlar da kimi zaman bölünmez sesler çıkarırlar, ama onların hiçbirine öge diyemem. (Aristoteles, 2003:57)

2.2.1 Ortak dil kavramı ve ortak dil arayışları

Bütün dilleri bilmesinin imkansız olduğunu bilen insan için belki de en büyük ve tek ortak ütopya dillerin tümünü anında, simultane bir şekilde anlamasına olanak sağlayacak teknolojinin gelişmesi olacaktır. İnsanın aynı dili konuşma arzusu Babil Efsanesi'nin de temelini oluşturan, kutsal kitaplarda yer almış kadim bir meseledir.

Dilin, iki kültürü birbirinden ayıran ilk nitelik olduğunu ya da bir ‘ayraç’ olarak yer alan en güçlü kültür ögesi olduğunu bu efsaneye dayanarak da söyleyebiliriz.

Dilin kökenine dair düşünmek, düşünen insan için kaçınılmazdır. Dilin kökenine dair tartışmalar ve hipotezler ise oldukça fazla ve çok yönlüdürler. Yaygın kanılardan birisi insanın evrimi süresince dili keşfettiğidir ve dil ise aynı zamanda insanın evriminin kilometre taşlarını oluşturmuştur:

Bir grup bilim adamı dilin köklerini insan ve şempanzelerin ortak atasının yaşadığı 6 milyon yıl önceye kadar uzatır. Onlara göre dil *Homo sapiens* türünün ortaya çıkışından önce oluşmaya başlamıştır. Bir grup bilim adamı ise dili sadece *Homo sapiens* türüyle ilişkilendirir. Erken dil gelişimini savunanlara göre milyonlarca yıllık bir dil evrimi söz konusudur. Dil gelişimini geç başlatanlara göre yaklaşık 150 bin yıllık bir evrim söz konusudur. Bu tartışmalarda fosillerden yola çıkarak bazı tahminler yürütülür. Özellikle beyin hacmi, sembol kullanımı, genetik özellikler, alet kullanımı, gırtlak yapısı gibi etkenler önem taşır. Tarihlendirme konusunda farklı görüşler vardır. (Kerimoğlu, 2016:69)

Babil efsanesi dillerin kökeni ve ortak ya da kusursuz dil arayışları açısından en önemli mit olarak yerini korurken Rousseau bu mitosunu reddederek dillerin kökeni üzerine kurulan fikirlere başka bir boyut getirir. Ona göre Babil Efsanesi gerçek olamaz çünkü dillerin birbirlerinden ayrıldığı dönem henüz medeniyetlerin kurulmadığı, yerleşik hayata tam olarak geçmeden önceki dönem olmalıdır.⁹ Çünkü Babil Efsanesi’nde kulenin içerisindeki yaşam figürü bizlere medeniyete geçmiş bir toplumu sunmaktadır. Dillerin kökeni üzerine temel kitaplardan birini yazmış olmasına rağmen bu konu ile ilgili en temel mitosunu deşillemesi Rousseau’nun tarihsel bir ters okuma ile bizleri tanıştırması açısından önemlidir.

Adem konuşuyordu, Nuh konuşuyordu; öyle olsun. Adem’ e öğreten, Tanrı’ nın kendisiydi. Nuh’un çocukları bölünerek tarımı bıraktılar ve ortak dil de ilk toplumla birlikte yok olup gitti. Bu, Babil kulesinin hiç varolmayacağı bir zamanda meydana gelmiş olmalıdır. Issız adalarda yalnız kalanların kendi dillerini unuttukları görülmüştür: kendi ülkeleri dışındaki insanların ortak işler yapsalar ve onlarla toplum içinde yaşasalar bile, nadiren birkaç kuşak sonra, ilk dillerini korudukları görülmüştür. (Rousseau, 2013:40)

⁹ Aslında bunun için efsane ya da mit diyoruz, onun bu çıkışı büyük ihtimalle yaşadığı dönemde bu mitin gerçek olduğuna dair körü körüne inananlara.

Ortak dil ya da kusursuz dil arayışlarının Avrupa tarihi açısından ele alındığı en önemli kaynaklardan biri olarak Umberto Eco'nun 'Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı' adlı eserini sayabiliriz. Eco kitabının ilk bölümlerinde Ademi dillerden karışık dillere (Confusio Linguarum) geçişi anlatır. Eco'ya göre Avrupa'da uzun yıllar boyunca yalnızca üç dil sayılırdı ki yalnızca bu üç dilin yazısı vardı: İbranice, Latince, Yunanca. Eco, bu dillerin çarmihın üzerinde yazan üç dil olmasının da önemli bir yer tuttuğu belirtir. Uzun yıllar boyunca bunların dışındaki diller 'barbaroi' yani barbar diller olarak nitelendirilmekteydiler. Uzun yıllar boyunca bu dillerin ne konuştuğu ne söylediği anlaşılmasız olarak bir köşeye atıldığı söylenir. Eco'nun belirttiği önemli vurgu ise şudur ki bu diller elbette kendi içerlerinde oldukça anlamlıdır fakat onu bilmeyenler tarafından anlaşılmamaktadırlar.

Avrupa, kendi halkdillerinin doğuşuyla başlar ve bu dillerin orta ya çıkışına karşı çoğunlukla kaygı yüklü tepkiyle Avrupa'nın eleştirel kültürü başlar; Avrupa'nın eleştirel kültürü, dillerin parçalanması dramıyla karşı karşıya kalıp, çokdilli uygarlıkların yazgısı üzerine dü şünmeye başlar. Bundan rahatsızlık duyarak, bir çare bulmaya çalışır: Kâh geriye doğru, Âdem'in konuşmuş olduğu dili yeniden keşfetme ye çabalayarak, kâh ileriye doğru, Âdem'in dilinin yitirilmiş kusur suzluğuna sahip olacak bir akıl dili kurmayı hedefleyerek. (Eco, 2004:18)

Öte yandan dil ayrımının başladığı yerdir ve nesneyi nesneden, insanı insandan ayıran dilin bütün insanlık adına ortak olması da belki de insanın sahip olduğu en eski ütopyalardan birisi olarak kaçınılmaz olmuştur. 'Ayrırımda birleşim' gibi bir kavramsallaştırmanın mümkün olabileceği şekilde bütün paradoksal ve tanrısalılığıyla insanın dilde ortaklaşma ve kusursuz dili bulma girişimi olarak çok eski zamanlardan beri sürmektedir. Bugünün bilimsel durumu üzerinde önemli yer tutan 'kodlama dili' Babil efsanesi ya da Babil kulesi mitinin hala güncelliğini taşıdığını kanıtlarcasına varlığını sürdürmektedir.

Konuşma dili açısından geçerli olan kuramlardan biri de ilk dille ilgili olarak bilinen Proto-Dünya'dır. Bu tek kökenlilik açıklamasına göre bütün dillerin kökeninde tek bir dil vardır, bugün konuşulan bütün diller bu dilden türemişlerdir. Yine Babil Kulesi mitosuna oldukça bağlı olan bu açıklamadan Bernard Comrie bu açıklamayı spekülatif ve test edilebilirlikten uzak bulduğu için uzaktır:

Eğer dünyanın bütün dilleri ortak bir ata dilden geliyor ise -bu açık bir soru olarak kalmalıdır- bu durumda, ata dil ve dilin en eski kayıtlar arasındaki zaman derliği o kadar büyük olacaktır ki, tek kökenliliği kurmak veya Proto-Dünya' yı kayıtları olan dillerden ayıran değişiklikleri izlemek için hiçbir umudumuz olamayacaktır. (Comrie, 2005:40)

Tek kökenli dil, ata dil, Proto-Dünya, evrensel dil, Ademi dil adlarıyla duyduğumuz açıklamaların ötesinde, konuşma dillerinden farklı, daha geniş kapsamlı bir nüfus açısından geçerli olabilecek bazı yeni ya da güncel dil çalışmaları bulunmaktadır. Bir sıralama yapmadan bugün iddia edildiği üzere hemen hemen bütün dünyada iş görebilecek ortak dil uygulamaları şu şekilde sayabiliriz:

- İşaret dili.
- Kodlama dili.
- Jest ve mimikler.
- Müzik (Nota sistemi)

Dilin soyutlandıkça ve herkes tarafından anlaşılır oldukça konuşulması zor bir hale geldiği söylenmektedir. Tabii, bu yargı daha çok yazım dilleri için geçerliliğini korumaktadır. Kodlama yani bilgisayar dili, matematik gibi yazım dillerinin bunların arasında yer aldığını söyleyebiliriz. Müzik notası ve müzik notası okumak da konuşmaya pek yatkın olmayan ama var olan yazımı (müziği) anlamaya ve anlatmaya olanak sağlayan bir soyutlama özelliğine sahiptir. Örneğin, ağzınızla mırıldandığınız bir müziği kelimelerden oluşan yazı diline dökmemiz oldukça zordur. Bunu daha iyi yapabilmek için müziğe daha uygun olan nota yazımını seçmeniz gerekebilir. Yine yazının semantik bir formu olduğu söylenen 'Asemik yazma' kelimelerin kullanılmadan yazının mümkün olabileceğini savunan çalışmalardan birini oluşturur.

Yazının anlamını belirleyen işaretlerle söyleyişi düzenleyen işaretler arasında elbette bir fark vardır. Sadece ünsüzleri kullanarak, yazısıyla son derece açık bir dil yapmak oldukça kolay olurdu, ama bu dili konuşamazdık. Cebirde işte bu dilden bir şeyler vardır. (Rousseau, 2013:31)

Babil efsanesi teolojik olarak dillerin kökeninin dayandığı mitos olarak bilinir. Lingua Adamica (Adem dili) olarak bilinen Hz. Adem' den gelen ve bütün insanların

konuştuğu ortak dil, Tanrı tarafından kendini ilahi gören insanoğlunun cezalandırılması için bozulmuş ve dağıtılmıştır:

“Dillerin kökeni, insan zihnini meşgul eden kadim meselelerden biridir. Mesele öylesine kadimdir ki, kültürün ilk aktarılma vasıtalarından biri olan efsanelere bile konu edilmiştir. Eski Ahit’in naklettiği ünlü Babil Kulesi efsanesinde, bidayette insanların aralarında anlaştığı biricik lisan olan *lingua adamica*’nın, Âdemoğullarının kibirle Tanrı’ya meydan okumalarının cezası olarak Tanrı tarafından bozulduğu ve farklı dillerin ortaya çıktığı nakledilmektedir (Tekvîn XI: 1-9). Eski Ahit’in dile ilişkin âyetleri, dilin “ilâhî bir ihsan” olduğuna hükmeden bir gelenek meydana getirmiştir. Mahlûkatın Âdem peygamber tarafından adlandırılmasıyla ilgili âyetlerini hatırlayacak olursak: Rab Tanrı yerdeki hayvanların, gökteki kuşların tümünü topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Âdem’e getirdi. Âdem her birine ne ad verdiyse, o canlı o adla anıldı. Âdem bütün ehlî ve yabânî hayvanlara, gökte uçan kuşlara ad koydu (Tekvîn II: 19-20). (Altınörs, 2012:63)

Kaybettiği ortak dili tekrar bulma arzusunun başka başka edimlerde ve düşüncelerde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Leibniz’in kurduğu monadlar temelli felsefe matematiğın ortak dil olduğunu söyler bizlere. Yine aynı şekilde müziğın neredeyse bütün dünyada evrensel dil ya da ortak dil olarak nitelendirildiğı ile karşılaşabiliriz. Materyalist olduğunu söyleyebileceğımız Orhan Hançerlioğlu insanın gelişmesi adına tıpkı ulusların ihtiyaç duyduğu gibi her birimizin ortak dile ihtiyaç duyduğumuzu vurgular. Yine materyalist olmasının etkisi ve katkısı ile ortak dil onun için kaybedildiğı için aranan bir şey olmasından ziyade insanlığın geliştikçe kavuşacağı ve tanışacağı bir şey olarak duran bir hedef gibidir. Bunun dışında da özel ihtiyaçları karşılamaya yönelik her dil ‘yapay’dır onun için:

Başlangıçta insanların küçük ve kapalı topluluklar halinde yaşamaları yüzünden birbirlerinden bağımsız olarak grup dilleri gittikçe ortaklaşmaktadır. Bir ulusun gelişmesi için nasıl ortak bir dil gerekiyorsa insanlığın gelişmesi için de ortak bir dil gerekmektedir. İnsanlar, günlük ihtiyaçlarının meydana koyduğu doğal dil’leri yanında, özel ihtiyaçlarını karşılamak için matematik simgeler dili vb. gibi yapay dil’ler de ortaya koymuşlardır. (Hançerlioğlu, 2010:63)

Leibniz ‘Ademi Dil’ olarak da bildiğımız evrensel bir dil kurma girişimi içerisinde bulunan en önemli isimlerden birisidir. Bu girişimini ortaya koyabilmek için Leibniz ‘characteristica universalis’ temelinde matematiğı, bilimi ve metafiziksel kavramları yansıtabilen bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Kavramları bu şekilde bulabilmek içinse

'calculus ratiocinator' denen, kavramların mantıksal ve evrensel bir hesaplamasını ortaya koymuştur. Leibniz için evrensel ya da global bir dilin varlığı o dilin dayandığı kesin kurallarla mümkün olabilir.

Leibniz'e göre, bütün dillerin kökeni tek bir "Âdemî" dile dayanır. Burada Âdemî dil ile kastedilen bir doğa dili (a language of nature) dir; "yani, doğuştan, evrensel, doğal, keyfi olmayan, tam, kapsayıcı ve dinamik yani, nedensel olarak güçlü bir dildir." Leibniz'in "Âdemî" dediği bütün dillerin kendisinden çıktığı bu ilk dilde, nesnelere, nesnelere temsil eden sözcükler arasında doğal bir ilişki, başka bir ifadeyle tam bir örtüşme söz konusudur. Leibniz'in doğal dil anlayışı, onun ezeli ahenk, yeter neden ve doğuştancılık anlayışının mantıksal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. (Erdem, 2007:88)

"Müzik, bir iletişim kurma biçimidir!" ya da "Müzik evrensel bir dildir!" Leibniz' e ait olan bu sözlere yakın pek çok başka söylemlerde başka düşünce insanı tarafından gündeme getirilmiştir. Dil ve müzik ile uğraşan pek çok insan için bu söylem üzerinde büyük bir ortaklık taşımaktadır. Kendine ait öğretileri de bulunan İnyet Han da önemli bir sufi olarak bu temel söylemde ortaklaşmıştır: "Eski çağ insanlarına göre müzik bir düzeneksel, mekanik bir sanat ya da bilim değildi; müzik ilk dil idi." (Han, 2019:70) Leibniz'in ortaya koymaya çalıştığı türden bir girişimi onun evveli olan Rousseau şu şekilde ve Leibniz'in evvelinde dile getirmiştir:

Bütün gelişmiş diller doğal bir ilerleme sonucunda niteliklerini değiştirmek ve açıklık kazanırken güçlerini yitirmek zorundadırlar; dilbilgisi ve mantığı yetkinleştirmeye ne kadar önem verirsek bu ilerlemeyi de o kadar hızlandırırız, bir dili kısa sürede soğuk ve tekdüze hale getirmek için de o dili konuşan halkların içinde akademiler kurmak tek başına yeter. (Rousseau, 2013:30)

Müzik en esaslı ortak ya da evrensel dillerden birisidir ve belki daha da ötesinde bütün ortak ve evrensel dillerin başında geldiği söylenmektedir. Aynı zamanda Adorno'nun da iddia ettiği üzere müzik felsefeye her sanat dalından daha yakındır. Müziğin dili dolayimsız ve bağlamsızdır. Anlam ile imgesel bir ilişki kurmadığı için güftesiz müzik (yani kavramsal imgelenimin dışındaki müzik) -ki buna safi müzik de denmektedir, katıksız olarak sesi kendisine malzeme edinir. Kimi zaman dinleyiciye anlamlar vaat eder gibi görünürken bunu dinleyiciye tam olarak teslim etmez ya da edemez müzik. Adorno bu durumu müziğin bu ilişki içerisinde bir sfenks gibi yer aldığını söyleyerek vurgular. Ona göre safi müzik yani güftesiz müzik dinleyiciye sürekli anlamlar vaat edip arada bir de bu anlamları bahşeder (ki bu durumu bolca kullanılan major müzik mutlu, minör duygulu ve hüzünlü örneğinden çıkarabiliriz). Adorno aynı zamanda

arada bir bahşedilen anlamların tıpkı bir sfenks gibi dinleyicisiyle ya da müziği yapan insanlarla alay ettiğini söyler çünkü bu durum müzik için tam da anlamı öldürmenin araçlarından biridir.

Bir dil olarak müzik katıksız bir ada, dolaysızlığı nedeniyle insan bilgisinin erişimine tamamen kapalı olan, şeyle göstergenin mutlak birliğine yönelir. Müziğin ada yönelik ütopyacı ve aynı zamanda umutsuz çabaları onu felsefeyle ilişkilendirir ki, müzik düşüncesi tam da bu yüzden, öteki her sanat dalından daha yakındır felsefeye. Fakat ad müzikte, taşıyıcısından ayrılmış, dolayısıyla her tür anlamlandırmanın, anlam bulma ereğinin tam zıddı olan katıksız ses olarak öne çıkar. (Adorno, 2018:198)

Kültürün önemli bir parçası olan müziğin ya da müzik kültürlerinin bahsettiğimiz güncel ve sanal sınırları aşmak başarısı müziğin tarihi boyunca sürmüştür. İddia edildiği üzere müziğin evrensel bir dil olma durumu kültürlerin dilleri sebebiyle oluşturulmuş geçici sınırların da hızlıca aşılmasını sağlamıştır. Dil farklılıkları kültür etkileşimlerinde açıcı roller oynamış olsalar da aslında aşılması gereken ilk engellerin bu farklılıklar olduğunu tarihsel yorumları da dikkate alarak söyleyebiliriz.

Aynı zamanda dil, Heidegger'den bildiğimiz üzere varlığın, tabii olarak da dillerin sahibi olan insanın evidir. Bunun aksine yine dillerimizin farklı farklı olması sebebiyle dilin varlığı ancak kastedebilmesi 20.yy'ı dil sorununun araştırılmasıyla hatta bu araştırmalar sayesinde yüzyılı 'dil paradigması' ile geçilmesini sağlamıştır. Yüzyılın sonlarına doğru ise hakim olan dil paradigmasının yerini 'iletişim' çalışmalarının ya da 'iletişim paradigması' nın aldığını söyleyebiliriz. Anlam sorununu takiben 20. yy sonlarında iletişimin kendisi de bir soruna dönüşmüştür. Televizyonların ve görüntülü diğer teknolojilerin yaygınlığı (artık telefonlarımız bile birer görüntü cihazı), iletişim çalışmalarına zemin hazırlayan etkenlerdendir. İletişim paradigması dahilinde bazı entellektüeller görüntü merkezli dünyanın yalnızca teknolojide değil düşünce tarihimizde de geleneksel bir hakimiyeti olduğunu vurgulamaya başlamışlardır. Göz-merkezli düşünce anlayışına karşı tavır alan entelektüeller yani Anti-okülersentrikler müzik tarihimizin bile artarak ilerleyen bu görüntü hegemonyasının tesiri altında olduğunu söylemektedirler. İddia ettikleri halde melodinin evrenselliği üzerinden sürdürülmesi gereken bir müzik dünyasının aksine, müzik daha çok güftenin imgeselliğinin altında kalmış vaziyettedir. Bahsimizin nihayetinde de yer alacak terennüm kavramı ise geleneksel bir güfteleme metodu olup kelimelerle yaratılan

kavramsal imgelemi yıkmak, değiştirmek, bozmak, oyunlaştirmek itibariyle geleneksel ve alternatif bir Anti-okülersentrik yöntemdir. Asya'dan Balkanlar a uzanan çizgide izleriyle karşılaştığımız terennüm kavramını da yalnızca Türkiye ya da Osmanlı üzerinden anlamak müzik kültürlerinin kolay bir şekilde herhangi bir sınır içerisine alınamaması gerçeği üzerinden neredeyse imkansızdır fakat, terennümlerin kullanımının özellikle Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki sıklığından ve diğer kullanımlara kıyasla karakteristik farklılıklarından bahsetmek yanlış olmayacaktır. Her ne kadar artık kullanılmıyor gibi anlaşılsa da terennümlerin yakın kültürlerdeki benzer kullanımlarını ve günümüze kadar uzanan çağdaş izlerini yakalayabilmekteyiz. Çalışmamız ise dilde birleşme arzusunun müzik kültürü içerisindeki terennüm kelimeleri aracılığında ve Anti-okülersentrik bir tavırla yaşandığı tarihsel akışıyla bulmaya çalışmaktadır.

Dil aynı zamanda ticaretin gerekli olduğunu dünya düzeninde köklü bir önem taşımaktadır. Ticaretin var olabilmesi için en önemli koşullardan birisi güven ortamı yaratmak ve bu ortamı sürdürmektir. Güven ortamı için gerekli önemli koşullardan biri de ortak bir dil konuşabilmektir ki ticaretin dinamik ve soyut nesnesi olan 'para' da uluslararası anlamda bu ortaklığı kurmaktadır diyebiliriz. Kültürler ticareti yani değiş tokuşu kendini yaymak ya da devam ettirmek için de kullanırlar. Değiş-tokuş ile geçişini, aktarımını ve sürekliliğini sağlamışlardır kültürler ve yine bu değiş tokuş için de belki ticaretten daha fazla bir şekilde güven ortamı gerekmektedir. Güven ortamı içerisinde yapılmayı gerektiren ticaret ve gerekli olan güven ortamını yaratabilmek iki farklı kültürün dahil olacağı veya yaratacağı ortaklaşmalarla sağlanabilir.

Her ortak dil içerisinde daha dar bir kitle veya grup tarafından konuşulan yeni bir ortak dil daha yaratılabilir. Tümelden tekile bir sıralama ile örneklendirirsek: Müzik>Modal müzik>Osmanlı Makam Müziği>Tokat Müziği... olarak ortaya koyabileceğimiz bir akış mümkündür. Ortak dil olan müzik özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik dilinin içerisinde daha dar bir ortak müzik dili olarak yer almıştır. Müzik kültürü imparatorluk olan Osmanlı'da hem dil açasından (Osmanlıca) hem de müziği bakımında ortak bir dil oluşturmuştur ya da ortak bir dil olarak var olmuştur. Nasıl ki Osmanlıca Türkçe, Farsça, Arapça gibi birçoğ farklı dilden beslenerek var olmuşsa Türk Makam Müziği de Osmanlı döneminde birçoğ farklı kültürün müziklerinin bir ortaklaşması sayesinde kendini var etmiştir.

2.2.2 Paradigma olarak ‘Dil’

Paradigma olarak dil yirminci yüzyılda kendini var etmiştir. Tabii, bu paradigmanın kendi altyapılarını Eski Yunan’dan itibaren taşıdığını söylemek gerekmektedir. Platon’un mesele edindiği dil ilerleyen süreçte Descartes, Leibniz, Condillac, Berkeley, Rousseau, Herder, Renan ve Bergson gibi filozoflarla kendini yirminci yüzyıla taşımıştır. Bunlar içerisinde Descartes düşünce ve dil arasındaki ilişkiyi irdelemiş; Leibniz dilin kendisini üzerinde ortaklaşabilecek bir idea olarak tasarlamıştır.

Yirminci yüzyıl dil paradigmasının filozoflarını kabaca Saussure, Wittgenstein, Russell, Chomsky, John Langshaw Austin, John Rogers Searle olarak sıralayabiliriz. Bu yüzyılda saydığımız filozofların düşünceleri doğrultusunda gelişen dil paradigması, düşünce tarihinin her şeye dil üzerinden yaklaşılacak bir dönem geçirmesine sebep olmuştur. Artık bu yüzyılda herhangi bir şeyi anlamak istiyorsak ona dil üzerinden yaklaşmak moda olmuştur. Mesela yirminci yüzyılı anlamak isteyen bir sosyal bilimci bu yüzyılda rahatlıkla şu tabiri kullanmış olabilir: ‘Yirminci yüzyılın dili.’ Yine bu yüzyılda ‘Mimarlığın Dili, Sanatın Dili, Müziğin Dili, Psikolojinin Dili, Sosyolojinin Dili, Edebiyatın Dili...’ gibi tabirleri sık sık gündeme gelmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarında dil, sosyal bilimlerin alanında paradigma olarak kendine bir zemin bulmuştur. Mimarlığın dili, müziğin dili, siyasetin dili gibi kavramlar çalışma alanlarına dönüşmüşlerdir. Yüzyılın sonlarına doğru dilin içerisindeki ses üzerine düşünölmeye başlanmıştır. Claude Levi-Strauss bin dokuz yetmiş sekiz yılında yazdığı ‘Mit ve Anlam’ kitabında kendini takip eden çalışmalara şu şekilde etki vermiştir:

Sözün gelişi, çağdaş linguistler dilin temel unsurlarının, kendi başlarına hiçbir anlamı olmayan fakat anlamı ayırt etmek için birleştirilen fonemler -yani bizim yanlışlıkla harfleri kullanarak temsil ettiğimiz sesler-olduğunu söylüyor. Pratik olarak, müzik notaları için de aynı şeyi söyleyebilirsiniz. A notasının -A, B, C, D ve diğerlerinin- kendi başına hiçbir anlamı yoktur; yalnızca bir notadır. Müziği yaratabilen sadece notaların kombinasyonudur. Dolayısıyla, dilde temel materyal olarak fonemlere sahipken, müzikte Fransızca ‘soneme’ -İngilizcede muhtemelen ‘toneme’ (tonem, tonbirim, titrembirim)- dediğimiz bir şeye sahip olduğumuzu çok rahat söyleyebilirsiniz. İşte bu bir benzerliktir. (Strauss, 2013:70)

Dile olan yaklaşım yüzyıllar boyunca, düşünce modalarına göre değişiklikler sunmuştur. Eski Yunan'da Platon'un aracılığıyla dilin evreni yansıttığı düşünülürken Leibniz itibarıyla dil artık evreni düzenlemektedir. Leibniz'in evren tasarımı dil, onun yani evrenin mükemmelliğini yansıtabilme aracı olma ihtimali ile vardır. Dile yaklaşım yüzyıllar içerisinde dönemlere göre değişiklikler sergilemiş olmasına rağmen yirminci yüzyıla gelindiğinde bir paradigma haline bürünmüştür. Bu yüzyıla gelene kadar ise sık sık dönüşümler geçirdiğini Umberto Eco şu şekilde vurgular:

Gerçek şu ki, on sekizinci yüzyıl kültürünün dile bakış açısı bir önceki yüzyılın bakış açısından farklıydı. Artık düşünce ile dilin karşılıklı olarak birbirlerini etkilediği ve atbaşı gittiği ya da gelişen dilin düşünceyi değiştirdiği savunuluyordu. Eğer böyleyse, çeşitli dillerin şu ya da bu biçimde yansıttıkları, evrensel ve sabit düşüncenin dilbil gisi şeklindeki rasyonalist varsayım artık savunulamaz. Soyut bir us lamlamaya dayalı hiçbir fikir sistemi, kusursuz bir dilin kuruluşunun bir parametresi ve ölçütü haline gelemez. Dil, Platoncu düşüncenin önerdiği gibi önceden belirlenmiş bir kavramsal evreni yansıtmaz, o evreni oluşturmaya çalışır. (Eco, 2004:243-244)

Babil mitosuna bir farklı yaklaşım da Dante'den gelmektedir ve bu yaklaşım belki de yirminci yüzyıl dil paradigmasının geleceğini temellendiren bir söylem olarak durmaktadır. Dante'ye göre Babil Kulesi miti etnik gruplar sebebiyle değil farklı meslek grupları ve gelişerek ayrılan 'teknik'in dilini işaret etmektedir. Babil'e düşen diller ayrılığı belki de Dante'nin dönemi ve Dante için bizlere doğacak olan dil paradigmasını işaret etmektedir. Dil yüzyıllar içerisinde önemini değiştirerek korumuşken yirminci yüzyıl kendini paradigma olarak kabul ettirmiştir. Dante'nin yaşadığı dönem için mesleklerin kendilerine ait teknik dilleri oluşmuşken yirminci yüzyıla gelindiğinde dilin kendisi bir teknik olmuş olabilir.

Buna karşın, Dante, *De vulgari eloquentia'dz* (I, V) *confusio lingu- arum* un benzersiz bir "eğitici" değişkesini veriyordu: Babil olgusu, değişik etnik grupların dillerinin doğuşu olarak değil, teknik "dille rin" çoğalması olarak görülür (mimarlar, mimarların dilini konuşur, taş taşıyanlar kendilerine ait bir başka dili). Dante burada yaşadığı dönemdeki esnaf loncalarının jargonlarını düşünmektedir. Burada *dil iş bölümünün* eşlik ettiği bir iş bölümü kavramının, zamanından çok önce dile getirilişini görmenin çekiciliğine kapılıyor insan. (Eco, 2004:287)

Yirminci yüzyıl "... dili" gibi tabirleri sık sık duyduğumuz bir dönem olmuştur. Bununla birlikte dilin kendisi üzerine çalışmalar da bu yüzyılda bir diyalektik halinde ilerlemektedir. Skinner ile birlikte gelişen davranışsal psikoloji de kendisine dili de konu ederek sürerken bu süreci takiben Chomsky davranışsal psikolojinin dile yaklaşımına karşı çıkar:

20. yüzyılın başlarında klinik psikolojide baskın görüş Skinner'ın savunucusu olduğu davranışçılıktır. Bu görüşe göre insan, zihninde boş bir tabakayla doğar, etki-tepki-geri bildirim üçlemesiyle boş tabaka doldurulur ve insan diğer bilgilerin yanısıra dili öğrenir. Chomsky'nin 1965 yılında yayınladığı *Aspect of the Theory of Syntax* ve sonrasındaki çalışmaları davranışçılığa ve dil-düşünce-kültür ilişkisine bir karşı çıkış olarak bilim dünyasında büyük tartışmalar başlatır. Chomsky, Yunan filozof Platon'un bilginin kaynağı hakkındaki görüşlerinden hareketle Platon'un problemi adını verdiği basit ama mevcut kuramlarla cevaplanması oldukça zor olan bir soru sorar: Eğer insan boş bir zihinle doğuyor ve her şeyi etrafındaki girdiler sonucu öğreniyorsa bir çocuk daha önce hiç duymadığı bir tümceyi nasıl üretmektedir? İnsan zihninde bir dilin kurallarını kaydetmesine yarayacak bir şema yoksa girdisi olmayan bir ürünün çıktısı olamaz. Ayrıca dilin kuralları sanılan aksine öyle karmaşıktır ki 2 yaşında bir çocuğun bir tümce kurması mucize gibi algılanmalıdır ancak bilimde mucizeye yer yoktur. (Kuram, 2018:10)

Dil paradigmasının içerisinde ismiyle önemli bir yer tutan Chomsky'nin dil felsefesi ve dilbilim çalışmaları içerisinde en önemli kırılmaları yaratan filozoflardan biri olduğu söylenmektedir. Hatta 'üretici dilbilgisi' modeli ile Chomsky'nin felsefe içerisinde dilbilim dönemini başlatan kişi olduğu da söylenir:

Dilbilim ve dil felsefesinde daha önceleri, belirsizlik, muğlaklık gibi dil olgularını açıklamakta çekilen sıkıntılar, tümüyle sınıflamacı dilbilgisi yöntemi ile yapılan dil çözümlemeleri nedeniyledir. Yapısalcılık ve ondan önceki dilbilgisi çalışmaları, dili açıklamanın yanı sıra, tümcelerin yüzeysel yapılarını açıklamaya yönelmiş, tümcelerin yüzeyde belirsiz görünen, daha derinde bulunan mantıksal yapıda çözümlenebilecek olgulara ulaşamamıştır. Bu nedenle Chomsky'nin üretici dilbilgisi modeli, tümcelerin dizimsel yapısı ile mantıksal yapısı arasındaki bağı belirlemesiyle dilbilimde yeni bir dönemi başlanının yanı sıra, felsefede de dilbilim dönemini açmıştır. Çünkü artık felsefenin alanına giren, çözümleyici, bireşimsel, gerektirme tümceleri, dilbilgisi modeli içinde açıklama bulmuştur. (Külebi, 1997:80-81)

Yüzyılın sonlarına doğru paradigma olarak varlığının sürdüren dil yerini 'ses'e bırakmış gibidir. Mimarlığın dili, müziğin dili gibi kavramlar artık yerini 'mimarlığın

sesi' gibi kavramlara bırakırken daha da öteye gidilerek 'dilini sesi' denen bir kavram karşımıza çıkarılmaktadır ki bu pek de yeni bir söylem değildir. Adriana Cavarero, *For More Than One Voice* isimli kitabındaki 'Voice of Language' başlığında tam olarak bu konuya eğilir. Cavarero, Aristoteles ve Platon'un ses yani o günkü bağlamda 'phonology' ve 'photic' üzerine bahislerini ele alarak konuyu bu güne kadar Anti-metafiziksel bir pozisyonda takip etmektedir. (Cavarero, 2005:53-61) Aynı bölümde dile ses üzerinden de yaklaşılır. Nasıl ki ağız ya da şive dediğimiz farklar yani kendine has dilleri sayesinde insanların nereli olduğunu çıkartabiliyorsak, telefonda sesini duyduğumuz bir kimsenin kim olduğunu da genellikle anlayabiliriz. Nasıl ki her insanın kendine has bir yüzü ve vücut yapısı var ise kendine has bir sesi vardır.

2.2.3 Yapısöküm, dil ve anlam

Dekonstrüksiyon olarak da bildiğimiz yapısöküm ya da inşasızlaştırma Jacques Derrida tarafından temellendirilmiştir. Yapısökümcülükten bahsederken doğal olarak Jacques Derrida'dan başlamak uygun olacaktır. Cezayir asıllı bir Fransız olan Jacques Derrida'yı yakın zamandaki vefatını da dikkate alarak çağımızın filozoflarından biri olarak nitelendirebiliriz. Bin dokuz yüz otuz ve iki bin dört yılları arasında yaşamış olan Derrida ile ilgili Orman bize şu bilgileri vermektedir:

Derrida'nın felsefedeki ilk çalışmaları büyük ölçüde fenomenolojiyle ilgilidir ve genç bir filozofken çalışmaları daha çok Husserl'i konu edinmektedir. Felsefesinde, diğer erken dönem düşünceleri arasında Nietzsche, Heidegger, Saussure, Levinas ve Freud gibi isimlerle ilgili olan çalışmalarından söz edilebilir. Derrida, "yapıbozum" (deconstruction) denilen, metne olan yaklaşımının gelişiminde, tüm bu adı geçen filozoflara haklarını teslim etmek gerektiğini söylemektedir. Derrida, 1967'den sonra dünyaca ünlenmiş ve bu dönemde üç ciddi çalışma yayınlamıştır: "Of Grammatology", "Writing and Difference", "Speech and Phenomena". Bunlar arasında belki de en önemlisi "Of Grammatology"dir (1967). Burada Derrida, Batı düşüncesini temelden etkilemiş olan konuşma-yazı karşıtlığını gösterir ve bu karşıtlığın temelini çürütmeye girişir. Derrida'nın bu çalışmasında dil ile olan kaygısı diğer temel metinlerindeki ile (erken dönem çalışmalarından Dissemination, Glas, The Postcard ve geç dönem çalışmalarından Spectres of Marx, The Gift of Death, ve Politics of Friendship) hemen hemen aynıdır. (Orman, 2015:64)

Yirminci yüzyıl filozofu olarak Derrida 2. Dünya Savaşı sonrasında 'geçmişini sorunlu sayan' entelektüellerden biri olarak Anti-metafizikçi isimlerin önemlilerinden biri

olmuştur. Temellendirdiği felsefe isminden de kolayca anlaşılacağı gibi (Yapısöküm) yapısalcılığın ve geleneksel felsefenin karşısında yer alan bir tutumdur. Yarattığı kötü sonuçlar nedeniyle kendinden önceki felsefe akımlarının pek çoğunun karşısında yer almaktadır ve diğer Fransız çağdaşları gibi onlara karşı kırgındır.

Jacques Derrida, Gramatoloji kitabında bizim çalışmamız için de önemli olan ‘logosentrik’ kavramını öne sürmüştür. Logosentrizmi sözmerkezcilik ya da ses merkezlik olarak da bilmekteyiz. Logosentrik kelimesi ilk defa 1920’li yıllarda Alman filozof Ludwig Klages tarafından kullanılmıştır. Derrida bu kavram ile metafiziği ve sözmerkezciliği eleştirir çünkü bunlar duyusal ve zihinsel yaşantının verilerini dolayimsız veriler olarak var sayarlar. Derrida bu eleştiriye de ‘difference’ kavramını öne sürerek yapmaktadır. Onun ‘difference’ terimi, mevcudiyet (presence) üzerine vurgu için bir panzehirdir. Bu terim hem farklılık hem de ertelenmiş olan anlamına gelir. Örneğin, yaşantının herhangi bir özelliğini anlamlandırmak ve gerçek bir yaşantı olarak saymak için gerçekte yaşantının mevcut (present) özelliklerine değil, başka özelliklere ihtiyaç duyulur. Böylelikle Derrida, diğer birçok akademik felsefeci gibi, düşünceler ve duyu verileri, istekler ya da algılar gibi zihinsel hayatın ani, kesin özelliklerine geleneksel felsefenin inanç duymasına meydan okur. (Hoy, 2007:68)

Alain Badiou’ya göre Derrida avcının karşıtıdır. Avcı, avının duracağına göre ateş eder oysa anlam tıpkı düşünce gibi hareket halindedir. Derrida kaçışın sürekli olduğunu ya da olması gerektiğini vurgular. Buna karşılık ya da bununla birlikte ‘dünyada olma’ söylemlerce işaretlenmiş olmaktır. Badiou’nun bahsettiğine göre inşasızlaştırmaya uğratılması gereken bir şey varsa o da inşasızlaştırmanın kendisidir. Yani aslında Derrida’ya yöneltilen eleştirilere karşı kendisinin yapısöküm kavramına bile karşı bir tavırda olduğu söylenebilir. Çünkü Derrida’ya göre yapısöküm kelimesi de akademik bir repertuara dönüştürülmüştür. Derrida yapısökümü önümüze temel bir düşünme arzusu olarak koymuştur. Dünyanın deneyiminin her zaman bir söylemsel dayatma deneyimi olduğunu düşünür zaten Derrida ve böylece onu yöneltilen eleştirileri kendisinin asıl meselesi olarak dikkate aldığı ve bunların üzerine düşündüğünü söylemek mümkündür. Badiou için Derrida herhangi bir meseleyi kapayıp bir köşeye koymanın karşısındadır. Derrida, çapraz bir direngelik ile her şeyin kararlılık yasası altına girdiği dönemlerde bile kaba metafizik türevli bölünmeleri reddetmiştir. Teşkil

edilmiş bölünelere girmeyerek cesur bir barış insanı olarak kendini var etmiştir. (Badiou, 2015:129-146)

Derrida'nın bize kattığı türden bir felsefi yaklaşımın dil paradigmasıyla geçilmiş bir yüzyılın sonlarına denk gelmesi oldukça anlamlıdır. Elbette dil paradigması içerisinde felsefi düşüncelerini geliştirmiş bir filozof olarak Derrida kendini bu paradigmadan ayrı koymaz ama bunun da ötesinde bu paradigmayı aşma girişimlerinde bulunuyor gibidir. Derrida dil, anlam, gösteren, gösterge ve gösterilen gibi kavramlarla yapılaştırılmış geleneğe karşı oynar. Söküme uğrattığı yapılar miras aldıklarıdır aynı zamanda ve doğal olarak 'basit' diyebileceğimiz türden eleştiriler çekmiştir üzerine. Sık uğradığı eleştirilerin biri yapıyı söken ya da çözümleyen biri olarak yine yapı üzerinden ya da yapılaşarak kendini anlatmış olmasıdır. Oysa ki Derrida'ya göre yanyana gelmiş, birleşmiş, üst üste binmiş her şey yapıyı temsil etmez ya da geleneksel anlamda yapı oluşturmaz. Yapı, sistematik olarak parça-bütün ilişkisi kurulmuş olanlarda vardır. Derrida hermenötiği bile eleştirirken okuma sürecini dolambaçlı bir karmaşaya itmesi ve metni fethedebileceği türden bir yaklaşıma sahip olması dolayısıyla eleştirir. Onun için iyi bir okuma, karmaşıklığın ve basitliğin denge tutması halinde mümkündür.

Herhangi bir iyi okuma, metnin karmaşıklığını anlamına karşı dengelemeyi amaçlar. Yayılma ve sökme gstatik yorum-lamacı stratejilerdir ve karmaşıklığın hafife alınmamasını garanti ederler. Anamlı bir hermenötik faaliyet, yayılmayı, sonsuz olan bir döngüsellığe sokmaktan korumayı gerektirir. Yayılmayı, karmaşıklığı ve anlamı düşünümsel dengeye getirmek için tamamıyla hermönetik isteği hakir görebilir. Hermönetik güvensizlik, metnin anlamının yeniden yapılandırılmasının kaçınılmaz olarak karmaşıklığı gözardı edebileceği ve okumayı ham bir durgunluğa getireceği inancına dayanır. (Hoy, 2007:84)

Claude Levi-Strauss mit ve müzik arasındaki ortaklığı ve ilişkiyi vurgularken müzikteki ses ile dil ve mitlerdeki anlamı ortak olarak seçer.

"Dil, mit ve müzik arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışırsak, hareket noktası olarak sadece kullanılan dili alabiliriz, hem müziğin hem de mitolojinin dillerden kaynaklandığı fakat farklı istikametlerde geliştiği ancak bundan sonra gösterilebilir; müzik zaten dilde içkin olan ses boyutunu vurgularken, mitoloji yine dilde içkin olan anlam boyutunu, mana boyutunu öne çıkarır." (Strauss, 2018)

Dil ve müzik, ikisinin de belki en ortak noktası her ikisinin de hem yazıyı hem de sesi kullanmasıdır. Ses veya yazı tek başlarına ve özlerinde iletilmek istenen anlamı taşımazlar. Anlam ses ve yazı biçimlerinin içerisine paketlenerek karşı tarafa, alıcıya geçirilir. İki ayrı ifade paketinden çıkan anlamlar doğal olarak farklı olurlar ve tekrardan dil ve müzik bağlamı üzerinde düşünecek olursak anlamı taşıyan ses ve yazı paketlerinin temel bir farkla açılıma uğramaları dil ve müzikteki anlam sorununu biraz zor bir mesele haline sokar. Adorno müzikte anlamın kendini arada bir salan ve dolayısıyla zahir bir anlam olduğunu söylyorken Claude Levi Strauss, müziğin “anlaşılır ama aktarılamaz tek dil” olduğunu söyler. Öyle ki bir dili başka bir dile çevirmek mümkündür fakat bir müziği başka bir müziğe çeviremeyiz. (Göktepe, 2014:61) te yandan Strauss Mit ve Anlam adlı kitabında mitte ve doğal olarak dilede hakim olan unsurun anlam unsuru olduğunu söylerken, müzikte hakim olan unsurun ses unsuru olduğunu dile getirmiştir:

“Dilin bir taraftan ses öbür taraftansa anlam olan birbirinden ayrılamaz unsurlardan meydana geldiğini bizlere gösteren Ferdinand de Saussure’d... Sese sahipsiniz, sesin bir anlamı var ve hiçbir anlam kendini ifade eden ses olmaksızın var olamaz. Müzikte hakim olan ses unsuruyken, mitte anlam unsurudur.” (Strauss, 2018:71)



3. ANTI-OKÜLERSENTRİK BİR SES FELSEFESİNE DOĞRU

İngilizce kökü ‘ocular’ olan kelimenin etimolojisi Latince ‘ocularis’ (gözden), ‘oculus’a (göz ile ilgili) dayanır (Partridge, 2006:2187). Okülersentrizm, Batı kültürlerinde diğer duyuumlara kıyasla göze tanınan imtiyazlara ve ayrıcalıklara verilen isimdir. Aristoteles ve Platon’dan itibaren Batı düşünce tarihi ve yaşayışı okülersentrik bir ilerleyiş sürdürmüştür. (Ocularcentrism, 2019) Yirminci yüzyılın sonlarına doğru ise okülersentrizmi eleştiren ve genellikle Fransız filozoflara ait olan bir karşı tavır gelişmeye başlamıştır. Bu karşı tavrın ismine de Anti-okülersentrizm (Anti-ocularcentrism) yani karşı-gözmerkezcilik denmesi uygun bulunmuştur.

Anti-okülersentrizm görme dışındaki diğer duyumların hak ettikleri değeri koklama, dokunma ve işitme olarak sıralayabileceğimiz bu duyuumlara teslim etme kaygısı gütmektedir. Anti-okülersentriklerin, okülersentrizme karşı olarak daha çok sesi temele alan, sesi önemseyen, sesmerkezli bildirimlerde bulduklarını söylemek mümkündür. Alice Lagaay, ‘Voice in Philosophy’ isimli makalesine, yakın zamanda ‘insan sesi, akustik, dilin vücut bulduğu yer olarak ses...’ gibi konularda sosyal bilimlerin birçok farklı alanına yayılan çalışmaların sıklaştığından bahsederek başlamıştır. (Lagaay:1). Bu durumun kaynağına inmeye çalıştığımızda yeni yüzyıl ile birlikte gelen iletişim paradigmasını ve belki de en şatafatlı dönemini yaşayan okülersentrizmi bulabiliyoruz. Geçtiğimiz birkaç on yıl içerisinde gelişen ‘iletişim paradigması’ sayesinde dokunma, koku ve ses duyumlarımızın sosyal bilimlerdeki ve varlık anlayışlarımızdaki rolü artmaya başlamıştır. Dil paradigmasından iletişim paradigmasına doğru geçen yolda dile doğru ‘anlam’ üzerinden gelen yaklaşım da başka bir yöne evrilerek ses üzerinden ilerleyen bir yaklaşıma dönüşmüştür. Anti-okülersentrik tavrın da bu süreç içerisinde kendisine bir zemin bulduğunu ve var

olmaya başladığını söyleyebiliriz. İletişimi ve iletişim paradigmasının varlığını anlamak bu tavrın ortaya çıkışını anlamak için de önemli olmaktadır.

İletişim paradigması, dil paradigmasıyla geçen yirminci yüzyılda dil paradigmasının içerisinden çıkarak bu yüzyılın sonlarına doğru kendine zemin bulmuştur. Belki de yirminci yüzyılın başlarında telefon, fotoğraf, sinema ve radyo gibi icatlar sayesinde dil -yani iletişimin ilk aracı olan dil üzerine düşünmek her zamankinden aktif bir hale gelmişti. İlerleyen süreçte ise, bu yüzyılın sonlarına doğru televizyon, internet ve cep telefonu gibi kullanıma giren iletişim teknolojileri sayesinde iletişim hayretleri üzerine çekecek bir şekilde süratlenmiş ve kendine paradigma olma alanı bulmuştur. Birçok sosyal bilimci iletişim üzerine çalışmalara yoğunlaşmışken üniversite gibi kurumların içerisinde de o günlere kadar ‘gazetecilik’ gibi isimler altında eğitim veren birimler iletişim fakültelerine dönüşmeye başlamıştır.¹⁰

Sosyal bilimciler tarafından iletişim bilimlerine olan yaklaşım ise genellikle iletişimin doğal bir evrim sonucu ortaya çıktığı ile ilgilidir. Birçokları için şu an Ay’daki bir astronot ile iletişim kurmak doğal bir iletişim evriminin sonucunda gerçekleşmiştir. Mağaralara çizilen resimler, yazının icadı, dumanla haberleşme, mektup, ulaklar, mektup ulaştırmada kuşların kullanımı, telefon, telgraf, bilgisayar, internet, cep telefonları ve akıllı cep telefonları... gibi devam eden bir evrimsel süreçtir. İletişim çalışmaları da tümüne evrimsel diyemesek de ilerlemeci olarak adlandırabileceğimiz bir tarih anlayışına bugün birçok sosyal bilimci tarafından karşı çıkılsa da genellikle bu tarz temellendirmelerde bulunan sosyal bilimcilerin oluşturduğu zeminde durmaktadır:

Günümüz sosyal bilimcilerinin gelişimsel çerçeveden kaçınmalarına rağmen, aslında en nitelikli sosyoloji kuramları buradan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Comte, Marx, Spencer, Weber, ve Durkheim’ dan bahsetmek yerinde olacaktır (antropolojiden daha belirgin örnekleri vermek gereksizdir: Maine, Morgan, Tylor, Robertson Smith ve Frazer gibi ...). Bu insanların tümü, karşılaştırmalı ve evrimsel bir alana yönelmişlerdir. (Goody, 2001:13)

¹⁰ Mesela İstanbul Üniversitesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Bölümü 1992 yılında İletişim Bilimleri Fakültesi’ne dönüşmüştür.

Anti-okülersentrizm, Martin Jay tarafından bin dokuz yüz doksan üç yılında tespit edilen özellikle Fransız filozoflarda karşılaştığımız bir tavra verilmiş isim olmuştur. Martin Jay, 'Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought' (Gözden Düşürme: Yirminci Yüzyılda Fransız Düşüncesinde Görmenin Değersizleştirilmesi) isimli kitabında Platon'dan Descartes'a ve oradan da Post-modern düşünceye: Lyotard ve Levinas' a kadar gelen süreçte okülersentrizmi ve Anti-okülersentrik refleksi ele almaktadır. Bin dokuz yüz kırk dört yılında New York, Amerika'da doğan Jay için bu kavramsallaştırmayı yapan ilk kişi olduğu söylenebilir. Jay, yine bu kitapta Heidegger'in Anti-okülersentrik tavır tarafından önemli kaynak kişilerden biri olduğunu vurgular. Ona göre Heidegger Varlık ve Zaman'da, Dasein'in yönelimlerinde ve isminden de anlaşılacağı gibi 'The Age of the World Picture' makalelerinde daima görselci hegemonyaya, okülersentrizme karşı söylemlerde bulunmuştur. (Jay, 1993:272)

Anti-okülersentrizm kavramı ile tanışmamız yirminci yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiş olsa da bu yüzyılın önemli bazı filozofları görme hegemonyasına karşı söylemlerde bulunmuşlardır.

Martin Heidegger, Michel Foucault ve Jacques Derrida, modernitenin düşüncesi ve kültürünün, görmenin tarihsel ayrıcalığını sürdürdüğünü, dahası görmenin olumsuz eğilimlerini daha ileri götürdüğünü ileri sürdüler. Her biri kendi yolunda modern dönemin görme-egemenliğinin daha önceki zamanlarındakinden açık biçimde farklı olduğunu kabul etti. Zamanımızda görmenin hegemonyası çok çeşitli teknolojik icatlar ve sonu gelmeyen görüntü çoğaltımı ve üretimiyle (Italo Calvino'nun deyişiyle, " bitmek bilmez bir görüntü yağmuru") pekişmiştir. Heidegger şöyle yazar: " Modern çağın temel olayı dünyanın resim olarak fethedilmesidir. " (Pallasmaa, 2014:27)

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru görüntü hegemonyasına karşı ses üzerinden varlık ve yaşam ile ilişki kurmanın boyutları artmaktadır. Martin Jay'in mevzubahis kitabından hemen bir yıl önce Lefebvre, bu kitapta yazanlara uygun olarak 'Ritimanaliz' kitabını yayınlamıştır. Yaşamı ritimler üzerinden anlamaya çalıştığı bu kitapta Lefebvre şöyle demektedir: "Ses bir mekan işgal eder ve varlığın enstrümanlarını kullanır." (Lefebvre, 2018:88). Tıpkı Jay'in kitabında sıkça karşımıza çıktığı gibi bu yorumu da Heidegger felsefesi ve Anti-okülersentrizmin bir buluşması gibi düşünebiliriz.

Anti-Okülersentriklerin bulunduğu önemli kavramlardan birisi de bütün duyuların ortakça titreşmesini dile getiren bir kavram olan ‘rezonans’tır. Bu kavram özellikle Nancy’nin Listening isimli eserinde ve onu temel alan diğer çalışmalarda karşımıza çıkmaktadır. Adrienne Janus, Nancy ve Anti-okülersentrik tavır üzerine yazdığı makalede Nancy’nin iyi bir dinleme için önerdiği yöntem ile Heidegger’in duyuları dinlemek için ortaya koyduğu üçlü sacayağı arasında yakınlık kurmuştur: Duyuları bir anlam gibi dinlemek, duyuları bir algı olarak dinlemek, duyuları bir hareket ve yönelim olarak dinlemek. (Janus, 2011:183)

Yine yüzyılın sonlarına doğru önemli eserler veren ve post-yapısalcı bir tarafta durduğu söylenen Roland Barthes da koku ve özellikle ses duyumuna yönelmiştir. Ses greni kavramı ile Barthes, insan sesinin bir greni olduğundan bahseder. Gren, Barthes için sesin vücut bulması gibi -ki Merleau-Ponty’de de vücut bütün olarak gören, duyan bir yapı idi (Merleau-Ponty, 2017), gren, sesin bir kimlik ya da yüz taşıması gibidir. Dinleme ise yine ayrı bir önem taşır işitmeye kıyasla Roland Barthes’da. Ona göre işitme fizyolojik bir fenomen iken, dinleme psikolojik bir edimdir. Nesnesinin zaman içerisinde değişmiş olmasına rağmen dinleme daima nesnesiyle ya da diğer bir deyişle hedefiyle tanımlanırken işitme ise fizyolojik koşullarıyla belirlenir: "İşitme duyusunun üzerine kurulan dinleme, antropolojik bir bakış açısından, uzaklık derecelerini yakalanmasıyla ve sesli uyarımın düzenli geri dönüşleriyle, uzamın ve zamanın da anlamıdır." (Barthes, 2014:222)

Bu bölümümüzün başlığı olarak ‘Bir Ses Felsefesine Doğru’ diyebilmemiz için bize temel olan iki kaynak bulduğumuzu söyleyebiliriz. Bunlardan birisi alt başlığından da belli olacağı gibi Cavarero’ya ait olan Toward a Philosophy of Vocal Expression (İnsan Sesinin Felsefesine Doğru) kitabı iken bir diğeri de Mladen Dolar’a ait olan Sahibinin Sesi isimli kitaptır. Sahibinin Sesi isimli kitap, kendisinin de yazdığı üzere gelmekte olan bir ‘ses felsefesi’, ‘ses teorisi’nin hem bir parçası hem de müjdecisi gibidir. Dolar kitabına, Walter Benjamin’in ‘tarihsel maddecilik’i bir Türk kuklacısı ve kuklası olarak hikayelediği meşhur örneğine dem vurarak başlar. Kukla, sahibinin sesine sahipken kuklayı yöneten de aslında kuklanın sahibidir. Kuklacı kuklayı göstererek kendini saklarken aynı anda sesini açığa vurur.

Buradaki amacımız doğrultusunda Benjamin'in tezini bükebilir ya da dönüştürebiliriz: *Tarihsel maddecilik adlı kukla, kazanmak için sesi hizmetine almalıdır.* İşte bundan dolayı bir ses teorisine, nesne ses teorisine, Lacan'ın *objet petit a* adını verdiği şeyin başlıca 'cisimleniş'lerinden biri olan sese dair bir teoriye ihtiyaç var. (Dolar, 2013:18)

3.1 Okülersentrizm ve Görselmerkezci Buluntular

Anti-okülersentrizm kavramını tanımlayan Martin Jay, bu kavramı okülersentrizm kavramının karşısında bir yere koyarak ilerlemiştir. Anti-okülersentrizm kavramını yani Karşı-gözmerkezçiliği anlayabilmek için okülersentrizmi anlayarak ilerlemekte fayda olabilir. Martin Jay'in bin dokuz yüz üç yılında yayımladığı *Downcast Eyes* isimli kitabında Platon'dan bu yana görme'nin sahip olduğu ayrıcalıklı konunun temelleri el almaya çalışılmıştır.

Martin Jay'in kitabı, "The Noblest of the Senses: Vision from Plato to Descartes" (Duyumların En Asili: Platon'dan Descartes'a Görme) gibi görselmerkezci geleneğe karşı iğneleyici bir başlıkla başlamaktadır. Kitap ilerleyen bölümlerde zamanın Anti-gözmerkezci Fransız filozoflarını ele alabilmek için özellikle bu bölümde okülersentrizmin tarihsel kökenlerini ortaya koymaya çalışmıştır. (Jay, 1993). Türkiye dahil dünyanın tümü için Anti-okülersentrik söylemlerin pek yaygın olduğunu söyleyemeyiz ama gelişmekte olan bu tavrın farkındalığı Türkiye'de de çeviri kitaplara ve çeşitli bildirimlere ulaşmaya başlamıştır. Mesela *Ayraç Dergisi*'nden aldığımız metinde Tozal okülersentrizmin adını geçirmeden bir 'görme egemenliği' kavramından bahsetmektedir:

Görmenin varoluşla ilişkisi, imajın insanı eyleme ikna etmediği ama eyleminin şartlarını ve imkânlarını oluşturduğu ilişkiyle; içinde yaşanan gerçekliğe şahit kılmasıyla açıklanabilir. Zamanın akışından ötürü süreli bir şeymiş gibi görünen imaj, görme egemenliğinin temelini oluşturmakla birlikte kendi içerisinde tutarsızlık ve derin bir çelişki taşır. Tutarlı ve belirli sınırlar dâhilindedir ve fakat anlamsız bir karaktere sahiptir. (Tozal, 2010)

Jacques Ellul' un *Sözün Düşüşü* isimli kitabı görme ve işitmenin iki temel ayrımı üzerinden tarihsel bir okuma ve yorum sunan önemli kitaplardan birisidir. Kitap ilk olarak Fransızca ve bin dokuz yüz seksen bir yılında yayınlanmıştır. Kitabın yayın tarihi, yine 20. yy'ın sonlarına doğru denk gelmesi böylesine temel bir kitabın

okülersentrizmin tanımlanmaya başladığı ve Anti-okülersentrik tavrın geliştiği yılları bizlere sunması açısından önemlidir.

Ellul'un Sözü'nün Düşüşü isimli kitabında yer verdiği üzere 'görme'nin, şu basamaklar doğrultusunda ilerlediğini söyleyebiliriz:

- Görme, bana hakimiyet verir ve egemenliğimin temelidir.
- Egemenlik beni teknik bir sürece sürükler ki teknik için görme olmazsa olmazdır.
- Görme, verimlilik organıdır. İmajlar sayesinde tekniği çalışılmış bir şeyi satabiliriz.
- Görülen şey inşa edilen şeydir.
- Görme, gören kişinin kültürel arka planına bağlıdır.
- Şehirler, ayna imajlardır. Şehirleri insanlar kendileri ürettikleri için şehire bakmak insana bakmaktır.
- İmaj ve vizyon bizleri sersemletir. Bu sebeple bütün korku hikayeleri ya da insanların korktukları şeyler (terör vb.) görseldir.
- Görme bizi gerçekliğe¹¹ hapseder; görme bizi gerçekliğe bakmaya mecbur bırakır. (Ellul, 2012:15-17)

Evrim araştırmalarına göre gözlerimiz, sudan karaya çıkan insan için gelişen ilk duyum organımız olmuştur. Doğal olarak beynimizde yer alan duyum alanlarının en büyük kısmı görmeye ayrılmış durumdadır. Beynimizin bu alanlarının sahip olduğu bir diğer temel özelliklerden biri de bu duyum alanlarının işgalci olmalarıdır. Yani bir duyum yitimi gerçekleştiğinde diğer duyum hücreleri beyinde daha çok yer işgal ederek bir büyüme gerçekleştirirler. Mesela işitme yitimi olduğu zaman koku hücreleri ve görme ile ilgili olan hücreler işitme duyumundan kalan yerleri işgal ederler. Bu durumlarda görmenin kendi sahip olduğu alan en büyüğü olduğu için kendisine oranla oldukça ufak bir alanı işgal edecekken diğer duyum işgalleri için durum tam tersi olur. Olası bir görme kaybında işitme hücreleri kendi alanlarını ikiye katlayacak kadar büyürler.

¹¹ Hakikat'in karşısında yer alan gerçeklik.

‘Kör müzisyen’ leri, görme yitimi ve sonucunda genişleyen diğer duyuların ortaya çıkardığı bir fenomen olarak bilmekteyizdir. Müzik tarihinde hatırı sayılır derecede önemli kör müzisyenler bulunmaktadır: Ray Charles, Stevie Wonder, Jose Feliciano... Özellikle erken yaşlarda gerçekleşen körlük, müziği ve sözel zekayı oldukça beslemektedir. Görsel dünyadan yoksun olarak büyüyen çocuklar için kulaklar dış dünyadan bilgi alabilmek adına gelişmek zorunda kalan en önemli organa dönüşürler diyebiliriz. Kendisi de bir nörolog olan Oliver Sacks ‘Müzikofili’ kitabında bize bu durumla ilgili şöyle bir aktarım yapar:

Korteksin üçte biri, belki daha fazlası görmeyle ilgilidir ve görsel girdi aniden kesilecek olursa serebral kortekste kapsamlı yeniden yapılanmalar ve düzenlemeler gelişebilir. Pascual-Leone ve meslektaşlarının, ayrıca başkalarının da ortaya koyduğu kanıtlara göre, doğuştan görme engelliler ya da erken yaşta kör olanlarda, birincil görme korteksi işlevsiz kalmak bir yana, diğer duyuşal girdilere, özellikle işitme ve dokunma duyusuna tahsis edilerek bunların işlenmesinde uzmanlaşıyor. Görme yitimi ilerleyen yaşlarda ortaya çıksa bile bu tür yeniden tahsis etme gerçekleşebiliyor. Nadine Gaab ve meslektaşları, sonradan kör olan mutlak kulaklı bir müzisyenle ilgili araştırmalarıyla korteksteeki görme-çağırışım bölgelerinin müzik dinlerken yoğun biçimde etkinleştiğini göstermeyi başardılar. (Sacks, 2014:171)

Görme ve imaj imparatorluğu aynı zamanda her birimiz için bir paradoks da oluşturur. Okülersentrik düzlemde imajların düşünceyi beslediği ya da imajlarla düşündüğümüz gerçeği nasıl olur ki bir ‘göstergeler ve imajlar imparatorluğu’ döneminde bizler gibi daha az derinlemesine düşünen, sıkı tefekkür eden insanlar yaratmıştır.

Çağdaş kültürün en büyük paradokslarından biri, imahın en yüksek saltanatını sürdürdüğü bir sırada yaratıcı insani tahayyüle ilişkin gerçek tasavvurun artan bir tehdit altında bulunmasıdır. Bilincimizi şartlandıran imajları gerçekten kimin ürettiği ya da kontrol ettiğini bildiğimizi söylemek zor artık. Hayal ile gerçeklik arasındaki uyumun sadece tepetaklak edilmiş değil bütünüyle ortadan kaldırılmış görüldüğü yerde bir çıkmazdayız. (Kearney, 2004:91)

Gündelik ya da konuşma dilimizde pek çok kelimenin ya da kavramın görselmerkezci olduğunu fark etmeden bu kelimeleri ya da kavramları kullanırız. Bir fikrimizi beyan ederken sık sık ve farkında olmadan “...gösterir, göstermek için” gibi yüklemeler kullanırız. Bizim için önemli olan kimse ‘gözde’ birisidir, ‘gözler onun üstündedir’. Suyun kaynağına - ki su birçok eski kültürde kutsaldır, ‘göze’ deriz. Bir şeye sahip çıkarken ya da beklerken ‘gözleriz’ ya da o şeye ‘göz dikeriz’. Gözümüz aydındır,

göze girilir, gözden düşülür, bir müzik eserine bile o eseri tekrar etmek manasında ‘göz atılır’. Cesur birinin ‘gözü pektir’. Değerli bir şeyleri sakladığımız yer ‘dolabın gözü’, değerli şeyler bizim için ‘gözümüzün bebeğidir’. Sadece göz kelimesinden türetilen kelime ya da kavramları çoğaltabilecekken; bunun yanı sıra yine göz ve görme ile ilgili, yani okülersentrik olan pek çok kelime ya da anlam bulabiliriz.

Türkçe’ de kullanılan Arapça ‘tasavvur’ kelimesi ‘tasvir’ ile aynı kökten gelir, göz önüne getirme anlamını taşır. Bizim ‘düşünmek’ anlamıyla kullandığımız tasavvur etme fiilinin Arapçadaki ilk anlamıyla imgelemeyi, resmetmeyi, figürleştirmeyi çağrıştırdığını söyleyebiliriz. İngilizce anlıyorum, “I see” demektir. Aslında bu İngilizce kelimenin ilk anlamı “görüyorum” dur. Dünyanın global dili olarak belirtilen İngilizce’de ‘görmek’ fiili ‘anlamak’ fiilinin de yerini aldığını, anlamanın görmek olduğunu söyleyebiliriz. Yine İngilizce’de “Imagination: Düşünmek, hayal etmek”, “Image:İmge, fotoğraf, görüntü” kelimesinden türetilmiştir. Bu kelimenin kaynaklandığı etimolojik kelime Latince ‘imaginem, imitari’dir. Bugün Türkçe’de de kullanılan “imitasyon” kelimesi de bu kökten gelmektedir. Bu sebeple düşünmek, hayal etmek olarak kullanılan “imagination” fiilinin İngilizce’deki asıl ve eski anlamlarından biri ‘yansıma’ ya da ‘kopya’dır. İngilizce global dil olarak konumlanırken beraberinde global bir düşünce ve anlam dünyası da kurmuştur. Belki de gözlerin diğer duyumlara göre ayrıcalıklı ilerleyişi İngilizce’ye de sirayet etmiş ve İngilizce’ye sahip olduğu ayrıcalığı vermiştir.

Anlamanın, görmek; düşünmenin, imgeselleştirme ve yansıma olarak anlaşılmasının temelini Eski Yunan düşüncesine, özellikle Platon’a dayandığını söyleyebiliriz. ‘Göre’ bağlacı ile ilerleyen sosyal bilimlerin yanı sıra bilimin de bugünkü ilerleyişine kadar daha çok verilerini görme üzerinden aldığı da bir gerçektir. Mercekler ve mikroskoplarla ilerleyen bilim uzayın en uç noktalarından veri almaya görmek üzerinden yaklaşıyor olsa da uzayın en derinliklerine gönderdiği yeryüzüne ait çeşitli seslerden oluşan plaklar olmuştur. Hiçbir şekilde ışığın ulaşmadığı okyanusların en derin noktalarına dair bilgilerimiz yine bilimsel gelişmelerin okülersentrik ilerleyişinden dolayı sınırlı kalmıştır fakat gözlerimizin ulaşamadığı bu noktalardan ses verileri alabilmekteyiz.

Gözler aynı zamanda farklılığın başladığı yerlerdir. Görecelik olarak bana göre ve sana göre demektedir ve yine ‘görmek’ ile ilgili olan bu kavram da son büyük bilim keşiflerinden birinin ismi olmakta (Görelilik Teorisi). Diğer bütün duyularımız bizi birliğe doğru yollarken gözlerimiz bizleri ayrımlara yollarlar. İnsanlar buldukları yerlerin seslerini ve kokularını değiştirebiliyorlarken yalnızca yine dışardan bir etki olarak gelen ‘ışık’ görme durumunu değiştirebilir. Bunun yanı sıra görmek (araçsız olanından, yani ayna, fotoğraf makinesi vb. kullanılmadan) yalnızca yöneldiğimiz, gözümüzün açık ve yüzümüzün dönük olduğu yöne doğru gerçekleşmektedir.

Türkçe’de kullanılan ya da Türkçe düşünmeyi etkileyen önemli okülersentrik bulguları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Göre Bağlacı: Sana *göre*, müzikoloğun düşüncesine *göre*...
- Bir düşünceyi bir taraf ya da zemin üzerinden ele alırken ‘bakımından’ deriz genellikle: ‘Bir müzikoloğu estetik bilinci *bakımından* da ele almak gerekir.’
- Ev ve mobilyalar dahilinde: İki *gözlü* oda, dolabın *gözü*...
- Herhangi bir düşünceye ya da müzik eserine yoğunlaşıldığında bile çoğu zaman *gözden geçirmek* ya da *göz atmak* fiilini kullanırız: Sen bunu konuyu bir *gözden geçir*.
- Türk mitoslarında da sıkça karşımıza kutsal olarak çıkan suyun, topraktan fışkırdığı yere *göze* deriz: *Gözeden* su içmek için durmuşlardı.
- *Gözü pek* olmak (Cesur biri için söylenir).
- *Gözden düşmek*. (Bir kişinin ya da herhangi bir şeyin değersizleştiğini belirtir.)
- Tasavvur etmek (düşünmek manasına gelen Arapça kökenli fiil) ile tasvir etmek (resmetmek) aynı kökenden gelirler. Türkçe’ye Arapça’ dan geçen bu fiile yakın örnek İngilizce’ye Latince’den geçen ve ‘image’ (resim) den türeyen ‘imagination’ (düşünme, hayal etme) örneğini verebiliriz.
- İngilizce’de ‘I see.’ nin birinci ve asıl anlamı ‘görüyorum’ demek olmasına rağmen belki de bu anlamından daha fazla bir şekilde ‘anlıyorum’ manasında kullanılmaktadır.
- *Aydınlanma* (Bir insanın bir konuyu anlaması durumunda kullanırız, bir çağa ve felsefe geleneğine de ismi verilmiştir: Aydınlanma Felsefesi).

- *Teori* kelimesin sosyal bilimlerin her alanında karşılaşılabileceğimiz bu kelime Grekçe ‘Theorein’; ‘thea’ ve ‘horao’ fiillerinin birleşimi olarak var olmuştur. Görünüş ve dikkatlice bakmak anlamlarını taşır.

3.2 Anti-Okülersentrizm ya da Karşı-Gözmerkezcilik

‘Bütün düşünce tarihi arızalı ise düşünmenin kendisi arızalı değil midir?’ Bu soru Anti-okülersentriklerin geleneksel felsefeyi ve düşünce sistemlerini sorguladıkları önemli sorulardan birisidir. 2. Dünya Savaşı’nın ağır sonuçları sosyal bilimcileri ve düşünce insanlarını düşünce tarihinin tümünü suçlamaya götürmüştür. Kartezyan düşünce, Rasyonel, Aydınlanmacı, Modern akıl sorunlu ve sorumlu ilan edilmiştir. Anti-okülersentrizm için kendi zamanlarını domine eden bu düşünce disiplinlerinin hepsi birden arızalı ise düşünmenin kendisi ve varlık anlayışlarımız tarihsel bir yanlış, eksik ya da arızalı bir yönelim içerisindedirler.

Anti-okülersentrizm Martin Jay tarafından kavramsallaştıran bir tavır olmuştur. Karşı-gözmerkezci de diyebileceğimiz tavır televizyonun yaygınlaşması, özellikle telefon gibi bir iletişim aracının da tamamen görsel bir kullanıma hizmet etmeye başlamasıyla birçok alanda kendini hissettirmiştir.

Hayatımızın bu kadar görsel merkezli yaşanması, varlık anlayışımızın ve düşünmemizin kendisinin bile kavramların imgeselliğiyle kurulmasından kaynaklanır ama dahası ve kötüsü düşünce tarihimizin her geçen evresi görsel olanı hegemonyatik bir güce dönüştürmüştür. Çünkü göstermek yerelleştirmektir. (Badiou, 2015:137)

Anti-okülersentrizm işitmeye ve koklamaya tabii olarak sahip olduklarından daha esaslı anlamlar katmaya çalışmıştır. Anti-okülersentriklerin temel amacı görmeyi aşağıya çekmek değil, bunun aksine diğer duyumların da hak ettikleri yerde olmalarını sağlamaktır. Anti-okülersentrikler için duyumların işbirliği bizleri, tüm duyumların hep birlikte harekete geçmeleri (multiple-resonance) daha iyi bir düşünmeye ve yaşamaya götürecektir. Ellul’un henüz Anti-okülersentrik kavramı kullanılmamışken, bin dokuz yüz seksen bir yılında yayımlanan *Sözün Düşüşü*¹² isimli kitabı Anti-

¹² Türkçe’de iki çevirisi vardır bu kitabın. Büyük ihtimalle Sentez Yayınları’ndan çıkan sonraki çeviri Martin Jay’in ‘Downcast Eyes(Gözden Düşme)’ kitabının isminin etkisiyle ‘*Sözün Gözden Düşüşü*’ adıyla çevrilmiştir.

okülersentrizmi müjdeleyen kitaplardan biri olmuş ve sözün değersizleştirildiği bir dünyayı yaratan duyum olan görmenin karşısına dinlemeyi ve sesi koymuştur. Ellul için görmenin karşısında yer alan dinleme şu özellikleri ile vardır:

- Göz yumabilirim ama kulaklarımı kapatamam, kulaklarımın kapakları yoktur çünkü.
- İmajlar birbirlerine karşı kalıba girerlerken, sesler bunu yapamaz. Sesler birbirleriyle çelişirler ve birbirlerini dengelerler.
- Köpekler koku ile dünya panoramalarını oluştururlarken, insan bunu göz ile yapar.
- Ses ise art ardalığı ile bize panorama vermez, peş peşe gelir ve hızlıca kesilir.
- Bu sebeple sesler bizi belirsizliğe boğar, asla kendi başına açık ve basit değildir. Daima kendisiyle birlikte sorular getirir.
- Görme uzaysal, ses alanı zamansaldır.
- Sesin bu özellikleri sayesinde 'söz' ve 'dil' de bu temeller üzerine kurulmuşlardır. (Ellul, 2012:17-19)

Anti-okülersentrik tavra dair en önemli eserlerden birisi de Jean-Luc Nancy'nin Listening isimli kitabıdır. Nancy bu kitabında dinleme (Listening) ile varoluşumuz arasında yakın bir ilişki kurar. Aynı zamanda kitap temel olarak dinleme, işitme ve duyma gibi Türkçe'de de yakın karşılıkları bulunan Fransızca ve İngilizce kavramları birbirlerinden kavramsal olarak ayırır. Kitabın diğer önemli yaklaşımlarından birisi de Derrida, Wittgenstein gibi Nancy'nin feyz aldığı evvel filozofların düşünce sistemlerinde temel bulunduğu Anti-okülersentrik bazı kavramları incelemek ve bunlarla varoluşsal ve ontolojik ilişkiler kurmaktır: Tını, rezonans, sound, gönderme. (Nancy, 2007)

Janus, Nancy'nin bu eserine dair yazdığı önemli bir makalede Nancy'de de bulunduğu Anti-okülersentrik tavrın temellerini ortaya koymaktadır. Janus makalesinin başında bahsettiği gibi en temel isim olarak Heidegger'i dile getirmektedir. Bu makalede de bahsedildiği gibi Heidegger Batı metafiziğinin ve felsefesinin içerisine düştüğü arızanın farkındadır. Metafizik ve felsefenin en önemli temel kavramı olan 'theory', 'teori' kavramı dahil pek çok kavram okülersentrik geleneğin ürünü olarak günümüze kadar ulaşmışlardır. Grekçe 'theorein' fiili oluşturan iki kök fiil okülersentrik

kelimelerdir: Thea (görünüş)¹³ ve horao (dikkatlice bakmak). Batı metafiziği en temel kavramlarından ve Eski Yunan'dan itibaren okülersentrik bir saplantı içerisindedir. Heidegger bu duruma alternatif olarak 'görülen metafizik' yerine 'işitsel metafor'u önermektedir. Yine bu makalede Janus, Heidegger'in dinleyen Dasein'ı ile Nancy'nin önerdiği dinleyen insan arasında bağ kurar. Nancy'nin Listening isimli eseri rezonansı dinlemenin önemli fasıllarından biri olarak ele alır ve geleneksel felsefeyi okülersentrik olduğu için eleştiren Heidegger'i çağrıştırıyor gibidir. (Janus, 2011:183)

Anti-okülersentrik tavır genellikle bir 'anti' tutuma sahip olması itibariyle karşı argümanlar sayesinde ortaya koyulmuştur. Bu argümanların peşinden giderek, onları mümkün olduğunca bulup yazarak Anti-okülersentrik tavrı anlamamız daha mümkün olacaktır. Edinebildiğimiz kadarıyla bazı Anti-okülersentrik argümanlar ise genel olarak ve kabaca şu şekildedir:

- Düşünce sistemlerinin tümü suçlu ise düşünme'nin kendisi tarihsel bir arıza içerisinde olmasın?

2. Dünya Savaşı sonrasında entelektüellerin tümünde gelişen ortak bir yönelim ağır sonuçları olan bu gibi savaşların suçluları arasında kendilerini, evvelerini ve geleneksel düşünce sistemlerini suçlamak olmuştur. Zaten bir sorun ve kötülük karşısında kendini ve evvelerini suçlamak, kötü koşulun yaratımında kendine pay biçmek entelektüellerin ve özellikle Hıristiyan-Batı entelektüellerinin özleri gereği sergiledikleri bir tutumdur.¹⁴ Dünya savaşları sonucunda özellikle Hitler, Mussolini, Franco, Stalin gibi liderlerin Modernizmi, Kartezyan düşünceyi, diyalektiği kullanmaları Aydınlanma aklını ve neredeyse geçmiş bütün düşünce sistemlerinin suçlu ve sorumlu bilinmesine vesile olmuştur. Bu durum karşısında bazı düşünce insanları ise şu soruyu sormuşlardır: "Madem bütün düşünce sistemleri sorunlu ise düşünme'nin kendisi tarihsel bir arıza içerisinde olabilir mi?" İşte bu soru etrafında toplananlar Martin Jay tarafından Anti-okülersentrikler olarak ilan edilmişlerdir. Anti-okülersentrikler için düşünce tarihimiz Eski Yunan'dan itibaren okülersentrik bir ilerleyiş sürdürmüştür:

¹³ *Tiyatro* kelimesinin kökü de yine bu fiildir.

¹⁴ Günahkar doğan ve yaşayan Hıristiyan metaforunu düşünmek yerinde olabilir.

Platon'un mağarası ve Augustine'nin ilahi ışığa verdiği övgüyle oynayan gölgelerden Descartes'in "kararlı bir zihinsel bakış" ve Aydınlanma'nın duyularımıza olan inancına dair düşüncelerine, felsefi geleneğimizin oküler merkezli temellerine inkar edilemez şekilde yaygın olmuştur. Spekülasyon, gözlem veya keşifsel aydınlatma açısından olsun, Batı felsefesi, geleneksel duygusal hiyerarşiyi sorgulamadan kabul etme eğilimindedir. Rorty'nin "doğanın aynası" konusundaki argümanı haklıysa, özellikle modern Batılı düşünürler bilgi teorilerini daha sağlam bir şekilde görsel bir temele dayandırdılar. (Jay, 1993:187)

- Okülersentrizm görmenin kendisi gibi hegemonyatiktir ve bu yüzden hiyerarşiyi ve tartışmadan ziyade rekabeti ve savaşı getirir:

Görme duyumu, yakınlık uzaklık değerleri ile perspektif üzerinden gerçekleşmektedir. Okülersentrik düşünce sistemleri de görmenin bu temel yapısından etkilenecek düşüncenin kendi içerisinde bir hiyerarşi kurmaktadır. Modernizm, iki boyutlu bir düşünce sistemi olarak zaten her şeyi ikiye ayırarak karşı karşıya koymaktadır. Bu sebeple modernizmin yönetimindeki savaşlar olan 1.Dünya ve 2. Dünya savaşlarında dünya tam olarak iki kutup halini alarak savaşmıştır. Görmenin kendisi de bu yaklaşımı besleyen bir duyumdur: Gören-görülen, gösterge-gösteren... Belki de tezimizin ikinci bölümünde yer alacak terennüm kelimelerine çıkış dönemi olan Osmanlı İmparatorluğu döneminde yer 'minyatür' resim sanatını da bu bağlamda önemli bir ayrıntı olarak düşünebiliriz. Minyatür sanatındaki imgeler ve nesnelerin resmedilişinde perspektif kullanılmaz çünkü bu sayede uzaklık-yakınlık ilişkisi izleyicinin kendisine bırakılabilir. Ek 5'te Nakkaş Osman'ın çizdiği, Hünername'nin birinci cildinden alınma bir minyatür resmi yer almaktadır. 2.Bayezid'in Filipe dolaylarında bulunan Uzunova'da avlanması resmedilmiştir bu eserde ve avların, avcının, yön gösteren kuşların ve tepelerin yakınlık-uzaklık ilişkisi olmadan çizildiğini görmek mümkündür.

Evrimsel basamakta görme ilk gelişen duyumdur. Bu evrimsel sebep ile beynimizde duyumlara ayrılan bölgenin büyük kısmını görme duyumu hücreleri kaplamaktadır. Bunun için görsel ile anlamak kolaydır fakat, göz önünde olanı anlamaktır sadece. Bu yüzden de görme, gözümün önündedir ve basittir.

Jacques Ellul, Sözü'nün Düşüşü adlı kitabında inancı söz ile; 'gerçeklik'i görme ile eşleştirir. İnanç, kompleks ve karışıktır oysa ki inanmadığımız şeyler yani gerçeklik

basittir. Yani diğer bir deyişle görme basit ama ses ve işitme karmaşıktır diyebiliriz. Aynı zamanda görme bir hiyerarşi doğur çünkü gören'i merkeze koyar:

Görme beni, dünyanın merkezi haline getirir; çünkü beni, kendisinden yola çıkarak her şeyi gördüğüm bir noktaya yerleştirir ve nesnelere kendi konumuma göre görmeme yol açar. Vizyonum, bu noktadan başlayan dairesel bir uzay eğrisi çizer; görüş noktamın merkez olduğu bir dairesel uzay eğrisi. (Ellul, 2012:9)

- Gözlerimizin göz kapakları vardır ve bu sebeple görme kontrolü tamamen bizde olan tek duyum organımızdır.

Görme, kontrolü tamamen bizde olan tek duyum organımızdır. Bu okülersentrik düşüncenin hiyerarşik olmasını besleyen temel özelliklerden bir tanesidir. Perspektif içerdiği ve kontrolü bize verdiği için görme ben-merkezlidir. Yine bu sebeple okülersentrik düşünce sistemleri ben-merkezci olmaktadır ve her şeyin merkezine 'ben'i koymaktadır. Modernizmin kurucusu olarak söylenen Descartes da tam olarak bunu yapmıştır. Görsel bir dünya algısı üzerinden, 'ben'i evrenin merkezine yerleştirmiştir ve böylece evrenin varlığı dahil gözleyen ben olduğum için bana belki de va hatta gözlerime bağlıdır. Oysa ki sesi, kokusu ve teması olan hiçbir şeye tam olarak gözlerimi kapattığımdaki gibi kapanamam.

- Varlık daha çok ya da tümüyle göz ile kavranabilecek bir mesele olamaz.

Oysa varlık, önümüzdekinden çok daha fazlasıdır. Anti-okülersentriklerin deyimiyle ancak bütün duyumlarımızın rezonansı ile anlaşılabilir. Sartre'ın Varlık ve Hiçlik'te bahsettiği gibi varlık daha çok görmediklerimizdir (restoran örneği). Ve hiçlik üzerinden ya da hiçlik sayesinde inşaa edilir. Anti-okülersentrikler tarafından görsel algılarımızı aşağıya çekmek yerine diğer algılarımızı görmenin yer bulunduğu seviyelere çıkararak yeni bir değer alanıyla anlaşabileceğimiz önerilir. Görme herhangi bir araç kullanmadığımız zaman yalnızca baktığımız yönde gerçekleşirken koklama ve işitme içinde olduğumuz çevrenin tamamında mümkündür. Belki de varlığı kavramak için görme direk bilgi sağlayabilse de koklama ve görme duyumları ile varlığa dair daha geniş bilgiler almamız mümkündür.

- Varlık duyularımızın tümünün rezonansı halinde anlaşılabilir.

Heidegger, rezonans kavramının kullanmaz fakat duyuların tümünün birlikte tınlaması sayesinde varlığı ve zamanı anlayabileceğimizi söylemesi sebebiyle bu söyleme temel oluşturur. Bu söylem daha sonraları Anti-okülersentrikler için en temel argümanlardan birisi olur. Rezonans özellikle Nancy'nin Listening kitabında önemli açılımları yaptığı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Levin'in Heidegger üzerine yazdığı 'The Ontological Dimension of Embodiment: Heidegger's Thinking of Being' isimli makalesinde Heidegger'in bu konudaki yaklaşımının bir özetini ya da okumasını bulmak mümkündür. Heidegger'e için Varlık ve Zaman'ın ontolojisini kavrayabilmek yalnızca gözlerimiz, kulaklarımızın, dizlerimizin, ellerimizin, gırtlığımızın ve dudaklarımızın birlikteliği sayesinde mümkündür. Vücudumuzun tümü sayesinde varlığın sorgulanabilmesi çeşitli yönelimlerimizin ve kapasitemizin ait olduğu hermenötik karakterimizin sorgulanabilmesine dönüşür. Bu sorgulama varlığın kendini dışavurumudur. (Levin, 1999:5)

- Düşünmek ve işitmek birbirlerine benzerler, aralarında yakın bir ilişki vardır. 'Düşünme ve işitme birbirlerine benzerler' karşı-görselmerkezcilerin önemli mottolarından birisidir. Anti-okülersentrik tavrın daha çok işitme alanında çalıştığını ve ya yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Mesela hep düşünürüz ama "bir şey düşündüm" deriz. Daima işitiyor olmamıza rağmen bir ses işittim ya da duydum demek gibidir bu durum. İşitmek ve düşünmek uyurken dahil devam etmektedirler. Bunun için ölüm ve sessizlik birbirlerine benzetilirler ya da ölüm mutlak sessizlik anlamında düşünülmektedir.

Düşünmenin tanımlarından birisi de 'iç sesle ya da kendinle konuşma'dır ve düşünme dilde gerçekleşir. Ses dilin ve düşüncenin taşıyıcısıdır ve ses aynı zamanda dil ile bedeninin de ortak noktasıdır fakat ikisine de ait değildir:

Ses dili bedene bağlar, ama bu bağı paradoksal bir doğası vardır: *Ses ikisine de ait değildir.* Dilbilimin bir parçası değildir ki başlangıçta sunduğum argümandan çıkan sonuçtur bu (imleyenin sessel-olmayan tabiatından bahseden bizzat Saussure'dür ne de olsa; *Gramatoloji'de* Derrida bunun üstünde uzun uzadıya duracaktır), ama bedeninin bir parçası da değildir -kendini koparıp bedeni geride bıraktığı gibi, aynı zamanda bedene uymaz, bedende konumlandırılmaz, 'dezakuzmatize' olmaz. (Dolar, 2013:76)

- İşitme duyumu anne karnından başlayarak ölüm anına kadar sürer.

Anne karnında cenine temas eden deri dolayısıyla ilk gelişen duyumun dokunma olduğu söylenebilir. Yalnız, anne karnındaki bebeğin herhangi bir nesneye temas etme deneyiminden önce bütün vücudu ve derisi sayesinde sesleri, tınıları ve titreşimleri işiten bir canlı olarak var olur. Belki de bebek ilk olarak bir işitme varlığı olmaya doğmaktadır.

İlk oluşan duyu organımız bizi çepeçevre kuşatan derimiz olması bizi ses vasıtasıyla tınlayan bir büyük çalgıya çevirir: fetüs dördüncü haftadan sonra amniyotik sıvının içinde dışarının sesleriyle tınlayacak hale gelir. Oysa duyma mekanizmaları sekizinci haftadan sonra gelişecektir. (Tüzün, 2013:102)

- 'Ben'liğimizi öncelikle sesler sayesinde ve anne karnından başlayarak geliştiririz:

İnsanın anne karnında gelişen ilk duyumu işitmedir. Cenin içerisindeki bebek işitme duyumu sayesinde dış dünyaya karşı ilk bilgileri almaktadır. Özellikle ceninin içerisindeki sıvı sayesinde anne sesinin karnındaki bebek için farklı bir yankılanımı olduğu ortaya koyulmuştur. Bebek için yankılanmakta olan bu ses bazen var, bazen yoktur. Bu sesin arada birliği daha anne karnından itibaren beklentiyi, sürekliliği ve sürekliliğin kesilmesini bir benlik deneyimi olarak ortaya koyar.

Gebelik süresinin dördüncü ayında işitmek için gerekli olan nörolojik yapılar oluşmuşken, bundan daha da önce düşük perdeli seslerin algılanması mümkündür. Bununla birlikte bu işitsel deneyimlerin cenin için anlamı nedir? Daha sonraki yanıtlarda yüksek ve alçak frekansların ayrımı korunur: Alçak sesler yatıştırıcı, yüksek sesler heyecanlandırıcıdır. Öyleyse anne rahminde yalnızca farklı perdelerin algılanmasını değil, bu algıya emosyonel bir bağlanmanın da temelleri atılmıştır. (Nettleton, 2013:18)

- Kendilik bir ses zarfı(envelope) olarak ve ses banyosunda(anne karnında) ortaya çıkar:

Lacan geleneğinden gelen önemli düşünce insanlarından Anzieu Anti-okülersentrik gelenek arasında yer alan ve belki de görme dışındaki bütün duyumlara tek tek hakkını vermeye çalışan birisidir. Lacan'ın psikanalitik geleneğinden gelmesine karşın Lacan'da bulabileceğimiz okülersentrik yaklaşımlar Anzieu'da yoktur. Anzieu

koklamaya, işitmeye ve dokunmaya, birçok diğer sosyal bilimciye ve geleneksel düşünce yöntemlerine rağmen daha çok önem vermiştir. Lacan'da ses zarfı hem sözü yani anlamı taşıyan zarf olarak hem de kendini durmadan üreten ve üretirken değişen ses olarak düşünülebilir. Envelope kavramı günümüzde müzikte ve ses teknolojilerinde kullanılan (reverb) gibi kavramlardan biri olmuştur. Tıpkı ses gibi insanın 'kendilik' bilinci de kendini durmadan değişerek ve dönüşerek üretir. Buna ek olarak Anzieu insanın ilk cenin halinde, anne karnındayken sesler ile tanıştığını vurgularken cenini bir ses banyosuna benzetir. Anne karnındaki bebek bu ses banyosu içerisinde ilk defa dış çevrenin sesleriyle ve bunu duyumsayan biri olarak benliği ile tanışır. Doğumdan sonra, çocuğun ağlama ve gülme seslerini takiben çığlıklar atabildiği ve henüz anlamlı olmayan sesler çıkarabildiği dönem itibarıyla ses banyosu, söz banyosuna dönüşmeye başlar. Benlik ve kendilik yine sesler ve seslerin açmış olduğu uzam sayesinde tanınabilir:

Bir birlik ve kimlik taslağıyla donanmış birey öncesi ruhsal oyuk olarak kendilik, dokunsal duyumlara yaslanan iki boyutlu arayüz olarak ben sınırlarının oluşmasına koşut biçimde, ses (ve aynı zamanda tat ve koku) evreninin içe yansıtılması yoluyla oluşur. Ses yayma sırasında, kendiliğe, dolan ve boşalan bir hacim izlenimi sağlayan soluma duyumlarıyla birleşen işitsel duyumlar, kendiliği, üçüncü boyut olan uzay boyutunu (yön, mesafe) ve zaman boyutunu dikkate alarak yapılanmaya hazırlarlar. (Anzieu, 2008:207)

- Ses merkezli olması gereken müzik eğitimi bile ne yazık ki okülersentrik bir disiplin içerisinde verilmektedir.

Dünyanın birçok yerinde herhangi bir müzik ya da konservatuar öğrencisinin müzik bilgisi notayı ne kadar hızlı okuduğu üzerinden sınımlanmaktadır. Bu şekilde işleyen pek çok müzik okulunda sınımlanmakta olan öğrencilerin müziğe yatkınlığı ya da müzik becerilerinden daha ziyade onların notayı hızlı okuyabilme kabiliyetleri olmaktadır. Bu daha çok gözmerkezli, okülersentrik bir eğitim sisteminin sonucu olarak karşılaştığımız bir olgudur. Joseph Abramo, 'Music Education That Resonates' isimli makalesinde bu duruma dair seslerin ve müziğin epistemolojisini ve pedagojisini yapmaya çalışmaktadır. Makalenin başlığı içerisinde rezonans kavramının Anti-okülersentrizm içerisinde anlamamız için 'resonate'in kullanımı düşünmek önemli olabilir. Anti-okülersentriklerin üzerine bolca vurgu yaptığı 'resonate' kavramı, (ki dinleme bağlamında Nancy'de temellenir bu kavram) Türkçe'de de 'rezonans' olarak karşımıza çıkan ve müzik eğitimi açısından önemli olabilecek bir kavramdır.

Abramo, müzik eğitimi için bugün pek izlerine rastlanmayan bir eğitim tarzını önerir: Akusmatik. Müzik üzerine felsefi ve fiziksel ilk temellendirmeleri yapan Pythagoras'a ait olarak bilinen bu yöntem öğrencilere kendini göstermeden geliştirilen bir ders anlatımına dayanır. Çünkü Pythagoras için özellikle ondan ders almaya yeni başlayan öğrenciler için onun vücut hareketleri, jest ve mimiklerini izleyerek dersi dinlemeleri sözlerinin daha iyi anlaşılması için engel olacaktır. Öğrenciler Phthagoras'ın kendisini seyrederek asıl önemli olan sözlerini kaçıracaklardır. Bunun için özellikle kendisinden yeni ders alan öğrencilerine onlara görünmeden ders anlatmayı seçmiştir Phthagoras ve bu yöntemin ismine de Akusmatik demiştir. Müzik eğitimi için de bu yöntemi önermektedir. (Abramo, 2014)

- Ses birlikte yaratılan bir şeydir:

Sesin ve doğal olarak müziğin önemli ve değişik özelliklerinden birisi de bulunduğu mekanın iç özelliklerine, ortam sıcaklığına ve içerideki kalabalığa bağlı olarak değişiklik sergileyebilmesidir. Sık kullanılan argümanlardan biri olarak: Bir resim galerisinde, sinemada genellikle ve yalnızca izleyici konumunda olurken sesin dahil olduğu bir konser ve tiyatro gibi sanat alanlarında sesleri, müziği ve dolayısıyla sanatı biçimlendirebilme imkanına sahibizdir. Bir konser alanında müziğe eşlik ederek seslerimiz aracılığıyla onu değiştirebiliriz. Hatta nefesimiz, tenimiz, kıyafetlerimiz ve kapladığımız alan itibarıyla sesin yayılması bizlere bağlı olarak değişiklik sunar.

- İnanç işitme ile gelir.

Kutsal kitaplar peygamberlere vahiy olarak gelirken kolayca hatırlayabileceğimiz bir sahne gerçekleşmiştir daima: Tanrı, Peygamber ile konuşur ve sözlerini buyurur, görülmez ve sadece sesi duyulur. Hatta Musa'nın Tanrı'sı kendini görmek istediği için Musa'ya çok kızgındır. Jacques Ellul için görmenin kendisi lanetli değildir, lanetli olan görmenin hakikati aşağıya çekmeye çalışmasıdır.¹⁵ Semavi dinler tarihi için bir ilginç ayrıntının da şu olduğunu söyleyebiliriz ki Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam sıralamasında her bir peygamber ya da dini yaşantı bir öncekine kıyasla, aksi

¹⁵ Belki yine Ellul sayesinde Anti-okülersentriklerin temel bir yaklaşımını daha dile getirebiliriz. Anti-okülersentrikler görmeyi kötülemezler, onları vurgulamaya çalıştıkları görme dışındaki diğer duyularında hak etikleri konuma gelmelidir ki o şekilde insanın düşünsel ve sosyal hayatı daha verimli bir yere dönüşebilecektir.

yöndedir, okülersentrik ya da Anti-okülersentriktir: Musevilik ilk semavi din olarak putlara karşıdır, peşin sıra Hıristiyanlık oldukça ikonik bir dini yaşantı getirmiştir ve son olarak Hz. Muhammed de dininin siyasal ilanını putları yıkarak başlatmıştır. Bu sebeple İslamiyet'te görsele dair titiz ayrıntılar bulunmaktadır. Hz. İsa'nın ikonlarının olmasına rağmen Hz. Muhammed'in resmi ya da ikonik bir tasviri günahdır.

Tanrı'yla biricik mümkün ilişki, söze dayanır ve başka hiçbir şeye dayanmaz. Söz, yukarıda kaydetmiş bulunduğumuz bütün çağrışımları içerir: aşkı, özgürlüğü, öteki kişinin kendisinin de bilinçlendirilmesini, sözle ilişkili her şeyi ve görmeyle ilişkili hiçbir şeyi. (Ellul, 2012:90)

3.3 Anti-Okülersentrik Gelenek Olarak Terennümler

Terennüm güfteleri isim ve anlamla zor bir ilişki kurarken aynı zamanda isim ve anlamın da kendisi üzerinden sorgulanmasına imkan tanır. Herhangi bir terennüm güftesi, 'kibar yarım' gibi lafzi olanı bile isim ve anlam ile bulanık bir ilişki kurmakta gibidir. İkaî olan terennümler ise neredeyse anlamı ve ismi hiç çağırılmaz ya da geçici anlamlar yüklenirler. Anlam kaçan bir şeydir ve süreklilik halindedir. Terennüm güfteleri kavramların imgeselliğiyle anlamı sınırlandırmanın karşısında durma çabası olarak anlaşılabilir. Terennüm güfte geleneği müziğin akışkanlığını, hareketliliğini ve ufuk çizgisi gibi ucu açık ve değişken olabileceğini düşündürebilir. Terennüm kelimeleri müzikte güfte içerisinde asgari bir görünme derecesiyle ya da Mevlevî ayinlerindeki terennüm bölümleri gibi sıfır görünme derecesiyle var olmakta gibidir. Terennüm kelimeleri güfteye verilmiş takma isimler gibilerdir. Güfteyi, yalnızca yazıldığını dili konuşan daha az bir insan topluluğu (konuşmayanlara nazaran daha az) tarafından anlaşılıyor olmasının dışına çıkarırlar. Terennüm güfteleri isimden ya da imgesel anlamdan daha fazla bir değere sahiplerdir ama ismin de yerine geçerler. Aynı zamanda terennüm kelimeleri hecelerinin içerisine saklanmış gizlerin dışarı çıkarılma girişimidir. Bir isme verilen anlamın gerçekten herkese aynı şekilde geçmesi mümkün müdür tartışmaları felsefe tarihinde esaslı bir yer tutmaktadır. Türkçe'yi bilen 'masa' kavramına vakıf herkes tarafından anlaşılacak en tümel ve soyut bir 'masa' kavramı vardır, bu herkesin aklında beliren imgenin genel bir toplamıdır. Herhangi bir güfteye geçen 'masa' kelimesi doğal olarak her alıcı tarafından ayrı ayrı ki aynı bile olsa ayrı bir şekilde çağırılacaktır. Bu durum elbette müzik içerisinde ve müzikle birlikte yer alan güftenin her bir dinleyicisine özgün ve özgür çağrışımlar armağan eder fakat

yine de bu armağan emanet ya da zahir bir armağandır, alıcının ellerine hiçbir zaman geçmemiştir.

" İsim: bununla neyi çağırırız? İsim ismiyle ne anlıyoruz? Ve bir isim verildiği zaman ne oluyor? Bu durumda ne veriliyor? Bir şey sunulmamakta, bir şey verilmemektedir, ancak bununla birlikte Plotinus'un İyi hakkında söylediği gibi, sahip olunmayan bir şeyi verme anlamına gelen bir şey meydana gelmektedir. Özellikle tam da ismin eksik olacağı yerde yeniden-adlandırmak, lakap takmak gerektiği zaman ne oluyor? Özel isimden bir tür lakap, aynı anda hem tekil hem de tekil bir biçimde tercüme edilemez bir takma isim veya şifrelenmiş isim yaratan şey nedir?" (Derrida, 2008: 5-6)

Yukardaki bu metin Derrida'nın Çile kitabından bir pasajdır. Çile kitabı Derrida'nın ismi mesele edindiği üç kitaplık bir serinin içerisinde yer almaktadır. Derrida bir özel ismi kendine mesele eder, her şeyin yerine geçebilecek ve aynı zamanda her şeye lakap olabilecek bir isimden bahseder. Belki de terennümleri kullanan gelenek içerisinde her şeyin yerine geçebilecek heceler ve bunlardan oluşan kelimeler düşünülmüştür. Bize sundukları Derrida'nın bahsettiği türden bir gizdir. Peki, ritüelin çözümleyicisi gizi açığa çıkarabilir mi ya da bunun için mi vardır? Derrida'ya göre çözümleyici (ki bu çalışmanın bağlamında bu terennümü üreten gelenektir) gizi açığa çıkarmak için değil gizi söylemek için vardır.

Adorno müzikte anlamın değil de jestlerin söz konusu olduğunu söyler ve müzik dilini tıpkı çökelmiş jestler gibi duran notalara benzetir. Terennüm kelimeleri de müziğin anlamı ya da müzik güftesi içerisindeki terennümlerin anlamının ne olabileceğini düşündürüyor gibidir. Terennümler güftenin içerisinde Adorno'nun benzeşme kurduğu sfenksler gibi durmaktadırlar. Nasıl ki o eski tarihi yapının girişinde bir yolcuyu karşılasa sfenks, bir 'Kâr' eserinin girişinde terennüm kelimeleri de müzik yolcusunu o şekilde karşılar gibidir. Ancak geçici anlamlar yüklendiğini düşünür müziğin Adorno ve sanki terennüm kelimeleri tam da bu geçici anlam yüklenmesini özetler gibidir. Terennümler anlamı sökebilmek için bir anlam taşımakta gibidirler. Kavramsal imgeselliğe dayanan güfteleme geleneğinin karşısına güftemelenin kendisini kullanarak çıkarlar ve böylece anlamı anlamla yıkmakta gibidirler.

"Müziğin bir nesnesi yoktur çünkü, adlandırma gücü yoktur, aksine o adın özlemine çeker ve böylelikle kendi çöküşünü hedefler. Müzik, seslerin etrafında dönüp durduğu şeyi bir anlığına

bile olsa elde edebilseydi, kendini gerçekleştirmiş ve böylelikle sonlandırmış olurdu. Şeklini göstermeyi değil de çağırmayı istediği şeyle ilişkisi işte bu nedenle sonsuzca dolayımlanır. Adın kendisi de, insan dillerinde halihazırda mevcut olmadığı gibi müzikte de mevcut değildir...” (Adorno, 2018:198-199)

‘Önce müzik vardı!’ söylemini hatırlayarak Rousseau’nun bu büyük söylemde temel oluşturan önemli isimlerden biri olduğunu vurgulayabiliriz. Bu söyleme göre dil, insanın iletişim aracı olarak sahip olduğu araçlardan biri olan sesine zaman içerisinde verdiği formlar sayesinde oluşmuş ve gelişmiştir. Dilin gereksinimlerden değil de hazlar sayesinde var olduğunu belirten Rousseau buna bağlı olarak dilin anlamından önce de mecazının yaratılmış olduğunu öne sürer. Burada ‘haz’ ile bahsedilen ve karşılık olması istenilen şey güçlü duygulanımlar olarak ‘Dillerin Kökeni’ isimli kitabında yer alır. İnsan düşünmeden önce hisseder ve bu yüzden düşünceyi dile getireceği dil kullanımında ilk basamağı duygular ve hisler tutmaktadır. Rousseau, temel gereksinimlerin insanları birbirlerine yaklaştırmak yerine onları birbirlerinden ayırdıklarını söylemektedir. Rousseau için iletişimin köklü formu olan dilin gereksinimleri yüzünden birbirlerinden ayrılmış insanlar tarafından oluşturulmuş olduğu beklenemez. Rousseau’nun bu temel fikrinden yaklaşımla insanların gereksinimlerini (ki temel olarak sayacak olursak yemek, içmek ve barınmak) karşılayabilmeleri için kendine yer bulabileceği bir mağara, ekebileceği bir toprak, içebileceği bir su kaynağı gereklidir ve bu yüzden insan başka yerleri keşfetmek, yeryüzünün geri kalanına doğru yayılmak zorunda kalmıştır. Rousseau, insanları birbirlerinden ayıran nedenden onları birbirlerine yaklaştıran bir aracın doğmasının saçma olabileceğini şu şekilde vurgular:

İnsanlardan ilk sesleri çekip alan açlık ya da susuzluk değil aşk, nefret, acıma, öfkedir. Meyveler elimizden kaçmazlar, konuşmadan da onları besin olarak kullanabiliriz; yiyeceğimiz avı sessizce izleriz; ama genç bir kalbi heyecanlandırmak için, haksız bir saldırganı püskürtmek için doğa vurguları, çığlıkları, yakınmaları dayatır: işte ilk sözcükler böyle bulunmuştur ve bu nedenle ilk diller basit ve yöntemli olmaktan önce şarkıyla söylenen ve güçlü duygulanımlarla dolu dillerdir. (Rousseau, 2013:10)

Dil, kendi içerisinde hem müziğini hem de bu mecazi anlamını taşımaktadır. Terennüm kelimeleri bu mecazi anlamın çağrışımı olurlar güftenin içerisinde. Bu yüzden hem dilin ilk haline hem de müziğe daha yakındırlar. Mecazi anlamını taşıyan

dile kıyasla hakiki anlamını bulmuş ve taşıyan dil daha az imgeseldir. Rousseau mecazi anlamdan hakiki anlama geçişin zaman sayesinde ve anlamı yüklenen hecelerin değişimi sayesinde olduğunu vurgular. Belki de terennüm kelimeleri mecazi anlamından son anlamına gelmiş kavramların tekrardan mecazi anlamlarına yuvarlanmasıdır ve bu geleneksel oyun sayesinde imgesellik azalırken melodik ve müzikal güç artmaktadır.

Sesmerkezli olduğunu söyleyebileceğimiz terennümler için sesi nasıl algıladığımıza ya da keşfettiğimize dair söylemde bulunan Joseph Abramo'yu dile getirmek de yerinde olabilir. Abramo, insanın sesi iki temel özelliği üzerinden keşfettiğini yazar: 1. Sesin süreksizliği ve sürekli değişimi, 2. Sesin vücudumuzdaki yayılımı(*diffuse*). Diffuse özelliğine sahip olarak ses sonludur. Görüntü gibi kalıcı değildir. Kaynağından çıkar ve söner ses bu sebeple süreksizdir. Bu sınıflandırma tarafından terennümleri düşünecek olursak eğer sesin 'sürekli değişim' özelliğine oldukça uygun olabilir. Ses bir kaynaktan çıktığı andan itibaren değişiklikler sergiler. Frekanslar çarptıkları hava mollekülleri ve cisimler sayesinde ilerlerken yine bu çarpışmaların etkisiyle filtrelenir, azalır ve sonunda yok olurlar. Sanki terennüm kelimeleri de sesin bu doğasına uygun hareketleri yapmak için tasarlanmış gibidir. Ya da güfteleri sesin doğal haline yaklaştırmaya çalışmak bile bu yakınlığın kurulmasına vesile olmuş olabilir. (Abramo, 2014)

Terennüm kelimeleriyle bir eserin sözlerini dinlerken ilk defa karşılaşacak birisinin şaşırması muhtemeldir. Tekrarlardan ve sürekli değişimlerden oluşan terennüm kelimeleri sanki sıradan güftelerin imgeler canlandıran ama bunu yaparken diğer bir yandan uyutan¹⁶ hipnotik etkilerini yıkmak için gelmiş gibidir. Kullanılan hecelerin farklı olmaları ve çoğunlukla anlam-sız ya da anlam-dışı güfteler yaratması itibarıyla terennüm dinleyicisi sürekli bir şaşırma içerisinde kalabilir. Belki de dilin söylemek istediklerini anlamak için ve kelimelerden mesaj çıkarmak için tetikte bekleyen bilinç devrede olmaktadır. Terennüm dinleyicisi bu sebeple uyanık kalabilir. Sanki terennümler süreksizliğe doğru yönelen bir değişimi, sürekli bir değişimi dile getirmeyi hedeflemektedirler. Sesin kendi gibi, dilin ses olduğu yeri arzulamaktadırlar.

¹⁶ Uyutan demek istiyorum çünkü kelimelerin getirdiği imgeler bir yerden sonra bir illüzyon ya da hipnoz etkisi yaratarak güfte dinleyicisini mecazi anlamda uyutmakta gibidir.

Belki de bu yüzden Dolar, 'Sahibinin Sesi' kitabında Agamben'in şu sözlerini alıntılamıştır: "Dil içindeki sesi arayış, düşünce denen şey budur." (Dolar, 2013:18)

Terennüm kelimeleri alternatif ve hayali bir dilin ya da bir hayal dilinin imkanı üzerinde düşünmüş bir geleneğin ürünü gibidir. Dil paradigmasının ve dil felsefesinin önemli isimlerinden biri olan Wittgenstein felsefe tarihini dil ve anlam sorunları tarafından dönüştürerek devam ettirmeye çalışmıştır. Wittgenstein'in soruları genellikle hem sorunun kendisiyle hem de gelenek ile oynamak için var gibidir. Belki de dil ile oynayan terennüm güftelerini tanımış olsaydı, Wittgenstein'in kendisi için bazı cümleleri daha da ilginç hale gelecekti. Çünkü o da dilin imkanı, önümüze koyduğu anlam sarmalı ve melodik altyapıları üzerine düşünen isimlerden biri olarak var olmuştur:

149. Şu dili hayal edin: sözcük dağırcığı ve grameri kendi dilinizinki, ama sözcükler cümlelerde ters sırada yer alıyor. Böylece bu dildeki cümleler, noktadan başa doğru okunan, kendi dilinizin cümleleri gibi geliyor kulağınıza. Bu durumda ifade olanakları kendi dilinizinkiyle aynı çokluktur. Ama cümlelerinizin tanıdık ahengi ortadan kalkmıştır. (Wittgenstein, 2004:40)

Terennüm ile güfteleme bestecinin elini kolaylaştıran bir gelenekken aynı zamanda bir yapı söküm etkinliğidir. Terennüm kullanımı dile bağlı güftekarın dil hapishanesinden kaçmak için kullandığı bir araç gibidir. Dil üzerine oluşturulmuş son dönem düşünme tarzlarının deyimiyle terennümler; geleneğin en içlerinden, dil hapishanelerinden bize ve geleceğe doğru tüneller kazımaktadırlar.



4. MÜZİKTE TERENNÜM

Terennüm kelimesinin Türkçe ve müzik içerisinde iki ayrı temel kullanımı vardır:

1- Güfte olan terennüm: Anlamlı ya da anlam-dışı hece ve kelimelerden oluşturulan güfteleme yöntemi.

2- Fiil olan terennüm: Ötmek, nağme yapmak, hoş seda etmek.

Türkiye’de, birinci kullanımı özellikle İslam geleneği içerisinde yer tutarken; ikinci kullanımı seküler bir şekilde genellikle Osmanlı döneminden kalma müzik eserlerindeki güfteler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yine bu başlık altında incelemeye çalışacağımız Ortadoks Hristiyanlığının ayinlerinde de karşımıza çıkan ‘teriremler’ dini olmalarına rağmen birinci kullanıma daha yakındırlar. Buna rağmen Pakistan ve Hindistan arasında, Urduca gazellerde karşımıza çıkan ‘tarannum’ kullanımı kelimenin karşılığı olarak Türkçe’deki ikinci kullanıma yakın olsa da sekülerdir. Bunlara bir de terennümlerin Mevlevi ayinlerindeki enstrümantel kullanımlarını da ekleyecek olursak karşımıza Çizelge 4.1’ deki gibi bir tablo çıkabilir:

Çizelge 4.1: Terennüm kullanımları çizelgesi.

	Seküler	Dini	1.Kullanım (Güfte olan)	2. Kullanım (Fiil olan)	Enstrümantal	Enstrümansız
Terennüm	+	-	+	-	-	-
Terennüm (Mevlevi Ayinlerinde)	-	+	-	-	+	-
Tarannum	+	-	-	+	-	+
Terirem		+	+	-	-	+

Terennümler makam müziği içerisinde usül, makam, taksim gibi önemli kavramlardan birisi olmasına rağmen akademik çalışmalar arasında gereken ilgiyle karşılaşmamış ve neredeyse üzerine hiç çalışma yapılmamıştır.

Arapça ren'eme, yeren'numu fiil kökünden gelen terennüm, sözlük anlamı olarak 'mırıldanılan veya söylenen mûsikî nağmesi, eseri veya icrası' demektir.

Bu tanımla ilintili olarak terennümün Klasik Türk Mûsikisinde başka bir anlamı daha vardır: Klasik formlu eserlerin birçoğunda bulunan, bazılarının belli anlamlara Kârşılık geldiği, bazılarının ise sözlük anlamı olmayan kelime gruplarına Türk Mûsikisinde 'terennüm denir. (Oter ve Yıldırım, 2010:237)

Yine Oter ve Yıldırım'ın 'Şeyh Galib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usul ve Vezin İlişkisi' isimli makalesinde özellikle Tanrıkorur temel alınarak terennüm geleneğine dair önemli bilgiler verilmiştir. Türkler İslamiyet'ten önce hece ölçüsü ile şiir yazıyorlarken, İslamiyet'in kabulünden sonra aruz vezni ile tanışmışlardır. Terennüm geleneği ise özellikle aruz vezninin ve toprakları Anadolu etrafında da genişlemiş olan Osmanlı'nın müzik tarzını temellendiriyor olmasına denk gelir. Terennüm ve Osmanlı Makam Müziği, eserlerinin güftelerinin dayandığı yapılar olması sebebiyle aruz vezni ile yakından ilişkilidir:

Daha önce de bahsettiğimiz gibi eski Türk Mûsikîsi nazariyat kitaplarında usüller, arûzda da kullanılan kısa-uzun dönüşümlü bazı kalıplarla gösterilirdi. Bu terimlerin her birine verilen adların arûz kelimesinin kök anlamında da gördüğümüz gibi çadıyla ilgili deyimler oluşu ilginçtir. TEN 'sabab hafif', TE- NE 'sabab sakıl', TE-NEN 'veted-i mefrûk', TÂ-NÎ 'veted-i mecmu', TE-NE- NEN 'fâsıla suğra', TE-NE-NE-NEN 'fâsıla kübra'. İkinci ilginç husus, Klasik Türk Mûsikîsinin Kâr, Beste ve Semâî gibi sözlü formlarında kullanılan 'teren- nüm' adlı tematik bölümlerdeki Ten-ni, Ten-nen-ni, Te-ne-nen, Te-ne-nen-ni, Ter-dil-li, Dir-dir-tâ-nâ, Nâ-te-ne-dir-ney gibi ikâî terennümlerdir ki, aynen yu- karıdaki arûz kalıpları gibi, ezginin ritmik özelliğini ortaya koyan onomatopeik fonksiyona sahiptirler. (Tanrıkorur 1998: 82-83)

Bir ikilikler sistemi olarak modernizmin, özne-nesne ikiliğinde öznenin sahip olduğu dilden nesnenin sahip olduğu anlamı çıkarma zorunluğuna itilmiş bir tarihe sebep olduğunu söyleyebiliriz. Dil ve anlam, gösterge ve gösteren gibi yaygınlığını savuran dil söylemleri bu modernizm tarihine yaslanması itibarıyla vardılar. Bunun karşısında yer alan bazı sosyal bilimcilerin ürettikleri içerikler sayesinde dilin, anlamı, tam

tamına işaret eden olmasının da aksinde bir belirsizlikler aktarımı olduğu söylenmektedir. Gökhan Yavuz Demir'in 'Dilin Belirsizliği' adlı kitabı için dil, en az taşıdığı anlam kadar aktaramadıklarını da içerir ve bunun için metaforlar dilin dile gelmesi açısından dil içerisindeki hakiki yansıtmakta gibidirler. Dil, özellikle metaforlar aracılığıyla belirsizliği üretebilmektedir ve bu sayede mucizeler mucizesidir. (Demir, 2007:126) Dil içerisindeki metaforun kendi kendini çağırmasının da ötesinde terennümler, yine Demir'in vurguladığı bir başka şeyi daha yapmakta gibidirler: "Oysa dilin, kendisinden başka bir temeli yoktur ve dil kendisinden başka hiçbir şey değildir. Dil sadece dildir ve sadece dil olduğu ölçüde belirsizdir." (Demir, 2007:155) Terennümler de sanki sadece kendilerini yani müziği temel alan dil gibidirler. Belki de bu sayede terennümler dilin tam olarak olması gerektiği yeredirler ve terennümlerin taşıdığı belirsizlik sadece dilin kendisi olabildiği gibidir.

Şarkı söylemek bir ritüeldir ve her ritüel giz ve şifreler taşımaktadır. Aynı zamanda birçok esaslı ritüel uygulaması ritüelin belirli bir noktada aşılması gerekliliğini de üzerinde taşımaktadır. Bu gereklilik herhangi bir geleneğin ve ritüelin kendini geleceğe taşıyabilmesi için genellikle lazım koşullardan birisidir. Tanrıkorur, terennümlere en önemli temel kaynaklardan biri olan ve terennümlerle ilgili kuramsal bir altyapı kurmayı kendine mesele edinen makalesinde, terennümleri Derrida'nın 'rituel' kavramına yakın bir kullanım ile buluşturur. 'Introduction to Terennüm in Turkish Music' makalesinde Tanrıkorur, terennümler için ritueli (tezimizde Derrida'cı tabirle kullandığımız kavram) andıran bir söylem olan 'anıt' (monument) kavramını kullanarak başlar. Onun için terennüm kelimeleri söz olmalarından çok öte bütün müzikal kompozisyonu kendinde toplayan önemli bir anıt olarak varlıklarını sürdürmektedirler. (Tanrıkorur, 1991:1)

Terennümlerin özellikle düşünsel bir sorun edilmemesi, onlara neden ihtiyaç duyduğumuz ya da onları neden var etmiş olabileceğimiz üzerine pek düşünülmemiş olması ortaya ertelenmiş bir kriz olma durumunu çıkarmıştır. Her ritüel sorgulanarak aşılmakta ve anlaşılmaktadır. Terennümler açısından yeteri kadar düşünsel kaynak bulamamak da bu tarz bir çalışmanın ertelenmiş bir kriz halinde kendini sunacağıının nedeni olur. Derrida'nın ve onu iyi tartan düşünce insanlarının sık sık dile getirdiği çapraz sungu tarzı, yanıtlarımızın sürekli hareket halinde olduğunu kastetmektedir. Çapraz sungu bizlere özellikle en kalifiyeli makam eserlerinde ve bestekarlarda

karşılaştığımız bir güfteleme yöntemi olan terennümlerin varlığını günümüze kadar tesadüfen sürdürmemiş olduğunu düşünmemizde yardımcı olabilir. Herhangi bir kelimenin keşfinin rastlantısal olsa bile kelimenin kendisinin yıllar içerisinde geleceğe taşınması bile yoğun olarak üzerine düşünülme ve ortak kabullenilme sürecini zorunlu tutarken terennümlerin bu süreci yaşamadan günümüze kadar geldiğini düşünmek yersiz olacaktır. Büyük ihtimalle terennümler kendilerini söz, giz ve müzik gibi kavramları kendine kriz daha doğrusu kritik edinmiş bir geleneğin çapraz sungusunun sonucunda ulaştırmıştır bizlere ve böylece bir kriz ve kritik halinde gündeme gelebilirler. Derrida'nın şu sözleri ise belki de terennümlerden yalnızca ve daima bir giz olarak söz edeceğimizi, onu açığa çıkaramayacağımızı ve yalnızca gizi söyleyerek sürdürebileceğimizi temellendirir:

Giz, sözü saklı tutmak ya da geri çekmek için değil, söze yabancı olduğu için, belirgin bir sözdizimiyle "giz, sözün içinde olup da söze yabancı olandır" bile denemeyeceği için susar. Ne kadar söze yabancıysa o kadar sözün içerisinde. (Derrida, 2008:59)

Belki de gizin açığa çıkarılarak değil söylenerek taşınmış olduğu için terennümlerle ilgili bilgiler ya da yorumlar içeren cümleler oldukça azdırlar ve onlarla genellikle Türk Makam Müziği ile ilgili olan kaynak kitapların Büyük Formlu Eserler'den bahsedilen bölümlerinde karşılaşmaktayızdır. Alaeddin Yavaşca'nın terennümlerin kullanımı ve bu geleneğin dayandığı temellere dair belki de en önemli cümleleriyle karşılaştığımız bir paragraf şöyledir:

" XV. yüzyıldan zamanımıza gelen Büyük Formdaki eserlerde **terennüm** görmekteyiz. Ondan evvele ait elimizde güvenilir belgeler olmadığından, terennümün kullanılıp kullanılmadığı hususunda fikir yürütmek mümkün olmamakla beraber, terennüm musiki san'atıyla uğraşan insanların mizacında bulunan bir hassadır. Belki heceler değişmiştir, kelimeler değişmiştir, ama kanaatimizce terennüm her zaman var olmuştur." (Yavaşca: 2002, 479)

İsmail Hakkı Özkan, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri isimli kitabında Terennümler ile ilgili şu pasajı vermiştir bizlere:

Terennümler esas güftenin dışında besteci tarafından ilâve edilmiş ve bestecinin engin ilhamını aktarmaya, aynı zamanda eserleri süslemeye yarayan usül ile yakından ilgili bir takım hece veya söz gruplarıdır. Terennümler formaların oluşmasında ve ayrılmasında önemli bir yer almışlardır. İki türlü terennüm vardır:

I-İkai Terennüm (Ritmik Terennüm): Kendi başlarına bir anlamı olmayan, fakat bir araya geldikleri zaman usül ile yakından ilgili bir gidiş gösteren hece gruplarıdır. Meselâ "Yel lel li", "Ten nen ni", "Tene na", "Tadir ney", "Na te nedir ney"... gibi.

2-Lâfzi Terennüm (Sözlü Terennüm): Bestecinin eserine kendinden eklediği, fakat bu defa kendi başlarına bir anlamı olan sözlüdür. Meselâ "Kurbanın olam", "Hey canım", "Hey mirim", "A canım", "A sultânım", "Mihribânım" vs. gibi.

Hatta vezinli kafiyeli olan Lafzi Terennümler de vardır. (Özkan:2006, 104)

Belki de Yavaşça'nın söylediği gibi terennümler musiki ile ya da başka bir deyişle Türk Makam Müziği ile uğraşan insanlara işlemiş, onlara içkin hale gelmiş bir hassa oluvermişlerdir. Yavaşça'nın dile getirdiği 'hasşa' tabiri Derrida'nın ritüeller dahilinde kullandığı 'giz' kavramına yakın düşmekte gibidir. Dilin ve kelimelerin içerisine saklanmış kendi müzikleri gibi terennümler de kendini geleneğin içerisinde bir yere saklamış ve gizlemiştir. Dilin müziği gibi (son zamanlarda çok sık kullanılan bir tabir: Music of language.) terennümler de kendilerini müziğin içerisine gizlemişlerdir ve kendilerini bir ritüel gibi yaşatmaktadırlar. Belki Yavaşça'nın bahsettiği gibi her zaman varolmuş terennümlerle ilgili kesin yargılara varamayabiliriz ama terennümlerin ritüelin içerisinde bir giz ya da bir hasşa olarak kendilerini taşıdıklarını söyleyebiliriz.

Terennüm geleneği bir ritüeli temsil etmektedir. Ritüel giz ve şifreler taşıyandır ve bu giz çözülmek için değil de kendi varlığını taşıyabilmek için hazırlanmış bir zarf (envelope) gibidir. Kendini bütünüyle açan ritüel, gizini açacak ve bu durum ritüelin kendisini yok etmesi anlamına gelecektir. Terennümler, sözcüklerin anlamları ile gelen imgelem dünyasını, kendini açık-seçik gösteren varlığını kendi içerisine gizlemektedirler. Yavaşça'nın bahsettiği hasşa, yani terennümlerin kendine haslığı belki de bu şekilde kendini korumuştur.

4.1 Terennümlerin Kullanıldığı Müzik Formları

Osmanlı tarihindeki müzik oldukça yaygın bir alana yayılan ve yayıldığı bu alanlardan da müziğini besleyen bir gelenek taşımaktadır. Osmanlı'da müzik deyince aklımıza iki temel tür gelmektedir: Fasil Musikisi ve Halk Müziği. Yalnız Osmanlı müzik dünyasında, farklı sosyal gruplar ve dini çevrelerinin tümünün bir senteziyle karşılaşmakta olduğumuzu Güneş Ayas, 'Müziği Boğan Gürültü' adlı kitabında söylemektedir. Ayas'ta bahsedildiği üzere Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik diğer bütün sanat formlarının dışında bütün kesimlerde ve ortamlarda karşılaşılabilen tek sanat türü olarak yer almaktadır. Daha çok ya da sadece Osmanlı sarayında karşılaştığımız zannedilen fasıl icralarıyla da saray dışında da yoğun bir şekilde denk gelindiğine dair önemli kaynakların bulunduğundan bahsetmektedir. Hüseyin Baykara fasılları da denilen icralarla imparatorluğun her yerinde karşılaştığını Evliya Çelebi'den de duymaktayızdır.

Genel olarak Osmanlı müziği, merkezinde " fasıl musikisi " denilen yüksek müziğin yer aldığı bir merkezi müzik geleneğiyle çeşitli halk müziği gelenekleri arasındaki etkileşimin bir ürünüdür. Aslında birincisi de zaten civar medeniyetlerin sanat müziği gelenekleriyle yerli halk müziği geleneğinin bir sentezine dayanır. (Ayas, 2018:29)

Terennümlerin kullanımlarıyla ilgili aklımızda tutmamız gereken en önemli meselelerden biri de usul ve vezin ilişkisidir. Türk makam müziği tartışmalarının sürdürüldüğü kaynaklarda usul ve vezin arasında tarihi bir ilişkinin olduğu daima ortaya koyulmuştur. Özellikle usulün mü vezini yoksa vezinin mi usulü yaratmış olabileceği tartışması önemini hala korumaktadır. Oter ve Yıldırım hem aruz veznini anlatan kitaplarda hem de musiki usullerini anlatan kitaplarda bulduğumuz ortak terimler ve yorumların her ikisinin birbiri üzerinde sıkı bir etkisi olduğunu vurgulamaktadırlar:

"Eski Türk Mûsikîsi nazariyat kitaplarında mûsikî usûlleri TEN 'sabab-ı hafif'(ince ip), TE NE 'sabab-ı sakîl' (kaba ip), TE NEN 'veted-i mefrûk'(ayrık kazık), TA Nİ 'veted-i mecmu'(bitişik kazık), TE NE NEN 'fasıla-ı suğra (küçük ara), TE NE NE NEN 'fasıla-ı kübra'(büyük ara) tabirleri ile açıklanmıştır. Bu terimlerin Arapçada 'çadırın ortasına destek olarak dikilen direk' anlamına gelen ve İslam kültürünün şiir ölçüsü olan aruz kelimesiyle

anlam yakınlığı, bu düşüncenin temelini oluşturan etkenlerden bir tanesidir." (Oter ve Yıldırım, 2010:229)

4.1.1 Mevlevi ayinleri

Mevlevi ayinlerinde ‘saz terennümü’ ve ‘söz terennümü’ olarak iki ayrı terennüm kullanımı ile karşılaşmaktayızdır. Söz terennümleri şiir bölümünün sonuna melodi cümlesini ya da prozodi ölçüsünü tamamlamak için kullanılırlar (Tanrıkorur, 1991:7). Mevlevi ayinlerinde diğer kullanımlarının aksine terennümler daha çok saz terennümü olarak, enstrümantal bir şekilde kullanılırlar. Terennüm kelimeleri ile ilk çalgımız olan insan sesini dilin imgeselliğini yok ederek kullanma halimiz, Mevlevi ayinlerinde başka bir kullanıma dönmektedir. Bu farklılık Mevleviliğin derinliğini düşünerek üzerine daha yoğun düşünmemizi gerektirecek önemli bir mesele olabilir. Kesin sonuçlara varmayacak ya da varamayacak olsak da belki sadece terennümlerin Mevlevi ayinlerindeki bu farklı kullanımı üzerinden bile Mevleviliğin müziğe nasıl yaklaştığı, müziği nasıl algıladığına dair fikirler elde edebiliriz.

Tasavvuf’da karşılabileceğimiz bir kavram olan ‘suskunluk’ tan yola çıkmak tasavvuf içerisindeki terennümün enstrümantel kullanımını anlamamıza daha fazla olanak sağlayabilir. Birçok büyük dinde ve onların altında yer alan daha küçük gruplar içerisinde sürdürülen dini inançlarda İnsan-Tanrı ilişkisi içerisinde talep etme, dua etme, acınma, af dileme, yardım isteme gibi ‘konuşmak’ üzerinden gerçekleşen ilişkiler söz konusudur. Tasavvuf inancı için Tanrı ile kurulan bu ilişki bir yerden sonra bir ‘suskunluk’ haline dönüşmelidir. ‘Kamil İnsan’ın aradığı yer ve kaderi olan yer ‘Nirvana’lık mertebesine benzeyen ‘suskunluk’ yeridir. Tanrı ile en büyük iletişim bu mertebede yine sesleri (yani müziği) kullanarak ama konuşmayı ortadan kaldırarak kurulabilir. Suskunluk mertebesini ve ilişkisini aklımızda tutarak terennümlerin Mevlevi ayinlerindeki kullanımı anlamaya çalışırsak varacağımız sonuçlardan birisi de ‘dil yerine müzik ve çalgılar aracılığı ile konuşma’ olabilir.

Mevlevilerin temel aldığı Mevlana’dan ve onun Rubailerinden hareketle yol alırsak ‘ten-tenen deyince tambur’ isimli rübasi belki de Mevleviliğin terennümlere ve söze

olan yaklaşımına dair önemli ipuçları vermekte olabilir bizlere. Mevlana bu rubaisinde daha çok makam müziği terennüm güftelerinden bildiğimiz tennenni, tennen gibi kelimeleri tambura söyletmektedir:

ten-tennen diye feryada başlayınca tambur,
ten bendinden gönül, elsiz ayaksız kurtulur!
bu sesin mehtabına gizlenmiş bir kişiden;
" ey yolu şaşmış gönül, gel! " çağrısı duyulur! (Mevlana, 2007:27)

Terennüm kelimelerinin müzik içerisindeki imgeselliği kırmak ya da imgesellikle oynamak vazifesi ile üretildiğini ve bir geleneğe dönüştüğünü düşünürsek İslam dini içerisinde farklı bir yaklaşım geliştiren Mevlevilerin müzik ve Allah ile konuşma ilişkisini de farklı yorumladıklarını düşünmek mümkün olabilir. ‘Allah ile susuyorum’ diyen bu tasavvuf ehilleri söz yerine saz ile terennüm etmektedirler. Tabii, bu ilişki içerisinde hatırlamamız gereken bir ayrıntı olarak da terennüm kelimesinin iki temel farklı kullanımın var olmasıdır. Hatırlamamız gerekir ki yayıldığı coğrafyada ‘terennüm’ kavramı hem ‘terennüm kelimeleri’ anlamına geliyorken hem de konuşma, icra etme, söyleme anlamlarını karşılamaktadır.

Terennüm kelimeleri ikai ve lafzi terennümler (anlam-dışı ve anlamlı terennümler) halinde geçen bir güfteleme yöntemidir. Anlam-dışı ya da anlamlı kelimeler kullanılarak yapılan bu yöntem genellikle eserlerin insan sesi ile çalınan bölümleri arasındadırlar. Bunun ötesinde Mevlevi ayinlerinde bu bölüm ney, tanbur gibi çalgılara verilmiştir. Belki de bu Mevlevi anlayışında ve ayininde çalgıların da tıpkı insan gibi konuşmakta olduklarını söyleyebiliriz. Ayinin terennüm bölümünde bizimle konuşan artık enstrümanlardır ya da başka bir şekilde anlamaya çalışacak olursak da Mevlevi ayininde çalgılar da insana dahildir ve insanın bir parçasıdır. Bu yaklaşımımızı desteklemek için bütün alemleri bir gören bir tasavvuf ehililiğinden de yola çıkabiliriz. Tasaavvuf inancı için alem bir ve canlıdır ve aynı zamanda alemin tümü Tanrı'nın kendisidir, böylece insan sesi de çalgı da birdir. Belki de Mevlevi anlayışında sırası geldiğinde konuşan ve kelimeler yerine notalarla terennüm edenin çalgılar olduğu düşünülür.

Asıl adı Celaleddin Rumi olan Mevlana babası ile birlikte doğduğu Horasan'ın Belh kentinden bin iki yüz yirmi sekiz yılında Selçuklu'nun başkenti olan Konya'ya göçmüştür. Babası gibi ve babası sayesinde alim olarak yetişen Mevlana, Şems-i Tebrizi ile tanıştıktan sonra tasavvufa dahil olmuş daha sonralarında bu inanç içerisinde kendi mertebesini kurmuştur. Mevlevilik Mevlana'dan sonra onun gibi düşünmek ve yaşamak isteyenler tarafından kurulmuş tasavvuf temelli bir yoldur. Mevlevilere göre ölüm günü aynı zamanda vuslat günüdür ve insan öldüğü zaman Tanrı ile buluşur. Bu inanç aktarımı Eski Türklerde de karşımıza çıkmaktadır. Yakın bir şekilde Eski Türk inancına için de insan öldüğü zaman canı ya da ruhu bir kuş olup Tengri'ye uçmaktadır. Zaten Mevlana Anadolu Evren Tasavvuru'nun önemli öznelerinden biri olarak bu aktarımın taşıyıcılarından biridir. En önemli eseri Mesnevi'nin de kuş mitoslarının en önemli eserlerinden biri olan Mantık Al-Tayr'ın bir benzeri olduğu söylenmektedir.

Mevlevi ayinlerinde terennüm etme faslı çalgılara yüklenmiştir ve ayinin sunumuna verilen isim Mukabele'dir. Mevlevi ayinlerinde en ufak ayrıntısına kadar her şey belirlenmiş makam ve usuller ile yürütülmektedir. "Sema'hâneler'de neyzen, kudümzen, âyinhan ve naathan'lar gibi musiki erkânının bulunduğu ve sıralarına göre yerini aldığı mutrib'in önünde sema' meydanı, onun da tam karşısında şeyh postu vardır. Post'un ucundan sema'hâne girişi ortasına kadar uzandığı farzedilen mevhum çizgiye (hatt-ı istiva) denir. Bu gerçeğe ulaşan, Vahdet'e giden en kısa yoldur. Bu çizgiye asla basılmaz." (Önder, 1998:202). Mevlevilikte en önemli renk kırmızıdır ve bu yüzden postun rengi kırmızıdır.

Sema işitmek duymak anlamına gelmektedir. Yalnız ayin ve sema ilişkisinin dışında Mevlevi tekkelerinde müzik eğitimleri de verilerek yeni müzisyenlerin yetiştirilmesi sağlanmıştır. Aynı zamanda İslam inancı içerisinde yaşayan pek çok ünlü bestekar Mevlevi'dir ve nihai olarak da bir Mevlevi ayini bestelemişlerdir. Mevlevîhanelerde verilen mûsikî eğitimi ve Mevlevî ayinlerinin gerek bestecilik gerekse icracılık yönüyle ileri seviyede bir mûsikî donanımı gerektirmesi çok sayıda mûsikîşinas yetişmesine sebep olmuştur. Türk mûsikîsi tarihine bakıldığında besteci ve icracıların genellikle Mevlevî tarikatına mensup olmaları da bu yaklaşımı desteklemektedir. En tanınmışları arasında sayabileceğimiz Buhurizade Mustafa İtri Efendi, Ali Nutki Dede, Sultan III.Selim, Hammamizade İsmail Dede Efendi, Zekai Dede, Neyzen Salih Dede

gibi daha birçok Türk mûsikîsi bestekarı, hem Mevlevî Ayini gibi dini formlarda hem de din dışı sahada şaheserler besteleyerek mûsikîye büyük katkı sağlamışlardır. (Bayrakçı: 2015, 143)

Tıpkı Sema' Töreni gibi Mevlevî Âyini formunun da XV-XVI.yüzyıllarda kalıp halinde tespit edilip, günümüze kadar gelen son şeklini aldığı söylenebilir. Mevlevî Âyinleri'nin önemli özelliklerinden biri farklı devirlerin ve farklı bestekârların eserlerinin bir araya getirilebilmesidir. XV. veya XVI. yüzyılda bestelendiği sanılan Pencgâh Âyin-i Şerif'in başında XIX.yüzyıl bestekârlarımızdan Neyzen Sâlih Dede'nin peşrevinin çalınması yahut bir âyinin başka bir âyinden alınan bölümlerle tamamlanması bu duruma örnek olarak sunulabilir.

Sadettin Arel, Mevlevî ayinlerinin köklerinin ve bağlantılarının Eski Türk şaman geleneklerine dayandıklarını vurgular. Arel'in Sümerleri Türkler'in bir kolu olarak görmek ve onlarda Sümer Türkleri olarak bahsetmek -ki Muazzez İlmiye Çığ da 'Sümerliler Türklerin Bir Koludur' isimli kitabında bu bağlantıların temelini araştırmaktadır (Çığ, 2013) bir tür yaklaşım açısından yaygın bir durumdur. Arel, Sümer Türkleri olarak bahsettiği medeniyetin müzikli ibadet törenlerine bakarak onlarla Mevlevî Ayinleri arasında bağlar kurmuştur. Arel'e göre Sümerliler de ibadetlerinde musiki kullanıyorlar ve tıpkı Mevlevî Ayinleri'ndeki '4 selam' gibi Sümerlilerin de ibadetleri 4 ilahiden oluşmaktadır. Sümer Türkleri de ibadetlerinde ney, çenk, dub yani davul çalmışlardır ve Mevlevî ayinlerinde de ney ve kudüm kullanımıyla karşılaşırız. Mevlevî ayinlerinde 'mutrib' denilen saz ve söz takımları kullanılırken Sümer Türkleri de ibadetlerini büyük saz ve söz koroları ile gerçekleştirirler Arel için ve bütün bu temel yönleriyle Mevlevî ayinleri kendisine eski Şaman geleneklerinden güçlü kökler almıştır. "Görülüyor ki, mevlevî âyini, Türklerin ta Sümerlilerden gelen ve 'şâmân'lık devrinde de yaşanmış olan ananeden örnek alınmak suretiyle ihdas edilmiştir." (Arel, 2003:19)

Tıpkı sema' gibi Mevlevî Âyini de her birine "selâm" adı verilen dört bölümden oluşur. Başta çalınan Devr-i Kebîr usûlündeki peşrevler Türk Klâsik Müziği'ndeki Devr-i Kebîr peşrevlerden farklılık gösterir. Mevlevî bestekârlarca Muzaaf Devr-i Kebîr adı verilen bu usûl iki Devr-i Kebîr' in birleştirilmesinden oluşturulmuştur ve 56 zamanlıdır. Bu özellik peşrevin Sema' Töreni kısmında anlatılan Devr-i Veledî'ye

eşlik amacıyla olmasındandır. Nitekim Devr-i Kebîr usûlü, diğer usûllere göre Devr-i Veledî'deki yürüyüşe en uygun olanıdır. Bu usûlde herhangi bir aksak bölünme olmaz. İki Devr-i Kebîr'in birleştirilmesinin sebebi ise daha uzun peşrevler bestelemek, böylece tekrarı azaltmak amacını güder. Çünkü âyin peşrevleri Devr-i Veledî tamamlanıncaya kadar bitince başa dönmek sûretiyle tekrar edilirler.

Devr-i Veledî'nin bitmesiyle peşrev durur. Burası peşrevin herhangi bir yeri olabilir. Bu sebeple bazı âyin peşrevlerinde karar bölümleri dahî yer almamıştır.

Mevlevî Âyinleri'nin I.Selâm'ı çoğunlukla Devr-i Revân, bazen de Ağır Düyek usûlleri ile ölçülmüştür. II. ve IV.Selâm'lar mutlaka Ağır Evfer usûlündedir. Âyinlerde bu usûle genellikle son beş zamanından girilir. Bazı âyinlerde bu iki selâm güfte ve melodi olarak birbiriyle aynı olabilmekte, bâzı âyinlerde ise melodi aynı kalırken güfte farklı olabilmektedir. Mevlevî Âyinleri' nin III.Selâm'ları en geniş ve sanatlı bölümleridir. Bu bölümde usûl geçkilerinin yanı sıra çarpıcı makam geçkileri de görülür. III.Selâm genellikle 28 zamanlı Devr-i Kebîr usûlüyle başlar. Devr-i Kebîr yerine bazen Ağır Düyek, Frençin, Fahte, Çifte Düyek de kullanılmıştır.

Mevlevî Âyinleri'nin selâmları, Semâ' Töreni kısmında belirttiğimiz selâmların mânâ ve tezâhürlerine uygun olarak, hatta bu duyguları oluşturacak nağmelerle bestelenmiştir. Semâ' Töreni'nin III.Selâm'ı Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında duyulan hayranlığın aşka dönüşmesiyle oluşan bir cezbe hâlini sembolize eder. Yani bir nevî mîrâc hâlidir. Mevlevî Âyinleri'nde de bu bölümler gittikçe yürüyen ritmlerle ve gittikçe yükselen perdelerle bestelenmiştir.

IV.Selâm ise insanın kulluğa dönüşünü ve kulluğunu idrâkini temsîl eder. Burada kullanılan Ağır Evfer usûlü ile melodi ve ritmdeki coşkunluk yerini kararlı bir huzûra bırakır. IV.Selâm'dan sonra sazlarla icrâ edilen Düyek usûlünde bir Son Peşrev ve Son Yürüksemâî ile âyin sona erer. Bu yapısı ile Mevlevî Âyinleri Türk Mûsikîsi'nin en büyük ve sanatlı eserleridir. Bu yüzden âyin bestelemek bestekârlıkta zirve kabûl edilir.

XV-XVI.yüzyıla ait "Beste-i Kadîm" adıyla tanınan ve bestekârları bilinmeyen Pencgâh, Hüseyinî ve Dügâh Âyin-i Şerîflerden Pencgâh makamındaki âyin mevlevî bestekârlara tam bir numûne olmuştur ve tam bir bestekârlık âbidesidir. Daha sonra

bestelenmiş ve bestekârı bilinen ilk âyin olan Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyin-i Şerîf'i ise kendinden öncekileri gölgede bırakacak kadar üstün bir sanat eseridir. Daha sonra Buhûrîzâde Mustafa Efendi (İtrî) tarafından bestelenen Segâh Âyin-i Şerîf'de Türk Mûsikîsi'nin şâheserlerindedir. Bestekârı bilinen bu ilk âyinlerden sonra günümüze kadar tespit edebildiğimiz kadarıyla yüz altmış bir âyin daha bestelenmiştir ki, üç Beste-i Kadîm ile birlikte toplamı yüz altmış altıya varır. Bu âyinler içerisinde form ve üslûba uygunluğu tartışılabilir olanları elbette vardır. Bunlar arasında merhum Hüseyin Sadeddin Arel'in muhtelif makamlardan bestelediği elli bir âyin pek çok münekkîd tarafından kıymeti hâvî bulunmamaktadır.

Mevlevî Ayininin klasik icra şeması şöyledir:

- a) Meydancı dede'nin "buyurun ya huu!.." çağrısı üzerinde meydana gelen dedeler, mutrib heyeti ve semazenlerin şeyhi beklemeleri.
- b) Semâhanede toplu namaz
- c) Mesnevi dersi (şeyh veya mesnevihan tarafından)
- d) Post duası (şeyh tarafından)
- e) Na't-ı Mevlana (Mevlana Celaleddin Rumi/Itrî/Rast)
- f) Âyin-i Şerîf'in makamında peşrev (semahanenin peşreve uygun ağır adımlarla üç defa devredilmesi, Devr-i veledî)
- g) Âyin-i Şerîf (dört selam)
- h) Son peşrev
- i) Son yürük semai
- j) Son taksim Aşr-ı Şerîf
- k) Fatıha ve Gülbanklar (tarikatçı dede veya duacı dede tarafından) (Tanrıkorur, 2003:133-134).

Şekil 4.1' de Derviş Köçek Mustafa Dede'nin Beyâtî Âyin-i Şerîf'inin notasından alınan görsel ile 2. Selam'dan önceki saz terennümü diktörtgen içine alınarak örneklendirilmiştir.

re tú oâ . ri ber . . â sú ma . . ni se mâ

Terennüm.

Eser.

İkinci Selâm

yer . . . cü in . sul . . ta . ni ma ra et . . e ger pür . . gam . şe ved et

Şekil 4.1: Derviş Köçek Mustafa Dede'nin Beyâtî Âyin-i Şerîf'inin terennüm bölümü.

4.1.2 Kârlar

Kâr, genellikle terennümle başlayan geniş kapsamlı, muhtelif usullerin, kullanıldığı uzun eserlere verilen isimdir. Kâr formu eserler geleneksel üslupta peşrevden hemen sonra beste formu eserlerden hemen önce icra edilir. Kâr eserleri uzun terennümler içerirler ve aynı zamanda büyük ve küçük usullerle ölçülmüşlerdir.

Terennümler özellikle bu formda farklı biçimlerde kullanılırlar. Mesela beste formunda kurallarla oluşturulan terennümler kar formu eserlerde kurallara bağlı değildirler. Yanı sıra Kâr eserlerinde kullanılan kelimeler genellikle Farsça'dır. Kâr eserleri genellikle özgür eserlerdir ve bu forma genellikle terennümler hakimdir.

Kâr'lar Rauf Yekta tarafından 'alimane musiki' olarak adlandırılan bir kol arasında yer alır. Rauf Yekta'nın alimane musiki dediği eserler Kâr'ların da içerisinde bulunduğu büyük formu eserlerdir. Müzik ve usül konusunda oldukça zengin olan bu eserler oldukça az terennüm dışı güfte içerirler. Kâr formu eserlerde güftenin çoğunluğu genellikle terennümlerden oluşmaktadır.

Kâr tarzında bestelenmiş eserler bazen uzunluk ve kısalıklarına göre değişik isimlerle anılırlar: Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nev, Kâr-ı Natık gibi isimler eserlerin yapısını anlatır. Kârçe, Kâr'dan daha kısa ve özelliklerini daha öz anlatım (belirten) eserlere verilen isimdir. Kâr-ı Nev, değişik usullerin kullanıldığı bir formdur.

Kâr-ı Natık çeşitli makam ve usullere geçki yapılan kârlar çeşididir ve öğretici kâr anlamına gelmektedir. Başladığı makamın ismi ile anılır. Rast Kâr-ı Natık, Neva Kâr-ı Natık gibi... Kâr-ı Natık bitişte başladığı makam seslerine dönerek karar verir. Her satırda değişik usüllere rastlanıldığı gibi, her satırda değişik makamlara geçilmesi Kâr-ı Natıkların özelliğidir. Her satır icra edilirken, geçilen makamın ismi belirtilir ("Rast getirip..." gibi). Terennüm kullanımını ve bu güfteleme yönteminin önemini anlamamız açısından Kâr eserleri oldukça önemlidirler. Terennümlerin kullanımının formların en önemlisi olarak belirtilen Kâr eserlerindeki yaygınlığı bu güfteleme yönteminin de önemli bir temele ve geleneğe dayandığını düşündürür. Formların en büyüğü söylemi içerisinde Kâr formunu Alaeddin Yavaşca da keskin bir şekilde vurgulamıştır:

Din dışı musikimizde Büyük formda eserlerin en büyüğü ve en san'atlısı Kârlardır. 1353-1435 yılları arasında yaşamış olan Meragalı Abdülkadir'e ait olduğu söylenen on beş civarında Kâr elimizde olduğuna göre, Kâr formunun yaklaşık beş yüz elli yıllık bir tarihi var demektir. Kâr'larda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir, eser boyunca ya her dizenin sonunda veya ikişer dizenin sonunda terennümler yer alır. Terennümler, Kâr'ların bina edilmişinde, adeta yapının harcıdır. (Yavaşca, 2002: 403)

Bildiğimiz en eski Kâr eserleri Meragi'ya aittir ama Meragi'den bize kalan herhangi bir yazı ya da belgede onun Kâr kelimesini kullandığını görmemekteyiz. Abdülkadir Meragi Farsça olan Kâr kelimesi yerine Arapça karşılığı olan 'amel' kelimesini kullanmaktadır. Bilinen en eski ameller ise Meragi'dan önce Safiyuddin Urmevi'ye ve Ali Sitai'ye aittir. Abdülkadir Meragi'nin makamı rast, usülü devr-i revan olan Rast Kâr-ı Muhteşem eserinde kullanılan güfteler ve eserin icra yöntemi aynı zamanda terennümlerin içerisinde yer aldığı notanın bir bölümü Şekil 4.2 itibariyle aşağıdadır:

Şekil 4.2: Cüneyt Kosal'ın notaya aldığı Rast Kâr-ı Muhteşem' in terennümler içeren bir bölümü.

Eserin terennüm kullanımını ve söz dizimi ise aşağıdaki gibidir:

1. Terennüm + 1. Mısra
2. Terennüm + 2. Mısra
3. Terennüm + 3. Mısra
2. Terennüm

1. Terennüm:

Hey ki yar yar yar ten ne nen na dir na
 hey ki dost dost dost ten ne nen na dir na
 A di rem la dir na a di rem la dir na
 A di rem la dir ten ten te de re dil li ney vay
 Hey vay ye lel le le lel le le lel la Kavl-i Muhteşem

1. Mısra:

Ah ki küned kavmi beyakin

2. Terennüm:

A ha a ha hey yar a ha a ha hey dost
 A ha a ha hey yar det de re dil ler ler ti na

dil le re dil ler ler ti na ter dil li ney vay
ter dil li ney vay ter dil li ney vay ter dil li ney vay
Ah ti na yen tir la yen tir yel lel lel li nazlım vay
Ah ti na yen tir la yen tir yel lel lel li
ye lel le le lel le le lel la Kavl-i Muhteşem

2. Mısra:

Ah nigah nebad o ber-ayed zemin

3. Terennüm:

Dir di ri ten na til lil len na a di rem la dir na
Dir dir ten na til lil len na a di rem la dir na

3.Mısra:

Bi haberest reh-in ü anest ü ne in

4. Terennüm:

A ha a ha hey yar a ha a ha hey dost
A ha a ha hey yar det de re dil ler ler ti na
dil le re dil ler ler ti na ter dil li ney vay
ter dil li ney vay ter dil li ney vay ter dil li ney vay
Ah ti na yen tir la yen tir yel lel lel li nazlım vay
Ah ti na yen tir la yen tir yel lel lel li
ye lel le le lel le le lel la Kavl-i Muhteşem

4.1.3 Beste, Ağır Semail ve Yürük Semailer

Beste sözcüğünün Türkçe karşılığı ‘Bağlanmış’tır. Beste’ler, Klasik Türk Müziği’nde büyük formdaki eserler arasında ‘Kâr’dan sonra gelen bir biçimlerdir. Fasil sıralanışında Kâr’ı takip etmektedirler (Yavaşca, 2002: 474).

Beste formulu eserlerde terennümler formun kendi içerisindeki ayırt edici özelliklerini oluşturma görevini üstlenmişlerdir. Terennümlerin kullanıldığı yerlere göre beste formulu eserler Murabba ya da Nakış olurlar. Eserin tüm yapısı terennümlerin kullanıldığı yere göre belirlenir.

MURABBA:

Divan Edebiyatı’nda dört mısralı şiirlere murabba’ denir ki, bunlar daha sonraları şekil ve anlam değiştirerek şarkı formunun temeli olmuştur. Bunların ilk örneklerine Fatih Sultan Mehmed’in ünlü veziri Ahmed Paşa’nın ve onun çevresinde bulunan şâirlerin eserlerinde rastlanır. Murabba’ların kafiye düzeni şöyledir:

1. Dörtlük: A-A-B-A
2. Dörtlük : C - C - B – A
3. Dörtlük: D-D-B-A

MURABBA BESTE:

Murabba Besteler, dört mısralı olduğundan dört bölümden oluşur. Her hanenin sonunda terennüm vardır. Sayısı az da olsa terennümsüz Bestelere de rastlamaktayız. Birinci, ikinci ve dördüncü bölümler, terennümleriyle beraber aynı melodik yapıya (ezgiye) ve aynı usûle sahiptir. Üçüncü hane miyanhane olup, değişik melodik yapı gösterir. Çoğunlukla miyanhane terennümü 1., 2., ve 4. bölümdeki, yani Zaman, Zemin ve Karar hanelerinin terennümleriyle aynı yapıda olur. Az da olsa karşılaştığımız bazı Bestelerde miyan terennümü de farklı olabilir. Miyanhane, hem makam seyri, hem de melodilerin sıralanışı bakımından, büyük çoğunlukla, diğer Hanelerden farklı olur. Miyanhanenin terennümü de yukarıda belirttiğimiz üzere bazı Bestelerde, 1., 2., ve 4. bölüm terennümlerinden farklı olur.

Bestelerin yapılanmasında dikkate alınması gereken bir kural da, eser hangi makamda bestelenmişse, aynı yapıyı taşıyan birinci, ikinci ve dördüncü haneler, terennüleriyle beraber o makamı eksiksiz ifade etmek durumundadır. Miyanhanede bu zorunluluk yoktur. Bestekâr bu bölümde makam geçkileri, sürpriz şedlerle bütün hünerini kullanabilmektedir. Bir, iki ve üçüncü hanelerin terennümleri kullanılan makamın kararına götürür. Miyan terennümü ise, öbür terennümlerin yapısmadaysa yine karara gider.

1. MısraA+Terennüm (B)
2. Mısra.....A+Terennüm (B)
3. MısraC+Terennüm (B)
4. Mısra.....A+Terennüm (B)

NAKIŞ:

Nakış sözcüğü "süs, desen" anlamına gelir. Beste ve semaîlerin özel olarak bestelenmiş şeklidir. Bu beste ve semaîler dört hâne yerine iki hâne olarak bestelenmişse nakış adını alır. Beste yapısı şöyledir: Sözler dört mısra, yâni murabba'dır. Bu dört mısra ikişer bend olarak bestelenmiştir. Kısaca iki mısra arka arkaya bestelenir ve iki mısradan sonra terennüm bölümü gelir. Üçüncü mısra yine miyandır. Miyandan sonra terennümle biter. Terennüm bölümleri daha uzun ve çok süslü otan nakış eserlerin sözlü bölümlerinin bestesi terennüme göre daha kısadır. Bu gibi eserler eserin biçimine göre nakış beste, nakış ağır semaî, nakış yürük semaî gibi isimler alır.

NAKIŞ BESTE:

Bu tür Bestelerde kuruluş genellikle iki bölümdür. Birinci hanede, dört mısralı şiirin bir ve ikinci mısralarına bağlı Terennüm yer alır. İkinci bölümde ise üç ve dördüncü mısralar terennüme bağlanıp Karar'a gider. Bu tarzda genellikle mısralar kısa, terennümler ise renkli, süslü ve uzun tutulur. Bazı Nakş Bestelerde iki mısra ile yetinilir. Birinci mısradan sonra, uzun ve karara giden bir terennüm yer alır. Miyanhanede ise ikinci mısra söylenir, onu da son karar'a giden uzun bir terennüm takip eder. Aşağıda 'Nakış Beste'lerin bulunabileceği 4 farklı şekil verilmiştir:

1. Şekil

1. Mısra

2. Mısra

Terennüm

3. Mısra

4. Mısra

Terennüm

2. Şekil

1. Mısra

2. Mısra

Terennüm+Mısranın son yarısı

3. Mısra

4. Mısra

Terennüm+Mısranın son yarısı

3. Şekil

1. Mısra

Terennüm+ Birinci Mısranın son yarısı

2. Mısra

Terennüm+ İkinci Mısranın son yarısı

Aşağıda Nihavend makamında ve Sofyan usulünde olan ‘Beste’ formulu eserlere örnek olarak ‘Kanımda Kıvılcım Canımda Ateş’ olarak bilinen eserin güftesi yer almaktadır. Eserin bestesi Osman Babuşçu’ ya, güftesi ise Güzide Gülpınar Taranoğlu’ na aittir. Beste içerisindeki kullanımını anlamamız açısından eserin ilk iki kıtasının güftesi ve terennümlerin de yer aldığı nota Şekil 4.3 itibariyle şu şekildedir:

Kanımda kıvılcım, canımda ateş

Dünyama sen ışık verir gibisin

O asil varlığın meleklere eş

Cennetten süzülüp gelir gibisin

Te re le l le le le l le l

Le le le l le l le l li yar

Cennetten süzülüp gelir gibisin

Tükenmez kaynaktır aşkın canımda

Huzurum sonsuzdur varsan yanımda

Neş'emde, sevinçte, heyecanımda

İçimde çağlayan nehir gibisin

Te re le l le le le l le l

Le le le l le l le l li yar

İçimde çağlayan nehir gibisin

Handwritten musical score for Dede Efendi's Hicaz Nakış Beste. The score is written on three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "DA- YA- lek dek mek u' Hey ca- nım u' Hey ca- nım u' KARAR u' je- re- ne-". The middle staff is the MEYAN line with lyrics: "yar Ka- ni o ah- ah-". The bottom staff is the instrumental line with lyrics: "ah-di ha- ki". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 4.3: Dede Efendi' nin Hicaz Nakış Beste'sinde terennüm içeren bir bölüm.

Aşağıda Dede Efendi' ye ait olan Hicaz makamında Beste formulu bir eserden terennümlerin yer aldığı bir bölüm Şekil 4.4 ile yansıtılmıştır. Eserin güftesinin tamamı ve terennüm kullanımını aşağıdaki gibidir:

gel e fen dim di de nem dir gon ca fem dir a
mân a mân yâr yâr ka ni ni o
nâ zu ni yâz

O mâhitâbı aceb gösterir mi bana felek
Kalır mı hasretimiz yoksa tâ kıyâmete dek
Kani o ahd-i hakikat, kani o nâz ü niyâz
Hebâ mı oldu seninle bu denlü nân ü nemek

Terennüm:
Gel efendim dide nemdir bunca demdir
gonca femdir
Amân amân yâr yâr kani o nâz ü niyâz

Şekil 4.4: İsmail Dede Efendi' nin Hicaz Nakış Beste'sinde terennüm ve güfte.

SEMAİLER:

Semailler de Yürük Semai ve Ağır Semai olarak Beste formulu eserlere oldukça benzeyen içerisinde bir hayli terennüm kelimelerini içeren formlardır. Yine tıpkı Beste formulu eserlerdeki gibi Semailler de terennümlerin kullanıldığı yerlere göre Nakış ya da Murabba olma özelliğine sahiptirler. Ağır semaîler klâsik takım sıralamasında beste'den sonra gelir. Genellikle aksak semaî usûlünün 10/8'lik mertebesi kullanılır, seyrek olarak da engin semaî usûlünün 6/2, 6/4 mertebeleriyle karşılaşabiliriz.

Yürük Semailler Klâsik fasıl sıralamasında son sözlü eserler olarak yer alırlar. Her yönüyle Beste ve Ağır Semâi formundaki eserlere benzerler. Beste ve Ağır Semailler'den farklı olarak usulü üzerinden ayrılır Yürük Semai formulu eserler. Bu form geleneğinde eserin yazıldığı usulünün ismi aynı zamanda formunda ismi olmuştur. Yürük Semai formulu eserler söz yapısı ve melodi kullanımını bakımından tamamen Beste formulu eserler gibidir. Melodi ve söz yapısı da tamamen Beste gibidir. Nakış Yürük Semai şekilleri bu formda da karşımıza çıkar. Bazı Yürük Semai eserlerinde de Ağır Semailler'de olduğu gibi miyan bölümü bulunmaz. Bunların bazılarında Terennüm vezinli kafiyelidir. Bunlar daha çok 'Nakış Yürük Semâi' lere görülür. (Özkan: 2006,107)

Yürük Semaillere ve onlardaki terennüm kullanımına dair bir örnek olarak Hicaz Nakış Yürük Semai bir eser olan 'Yine Neşe-i Muhabbet' isimli eseri verebiliriz. Bestekarı Hamamizade İsmail Dede Efendi olan eser, bol ve farklı terennüm kullanımları

açısından önemlidir. Eserde hem ikai hem de lafzi terennüm kullanılmıştır. Eserin güftesini terennüm kullanımını anlayabilmemiz açısından şu şekilde verebiliriz:

Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ
Yine bezm-i ayş ü vuslat edip ehl-i aşkı ihyâ
Amân ey gül-i nihâlîm beni eyle vasla şâyân
Sana cân ü dil fedâdır gönül andelib-i gûyâ

Terennüm:

(Âh) O güzel başın için, o hilâl kaşın için

Gel gel âşık-ı nâlân, gel gel dil sana hayrân

ilk iki dize ikai terennüm

Tenni tenni tennenni tennen

bu dize lafzi terennüm

Gel gel kaşı kemânım, gel gel dilde nihânım
terennüm

tekrar

ikai

4.1.4 Şarkılar

Türk Mûsikîsinde küçük usûllerle ölçülen sözlü, hemen hemen terennümsüz, dört haneli eserlere ‘Şarkı’ adı verilir. Genellikle dört mısralık güftelerden meydana gelen şarkılar, dört hane olarak bestelenir. Beste formlu eserlerde terennüm kullanımıyla karşılaştığımız önemli istisnalar vardır. Şarkı formlu eserlerin geçmiş dönemlerde bestelenmesinde terennümlerin istisnai kullanımlarının terennüm geleneğinin standart kullanımlarının dışına doğru da taşıdığını düşündürebilir bizlere. Bu formdaki eserlerin içerisinde de nadirde olsa terennüm kelimelerinin kullanımı bu güfteleme tekniğinin kendini dışarı taşıyabilme esnekliğine ya da doyumluğuna ulaşmış olmasıyla mümkün olmuş olabilir.

Birinci hane 'Zemin' adını alır. Bu hane esas makam dizisinin seslerinin gösterildiği bölüm olup, şarkılarda giriş bölümünü teşkil eder.

İkinci hane 'Nakarât' adını alır. Bu kısımda genellikle yakın makam dizilerine geçkiler bulunur. Nakaratların bitiş kısmında adını taşıdığı makam dizisinin sesleri ile karar bulunur.

Üçüncü hane 'Meyan' adını alır. Meyan'da esas makam dizilerinde dolaşıldığı kadar genellikle tiz perdelerde dolaşılır ve geçkiler yapılır.

Dördüncü hane ise, ikinci satır melodisi ile dördüncü satırın okunmasından ibaret olup, Nakarat adını taşır.

ŞARKILARDA YAPI :

Dört mısralı şarkıların her mısraı bir haneyi teşkil eder. Her satır çoğunlukla birer defa bestelenir. İkişer defa okunur. Bu satırların sonunda dolaplar bulunur. İkinci ve dördüncü mısraların besteleri aynıdır.

Bazen de her satır veya bazı satırlar ikişer defa bestelenirler. Bu durumda ilgili satır okunur. Bitiminde aynı sözler yeni bir melodi ile tekrar edilir ve doğrudan bir sonraki satıra bağlantı yapılarak geçilir.

Klâsik tarzda bestelenmiş, her satırı bir defa olan şarkı formu:

Birinci satırda esas makama giriş yapılır. Zemin mısraı okunarak sonda dolap kısmında karar sesine inilir. Başa dönülerek aynı satır tekrarlanır. Ancak bu defa sona gelindiğinde birinci dolap yerine ikinci dolap okunarak ikinci mısraya (satıra) geçilir. Nakarata geçiş sesi genellikle "Güçlü" sesi ile gösterilir.

Nakarât ilk satır gibi iki defa tekrar edilir. Satır sonundaki dolap hanesinin birinci bölümünde güçlü sesi ile satırın başına döneceği belirtilir. Dolabın ikinci bölümü ise makamın ana sesleri ile inilen karar sesinin bulunduğu bölümdür. Karar sesinin burada bulunmasının sebebi, şarkıların nakarat sonlarında bitmesindedir.

Meyan bölümüne geçiş ise bu durak sesinin gösterilmesiyle olur. Genellikle tiz seslerle meyanı yapılan şarkılarda ikinci defa tekrar, tiz durak sesinin dönüş bölümünde

gösterilmesiyle olur. İkinci defa meyanın okunmasıyla güçlü sesi gösterilerek nakarata geçilir.

Dördüncü hane ise ikinci satır melodisinin tekrarıdır. Şarkının bitişi nakaratin sonunda bulunan bitiş sesi (durak) ileidir.

Günümüzde şarkılar genellikle klasik tarzın dışında serbest bir anlayışla bestelenmektedir. Bu tarz şarkılara "Fantezi eserler" adı verilmektedir. Zemin hanesi bir defa bestelendiği gibi iki ayrı melodi ile iki defa bestelenebilir. Veya yalnızca meyan kısmı iki defa bestelenmiş şarkılar da bulunmaktadır. Şarkı formu çok işlenmiş beste tarzıdır. Küçük usûllerle yazılmış olmalarına karşılık, serbest, usûlsüz bölümleri olan şarkılar da pek çoktur.

Her ne kadar 15 zamanlıya kadar küçük usûller varsa da şarkılar çoğunlukla 10 zamanlıya kadar olan küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. Şarkı formu eser üretiminde en önemli isimlerin başlarında Hacı Arif Bey'in geldiğini söyleyebiliriz. Şekil 4.5' te Hacı Arif Bey'e ait olan bir eserin bir bölümünün notaları verilmiştir. Bazı şarkı formu eserlerde ise terennüm kelimeleriyle eserin güftesinin başlarında karşılaşabiliriz. Bu tarz eserlerde terennüm şarkının sözlerinin başladığı, yani esere insan sesinin katıldığı zamanda bir girizgah yapmak için kullanılır.

KÜRDİLİ-HICAZKÂR ŞARKI
NİÇİN TERKEYELEYİP GİTTİN A ZÂLİM

MÜZİK : Hacı Arif Bey
SÖZ : Hacı Arif Bey

♩ : 108
USÛLÜ : Aksak

OF OF OF
OF (SAZ - - - - -) NI ÇİN TER KEY
LE YİP GİT TİN (SAZ - - - - -) A ZÂ

Şekil 4.5: Hacı Arif Bey' in " Niçin Terk Eyleyip Gittin A Zalim" güfteli eserinden bir bölüm.

Aşağıda yer alan şarkı formulu, sözleri Güzide Taranoğlu'na, bestesi ise Osman Babuşçu' ya ait olan eser günümüze daha yakın zamanda üretilmiş, terennümleri bol kullanan bir örnektir. Şarkı formulu eserlerde terennümlerin kullanılmıyor olmasına rağmen yer yer kullanımlarıyla karşılaşmaktaydık. Günümüze doğru gelindikçe şarkı formulu eserlerde hem güftenin kullanımının hem de terennümlerin kullanımının artması geleneğin evrildiği yöne dair izler verebilir. Şekil 4.6' da yine içerisinde bolca terennüm kelimelerinin kullanıldığı günümüze daha yakın şarkı formulu eser olan 'Kanımda kıvılcım canımda ateş' den bir bölüm bulunmaktadır. Bu eserde yakın dönem şarkılarından olduğu için güfte ve beraberinde terennümler ile daha çok karşılaşmaktayızdır:

eş SAZ Cen net ten sü zü lüp ge lir gi bi sin SAZ

Te re lel le le le le le le le li yâr SAZ Te re lel le le le le le le le

le le le le le le le li yâr SAZ Te re lel le le le le le le le li

yâr SAZ Cen net ten sü zü lüp ge lir gi bi sin

Şekil 4.6: 'Kanımda kıvılcım canımda ateş' isimli Şarkı'dan bir bölüm.

4.1.5 Türküler

'Halk müziği', 'klasik müzik' 'sanat müziği' ve 'türkü' gibi terimlerimizin üzerlerine tartışmaların sürdüğü zor kavramlardan olduklarını söyleyebiliriz. Yalnızca Türkiye için değil bu kavramlar üzerine sürdürülen tartışmaların dünyadaki birçok müzikoloji çevrelerinde de hala ve belki de hiç son bulmayacak bir şekilde sürdürüldüğünü söylemek mümkündür.

Halk müziği ya da 'folk' müzik dediğimiz müzik formu genellikle sözleri ve müziği anonim olan eserlerdir. Bazı halk müziği eserlerinde ise sözlerinin eski ozanlara ait

olma durumu ile karşılaştırılır. Halk müziğinin keskin sınırları ve kuralları koyulamaz bir tarz olmasının yanı sıra yöresel ezgilerin üzerine kurulmuş ve genellikle ‘sound’ bakımından müziğin geri kalan türlerinden ayrıldığını söylememiz de mümkündür.

Halk müziği, klasik müzik ya da sanat müziği gibi tabirlerin tam tersi farklı kültürlerde geçerli olabilir. Bu bilgi üzerinden ilgi çeken bir ayrıntı olabilir ki Türkiye’de makam müziği ya da sanat müziği ile halk müziği arasında geçerli olan ayrımın tam aksiyle Azerbeycan’ da karşılaşılabiriz. Azerbeycan’da ‘muğam’ müziği Türkiye’deki makam müziğine yakın gelmektedir fakat ‘geleneksel aşık müziği’ Azerbeycan’ın ‘sanat’ müziği ya da ‘klasik’ müziği olarak ortaya koyulmuştur. (Baghirova, 2015)

‘Türkü’ halk müziği eserleri için genellikle kullanılan tabirlerden biridir. Basit bir çıkarımla Türk’e ait olan, Türk’den gelen, Türk havası gibi anlamlar taşıdığını söyleyebiliriz. Türkiye’nin geleneksel müzik tarihi içinse Cumhuriyet’ ten sonraki döneme kıyasla Osmanlı döneminin önemli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüze ulaşmış olan Halk Müziği eserlerinin ya da türkülerin pek çoğunun kaynağı doğal olarak Osmanlı tarihinin içerisinde yer almaktadır. Sanılanın aksine ise Osmanlı döneminde ‘saray’ ve ‘saray-dışı’ arasındaki müzik yaşamları arasında büyük bir kopukluk yoktur. Klasik fasıl sunumu ile yalnızca saray içerisinde değil saray dışında da karşılaşılabilineceği gerçeği ortaya çeşitli kaynaklarla koyulmuştur ve belirtildiği üzere iki ayrı müzik tarzının birbirlerine etkileri olmuştur.

Makam müziği içerisinde terennüm kelimelerin kullanıldığı eserler genellikle büyük formulu eserlerdir. Bu eserler genellikle icraları ve güfteleri zor eserler olmuşturlar ve bu durum büyük formulu eserlerin halk müziği ya da türkü formulu eserlerin oluşma ve dönüşme süreçlerine pek etki etmediğini düşünmemize neden olabilir. Dili ve melodisi makam müziğine kıyasla daha ‘basit’ olan türkü formulu eserlerde böyle bir etki var olmuşsa da bunun daha çok terennüm kelimelerinin kullanımı üzerinden olmuş olması da muhtemeldir. Tabii, hangisinin diğerini daha çok etkilediği üzerine dair bir tartışma bizleri ‘usül mü vezin mi’ gibi bir çıkmazın eşiğine yaklaştıracığından dolayı etkinin karşılıklı ve kökleri derinde olduğunu düşünerek ilerlemekte fayda olacaktır.

Halk Müziği eserlerinde kullanılan terennümler kullanıldıkları yerlere göre çeşitlilik sunabilirler. Terennümlerin daha çok bir ihtiyacı karşılamak üzerine kullanıldıklarını

söyleyebiliriz. Terennümler Halk Müziği'nde bazen nakarata oluştururlar, bazen hece ölçüsünü tamamlar bazen de duyguyu ve melodiyi değiştirmek için kullanılırlar. Bazı türküler bir girizgah yapmak için terennüm kelimelerini bazı türküler de ölçüyü tamamlamak için kullanırlar.

Terennümle nakarat oluşturulan bir türküye örnek olarak:

Yağmur yağar taş üstüne
İnce kalem kaş üstüne
Selam gelir baş üstüne

Vay dili dili kuş dili dili
Mevlam kulu sevdim seni
Vay dili dili kuş dili dili vay

Muzaffer Sarısözen ve Hüseyin Çakır tarafından derlenen, Zonguldak yöresine ait bu türküde terennümler hem girizgah yapmak için hem de ölçüyü tamamlamak için kullanılmışlardır:

(Aman Ey Aman Of) Gidiyom Gidemiyom
Az Doldur İçemiyom
(Yandım Aman Yanasın Aman Öldüm Aman)
Sen Benden Geçtin Amma
Ben Senden Geçemiyom **(Vay Vay)**

Denizli yöresine ait olan 'Elindedir Bağlama' isimli türkü yine terennüm kelimeleriyle nakaratını kuran ve terennüm kelimeleriyle akılda kalan bir türkü olarak yer almaktadır:

Haydendi Deyzem Dayım
Gurusun Donuz Huyum
Ableni Ben Gaçırcem
(Ben Ağbeyne Varırcem)
Enişden Olcem Gayrı
(Yengen Olcem Gayrı)
Hop Diri Diri Dat Diri Dit Diri Dom
Ben Yarimi Seviyom

4.1.6 Terennüm geleneğine dayalı güfte örnekleri

Herhangi bir edim geçmişten beri uygulanıyorsa ya da geçmişte daha yoğun uygulanımı olsa da bugün bile hala izlerini ve etkisini gördüğümüz bir altyapı oluşturmuşsa bu sürekliliğe gelenek diyebiliriz. "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon."¹⁷ Bu tanım gereğince terennüm geleneği üzerine düşündüğümüzde terennümlerin bilhassa 'kültürel kalıntılar' kısmına girdiğini söyleyebiliriz.

Terennüm kelimelerinin yoğun ve önemli bir şekilde kullanıldığı büyük formlu makam eserleri bugün üretilmemektedirler. Yine aynı şekilde ozan, aşık ve abdal geleneğinin mirasları olarak bildiğimiz türküler özü itibariyle eskiye dayalı bir aktarımı temsil etmektedirler. Yalnız hepsinden öte 'gelenek' kavramındaki kültürel kalıntı olarak var olma tabiri terennüm kelimeleri için bu noktada devreye girer gibidir. Bu köklü gelenek bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde günümüzde ya da günümüze yakın tarihlerde özellikle 'pop müzik' türündeki eserlerde birebir olmasa da kullanılmaktadır. Terennümlerin günümüzdeki ve pop türündeki kullanımları çağımızın önemli entellektüel zeminlerinden birini oluşturan Post-modern düşünce ile de birleşiyor olması itibariyle tam anlamıyla bir kültürel kalıntının kendini sürdürüyor olması gibidir.

Kendileri terennüm olarak adlandırmaları da terennüm kullanıma benzeyen ya da bu geleneğe dayalı olduğunu söyleyebileceğimiz en önemli müzisyen veya müzik gruplarından biri olarak 'Gevende' müzik grubunu örnek verebiliriz. Gevende isimli 'rock' müzik grubu, Türkiye'de rock müziğin bilhassa hareketlendiği 2000'lerin başlarında Eskişehir'de kurulmuştur. Gevende müzik grubunun kendilerinin 'hiçbir yerin dili' olarak nitelendirdikleri kendilerine özgü bir güfteleme tarzları vardır. Doğaçlamalara, heceler ve kelimelerin tersine çevrilerek üretimine dayalı bu güfteleme dilinin, terennüm geleneğiyle bağlarını kurabilmek oldukça mümkündür.

¹⁷ Türk Dil Kurumu' nun internet sitesinden Nisan 2019 tarihli tarama.

2000 yılında Eskişehir’de kurulan Gevende, gitar ve vokalde Ahmet Kenan Bilgiç, bas gitar ve geri vokalde Okan Kaya, perküsyonda Gökçe Gürçay, viyolada Ömer Gürçay ve trompette Serkan Emre Çiftçi’ den oluşuyor. Müzikal anlamda sınıflandırması zor bir müzik yapsalar da tarzları için ‘folk rock/psychedelic folk’ demek mümkün. Aslında grupla ilgili ilginç ayrıntılardan birisi de, ‘hiçbir yerin dili’ nde şarkılar söylüyor oluşlarıdır. Yani, şarkılarında bir yere ait olmayan doğaçlama bir dil kullanıyorlar. (Öztürk, 2011)

Gevende müzik grubu sserlerinin bir kısmında hecelerle oynayarak güfte yazımında emsallerine göre farklı bir üslup geliştirmiştir. Bazı güfteleri kelimeleri tersten yazarak oluşturmuşken bazı güftelereyse bilinen herhangi bir anlamı ve göndermesi olmayan kelimeleri yaratacak hecelerle ulaşmışlardır. Belki terennüm geleneğinden bir etkilenme ile yola çıkmamış olsa da bu müzik grubunun var olduğu coğrafyada yıllar öncesinde müzik hayatında önemli bir yer tutmuş terennümlerin var olmuş olması başlı başına önemli bir denk geliştirebilir. Herhangi bir kültür kalıntısının yani geleneğin etkisi de gelecek üzerinden genellikle bu şekilde kendini var ettiğini söyleyebiliriz. Gevende’nin güfteleri terennümleri andıran eserlerinde dizdikleri heceler kimi zaman doğaçlama olurlar ve bu tarz eserlerinin sözlerini herhangi bir yere (Albüm kitapçığı, kurumsal internet siteleri vs.) yazmamışlardır. Böylece hem doğaçlamaya hem de insan sesini ‘solo yapan’, melodi çalan bir enstrüman gibi kullanmaya gayret ettiklerini düşenebiliriz. Bu müzik grubuna ait ‘Sustum’ adlı eserin güftesi ise örnek teşkil etmesi açısından yaklaşık olarak aşağıdaki gibidir:

Sustum:

sağlao difağ diyen

alığ difağn

uzun uzun, niye

salıye difağn

saçlağı difan dinse

dulivyan difeğ

salın difonunu

duliminav lispeğ

so a lespağ diyenduvon

zolesban zada desimağn

alov iffan cetlendiyay

uzuru minde

dulozima lezissa vi fomiley
lezissenışey
du di lezinay
su su moğ di sağ sağ say

ağlama zorlama demişin ah

ağlizağ dizeğ
dudi la zina
yenin ağzi molila dizeğ liney

şo limeay zay nanilay lodizena nis nanile
dudimela zooğ lu lezinca lele do va li lemime!

şo! di melay!
divo! di lezay!
dan zo, li sayelnde
dudimirauy lesimla du fo sağ ha. (Nebuch, 2011)

Nayu isimli eserlerinde grubun ‘uyan’ kelimesini tersten okuyarak ‘nayu’ya ulaştıklarını ve bunu eserlerinin adı olarak verdikleri söylenmektedir. Nayu’nun sözlerinin aşağıdaki gibi olduğuna ulaşabiliyoruz :

nayu, nayu, nayu,
ikedeara ecnepaya
aa nusnayka

şok ana eldacanu,
yoo anununusnu vayu basan.

kıçkacaraa nayu nayu nayu.

nayu, nayu, nayu,
ikedeara ecnepaya
aa nusnayka

şok ana eldacanı,
yoo anununusu vayu basan.

kıçkacaraa nayu nayu nayu. (Bayındırlı, 2017)

Mazhar Alanson, Fuat Güner ve Özkan Uğur' dan oluşan MFÖ isimli Türkiye'nin kült müzik grubunun bin dokuz yüz doksan yılında yayınlanan 'Sude' isimli eseri terennüm geleneğinin güncel etkilerini anlamamız açısından en önemli eserlerden birisi olabilir. Nasıl ki Kâr formulu eserlerde çoğu zaman güftenin büyük kısmı terennüm kelimeleri ile oluşturuluyorsa MFÖ'nün Sude isimli eserinin de neredeyse tamamı terennüm olarak niteleyebileceğimiz güftelerden oluşmaktadır:

Day da hi ya hu
Nurunda nurunda nurunda nurunda ya hi ya
Day da hi ya hu
Nurunda nurunda nurunda nurunda ya hi ya

Gele gele gel gel gele gele gele gele gel kız gel

Ha bu ya da feste sebaha
Das dis dos
Ha bu ya da feste sebaha
Das dis dos
Sude sude su

Day da hi ya hu
Nurunda nurunda nurunda nurunda ya hi ya
Ha bu ya da feste sebaha
Das dis dos
Sude sude su

Gele gele gel gel gele gele gele gele gel kız gel
Sude sude su
Day da hi ya hu

MFÖ grubuna ait bir diğerk eserde nakaratını terennüm kelimeleriyle oluşturan bir güfte geleneğininin izleriyle karşılaşabiliyoruz:

Aşkta sabır yeterli olmuyor
Bu seveda başımdan gitmiyor
Eşimden dostumdan kaçar oldum
Sevdalandım ben sana, aşık oldum
Oh, diday diday day
Oh, diday diday day
Oh, diday diday day

Bugün için Türkiye’de ‘nostaljik pop’ olarak geçen müzik tarzının önemli isimlerinden biri olarak yazabileceğimiz Beyaz Kelebekler adlı grubun kült eserlerinden biri de yine terennüm kelimeleri diyebileceğimiz güfte dizimi ile nakaratlarını oluşturdukları bir eserdir. 1960’ların sonları ve 1970’lerin başındaki Türkiye için yer tutmuş bir eser olan ‘Sen Gidince Bak Neler Oldu’nun sözleri ve terennüm kelimeleri içerdüğünü söyleyebileceğimiz nakaratı şu şekildedir:

Sen gidince bak neler oldu
Kalbimin ucu yandı tutuştu
şu dünyanın düzenine bak
Benim sevgilim neden yok oldu

Hop trininay nay, lay lay li lay lom
Hop trininay lay, lay lay li lay lom

4.2 TARANNUM, TERRIREM VE BENZER GÜFTE KÜLTÜRLERİ

Osmanlı ve Türkiye müzik kültüründe terennüm olarak bildiğimiz güfteleme tekniğı aslında Orta Asya’dan Balkanlar’a çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Kültürlere ve yıllara göre farklılıklar barındırmış olsa da terennüm kelimelerinin kullanımı ya da terennüm etmek fiilinin varlığı yine bu coğrafyanın tümünde kendine zemin bulmuş gibidir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu bu bölgeleri kapsayan bir üst dili nasıl ki hem resmi, hem hukuki hem de ticari olarak sergilemişse bu imparatorluğun topraklarındaki müzik dili de yine bu coğrafyanın tümünde ortaklaşmış ve kökleşmiştir.

Terennüm kullanımının özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde farklı bir kullanımının olabileceğini araştırmak çalışmamızın önemli amaç ve motivasyonlarından biri olsa da terennüm kavramının bütün bu coğrafyada genel olarak iki farklı temel kullanımının olduğunu söylemek mümkündür. Birincisi güfte yani kelime olarak terennüm iken bir diğeri fiil olan terennüm yani ‘terennüm etmek’ tir. Günümüz itibarıyla Türkiye’deki terennüm kavramı da bu iki farklı temel kullanımı kapsamaktadır. Birinci manadaki terennüm makam müziğindeki güfteleme tekniği olarak yer alırken; ikincisi daha çok güncel kullanımının da yerini tutan ‘söylemek’ manasına gelen terennümdür. Terennüm kelimesi Arapça kökenli bir kavram olarak dilimize geçerken ve Orta Asya’dan Balkanlar’a yayılırken, söylemek manasındaki terennüm de tam da İslami ya da dini literatürdeki kullanımı sayesinde yaygınlaşmış ve güncelliğini korumuştur.

İslam kaynaklarında geçen terennüm kelimesi daha çok ikinci kullanımını yani ‘söylemek’, ‘hoş seda etmek’ anlamlarını kapsamaktadır. Hatta İslam gelenekleri genellikle ‘teganni’ ve ‘terennüm’ü karşı karşıya koyar. Şarkı söylemek ve bolca nağme yapmak anlamına gelen teganni özellikle Kuran, sure ve namaza dair herhangi bir okumada hoş karşılanmaz. Kuran’ı uygun bir şekilde dile getirme genellikle terennüm vasıtasıyla olması gerekmektedir. Belki de önemli bir ayrıntı olarak zaten Allah’ın da alemi sesi ve nefesi ile, terennüm ederek yarattığına da inanılır. Süleyman Uludağ, ‘İslam Açısından Müzik ve Sema’ isimli kitabında ilk insanların duyularını ilk defa terennüm ederek dile getirdikleri üzerinden bir yakınlık kurar. (Uludağ, 2005:12)

Bugün belki de iki aktif terennüm kullanımı sayacak olursak birisi Yunanistan’ da daha çok ve aslen dini müzik içerisinde yer alan ‘terirem’ler bir diğeri de seküler kullanımlı Pakistan ve Kuzey Hindistan bölgelerinde yer alan ‘tarannum’lar olacaktır. Bu iki ayrı kullanım Türkçe’de yer alan terennüm kelimesinin iki ayrı anlama gelen uçlarını temsil etmekte gibidir. Terirem, genellikle anlam-dışı geleneksel kalıp heceler ve kelimelerden oluşan güftelerdir ve bizim terennümler için bahsettiğimiz birinci anlama denk gelirler . Tarannum ise Urdu gazellerinde yer alan, şiire serbestlik ve müzikalite katmak için kullanılan terennümdeki ikinci anlama denk gelen ‘ötmek, hoş seda etmek’ manasını taşımaktadır.

Tarannum kelimesi Urduca'ya da Arapça ve Farsça bir kelime kökü olarak bilen 'ranam'dan geçmiştir. Ranam kelimesi ötmek ve nağme yapmak anlamlarına gelmektedir. İslam'ın etkisiyle kendine Urduca'da yer bulan tarannum geleneği ile Pakistan ve Hindistan arasında, Müslüman kitleler içerisindeki bir kullanım olarak karşılaşmaktayızdır. (Qureshi, 1969:425)

Qureshi içlerinde tarannumların da yer aldığı gazelleri 6'ya ayırarak incelemektedir: Tarannum; Selam, Nauha, Matem; Naat; Kavvali; Gazel sanat müziği; Gazel albümleri. Tarannumlar, gazel sanat müziği ve gazel albümleri ile birlikte sekülerdir ve diğer iki gazel formuyla birlikte bütün gazel formları arasında enstrümentsiz okunan tek gazel formudur. (Qureshi, 1990: 458-459-460)

Teriremler, tarannumlardan farklı olarak dini kullanım içerisinde yer alırlar ve terennüm kullanımındaki gibi özel, anlam-sız ya da anlam-dışı kelimelerden oluşan güftelerdir. Yunanca terirem kelimesi aynı zamanda Yunan dini müziğinde 'Kratema' olarak da bilinir. Kratema, Grekçe'de 'tutmak' anlamına gelmektedir. Kratema'nın yaşadığı bu değişim ile bugün dünyanın birçok yerinde kullanılan 'tenör' kelimesinin de Latince kökeni olan 'tenere'¹⁸ fiilinin Grekçe'den Latince'ye geçen kelimelerden biri olduğu söylenir. (Floros, 2011:217) Kratemataryon isminde yalnızca Kratemata¹⁹ içeren bir kitap bulunur ve bugün kökenleri eskide olan yaklaşık üç bin beş yüz adet Kratemata içeren eser olduğu söylenmektedir. Terirem ya da kratemata içeren seküler örnekler olmuş olsa da bunların daha sonraları türetilen, asılsız ya da gelenek içerisinde karşılığı olmayan eserler olduğu düşünülmektedir. Ortodoks kilise müziğinde ölçü olmamasına rağmen kratemalar genellikle 3/4'lük ölçüler içerisinde söylenmektedir. Belki de yine bu benzerlik 6/8 ölçü içerisinde yani Yürük Semai formunda sıkça karşılaştığımız terennüm kelimeleri ile tarihi bir bağ içermektedir. (Miltiadis Pappas ile kişisel görüşme²⁰)

¹⁸ Osmanlı Makam Müziği'nde en sık kullanılan terennüm kelimelerinden biri 'tenneni', 'terirem', 'tenena'... gibi kelimeler ile olan benzerliği dikkat çekicidir.

¹⁹ Kratema'nın Yunanca'daki çoğul hali Kratemata'dır.

²⁰ 'Görüşme' yerine 'duyuşma' demeyi seçerek, tezin bağlamına uygun davranmaya çalıştım. Duyuşma karşılaşmadığımız bir kavram olsa da röportaj ilişkisinin yalnızca gözlerle kurulmadığını ifade eder.

Tenena, terre, tirri, torro, terire... gibi anlam-dışı kelimeler içeren kratemalar, Bizans dini müziğinde Psaltic Melopoia ayinlerinin bir parçası olarak yer alırlar. İlk izlerine 13. yy'ın sonlarına doğru rastlanmaktadır. Dini metinler okunurken 'aşırı' olabileceği sebebiyle yapılamayan nağme hareketleri terirem kelimeleri sayesinde yapılabilir. Teriremler ya da diğer deyişle kratemalar bu sayede müzikal bir özgürlük alanı açarken aynı zamanda teriremlerin anlam-sız ya da anlam-dışı kelimeler olması sebebiyle de ibadet esnasında kelimelerin ve kavramların yaratmakta olduğu imgesel dünyadan uzaklaşma özgürlüğü de vermektedirler. Terirem kelimelerinin susuzluk duyulan suskunluğa yaklaştırdığına inanılmaktadır. (Anastasiou, 2015: 507-510)

Dadaist şairler, Rus Avangardları'nın Ses Şiirleri, caz vokal doğaçlamalarını yapan 'scat' vokalistler, opera sanatı... Bu sanatların terennüm geleneğine bir hayli yönden yakın olduklarını söylemek mümkün olabilir. İsmi saydığımız bu sanatlar kavramla, sözle, hece ve kelime ile oynamaktadırlar. Dilin alışlagelmiş yapısını kırmak, bozmak veya değiştirmek istemek yoluyla sanatlarını gerçekleştirmektedirler. Dünyanın çeşitli yerlerinde de belki de ismi sayamayacağımız bir biçimde söz ve sözün getirdiği kavramsal imajlarla oynayan, onları yıkıp bozan başka sanatların olması da mümkündür.



5. SONUÇ

Çalışmamız bugün için bile oldukça taze ve sıra dışı eleştirel bir söyleme sahip olan Anti-okülersentrizm ile terennüm güfte geleneğine yaklaşmıştır. Anti-okülersentrizm, diğer duyumlara kıyasla görme duyumuza tanınan imtiyaza karşı bir tavidir. Batı düşünce tarihinin okülersentrizmini yani gözmerkezciliği eleştirir. Terennüm güfteleri ise özellikle Türk Makam Müziği içerisinde kullanılmakta ve *-tennen, -tenni, -hey canım*, gibi 'İkai(anlam-dışı)' ya da *-güzel yarım, -vay efendim* gibi 'Lafzi(anlamlı)' kelimelerden oluşmaktadırlar. Bu tanımlamalar sayesinde terennüm güfte geleneğinden "*kavramların güftelere getirdiği imgeselliği kırmakta*" olduğu için Anti-okülersentrik bir gelenek olarak bahsetmekteyiz.

Terennüm geleneği ya da terennüm kavramı üzerine doğrudan yapılmış çalışmalar oldukça azdır. Ne yazık ki oldukça az olan bu kaynaklar Cinuçen Tanrıkorur'un Introduction to Terennüm in Turkish Music isimli makalesi ve Nilgün İşcan'ın bir yüksek lisans tezi ve bir ortaklı makalesidir. Bu doğrudan kaynakların dışında bazı nazariyat ya da Türk Makam Müziği'ni konu alan kitapların 'büyük formlu eserler' başlıklarının altında terennüm kavramı ile karşılaşabildik.

Terennümlerin müzik içerisinde üç farklı temel kullanımı bulunmaktadır: Lafzi, ikai ve enstrümantal terennüm. Bu kullanımları da seküler ve dini kullanımlar başlıkları altında toplayabiliyoruz. Türk Makam Müziği içerisinde terennüm güftelerinin kullanımları daha çok sekülerdir. Terennümlerin dini kullanımları ile Mevlevi ayinleri sayesinde karşılaşmaktayızdır. Mevlevi ayinleri içerisinde terennümlerin daha çok enstrümantal kullanımları söz konusudur. Az da olsa Mevlevi ayinlerinde terennümler güfte olarak da karşımıza çıkarlar. Türkiye'ye yakın coğrafyalarda, müzik içerisindeki terennüm araştırmalarımızda karşımıza çıkan 'teriremler' (Yunanca Ortodoks ayinlerinde) dini, 'tarannumlar' (Urduca gazellerde) ise seküler kullanılırlar. Ayrıca

Türkiye’de karşılığı olmasa da tarannumlar ve teriremler enstrümanlı terennümlerdir ve bu kullanımları sayesinde ayrı bir kapsam oluştururlar.

Terennüm kelimesi ülkemizde farklı kelime anlamları taşımaktadır. Bu anlamların bazılarının yakın coğrafyalardaki paralel kullanımları söz konusudur. ‘Hoş söylemek’ anlamı Arapça, Farsça ve Orta Asya Türkçelerindeki temel karşılığıdır. Müzik içerisinde terennüm anlamlı ya da anlam-dışı hecelerden oluşan standart şarkı sözlerinden farklı kullanımı olan güftelerdir. Bu anlamı ile Türkiye dışında yalnızca Ortodoks müziğinde karşılaşıyoruz. Terennüm kelimesinin yalnızca Türkiye’de kullanıldığını keşfettiğimiz bir diğer anlamı ise ‘kuş gibi ötmek, ötüştürmek’tir.

Balkanlar’dan Orta Asya’ya, hemen hemen Osmanlı coğrafyasının yayıldığı yerlerde Terennüm kavramı ile karşılaşıyoruz. Bizans müziğinde Terirem olarak bildiğimiz gelenek, Urdu gazellerinde karşımıza Tarannum olarak çıkmaktadır. Bizans dini müziğinde teriremlere ‘kramata’ da denmektedir. Arapça ve Farsça dillerinden gelen terennüm kelimesinin İslamiyet’in yayıldığı coğrafyada ‘terennüm etmek’ gibi bir fiil kullanımı da vardır. Terennümün bu kullanımına çalışmamız içerisinde ‘fiil olarak terennüm’ demektedir ve bu kullanım aynı zamanda Kuran’ın dile getirilmesindeki uygun üsluptur. Aşırılıklara kaçmadan, hoş sesle okumak anlamına gelir. Terennüm kullanımını fiil olarak terennüm ve güfteleme tekniği olarak terennüm gibi ikiye ayırarak çalışmamız içerisinde yeni bir yorumu ortaya koymaktayız. Tarannum kullanımını fiil olarak terennümü içerirken terirem kullanımını güfteleme tekniği olarak terennümü içermektedir. Bugün Türkiye’de bu iki kullanım da ayrıca karşılaştığımız önemli bir ayrıntıdır.

Türk Makam Müziği içerisinde terennümler için ‘herhangi kelimeler’ diye düşünmek yaygın bir kanıdır. Bu durum terennümler ile ilgili kuramsal altyapı çalışmalarının az oluşundan kaynaklanmaktadır. Müzikoloji çalışmaları içerisinde kavramsal ve kuramsal çalışmaların azlığı ve sosyal bilimlerin tümünde yer alan kavram karmaşaları terennüm ve terennüm gibi bazı kavramlar hakkındaki temel bilgilerimizi eksik kılmaktadır. Cinuçen Tanrıkorur’un ‘Introduction to Terennüm in Turkish Music’ isimli makalesi terennümlere kuramsal yaklaşan tek çalışmadır. Terennümler sanılanın aksine Türk Makam Müziği içerisinde oldukça önemli bir yer tutarlar. Bu düşüncenin en büyük dayanağı ise Türk Makam Müziği formları içerisinde en önemlisi olarak

addedilen ‘kâr’ eserlerinde standart güfteden daha baskın ve belirleyici bir biçimde kullanılmasıdır. Kâr eserlerinde ve birçok başka büyük ölçülü formlarda terennümler; eserin yapısını, akışını ve niteliğini belirlemektedirler.

Terennümlerin Halk Müziği formunda da kullanılıyor olması terennümlerin yerini anlamamız için önemlidir. Bu durum Makam Müziği’nin ve Halk Müziği’nin birbirlerini etkilediklerine dair belirgin kanıtlardan birisidir. Bazı söylemlerin aksine ‘saray müziği’ de denen Makam Müziği ve buna karşı tutulan Halk Müziği birbirlerinden tamamen ayrılmış gelenekler değildir. Terennümlerin ilk önce hangi gelenek içerisinde kullanıldığını söyleyemeyecek olsak da kavramsallaştırma Makam Müziği tarafından gelmiştir. Belki daha önce türkülerde kullanılmış olsa da bu gibi güftelere terennüm demek Makam Müziği içerisinde Halk Müziği’ne yönelik bir aktarımdır. Terennümlerin türkülerdeki kullanımında Makam Müziği’ndekinden farklı olarak aruz vezni yerine hece ölçüsüne uydurulması söz konusudur.

Günümüze yakın dönemler itibariyle Türkiye’de bazı şarkı sözlerinde ismine terennüm diyemeyecek olsak da terennüm geleneğini andıran bazı güftelerle karşılaşmaktayızdır. Mfö ve Gevende gibi müzik gruplarının örneklerinde olduğu gibi bazı güfteler anlam-dışı ya da anlam-sız olanlardan seçilerek yazılmışlardır. Bu durum bizlere terennüm geleneği için her geleneğin olmazsa olmazı olan kendini geleceğe aktarabilme özelliğini sunar. Günümüzde bu gibi anlam-dışı sözler Post-modern durum içerisinde de kendilerine yer bulabilmektedirler. Mfö ve Gevende gibi güncel müzik güfteciliği örneklerini kendine pratik zeminde yer bulabilmiş Post-modern durum içerisinde de düşünmeliyiz. Terennüm geleneği bir yankı halinde kendini sürdürmüş ve Post-modern dille de uyum sağlayarak kendine güncel güftelerde yer bulmuştur.

Terennüm güfteleri Yapı-sökümcü kelimelerdir. Derrida’nın sosyal bilimlere kazandırdığı Yapı-sökümcülük kuramı üzerinden terennüm kavramlarına yaklaştık. Anlamanın sökülmesi, parçalanmasını ya da bozuma uğratılmasını bir kuram olarak geliştiren Derrida’nın fikirleriyle terennüm güfte geleneğinin ortaya çıkmış olduğu koşulları ve yönelimleri düşünebilmek oldukça önemlidir. Derrida’nın eleştirdiği sözmerkezciliğe ve bununla birlikte gelen metafiziğe terennüm güfteleri de kendi geleneği içerisinde karşı koymaktadır. Logosentrizm dilin anlamanın imgeselliğini

taşınması ve bunun üzerine bir metafizik inşa etmesidir. Terennüm güfteleri de heceleri anlamlı kelimelerden ya da anlamlı kelimeyi bağlamından sökerek Yapı-sökümcü bir tavır sergilemektedirler.

Anti-okülersentrizm ile ilgili kaynaklar da oldukça az sayıdadırlar. Anti-okülersentrik tavır özellikle yakın dönem Fransız filozoflarda karşılaştığımız, dışarıdan tanımlanmış yeni dönem bir düşünce tarzıdır. Anti-okülersentrizm kendini kurumsal bir yapı içerisinde tanımlamaz ve göze düşman değildir. Ortaya koymaya çalıştıkları göz duyumuna tanınan ayrıcalığı yok etmek ve bütün duyumların ortaklığında bir varlık anlayışı ve düşünme refleksi geliştirmektir. Bunu özellikle ses ve koku çalışmaları üzerinden yürütmektedirler. Bu sebeple dinleme, koklama, dokunma ve görme üzerine yani duyumların farklılıkları ve işbirlikleri üzerine kafa yormaktadırlar.

Görme yalıttır, ses birleştirir; görme doğrultusaldır, ses tüm yönlere doğrudur (omnidirectional). Görme duyusu dışsallığı imler, ses ise bir içsellik deneyimi yaşatır. Nesneye ben bakarım, ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar. Binalar bakışımıza tepki vermezler, ama seslerimizi kulaklarımıza iade ederler. (Pallasma, 2014:62)

Anti-okülersentrizm çeyrek asırlık tarihi içerisinde çok çalışılmış bir konu olmamasına rağmen sosyal bilimler içerisindeki yerini her geçen yıl sağlamlaştırmaktadır. Bu konuda Türkçe'ye çevrilmiş iki kitap bulunmaktadır: 'Sahibinin Sesi' ve 'Tenin Gözleri'. Anti-okülersentrizm tarihini ortaya koyan tek çalışma aynı zamanda bu yöndeki ilk çalışma olan Martin Jay'ın 'Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought' isimli kitabıydı. Anti-okülersentrik tavra özellikle Fransız düşünce insanlarında rastlanmamaktadır. Heidegger'in 'The Age of the World Picture' makalesi Anti-okülersentrizm için temel bir metindir. Yine Heidegger'in 'Dünya görsel olanla fethedilmiştir!' sözü Anti-okülersentrizm için motto söylemlerden birisidir. Özellikle Jean-Luc Nancy'nin Listening kitabında karşılaştığımız 'rezonans' kavramı da temel kavramlarından birisidir Anti-okülersentrizmin. Bu kavram yalnızca görmeye dayalı olmayan, bütünsel bir duyumsamayı, bütün duyumların ortaklığındaki bir rezonans duyumunu önermektedir. Anti-okülersentrik tavra genellikle Anti-metafizikçi filozoflarda rastlanmaktadır. Anti-okülersentrik çalışmalar genellikle koku ve ses temelli çalışmalardır. Türkiye'de

yalnızca birkaç çeviri kitap içerisinde rastlatığımız kavram ‘karşı-gözmerkezcilik’ ya da anlam çevirisi olarak ‘görsel hegemonyaya karşı’ kelimelerini bulduk.

Terennümler ve kuş dili terennüm kavramının Türkçe sözlükteki kelime anlamlarından birisi sayesinde birbirlerine bağlanırlar. Terennüm kelimesinin bu anlamı: ‘Kuş gibi ötmek, ötüşmek’tir. Bazı dil çalışmaları insanın dilini kuşları taklit ederek yarattığını söylemektedir. Terennüm kelimeleri ile sağlanmak istenen de güfte kullanımı imgesel kavramlardan sıyrarak dilin kökenini ortaya koyan bir ötüşme hali yaratmaktır. Özellikle anlam-dışı yani ikâi terennümler ile dilin ilk halinin örnekleri mitolojik açıdan söyleyecek olursak kuş dili sunulmaktadır. İkâi terennümler ‘yel lel li, tene na’ gibi hecelerin peş peşe, usule uygun bir şekilde ve makamın inceliklerini taşıyarak kullanılırlar. Kuş ötüşündeki sık tekrarlar ve frekansları tararcasına yapılan melodik hareketler ikâi terennümlerin kullanımlarında da yakın bir şekilde bulunur.

Kuş dili mitosunu insanın ‘ortak dil’ arayışını temsil eder. İnsanın aynı dili konuşma arzusu Babil Efsanesi’ne dayanan bir geçmiş taşır. Müzik, insanın kültür dünyasında yaratılmış en önemli ortak dillerden birisidir. Kuran’da dahil karşımıza çıkan ‘kuş dili’ metaforu ise yine bu tarz bir birliğe dayanmaktadır. Kuş dilini bilmek, alemin dilini bilmektir. Alemin dilini bilen, doğayla konuşabilen bir bilge olarak dinler tarihinde yer alan Süleyman peygamberin konuştuğu dil kuş dilidir. Bu özelliğe sahip olmaya çalışmak tasavvuf erenlerinin de ereğidir ve tasavvuf içerisindeki ‘Nirvana’ diyebileceğimiz ‘suskunluk’ a varmaktadır. Bu yüzden düşünmek mümkündür ki Mevlevî ayinlerinde az da olsa güfte terennümlerle karşılaşılıyor olsak da bu ayinler içerisindeki terennümlerin asıl kullanımı enstrümantaldir. İnsan sesi yerine çalgının sesi ve aracılığıyla konuşma durumu söz konusudur.

Babil Kulesi mitinde Tanrı kendilerine şirk koştukları için insanları cezalandırıp ortak dillerini bozmuştu. Bu mitosta Tanrı’ya şirk koşmak Tanrı dilini çözmeye denk gelir. Bütün insanların ortak dil konuşabildiği, yine kutsal kitaplardaki tabiri ile herkesin Hz. Süleyman olduğu bir durum bizleri her Adem’in alemin dilini bildiği ve dolayısıyla tanrısallaştığı bir konuma götürmektedir. İşte Türk mitoslarında da bu dil, yani Tanrı’nın dili kuş dilidir. Terennümler de bu tarz bir özlemi dile getirme geleneği olarak var olmuş gibidirler. Ortak dillerden biri olan müziğin içerisinde tarihi bir ortak dili, kuş dilini yakalamaya çalışmaktadırlar.

Yaşam ötmek ya da ses çıkarabilmek imkanına sahip olmaktır. Böcekler, hayvanlar ve insanlar doğanın ses üretebilen canlılarıdır. Bu canlılar için yaşam son bulduğunda yani ölüm geldiğinde ses çıkarabilme imkanı yok olmaktadır. Bu yüzden ölüm ve mutlak sessizlik aynı anlama gelmektedirler. Eski Türklerin Şamanizm inançları içerisinde, insanın öldüğünde ruhunun ya da canının kuş olup Tengri'ye uçtuğuna inanılırdı. Bugün hala 'can kuşu' terimiyle karşılaşmaktayızdır. Bu inanca göre insanın ruhu bir kuştur ve insan öldüğünde bu kuş vücudu terk edecektir. Ölümün gerçekleştiği anda yok olan şey görüntü ve kokuya nazaran sestir. Bu sebeple bu mitoloji içerisinde ses ve kuş birbirlerini karşılamaktadırlar. Ruh Tanrı'ya bağlıdır ve insanın ruhunu konuşurabilmesi yani kuş dili konuşabilmesi Tanrı'nın dile gelmesidir. Bu yüzden kuş dili Tanrı'nın yani alemin dilidir.

Türkiye ve Türkiye'ye yakın coğrafyada kuş mitoslarının etkilerini tarih içerisinde ve günümüzde dahi bulmaktayız. Arnavutluk bayrağı, Konya Büyükşehir Belediyesi'nin arması, Özbekistan Cumhuriyet Arması, Selçuklu ve Bizans devletlerinin bayraklarında kuşlara dair imgelerle karşılaşmaktayızdır. Bu bağlam içerisinde Selçuklu ve Bizans bayraklarındaki çift başlı kartal figürlerinde üzerine düşünülmesi gereken temel bir fark dikkatimizi çekmiştir: Selçuklu bayrağındaki çift başlı kartalın kulakları varken Bizans bayrağındaki çift başlı kartalın kulakları yoktur. Kuş mitoslarının bulunduğumuz coğrafyadaki önemine dair bir önemli örnek de Feridüddin Attar'ın Mantık Al-Tayr isimli kitabıdır. Farsça anlamı 'Kuş Dili' demek olan bu kitap Anadolu evren tasavvurunu etkileyerek bugünkü Türk düşüncesinde temel kitaplardan birisi olmuştur. Mevlana'nın en önemli eseri olan Mesnevi'nin dahil bu kitabın dolaylı bir aktarımı olması Tasavvuf'un ve Mevlevi'liğin altyapısında kuş mitoslarının yer aldığını sunmaktadır.

Genellikle ilkokul sıralarında oynanan kuş dili oyunu, Türkiye'de ve bazı başka Türk kültürlerinde karşımıza çıkan bir oyundur. Genellikle çocukluk zamanında, dilin gramer yapısı ile tanışıldığı zamanlarda oynanır. Hecelerle oynayarak dilin anlamını sabit tutarken sözün ve sözle gelen imajları bükme oyunudur. Kuş dili oyununda anlam hala aynıdır yalnızca daha özel ve seçilmiş bir grup tarafından anlaşılması için şifrelenmiştir. Bu yönüyle kuş dili oyunu yapı-sökümcü kuram içerisinde sayılabilecek

bir çocuk oyunudur ve Wittgenstein'in 'dil-oyunları' kavramı ile anlaşılabilir. Wittgenstein ikinci döneminde ideal dil anlayışından kurtulmuştur. Onun için artık değişen hayat formları ve buna bağlı olarak değişen dil-oyunları vardır ve dilin kendisi bir oyundur. Kuş dili oyunu imgelem dili yerine dil-oyununu koymaktır.

Çalışmamız içerisinde yer veremediğimiz ya da çalışma sınırlarımızın içerisine katamadığımız bazı konular söz konusudur. Terennüm güfteleriyle ilgili kapsamlı bir çalışma yapmak bunların en başında gelmektedir. Tezimizin içerisinde bazı terennüm güftelerine ve terennüm içeren eserlere yer vermiş olsak da oldukça fazla sayıda eseri dışarıda bıraktık. Bir diğer önemli çalışma terennümlerle ilgili Osmanlıca kaynakların taranması olacaktır. Terennümler ile ilgili tarihi önem arz edecek bazı metinlerin Osmanlıca yazılmış fakat Türkçe'ye çevrilmemiş önemli eserlerin ve belgelerin arasında bulunması oldukça muhtemeldir. Terennümlerin aruz vezni ile olan ilişkisini araştırmak yapılacak önemli işlerden birisidir. Aynı şekilde şiir içerisinde ünlü ve ünsüz hece yenilenmesi anlamlarına gelen 'asonans' ve 'aliterasyon' kavramlarıyla ortak bir terennüm çalışması da yürütülebilir. Terennümlere benzeyen güncel şarkı sözlerinin de kapsamlı bir taramaya tabii tutulduğu bir çalışma da iyi olacaktır. Yine çalışmamız içerisinde yer vermiş olsak da pek çok güncel güfteyi çalışma metnimizin dışında bıraktık. Tezimizin bir önemli özelliği de bütün taramamalarımızın sonucunda fark ettiğimiz üzere Anti-okülersentrizm ile ilgili Türkiye'de yapılan ilk çalışma olmasıdır. Tezimizin terennümlerle birlikte bir diğer önemli kavramı olan Anti-okülersentrizm ile ilgili Türkçe ve Türkiye'de yapılması gereken pek çok çalışma mümkündür. Okülersentrizmin müzik üzerindeki etkisi ve müzik eğitiminin okülersentrik olması üzerine de bir çalışma yapmak söz konusudur. Örneğin, müzik içerisinde sesler üzerine konuşurken okülersentrik bir dille karşılaşmaktayız. Bir çalgının sesinden, bir müzik miksinden bahsederken genellikle okülersentrik kavramlar üzerinden konuşuruz: Parlak gitar tonu, kristal ses tonu, koyu bir bas gitar sesi... Konservatuar bölümlerindeki müzik eğitiminin de öğrencinin müzik kabiliyeti yerine notayı yani görseli hızlı okuyabilmesini sınaması ve geliştirmeye çalışması da çalışılması gereken konulara dair bir öneri olabilir.

Terennüm geleneği henüz Anti-okülersentrik kavramı ortada yokken bile kavramların çizdiği görsel imajlara karşı gelen bir güfteleme yöntemidir. Müzik ve şiir alanlarında geriye dönük tarihsel bir Anti-okülersentrik okuma yaparsak eğer Dada şiiri, Rus

Avangardlarının ses şiirlerini, Caz ‘scat’ vokal tekniğini, opera vokal tekniklerini ve Terennüm güftelerini rahatlıkla sayabiliriz. Kavramların çizdiği görsel imajları yıkmak ve müzikte hiç değilse bir bölümünde araya girerek güfte müziğini özgürleştirmek için vardır terennüm kelimeleri ve bugünün yaklaşımıyla Anti-okülersentrik olduğunu söylemekteyiz.

Terennümler, güftelerin müziğin akışkanlığına zarar verdiğine dair düşünmektir. Kavramlarla birlikte gelen imgesel çerçevelerle oynamaktır. Terennüm geleneği müziği tekrardan insanın sesinde canlandırmaktır. Sesi insanın ilk çalgısıdır ve dilden önce müzik vardır. Uzun bir zamandan beri birçok dilbilimci dil yaratımının temelinde insanın sesiyle oluşturduğu müziğin yattığını söylemektedirler. İnsan sesinin ilkel müziği dili oluşturmuştur ve insan bunu doğaya özellikle kuşlara öykünerek başarmıştır. Terennüm kelimesinin Türkçe sözlükteki karşılıklarından biri olan ‘kuş gibi ötmek, şakımak’ manası ise işte bizlere tanımın içerisindeki bu tarihi derinliği ulaştırmaktadır. Böylece terennümler tarihsel bir kanat çırpma eylemidir, söz içerisindeki semahtır ve sözel bir suskunluktur.

KAYNAKLAR

- Abramo, J. (2014).** *Music Education That Resonates: An Epistemology and Pedagogy of Sound.* *Philosophy of Music Education Review*, 22(1), 78-95.
- Admin. (2016).** *Kuş Dili Nasıl Konuşulur?*. 20 Kasım 2018 tarihinde erişildi. Erişim adresi <http://www.dikiligenchaber.com/kus-dili-nasil-konusulur/>
- Adorno, T. (2018).** *Müzik Yazıları.* İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Altnörs, A. (2003).** *Dil felsefesine giriş.* İnkılâp Kitabevi.
- Altnörs, S. A. (2012).** Rousseau'nun Dilin Kökeni Meselesine Yaklaşımı. *Bilig*, 63, 1.
- Altuntaş, H. ve Şahin, M. (2011).** *Kur'an-ı Kerim Meali.* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Anastasiou, Gregorios G. (2005).** *The Kratemata in the Psaltic Art.* Athens: Institute of Byzantine Musicology-Studies 12.
- Andrews, W.G. (2000).** *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı, Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek.* çev Güney, T. İletişim Yayınları.
- Anzieu, D. (2008).** *Deri Ben.* Metis Yayınları.
- Arel, S. (2003).** Mevlevi musikisi ve ayinleri.
- Aristoteles. (2003).** *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne).* K Kitaplığı.
- Arpaguş, S. (2005).** *Tasavvufta " Mantık'ut-tayr" , Mevlana'da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru .* Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 29/2, 121-135 ss.
- Attar, F. I. (2001).** *Mantık al-Tayr.* (çev. Abdülbaki Gölpınarlı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1.
- Ayas, G. (2018).** *Müziği Boğan Gürültü, İdeolojinin Kıskacındaki " Musiki " .* İstanbul: İthaki Yayınları
- Badiou, A. (2015).** *Küçük Panteon.* Encore Yayınları.
- Baghirova, S. (2015).** "The One Who Knows the Value of Words": The Aşiq of Azerbaijan. *Yearbook for Traditional Music*, 47, 116-140.
- Barthes, R. (2014).** *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik.* Yapı Kredi Yayınları.
- Bayındırılı, O. (2017).** *Nayu.* Erişim Adresi <https://www.musixmatch.com/lyrics/Gevende/Nayu>

- Bayrakçı, Ö.F. (2015).** *Türk Din Müsikîsi'nde "Mevlevî Ayini" Formuna Genel Bir Bakış.* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, II. 139-152.
- Bayramlı,E. (2014).** *Müziğin Kadim Yolculuğu.* Maya Kitap.
- Bickerton, D. (2012).** *Ademin Dili, İnsan Lisanı Nasıl Yarattı, Lisan İnsanı Nasıl Yarattı.* Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Candan, E. (2011).** *Türkler' in Kültür Kökenleri.* Sınır Ötesi Yayınları.
- Cavarero, A. (2005).** *For More Than One Voice, Toward a Philosophy of Vocal Expression.* trans. Kottman, P. A. Stanford University Press.
- Comrie, B. (2005).** *Dil Evrensellikleri ve Dilbilim Tipolojisi.* Hece Yayınları.
- Çığ, M. İ. (2013).** *Sümerliler Türklerin Bir Koludur.* Kaynak Yayınları.
- Demir, G. Y. (2007).** *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Derrida, J. (2008).** *Çile.* İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Derrida, J. (2014).** *Gramatoloji.* Bilgesu Yayıncılık.
- Dolar, M. (2013).** *Sahibinin Sesi, Psikanaliz ve Ses.* Metis Yayınları.
- Eco, U. (2004).** *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışları (Çev. Kemal Atakay).* Literatür Yayınları.
- Ellul, J. (2012).** *Sözün Düşüşü.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık. 3. Baskı.
- Erdem, E. (2007).** *Lebniz' in 'Ademi' Dil Anlayışı Üzerine.* Oş Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İlmi Dergisi, 11/1, 85-94.
- Ergin, M. (1997).** *Dede Korkut Kitabı.* Ankara: TDK Yayınları,1.
- Ergun, P. (2011).** *Bebekleri Dünyaya Leyleklerin Getirdiğine Dair İnancın Türk Mitolojisindeki Kökleri Üzerine.* Milli Folklor, 23.
- Feld, S. (2012).** *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Duke University Press.
- Fıncı Orman, T. (2015).** *Jacques Derrida Düşüncesinde "Dil".* Kilikya Felsefe Dergisi; Sayı 1.
- Finnegan, R. (2003).** *Sözlü Şiir. (Çev. Sema Demir). Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, 1.*
- Floros, C. (2011).** *The Origin of Western Notation.* Translated by Neil Moran. Peter Lang.
- Goody, J. (2001).** *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi.* Dost Kitabevi Yayınları.
- Göktepe, M.E. (2014).** *Dil ve Müziğin Karşılaştırılması.* Ankara:Phoenix Yayınevi.

- Han, H.İ. (2019).** *Müziğin, Sesin ve Sözü'nün Gizemciliği*. Okyanus Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (2010).** *Felsefe Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Harris, R. (1990).** *Language, Saussure and Wittgenstein: How to play games with words*. Psychology Press.
- Hoy, D. (1991).** *Jacques Derrida. Çağdaş Temel Kuramlar*. (der Skinner, Q. çev Demirhah, A.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Janus, A. (2011).** *Listening: Jean-Luc Nancy and the " Anti-Ocular " Turn in Continental Philosophy and Critical Theory*. *Comparative Literature*, 63(2), 182-202.
- Jay, M. (1993).** *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. University of California Press.
- Kearney, R. (2004).** *İmaj Dönemi*. (haz Su, H. çev Koç, T.). Hece Yayınları.
- Kerimoğlu, C. (2016).** *Dilin Kökeni Arayışları I: Dilin Kökeniyle İlgili Akademik Tartışmalar* (The Search for the Origin of Language I: Academic Controversies on the Origin of Language), *Dil Araştırmaları*, 18, 47–84.
- Kuram, K. (2018).** *Dilbilim ve Evrensel Dilbilgisi*. İçinde: Gönül Erdem Nas (ed.) *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 23-52.
- Kuş Dili Nereden Doğdu**, *Giresun İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü* içinde. Erişim Adresi <http://www.giresunkulturturizm.gov.tr/TR-57995/kus-dili-nereden-dogdu.html>
- Külebi, O. (1997).** *Dilbilim ve Dil Felsefesinde Bir Dönüm Noktası: Noam Chomsky*. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 8, 76-81.
- Lagaay, A.** *Voice in Philosophy*.
- Lefebvre, H. (2018).** *Ritimanaliz:Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat*. Sel Yayıncılık. 2. Baskı
- Levin, D. M. (1999).** *The Ontological Dimension of Embodiment: Heidegger's Thinking of Being*.
- Mauws, M. K., ve Phillips, N. (1995).** *Crossroads Understanding Language Games*. *Organization Science*, 6(3), 322-334.
- Mengüşoğlu, T. (2008).** *Felsefe Tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Mevlana, C.R. (2007).** *Sırların Dili, Bütün Rubailer*. Meram Belediyesi Kültür Yayınları.
- Mevlana, C. R. (1.Kitap).** *Mesnevi-i Şerif*. çev İzbudak, Veled Çelebi. Ankara, 2014.

- Mevlana, C. R. (6. Kitap).** *Mesnevi-i Şerif*. çev İzbudak, Veled Çelebi. Ankara, 2014.
- Mevlana, C. R. (2018).** *Mesnevi*. çev Kanar, M. Cilt 4-5-6. Ayrıntı Yayınları.
- Nancy, J-L. (2007).** *Listening*. Fordham University Press.
- Nettleton, S. (2013).** *Müzikal Üstün Yeteneğin Psikodinamikleri*. çev Şahin, A. ve Tükel, R. Psikanaliz Yazıları içinde. Bağlam Yayınları.
- Nebuch. (2011).** *Sustum*. Erişim Adresi <https://eksisozluk.com/entry/22977988>
- Ocularcentrism.** *Oxford Reference*. 5 Nisan 2019 tarihinde ulaşıldı, erişim adresi: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100245338>.
- Oter, S. T., ve YILDIRIM, A. (2010).** *Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerinde Usûl-Vezin ilişkisi*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 1(27), 211-247.
- Ögel, B. (1971).** *Türk Mitolojisi*. MEB.
- Önder, M. (1998).** *Mevlânâ ve Mevlevilik*. Aksoy yayıncılık.
- Özkan, İ.H. (2006).** *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri*. İstanbul:Ötüken.
- Öztürk, B. (2011).** *Gevende*. Erişim adresi <http://www.gazetebilkent.com/2011/10/30/gevende/>
- Pallasmaa, J. (2014).** *Tenin Gözleri*. Yem Yayın.
- Partridge, E. (2006).** *Origins, A Short Etymological Dictionary of Modern English*. Routledge.
- Pears, D. (1985).** *Wittgenstein*. Afa Yayınları.
- Podos, J., Lahti, D. C., ve Moseley, D. L. (2009).** *Vocal Performance and Sensorimotor Learning in Songbirds*. *Advances in the Study of Behavior*, 40, 159-195.
- Qureshi, R. (1969).** *Tarannum: The Chanting of Urdu Poetry*. *Ethnomusicology*, 13(3), 425-468. doi:10.2307/849999
- Qureshi, R. (1990).** *Musical Gesture and Extra-Musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal*. *Journal of the American Musicological Society*, 43(3), 457-497. doi:10.2307/831743
- Rousseau, Jean-Jacques. (2013).** *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde, Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sacks, O. (2014).** *Müzikofili, Müzik ve Beyin Öyküleri*. (Çev. Begüm Kovulmaz).Yapı Kredi Yayınları.

- Sever, M. (1999).** *Türk Mitolojisinde Kuşlar*. Millî Folklor, 42, 83-88.
- Strauss-Levi, C. (2010).** *Yaban Düşünce*. Yapı Kredi Yayınları.
- Strauss-Levi, C. (2013).** *Mit ve Anlam*. İthaki.
- Şahin, E. (2017).** *Kuş Dili*. haz E.G. Naskali ve A. Şeker. Kuş Dili, Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar içinde (374-400 ss.). İstanbul: Dergah Yayınları
- Tanrıkorur, C. (1991).** *Introduction to Terrennüm in Turkish Music*. Turkish Music Quarterly, 4(2), 1-7.
- Tanrıkorur, C. (1998).** *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2003).** *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tozal, Y. E. (2010).** *İnsan Gözünün Gördüğü En Çıplak Gerçek Nedir?*. Ayraç Dergisi.
- Tüzün, T. (2013).** *Tınla Beni*. Psikanaliz Yazıları, Müzik ve Psikanaliz içinde. Bağlam Yayınları.
- Uygur, N. (2010).** *Felsefenin Çağrısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2004).** *Zettel*. Nisan Yayınları.
- Wittgenstein, L.(2005).** *Felsefi Soruşturmalar*. Totem Yayıncılık.
- Yavaşca, A. (2002).** *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Zeren, M. E. (2017).** *Budist Uygur Kültüründe Kuş*. haz Naskali, E. G. ve Şeker, A. İstanbul:Dergah Yayınları.



EKLER

EK 1

Zengin *HICAZ BESTE* *Dede ef.*

yar o ma- ma hi- ta- ta-
yar ka- lir- ir- ma- has- has-
yar he- ba- ba- mi ol- ok-
be- a cep
re- ti- mi z
du se- nin
süs- gös- te-
yok. yok- le sa-
le rir-
ba- ba- bu-
na- na- den-
na- se- tek set e- sen- din
me- de dek dek
di- de mem- dir. bunca dem-
dir a- man a- man
yar oös- te- mi
se- nin- ka- bu- rir- ki-
ba- ya- na- me- nu KARAR fe-
lek dek Hey ca- nim ley ca- nim Vay re-
MEYAN yar ka- ni ah- ah-
ah- di ha- ki

Kı- kat Ka- ni
o na- na- zü
ki- yaz sel- fen- dim
di- di- de nam- dir bun- ca dem- dir a-
mar a- mar Yar Yar Ka-
ni na- zü ve Lev ca- nım

O mahitâbi acep gösterimi bana felek
 Kâlemi hasretimiz yoksa ta kıyamete dek
 Kani o ahdi hakikat, Kani o nazî miyas

Dr. Alâeddin Yavaşca Kellekizyonu

Uslu Yürüklü HİCAZ NAKİB YÜRÜK SEMÂİ İsmail Dede Efendi

AH YI NE NEŞ E İ MU HAB BET YI NE NEŞ E İ MU HAB
 BET DİL Ü CÂ NİM ET Dİ ŞEY DÂ
 AH YI NE BEZ Mİ AYS Ü VUS LAT YI NE BEZ Mİ AYS Ü VUS LAT EDİP EH
 AH SA NA CÂN Ü DİL FE DÂ DİL SA NA CÂN Ü DİL FE DÂ DİR GÖNÜL AN
 Lİ AŞ Kİ İH YÂ AH E DİP EH Lİ AŞ Kİ İH YÂ SAZ
 DE Lİ Bİ GÜ YÂ AH GÖ NÜL AN DE Lİ Bİ GÜ YÂ
 AH O GÜ ZEL BÂ ŞİN İ ÇİN O Nİ LÂL KA BİN İ ÇİN GEL ...
 GEL ... Şİ Kİ NÂ LÂN GEL ... GEL ...
 DİL SA NA HAY RAN SAZ TEN Nİ TEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE NEN
 TEN Nİ TEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE NEN TEN Nİ TEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE NEN
 TEN Nİ TEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE NEN TEN Nİ TEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE NEN
 TEN Nİ TEN Nİ TEN NEN Nİ TE NE NEN GEL ... GEL ... KA Şİ
 KE MA NİM GEL GEL DİL DE Nİ HA
 NİM SAZ AH A MAN EY GÜL İ Nİ HÂ LİM A MAN EY GÜL İ Nİ HÂ
 LİM BE Nİ EY LE VAS LA ŞÂ YÂN ... AH BE Nİ EY
 LE VAS LA ŞÂ YÂN SAZ

16.12.1994
İsmail Koral

EK 3

Kanımda kıvılcım canımda ateş

Nihavend şarkı
Usulü : Sofyan

Söz : Güzide Taranoğlu
Müzik : Osman Babuşcu

Ka nim da kı vil cim ca nim da a teş SAZ Dün ya ma sen i şık
ve rir gi bi sin SAZ O a sil var lı ğın me lek le re
eş SAZ Cen net ten sü zü lüp ge lir gi bi sin SAZ
Te re lel le le le le le le le le li yâr SAZ Te re lel le le le le
le le le le le le li yâr SAZ Te re lel le le le le le le le le li
yâr SAZ Cen net ten sü zü lüp ge lir gi bi sin
Tü ken mez kay nak tır aş kın ca nim da SAZ Hu zu rum son suz dur
var san ya nim da SAZ Neş em de se vinç te ne ye ca nim
da SAZ İ çim de çağ la yan ne ğir gi bi sin SAZ
İ çim de çağ la yan ne ğir gi bi sin
Sa na dır İ çim de en sı cak ğis ler SAZ Sev gi miz gön lüm de

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No:973

1 0 5 6 3 !

HİCAZ NAKİŞ YÜRÜK SEMÂİ

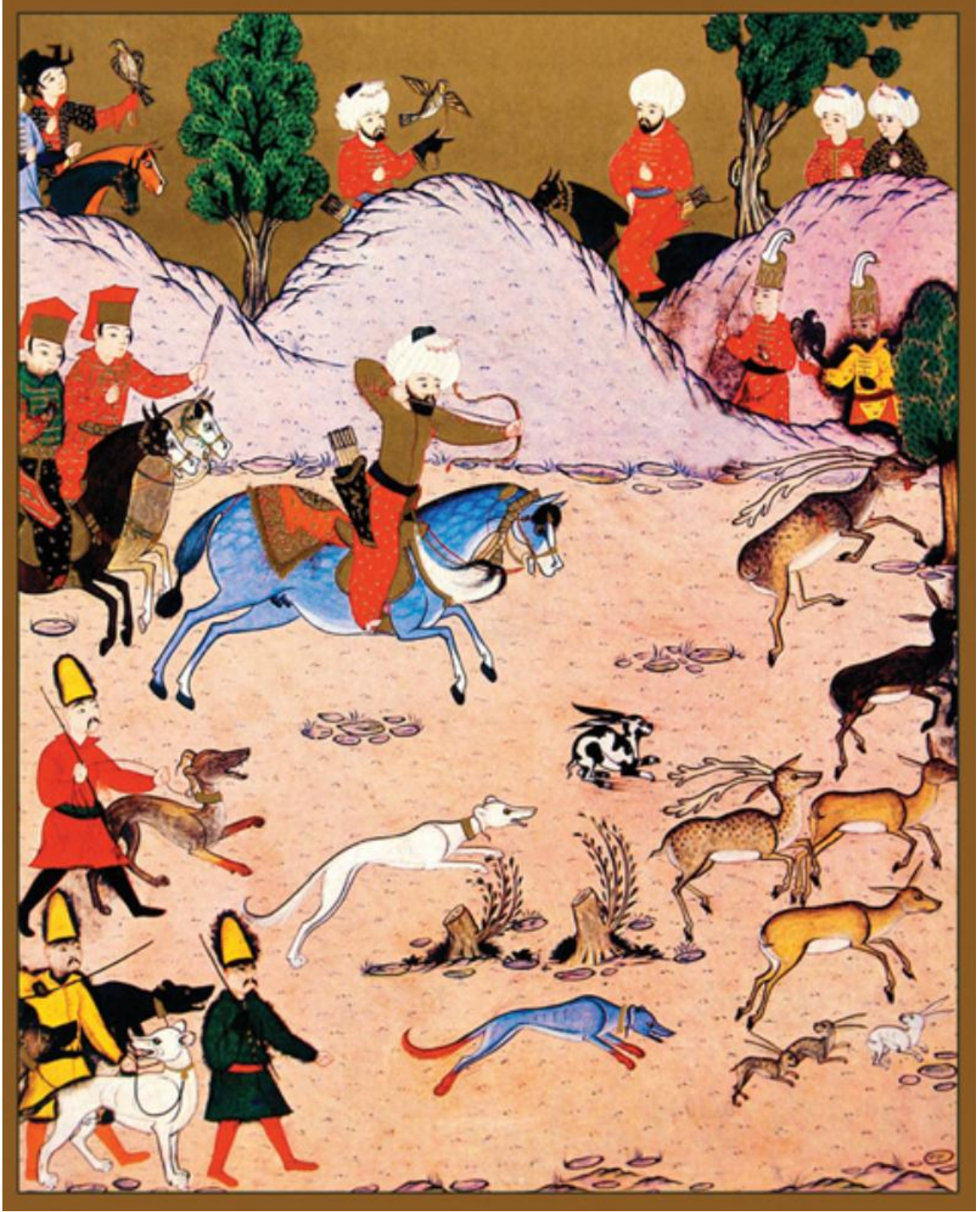
"Tâkat mı gelir sevdiğim ol iş ve vü nâze.."

USÛLÜ: YÜRÜK SEMÂİ

BESTE: TAB'Î MUSTAFA EF.

Tâ kat mı ge lır sev di ğim ol i
iş ve vü nâ ze
Ruh sat mı ve rir gam ze le rin a
Düş dü yi ne ca nâ yo lu muz se
ar zi ni ya ze
sem ti Hi ca ze
(TERENNÜM)
Yâr câ nim gel dost
mî rım gel ye le le le le le le
ye le le le le le le ye le le le le le le
ye le le le le le le li vay
Ruh sat mı ve rir gam ze le rin a
Düş dü yi ne ca nâ yo lu muz se

EK 5



2. Bayezid'in Filipe yakınlarındaki Uzunova'da avlandığını gösteren, Nakkaş Osman'ın çizdiği minyatür eser.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Zeynel GÜNBEK
Doğum Tarihi ve Yeri : 17/08/1988 – İstanbul/Fatih
E-posta : zeynelgunbek@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

Lisans : 2014, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe
Yükseklisans : 2019, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı , Müzikoloji