

Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi

ARALIK 2024 CİLT 4 SAYI 2



KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI



Sunuş

Yusuf Gök Kaplan..... 1

Araştırma Makalesi

Şeyh Gâlib'in Hayrâbâd Eleştirisine Analitik Bir Yaklaşım

Neşe Yurdal 4

Irg Bitig'de Hayvan Sembolizmi

Berna Kolot 16

Nedîm'in Şiirlerinde Hedonizm İzleri

Murat Yılmaz 38

Besteci ve Bağlama İcracılarının Yeni Eser Yaratım Sürecinde Karşılaştıkları Zorluklar

Başak Küreş 54

Kitap Tanıtımı

Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı

Hanife Şahin 73

Söz Uçtu Yazı Kaldı Şecere-i Terâkime'de Edim Bilimsel Bir İnceleme

Merve Özde Özdemir 80



ISSN: 2791-8831

<https://kundergisi.kapadokya.edu.tr/>

Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, edebiyat ve kültür üzerine nitelikli bilimsel yazılar yayımlamayı ve yenilikçi tartışmaların adresi olmayı hedefleyen, dijital, açık erişimli, hakemli, çift dilli, uluslararası bir yayındır. *Kün*, önceliğini Türk edebiyatı ve kültürünü konu edinen yazılara vererek, bu alanlarda çalışan yerli ve yabancı araştırmacıların bir araya gelip düşünce üretebilecekleri uluslararası bir platform oluşturmayı hedefler. Bununla birlikte, derginin sayfaları, edebiyat ve kültürle ilgili kuramsal, disiplinler arası veya karşılaştırmalı her konuda araştırmaya açıktır. İngilizce ve Türkçe yazı kabul eden dergi, Yaz (Haziran) ve Kış (Aralık) sayıları olmak üzere yılda iki kez yayımlanır. Ayrıca, her yıl bir özel sayı çıkarılması planlanmaktadır. *Kün*'ün kapsamında özgün bilimsel makaleler, derlemeler, eleştirel denemeler; makale çevirileri, yayın, yapıt ve gösterim incelemeleri yer almaktadır.

Dergi Sahibi

Funda Firuz Aktan

Baş Editör

Yusuf Gökkaplan (Kapadokya Üniversitesi, Türkiye)

Yardımcı Editör

Çağla Yılmaz (Kapadokya Üniversitesi, Türkiye)

İngilizce ve Çeviri Editörü

Sinan Akıllı (Kapadokya Üniversitesi, Türkiye)

Kitap Tanıtımı Editörü

Duygu Oylubaş Katfar (Kapadokya Üniversitesi, Türkiye)

Yayın Kurulu

Çiğdem Akyüz Öztokmak (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Melike Somuncu (Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi)
Neval Karanfil (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Sevilay Çınar (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Pelin Seçkin (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Timur Davletov (Türksoy, Ankara)

Danışma Kurulu

Hülya Argunşah (Erciyes Üniversitesi)
Mustafa Argunşah (Erciyes Üniversitesi)
Bahtiyar Aslan (Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi)
Hatice Aynur (Tokyo Yabancı Diller Üniversitesi Asya ve Afrika Dilleri Araştırma Enstitüsü)
Serpil Bağcı (Hacettepe Üniversitesi)
Ömür Ceylan (Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Dilek Cindoğlu (Kadir Has Üniversitesi)
Robert Dankoff (Chicago Üniversitesi, ABD, emeritus)
Abdülkadir Emeksiz (İstanbul Üniversitesi)
Gonca Gökalg Alpaslan (Hacettepe Üniversitesi)
Cemal Kafadar (Harvard Üniversitesi, ABD)
Ramazan Korkmaz (Maltepe Üniversitesi)
Öcal Oğuz (UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Nevzat Özkan (Erciyes Üniversitesi)
Nuri Sağlam (İstanbul Üniversitesi)
Mehmet Samsakçı (İstanbul Üniversitesi)
Haşim Şahin (Sakarya Üniversitesi)
İbrahim Tüzer (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Redaktör

Özge Eker Kavalçalan (Kapadokya Üniversitesi)



●

Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Sunuş

●

Yusuf Gökkaplan

Kapadokya Üniversitesi

ORCID: 0000-0001-6515-4762

yusuf.gokkaplan@kapadokya.edu.tr

Gökkaplan, Yusuf. "Sunuş". *Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi* 4.2 (Kış 2024): 1-3.

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Sunuş

Yusuf Gökkaplan

Değerli Okurlar,

Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi'nin sekizinci sayısını sizlere sunmaktan mutluluk duyuyoruz. Sizlerin artan ilgisi ve desteğiyle, her sayımızda nitelikli ve özgün çalışmaları sizlerle buluşturmanın gururunu yaşıyoruz. Bu sayımızda da edebiyat ve kültür dünyasına katkı sağlayacak titizlikle hazırlanmış makalelerle karşınızdayız.

Bu sayımıza, Türk Halk Müziği'nin önemli bir çalgısı olan bağlamanın, eser üretim sürecindeki zorluklarını ve çözüm önerilerini ele alan bir çalışma ile başlıyoruz. Bu çalışmada, bağlama icracıları ve besteciler arasındaki etkileşimler ve karşılaşılan problemler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Türk Halk Müziği arşivindeki notaların performansına uygunluğu, çalgıcıların eğitim şekilleri ve bağlama için yazılmış metotların çeşitliliği gibi konulara değinilmiştir. Çalışmanın sonucunda, çalgıcılar ve besteciler için süreçte kullanabilecekleri çözüm önerileri sunulmuştur.

Sayının ikinci yazısında, insanoğlunun merak duygusu ve geleceğe dair kehanetler sunan fal pratikleri ele alınmıştır. Türk kültüründe oldukça eski bir tarihe sahip olan fal uygulamaları, İrk Bitig adlı eserde yer alan hayvan motifleri üzerinden incelenmiştir. Bu çalışmada, fallarda yer alan hayvanların çeşitleri ve kehanetlerin neticelerine katkıları detaylandırılmıştır.

Üçüncü yazıda, hazcılık felsefesinin Türk edebiyatındaki yansımaları incelenmiştir. Klasik Türk şiirinde dünyevi aşkla ilahi aşkın harmanlanarak estetize edildiği şiirler ve bu şiirlerdeki epiküryen ve hedonist yaklaşımlar ele alınmıştır. Özellikle Lale Devri şairlerinden Nedîm'in şiirlerindeki hedonist tavrın, klasik Türk edebiyatı içinde yeni ve özgün bir nitelik taşıdığı ortaya konulmuştur.

Dördüncü yazıda, Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisinde, Nâbî'nin Hayrâbâd'ına getirdiği eleştiriler analitik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Şeyh Gâlib'in,

Hayrâbâd'ın özgün olmadığı ve Attâr'ın eserinin taklidi olduğu yönündeki eleştiriler detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Bu sayımızda *Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı* ve *Söz Uçtu Yazı Kaldı "Şecere-i Terākime'de Edim Bilimsel Bir İnceleme* olmak üzere iki kitap tanıtımına yer verildi. Edebiyat ve dil alanında ortaya konan bu iki önemli eser genç akademisyenlerimizin kalemleriyle tanıtıldı ve alana sundukları katkılar aktarıldı.

Kün'ün bu sayısı, dergimizin dördüncü yılını doldurduğunu müjdelemektedir. Bu dört yıl boyunca, siz değerli okurlarımızın desteğiyle bilime ve kültüre özgün katkılar sunmaya devam ettik. Dergimizin, kültür, edebiyat, dil, sanat tarihi, medya ve iletişim çalışmalarına anlamlı katkılar sağlayan bilimsel bir yayın olarak varlığını sürdürmesi en büyük hedefimizdir.

Yeni sayımızın keyifle okunmasını diler, katkı sağlayan tüm yazarlarımıza ve okurlarımıza teşekkür ederiz. Dördüncü yılımızı tamamlarken, sizlerle birlikte daha nice başarılı sayılara ulaşmayı temenni ediyoruz.

Saygılarımızla,

Yusuf Gökkaplan



Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Araştırma Makalesi

Şeyh Gâlib'in *Hayrâbâd* Eleştirisine Analitik Bir Yaklaşım

Neşe Yurdal

Doktora Öğrencisi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

ORCID: 0009-0003-4926-9465.

neseyurdal@gmail.com

Yurdal, Neşe. "Şeyh Gâlib'in *Hayrâbâd* Eleştirisine Analitik Bir Taklaşım". *Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi* 4.2 (Kış 2024): 4-15.
DOI: <https://doi.org/10.54281/kundergisi.47>.

Geliş Tarihi: 05.08.2024 / Kabul Tarihi: 26.11.2024 / Yayımlanma Tarihi: 30.12.2024

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Şeyh Gâlib'in *Hayrâbâd* Eleştirisine Analitik Bir Yaklaşım

Neşe Yurdal

Özet

Şeyh Gâlib (öl.1799) *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinin "Der beyan-ı sebab-i te'lif" bölümünde, bir mecliste Nâbî'nin (öl. 1712) *Hayrâbâd*'ının abartılı biçimde övüldüğüne tanık olduğunu belirtmiştir. Şeyh Gâlib'e göre Nâbî'nin son mesnevisi olan *Hayrâbâd*'a övgü, mecliste bulunanlarca öyle ileri götürülmüştür ki, onlara göre, söz konusu yapıta eşdeğer bir mesnevi yazılması asla mümkün olmamıştır. Şeyh Gâlib onların bu sözlerini, kendisine bir sınanma çağrısı olarak almıştır. *Hüsn ü Aşk* bir anlamda mecliste bulunanlara yanıt ve *Hayrâbâd* yazarıyla da bir hesaplaşma metni olarak değerlendirilmiştir. Nâbî'nin 1705 yılında tamamladığı *Hayrâbâd*, Feridüddin Attâr'ın *İlâhînâme* adlı yapıtındaki *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi* adlı hikâyesinden yola çıkmıştır. Nâbî yapıtını, Attâr'ın hikâyesine eklemeler yaparak sürdürmüştür ve kurguladığı olay örgüsüyle farklılaştırmıştır. Anlatısal ve kurgusal açıdan başka bir bağlama bürünen hikâyenin iletisi Nâbî'nin bakış açısı doğrultusunda değişmiştir. Nâbî, Attâr'ın kısa tasavvufi içerikli anlatısını mesneviye dönüştürerek türsel açıdan da değiştirmiştir. Klasik mesnevi geleneğine uygun biçimde düzenlenmiş *Hayrâbâd*, eylem planı, karakterleştirme ve ileti bakımından döneminin en yetkin yapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir. Şeyh Gâlib, *Hayrâbâd*'ın Attâr'ın *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi* adlı eserinin taklidi olduğunu vurgulamıştır ve ardından bir dizi eleştiri getirmiştir. Şeyh Gâlib'in eleştirisinin temelinde *Hayrâbâd*'ın özgün olmadığı düşüncesi vardır. Bununla birlikte Nâbî'nin Attâr'ın hikâyesini dönüştürmesini de hoş karşılamamıştır. Bu yazı kapsamında, Şeyh Gâlib'in *Hayrâbâd*'a getirdiği eleştiriler analitik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Hüsn ü Aşk*, Şeyh Gâlib, Nâbî, *İlâhînâme*, *Hayrâbâd*, eleştiri.

Abstract

An Analytical Approach to Sheikh Gâlib's Criticism of *Hayrâbâd*

Şeyh Gâlib (d. 1799) stated that he witnessed Nâbî's (d. 1712) *Hayrâbâd* being praised excessively in his masnavi called *Hüsn ü Aşk* at a gathering of poets. According to Şeyh Gâlib, the praise of Nâbî's last masnavi, *Hayrâbâd*, was taken so far by those present that, based on their claims, it was never possible to write a masnavi equivalent to the work in question. Şeyh Gâlib took their words as a call to test himself. *Hüsn ü Aşk* considered, in a sense, as a response to those present at the meeting and as a confrontation text to the poet of *Hayrâbâd*. Nâbî's *Hayrâbâd*, which was completed in 1705, based on the story *Fahreddîn-i Gorgânî and the Sultan's Slave* in Feridüddin Attâr's *İlâhînâme*. Nâbî made some additions to Attâr's story and changed the plot. The story, which takes on a different context in narrative and fictional terms, changed its message in line with Nâbî's perspective. Nâbî has been transform Attâr's short mystical narrative

into a mesnevi and changed it in terms of genre. Organized in accordance with the classical mesnevi tradition, *Hayrâbâd* considered one of the most competent works of its time in terms of action plan, characterization and message. Şeyh Gâlib emphasized that *Hayrâbâd* is an imitation of Attâr's story *Fahreddîn-i Gorgânî and the Sultan's Slave* and then has been bring a series of criticisms to the work. The basis of Şeyh Gâlib's criticism is the idea that *Hayrâbâd* is not original. However, he has not been welcome of Nâbî's transformation of Attâr's story. In this article, Şeyh Gâlib's criticisms of *Hayrâbâd* has been evaluated with an analytical approach.

Key Words; *Hüsn ü Aşk*, Şeyh Gâlib, Nâbî, *Îlâhînâme*, *Hayrâbâd*, criticism

Giriş

Mutasavvıf ve şair Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* mesnevisini, 1783-84 yıllarında yazmıştır. Gâlib, yazma nedeni olarak, aşırı biçimde övüldüğünü düşündüğü Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ına eşdeğerde bir yapıt üretilemeyeceği genel kanısını kırmak isteği olarak açıklamıştır. *Hayrâbâd*, Feridüddîn Attâr'ın, *Îlâhînâme* adlı mesnevisinin bir bölümü olan *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'nden yola çıkarsa da Nâbî onu farklı bir anlatı formuna dönüştürmüştür. Attâr'ın eserinin hikâyesi özetle şöyledir: Gorgan'ın ileri görüşlü, güzel huylu bir şahı vardır. Kadirşinas, saygılı bir kişi olan şair Fahreddîn-i Gorgânî, şahın meclislerine katılmakta, ona methiyeler yazmaktadır. Padişah da şaire çok hürmet etmektedir. Padişahın, güzellikte eşi benzeri bulunmayan bir kölesi vardır. Köle öyle güzeldir ki "kirpikleriyle binlerce gönül çelen, her saç teliyle yüz can kapan" biridir. Bir mecliste köleyi gören Fahreddîn-i Gorgânî, ona âşık olur. Bunu fark eden padişah, güzel kölesini konuğuna bağışlar.

Fahreddîn-i Gorgânî, şahın, sevgili kölesini kendisine sarhoşken verdiğini düşününce köleyi götürmez, bir gece beklemeye karar verir. Ayılınca şahın kararından vazgeçmesinden ve kendini fırsatçılıkla suçlamasından korkmaktadır. Şair, köleyi, bir taş bölmedeki divana yatırır, yanına birkaç tane mum yakar. Sabah olunca padişahın tekrar izin alan Fahreddîn-i Gorgânî, kölenin yanına gelir. Taş bölmenin kapısını açınca kölenin "kömüre" döndüğünü görür. Mumlar yangın çıkarmış, köle yaşamını kaybetmiştir. Sevgilisi yanmışsa şair de "ateşler içinde" kalmalıdır. Acısından çöllere düşer, divane olur. *Vîs ile Râmîn* hikâyesini yazarak acısını dışlaştırır.

*Aşk, haddini aşınca kendi derdiyle uzlaştı.
Vîs ile Râmîn hikâyesini diline doladı.
Derdini o hikâyeyle döküyordu
Gerçi hikâyeyi Vîs ile Râmîn adına yazıyordu (Attâr 94).*

Attâr, bu hikâyesinde Fahreddîn-i Gorgânî'nin *Vîs ile Râmîn* adlı mesnevisine de gönderme yapmıştır. *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*, tasavvufi bir bakışla yazılmıştır. Hikâyenin sonunda çöllere düşen ve aşk ateşiyle yanan Fahreddîn-i Gorgânî'nin aşkı, dünyevi aşkı aşan bir tona bürünmüştür.

*Gece gündüz çöllerde konuşur, dolanırdı
Toprağın, kanın arasında yatar kalkardı
Bu yolda senin başına bir iş gelmemiştir
Çünkü âşıkların sırrından haberin yoktur
Aşığın ne yaptığını sen ne bilirsin?
Darağacı onun secde ettiği yerdir*

*Kendi kanunla yıkanman gerekir
Öyle olursa o secdegâh önüne gelir (Attâr 94).*

1. *Hayrâbâd*

Nâbî, *Hayrâbâd*'ı tam bir mesnevi olarak kurgulamıştır. Attâr'ın yukarıda özeti verilen *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'ni *Hayrâbâd*'a başlangıç yapan Nâbî, yapıtı mesnevi geleneğinin gereklerine uygun olarak düzenlemiştir. *Hayrâbâd* özetle şöyledir. Cürcan şahı Hürrem, sevgili, güzel kölesi Câvid'i bir içki meclisinde, sevip saydığı bir şair olan olan Fahr-i Cürcan'a (Attâr'ın yapıtında Fahredîn-i Gorgânî) armağan olarak verir. Şair, şahın esrik durumdayken verdiği karardan, ertesi gün ayıldığında pişmanlık duyabileceğini düşünerek Câvid'i şahın tahtının arkasındaki bir taş bölmeye koyar ve sabah şahın onayını almak için beklemeye karar verir. O gece, hırsız Çâlâk kazdığı tünelle hazine dairesine ulaşmaya çalışırken yanlışlıkla Câvid'in uyumakta olduğu taş bölmeye çıkar. Çalacak bir şey bulamayınca Câvid'i de alıp evine döner. Sabah Câvid'i taş bölmede bulamayan şah ve Fahr-i Cürcan onun öldüğü sanısına kapılırlar. Üzüntüsünden kendisini taş bölmeye kapatan Hürrem Şah, bir rastlantı sonucu gizli yolu keşfedip nereye gidiyor diye merak edince, Çâlâk'ın evine ulaşır. Hürrem Şah'ın kendisini bir eşya gibi vermesi nedeniyle Câvid'in gururu incinir. O nedenle Hürrem Şah'ı karşısında görünce ondan kaçır. Hürrem Şah, Câvid'in, Çâlâk da onların peşinden gider. Câvid kaçarken bir kuyuya düşer. Kuyunun dibinde bir bahçe vardır. Bahçede, Tamtam adlı bir haydut güzel bir kıza saldırmak üzeredir. Tamtam'ın adamları Hürrem Şah ile Câvid'i yakalar. Onların peşindeki Çâlâk, zekâsı ve uyanıklığı sayesinde Hürrem Şah'ı, Câvid'i ve kızı kurtarır. Nâbî kurguya Hürrem Şah'ın onu öldürmek isteyen düşmanı Kirman Şah'ını da katar. Hürrem Şah, ülke yönetimini boşlayınca Kirman Şahı gibi düşmanları cesaretlenmiştir. Çâlâk Hürrem Şah'ı bir kez daha kurtarır. Câvid, Tamtam'ın elinden kurtarılan genç kıza âşık olur, onunla evlenmek ister. Onun bu isteği uygun bulunur ve gençler evlendirilir. Çâlâk, Kirman Şah'ını yakalar. Hürrem Şah onu affeder ve ülkesine gönderir. Mesnevi mutlu sonla bağlanır.

2. *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi ile Hayrâbâd* Arasındaki Temel Farklar

Kurgulanış biçimleri göz önünde bulundurulduğunda *Hayrâbâd* ile *İlâhîneme*'deki *Fahreddîn Gorgânî ile Sultanın Kölesi* arasında farklılıklar olduğu görülmüştür. Nâbî, *İlâhînâme*'nin bir bölümü olan *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'ni, genişletmiş, eseri kişileştirme ve olay örgüsel açıdan yeniden kurmuştur. *Hayrâbâd*, geleneksel bir mesnevinin biçimsel kurallarına uygun biçimde yazılmıştır. Nâbî, *Hayrâbâd*'ı, Attâr'ın eserini sürdürerek bir "yeniden inşa" sürecine girmiştir (Budak 13). *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'nin şahıs kadrosu şah, köle ve Fahreddîn-i Gorgânî'den oluşmuştur. *Hayrâbâd*, şahıs kadrosu yönünden zenginleştirilmiştir. *Hayrâbâd*'da Gorgan Şah'ı Hürrem Şah, şahın kölesi de Câvid adıyla karakterleştirilmiştir. Nâbî anlatıya, hırsız Çâlâk, Tamtam, genç kız, Kirman Şahı karakterlerini de eklemiş ve kaynak metinden farklı bir olay örgüsü kurgulamıştır.

Nâbî, Attâr'ın eserini, mesnevisine "dügümlenme" noktası yapmış, yapıtın ana meselesini ve merkezini değiştirmiştir (Budak 16). *Hayrâbâd*'ın aksiyon planı göz önünde tutulduğunda eser adeta bir pikaresk roman gibi kurgulanmıştır. Şövalye romanlarına bir tepki olarak İspanya'da ortaya çıkan pikaresk roman hızla yayılarak, Avrupa edebiyatında modern romanın öncülü olmuştur. Pikaresk türün ilk örneği olan *Lazarillo de Tormes* 1554'te yayımlanmıştır. Pikaresk romanda olaylar, toplumun aşağı tabakalarından gelen, düzenbaz, kurnaz ve becerikli başkahraman Pikaro çevresinde gelişir. Belirli bir işi olmayan, dalavereci

Pikaro, bir efendiye hizmet eder (Çoraklı 23). Nâbî'nin toplumsal statüsü düşük, iş bitirici, kurnaz, becerikli biri olarak kurguladığı hırsız Çâlâk karakteriyle, pikaresk romanların Pikaro karakteri arasında benzerlikler de görülmüştür.

Pikaresk romanın belirgin özelliği olay kurgusunun sıkı dokulu olmaması ve toplumsal bozuklukları, kötülükleri gözler önüne sermiş olmasıdır (Aytür 12). *Hayrâbâd*'da olaylar sıkı bir nedensellik ilkesine bağlı olarak değil, gevşek dokulu bir macera romanı biçiminde ilerlemiştir.

Attâr'dan farklı olarak şairi değil de Padişahı öne çıkaran Nâbî, Çâlâk karakterini de hikâyenin taşıyıcısı olarak kurgulamıştır. Padişaha hizmet eden Çâlâk bu anlamda da pikaroya yaklaşmıştır. Sıradan bir kişi olan Çâlâk, *Hayrâbâd*'ı daha realistik bir düzeye taşıyan karakterdir. Çâlâk, kimi toplumsal bozuklukları da göstermiştir. Bir hırsızın ülkenin sarayına kadar girebilme cesareti göstermesi yönetimdeki bir başıboşluğa, sosyal bozulmaya, yoksulluğa da gönderme yapmıştır. XVII. yüzyılda tarihsel, yönetsel ve toplumsal yaşamda görülmeye başlayan huzursuzluklar Nâbî'nin üretiminde de yankısını bulmuştur. Nâbî, bir "sivil toplum önderi" vazifesi görmüştür (Budak 114). Pikaresk türüne kimi yakınlıkları bulunan *Hayrâbâd*, bir hırsızın maceraları biçiminde değerlendirilerek Şeyh Gâlib'in eleştirilerinin hedefi olmuştur. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de bu konuya değinilmiştir.

3. Şeyh Gâlib'in *Hayrâbâd* Eleştirisi

Şeyh Gâlib, Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı yapıtına çeşitli eleştiriler getirmiştir. Gâlib'in başat eleştirileri şöyle sıralanmıştır. Attâr'ın yapıtı yarım mıdır ki, Nâbî, *Hayrâbâd*'ı yazarak metni tamamlamaya çalışmıştır? *Hayrâbâd*, Attâr'ın *İlâhînâme* adlı yapıtındaki bir hikâyeye dayandığından özgün bir çalışma sayılmalı mıdır? Bir hırsızdan kahraman yaratmak olanaklı mıdır? Şeyh Gâlib'in bu eleştirileri aşağıda çeşitli başlıklar altında değerlendirilmiştir.

Ontolojik Eleştiri

Hüsn ü Aşk'in, sebab-i te'lif bölümünde belirtildiği üzere, *Hayrâbâd*'ın genç şairlerce çok beğenilmesini Şeyh Gâlib kendi şairliğinin sınanması olarak algılamıştır.

Ol rıtl banâ geran göründü
Bir sûret-i imtihân göründü (Gâlib 13).

Şeyh Gâlib'in meclisteki kişilerin sözlerini böyle algılaması onun şairlik personasıyla ilgilidir. Bir başka şairden övgüyle söz edilmesini, şairlik yeteneğini kanıtlama çağrısı olarak görmesi, genç şairin Nâbî eleştirisinde psikolojik bir arka plan da olduğunu düşündürmüştür. Meclistekileri şu sözlerle yanıtlamıştır:

Kim Nâbî'ye hiç düşer mi evfak
Şeyh'in sözüne kelâm katmak
Ey kıssadan olmayan haberdâr
Nakıs mı burakdı Şeyh Attâr (Gâlib 13).

Şeyh Gâlib, Nâbî'nin, Attâr'ın sözü üstüne söz söylemesini eleştirmiştir. Bunu bir hadsizlik olarak gördüğü anlaşılmıştır. Şairin, "Şeyhin sözü" belirlemesi önemlidir. XIII. yüzyılda yaşayan Feridüddîn Attâr'ın tasavvuf tarihinde ve edebiyatında çok önemli bir yeri vardır. Abdülbâki Gölpınarlı, *İlâhînâme* çevirisinin ön sözünde, Attâr'ın gerek yapıtlarının çokluğu gerek tasavvufta adeta ayrı bir mezhebi temsil etmesiyle haklı bir şöhret kazandığını,

klasik tasavvuf şiirinin en çok gönderme yapılan şairlerinden olduğunu belirtmiştir. Mevlânâ bile Attâr ile ilgili olarak şöyle söylemiştir:

*Attâr, aşkın yedi şehrini de gezdi de
Biz henüz bir sokağının dönemecindeyiz* (Gölpınarlı 17).

Mutasavvıf ve şair Şeyh Gâlib, şeyh kimliğine saygı duyduğu Attâr'ın yapıtına Nâbî'nin eklemeler yapmasını *Şeyh'in sözüne kelam katmak* olarak görmüştür ve bunu sindirememiştir. Şeyh Gâlib'in, eleştirisindeki vurgudan onun, bir sanat yapıtını kendi içinde bir bütünlük olarak gördüğü sonucuna ulaşılmıştır. Bu bakışa göre, Nâbî, Attâr'ın yapıtının varoluşsal bütünlüğüne müdahalede bulunmuştur. Buradan Gâlib'in edebî yapıtı bir kendilik olarak değerlendirdiği, onu tek ve biricik olarak kabul ettiği sonucu çıkarılmıştır.

*İşte o kadardır ol hikâye
Bâkıysi durûg-ı bî nihâye* (Gâlib 13).

Hikâyenin gerçekliği, Şeyh Gâlib'e göre, Attâr'ın yazdığı kadardır. Onun yazmadıklarını Attâr'ın hikâyesine yerleştirmek Gâlib'in gözünde asılsız sözleri metne eklemektir. Ona göre, Nâbî, Attâr'ın hikâyesinin bütünlüğünü önemsememiş, onun otantik yapısını kırmıştır. Şeyh Gâlib, *Hayrâbâd*'ı, *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi* hikâyesinin ontolojik bütünlüğünün parçalanmış biçimi olarak görmüştür. Edebiyat tarihi göz önünde bulundurulursa metinler arası etkileşimin her zaman var olmuştur (Budak 1197). Özellikle postmodernist yaklaşımların öne çıkardığı metinler arası kavrayışı, Osmanlı edebiyatı geleneğine çok da yabancı olmamıştır. Osmanlı şairlerinin, etkilendikleri sanatçıların yapıtlarına öykünmeleri bir gelenek olarak yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür.

Hayrâbâd da metinler arası perspektifiyle değerlendirilmiştir. Nâbî, bir "yeniden inşa" eylemiyle metni yeniden yapılandırmıştır. Bu bağlamda edebiyat kuramcısı Jacques Derrida şöyle der: "Edebiyat, 'yaşamayı sürdüren' ve yazılmış ya da yazılacak diğer metinler üzerinde yaşayan[sur-vivre], yaşamaya devam eden şeydir. Edebiyat 'arşivleştirme' olanağına dayalıdır, hatta kendi içinde arşivleştirme edimi tarafından oluşturulur." (Dillon 109). Şeyh Gâlib'in eleştirisinin ardında, Şeyh Attâr'ın tamamladığı bir hikâyenin sanki o eksik bırakmış gibi bambaşka bir yola sokularak yeniden yorumlanmasına duyduğu tepki vardır. Şeyh Gâlib, *Îlâhînâme*'deki, *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'ne "işte o kadar" demesi, eklemeleri eleştirmesi metni ontolojik bir bütünlük olarak görmesiyle ilgilidir. Ne var ki Nâbî, hikâyenin "işte o kadar" olmasının bir zorunluluk olmadığını göstermiş, iletisiyle, dramatik kurgusuyla özgün bir eser oluşturmuştur. Kaldı ki Nâbî, Attâr'ın hikâyesini tamamlamaya çalışmamış, onun bittiği noktada yeni bir hikâye başlatmıştır. *Hayrâbâd* kişileştirme, zaman, mekân kurgusu ve içerdiği ileti bakımından, *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'nden bambaşka bir yapıt olarak değerlendirilmelidir.

3.2 Epistemolojik Eleştiri

Nâbî, *Fahreddîn-i Gorgânî ile Sultanın Kölesi*'ne müdahale ederek yapıtın yönünü tasavvufî vurgudan seküler alana kaydırmıştır. Nâbî, Hürrem Şah'ın, devlet işlerinden el etek çekmesini, sorumlu bir yönetici kimliğine yakıştırmamıştır. Attâr'ın metninin yaslandığı dünya görüşüyle, Nâbî'nin kurgusu arasındaki fark olağandır. Kültürel bir gösteren olarak bir

edebî yapıt, üretildiği dönemin sosyo-kültürel yapısına, sanatçının dünya görüşüne bağlı olarak farklı gerçeklik düzlemlerini yansıtmıştır. Attâr'ın hikâyesinden yola çıkarsa da Nâbî'nin yapıtının karakterleri bambaşka bir toplumsal kurgu içinde devinmişlerdir.

Hikemî tarzın kurucusu olarak kabul edilen Nâbî, yarattığı karakterlerin işlevlerini, döneminin toplumsal isterlerine uygun kılmıştır. Kaldı ki onun gazellerinde bile, XVII. yüzyılın sosyal, kültürel ve ekonomik özellikleri düşünce, kelime ve yorum anlamında yoğun biçimde yer bulmuştur (Bilkan 44). Nâbî, içinde devindiği toplumsal gerçekliğin ürettiği karakterlerle, zihnindeki "ideal" dünyaya yakın bir yapıt oluşturmuştur. Onun dünyasında sorumlu bir devlet yöneticisi tacı tahtı terk etmemelidir.

Bir hükümdarın yas tutmaya başlamasıyla devleti başsız bırakmasının sonuçlarına dikkat çeken Nâbî, *Hayrâbâd*'ı sosyal, siyasal bir anlatıya dönüştürmüştür. *Hayrâbâd* tasavvufî bir metinden yola çıkarsa da dünyevileştirilmiş adeta bir macera romanına dönüştürülmüştür (Budak 1189). Şeyh Gâlib'in eleştirisine göre Nâbî, Attâr'ın yapıtını başkalaştırıp hikâyenin iletisini değişikliğe uğratarak, metni epistemolojik anlamda bozmuştur. Bakış yönü değiştirildiğinde, Nâbî'nin yaratımı bozma değil, yeniden içeriklendirme olarak değerlendirilmiştir ve *Hayrâbâd* Attâr'ın hikâyesinin devamı değil, iletisi bambaşka olan bir edebî metindir. Böyle olmasının yadırganacak bir yanı yoktur. Zira *Hayrâbâd*, dünyayı *Îlâhînâme*'nin yazarından farklı bir kavrayışla algılayan XVII. yüzyıl Osmanlı şairinin metnidir. Her edebî üretimin çağına uygun bir yapma biçimiyle, döneminin değerlerini, sorunsallarını yansıtmaya ya da onlarla hesaplaşması olağandır.

3.3 "İzdivaç" Eleştirisi ve Nâbî'nin Erkeklik Kurgusu

Şeyh Gâlib, Nâbî'nin "birkaç hoş ifade bularak evlilik tasviri" yapmasından da hiç hoşlanmamıştır.

*Bulmağla bir iki hoşça ta'bîr
Erlik midir izdivâcî tasvîr
Dersen ki Nızâmî-i gerâmî
Etmiş o dahi bu iltizâmı
Ol tarz-ı Acemdir olmaz i'câb
Rindân-ı Acem gözetmez âdâb* (Gâlib 14).

Bu eleştirisinin ardında yazarın dünya görüşünün de etkisi de vardır. Nâbî *Hayrâbâd*'a bir evlenme sahnesi ekleyerek Attâr'ın tasavvufî içerikli anlatısını profanlaştırmıştır. Attâr'ın hikâyesinde güzel köle yanıp kül olunca, Fahreddîn-i Gorgânî, kendini çöllere atar, hikâyenin sonu mistik bir biçime bürünür. Nâbî ise güzel köle Câvid'i âşık olduğu kızla evlendirir. Bu toplumsal cinsiyet açısından Câvid'in erkeklik inşa sürecine işaret etmiştir. Nâbî, toplumsal ahlaki normlara uygun bir ilişki kurgulayarak, Câvid'i kölelikten "kocalığa" yükseltmiştir.

Osmanlı şiirinde XVII. yüzyıl, toplum ve devletle ilgili görüşlerin ağırlık kazandığı, hikemî karakterli düşünce geleneğinin hâkim olmaya başladığı bir dönemdir. XVII. yüzyıldan itibaren ülkenin yaşadığı çeşitli zorluklar, dönemin aydınlarını ve şairlerini düşündürmüştür. Bu dönemde içerik, söyleyiş biçiminden daha çok önemsenmiştir. Bu yeni üslup Nâbî ekolü olarak adlandırılmıştır ve hikmet karakterli bir şiir anlayışına yaslanmıştır (Bilkan 22).

Nâbî'nin temsil ettiği gelenek göz önünde bulundurulursa, Attâr'ın hikâyesinde olmayan bir "izdivaç" sahnesine yer vermesi şöyle yorumlanmıştır. Yapıt kurgulanışı açısından değerlendirildiğinde, genç kız karakterinin metnin dramatik yapısında bir işlevi yoktur. Bu durumda izdivaç sahnesinin ardındaki düşünce, Hürrem Şah'ın sevgili kölesi Câvid'in, toplumsal ahlaki normlarla uyumlulaştırılma çabasıdır. Nâbî, geleneksel Türk aile yapısına bu durumu daha uygun bulmuştur. Şeyh Gâlib, Nâbî'nin izdivaç tasviri yapmasını, Acem geleneği ile ilişkilendirmiştir. *Hayrâbâd*'daki izdivaç sözcüğü "cinsel birliktelik" anlamında kullanılmıştır. Câvid'in düğünden sonra karısıyla gerdeğe girmesi sembolik ifadelerle tasvir edilmiştir. Kaldı ki Osmanlı şiirinde kendi geleneğini oluşturan bir cinsel söylem yadırganmamıştır (Kaçar 1343). *Hayrâbâd*'ın izdivaç sahnesi Nâbî'nin döneminde de yadırganmamıştır. Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ı yazma nedenini açıklarken *Hayrâbâd*'ın arkadaş çevresince çok övülen bir yapıt olduğunu belirtmiştir. Kaldı ki genel ahlaki normlara, geleneklere aykırı olarak görülen bir yapıtın seçkin bir şairler topluluğunca bu denli yüceltilmesi çelişkilidir. Bu durumda Şeyh Gâlib'in eleştirisinin temelinde, Attâr'ın yapıtının tasavvufî içeriğinden soyundurulup, cismani aşka evriltilmesi yer almıştır.

3.4 Ahlaki Eleştiri

Şeyh Gâlib, Nâbî'nin, Çâlâk adını verdiği hırsız kahramanlaştırmasını da eleştirmiştir.

*Bir düzd-i bürehne - pâyı gûyâ
Mansûr'a diler ki îde hem-pâ*

*Mi'râc-ı hayâle eyleyüb sâz
İster ki Mesîh'e olsun enbâz*

*Mebnâ-yı binâ-yı Hayr-Âbâd
Bir hayırsızın hemâlin îrâd*

*El-hak çalub alma kıssadır ol
Hırsızlara hayli hissedir ol (Gâlib 14).*

Aristoteles, *Poetika* adlı yapıtında karakter için dört özellik belirlemiştir. Karakter her şeyden önce ahlak bakımından iyi olmalıdır. Bunu belirleyen de eyleminin istem yönü yani karakterin amacıdır. İkinci özellik uygunluk, üçüncüsü benzerlik, dördüncüsü de tutarlılıktır. Eğer tutarsızlık o karakterin bir özelliğiye bu durumda da tutarsızlığı tutarlı biçimde gösterilmelidir. Aristoteles'e göre, karakter, olasılık ve zorunluluk yasaları gözetilerek kurgulanmalıdır. Düşünür, *Poetika*- 1454b' de "bir sanat yapıtında, 'olası olmayan', 'akla uygun olmayan' unsur olmamalıdır" (43- 44) der. Şeyh Gâlib'in Nâbî'nin karakterleştirmesine itirazı Aristoteles'in belirlemeleriyle paralellik göstermiştir. Gâlib, bir hırsızdan kahraman yaratılmasını, onun karakter özellikleriyle eylemi arasında bir uygunluk bulamadığından reddetmiştir. Bu nedenle, Gâlib'in eleştirisinde ahlaki bir arka plan da vardır. Nâbî, *Hayrâbâd*'da Çâlâk karakterini hikâyeyi ilerleten unsur olarak yapılandırmıştır. Nâbî, XVII. yüzyılın öne çıkan şairleri Nef'î, Nev'i-zâde Atayî gibi sosyal konuları işlemiş, geleneğin dışına çıkarak, sosyal yaşamdan seçtiği kelime ve kavramları şiire taşımıştır. Onun bu tercihi dönemin zihniyet dünyasının bir yansımasıdır. Nâbî, gözlemlerini, geleneksel kalıplar dışında bir yorumla yansıtmıştır (Bilkan 44). Nâbî'nin Çâlâk karakteriyle sıradan bir halk insanını,

üstelik bir hırsız yapıtın eylem çizgisini belirleyecek biçimde kurgulamasında, geleneksel anlatı yapısını ve tiplerini kırma isteği etken olmuştur. Bununla birlikte Çâlâk ile sosyal bir gerçekliğe gönderme de yapmıştır. Nâbî'nin yaşadığı dönemde Osmanlı'da sosyal, ekonomik çalkantılar yoğunluk kazanmıştır. Çâlâk karakterinin padişahın kurtarıcısı olarak temsil edilmesi, sosyal eleştirel bir niyeti de sezdirmiştir. Nâbî, Çâlâk'ı azılı bir hırsızdan olumlu bir kahramana dönüştürmüştür. Çâlâk hikâyesinin başında çok yetenekli bir hırsız olarak tarif edilmiştir. Şahın sarayına tünel kazacak kadar gözü pek ve maharetlidir. Dramatik kurgu içinde dönüşüm geçirerek zekâsını ve yeteneğini olumlu şeylere yöneltmiştir. Bunun ardında Nâbî'nin toplumsal bir sorunu giderme isteği vardır. Başlangıçta bir hırsız da olsa o padişahın değer verdiği, devlet ve millet için yararlı işler yapan birine dönüşmüştür. Şeyh Gâlib, Çâlâk'ın bu dönüşümünü görmezden gelmiştir.

3.5 Dilsel Eleştiri

Şeyh Gâlib, Nâbî'nin yapıtının dilsel özelliklerini de eleştirmiştir. Nâbî'nin şiir dilini beğenmeyen Şeyh Gâlib, onun Farsça manzumeye benzettiği yabancı tamlamalar içeren üslubundan hoşlanmamıştır. Betimlemelerini mübalağalı ve gereksiz bulmuştur (Budak 15).

*Manzûme-i Fârisî-veş ebyât
Bi'l-cümle tetâbü' -ı izâfât
İnşâya verir eğerçi ziyet
Türki söz içinde ayn-ı siklet
Âz olsa eğer değildi mâni'
Derdik ana belki de sanâyi'* (Gâlib 13).

Yukarıdaki beyitlerden de anlaşılacağı gibi Gâlib, Nâbî'yi Fars taklitçiliğiyle de suçlamıştır. Sebk-i Hindî, anlamı önceleyen, Farsça tamlamaların sıklıkla kullanıldığı, soyut ve somut kavramların girift biçimde birleştirildiği bir akımdır. Nâbî, Sebk-i Hindî etkisindeki şairlerdendir. Bu tarz, nazımda ince hayallerle süslü kapalı şiiri, nesirde de özentili üslubu moda haline getirmiştir (Budak 186).

*Meşşatâ-i çehre-i makâlât
Vesme-i keş-i ebruvân-ı ebyât*

*'Anber-nih-i micmer-i me'ânî
Âteş-zen-i ûd-ı nükte-dânî*

*Hayyât-ı libâçe-dûz-ı hikmet
Nessâc-ı hatâyî-i tabi'at*

*Dûşîze-fürûş-ı 'âlem-i gayb
Miskab-zen-i lü' lü'-i yemm-i gayb* (Nabi b.578-579-580-581).

Hayrâbâd' dan alınan yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı gibi, Nâbî belki Sebk-i Hindî etkisiyle ve belki de gelenekten kopmaması nedeniyle, şiir dilini yeterli bir anlaşılabilirlik düzeyine ulaştıramamıştır (Budak 1108). Dolayısıyla Şeyh Gâlib'in *Hayrâbâd'* in dilsel

üslubunu, zincirleme Farsça tamlamalarla ağırlaştırılmış cümle yapısını eleştirmede haklılık payı da vardır.

3.6 Eleştirinin Gücü

Şeyh Gâlib, *Hayrâbâd*'in Attâr'dan çalıntı bir hikâye olduğunu düşünmüştür. Nâbî'nin Attâr'ın hikâyesinden yola çıkarak farklı bir hikâye kurgulamasından hoşlanmamıştır. Ne var ki Şeyh Gâlib de *Hüsn ü Aşk*'ı kurgularken farklı kaynaklardan etkilenmiştir. *Hüsn ü Aşk*, hikâyenin gelişimi bakımından Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun*'una, tasavvufî yönüyle de yine Fuzulî'nin *Sıbyat u Maraz* diye de bilinen *Hüsn ü Aşk*'ına benzetilmiştir. Ferîdüddîn Attâr'ın *Mantiku't Tayr*, İbn Sina'nın *Risaletü't-Tayr* ve Şehâbeddin Sühreverdî'nin *Munis'ül-Uşşak* ve özellikle de Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinden etkiler taşımıştır. Kaldı ki Şeyh Gâlib bunu yapıtında adeta öğünerek belirtmiştir. Şeyh Gâlib, tüm bu etkilenmeleri sentezleyip, aşarak üstün bir yapıt üretmiştir (İpekten 18-19). Abdülbâki Gölpınarlı da *Hüsn ü Aşk* çevirisinin ön sözünde Şeyh Gâlib'in esin kaynaklarından söz etmiştir. Gölpınarlı, *Hayrâbâd*'da olduğu gibi, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde de farklı şairlerin yapıtlarıyla benzer yönler bulmuştur. Yazara göre, *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, İbn Sinâ'nın *Risaletü't -Tayr*, Şehâbeddin Sühreverdî'nin *Munis'ül- Uşşak*, Fuzulî'nin *Sıhhat'u Maraz*, Nizamî'nin ve Fuzulî'nin *Leylî vü Mecnun* yapıtlarının izlerini taşımaktadır (Gölpınarlı, 2016). Bununla birlikte Nâbî'nin yapıtı kimi kaynaklardan etkilenmesi nedeniyle Attâr'ın taklidi olarak da görülmemelidir. *Hüsn ü Aşk*'a da yukarıda sayılan yapıtların taklidi olarak bakılmamalıdır. Kimi esinlenmelerden dolayı bir yapıtı taklit ya da kopya olarak değerlendirmek en iyimser yaklaşımla aşırı yorumdur.

Şeyh Gâlib'in, Nâbî'yi özgün bir yapıt üretmemekle eleştirmesi, onun yerleşik tasavvuf öğretisine yaptığı müdahaleye itirazıyla ilişkilidir (Budak 1202). *Mesnevî*'yi "mîrî malı" olarak değerlendiren Şeyh Gâlib de hiçbir edebî metnin tam olarak orijinal olamayacağını ayırmındadır. Şu sözleri bunu kanıtlar niteliktedir:

*Esrârını Mesnevî' den aldım
Çaldım veli mîri malı çaldım*

*Fehmetmeğe sen de himmet eyle
Ol gevheri bul da sirkat eyle*

*Çok görme bu hikmet-î beyânım
Tevfîka havâle eyle cânım*

*İn dem ki zi şâirî eser nîst
Sultân-ı suhan menem dîger nîst (Gâlib 145).*

Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'la edebiyat tarihimize doruk yapıtlardan birini kazandırmıştır. Övünmek en çok şaire yakışır sözü Şeyh Gâlib'de gerçeklik kazanmıştır. *İlâhînâme*'den yola çıkarak, yeni bir aşk ve macera yapıtı yaratan Nâbî ise gerçekçi Türk mesnevi edebiyatının yolunu genişletmiş, soyuttan somuta yönelmenin uygulamalı örneğini göstermiştir (Budak 1200). Olay örgüsü, karakter zenginliği ve entrik kurgusuyla *Hayrâbâd*, özgün bir yapıt olarak değerlendirilmelidir. Ne var ki döneminin etkili şahsiyetlerinden olan Şeyh Galib'in *Hayrâbâd*'la ilgili olumsuz eleştirileri etkili olmuş, Nâbî'nin yapıtı uzun süre hak ettiği ilgiyi görememiştir. Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*'ta *Hayrâbâd*'ı görme biçimiyle, Türk edebiyatı tarihinde eleştirinin gücünün de somut bir örneğini sunmuştur.

3.7 *Hayrâbâd* ve Dünyevileşme

Nâbî'nin özgün *Hayrâbâd* yorumuyla Türk edebiyatı sosyal gerçekliklerin görünür olduğu, somut ve realistik bir çizgiye taşınmıştır. Nâbî, kuru didaktizme düşmeden sürükleyici bir macera anlatısına yedirerek sosyal ve siyasal göndermeler aracılığıyla dönemin güncel sorunlarıyla bir hesaplaşma içine girmiştir. Ne var ki Türk edebiyatında erken yakalanan bu realist çizgi, sürdürülememiştir. Bunda Şeyh Gâlib'in öznel eleştirisinin de payı vardır. Zira söz konusu eleştiriden sonra *Hayrâbâd* Türk edebiyatının "üzerine gölge düşen" yapıtları arasına girmiştir (Budak 1201). XVII. yüzyıl, genel kabule göre bir "çözülme" dönemidir. Bu dönemin karakteristiğinin belirgin yönü, siyasi, sosyal, ekonomik istikrarsızlıktır (Bilkan 11). XVII. yüzyılda, yaşanan sosyal, siyasal çalkantılara karşın şiir, yaşamın içinde olmayı sürdürmüş, şair ve şiir sayısı artmış, niteliksel açıdan da parlak bir dönem yaşanmıştır. Klasik Türk şiiri yerliliğini içselleştirip estetik düzeyini yükseltmiştir. Bu dönemde şiirde İran etkisi de azalmaya başlamış, türler çeşitlenmiş, özgünleşmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında, hikemî tarzın da etkisiyle şiir- düşünce- insan ilişkisi öne çıkmıştır. Konuların giderek toplumsallaşması, gözlem ve tanıklıkların, ekonomik sorunların şiire taşınması bu dönem edebiyatının ayırıcı yönlerindedir. Dönemin bir başka kayda değer yanı yaşama eleştirel bir gözle yaklaşılmasıdır (Budak 1021). *Hayrâbâd*, yaşanan dönemin siyasi ve ekonomik planda gerçekleşen değişimlerinin edebî üretime yansıma biçimine bir örnek oluşturmuştur. Nâbî, döneminin toplumsal bozukluklarını fark edip sanatsal üretimi üzerinden kendi çözüm önerisini de sunmuştur. Şair, yapıtında Hürrem Şah'a asıl görevinin devlet işleri olduğunu, sorumluluktan her ne sebeple olsun kaçmaması gerektiğini göstermiştir. Çâlâk, hırsızlıktan Hürrem Şah için çalışan atak bir yardımcıya dönüşmüştür. Köle Câvid, sevdiği kızla evlenerek yerleşik erkeklik normlarıyla uyumlu hale getirilmiştir. Nâbî, *Hayrâbâd*'in, realistik ve seküler dünyasıyla idealindeki düzeni kurup yapıtı mutlu sonla bağlayarak ayakları yere basan, dünyevî kaygıları olan, realist yaklaşıma yaslanan bir anlatı kurmuştur. Döneminin takdir edilen yapıtlarından olan *Hayrâbâd*'in Süleymaniye, Topkapı Müzesi, İstanbul Üniversitesi kütüphanelerinde olmak üzere yalnızca İstanbul'da yirmi kadar nüshası bulunmaktadır (Mengi 54-55). Türk edebiyatı, *Hayrâbâd* ile gerçekçi ve dünyevî bir çizgi yakalamıştır. Ne var ki edebiyatta yakalanan bu realistik damarın oturması kesintiye uğramıştır ve gecikmiştir. Söz konusu gecikmenin ve döneminde sevilen, beğenilen *Hayrâbâd*'in XIX. yüzyılda göz ardı edilmesinin ardında Şeyh Gâlib'in eleştirisinin de etkisi vardır.

Sonuç

Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ı olay örgüsü, karakter yapılanması, iletisi bakımından *Fahreddîn-i Gorgâni ile Sultanın Kölesi*'sinden farklı bir yapıttır. Bu anlamda *Hayrâbâd* kendi biricikliği ve bütünlüğü içinde değerlendirilmelidir. Edebî yapıtların başarı seviyeleri, büyük ölçüde, insan ve hayat arasında kurduğu bağların sağlamlığı ve nitelikleriyle ilgilidir (Budak 10). Nâbî, *Hayrâbâd*'da bu bağı gözetmiş, tasavvufî bir hikâyeyi, sosyal boyutları da gözden kaçırmadan bir serüven anlatısına dönüştürmüştür. Şeyh Gâlib, Nâbî'nin yapıtını pek çok yönden eleştirse de eleştirilerinin iki odak noktası vardır. Birincisi, *Hayrâbâd*'in özgün bir yapıt olmadığı, Attâr'ın hikâyesinden intihal olduğu düşüncesi, ikincisi de Attâr'ın sözü üstüne Nâbî'nin söz söyleme cüreti göstermesidir. Şeyh Gâlib, Nâbî'nin mutasavvıf bir şair olan Attâr'ın yapıtını dünyevileştirerek tasavvufî yönünden ayırdığını düşündüğünden onu sert bir biçimde

eleştirmiştir. Şeyh Gâlib'in Nâbî ile çatışması, daha çok iki farklı dünya görüşü ekseninde temellenmiştir.

Kaynakça

Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1987.

Attâr, Feridüddin. *İlâhinâme*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı1. Baskı, İstanbul, 2014.

Attar, Feridüddin. *İlâhinâme*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Mehmet Kanar, 1. Baskı, İstanbul, 2014.
Bilkan, Ali Fuat. *Osmanlı Şiirine Modern Yaklaşımlar*, L&M Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2006.

Bilkan, Ali Fuat. *XVII. Yüzyılda Osmanlı Düşünce Hayatı*, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2002.

Budak, Ali. *Türk Edebiyatı Tarihi*, Yeditepe Yayınları, 1. Baskı, İstanbul. 2021.

Budak, Ali. *Roman Kimlik Kültür*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2017.

Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2008.

Budak, Ali. *Bir Yeniden İnşa Denemesi Olarak, Nâbî'nin Hayrâbâd Mesnevisi*. *Kün Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1. 1 (Ağustos 2021): 6-18.

Çoraklı Şahbender. *Pikaresk Roman ve "Pikaro Jacop"*, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(28-29), (Haziran-Aralık 2002):23-32.

Dillon, Sarah. *Palimpsest*,. Çev. Ferit Burak Aydar. 1. Baskı. İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.

Galib, Şeyh. *Hüsn ü Aşk*, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı. 7. Baskı. İstanbul:Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016.

İpekten, Haluk. *Şeyh Galib*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.

Kaçar, Mücahit. *Şeyh Galib'in Nâbî Eleştirisi ve Divan Şiirine "Ahlaki" Yaklaşım Hakkında Birkaç Not*, *Turkish Studies*, (Volume 7/1 Winter) 1339-1346, 2012.

Mine Mengi, *Hayrâbâd*, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt. 17, s. 54-55, 1998.

[TDV DİA \(islamansiklopedisi.org.tr\)](http://islamansiklopedisi.org.tr)



Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Araştırma Makalesi

*Irk Bitig'*de Hayvan Sembolizmi

Berna Kolot

Doktor

ORCID: 0000-0003-4573-7682

b.bernakolot@gmail.com

Kolot, Berna. "*Irk Bitig'*de Hayvan Sembolizmi". *KÜN: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi* 4.2 (Kış 2024): 16-37.

DOI: <https://doi.org/10.54281/kundergisi.48>.

Geliş Tarihi: 06.08.2024 / Kabul Tarihi: 18.09.2024 / Yayımlanma Tarihi: 30.12.2024

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Irk Bitig'de Hayvan Sembolizmi

Berna Kolot

Özet

Merak, insanoğlunun karşı koyamadığı duygulardan biridir. Geçmişini hatta yaşadığı anı bir kenara bırakıp geleceğe odaklanan insan, merakını giderebilmek için yarına dair bilgi verebilecek çeşitli pratikler geliştirmiştir. Bu pratiklerden biri ve en eskisi, geleceğe dair kehanetler sunan fal baktırma'dır. Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan fal, hemen her toplumda ihtiyaç duyulan ve varlığını devam ettiren bir uygulamadır. Bilinmeyeni merak eden insan, yarının kendisine ne getireceğini öğrenmek için çeşitli fal pratiklerine ve falcı denilen kişilere başvurmuştur. Kahve, çay, el, yıldız vb. pek çok çeşidi bulunan, zamanın akışına ayak uydurarak popüler kültürün ve dijitalleşen dünyanın etkisiyle kafelerde fal bakan kişilerden cep telefonlarına indirilen uygulamalara kadar gelişme gösteren fal insanın daima odak noktasında olmuştur. Doğadaki canlı cansız her varlığın kehanet aracı olarak kullanıldığı fal pratiğinin Türk kültüründe de oldukça eski bir tarihe sahip olduğu görülmüştür. Ortaya konuş tarihinin 9. yüzyıl civarı olduğu tahmin edilen ve ilk fal kitabı ünvanına sahip olan *Irk Bitig* adlı eser, Türklerin kullandığı fal pratiklerine dair bilgiler içermektedir. Eserde yer alan fallar geleceğe dair iyi ya da kötü haberler vermektedir. Bu fallar ise üzerinde hayvan motifleri bulunan ve belli sayıda deliklerden oluşan aşık kemiğinin atılmasıyla ortaya çıkarılmıştır. İnsana yarının kapısını aralayan bu haberlerde, kehanet gücünün ve olumsuz durumları önceden sezebilme yeteneklerinin var olduğuna inanılan hayvanların sıkça kullanıldığı görülmüştür. Falların içerisine yerleştirilmiş çeşitli hayvan motiflerinin falın neticesini belirleyecek kadar önemli olduğu anlaşılmıştır. Bu çalışmada, *Irk Bitig*'deki fallarda yer alan hayvanların çeşitleri, fallara ne şekilde yön verdiği ve kehanetlerin neticelerine bulunduğu katkılar üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Fal, kehanet, *Irk Bitig*, motif, hayvan.

Abstract

Animal Symbolism in *Irk Bitig*

Curiosity is one of those emotions that humanity cannot resist. Humanity forgets about its past and present and wonders about its future. To satisfy this curiosity, people has been used various practices. One of these practices and the oldest is "fortune", which offers prophecies about the future. Fortune, whose history is as old as the history of humanity, is a practice that is needed in almost every society and continues to exist. People interested in the unknown resorts to various divination practices and so-called fortune to find out what tomorrow will bring them. There are many varieties of fortune, such as coffee, tea, hand and star. Fortune has evolved along with technology and the digitization of the world, keeping up with the passage of time, from people who guess at coffee to applications downloaded to mobile phones. From

this point of view, fortune has always remained something important in a person's life. The practice of fortune-telling, in which every living or inanimate being in nature is used as a divination tool, also has an ancient history in Turkish culture. The book *Irk Bitig*, the date of creation of which, according to estimates, dates to about the ninth century and is called the first book of divination, contains information about the practices of divination used by the Turks. Fortune-telling included in the work gives good or bad news about the future. For example, discarding a minstrel's bone, consisting of a certain number of holes, which depict animal motifs. In these images, which provide a person with information about the future, animals are often used, which are believed to have prophetic power and the ability to foresee negative situations. It can also be understood that the various animal themes placed in the predictions are important enough to determine the outcome of the prediction. In this study, the focus was on the images of animals included in the predictions in the *Irk Bitig*, how they manage predictions and influence the results of prophecies.

Keywords: Fortune telling, prophecy, *Irk Bitig*, motifs, animals.

Giriş

Geleceğin kendisine iyi veya kötü ne getireceğini bilmeyen insanoğlu zamanın ilerisini daima merak etmiş ve bunu öğrenmenin yollarını aramıştır. Bu arayış fal, falcılık, fal baktırma gibi pratiklerin doğmasına vesile olmuştur. Doğadaki her unsurun aracı olarak kullanıldığı falda, kişiler falcının ağzından dökülen her sözcüğü geleceğe dair bir haber olarak algılamış, iyiyse sevinmiş kötü ise bunu engellemenin yollarını aramıştır. Değişen dünya, kökeni eski bir geçmişe sahip olan fal pratiğini de etkilemiş, birbirinden ilginç fal çeşitleri ortaya çıkmıştır.

Yaradılışla başlayan geleceği merak etme arzusu, kadim dönemlerin eserlerine konu olup çeşitli fal kitaplarının günümüze ulaşmayı başarmasına vesile olmuştur. 8.yüzyıl sonu ile 9.yüzyıl başı arasında yazıldığı tahmin edilen *Irk Bitig* bu eserlerden bir tanesidir. Toplum hayatında geleceği öğrenme ve bu doğrultuda hareket etme amacıyla oluşturulan bir fal sisteminin yazıya geçirilmesiyle meydana gelen eserde, oluşturulduğu dönemdeki toplum hayatından kesitler taşıyan bey, hakan, ordu, savaş, avcılık, hayvancılık, hayvanlar vb. gibi olgular hakkında da bilgi edinmek mümkün olmuştur (Kolot 770). Bu çalışmada Talat Tekin tarafından hazırlanan ve Türk Dil Kurumu tarafından 2013 yılında basılan *Irk Bitig* adlı eserdeki 65 adet falın 42'sinde yer alan hayvan motifleri değerlendirilmiştir.

Kehanetler Kitabı *Irk Bitig*

İşaret, rumuz ve falcı anlamlarına gelen *irk* ile yazı, belge, kitap, hurufat, harfler, alfabe vb. anlamlarda kullanılan *bitig* kelimelerinden oluşan (Caferoğlu 45; 87) *Irk Bitig*, mutlu tesadüfün/ şansın kitabı (Roux 79-80) olarak açıklanmaktadır. Eski Türk runik yazı ile yazılmış ve günümüze kadar gelmeyi başarmış eski Türkçe yapıtlar arasında yer alan bu eser, Türk edebiyatının ilk fal kitabı olarak kabul edilmektedir. Doğu Türkistan'da, Dunhuang'da Bin Buda Mağaraları'ndaki el yazmaları deposunda bulunan eserin tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte dil ve yazım özellikleri kitabın 9. yüzyıl başlarından kalma bir eser olduğunu göstermektedir (Tekin 13). Sarı renkli, iyi kaliteli kalın bir Çin kâğıdı üzerine yazılmış, her iki yüzü yazılı olup tek sayfasında 6 ile 10 arasında değişkenlik gösteren satırları bulunan ve 57 yapraktan oluşan eserin tek yazma nüshası Londra'daki British Museum'da tutulmaktadır (Kaya 359).

İlk kez A. von Gabain tarafından öne sürülen bilgiye göre “*Irk Bitig* üç kez atılan bir ‘zarın’ ya da her yüzüne birden dörde kadar dairelerin çizili olduğu dikdörtgen biçiminde bir çubuğun oluşturduğu türlü birleşimlerin anlamlarını yorumlayan bir el kitabıdır.” (Tekin 15). Ceval Kaya (361), şans sayılarını oluşturan zarın dört yüzlü bir kemik olması gerektiğini ve her yüzünde bir ile dört arasında değişkenlik gösteren deliklerin olduğunu dile getirmiştir. İlâveten bu zarın büyük ihtimalle küp biçiminde olmadığını ve her yüzdeki sayının gelme şansının eşit olması için büyük olasılıkla kare prizma şeklinde yontulmuş olduğunu eklemiştir. Eserde toplamda 65 adet fal vardır. Falların başında üç adet bir ile dört arasında değişen ve şans sayısı adı verilen yuvarlaklar bulunur. Falların sonunda netice kısmı bulunmaktadır ancak her falın neticesi verilmeden önce *öylece biliniz! (Ança bilin: Edgü ol)* uyarısı yapılmaktadır. Çok iyi, iyi, çok kötü, kötü şeklinde neticelendirilen fallarda neticesi iyi olan falların sayısı 43, neticesi kötü olan falların sayısı 19, neticesi belli olmayan falların sayısı ise üçtür. Yazıldığı döneme dair izler barındıran eserdeki fallarda canlı cansız her varlık bir haber veya netice aracı olarak kullanılmıştır. Ancak eserde yer alan falların içerisinde diğer unsurlara nazaran hayvan motiflerinin varlığına daha sık rastlandığı görülmüştür.

Irk Bitig’de Yer Alan Hayvan Motifleri

Irk Bitig’de yer alan 65 falın 42 tanesinde çeşitli hayvan motiflerinin yer aldığı görülmüştür. Hayvanların falların içerisinde fazlaca yer almasının nedeni Jean P. Roux’a (52) göre hayvanlarda gerçek bir kehanet gücünün olmasıdır. Eserde yer alan hayvan motiflerinin önemini gösteren bir başka durum ise falların neticelerinin hayvanların hâl ve hareketlerine göre belirleniyor olmasıdır. Jean P. Roux (52), neticelerin belirlenmesinde kullanılan hayvanların mantıkla bir alakası olmadığını, falları yazıya döken kişinin dikkatini bir galibe bir mağluba çevirdiğini ve bu iki taraftan birini kahraman ilan ederek onu bekleyen geleceğe göre tepki verdiğini belirtmiştir. Marcel Erdal (116) ise fallarda yer alan bu hayvanların şans zarının altı yüzüne verilen adlarla bir ilgisi olabileceğini belirtmiştir.

Irk Bitig’de yer alan falları *şiişsel minyatürler* olarak ifade eden Stebleva’ ya (204) göre “*Irk Bitig’in düşünsel temeli, iyinin karşısına kötüyü koyma şeklindeki karşıtlıktır...*” ve bu karşıtlık oluşturulurken kullanılan kadro tanrılar, insanlar ve hayvanlardan oluşmuştur. Ahlaki hikmetlerde sıklıkla kullanılan hayvanların (Stebleva 202) ve içerikte bolca yer verilen hayvan tasvirlerinin tamamen gerçekçi olduğunu belirten Stebleva bu durumu şöyle açıklamıştır:

“...Orta Asya ve Sibirya halklarının Şamanizm öncesi ve Şamanist inançlarına mitolojik bir değinme ve işaret etme niteliği taşımaktadır; zira bunlar şu veya bu şekilde Türk, Moğol, Ugor ve Mançu-Tunguz halklarının inançları ile bağlantılıdır. Dolayısıyla *Irk Bitig*, farklı kökenlerden dinî-mitolojik tasavvurların izlerinden bir karışımı arz etmektedir ve metindeki inançlar, öyle görünüyor ki, dinî-mitolojik bilincin en alt düzeyini oluşturmaktadır.” (200).

Eserdeki fallarda yer alan hayvanların *ak* (ak, kır), *ala* (ala, alaca, karışık renkli), *esri* (renkli, benekli), *kök* (mavi), *semiz* (semiz), *talım* (yırtıcı, savaştan), *tığ* (doru), *toruk* (zayıf) (Aydoğanlar 28) gibi çeşitli sıfatlarla aktarıldığı görülmüştür. 42 adet falda toplam 22 çeşit hayvana rastlanmıştır.

Tablo 1: *Irk Bitig’de* hayvan çeşitlerine ilişkin veriler

HAYVANIN ADI	BULUNDUĞU FALLAR	TOPLAM
Ayı	6	1

At	2, 5, 11, 16, 17, 19, 24, 35, 36, 39, 50, 55, 56, 65	14
Deve	5, 20, 46	3
Domuz	6	1
Geyik	15, 45, 60, 62	4
Hüthüt	21	1
İnek-Öküz	25, 37, 41	3
Kaplan	10, 31, 49	3
Karaca	63	1
Karınca	37	1
Kartal	3, 23, 43, 51	4
Keçi	49	1
Koyun	27, 29	2
Kuşu	35	1
Kurt	27	1
Kuzgun	14, 54	2
Şahin	4, 43, 44, 64	4
Tarla Kuşu	23	1
Tavşan	44	1
Tilki	46	1
Turna	61	1
Yılan	8	1

Falların sırasına, şans sayılarına ve belirtilen neticelerine göre hayvanlar ele alındığında ortaya aşağıdaki şekilde bir tablo çıkmıştır:

Tablo 2: Fallarda yer alan hayvanlar, şans sayıları ve buldukları falların neticeleri ile ilgili veriler

FAL NO.	HAYVANLAR	ŞANS SAYISI	FALIN NETİCESİ
2	At	4-4-4	İyi
3	Kartal	3-3-3	İyi
4	Şahin	1-1-1	İyi
5	At-Deve	2-4-2	Çok iyi
6	Ayı-Domuz	2-2-1	Kötü
8	Yılan	3-2-1	Kötü
10	Kaplan	3-4-2	İyi
11	At	3-4-4	Çok iyi
14	Kuzgun	4-3-2	Sonucu belirsiz
15	Kuş yavrusu-Geyik yavrusu	1-4-1	İyi
16	At	1-3-3	Kötü
17	At	3-3-2	İyi
19	At	3-1-4	İyi
20	Erkek Deve	3-2-2	İyi
21	Hüthüt	1-3-3	İyi
23	Kartal-Tarla Kuşu	2-4-4	İyi
24	Tay	3-1-3	Kötü
25	Öküz	3-1-3	Kötü
27	Koyun-Kurt	2-2-4	İyi
29	Koyun	2-3-4	İyi
31	Kaplan	4-4-1	İyi
35	At-Kuşu	4-3-4	İyi

36	At	1-1-4	Kötü
37	Öküz-Karınca	4-3-1	Kötü
39	At	4-2-2	Kötü
41	İnek-Erkek Buzağı	4-2-3	İyi
43	Şahin-Su Kuşu	4-3-3	Kötü
44	Şahin-Tavşan	2-4-1	Kötü
45	Geyik yavrusu	2-3-1	Kötü
46	Deve-Tilki	3-3-1	Kötü
49	Kaplan-Yaban Keçisi	1-4-3	İyi
50	At	3-4-1	Kötü
51	Kartal	3-3-4	İyi
54	Kuzgun	1-3-1	İyi
55	At	2-1-4	Çok iyi
56	Aygır	1-3-2	İyi
60	Erkek Geyik	1-3-4	İyi
61	Turna	1-4-3	Kötü
62	Yargun/Geyik	3-1-2	İyi
63	Erkek Karaca	1-2-1	İyi
64	Şahin	1-4-3	İyi
65	At	2-3-3	Kötü

Birbirinden farklı hayvanların bir arada yer verilerek geleceğe dair tahminde bulunmaya çalışıldığı eserdeki hayvan motiflerini yabani, evcil ve kanatlılar olmak üzere üç grupta incelemek mümkündür.

Yabani Hayvanların Yer Aldığı Fallar

Kurt "böri"

Türk kültür ve mitolojisinde önemli hayvan motiflerinden kurt, hayvan ana-hayvan ata fonksiyonları ile kutsallık kazandırılmış hayvanlardandır. Renklerine göre boz (gök), ak, kıvı, sarı olarak adlandırılan kurt; Ergenekon’dan çıkan Türklere ve Oğuz Kağan’a yol gösterici olmuş, yeri geldiğinde kurtarıcı rolüne girerek Türkleri kurtarmış, onlara yeni bir hayat bahşetmiştir. Asya Hunlarının hakanlarından birinin kızına koca, Göktürk efsanelerinde ana, Cengiz’e ise baba olmuştur. İslam öncesi inançlarda kurt oldukça sık görülürken İslamiyet’le birlikte kurt yerini yavaş yavaş köpek, geyik, aslan gibi hayvanlara devretmiştir. Geçmişten bugüne yaratılan halk anlatılarının pek çoğunda yer alan kurt, bir fal kitabı olan *Irk Bitig*’in 27 numaralı falında karşımıza çıkmıştır:

(27)"Bay er konıyı ürküpen barmış. Börıke sookuşmuş. Böri ağzı emsimiş. Esen tüükel bolmiştir. Ança bilıngler: Edgü ol." "Zengin (bir) adamın koyunu ürküp kaçmış. (Yolda bir) kurda rastlamış. (O sırada) kurdun ağzı zehirlenmiş. (Koyun böylece) sağ salım kalmış, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir." (Tekin 30)¹.

Irk Bitig’de yer alan falların neticesi genellikle hayvanların başına gelen durumlara göre belirlenmiştir. Eğer falda hayvanlar zarar görüyorsa falın sonucu kötü, hayvanlar zarar görmüyorsa falın sonucu iyidir. Üç kez atılan zarın 2-2-4 şeklinde gelen şans sayıları sonucunda ortaya çıkan bu falın neticesinin iyi olduğu görülmüştür. Falda kurda av olmak üzere ortada kalan koyun, ilginç bir şekilde kurttan kurtulmuştur. Avcı rolünde karşımıza

¹ Aynı fal içerisinde farklı iki hayvanın yer aldığı fallara çalışmada yalnızca bir kez yer verilmiştir.

çıkan kurt ise avını yakalayamamış ve ağzı zehirlenmiştir. Burada *kurdun ağzı zehirlenmiş* ifadesi kurtağzı bağlama yöntemini akıllara getirmiştir (Kolot 161). Sürüsünden bir hayvanın kaybolduğunu fark eden kişi, köyün büyüğüne ya da imama gider ve hayvanını kurt yemesin diye kurdun ağzını bağlatır. Genellikle makas ya da çakı gibi bir bıçağın açılarak ona okunmasıyla gerçekleştirilen bu uygulama, kaybolan hayvan bulduktan sonra kurt aç kalmasın diye ağzının çözülmesiyle son bulur (Kalafat 273-80). Uygulama ve metin arasında görülen bu benzerlik kurtağzı bağlama geleneğinin dokuzuncu yüzyıllarda var olduğunu düşündürmüştür. Burada dikkat çeken bir husus ise Türk kültür ve mitolojisinde türeyişin sembolü olan ve pek çok fonksiyonu bulunan kurt motifinin *İrk Bitig*'de yalnızca bir falda kendisine yer bulmuş olmasıdır.

Geyik “kiyik”

Türk kültüründe totem kabul edilmiş, kutsal sayılmış, doğaüstü güçlerle donatıldığına inanılan geyik, kült hayvanlardan biridir. Anadolu'nun eski dinlerine dayanan bazı efsanelerinde dişil bir varlık olarak (Boratav 74) nakledilen geyik, don değiştirme konulu anlatılarda da erkek veya kadın kahramanın donuna girmeyi tercih ettiği hayvanlar arasında yer almıştır. Aynı zamanda şaman törenlerinde şekline girilen hayvan-ata/ ruhlardan biri de geyiktir ve bu sebeple şaman elbisesi, davulu gibi eşyalarda geyiğe ait parçalara yer verilmiştir (Çoruhlu 175). Budist Uygurların inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan geyik Budizm özelinde iyi huylu, büyüleyici, masum, mutluluğu, huzuru ve uzun ömrü sembolize etmiştir. Genellikle Dharma çarkının yanında bir erkek ve bir dişi şeklinde tasvir edilen geyik, Buda'nın Varanasi yakınlarındaki ilk öğretilerine doğrudan bir göndermedir. Aynı zamanda geyik derisinden yapılmış matlar Budistler tarafından meditasyonda kullanılırken hikâyelerine de avcılar tarafından kolay avlanabilen bir hayvan olarak yansıtılmıştır (Beer 83). Metinlerde geyiğin *kiyik* şeklinde genellikle av hayvanlarını nitelendirmek için kullanıldığını belirten Jean P. Roux (72), bu durumun geyiğin oynadığı roller konusunda belirsizliklere sebep olduğunu ifade etmiştir. Bu belirsizliğe Necati Gültepe (597) de değinmiş ve genellikle yol gösterici olarak karşılaşılan geyiğin bazen insanları tuzağa düşüren olumsuz bir şekle dönüştürüldüğünü aktarmıştır. Türk halk anlatılarında bazen olumlu bazen olumsuz fonksiyonlarda karşılaşılan geyik motifine *İrk Bitig*'de 15, 45, 60, 62 numaralı fallarda yer verilmiştir:

(15)“Üze tuman turdı, asra toz turdı. Kuş og(l)ı uça āzti, kiyik oğlu yügürü āzti, kişi oğlu yoryu āzti. Yana Tengri kutnta üçünç yilta kop esen tükel körüşmiş. Kop ögirer sebinür tir. Ança bilinğler: Edgü ol.” “Yukarıdan sis bastırdı, aşağıdan toz kalktı. Kuş yavrusu uçup yolunu kaybetti, geyik yavrusu koşup yolunu kaybetti, insan oğlu (da) yürüyüp yolunu kaybetti. (Bunlar) yine Tanrı lütfu ile üçüncü yılda sağ salim (buluşup) görüşmüşler. Hepsi (de) mutlu olur, sevinirler, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” (Tekin 28).

(45)“Kiyik oğlu men. Otsuz subsuz kaltı uym? Neçük yoryın? tir. Ança bilinğler: Yabız ol.” “Geyik yavrusuyum. Otsuz ve susuz nasıl yapabilirim? Nasıl hayatta kalırım? der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” (Tekin 32).

(60)“Tokuz arlı sıgun kiyik men. Bed[ük] tiz üze ünüpen möngreyür men. Üze Tengri eşidti, asra kişi bilti. Antag küçlüg men tir.: Ança bilinğler Edgü ol.” “Dokuz çatalı boynuzu olan erkek geyiğim. Yüksek dizlerimin üstüne çıkarak böğürürüm. (Beni) yukarıda tanrı iştirmiştir, aşağıda insanoğlu bilmiştir. Onca güçlüyüm, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” (Tekin 33).

(62)“Yargun kiyik men. Yaylag tagıma ağıpan yaylayur turur men. Menğilik mentir. Ança bilinğler Edgü ol.” “Yargun denilen hayvanım. Yazlık dağıma çıkararak yazı geçiriyorum. Mutluyum, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” (Tekin 33).

15 numaralı fal 1-4-1; 45 numaralı fal 2-3-1; 60 numaralı fal 1-3-4 ve 62 numaralı fal ise 3-1-2 şeklindeki şans sayıları sonucunda ortaya çıkmıştır. Falların neticelerine bakıldığında üç falın iyi, bir falın kötü olduğu görülmüştür. İyi neticeli fallarda yer alan geyiğin genellikle mutlu ve sevinçli olduğu, kötü neticeli falda ise endişeli olup korktuğu görülmüştür. Geyiğin duyguları falların iyi veya kötü neticelenmesine yön vermiştir. Jean P. Roux’un (72) belirttiğine göre *Irk Bitig*’deki 15 numaralı falda yer alan geyik, Gök-Tanrı ile yakın ilişki içerisinde tutulmuş ve Tanrı, geyiğe kut yani yaşam için yol azığı vermiştir. Bu durum da bizlere Orta ve İç Asya’da geyiğin gök unsuruna bağlı inanışlarda yer aldığı bilgisini hatırlatmıştır. Tanrı’ya yakın görülen geyik yine Tanrı tarafından ödüllendirilir ve yaşamını sürdürmesi sağlanmıştır. Aynı Tanrı bunu sadece geyiğe sağlamakla kalmaz ihtiyacı olan tüm canlılara da bahşetmiştir. Ancak 45 numaralı falda geyiğin hayatta kalmaya dair duyduğu endişe, Tanrı’nın kendisine bahşettiği kuttan habersiz bir hâlde olduğunu göstermiştir, bu da falın neticesinin kötü olmasına sebep olmuştur. Lakin falda geçen “geyik yavrusuyum” ifadesi, geyiğin henüz toy ve yaşamın getirilerinden bihaber olduğunu bu yüzden endişe duyduğunu düşündürmüştür. 60 numaralı falda erkek bir geyiğin böğürmesi ve bunun Tanrı tarafından işitilmesiyle birlikte güçlü bir varlık olduğunu kanıtlayan geyik motifi karşımıza çıkmıştır. Altay/ Yakut mitolojisindeki bir inanışa göre “geyik böğürdüğü zaman gök gürültüsü çıkmaz, çünkü göğün sesini geyiğe verdiği inandır.” (Dilek 159). Görüldüğü üzere böğüren bir geyik gökyüzüne hükmetmiştir ve ona çeşitli şekillerde engel olmuştur. Bu da yine geyiğin gök unsuruna bağlı kutsal bir varlık şeklinde yaşatılması algısını akıllara getirmiştir. Son olarak 62 numaralı falda geyik “yargun” (geyiğin bir türü (Tekin 65) kelimesi ile mutlu bir şekilde yaşamına devam eden ve yaşamaktan keyif alan bir hayvan olarak karşımıza çıkmıştır. Geyiğin mutluluğu ise diğer fallarda olduğu gibi neticenin iyi olmasına vesile olmuştur. Genellikle Tanrı ile arasında yakın bir bağ olduğuna inanılan geyik motifi, *Irk Bitig*’de tek bir falın haricinde geleceğe dair olumlu haberler vermekte ve mutluluk sağlamıştır.

Yılan “yılan”

Yer ve su ruhlarıyla bağlantılı olarak kabul edilen, şeytani varlıkların en sık rastlanan hayvansal şekillerinden biri olan yılan, genellikle yer altı dünyasıyla bağlantıyı sembolize etmiştir ve Erlik’le ilişkilendirilmiştir (Beydili 617). Yılanla alakalı inanış ve efsanelerin bir kısmının Nuh tufanına dayandığını ileri süren Boratav’a (77) göre yılan canavara eş değerdedir. Eski Türklerde, uyanış ve aydınlanma sembolü olarak bilgeliği ve hayatın içindeki ateşi temsil eden yılan, zehriyle ölümcül ancak deri değiştirme özelliği ile hayatı simgelemiştir (Biray 97). Geçmiş ve günümüz inanışlarında hem iyi hem kötü anlam yüklenen yılan *Irk Bitig*’de yalnızca 8 numaralı falda karşımıza çıkmıştır:

(8)“Altun başlıg yılan men. Altun kurusakımın kılıcın kesipen özüm[in] yul [in]intin, başımın yul ebintin tir. Ança bilinğler: Yablak ol.” “Altın başlı yılanım. Altın kursağımı kılıç ile keserek nefsimi kopar ininden, başımı kopar evinden, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” (Tekin 27).

Üç kez atılan zarın 3-2-1 şans sayılarını getirmesiyle ortaya çıkan falda, başının ve nefsinin koparılmasını isteyen yılanın olumsuz hissiyatı falın neticesinin kötü olarak

yorumlanmasına sebep olmuştur. Faldaki nefis ifadesi, yaratılış mitlerinde Erlik'in, İslami inançlarda şeytanın kandırdığı yılanı akıllara getirmiştir. Tanrı tarafından bekçi olarak görevlendirilen yılan, Erlik/şeytan tarafından kandırılınca nefisine yenik düşen yılan Tanrı tarafından cezalandırılmıştır. Falda yılanın başının ve nefsinin koparılmasını istemesi, nefisine yenik düşme korkusundan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Hakeza değerli bir maden olan ve genellikle güzel, kıymetli unsurların ifade edilmesinde kullanılan altının burada yılanla ilişkilendirilmesi de yine nefisle bağlantı kurulmasını sağlamıştır. Altın başlı ve altın kursaklı yılan normal bir yılanı göre daha kıymetli ve olağanüstü bir varlıktır. Ancak falda bu durum tersine çevrilmiş, olağanüstülük yaşamı değerli ve güzel kılmak yerine ölümlle ilişkilendirilmiştir.

Ayı "adıg" ve Domuz "tonğuz"

Orman kültürünün etkisiyle bazı Türk halklarının mitolojilerinde ayı kültü ve simgeciliğinin oluşturduğu orman tanrısı ya da ruhunu simgeleyen ayı, Türk mitolojisinde önemli görülen ve türeyişi gerçekleştiren hayvan motiflerinden biridir (Çoruhlu 172). Masallarda genç kızları kaçııp kendine eş yapan ayı, destanlarda aptal ve kötü bir hayvan olarak nakledilmiştir (Ögel 533). Türk destan kahramanlarının tasvirlerinde devasa ve olağanüstü görüntüleri aktarılırken benzetme yoluyla kullanılan ayının adı tabu sayılmış ve zikredilmemiştir. İslamiyet öncesi inanışlarda kimi zaman kutsal kabul edilip ata olarak görülen ayının İslamiyet'ten sonra genellikle kaba kuvvetin, aptallığın ve kötü insanın simgesi hâline geldiği görülmüştür (Çoruhlu 173). Köktürk ve Uygur Kağanlık yazıtlarında *lagzın* (Tokyürek 246) kelimesiyle ifade edilen domuz, kaynaklarda genellikle Türkler tarafından avlanan ancak eti yenmeyen, kötü ruhlu yırtıcı bir hayvan nitelendirilmesiyle olumsuz bir varlık olarak anılmıştır (Ögel 541). Avlanan domuzun yenmesinin yanı sıra ona dokunulmasının bile yasak olduğu bilinmektedir (Boratav 73). Domuza dair geliştirilen bu tabulaşma, bazı Türk halklarında domuzun Erlik'in yarattığı bir hayvan olduğu inancından kaynaklanmıştır (Dilek 94). Bunun yanı sıra Şaman dualarında Erlik'in yaban domuzuna benzeyen azı dişleri olduğu söylenmektedir (Çoruhlu 53). Ancak etinin kesin olarak yenilip yenilmediği bilinmezken bazı Türk boylarında kurban edildiği aktarılmıştır (Tokyürek 247). Olumsuz nitelendirilmelere rağmen domuzun ongunlarda yer aldığı hatta Göktürklerin Sarı Han boyunun ongununun domuz olduğu bilinmektedir (Uraz 153). Ayrıca bazı efsanelerde Kırgız Türklerinin atalarının dişi domuz, Buryatların ise yabandomuzu olduğu rivayet edilmiştir (Roux 291). Türk halk anlatılarında genellikle olumsuz ve kötü olduğuna inanılan domuz ile bazen kutsal bazen de olumsuz bir varlık olarak tasvir edilen ayı *Irk Bitig'* de yalnızca 6 numaralı falda birlikte yer almıştır:

(6) "Adıgı tonğuzlı ārt üze so kuşmış ermiş. Adıgıng karnı yarılmış, tonğuzunğ azığı sınmış tir. Ança bilinğ: Yablak ol." "(Bir) ayı ile (bir) domuz (bir) dağ geçidinde çarpışmışlar imiş. Ayının karnı yarılmış, domuzun azı dişleri kırılmış, der. Öylece bilin: (Bu fal) kötüdür." (Tekin 27).

Üç kez atılan zarın 2-2-1 şeklinde gelen şans sayılarıyla ortaya çıkardığı bu falın neticesinin kötü olduğu görülmüştür. Türk kültüründe genellikle olumsuz kabul edilen bu iki hayvan falda karşı karşıya getirilmiş, çarpıştırılan iki hayvan da zarar görmüş ve yaralanmıştır. İki vahşi hayvanın birbiriyle çarpışmaları sonucu kendilerini yaralamaları ve zarar görmeleri geleceğe dair haberlerin kötü olmasına sebep olmuştur.

Tavşan "tabışgan"

Eski Türk inanışlarında tanrının kızlarından biri olduğuna inanılan ve kutsal kabul edilen tavşanın bazı Türk boylarında öldürülmediği, etinin yenmediği ve kemiklerinin yere gömülmediği aktarılmıştır. Bu kurallara uyulmadığı takdirde başa uğursuzluk geleceğine inanılırken sağlam, kırılmamış bir tavşan kafatası/kemiği bulmaksa talih ve uğur olarak kabul edildiği görülmüştür (Dilek 113-14). Eski Uygurca tıp metinlerine bakıldığında tavşanın ödünden, beyninden ve tüyünden yapılan ilaçların varlığına rastlanmıştır (Tokyürek 265). Göktürk devrinde ise tavşanın av hayvanı olduğu, bu sebeple uğurlu sayıldığı hatta bolluk timsali olarak kabul edildiği bilinmektedir (Çoruhlu 190). Türk halk inanışlarında olumlu ve olumsuz fonksiyonlarda karşımıza çıkan tavşan *Irk Bitig’de* yalnızca 44 numaralı falda yer almıştır:

(44)"Togan kuş tenğriden kodı tabışgan tipen kapmış. Togan kuş tırnğaki suçulunmuş yana titinmiş. Togan kuşunğ tırnğaki ügüşüpen kalıyu barmış, tabışgan terisi ünğüşüpen yügürü barmış. Antağ tir. Ança bilinğler: Yabız ol." "Bir şahin (İşte) bir tavşan! diyerek göklerden aşağı inmiş ve (tavşanı) kapmak istemiş. (Bu arada) şahinin pençeleri yolunmuş ve sıyrılmış. Şahin pençeleri yolunmuş olarak uçup gitmiş, tavşan derisi soyulmuş olarak koşup gitmiş. (Fal) böyle diyor. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür." (Tekin 31).

Üç kez atılan zarın 2-4-1 şans sayılarını getirmesiyle oluşan 44 numaralı falın neticesi kötüdür. Bu falda tavşan şahinle verilmiş ve şahinin avı konumunda gösterilmiştir. Oldukça güçlü kabul edilen şahinin elinden yaralı olarak kurtulan tavşanı anlatan bu falın neticesinin iyi olması beklenirken her iki hayvanın da yaralanmasından dolayı falın neticesi kötü olarak değerlendirilmiştir. Güçlü (şahin) ve güçsüz (tavşan) mücadelesine yer veren bu falda tavşan güçsüz konumuna rağmen şahinin elinden kurtulmuş ve hayatta kalmayı başarmıştır. Falda, fiziksel anlamda güçsüz olanın güçlünün karşısında başarılı olabileceği alegorik bir anlatımla tavşan ve şahin eşliğinde aktarılmıştır.

Tilki "*tilkü*"

Kahramanların koruyucu ruhu (Ögel 560) olarak karşımıza çıkan tilkinin bazen yol gösterici (Ögel 402; Uraz 153) bazen de avcılarını yeraltına yani ölüme çekmek isteyen kötü ruhlardan biri olduğuna inanılmıştır (Çoruhlu 191). Türk halk anlatılarında olumlu ve olumsuz fonksiyonlarda görülen tilki *Irk Bitig’de* yalnızca 46 numaralı falda yer almıştır:

(46)"Tebe titigke tüşmiş. Basınu yimiş. Özin tilkü yimiş tir. Ança bilinğler: Yab[l]ak ol." "Bir deve bir bataklığa düşmüş. Bata bata (yine) yemeye devam etmiş, (fakat) kendisini (de) bir tilki yemiş, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür." (Tekin 32).

Üç kez atılan zarın 3-3-1 şans sayılarıyla gelmesi sonucu ortaya çıkan falın neticesi kötüdür. Daha önceki fallarda olduğu gibi bu fal da bir hayvanın ölümüyle sonuçlandığı için neticesi kötü olarak değerlendirilmiştir. *Irk Bitig’de* deve motifinin yer aldığı üç fal vardır ve bunlardan yalnızca tilkiyle birlikte anıldığı falın neticesi kötüdür. Hileleri ve kurnazlıklarıyla ön planda olan tilki, falda yardıma muhtaç bir hayvanı kurtarmak yerine yemeyi tercih etmiş ve Türk mitolojisinde genellikle olumsuz şekilde tasvir edilen varlığını *Irk Bitig’de* de göstermiştir. Bu durumun sonucu da falın kötü yani olumsuz olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Ayrıca falda tehlikeli bir duruma düşmesine rağmen durmadan yemeye devam eden ve dikkatsiz davranan devenin ölmesi de bu dikkatsizliğinin bir sonucu olarak gösterilmiştir.

Kaplan "bars"

Türk mitolojisinde adına sık rastlanmayan kaplanın güç ve yiğitlik simgesi olduğunu işaret eden hatta hayvan-ata olarak saygı gördüğünü gösteren birçok sanat eseri Orta ve İç Asya'daki kazılarda ele geçirilmiş, Batı Türkistan'daki duvar resimlerinde ise gücünü kanıtlamak için kaplan avlayan yiğitlerin resimlerine de rastlanmıştır (Çoruhlu 170-71). Bahaeddin Ögel'e (535) göre Hun mezarlarında kaplan motifine çok sık rastlansa da erkek çocuklarına verilen adlar dışında kaplanın/barsın hayvancı Türk kavimlerinin geleneklerinde önemli bir yeri yoktur. Eski Uygurcada kişi adı olarak kullanılan bars, tehlikeli bir hayvan olmasının yanında Tanrıların özelliklerini ifade etmek için de kullanılmaktadır (Tokyürek 243). Bir fal kitabı olan *Irk Bitig'in* 10, 31 ve 49 numaralı fallarında kaplanın kendisine yer edindiği görülmektedir:

(10)"Esnegen bars men. Kamuş āra başım. Antag alp men, erdemlig men. Ançā bilinğler:" "Esneyip duran kaplanım. Kamuşlar arasında başım, onca cesur (ve) onca erdemliyim. Öylece biliniz: (Bu fal iyidir)." (Tekin 28).

(31)"Bars kiyik enğleyü menğleyü barmış. Ortu yirde amgaka soğuşmuş. Esri amgayalım kayaka ünüp barmış, ölümtte ozmış. Ölümtte ozupan ögire sebinü yorıyur tir. Ançā bilinğ: Edgü ol." "(Bir) kaplan avlanmaya gitmiş. Avını bulmuş. (Avını) bulup yuvasına neşe ve sevinç içinde geliyor, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir." (Tekin 30).

Yukarıda yer verilen falların üçünün de neticesinin iyi olarak değerlendirildiği görülmüştür. Verilen üç falın hepsinde kaplan, avlanmaya giden ve her gittiği avdan mutlu dönen bir hayvan olarak karşımıza çıkar. Ne kendisinin ne de başka bir hayvanın zarar görmemesinden dolayı üç falın neticesi bununla bağlantılı olarak iyi şekilde sonuçlandırılmıştır. 10 ve 31 numaralı falda görülen kaplan; güçlü, erdemli ve cesur şekillerde tasvir edilmiştir. Bu durum da Türk mitolojisinde olumlu ve güzel bir şekilde tasvir edilen kaplanın *Irk Bitig'de* yer aldığı falların içerisinde de bu özelliklerini koruduğunu göstermiştir. Jean P. Roux'a (84) göre 10 numaralı falda ve içerisinde herhangi bir hayvan motifinin yer almadığı 38 numaralı falda kaplan düşük seviyede bir tanrının rolünü üstlenmiştir. 38 numaralı falda geçen kamuşların arasında yalnız kalan köle kızın bir kaplan olabileceğini belirten Jean P. Roux, bu durumu eserin Budizm etkisinde kalmış bir Uygur metni olmasına bağlamıştır.

Karaca "kiyik"

Geyik cinsinden bir hayvan olan karaca, Altay/Yakut mitolojisinde adı doğrudan söylenmeyen ve hakkında gülünç hikâyeler anlatılıp gülünemeyecek hayvanlardan biridir. Aynı zamanda çayırmelikesi ağacından yapılan kamların teplerinin karacanın ayak derisiyle kaplandığı bilinmektedir (Dilek 22, 140). *Irk Bitig'deki* falların içerisinde yalnızca bir falda karaca karşımıza çıkmıştır:

(63)"Kanlık süsi abka ünmiş. Sagır içre elik kiyik kirmiş. Eliğin tutmuş. Kara kamağ süsi ögirer tir. Ançā bilinğler: Edgü ol". "Hanın ordusu ava çıkmış. Avlak içine bir erkek karaca girmiş. (Onu) elleri ile tutmuşlar. (Hanın) bütün sıradan askerleri seviniyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir." (Tekin 33).

Zarın üç kez atılmasından sonra 1-2-1 şans sayılarıyla ortaya çıkan falın neticesi ise iyi olarak değerlendirilmiştir. Falların birçoğunda -hayvan motifinin yer almadığı fallar da dâhil-

ava çıkma, avlanma ya da savaşa gitme gibi durumlar mevcuttur. Bu falda da ava çıkan bir handan ve ordusundan bahsedilmiştir. Ava çıkanlar bir erkek karacaya rastlamış ve bundan dolayı mutlu olmuşlardır. Avlağa sıkışan ve elle tutulan karacanın akıbeti belli değildir ancak falın gidişatından ordu tarafından yenilecek olduğu anlaşılmaktadır. Bu da aslında karacanın başına kötü yani olumsuz bir durum geldiğini göstermiştir. Ancak falın sonucu iyidir. Bu çelişkili durumda Türk kültüründe av ve avcılığın önemini düşünmek gerekmektedir. Jean P. Roux’a (107) göre “Çemberde sıkışmış avı yakalamanın en iyi yolu elle tutmaktır. İnsan ile hayvan arasındaki eşsiz dövüşün önemini göstermesi açısından bu yakalama biçimi çok önemlidir;...” Av bir ihtiyaç, yeri geldiğinde de güç gösterisidir. Bu yüzden Türk kültüründe önemli kabul edilen bir merasimde avlanan hayvanlar yalnızca kurban gözüyle değerlendirilmiştir. Bu durumda falın neticesinin iyi olması, bir bakıma gelenek kökenli bir kehanet değerlendirmesi olarak düşünülmüştür.

Evcil Hayvanların Yer Aldığı Fallar

At “at”

Türk halk anlatıları içerisinde gök unsuruna bağlı olarak ele alınan at, çoğu zaman kahramanın en önemli yardımcısı, koruyucusu, dostu vb. gibi kutsal kabul edilen görevler üstlenmiştir. Türk kültür ve mitolojisinde atlar önemli bir yere sahip olmuş, zamanın ve mekânın değişmesine, var olan bir dinin/inanışın yerini başka bir dinin/inanışın almasına rağmen önemini kaybetmemiş inanışlarda, anlatılarda ve Türklerin yaşamında kutsal, uğurlu bir varlık olarak yaşamaya devam etmiştir (Beydili 71; Çoruhlu 173-75; Uraz 71). *Irk Bitig’de* atın *ak kısrak, binek atı, kır at, aygır, zayıf at, kör tay, erkek at, demir kır at ve semiz at* gibi çeşitli sıfatlarla 2, 5, 11, 16, 17, 19, 24, 35, 36, 39, 50, 55, 56, 65 numaralı fallarda yer aldığı görülmüştür. Bu fallardan bazı örnekler şu şekildedir:

(17) *Özlük at öng yirde arıp onğup turu kalmış. Tenğri küçinğe tag üze yol sub körüpen, yiş üze yaş ot körüpen, yorıyu barıpan, sub içipen, yâş yipen ölümde ozmuş tir. Ança bilinğler: Edgü ol. “(Bir) binek atı çölde yorgunluktan (ve susuzluktan) bitkin halde kalakalmış. (Sonra) Tanrının inayeti ile dağ üstünde yol (ve) su görerek, dağ çayırında (da) taze ot görerek yürüyüp gitmiş; su içip taze (ot) yiyerek ölümden kurtulmuş, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”* (Tekin 28)

(24) *“Teglük kulun irkek yunt(t)a emiş tileyür. Kün ortu yütürüp, tün ortu kanta, negüde bulgay ol, tir. Ança bilinğler: Yabız ol.” “Kör (bir) tay (emmek için) erkek atta meme arıyor. Güpegündüz kaybedip gece yarısı nerede, nasıl bulacak, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.”* (Tekin 29)².

Hayvan motiflerinin bolca kullanıldığı *Irk Bitig’de* at, en çok adı geçen hayvanlardan biridir. Toplam on dört falda yer alan at, bu falların yalnızca ikisinde başka hayvanlarla görülmüştür. Atın varlığına rastlanan fallardan neticesi çok iyi olanlar 5, 11, 55; neticesi iyi olanlar 2, 17, 19, 35, 56 numaralı fallardır. Bu fallarda çeşitli şekillerde karşılaşılan her atın çok mutlu olduğu ve yaşamaktan zevk aldığı görülmüştür. Neticesi kötü olan 16, 24, 36, 39, 50, 65 numaralı fallarda ise zor, çaresiz durumda kalmış, mücadele edemeyecek kadar güçsüz

² *Irk Bitig’de* yer alan at motifi, “At Motifinin Fallardaki Kullanımına Bir Örnek: *Irk Bitig’de*” adlı çalışmada detaylı bir şekilde ele alınmış ve 2019’da Motif Uluslararası Genç Halkbilimciler ve Türk Dünyası Kongresi Bildiriler Kitabı’nda yayımlanmış olduğundan tekrara düşmemek adına burada detaylıca yer verilmemiştir.

duruma düşmüş atlar aktarılmıştır. Eserdeki fallar içerisinde atın yer aldığı bu örnekler, sosyal hayattaki Türk insanı-at ilişkisine paralel özellikler göstermiştir. İnsanların yaşamında başa gelebilecek her türlü olay, durum ve duygular çeşitli nitelemelerle atlar üzerinden insanlara atfedilmiş ve böylelikle atlar insanların kaderini ve geleceğini belirlemede önemli bir unsur olarak görülmüştür (Kolot 781).

Deve "bugra"

Geçmiş dönemlerde büyük kervan yollarının güçlü develerini yetiştiren Türkler, deveyi ekonomik alanda sınırlı tutmakla kalmamış düşünce ve edebiyatına da yansıtmıştır. Mitolojik düşüncede yaratılışı Erlik'e bağlı aktarılıp Erlik'in yeryüzünde görevlendirdiği şeytanlardan biri olduğuna (Dilek 180) inanılan devenin aynı zamanda Tanrı'ya ait bir hayvan olduğu ve sütünün ölüyü diriltecek güçte olduğuna inanılmıştır (Ögel 539-41). Her iki inanış dikkate alındığında diğer hayvanlarda olduğu gibi deve de gökle ve yer altıyla bağlantılı inanışlar içerisinde yer almıştır. İslamiyet öncesi dönemde alplık simgesi kabul edilip ongun olan devenin İslamiyet'ten sonra da bu özelliğini devam ettirdiği görülmüştür (Çoruhlu 178-79). Olumlu ve olumsuz fonksiyonlarda karşımıza çıkan deve, *Irk Bitig'* de 5, 20 ve 46 numaralı olmak üzere toplam üç falda yer almıştır:

(5) "Beg er yuntınğaru barmış: Āk bisi kulunlamış. Altun tuyuglug adgırlık yaragay. Tebesinğeri barmış: Ürünğ inğeni botulamış. Altun budl(a)lug bugralık yaragay. Ebinğeri barmış: Üçünç kunçuyı urulanmış. Beglik yaragay tir. Mengilig beg ermiş. [Ança bilinğler:] Anyıg edgü ol." "Bey atlarına doğru gitmiş. (Bakmış ki) ak kısrağı yavrulamış. (Bu taya) altın toynaklı bir aygır olmak yaraşır (diye düşünmüş). (Bey bu kez) develerine doğru gitmiş. (Bakmış ki) beyaz dişi devesi yavrulamış. (Buna) altın burunsalıklı buğra olmak yaraşır (diye düşünmüş). (Bey bu kez de) evine doğru gitmiş. (Bakmış ki) üçüncü prensesi (bir) oğlan doğurmuş. (Buna da) beylik yaraşır (diye düşünmüş), der. (Anlaşılan) mutlu (bir) bey imiş. Öylece biliniz: (Bu fal) çok iyidir." (Tekin 27).

(20) "Titir buğra men. Ürünğ köpükümin saçar men. Üze tenğrike tegir, asra yirke kirür tir. Udıgmağ odguru, yatıgıg turguru yoriyur men. Ança bilinğler: Edgü ol." "Dişi deve(li) (bir) erkek deveyim. Ak köpüklerimi (ağzımdan öyle) saçarım (ki) yukarıda göklere erişir, aşağıda yer(in dibin)e girer. Uyuyanları uyandırıp yatanları kaldırım. Onca güçlüyüm. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir." (Tekin 29).

2-4-2 şans sayılarının gelmesiyle oluşan 5 numaralı falda deve, at ile görülmüştür. Bu falda, "..devenin kişiliği, 'altın aşık kemikli aygır'ın varlığıyla belirlenmekte ve gücü uyuyanları uyandıran, salyasını hem göğe hem yere salan erdişi bir hayvanın varlığıyla açıklanmaktadır." (Roux 195). At ve deve gibi gökle bağlantılı yanı bulunan iki hayvanın oğlan doğurmasıyla karısının oğlan doğurması arasında bağlantı kuran bey, bu doğumları kendi bebeğine verilen bir kut, beylik makamı müjdesi olarak algılamıştır. Beylik gibi kutlu bir makamla müjdelenenin sonucunda ise fal çok iyi olarak neticelendirilmiştir. Üç kez atılan zarın 3-2-2 şans sayılarıyla oluşturduğu 20 numaralı falda tasviri yapılan dişi develi bir erkek devedir ve sesinin gücüyle ön plana çıkmıştır. Falda herhangi olumsuz bir durum yaşanmadığından neticesinin iyi olduğu görülmüştür. Mitolojik anlatılarda hem yeraltı unsurlarıyla hem de gök unsuruyla ele alınan devenin *Irk Bitig'* de de sesiyle her iki dünyaya erişebilecek güçte olduğu aktarılmıştır. Deve, yer aldığı tek kötü neticeli olan 46 numaralı falın dışında genellikle olumlu ve üstün bir kuvvet, güçlü özellikleriyle ön plana çıkarılmıştır.

İnek "inġek" ve Öküz "öküz"

Türk kültür ve mitolojisinde genellikle yaratılışla ilgili metinlerde yer alan ineğin, yaratılan ilk insanın ilk iş hayvanı olduğuna inanılması ineğe saygı duyulmasını sağlayan inançlardan biridir. Öküzün ise düz olduğu düşünülen dünyayı iki boynuzu arasında taşıdığına, yedi bin ayağı olduğuna ve iki ayağı arasındaki zaman farkının binlerce yıl sürdüğüne inanılmıştır (Boratav 76). Yerin parçalanmış bir öküzün bedeninden oluştuğuna hatta tüm kozmosun öküz veya boğa şeklinde tasavvur edildiğine dair inanışlar da mevcuttur (Bayat 38-39). Bazı Türk topluluklarında hayvan-ata olarak karşımıza çıkan öküz ve ineğin *Irk Bitig'* de 25, 37, 41 numaralı fallarda yer aldığı görülmüştür:

(25)"Eki öküzüg bir bukursıka kölmiş. Kamşayu umatın turur tir. Anġa bilinġ: Yablak ol." "İki öküzü bir sabana koşmuşlar. (Öküzler) kımıldayamadan duruyor, der. Öylece bilin: (Bu fal) kötüdür." (Tekin 29).

(37)"Bir karı öküzüg bilin biçe kumursga yimiş. Kamşayu umatın turur tir. Anġa bilinġler : Yablak ol." "Yaşlı bir öküzü, bir karınca, belini biçerek yemiş. Öküz yerinden kımıldayamadan duruyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür." (Tekin 31).

(41)"Ürünġ esri inġek buzagulaçı bolmiş. Ölgey men, timiş. Ürünġ esri irkek buzaġu kelürmiş. İdukluk yaragay. Ülüġde ozmiş tir. Anġa bilinġ: Edġü ol." "Ak benekli bir inek doğurmak üzere imiş. Öleceğim (galiba)! demiş; (fakat ölmemiş,) ak benekli bir erkek buzaġı dünyaya getirmiş. (Bunu) Tanrı'ya kurban etmek uygun olur, (çünkü inek böylece) kötü talihinden kurtulmuş, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir." (Tekin 31).

Toplamda üç falda yer alan inek ve öküz; 25 numaralı falda 3-1-3 şans sayılarıyla neticesi kötü, 37 numaralı falda 4-3-1 şans sayılarıyla neticesi kötü, 41 numaralı falda ise 4-2-3 şans sayılarıyla neticesi iyi olarak değerlendirilmiştir. 25 numaralı falda göçer evli yaşam tarzının günlük hareketlerinden biri aktarılmıştır. Tarım makinelerinin henüz geliştirilmediği dönemlerde öküzler tarlalara koşulur ve tarlayı sürmeleri sağlanırdı. Bu falda tarlaya sürülen öküzün kımıldayamıyor oluşu çaresizliğini gösterirken çektiği sıkıntı falın kötü neticelenmesine sebep olmuştur. 37 numaralı falda çalışkanlıkları ve azimleriyle ön planda tutulan karıncanın yaşlı bir öküze zarar verdiği görülmüştür. Güçlü ile güçsüz mücadelesinde güçsüz olanların azimle zafer kazandıklarının görüldüğü fallarda olduğu gibi bu falda da küçük bir karıncanın kocaman bir öküzü yendiği görülmüştür. Ancak yaşlı bir öküz ifadesi, düşmanı kim olursa olsun zaten ölüme yakın olduğunu ve hayatının sonuna geldiğini düşündürmüştür. Öküzün çaresizliği ve yok oluşu karıncanın zaferinin önüne geçmiş ve fal kötü talih olarak kabul edilmiştir. 41 numaralı falda sancılı bir doğumdan dolayı öleceğini düşünen ancak bunun yerine ak benekli erkek buzaġı dünyaya getiren bir inek vardır. İneğin ölümden dönmesi, doğan buzaġının erkek ve ak renkli olması onun Tanrı için bir kurban olduğunun düşünülmesine sebep olmuştur. Mitolojik inançlarda Tanrı'ya sunulan hayvanların genellikle ak renkte ve erkek olarak seçildiği bilinmektedir. Bu faldaki ak benekli erkek buzaġının, kutsandığı ve Tanrı'ya ait olduğu kabul edilmiş, bu nedenle kurban edilmesi uygun görülmüştür. Hayvanın kurban edilmesi ile kötü talihinden kurtarıldığının düşünülmesi de falın iyi neticelenmesini sağlamıştır.

Koyun "konı"

Gök Tanrı'ya sunulan kurbanlar arasında genellikle gök unsuruna atfedilen koyun, matem törenlerinde kimi zaman yere de kurban edilerek yer tanrısıyla ilişkilendirilmiş, İslamiyet'le birlikte huzur, barış simgesi hâline gelerek bolluk ve bereketin de işareti sayılmıştır (Çoruhlu 184-85). Cennet hayvanı olarak kabul edilen ve pek çok efsane ile halk inancının odak noktasını oluşturan (Boratav 75) koyunun *Irk Bitig'*de 27 ve 29 numaralı fallarda yer aldığı görülmüştür:

(29) "Oyma er oğlanın kisisin tutug urupan oş iç oygali barmış. Oğlın kişisin utuzmaduk, yana tokuz on boş konı utmiş. Oglı yutuzı kop ögirer tir. Ança bilinğler: Edgü ol". "(Bir) sakatatçı çocuklarını (ve) karısını rehin olarak koyup (bir yarışta, kesilen koyunların) iç organ ve bağırsaklarını oymaya gitmiş. (Yarıştta) çocuklarını (ve) karısını kaybetmemiş, üstelik doksan koyun kazanmış. Çocukları ve kadını hep seviniyorlar, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir." (Tekin 30).

Doğada birbirine zıt iki hayvanın karşılaştığı 27 numaralı falda koyunun kurttan kurtulması falın iyi neticelenmesini sağlamıştır. Genellikle mağlup taraf olan koyunun 27. falda Tanrı tarafından korunduğu ve başına bir kötülük gelmediği göze çarpmıştır. Üç kez atılan zarın 2-3-4 şans sayılarını getirmesiyle oluşan 29 numaralı falda eşine, çocuğuna zarar gelmeden doksan koyun kazanan adamın mutluluğu ve bu durumun fala iyi talih olarak yansıdığı görülmüştür:

Keçi "amgak"

Gök ve yer unsuruyla birlikte ele alınan, her ikisine de kurban olarak sunulan hayvanlardan keçi, zıt kutupların mücadelesinde mağlup taraf ve olumsuz unsur olmuştur (Çoruhlu 184-85). Altay/Yakut Türklerinin inanışlarına göre keçi, Erlik'in koyunu yaratan Ülgen'e özenmesi üzerine yarattığı bir hayvandır (Dilek 69). Altaylılarda tufanın olacağına dair ilk haberi verenin demir boynuzlu, gök yelesi bir keçi olduğuna inanılırken Kırgızlarda keçileri koruyan bir evliyanın var olduğuna inanılmıştır (Uraz 151). Yerle ve gökle bağlantılı olduğu düşünülen keçiye, *Irk Bitig'*de yalnızca 49 numaralı falda rastlanmıştır:

(49) "Bars kiyik enğleyü menğleyü barmış. Ortu yirde amgaka sokuşmuş. Esri amga yalım kayaka ünüp barmış, ölümtte ozmış. Ölümtte ozupan ögire sebinü yorıyur tir. Ança bilinğ: Edgü ol." "Bir kaplan avlanmaya gitmiş. Orta yerde bir yaban keçisine rastlamış. Benekli yaban keçisi gidip yalçın bir kayaya çıkmış, ölümden kurtulmuş. Ölümden kurtulup sevinç ve neşe içinde yürüyüp gidiyor, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir." (Tekin 32).

1-4-3 şans sayılarıyla gelen 49 numaralı falda keçi bir kaplanla birlikte verilmiştir ve avlanan hayvan konumunda yer almıştır. Zıt unsurların mücadelesiyle şekillenen bu falda avcı konumunda verilen kaplan keçiyi yakalayamamış, kayalıklar keçinin kurtarıcı mekânı olmuştur. Bu mücadelede kazanan taraf keçi olmasına rağmen kaplana da herhangi bir zarar gelmemiş, her ikisi de hayatta kalmıştır. Bu durum da falın iyi talih olarak iyi neticelenmesini sağlamıştır.

Kanatlıların Yer Aldığı Fallar

Kartal "kara kuş"

Türk boylarına ait bazı türeyiş mitlerinde karşımıza çıkan kartal, aynı zamanda Türklerin millî simgelerinden ve totem hayvanlarından bir tanesidir. Kuşların hakanı olarak

kabul edilen (Uraz 155) kartalın don değiştirme konulu halk anlatılarında da yer aldığı görölmüştür (Ergun 797-98). Özellikle şamanist uygulamalarda yaygın şekillerde kullanılan kartal, Göktürk ve Uygur dönemlerinde hükümdar ya da beylerin timsali, koruyucu ruhun ve adaletin simgesi konumunda güneşi, gücü ve kudreti temsil etmiştir. Kartalın hükümdarlığı, gücü ve kudreti temsil etmesinin İslamiyet’ten sonraki inanış ve uygulamalarda da devam ettiği görölmüştür (Çoruhlu 166). Türk halk inanışlarında birbirinden çeşitli fonksiyonlarla karşımıza çıkan kartal *Irk Bitig’* de 3, 23, 43 ve 51 numaralı fallarda yer almıştır:

(3)“*Altun kanatlığ talım kara kuş men. Antag küçlüğ men. Tanım tüsi takı tükemezken taluyda yatıpan tapladukumin tutar men, sebdükümin yiyür men. Antag küçlüğ men. Ança bilinęler: Edgü ol.*” “*Altın kanatlı yırtıcı (bir) kartalım. Vücudumun tüyleri henüz tam büyümemiş olmakla birlikte, deniz (kıyısın)da yatarak dilediğimi tutuyor, sevdiğimi yiyorum. Onca güçlüyüm. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.*” (Tekin 27).

(23)“*Oğlan kekük tezekin bultı. Çekik, etinę kutlug bolzun tir. Ança bilinęler: Edgü ol.*” “*(Bir) oğlan kartal tezeğini buldu. Tarla kuşu! Etin kutlu olsun!, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.*” (Tekin 29).

(43)“*Togan ügüz kuşı kuşlayu barmış. Utru talım kara kuş kopupan barmış tir. Ança bilinęler: Yablak ol.*” “*Bir şahin, su kuşu avlamaya gitmiş. (Ama) yırtıcı bir kartal yerinden uçup karşısına çıkmış, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.*” (Tekin 31).

(51)“*Talım kara kuş men. Yaşıl kaya yaylağım, kızıl kaya kısılagımol. Tagda turupan menęileyür men. Ança bilinęler: {Edgü ol.}” “Yırtıcı kartalım. Yeşil kayalar yazlığım, kızıl kayalar kışlığım. Dağlarda kaldığım için mutluyum. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.*” (Tekin 32).

3 numaralı fal 3-3-3 şans sayılarıyla neticesi iyi; 23 numaralı fal 2-4-4 şans sayılarıyla neticesi iyi; 43 numaralı fal 4-3-3 şans sayılarıyla neticesi kötü; 51 numaralı fal ise 3-3-4 şans sayılarıyla neticesi iyi olarak değerlendirilmiştir. 3 ve 51 numaralı fallarda kartalın bulunduğu mekânlar ve bu mekânlardaki huzurlu hâli tasvir edilmekte, yaşamdan zevk alan kartalın mutlu hâli kehanetin iyi neticelendirilmesini sağlamıştır. 23 ve 43 numaralı fallarda kartalın tarla ve su kuşuyla birlikte verildiği görölmüştür. Falda yer alan bu kuşların suda yaşayabilen hayvan cinslerinden bazıları için kullanıldığı anlařılmıřtır³. Kartalın yer aldığı dört falda yalnızca 43 numaralı falın sonucu kötüdür. Hiçbir hayvana zarar gelmediği halde kötü değerlendirilen bu falda bir şahinle kartalın mücadelesine şahit olunmuştur. Kartalın olumlu bir unsur olarak şahinin karşısına çıkması, şahinin avına erişememesine böylelikle falın kötü neticelenmesine sebep olmuştur.

şahin “togan”

Mitik düşünce de kutsal kabul edilen şahin, Oğuz boylarından bazılarının sembolü, hanedanlıklar için önemli görölen armalarda seçilen hayvanlardan biridir (Boratav 103-104; Ögel 127). Totem hayvanlar arasında yer alan şahin kartal gibi kuşlar hem kutsallıklarından hem de Türk boylarının avcılık dönemlerindeki gündelik yaşayışlarında gerçekleştirdikleri spor ve beslenme kaynakları olmalarından dolayı Türk edebiyatındaki nesir ve şiir türlerinde

³Kařgarlı Mahmud eserinde tarla kuşu için *torığa* kelimesini vererek *kuşlardan tarla kuşu* (TDK 420) açıklamasını yapmıştır. Yine aynı eserde ördek vb. hayvanlar için “*su kuşlarından biri*” şeklinde bir açıklaması mevcuttur.

sıkça yer almıştır (Ersoylu 33). Destanlarda ve halk hikâyelerinde başa gelecek felaketin habercisi (Ergin 99; Roux 73), masallarda ve menkıbelerde ise donuna girilen hayvan (Ögel 130; Gölpınarlı 10) olarak karşılaşılan şahin, *Irk Bitig'*de 4, 43, 44 ve 64 numaralı fallarda yer almıştır:

(4)"Ürün̄g esri togan kuş men. Çıntan ıgaç üze oluruḫan menḫileyür men. Anḫa bilinḫler: [Edgü ol]." "Ak benekli şahin kuşuyum. Sandal ağacı üzerinde oturarak mutlu oluyorum. Öylece biliniz: (Bu fal iyidir)." (Tekin 27).

(64)"Kök boymul togan kuş men. Körüklüg kayaka konuḫan küzleyür men, yaḫaklıḫ tograk üze tüşüpen yaylayur men tir. Anḫa bilinḫler: Adız edgü ol." "Ak boyunlu gri şahinim. Manzaralı kaya(lık)lara konup etrafa bakırım, üstü cevizle dolu kavak üzerine inip yazı geçiririm, der. Öylece biliniz: (Bu fal iyidir)." (Tekin 34).

*Irk Bitig'*de toplamda dört falda karşımıza çıkan şahin kuşunun fallara olan etkisi değişkenlik göstermektedir. 4 numaralı fal 1-1-1 şans sayılarıyla neticesi iyi; 43 numaralı fal 4-3-3 şans sayılarıyla neticesi kötü; 44 numaralı fal 2-4-1 şans sayılarıyla neticesi kötü; 64 numaralı fal ise 1-4-3 şans sayılarıyla neticesi iyi olarak değerlendirilmiştir. Neticesi iyi olarak değerlendirilen 4 ve 64 numaralı fallarda şahin, bulunduğu yerden mutlu olan bir hayvan olarak tasvir edilmiştir. Bu durum da falların neticesinin olumlu olmasını sağlamıştır. 43 numaralı falda ise şahine su kuşu ve kartal eşlik etmektedir. Ava çıkan bir şahin avını görmüş ve tam avlayacağı sırada kurtarıcı fonksiyonuyla karşısına kartal çıkarak su kuşunu avlamasına engel olmuştur. Bu durum su kuşu için iyi olsa da şahin için kötü ve üzücü olduğundan kötü neticelenmesine neden olmuştur. 44 numaralı falda ise kendisine bir tavşanın eşlik ettiği şahin yine avcı konumundadır. Ancak avına ulaşamamış üstelik kendisine karşı güçsüz durumda olan tavşanın ona zarar vermesiyle yaralanarak gökyüzüne dönmüştür. Falda yer alan her iki hayvan da zarar gördüğü için falın neticesi kötü olarak değerlendirilmiştir.

Kuğu "kuğu"

Su kuşu türlerinin içerisinde değerlendirilen kuğu, evrenin yaratılışı ve türeyiş mitlerinde karşımıza çıkar. Kuğunun beyaz rengi ve tüyü güzelliğin sembolü kabul edilir, güzel bir kız olarak algılanır (Ögel 258). Bazı Türk boylarının kutsal ataları arasında zikredilen kuğu, bereket ve refah sağlayan dişi ruhlar zümresi ayısıtların⁴ sembolü sayılır ve bu yüzden kuğulara dokunulmaz, onlara zarar verilmez (İnan 37). Hatta bazı Türk boylarının, bir kuğuya zarar verip onu öldürdükleri vakit nesillerinin tükeneceğine inandıkları görülmüştür (Dilek 118-19). Türk halk inanış ve anlatılarında genellikle olumlu unsur olarak karşılaşılan kuğu, *Irk Bitig'*de yalnızca 35 numaralı falda yer almıştır:

⁴"Ayısıt - yaratıcı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlar zümresine denir. Bunlardan kimi insan yavrularını ve kadınları, kimi de hayvan yavrularını ve dişi hayvanları korurlar. Ayısıt'lar. Dağınık halde bulunan hayat unsurlarını toplayıp birleştirir ve "kut" yaparlar. Bu "kut" denilen nesneyi ana karnındaki çocuğa üflerler. Böylece çocuğa can verirler. Gebe kadınlar daima bu ruhların himayesi altında bulunurlar." (İnan 27). " Ayrıca bu külte göre Ayısıt'ın timsalinin kuğu kuşları olduğuna inandıklarından onlara dokunulmaz. Ayısıt, gökyüzünden yeryüzüne, gümüşten tüyleri olan beyaz kısrak silüetinde iner. Çocuğu olmayan kadınlar, Ayısıt'a çocuklarının olması için dua eder, genç kızlar ise Ayısıt adına "tangara" adında put yapıp yataklarının altına saklarlar. Gebe kadınlar doğumuna yakın zamanda evlerini temiz tutar, çocuk ve yavru hayvanları sever ve onları doyururlar. Ayısıt doğum sırasında geldiğinde herkesin neşeli, mutlu ve tok olması gerektiğine inanılır." (Bilgiç ve Karaahmet 506).

(35) "Er süke barmış. Yolta atı armış. Er kugu kuşka sokuşmış. Kugu kuş kanatınğa urup anınla kalıyu barıpan öginğe kanğınğa tegürmiş. Ögi kanğı ögırer sebinür tir. Ança bilinğler: Edgü ol." "(Bir) adam orduya gitmiş. Yolta atı yorulmuş. Adam (bir) kuğu kuşuna rastlamış. Kuğu kuşu (onu) kanatlarına vurup onunla uçmuş ve anasına babasına eriştirmiş. Ana babası neşe ve sevinç içinde, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir." (Tekin 30).

Üç kez atılan zarın 4-3-4 şans sayılarının gelmesiyle oluşan ve neticesi iyi olan bu falda kuğu, yardım eden, kurtaran bir fonksiyonda karşımıza çıkmaktadır. Bir adamı düştüğü zor durumdan kurtaran kuğu, adamın mutlu olmasını dolayısıyla da falın neticesinin iyi değerlendirilmesini sağlamıştır.

Kuzgun "kuzgun"

Evrenin yaratılışına dair mitlerde varlığına rastlanan kuzgun, Altay/Yakut mitolojisinde Erlik'in yer altındaki yurdunu bekleyen kuşlardandır ve bu kuşlar Erlik'e ulaşmaya çalışanların gözlerini oyup yeraltına canlı şekilde kimseyi indirmemekle görevlendirilmiştir. Bunun yanı sıra Yakutlar kuzguna çok fazla saygı gösterip onu kutsamışlar, bir kuzgun öldürenleri de ağır şekilde cezalandırmışlardır (Dilek 121-22; 62). Rüya yorumlarında da karşılaşılan kuzgun olumsuz bir unsur olarak algılanmış ve rüyada kuzgun görmek elde olmadan bazı dostlarla aranının bozulacağı ve dalgınlıkların ortaya çıkacağı anlamına gelmiştir (Ersoylu 96). Bakıldığında daha çok olumsuz bir varlık olarak nakledilen kuzgun *Irk Bitig'* de 14 ve 54 numaralı fallarda yer almıştır:

(14) "Kuzgunug ıgaçka bāmiş. "Katıgtı bā, edgüti bā!" tir. Ança bilinğler:" "(Bir) kuzgunu ağaca bağlamışlar. Sıkı bağla, iyi bağlar, der. Öylece biliniz:...." (Tekin 28).

(54) "Kul sabı beginğeri ötüdür, kuzgun sabı tenğrigerü yalbarur. Üze Tenğri eşıditi, asra kişi bilti tir. Ança bilinğ: Edgü ol." "Kölenin sözü beyinden ricadır, kuzgunun sözü Tanrı'ya yakarıştır. (Bunları) yukarıda Tanrı işitti, aşağıda insan bildi, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir." (Tekin 33).

Üç kez atılan zarın 4-3-1 şans sırasıyla ortaya çıkardığı 14 numaralı falın neticesinin belli olmadığı görülmüştür. Falda kuzgun bir ağaca bağlanmış şekilde çaresiz, savunmasız ve kimseye zarar veremez hâdedir. Kuzgun burada doğasına aykırı bir durumun içerisinde yer aldığı ve çaresiz bırakıldığı için falın gidişatından neticesinin kötü çıkacağı tahmin edilmiştir. Ancak durum tam tersi de olabilir ve ne kuzguna ne de başkasına bir zarar gelme durumu olmadığından, üstelik kuzgunun kimseye zarar veremeyecek bir hâlde olmasından ötürü kehanetin iyi çıkması da muhtemel gözükmektedir. 1-3-1 şans sırasıyla oluşmuş 54 numaralı falın neticesininse iyi olarak değerlendirildiği görülmüştür. Burada bir kölenin sözü ile kuzgunun sözünün karşılaştırıldığı, kölenin beyine kuzgunun ise direkt Tanrı'ya ulaştığı aktarılmıştır.

Turna "turnıya"

Türk kültür ve mitolojisinde kutsal kabul edilip saygı duyulan kanatlı hayvanlardan biri de turnadır. Bilhassa beyaz turnanın tanrısal bir kuş olduğuna ve görüldüğünde insanların bahtiyar olacağına inanılmıştır (Dilek 106). Turna, Türk destanları ve masalları ile menkıbelerde görülen don değiştirme hususunda sıklıkla donuna girilen hayvanlardan biri olarak karşımıza çıkmıştır (Türkan 136-54). Bahar mevsiminde gelip kış mevsiminde göçen

turna, haberci vasıfları taşımasından dolayı bazı boylar arasında *Tanrı'nın elçisi* olarak (Ögel 553) bazı boylarda ise totem hayvan olup kendisine tapındığı görülmüştür (Sagitov 130-31). Genellikle olumlu unsur olarak karşılaşılan turna *Irk Bitig'*de yalnızca 61 numaralı falda yer almıştır:

(61) "Turnā kuş tüşnekinġe konmuş. Tuymatın tuzakka ilinmiş. Uça umatın olurur tir. Anġa bilinġler: Yab[l]ak ol." "Turna kuşu tüneġine konmuş. Farkına varmadan tuzaġa takılmış, uçamadan oturuyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür." (Tekin 33).

Üç kez atılan zarın 1-4-3 şans sayılarını getirmesiyle oluşan 61 numaralı falın neticesi kötü olarak değerlendirilmiştir. Çünkü falda turnanın başı derttedir ve düştüğü durum ona sıkıntı vermiştir. Bu falda tuzaġa takılmış olan turnanın çaresizliġi geleceġe dair beklentinin kötü bir talih getireceġiyle bağdaştırılmıştır.

Hüthüt "üpgük"

İslamiyet öncesi dönemde varlığına pek rastlanmayan hüthüt, İslamiyet'le birlikte özellikle Divan edebiyatına ait şiirlerde sıklıkla görülmeye başlayan ve elçi göreviyle Süleyman peygambere hizmet ettiġine inanılan bir hayvandır (Pala 216). *Irk Bitig'*de ise hüthütün varlığına yalnızca 21 numaralı falda rastlanmıştır:

(21) "Karı üpgük yıl yarumazkan etdi. Ödmenġ, körmenġ, ürküt[m]lenġ tir. Anġa bilinġ: [edgü ol.]" "Yaşlı hüthüt (kuşu) (yeni) yıl (sabahı daha ortalık) ağarmamışken öttü. Heyecanlanmayın, bakmayın, ürkütmeyin, der. Öylece bilin: İyidir." (Tekin 29).

Üç kez atılan zarın 1-3-3 şans sayılarıyla oluşturduğu 21 numaralı falın neticesi iyi olarak değerlendirilmiştir. Falda hüthüt kuşu, tan ağarırken öter ve bu ötüştten insanların korkmaması beklenmiştir. Çünkü hüthüt kuşu haberci olarak tasvir edilmiştir ve bu ötüş, hüthütün olumlu tasvirlerinden dolayı iyi olarak değerlendirilmiştir. Dokuzuncu yüzyılda yazıldığı düşünölen *Irk Bitig* adlı eserde rastlanılan hüthüt, İslami inanġların yaygınlaştığı dönemdeki elçilik vazifesiyle paralel şekilde kehanetlerde yer almakta ve haberci vasfının gelecekten haber verdiġine inanılan fallarda kullanıldığı görölmektedir.

Sonuç

Türk edebiyatının ilk fal kitabı olarak gösterilen *Irk Bitig* adlı eserde 65 adet fal vardır. Bu fallar, üç kez arka arkaya atılan zarın bir ile dört arasındaki şans sayılarından birinin gelmesiyle oluşturulmuştur. Türk kültür ve mitolojisine ait unsurlar barındıran falların içerisinde en sık rastlanan motif hayvanlardır. 24 Oġuz boyunun çeşitli amblem ve totemlerinde yer verilen, kutsal kabul edilen, saygısızlık yapılmayan ya da dokunulmayan, bazen de türemenin ana/ata fonksiyonu gibi görölen hayvanların *Irk Bitig'*deki falların içerisine bolca yerleştirildiġi görölmüştür. Hatta hayvanların falların içerisinde bir motif olmaktan öte falların sonucuna yön veren önemli unsurlar olduġu anlaşılmıştır.

*Irk Bitig'*de yer alan 65 adet falın 42'sinde, 22 çeşit hayvan motifine rastlanmıştır. Bu hayvanlar; ayı, at, deve, domuz, geyik, hüthüt, inek-öküz, kaplan, karaca, karınca, kartal, keçi, koyun, kuġu, kurt, kuzgun, şahin, tarla kuşu, tavşan, tilki, turna ve yılandır. Fallarda en sık rastlanan hayvan 14 (2, 5, 11, 16, 17, 19, 24, 35, 36, 39, 50, 55, 56, 65) falda yer alan attır. Atı, toplam dört falda yer alan kartal (3, 23, 43, 51), şahin (43, 44, 64), geyik (15, 45, 60, 62); üç falda yer alan deve (5, 20, 46), inek-öküz (25, 37, 41), kaplan (10, 31, 49) ve iki falda yer alan koyun

(27, 29) ile kuzgunun (14, 54) takip ettiği görülmüştür. Bu hayvanların dışında kalan tüm hayvanlara ise eserde yalnızca birer falda yer verilmiştir.

Eserdeki fallar, kesin olmamakla birlikte üzerinde hayvan motiflerinin yer aldığı tahmin edilen ve aşık kemiğinden yapılan bir zarın üç kez arka arkaya atılmasıyla meydana gelmiştir. Zarın atılmasıyla ortaya çıkan her falın iyi, kötü, çok iyi, çok kötü gibi sonuçlarla neticelendirilmiştir. Hayvan motiflerinin yer aldığı falların neticelerinde değişkenlik olduğu anlaşılmıştır. Birer adet falda yer alan hayvanlar iyi ya da kötü kehanetleri meydana getirirken aynı hayvanın hem iyi hem kötü neticeli bir falda yer aldığı görülmüştür. At, deve, geyik, inek-öküz, kartal ve şahin gibi hayvanlar bu grubu teşkil etmektedir. Kötü neticeli falların, genellikle ya iki hayvanın mücadelesi ya da tek başına falda yer alan bir hayvanın başına olumsuz bir durumun gelmesiyle oluşturulmuştur. İki hayvanın yer aldığı fallarda yalnızca bir hayvanın başına kötü bir şey gelse bile falın neticesinin kötü olarak değerlendirildiği tespit edilmiştir. Özellikle turna gibi haber getirip götürdüğüne inanılan, olumlu unsur olarak kabul edilen hayvanlar zarar gördüğünde ya da at, öküz gibi hayvanların çok çalıştırılıp yorulduğu veya geyik, kuzgun gibi hayvanların çaresiz bırakıldığı fallarda netice hep kötü olarak değerlendirilmiştir. Çünkü fallarda hayvanlar birinci derecede önem arz etmekte ve falın neticesi hayvanın başına gelen iyi ya da kötü olaylara göre belirlenmiştir. Eserde yer alan hayvanların birbirleriyle olan mücadeleleri, insan-hayvan mücadeleleri, avcı ve avlanan hayvanların tasvirleri dönemin hayvan üslubuna dair önemli bilgiler edinilmesini de sağlamıştır.

Kaynakça

- Aydoğanlar, Erman. "Irk Bitig'de Hayvan Adları ve Hayvanlarla İlişkili Kavramlar". *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*. 2.1 (2012): 27-30.
- Bayat, Fuzuli. *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2015.
- Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala Publications, 1999.
- Beydili, Celal. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın, 2015.
- Bilgiç, Fatma Şule & Yıldız Karaahmet, Aysu. "Türk Miti Tasavvurunda Anne Arketipi: Günümüze Yansıyan Geleneksel Uygulamalar". *Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi* 13.3 (2023): 504-09.
- Biray, Nergis. "Terim Dünyamızda Yılan: Kavram, Anlam ve Yapı Bakımından". *Avrasya Terim Dergisi* 1.2 (2013): 95-113.
- Boratav, Pertev Naili. *Türk Mitolojisi Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*. Ankara: BilgeSu Yayınları, 2012.
- Caferoğlu, Ahmet. *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013.
- Dilek, İbrahim. *Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü Altay/Yakut*. Ankara: Grafik-Ofset Matbaacılık, 2014.

- Erdal, Marcel. "İrk Bitig Üzerine Yeni Notlar". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. (1977): 87-119.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı-1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Ergun, Metin. *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi 2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.
- Ersoylu, Halil. *Türk Kültüründe Kuşlar*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2015.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Manâkıb-ı Hümkâr Hacı Bektâş-ı Veli Vilâyet-Nâme*. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 2017.
- Gültepe, Necati. *Türk Mitolojisi Yeni Araştırmalar Işığında*. İstanbul: Resse Yayınları, 2015.
- İnan, Abdulkadir. *Eski Türk Din Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.
- İnan, Abdulkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Kalafat, Yaşar. "Türk Halklarında Kurt Ağzı Bağlama İnançları". *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 20.1 (2006): 273-80.
- Kaşgarlı Mahmud. *Dîvânu Lugâti't-Türk*. Çev. Ahmet Bican Ercilasun ve Ziyat Akkoyunlu. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Kaya, Ceval. "İrk Bitig'de Falcılık". *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*. Ed. Emine Gürsoy Naskali-Erdal Şahin. İstanbul: Ka Kitap. 2008. 359-68.
- Kolot, Berna. "At Motifinin Fallardaki Kullanımına Bir Örnek: İrk Bitig". *Motif Uluslararası Genç Halkbilimciler ve Türk Dünyası Kongresi 15-16 Mayıs 2019/Eskişehir Bildiri Tam Metinleri Kitabı* (s. 769-82). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 2019.
- Kolot, Berna. *Türk Destanlarında Kurt*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları, 2022.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi Cilt 1*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2010.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi Cilt 2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2010.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- Roux, Jean Paul. *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. Çev. Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2005.
- Roux, Jean Paul. *Eski Türk Mitolojisi*. Çev. M. Yaşar Sağlam. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2015.
- Roux, Jean Paul. *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. Çev. Aykut Kazancıgil. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.
- Sagitov, M. Muhtar. "Başkurt Folklorunda Hayvanlara Tapınma". Çev. N. Yüce. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1982-1983*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 1986. 125-32.
- Stebleva, İ. V. "Eski Türkçe Fal Kitabı İrk Bitig'de Sembollerin Kavramsal Temeli". Çev. Halil İbrahim Usta. *Türkoloji Dergisi*. C. 14. S. 1. 2001. 195-212.
- Tekin, Talat. *İrk Bitig Eski Uygurca Fal Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013.
- Tokyürek, Hacer. "Eski Uygurcada Hayvan Adları ve Bunların Kullanım Alanları". *TÜBAR XXXIII-/.* 33. 2013. 221- 81.

Türkan, Kadriye. "Türk Masallarında Kahramanın ve Şamanın Don Değişirmesi Arasındaki Benzerlikler". *Türkbilig*. S. 15. 2008. 136-54.

Uraz, Murat. *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1994.



Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Araştırma Makalesi

Nedîm'in Şiirlerinde Hedonizm İzleri

Murat Yılmaz

Doktor

ORCID: 0009-0005-8246-8647

turkolog.dr.muratyilmaz@gmail.com

Yılmaz, Murat. "Nedîm'in Şiirlerinde Hedonizm İzleri". *KÜN: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları*

Dergisi 4.2 (Kış 2024): 38-53.

DOI: <https://doi.org/10.54281/kundergisi.49>.

Geliş Tarihi: 21.08.2024 / Kabul Tarihi: 18.11.2024 / Yayımlanma Tarihi: 30.12.2024

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Nedîm'in Şiirlerinde Hedonizm İzleri

Murat Yılmaz

Özet

Hazcılık, kökeni Antik Yunan'a dayanan bir felsefe olup ruhsal hazlara yönelen epiküryen anlayış ve tensel hazlar düzlemindeki hedonist yaklaşımla irtibatlandırılmıştır. Hazcılık felsefesi her daim edebiyatla yakın ilişkiler içinde olmuştur. Dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatının çeşitli dönemlerinde bu felsefenin hem ruhsal hem de tensel boyutunun yansımaları gözlemlenmiştir. Klasik Türk şiirinin muhtevasını oluşturan ana tema aşktır. Klasik Türk şiirlerinde aşk teması ilk bakışta reel ölçütlerde kadın-erkek arasındaki yoğun duygu ortamının betimlenmesi zemininde ele alındığı izlenimi verirken şiirlerin derinliklerinde dinî-tasavvufî birçok unsurun var olduğu görülmüştür. Çeşitli mazmunlarla şekillendirilen bu girift yapıdaki şiirler bünyesinde zahirî ve bâtını anlamlar barındırmaktadır. İlahi aşkın dünyevi aşkla harmanlanarak estetize edildiği klasik Türk şiir formunda reel aşkın yakıcı tahribatı, ilahi aşka ulaşmada köprü işlevi görmüştür. Özünde epiküryen bir hazla uzun vadeli ve sürdürülebilir ruhsal huzurun izini süren klasik Türk şiirinin referansı, Türk- İslam tasavvuf anlayışıdır. Klasik Türk şiirinde dünyevi aşkla ilahi aşkın ayırt edilemez muğlaklıkta yazıldığı şiirlerle de karşılaşmak mümkündür. Bu şiirlerde zaman zaman anlık ve geçici hazların varlığı hissedilse de tam anlamıyla bir hedonist tavırdan söz etmek iddialı olacaktır. Bununla beraber klasik Türk şiirinde maddesel ve tensel hazzı temel alan hedonizm ekseninde şiir inşa eden şairler de bulunmaktadır. Bu şairler içinde gerek yaşadığı dönemin modu gerek dünyevi zevklere olan yönelimi ile Nedîm özel bir konuma sahiptir. Lale Devri olarak zikredilen dönemin şairlerinden Nedîm'in bazı şiirlerinde karşılaşılan hedonist tavır klasik Türk edebiyatı içinde yeni, özgün ve yönlendirici nitelikler taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Hedonizm, Nedîm, felsefe, şiir, haz.

Abstract

Traces of Hedonism in Nedîm's Poems

Hedonism is a philosophy that dates back to ancient Greece and is associated with the epicurean approach to spiritual pleasures and the hedonist approach to sensual pleasures. The philosophy of hedonism has always been in close relations with literature. As in world literature, reflections of both the spiritual and sensual dimensions of this philosophy observed in various periods of Turkish literature. The main theme that forms the content of classical Turkish poetry is love. While the theme of love in classical Turkish poems gives the impression at first glance that it is handled on the basis of depicting the intense emotional environment between men and women in real terms, it is seen that there are many religious-mystical elements in the depths of the poems. These intricately

structured poems, shaped by various themes, contain apparent and esoteric meanings. In the classical Turkish poetry form, where divine love is aestheticized by blending it with worldly love, the burning destruction of real love serves as a bridge to reach divine love. The reference of classical Turkish poetry, which essentially traces long-term and sustainable spiritual peace with an epicurean pleasure, is the Turkish-Islamic understanding of Sufism. In classical Turkish poetry, it is also possible to encounter poems in which worldly love and divine love are written in an indistinguishable ambiguity. Although the presence of instant and temporary pleasures is felt from time to time in these poems, it would be assertive to talk about a completely hedonistic attitude. However, in Classical Turkish poetry, there are also poets who construct poetry on the axis of hedonism based on material and sensual pleasure. Among these poets, Nedîm has a special position both with the style of the period in which he lived and with his orientation towards worldly pleasures. The hedonist attitude encountered in the poems of Nedîm, one of the poets of the period referred to as the Tulip Era, has new, original and guiding qualities in classical Turkish literature. The hedonist attitude encountered in some of the poems of Nedîm, one of the poets of the period referred to as the Tulip Era, has new, original and guiding qualities in classical Turkish literature.

Key Words: Hedonism, Nedîm, philosophy, poetry, pleasure.

Giriş

Klasik Türk edebiyatı, mutlak kurallar dahilinde, kalıplaşmış mazmunlar, sınırlı konular, belirli hayaller, kendine has sanat anlayışı çerçevesinde gelişmiş ve ekseriyetle soyut imgelerle şekillenmiştir. Aşk, sevgili, şarap ve meyhane gibi kavramlar eserlerin genelinde yer alırken, çoğunlukla gerçek-hayal birbirine karışmış bir şekilde kullanılmıştır. Birden fazla anlamın var olduğu divan şiirlerindeki bu muğlak tutum, sanat yapmanın bir getirisi olarak görülse de eserlerin tahlilinde zorlaştırıcı bir olgu olmuştur. Dönemin sosyal, siyasal ve kültürel ortamında şairlerin eserlerinde manevi bir düşünceyi mi yoksa maddi bir hazzı mı konu ettiği, bu estetik anlayış içerisinde aranmaya çalışılmıştır. (Akün 413-14). Dolayısıyla şairlerin şiirlerinde nasıl bir haz kavramını ele alıp yansıttığı muamma olarak kalmıştır. Divan şiirinin temelini oluşturan aşk, sevgili ve şarap kavramı bu çerçevede kimi şairlerce beşerî ve zahirî ölçütlerde, kimi şairlerce de bâtnî ve ilahi eksende şiire yansıtılmıştır. Divan şiirinde şarap, meyhane, sevgili vb. kavramların şiire kattığı anlam şairin bu kavramlara yüklediği imgelerle değişime uğramıştır. Şiirlerinde meyhane ve içkiyi coşkun bir duyguyla işleyen, ağzına içki sürmemiş meyhane yolu bilmeyen tasavvuf ehli şairler, manevi hissiyatlarını kendilerine has şiir estetiğiyle ortaya koymuşlardır. Bu şairlerin epiküryen bir hazla yazdıkları şiirlerin anlaşılması bu şiir anlayışına vakıf olmakla mümkün olmuştur. Bunun yanında bahsettiğimiz üzere aşkı beşerî çerçevede ele alıp dünyevi hazın peşinde koşan divan şairlerinin varlığını da unutmamak gerekir. Bu şairler arasında oldukça orijinal bir noktada bulunan Nedîm, mana yüklü şiirlerinde günlük hayatı, sade bir dil ve somut kişiliklerle bezemiştir. Zaman zaman klasik Türk şiirinde dilin sadeleştiği, somut unsurların ve anlamın öne çıktığı dönemler var olmakla beraber bu durum Lale Devri'nde özellikle Nedîm'in şiir anlayışında zirveye çıktığı görülmüştür. Nedîm'in hayat algısındaki zevk, keyif, eğlence ve haz kavramları, şiirlerinde açık bir şekilde algılanmıştır. Edebiyatımızda yeni bir ses olan Nedîm'in şiir anlayışı, köklü olmasa da hatırı sayılır yenilikleri içinde barındırdığı

görülmüştür. Bâkî, Fuzûlî ve Şeyhülislâm Yahyâ'da görülen somut ve dünyevi bakış açısı Nedîm'de daha belirgin çizgilerle şiirde zemin bulmuştur. Yaşanılan aşkın muhatabı olan sevgili artık daha somut bir kişiliktir ve sevgili karşısında da daha farklı bir âşık tipi vardır. İçki ve meyhaneler ise anlık ve dünyevi hazzın vazgeçilmez unsurları olmuştur. Lale Devri'nin sosyal ortamında Nedîm'in ortaya koyduğu bu şiir anlayışı şüphesiz Aristippos Hedonizmi ile örtüşmektedir.

Hedonizm

Antik Yunan felsefesinde mutluluk ve faydanın arasında doğrudan ve somut bir ilişki vardır. Aydınlanma dönemi ve pragmatizm felsefesine etki eden Hedonizm öğretilerinin önemli unsurları olan zevk, mutluluk, acı ve fayda gibi kavramlar Aristippos ve Epiküros'ta da farklı çerçevede ele alınmıştır (Sarfati 105). Hazcı, mutlulukçu ve faydacı yaklaşımlar tarihin çeşitli dönemlerinde farklı formatlarda ele alınmış olup temeli de İlk Çağ felsefecilerinden Demokritos'a dayanmaktadır. Aristippos ve Epikür'ün hazcılığını da oluşturan bu temellerin devamıdır. Hedonizm, en üstün iyiliğin haz olduğunu ileri süren Yunan düşünürler Aristippos ve Epikür'ün geliştirdiği bir felsefi akımdır. Yunanca "Hedone" kelimesinden türemiş olan ve hazcılık anlamına gelen Hedonizm, üç ayrı biçimde değerlendirilmektedir. Bunlardan birincisi değer bilimsel (axiological) hedonizmdir. İnternal bir değer kuramını desteklemektedir ve sadece hazzın var olduğu olguların içsel olarak değerli olduğunu, hazzın dışındaki hiçbir şeyin iyi olmadığını öne sürmektedir. İkincisi psikolojik hedonizmdir. İnsan davranışlarının temelini haz alma isteği ve özellikle de kendi zevkenden kaynaklandığını savunmaktadır. Etik hedonizm ise hazzın bir eylemin ahlaki doğruluğundan kaynaklandığını ifade etmektedir. Bu üç Hedonizm biçimi birçok araştırmacı tarafından irdelenmiş ve onaylanmıştır (Tilley 2). Hedonizm ile ilgili diğer bir tanımlama ise felsefi ve psikolojik hedonizm kavramlarıyla açıklanmıştır. Felsefi hedonizm, insanı, temel amacının en yüksek seviyede hazza sahip olmakla tanımlamaktadır. Psikolojik hedonizm ise güdülenme ile açıklanmaktadır. İnsan, tabiatı gereği zevk aldığı ve haz duyduğu şeylere ulaşmak için güdülenmektedir. Arzularına göre hareket etmeye meyillidir ve arzularına ulaşmak için çaba harcamaktadır (Ünal ve Ceylan 266-67).

Kyrene Okulu'nun kurucusu olan Aristippos'a göre, iyi olan anlık hazlardır. Nitelik olarak hazlar arasında bir fark olmadığını düşünmesine rağmen bedensel hazların tinsel hazlardan daha önemli olduğunu savunmuştur. Hayatın temeline bedensel hazları koyan Aristippos, maddi hazlara daha fazla önem vermiştir. Manevi hazlar geçmiş ve gelecek ile ilgili durumları kapsarken, maddi duygularda anlık duyular mevzu bahisdir. Aristippos hazzın şiddeti ve miktarına değinirken niceliksel bir hazzı önemsemektedir. Aristippos ömür boyu bir hazzın peşinden koşmak yerine tek tek hazların peşinden gitmeyi daha doğru bulmaktadır. Geçmiş ve gelecekte kaygı duymanın gereksizliğine değinen Aristippos, ruhsal dinginlik ve manevi hazlar yerine insanın içinde bulunduğu anın hazlarına değinmektedir. Epiküros ise Aristippos'dan farklı bir görüş benimsemektedir. Epiküros, güzel bir hayat için bedensel ve anlık hazların yerine niteliksel hazzı temel almaktadır. O, manevi mutluluğa bedensel hazlarla değil, bilgelikle varılacağını düşünmektedir. Epiküros, acının yokluğuyla ortaya çıkan hazların aynı değerde olmadığını ifade ederken zihinsel ya da tinsel dinginliği sağlayan kalıcı uzun süreli hazları statik hazlarla, gelip geçici yoğun haz türü olarak kinetik

hazları bedensel hazlarla özdeşleştirmektedir (Cevizci 146). Böylelikle insanın mutluluğu yakalamasında, ruhsal sükûnete ve bilgeliğe ulaşmasında, bedensel hazların yerine akli kullanması yardımcı olacaktır. Epiküros tinsel hazları bedensel hazlara nazaran daha çok önemsemektedir. O, bedensel hazların varlığını inkâr etmemekle beraber bedensel hazlara karşı zaaf göstermenin doğru olmadığını savunmaktadır. Çünkü bu hazlar insanı acıya ve mutsuzluğa sürüklemektedir. Epiküros'a göre bedensel hazlar hiçbir zaman tatmin edilememektedir. Bu yüzden de bedensel hazların peşinden giden insanlar daima acı çekmeye ve mutsuz olmaya mahkûm olmuşlardır. Öyle ki insan mutlu olmak istiyorsa sade ve durağan hazların peşinden gitmelidir. Bu haz çoğu zaman hazdan çok acının yokluğundan ibarettir. Mutluluk ve huzura insan akli sayesinde ulaşmaktadır.

Batı'da Hedonizm, geniş bir etki alanı oluştursa da dönemlere, değişen düşünce yapılarına ve hayat şartlarına uygun olarak farklılık göstermiştir. Skolastik düşüncenin hâkim olduğu Orta Çağ Avrupa'sında dini merkezde tutan fikir yapısı ekseninde haz, ilahi olanda aranmış dünyevi hazların yerine manevi hazlar öncelenmiştir. İnsanı maneviyattan uzaklaştıran ve nefsinin esiri eden dünyevi zevklerin yasaklandığı bu dönemde, bedeni ve dünyevi zevklerden arınarak manevi hazzı ulaşma temel yönelim olmuştur. Rönesans ve Reform ile Batı düşüncesinde yaşanan değişime paralel olarak hazlar da değişime uğramıştır. Rasyonalizm ve Hümanizm etkisinde insanı merkeze alan düşünce yapısında, gerçek, maneviyat yerine maddiyatta aranmış bu eksende hazzın da niteliği farklılaşmıştır. Duyumların merkezine bedeni koyan dönem anlayışı tinsel özü dışlamış dünyevi hazları hayatın merkezine koymuştur (Acijukiewicz 114).

İslam dünyasında mutluluk ve haz kavramı iki temel anlayışta ilerlese de dünyevi hazlara belirli ölçüde sınırlar koyularak manevi hazlara yönelme görülmüştür. Dinin helal kıldığı tüm dünya nimetlerinden faydalanma özgürlüğüne karşılık, sınırsız anlık dünya zevkleri, geçiciliği ve ahiret hayatını unutturduğu cihetiyle aşağılanmıştır. Manevi hazların yüceltildiği anlayışın hâkim olduğu İslam düşüncesinde Tanrı'nın sevdiği ve rıza gösterdiği her hazzın doğruluğu ve meşruluğu kabul edilmiştir. Dünyevileşmenin yükseldiği Emeviler dönemlerinde dünyevi hazların önemszenmesi, sonraki İslam devletlerine de yansımıştır (Ergün 382). Osmanlı'da ilk dönemlerde yoğun olarak görülmeyen dünyevileşme, yükselme döneminde saray yaşamının ağırlığının hissedilmesiyle had safhaya ulaşmıştır. Saray eğlenceleri, içki meclisleri ve farklı cinsel yönelimlerle imparatorluğun belli kesimi bedensel hazzı kutsayan ve sınırlarını zorlayan davranışlar içinde olmuştur. Şeri kuralların yürürlükte olduğu Osmanlı'da bedensel hazzı yönelen kesimin yanında kendini dine adayarak maneviyata önem vererek manevi hazzın peşinden koşan tarikat, cemaat ve sufi hareketlerin de varlığı görülmüştür. Bu iki grubun haz anlayışı da dönemin edebiyatının temellerini oluşturmuştur.

Kendilerini rind olarak ifade eden kimi divan şairleri, dünyevi bir bakış ile hayattan haz almaya meyyal bir tavır içinde, gazellerinde hayatın güzelliklerinden ve her bir anın zevkini yaşamamanın keyfinden bahsetmişlerdir. Bu şairlerin beyitlerinde bahsettikleri kadın, şarap, sarhoşluk, meyhaneye ve içki meclisleri gibi kavramlar, dünyevi bir algı içinde düşünülebileceği gibi bu kavramlar sembolik anlamlarla tasavvufi boyutta da algılanabilir (Mengi 264-267). Örneğin içki içme ve sarhoşluk, dünyevi bir düzlemde değerlendirileceği gibi divan şiirlerinde bulunan tasavvufi mazmunlar çerçevesinde Tanrı'ya duyulan aşk ve

sonrasında yaşanan şevkin ifadesi de olmuştur. Bu doğrultuda şiirlerinde maddi hazzı ele alan şairlerle manevi hazzı benimseyen şairler divan şiirini çeşitlendirmiş ve öznel bir çerçevede muhabata ulaşmışlardır. Örnek olarak mutasavvıf şair Gülşehri'nin beyitlerindeki sefa, kam alma, lezzet, keyif, zevk, haz gibi kavramlar manevi hazzı ifade etmiştir. Buna mukabil divan edebiyatının yenilikçi yüzü Lale Devri şairlerinden Nedîm, mısralarında ve beyitlerinde sıklıkla dünyevi hazzı ele almış aşk, şarap, zevk ve eğlence kavramlarını reel ölçüde şiirlerine yansıtmıştır. Şüphesiz burada Nedîm'in yaşadığı dönemde içinde bulunduğu sosyal ortam dikkate alınmalıdır.

Nedîm'in Şiir Anlayışı

Zevkin, ihtişamın ve coşkunun hâkim olduğu Lale Devri'nde adından söz ettiren Nedîm, mahallîleşme etkisinde sade bir Türkçe kullanarak günlük yaşamı somut ve canlı bir şekilde yansıtmış ve divan şiirine farklı bir söyleyiş getirmiştir. Sanatıyla kendisinden sonraki dönemlere ışık tutmuş olan şair, Nedîm Mektebi olarak da tanımlanan ekolün öncüsü olmuştur. Nedîm, kalıplaşmış mazmunların dışına çıkarak orijinal hayalleri, etkili, renkli söyleyişi ahenkli bir dille bezemiş, şiirlerinde zevk ve hazzın doruklarına ulaşmaya çalışmıştır. Duygu ve manayı kelime oyunlarına feda etmeyen fakat söz sanatındaki her türlü ustalığı büyük bir tabiilikle bir araya getiren açık, sade ve samimi bir üslup meydana getirmiştir. Duyup düşündüğü, görüp heveslendiği, sevip beğendiği, ayrılıp özlediği her güzel şeyi, zarif ve hayal dolu ruhunun en ince ürperişleriyle birleştirmiş, sonra da bütün bunları çok ince, çok keskin ve şuh bir zekâ ile dışa vurmuştur. Klasik şiirin kurallarını vezinden kafiye, şekilden söyleyişe epeyce genişletmiştir (Budak 138). Devrin günlük yaşantısından birçok detayı bireysel bir bakışla şiirlerine yansıtan Nedîm, realiteden mümkün olduğunca kopmamaya çalışmıştır. O, şiirinde döneminin sosyal hayatını, tabiatı, mimarisini eğlence mekanlarını, modasını ve güzellerini somut ve canlı bir şekilde tasvir etmiştir (Mazıoğlu 53- 66). Anlık ve beşerî zevklerin peşinden koşan Nedîm'in şiirlerine yansıttığı haz dört konu başlığı altında yoğunlaşmıştır. Bunlardan ilki aşk ve sevgili, ikincisi cinsellik, üçüncüsü içki meclisi, meyhane ve işret meclisleri, dördüncüsü bahar ve tabiatır. Çalışmamızın bu bölümünde yukarıda belirttiğimiz konu başlıklarındaki haz kavramı Nedîm'in şiirlerinden hareketle incelenmiştir.

Aşk ve Sevgili

Divan şiirinde aşk ve sevgili hazzın ana unsurlarıdır ve sıradan bir arzudan hastalık derecesine varacak tutkulara kadar farklı boyutlarda ele alınmıştır. Hem bedensel bir hazzın nesnesi hem de Tanrı'nın güzellik sıfatının tecellisi olan sevgiliye, aşk ve muhabbet ile ulaşılmaktadır. Aşkın en temel unsuru olan sevgili, kimi zaman ilahi bir karakter kimi zaman da beşerî bir kişiliktir. Divan şiirinde sevgili, idealize edilmiş ve yarı idealize edilmiş olarak ikiye ayrılmıştır. Bu ekseninde aşk da ilahi ve beşerî olarak sınıflandırılmıştır. İdealize edilmiş sevgili, ilahi ve soyut sevgili olarak iki yönde ele alınmıştır. Tasavvufî bakış açısıyla idealize edilmiş sevgili, sahip olduğu güzelliklerle ilahi sevgilinin niteliklerinin aynasıdır. Sevgilinin tüm özellikleri, ilahi sıfatların tecellisi çerçevesinde irdelenmiştir. İdealize edilmiş sevgilinin bir başka yönü soyut bir sevgili olmasıdır. Cinsiyet ve uzviyetten münezze bu soyut sevgili "en" kavramı ile ifade edilmiştir. Onun güzelliğine yüklenen anlamlar nedeniyle soyut sevgili bütününden çok bir parçasıyla veya bir yönüyle ortaya çıkmıştır ve her şarta, her ortama ve

her muhataba uygun hale getirildiği görülmüştür (Gönel, 214-16). Epiküryen bir hazzın unsuru olan idealize sevgili, manevi beklentilerin karşılığı olmuştur:

Garazum ışkdan hakikatdür

Meyl-i nakş-ı nigâr sûretdür (Necâfî G 152/1).

(Aşktan maksadım hakikattir. Resim gibi güzel sevgilinin nakışlarına duyulan eğilim ise görüntüden ibarettir) (Çavuşoğlu 2001).

Yarı idealize edilmiş sevgili genellikle güzelliği ile ön plana çıkmıştır. Güzelliği teşbih ve mecazlarla yüceltilen bu sevgili tipinin boyu, saçı, ağzı, kaşı, gözü, normal insan uzuvlarına benzememektedir. Yarı idealize edilmiş sevgili tipini mecazi ve beşerî olmak üzere kendi içinde ikiye ayırmak gerekmektedir. Mecazi sevgili, hakiki sevgiliye ulaşmakta bir basamak veya aracı olarak görülmektedir. Mecazi sevgili naz ederken, konuşurken, yürürken, çeşitli mekânlarda görülmektedir. Öpülür, özenir, acı ve keder verir. İlahi sevgilide görülmeyen bu özelliklerle ondan ayrılmıştır:

Çün hakikî ışk yok iy Cem mecâzîye düriş

Reh-nümâ oldı hakikî ışka çün ışk-ı mecâz (Cem Sultan G 124/5).

(Ey Cem! Hakiki aşka sahip olmadığın için mecaziye çalış. Çünkü mecazi aşk hakiki aşka kılavuz oldu) (Ersoylu 1989).

Yarı idealize edilmiş sevgilinin bir diğeri olan beşerî sevgili daha gerçekçi bir görünümündedir. Günlük hayatta karşılaşılan insanlarla benzerlik göstermektedir. Fiziki özellikleri, giyimi, kuşamı ve tavırlarıyla dünyevi, somut bir kişiliktir. Şiirlerinin temelinde zevk ve eğlence unsurları bulunan Nedîm, yarı idealize edilmiş beşerî sevgilinin fiziki özelliklerini yansıtmaya çalışmaktadır. Dünyevi hazzın kaynağı sevgili kusursuzdur ve mükemmeldir. Sevgilinin bir bütün olarak ele alındığı aşağıdaki dörtlükte sevgili, baştan aşağı paha biçilmez güzellikler barındırmaktadır:

Serâpâ hüsn ü ânsın dil-sitansın nâz-perversin

Cüvân-ı mihribansın şûhsun nâzende dil-bersin

Nazîrin yok cihanda hüsn ile mihr-i münevversin

Bahâ olmaz sana cânâ aceb pâkîze gevhersin (Gölpınarlı 368).

Divan şiirlerinin birçoğunda işlenen mecazi aşk, Nedîm'in şiirinde dünyevi zevklerin peşinden koşan bir aşığın beşerî aşkına dönüşmüştür. Nedîm, beyitlerinde manevi aşktan öte beşerî aşkın izlerini sürmüştür. Onun için sevmek, eğlenmek keyif almak hayatının ana gayesi olmuştur:

Çünkü bülbülsün gönül bir gülsitan lâzım sana

Çünkü dil koymuşlar adın dil-sitan lâzım sana

Nev-cüvanlık âlemin tâ kim getirsin yâdına

Dahı pek pîr olmadan bir nev-cüvan lâzım sana (Gölpınarlı 265-66).

Nedîm'in sevgilileri genellikle mecazi sevgili tipinden farklılaşmıştır ve kalıplaşmış fiziki özellikleri değişime ve orijinalliğe kavuşmuştur. Artık siyah saçları ve gözleriyle olağanüstü güzelliğe sahip sevgili, sarışın mavi gözlü hayatın içinden gerçek kişilerdir. Yaşanan aşk beşerî, alınan haz da dünyevidir:

Hurşîd pençesin mi takınmış cebînine

Ol zülf-i zerdden dökülen târler midir (Gölpınarlı 283).

Değil çeşm-i kebûd ol ebruvânın zîr-i tâkında

İki âvâre kumridir ki gelmiş âşiyân tutmuş (Gölpınarlı 292).

Aynı somut ve beşerî sevgili aşağıdaki beyitte de kendini göstermiştir. Nedîm'i bu beyitte kendinden geçiren sevgilisinin kırmızı eteğiyle sıradan bir çengi kızı olduğu anlaşılmaktadır:

Al eteklik olalı cûy-ı murâd üzre habâb

Ber-hevâ etti dili nağme-i der ten yeledi (Gölpınarlı 346).

Bu beyitte de Nedîm'in gönlünü kaptırdığı sevgili şuh bir Rumi güzel değil, kırmızı fesli bir Cezâyirlidir:

Deryâ-yı aşka dün beni baştarda eyledi

Bir tâne âl fesli Cezâyirli âfeti (Gölpınarlı 347).

Nedîm, sevgili ile mecliste zevk ve neşe içindedir. Ehl-i keyif meşrebinden olduğunu ifade eden şair, aşkının tamama ermesi beklentisi içerisinde feleğin nazarının değmesinden çekinmektedir:

Bedr-i temâmıma nazarın değmesin felek

Mecliste ayş ü nûş bu şeb meşrebimcedir (Gölpınarlı 271).

Nedîm, sevgilinin güzelliğine o kadar kendini kaptırmıştır ki sevgilinin güzelliği ile bütünleşmiş ve tüm ayrıntılarına hâkim olmuştur. Dolayısıyla bu güzelliği tam anlamıyla tasvir etme gücüne erişmiştir. Aynaya bakış, güzelin gururunu arttırmıştır. Şair, güzelin kendini seyrettiği aynadır (Kaplan 245).

Edemez kesb-i safâ âyîne-i endâm-veş

Ol ki bir kez yâri sertâpâ derâğûş eylemez (Gölpınarlı 290).

Klasik edebiyatımızda görülen en belirgin mecazi sevgili özelliklerinden biri de sevgilinin ulaşılmazlığıdır. Sevgili her daim burun kıvıran, naz eden, işveli ve sitemkâr bir tip olarak âşığa zulüm ve cefa etmektedir. Âşık, sevgilinin kulu ve kölesi konumundadır. Sevgili karşısında ah çekip inleyen âşık, Nedîm'in şiirlerinde sevgiliye denk bir konuma ulaşmıştır ve

sevgilinin zulmüne sitem ve şikâyet eden ondan yüz çeviren bir kişiliğe dönüşmüştür. (Taştan 454). Aşağıdaki beyitte şairin zulmeden sevgiliye tahammülü kalmamış ve onu ülkeler yıkan Hülâgü'ye benzeterek serzenişte bulunmuştur ve şairin bu ifadeleri beşerî bir sevgili üzerinden dünyevi bir haz peşinde koşan âşığın tepkisini yansıtmaktadır:

Tahammül mülkünü yıkdıñ Hülâgû Hân mısın kâfir

Amân dünyâyı yakdın âteş-i sûzân mısın kâfir (Gölpınarlı 282).

Bir sonraki beyitte ise şair, nazlı sevgiliyi belaya benzeterek mecazi sevgili tipinden de iyice uzaklaşmaktadır:

Kız oğlan nâzı nâzıñ şeh-levend âvâzı âvâzıñ

Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir (Gölpınarlı 282).

Cinsellik

Divan şiirinde mecazi aşk, beşerîden ilahiye doğru evrilmiştir ve ekseriyetle birbirlerine girift ve iç içe yer almışlardır. Divan şiirindeki mecazi aşk estetize edilmiş bir aşktır. İslam'ın edep ölçülerine göre şekillenmiştir ve içinde cinselliğe yer yoktur (Kurnaz 224-226). Buna mukabil beşerî aşk ekseninde cinsel duyumların, şehvetin ve eylemin kadın-erkek ilişkileri ekseninde yansıtıldığı şiirlerde erotizmin sınırlarını zorlayan şairler cinselliği bazen açıkça bazen de mazmunlarla tasvir ederek ifade etmişlerdir. Kadın güzelliğinin betimlenişine, sevişme sahnelerine, hatta zıfâf gecelerine yer verildiği bazı şiirlere de rastlanmıştır. Bedensel haz ve cinselliğin erotik düzeyde işlendiği şiirlerin yanında aşk arzusu ekseninde ele alınan şiirler de bulunmaktadır (Silay 78-79-80). Aşağıdaki beyitte içki meclisinde kendisiyle sarmaş dolaş olan, içen, naz u niyazlarda bulunan ve sevgilisine öpücükler kondurup buseler veren bir sevgili portresi çizen Nedîm, sevgilinin bu sınır tanımayan davranışlarının, mecliste zevkin doruklara çıkmasına neden olduğunu ortaya koymaktadır:

Niyâz u nâz u nûş u bahş u ibrâm-ı kenâr u bûs

Bu gün meclisde zevkin böyle tûfân olduğun gördük (Gölpınarlı 299).

Şehvet, divan edebiyatında genellikle mesnevi ve şehrengizlerde karşılaşılan bir kavramdır. Fakat Nedîm, bu kavrama gazellerinde de yer vererek bu konuda farkını ortaya koymuştur:

Güşâd et düğmemi pîrâhenim aç sînemi yokla

Hele gör neylemiştir bana şemşîr-i nigâhın gel (Gölpınarlı 310).

Nedîm Divan şiiri için yenilikçi bir adım olarak görülebilen bir söylemi aşağıdaki şarkıda ortaya koymuştur. Sevgiliyi soğuk havadan dolayı koynuna davet eden Nedîm onu kucağına alıp sinedeki yaranın ateşiyle ısıtmak istemiştir. Artık idealize edilmiş soyut sevgili ete kemiğe bürünmüş kucaklanan, koyna alınan bir zevk nesnesine dönüşmüştür.

Yetmez mi sana bister ü bâlîn kucağım

Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım

Ateşlik eder sana bu sînemdeki dâğım

Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım (Gölpınarlı 370).

Sevgilinin yüz güzelliği ve ruhu besleyen niteliklerinden bahsedilirken cinsel haz uyandıran uzuvlarının da belirtilmesi Nedîm'in yeni sevgili tipine uygun bir söylemdir:

Sâk u sürîn gabgab u leb meşrebimcedir

Ser-tâ-be-pây hâsılı hep meşrebimcedir (Gölpınarlı 270).

Nedîm'in erotik bir hazzı romantik bir söylemle eritmesi üslubundaki zarafet ve hüner sahibi bir şair olmasıyla izah edilmiştir:

İşittim dür sadef pirâhenin çâk eyleyip çıkmış

Meğer ol dil-ber-i sîmin-beden deryâyâya girmiştir (Gölpınarlı 276).

Divan şiirinde mecazi sevgili karşısında pasif durumda bulunan âşık, onun tasarrufları dahilinde hareket etmektedir. Âşığın elinden gelen ancak onun ayağının tozuna yüz sürmekten ibarettir. Nedîm âşığa belli etkin payeler yüklemektedir. Mecazi aşıkta sevgilinin kapısının önünü ancak görebilen âşık, Nedîm'in şiirinde sevgiliyi cinsel obje olarak da görmektedir. Dünyevi haz ve şehvet şairin beyitlerinde sıklıkla yer almaktadır. Aşağıdaki beyitte şair, sevgilisinin tüm vücudunu kucağına almadan tam olarak mutlu olamayacağını ve vuslata eremeyeceğini belirtmiştir:

Ayîne gibi sîr olamam hân-ı vuslâta

Âğûşa yârimin bütün endâmın almadan (Gölpınarlı 318).

Aşağıdaki beyitte şair, sevgiliyi kucağına almakla kalmamış daha ileri giderek sevgilinin elbiselerini çıkarmış ve onunla halvet olmuştur. Nedîm bu beyitte erotik bir sahne tasviri yaparak yaşadığı hazzı ortaya koymuştur:

Soydum o mehin câmesin busesin aldım

Vakt oldu müsâ'id günümü yaza düşürdüm (Gölpınarlı 368).

Sevgilinin yanaklarından öpmesinden çok fazla tatmin olmayan şair asıl zevk ve hazzı sevgilinin dudaklarında aramıştır. Çünkü sevgilinin dudağı bambaşka bir lezzeti barındırmaktadır:

Bûsesinden gayri bir lezzet var öpmekte lebin

Âşık sorsan sebeb ol zevke düşnâmın bilir (Gölpınarlı 283).

Sevgilinin bedeni karşısında ateş gibi yanan âşık için günün ve güneşin yakıcılığının bir anlamı kalmamıştır:

Revâc-ı mihri şikest etti sîne-i sâfın

Amûd-ı subha halel verdi sâk-ı şeffâfın (Gölpınarlı 300).

Şarabın etkisiyle kendini kaybeden ve mahrem yerlerini fütursuzca sergilemeye başlayan dilberin bu hali, âşığın ilgisini çekmiştir:

Şöyle mest olmuş ki açılmış girîbân-ı kabâ

Nâfdan tâ bendegâh-ı hançer-i fulâde dek (Gölpınarlı 302).

İçki, Meyhane ve İşret Meclisi

Şarap, divan şiirinin en önemli hazlarından birini teşkil etmektedir. Şarap, klasik şiirde içki meclislerinin olmazsa olmazlarından olup baş döndürücü, keyif verici, dertleri giderici ve ilham verici bir unsurdur. Tasavvufta ise şarap, sembolik kullanımıyla ilahi aşk manasında şiirde yerini almıştır (Kuzu 962). Divan şiirinde şarap hem maddi hem de manevi hazzın kaynağı olarak kullanılmış bu yönüyle sarhoşluk hali kutsanmıştır. Hazzın ve kaçışın nesnesi olan şarap, sevgilinin uzak ya da yakınlığı ile sahne almıştır.

Harabat rindliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Bunu iki manada anımsamak gerekmektedir. Harabat birinci olarak aşk uğruna malını, mülkünü, vücudunu, makam ve şöhretini feda etmiş, harap olmuş anlamındadır. İkinci olarak da dış manasıyla meyhane, iç manasıyla dergâh demektir. Dolayısıyla harabat, meyhane müdavimi yahut uzak anlamıyla mürid manasında kullanılmaktadır (Mengi 264). Tasavvufi şiirlerde ele alınan şarap ve meyhane, epiküryen hazzın kaynağı olarak beyitlere yansıtılmıştır:

Yine mestâne gelin azm-i harâbât idelüm

Hizmet-i pîr-i mugân ile mübâhât idelüm (Avnî G 52/1).

(Gelin, yine mest olmuş bir halde meyhanenin yolunu tutalım. Orada bulunan meyhaneciye hizmette birbirimizle yarışalım.)

Buna mukabil Nedîm ise aşağıdaki beyitte anlık keyfin, dünyevi zevk ve hazzın kaynağı olarak gördüğü içki meclislerinden kendi tabiatınca uzak duramayacağını ifade etmektedir:

Bezm-i şarâbdan geçemem doğrusu Nedîm

İşret tabi'atımca şarab meşrebimcedir (Gölpınarlı 271).

Nedîm'e göre şarap sadece âşığı rahatlatan ve coşturan bir nesne değildir. Aynı zamanda sevgili de şarabın etkisiyle neşelenip şuh davranışlar sergilemektedir. Divan şiirinde mestane sevgili tasvirine sıkça rastlanmaktadır.

Şarâb-ı âteşinin keyfi rûyun şu'lelendirmiş

Bu hâletle çerâğ-ı meclîs-i mestân mısın kâfir (Gölpınarlı 282).

Şeri hükümlerin yürürlükte olduğu Osmanlı'da Ramazan'da içki içilmesi hoş karşılanan bir durum değildir. Dolayısıyla Ramazan'da âşık içkiden uzak durmaktadır. Fakat bu dönem onun için çok çileli geçmektedir. Ramazan ayının ardından gelen bayram ile

yasaklar önündeki engeller kalkmıştır ve âşıklar tabiatlarınca hareket etmeye devam etmişlerdir:

Iyd oldu rûze-i gama iftâr vaktidir

Devr-i piyâle geşt-i çemen-zâr vaktidir (Gölpınarlı 285).

İçkiyi hazzıya dönüştüren Nedîm bu beyitte zevk ve sefa düşkünlüğüyle, dert ve kederden kaçmak için içkiye yönelik coşma arzusunu dile getirmiştir.

O şûhun sunduğu peymâneyi redd itmeziz elbet

Anunla böylece 'ahd etmişiz peymânımız vardır (Gölpınarlı 272).

Nedîm cennete gitmek için dünyayı kendine zindan eden zahide anlam verememiştir. Dünyevi zevk ve hazzı yaşamının temeline koyan şair, bir kadehle dertlerden kurtulup hayatı cennet yapmayı savunmuştur:

Zâhid ölür gider gam-ı havz-ı behiştten

Biz bir kadeh şarâb ile def'-i gam eyleriz (Gölpınarlı 291).

İslam inancı ekseninde içkiye olumsuz yaklaşılması sebebiyle meyhaneler, kasvetli ve sıkıntılı mekanlar olarak görülmüştür. Fakat Nedîm, meyhaneleri, içinde çok farklı güzelliklerin ve ferahlığın barındığı mekanlar olarak ifade etmiştir:

Mey-hâne mukassî görünür taşradan ammâ

Bir başka ferah başka letâfet var içinde (Gölpınarlı 338).

Sazlı sözlü ve içkili muhabbetin adresi olan eğlence yerleri hazzın ve zevkin ana mekânlarıdır. Gece tamburi eşliğinde çalgıcının dizlerinden hiç inmediğini söyleyen Nedîm, bu eğlence gecesinden büyük zevk aldığını söylemiştir:

Zevklendik gece tanbûru biraz söyletdik

Mutribin inmedi zâlim ser-i zânûsundan (Gölpınarlı 326).

Bahar ve Tabiat

Divan şiirinin bir başka ilham kaynağı tabiattır. Tabiata zengin ve renkli tasavvur ve çağrışımlarla anlam kazandıran divan şairleri tabiatı hayattan haz almanın bir parçası olarak görmüşlerdir. Gülistan, gülşen, bağ, çemen, laleazar, cuy, Lale Devri'nde Sadabad bahçeleri ile tabiatı hazzıya dönüştüren Nedîm, bu kavramlarla eğlence ve zevki irtibatlandırmıştır. Bahar mevsiminin gelmesiyle tabiat canlanmıştır, günler uzamıştır, tazelik ve mis kokularıyla gül ve çiçekler açmıştır. Dolayısıyla iştret meclisleri zevk ve sefaya dair coşkun günleri yeniden yaşamaya başlamıştır. Bunun yanında bahar ve tabiat, tasavvuf ehli için Allah'ın güzelliğinin bir parçası olup maddi hazdan ziyade manevi hazzın kaynağı olmuştur:

Zeyn oldı dürlü reng ile ferş-i zümrüdin

Saçıldı âleme yine gencîne-i Hudâ (Bursalı Rahmi Çelebi 275).

(Zümrüt gibi yeşil olan yeryüzü, çeşitli renklerle süslendi; dünyaya yine Tanrı'nın hazinesi saçıldı.)

Baharın gelmesiyle kurulan eğlence meclisleriyle oluşan zevk ve hazzı ziyadesiyle yansıtan Nedîm ise, Sadabad eğlencelerini şiirlerinde oldukça zengin ve canlı bir şekilde ifade etmiştir:

*Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda
Gidelim serv-i revânım yürü Sad-âbâd'a
İşte üç çifte kayak iskelede âmâde
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a (Gölpınarlı 377).*

Nedîm İstanbul'u cennetten bir parça olarak betimlemiştir. Aşağıdaki beyitte, parkları bahçeleri mesire yerleriyle insanı büyüleyen şehir, şairin ruh dünyasında da mutluluk ve keyfin sembolü olmuştur:

*Altında mı üstünde midir cennet-i a'lâ
El-hak bu ne halet bu ne hoş âb u hevâdır (s. 89).*

Nedîm İstanbul'a olan hayranlığını dile getirirken o dönem İstanbul'unun eğlencesiyle, tabiatıyla ve mimarisiyle baş tacı olan mesire alanı Sadabad'ı da tüm güzelliklerin toplandığı, keyif ve mutluluğun mekânı olarak tasvir etmiştir:

*Ne münâsib yere durmuş o tavanlı köprü
Cümle gözden geçirir seyre gelen hûbânı
Pek safâ kesb edecek tekye hele Hayr-âbâd
Cümle zevk ehli onun zümre-i dervîşânı (s. 79).*

Aşağıdaki şarkıda kış mevsimi boyunca içe kapanan Nedîm, baharın gelmesiyle coşmaktadır. Zevk ve eğlence meclislerinin kurulmasıyla hayat cennete dönmüş sevgili Sadabad'a davet edilmiştir. Nedîm bu ortamda şarap içip çılgınca eğlenerek hayattan zevk almayı ummaktadır:

*Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan
Mâ-yı tesnîm içelim çeşme-i nev-peydâdan
Görelim âb-ı hayât akdığım ejderhâdan
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (Gölpınarlı 377).*

Baharın gelişiyle sadece tabiat canlanmamaktadır. Rengarenk çiçekler, cıvılcıvıl öten kuşların yanında işret meclislerinde mey sohbetleriyle kendinden geçen insanlar da baharın habercisi olmuştur. Bahar, zevkin coşkunluk ve eğlencenin müsebbibi olmuştur:

Bahâr eyyâmudur zevk-i gülîstân vaktidir şimdi

Açıldı lâleler seyr-i cırâğan vaktidir şimdi (s. 368).

Baharın bitmesiyle Nedîm'in hafızasında kalan sadece güzel günlerin hatıralarıdır. Hatıralarıyla yaşamaya çalışan Nedîm, eğlence meclislerinin vazgeçilmez çalgısı tefle dertleşerek eski günleri hüznlenerek yad etmiştir:

Kanı o geceler o tarablar terâneler

Ey def anup o zevki döğünmez misin dahu (s. 348).

Şiirinin temelinde zevki ve hazzı koyan Nedîm, özellikle konu tabiat ve bahar olunca coşkunun zirvesine çıkmıştır:

Iyd ola fasl-ı bahâr ola da Sad-âbâd'ın

Zevkini eyleyeyim sıhhat olur bana harâm (s. 48).

Nedîm'in şiirlerinde bahsettiği tabiat unsurlarından biri de denizdir. Şair aşağıdaki beyitte elde şarap bardakları kayıkla yapılan boğaz gezintisinin güzelliğini ve insana verdiği hazzı anlatmıştır:

Ne hoş nümâyış olur rûy-ı bahre bu zevrâk

Bat-ı şarâb iledir zevki âlem-i âbın (s. 329).

Nedîm İstanbul'da yaşamının keyfini şiirlerinde sıklıkla dile getirmiştir. Aşağıdaki beyitte Nedîm, iki deniz arasındaki muhteşem tabii güzelliğiyle İstanbul'u eşsiz benzersiz bir şehir olarak betimlemiştir:

Bir gevoer-i yektâdur iki bahr arasında

Hurşîd-i cihân-tâb ile tartılsa sezâdur (s. 89).

Bahar gelince işret meclisleri kurulmuştur ve içkisiz bir an bile tahayyül edilememiştir. Herkesin sarhoş gezdiği, zevk ve hazzın doruklarda olduğu bu zamanda Nedîm, içkiye tövbe etmenin pişmanlığını aşağıdaki beyitte şu şekilde ifade etmiştir:

Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi

Zannım budur ki sen de peşîmansın ey gönül (s. 309).

Sonuç

Hazcılık olarak da tanımlanan Eski Yunan felsefe akımlarından Hedonizm, dünya edebiyatlarının muhtelif dönemlerinde etki alanı oluşturmuştur. Hedonizm'in iki biçimi olan Aristippos'un dünyevi hazcılığının ve Epikür'ün manevi hazcılığının felsefi izleri klasik Türk edebiyatında da görülmüştür. Klasik Türk şiirinde haz kavramı, bazen manevi boyutuyla, bazen dünyevi perspektifte, bazen de her ikisi iç içe ve girift bir şekilde yer almıştır. Osmanlı

İmparatorluğu'nda dinin şekillendirdiği ve maneviyatın ön planda olduğu şiirlerde görülen Epikür tarzı hedonizm, zaman zaman kimi divan şiirlerinde anlık ve geçici hazzın öncelendiği Aristippos'un temellendirdiği hedonizme dönüşmüştür. Özellikle zevk ve eğlence etkinlikleriyle anılan Lale Devri'nde, dönem edebiyatına ve sonraki dönemlere kalıcı bir iz bırakan Nedîm, benliğini ihata eden aşk, sevgili, şarap, meyhane ve işret meclisleri gibi klasik Türk edebiyatının vazgeçilmez kavramlarını kendi zaviyesinde şekillendirerek dünyevi hazza dönüştürmüştür. Nedîm'in dünya algısı ve sanat anlayışı, klasik Türk edebiyatının çeşitli dönemlerinde yaşamış divan şairleriyle benzerlik gösterse de Nedîm'in şiiri diğerlerine nazaran daha yoğun dünyevi çizgiler taşımıştır. Canlı ve renkli anlatımı ile günlük yaşamın reel unsurlarını somut bir şekilde ele alan Nedîm'in, zaman zaman hedonist bir duyuşla anlık, bedensel ve dünyevi hazlara yöneldiği görülmüştür. Bu yönüyle klasik Türk şiirini yeni bir zemine taşıyan şair, şiir teknik ve muhtevasında ortaya koyduğu özgünlükle edebî bir ekol olmayı başarmıştır.

Kaynakça

- Acijukiewicz, Kazimierz. *Felsefeye Giriş*. Çev. Ahmet Cevizci. Ankara: Gündoğan Yayınları. 1994.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı". *DİA* 9, İstanbul. 1994. s. 389-427.
- Boranoğlu, Turan. "*Bursalı Rahmî Çelebi Divânı'nın Tahlili*". Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi, 1997.
- Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay. Dağ. 2018.
- Cevizci, Ahmet. *İlkçağ Felsefe Tarihi*. Bursa: Asa Kitabevi. 1998.
- Çavuşoğlu, Mehmed. *Necâtî Bey Divanı'nın Tahlili*. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 2001.
- Ersoylu, Halil. *Cem Sultan'ın Türkçe Divânı*. Ankara: Türk Dil Kurumu. 1989.
- Ergün, Cengiz. "Emeviler ve Osmanlı Devleti Yönetimi Altında Şam: Bir İslam Şehri Örneği". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10.52 (2017): 380-88
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Nedîm Divanı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1951.
- Gönel, Hüseyin. "Divan Şiirinde Sevgiliye Dair". *Turkish Studies* 5.3. (2010):208-22.
- Kaplan, Mehmet. "Nedîm'in Şiirlerinde Mimari Eşya ve Kıyafet". *İstanbul Enstitüsü Dergisi* III. (1957): 235-50.
- Kuzu, Fettah. "Klâsik Şiirde Şarap Kavramı ve Fehîm-i Kadîm'in "Şarâb" Redifli Gazeli Üzerine Bir Tahlil Denemesi". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13.4 (2014): 961-72.
- Mazıoğlu, Hasibe. *Nedîm'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2018
- Mengi, Mine. "Eski Edebiyatımızdaki Bazı İnsan Tipleri". *Tarih ve Toplum* 12 (1984): 51-56.
- Pala, İskender. *Şair Fatih: Avnî Fatih Sultan Mehmet*. İstanbul: Metropol Yayınları. 2002.

- Sarfati, Metin. "Rasyonalite ve Neoklasik Kuram". *Ekonomik Yaklaşım Dergisi* 16.57 (2015): 103-30.
- Sılay, Kemal. *Nedîm and the Poetics of the Ottoman Court*. Indiana: Indiana University.1994.
- Tilley, John J. "Hedonism, Encyclopedia of Applied Ethics 2nd edition". San Diego: Academic Press (2012): 566-73..
- Ünal, Sevtap ve Ceylan, Cem. "Tüketicileri Hedonik Alışverişe Yönelten Nedenler: İstanbul ve Erzurum İllerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma". *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi* 22.2 (2008): 265-83.



Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Araştırma Makalesi

Besteci ve Bağlama İcracılarının Yeni Eser Yaratım Sürecinde Karşılaştıkları Zorluklar

Başak Küreş

Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Teorisi ve Kompozisyon Bölümü

ORCID: 0009-0004-6350-1440

kures15@itu.edu.tr

Küreş, Başak. "Besteci ve Bağlama İcracılarının Yeni Eser Yaratım Sürecinde Karşılaştıkları Zorluklar". *Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi* 4.2 (Kış 2024): 55-72.
DOI: <https://doi.org/10.54281/kundergisi.50>.

Geliş Tarihi: 13.11.2024 / Kabul Tarihi: 09.12.2024 / Yayımlanma Tarihi: 30.12.2024

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Besteci ve Bağlama İcracılarının Yeni Eser Yaratım Sürecinde Karşılaştıkları Zorluklar

Başak Küreş

Özet

Bağlama, Türk Halk Müziği'nin seslendirilmesinde en yaygın olarak kullanılan çalgılardan birisidir. Bu çalışmanın amacı, yeni bir eser üretim sürecinde bağlama icracıları ve bestecilerin arasında yaşanan zorlukların incelenmesi aracılığıyla bu konudaki problemleri öne çıkararak iki tarafın da birbirlerinin yaşadıkları süreci daha yakından görmelerini sağlamak ve sürece katkı sunacak öneriler sunmaktır. Bu bağlamda öncelikle Türk Halk Müziği (THM) arşivindeki notaların performansına uygunluğu, THM çalgıcılarının eğitim şekilleri, bağlama için yazılmış metotların çeşitliliği incelenmiştir. Bu çalışmanın yöntemi kişisel görüşme olarak belirlenmiştir. Çalışma, ana çalgısı bağlama olmayan besteciler ve icracılarla görüşmeler yapılarak gerçekleştirilmiştir. Çalgının kendisiyle ilgili birtakım hususlara değinilmiş, bu hususların eser yaratım sürecinde ne kadar etkili olduğundan bahsedilmiş, besteci ve çalgıcıların üretim ve performansları sırasında uyguladıkları çözüm pratikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmanın sonucunda çalgıcıların ve bestecilerin bu süreçte kullanabilecekleri birtakım çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: bağlama, besteci, enstrümantasyon, orkestrasyon, bağlama icracısı, çalgılama, orkestralama.

Abstract

The Challenges Experienced by Composers and Baglama Performers In The Process Of Creating New Works

Baglama is one of the most widely used instruments in the singing of Turkish Folk Music. The aim of this study is to highlight the problems experienced between baglama performers and composers during the production process of a new work; to enable them to see the process they are experiencing more closely on both sides by highlighting the problems in this regard and to offer suggestions that will contribute to the process. In this context, first of all, the suitability of the sheet music in the Turkish Folk Music (THM) archive for performance, the forms of training of THM players, the variety of methods written for binding were examined. The method of this study was determined as a personal interview and interviews were conducted with composers and performers whose main instrument is not baglama. A number of issues related to the instrument itself were mentioned, how effective these issues are in the creation process of the work was mentioned, information was given about the solution practices applied by composers and musicians during production and performances. As a result

of the study, a number of solution suggestions that musicians and composers can use in this process have been presented.

Key Words; bağlama, composer, instrumentation, orchestration, bağlama performer, playing, orchestration

1. GİRİŞ

Türk Müziği arşivlerinde yer alan notaların enstrümanist ve vokalistlerin birlikte faydalandığı ortak notalar olduğu görülmüştür. Özellikle Türk Halk Müziği'nin (THM) enstrümantal eser örneklerinin bulunmasının yanı sıra ağırlıklı olarak insan sesine eşlik etmeye dayalı bir arşivi olmuştur. THM'de çalgılar, yaylı, üflemeli, telli ve vürmal çalgılar olmak üzere dört ana gruba ayrılmıştır. Bu çalgılar genellikle insan sesine eşlik eder konumdadır ve tek sesli bir müzik yazısı üzerine kurulu yazılmış arşivleri olmuştur. "Türk Halk Müziği ürünlerinin derlenmesi konusunda ilk somut çalışmalar 1920'li yıllardan itibaren gerçekleştirilmeye başlanmıştır" (Altınay 124). "Türk Halk Müziğinde geleneksel icra ve müzik eğitimi yöntemlerinin etkisiyle çalgılar, repertuarın neredeyse tamamını oluşturan sözlü müziğe eşlik etme pozisyonunda bulunmaktadır. Dolayısıyla Cumhuriyet döneminde yapılan derlemelerin önemli bir çoğunluğu şan icracısını referans alarak yazılmıştır" (Demirbaş 22). Bu eserlerin derlenmeleri ve notaya alınmalarının ardından, arşivdeki bu notaların icracıları yönlendirebilecek sembollerden yoksun olması sebebiyle her çalgı grubunu kendine göre işaretlemelerle icra edeceği notayı icraya uygun hale getirerek sorunu çözmek için yollar aramışlardır.

Türk Müziğinde usta-çırak çalışması ile öğrenilen eğitim şekline "meşk" adı verilmiştir. Kendisiyle yaptığımız görüşmede Arş. Gör. Tayfun Demirbaş icracıların müzik teorisi anlamında yeterliklerinin sürece etkisi hakkında şöyle söylemiştir:

"Nasıl bir gelenekten geldiğini de bilmek lazım icracının. Sırf nota ile çalışan Türk müziği icracıları da var ama doğası gereği meşk sistemi ile öğreniyorlar enstrümanları. Dolayısıyla meşk sistemi ile öğrendikleri için ekollerin çok büyük etkisi oluyor üzerlerinde. Kimin kimden ders aldığı, o ders aldığı kişinin kimden ders aldığı ve onların önüne konulan notalara nasıl tepki verdiği, nasıl icra ettiği çok değişebiliyor. Örneğin siz bir rast dizisi yazıyorsunuz, aynı enstrümanı iki farklı kemençeci farklı icra edebiliyor. Müzikal ifade çok farklı olabiliyor" (29 Aralık 2023, İstanbul).

THM 'deki arşiv çalışmalarının 20. yüzyıl başlarına denk gelmesi, kuramsal çalışmaların yetersizliği ve pedagojik bakımdan gelişime muhtaç olan eğitim sistemi sebebiyle icracıların icra pratiklerinin, müzik kuramı ve yazım stili konusunun halen gelişim sürecinde olduğu görülmüştür.

THM çalgıları için üretilmiş çalışmaların büyük bir çoğunluğu, çalgının nasıl çalınacağını öğretmek üzere kurgulanmış, bu çalgıları icra eden kişilerin bilgi ve birikimlerinin doğrultusunda yazılmış metot çalışmalarıdır. İcraçıların metot çalışmalarında ortak bir dil kullanmadıkları ve yazım stillerinde farklı yaklaşımların olduğu görülmüştür.

“Çoksesli müzik alanında uluslararası olarak kabul görmüş sembollerin farklı ve yanlış kullanımları veya kullanılmamaları, bazı teknikler veya efektleri ifade etmek için kullanılan terimlerin yerine sembollerin üretilmesi, farklı çalışmalarda aynı teknikler için üretilen farklı sembollerin kullanılması ve benimsenmesi ortak bir dil oluşturmada karşılaşılan en önemli güçlüklerden biridir.” (Kartal V).

Bağlama icracılarının müzik yazısı konusunda kendi içinde ortak bir dili benimsememiş olması bu alanda üretim yapmak isteyen besteciler için karşılaşılan güçlüklerden biri olmuştur. Yapılan bu metot çalışmalarında karşılaşılan çeşitlilikten dolayı kendisiyle yaptığım görüşmede Arş. Gör. Tayfun Demirbaş yeni eser yaratım sürecinde icracı ve bestecilerin diyalog yöntemini kullanma şekli ve farklılıklarına şu şekilde değinmiştir:

“O kadar çok kişisel notasyon geliştirildi ki. Örneğin, metotlarda şelpe tekniğini Erdal Erzincan farklı bir şekilde yazıyor, Erol Parlak farklı bir şekilde yazıyor, başka birisi de başka türlü yazıyor. Dolayısıyla icracılar da farklı nota yazım stillerini benimsemiş olabiliyorlar. Dolayısıyla bağlamaya müzik yazarken hem yazım sürecinde hem de icra sürecinde bol temas çok verimli bir sonuç çıkaracaktır diye düşünüyorum” (29 Aralık 2023, İstanbul).

Bağlama için yazılmış metotların genellikle tek ses üzerinden yazılı olduğu görülmüştür. *“THM'nin de tek sesli nota yazımı kullanılması sebebiyle tel grupları içerisinde yer alan ve birer oktav aşağıdan duyulan bam telleri nota yazımına dahil edilmez” (Kartal 77).* THM'de notaların tek ses üzerinden yazılıyor olması bestecilerin bağlama için müzik yazarken tek ses üzerinden yazmasına sebep olmuştur. Kendisi ile yapmış olduğumuz görüşmede Araş. Gör. Gizem Alever Sancaktar bu konuyu şu şekilde yorumlamıştır:

“Yazacağım müziklerde daha önce bağlama kullandım. Onu aslında çok zorlamadan sadece tek sesli bir şekilde yazdım ve evde var olan bağlamamı çalarak baktım nasıl olduğuna. Bağlamada bir ses basmıyorsunuz. Bir sürü ses çıkıyor bir sese bastığımızda... Aslında o seslerin hepsini ayrıca notalamak gerekiyor. Onun için de benim bir bağlama icracısıyla bireysel görüşmelerle bir müzik yazmam veya iyice bir metot incelemem gerekiyor. Şimdi tekrar yazacağım bağlama, piyano ve çello için. Okulumuzun lise öğrencilerinden bağlama öğrencisi bir kız öğrenci ile görüşüp, teknikleri beraber konuşup yazacağız. Bence diğer besteciler de bu şekilde yapıyor olabilir diye düşünüyorum. Bağlama çalmıyorsan bağlama için yazması zor oluyor” (25 Aralık 2023).

THM'de notalar tek ses üzerinden yazılmış olsa da bağlamada perde dizilimlerinden kaynaklanan, icra tekniklerine göre de değişiklik gösteren çok sesli basışlar vardır. Bağlamada bazı icra teknikleri her telde ayrı ayrı seslendirilirken bazıları ise çok sesli basışlar halinde seslendirilmektedir. Bu çok sesli basışlar son yıllarda çalışılmış metotlarda görülmeye başlanmıştır. Kendisi ile yaptığımız görüşmede Araş. Gör. Dr. Salih Kartal son dönemdeki çoksesli basışlarla ilgili süreçleri şu şekilde aktarmıştır:

“Bağlama çalarken tek sesli şekilde çalmıyoruz. Nota yazımında da bunların her birinin belirtilmesi lazım. Bizim halk müziği notalarımızda da belirtilmesi lazım. Özellikle bir besteci bir eser yazdığına her şeyi not etmekle yükümlüdür müziğine. Onu çalan kişinin inisiyatifine bırakamaz. Bunu bilmek için de çalgının perde dizilimini bilmesi gerekir. Çok sesli basışları anlatan böyle bir kaynak olduğunda, bestecinin mutlaka enstrümanı çalması gerekmiyor” (28 Aralık 2023, İstanbul).

Kartal, bağlama için yazılmış bir enstrümantasyon kaynağının olması gerektiğini şu cümleleriyle vurgulamıştır:

“Çok sesli müzik çalgıları için enstrümantasyonu ve orkestrasyonu konu alan birçok kaynak var. Herhangi bir besteci kemana müzik yazdığına keman için birçok enstrümantasyon kaynağı bulabilir. Bir bestecinin her çalgıyı çalması mümkün değil. Dolayısıyla besteci bir kaynağa bakarak, icracılarla iletişime geçerek bilmediği çalgı için de müzik yazabilir hale geliyor. Halk müziği çalgıları özelinde bağlamada böyle bir kaynak olmadığı için besteciye birkaç tane yol kalıyor. Birincisi çalgıyı kendi çalmayı öğrenerek yapabilir veya bir icracıyla görüşebilir ya da tahminleri doğrultusunda yazabilir. Ses sahasını öğrenip hayali doğrultusunda müzik yazabilir. Fakat bu şekilde olunca maalesef genellikle yanlış sonuçlar ortaya çıkıyor” (28 Aralık 2023, İstanbul)

Bağlama için bir enstrümantasyon kaynağının yazılması gerektiği ve bu yapıldığı takdirde her iki taraf için de sağlayacağı kolaylıklar hakkında kendisiyle görüşme yaptığım Dr. Öğr. Üyesi Recep Gül bu durumu müziğin tarihi üzerinden şu şekilde örneklemiştir:

“Biraz da enstrümanın tarihi ve onun ne kadar farklı ortamlarda ve müzikler icra edilerek çalınması ile alakalı bir durum. Bağlamanın şu an belli sınırları var bu anlamda. Ama bunlar geliştirilemez değil. 17. yüzyılda çalınan keman ile bugün çalınan keman birbirinden farklı. Repertuarı da farklı. Çünkü 200-250 yılda birçok şey yapıldı. Besteciler icracılarını zorladı, icracılar bestecileri zorladı. Piyanoda da durum böyle. Piyano ve keman gibi enstrümanların en büyük avantajı çok önemli besteci& icracıları var ve asıl onlar ileri götürüyorlar. Beethoven, Mozart, Chopin, Schumann, Vivaldi; bu insanların hem icracı hem besteci olmaları bu anlamda önemli. Bağlamayı ileri götürecek en önemli şeylerden bir tanesi onu icra eden bestecilerin olması. Bu bestecilerin aynı zamanda pedagojik eserler, metotlar da üretiyor olmaları, icracıların enstrümanın kullanım sahasını arttıracak eser üretmeleri gerekiyor, dışarıdan bestecilerden ziyade. Bağlamanın bir repertuarı var ama besteciler tarafından üretilmiş bir repertuarı büyük miktarda yok hala. O yüzden elimizdeki eserler bağlamacı bestecilerin yarattığı eserler. Onların da kendilerine göre belli sınırları var ve vokalden etkilenmiş eserler. Enstrümandan ziyade vokal için yapılmış eserlerin enstrümanda basit eşliği gibi duruyorlar. Bu bağlamda pedagojik olarak besteciye yönlendirecek kaynak sınırlı. Bir besteci olarak elimde ne yapıp yapamayacağım ile ilgili bariyer bilgilerin olması benim işimi rahatlatan bir şey olur” (28 Aralık 2023, İstanbul).

Bununla beraber kendisiyle yaptığımız görüşmede Cihangir Terzi ise son dönemde bu alanda gelişmelerin olduğunu güncel örneklerle aktarmıştır:

“Genç arkadaşlarımızın çok değerli çalışmaları var. İster mızraplı çalsın ister mızrapsız çalsın. Geldiğimiz nokta büyük orkestralara eser yazarken bunlara düzenleme yapabilecek, eser üretebilecek besteci-icracı sayısı az” (26 Aralık 2023).

Çoksesli müzik alanında geçmişten günümüze kadar çoğu icracının aynı zamanda besteci olması, yazdıkları eserlerde kullandıkları standart bir yazı dillerinin olması, ayrıca çoksesli müzik çalgıları ile ilgili birçok çalgılama (enstrümantasyon) ve orkestralama (orkestrasyon) kaynaklarına sahip olmaları çoksesli müzik alanına pozitif anlamda katkı sağlamıştır.

2. BAĞLAMADA FARKLI BİRTAKIM UNSURLAR

2.1. Bağlamada Akort Sistemi

Bağlama kendi içerisinde üyeleri olan bir aileden oluşmaktadır. Bu ailedeki üyelerin ebatları ve akort düzenleri farklılık göstermektedir. Kartal’a göre akort düzenlerine ve ebatlarına göre bağlamanın ses sahaları da şu şekilde farklılık göstermiştir:

“Bu akort sistemlerinden ‘Bağlama Düzeni’ kısa sap bağlama ve kısa sap cura; ‘Bozuk (Kara) Düzen’ ise uzun sap cura, uzun sap bağlama ve divan çalgılarının ana akort sistemleri olup, gerekli olduğu durumlarda diğer sistemlerle akortlanırlar. Bağlamada bu iki ana akort sistemi haricinde Do Müstezat Düzeni, Fa Müstezat Düzeni, Segâh Düzeni, Bozlak (Abdal) Düzeni, Fidayda Düzeni, Misket Düzeni, Sürmeli Düzeni ve Kemeçe Düzeni en yaygın olarak kullanılan düzenlerdir” (Kartal 78).

Akort sistemindeki bu farklılık besteci açısından müzik yaratım sürecinde birçok değişkeni ortaya çıkarmıştır. Yapılan görüşmelerde bestecilerin dikkat ettikleri en önemli unsurlardan biri çalgının akort düzeni ve ebadının ne olacağını söylemiş olmalarıdır. Kendisiyle yaptığımız görüşmede Doç. Dr. Eray Altınbüken söz konusu hassasiyetle ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

“Bağlamanın Anadolunun çeşitli yörelerinde kullanım şekillerine göre birbirinden farklı çok fazla akort düzeni var. Enstrüman ebatları önemli bir konu. Hangi ebatla bağlamayı seçiyorsun ve piyanoda hangi alana denk geliyor, akort düzeni nedir bilmek lazım. Birbirinden farklı akort sistemlerinin olması her enstrümanda çok sık rastlanan bir şey değil açıkçası. Bu bağlamaya özgü bir farklılık diyebiliriz” (29 Aralık 2023, İstanbul).

2.2. Bağlamanın Aktarımlı Bir Çalgı Oluşunun Sürece Etkisi

THM’deki çoğu çalgının aktarımlı olması icracıların insan sesine veya birçok tonda diğer çalgılara eşlik etmelerine kolaylık sağlamıştır. THM icracılarının kendi alanlarındayken zorlanmamalarının sebebi alışkın oldukları icra pratiklerinin benzer olmasıdır. Bu konunun olumlu sonuçlarıyla ilgili Dr. Öğr. Üyesi Recep Gül şöyle söylemiştir: “Bağlama oldukça farklı

sınırları olan bir enstrüman. Oldukça geniş ve uyum sağlayabilen bir enstrüman. Ses sahası geniş. Akort problemi yok, perdeli bir enstrüman ve özellikle ajilitesi yüksek. Bu anlamda opsiyonlarının olması önemli. Kromatik müziğe oldukça uygun bir yapısı var aslında” (28 Aralık 2023). Yalnızca Türk Müziği çalgılarında aktarımlı olma özelliğinin olmaması ile ilgili Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ ise şunları aktarmıştır: “Korno ve klarnet de transpoze bir çalgı. Yazıldığı yerden duyulmuyor. Bağlamanın transpoze çalgı olması problemmiş gibi algılanıyor. Fakat bana göre önemli bir konu değil bu” (26 Aralık 2023). Kartal ise bağlamanın aktarımlı bir çalgı olması ile ilgili şu görüşleri savunmuştur: “Bağlama zaten cura haricinde yazıldığı yerin bir oktav aşağısından duyulan aktarımlı bir çalgıdır. Ayrıca aynı akort sistemi içerisinde farklı seslere akort edildiğinde başka aktarımlı çalgılar da ortaya çıkar” (87). Bağlama, aktarımlı bir çalgı olmasından kaynaklı olarak farklı yerlerden yazılmış olsa da eksen sesi icracılar tarafından “la” olarak görülmüştür. Bu durum besteci ve icracılar arasında çalgıyı isimlendirirken karışıklığa sebebiyet vermiştir. Hem besteci hem de bağlama icracısı olan Prof. Cihangir Terzi bu sonuçlarla ilgili şu yorumları yapmıştır:

“Bağlamanın kendi içinde bile ses sahalarını düşündüğümüz zaman... Örneğin divan grubu bunların anahtarı fa anahtarıdır. Fakat kullanılmıyor. Orta grup; tambura bağlama, tamburanın kısaltılmış hali olan şu an kısa saplı bağlama olarak bilinen bağlamanın anahtarı ikinci çizgi do anahtarıdır. Cura grubu sol anahtarı. Daha ses alanlarından haberimiz yok! Yaklaşık büyük divandan parmak curasına kadar uzanan alanda beş oktavlık ses sahası var. Kompozitörler için inanılmaz büyük bir alan bu. Ne kompozitör bunu biliyor ne de biz bunun farkındayız. Sistemin revize edilmesi ve öğrencilerin yetiştirilmesi lazım. Maalesef hocalar da buna müsait değil çünkü hocalar da geleneksel yapıdan yetiştik ama bu bir mazeret olamaz” (26 Aralık 2023).

2.3. Çalgının İsimlendirilmesi

THM yazılarında yaygın olarak kullanılan ve eksen sesi olarak kabul edilen ses, “la” sesidir. Dolayısıyla diğer çalgılarda da olduğu gibi bağlama icracıları tarafından “la” sesi referans alınarak isimlendirme yapılmıştır. “Eksen sesi “La” sesi olan ve aktarımlı olarak çalındığında eksen sesi “Do” sesi haline gelen bütün çalgılar, ton veya akort “Do” sesidir” (S. Kartal 6). “Oysa aktarımlı çalgıların isimlendirilmesinde uluslararası olarak kabul görmüş yöntem “Do” sesinin esas alınmasıdır. Herhangi bir çalgı Do perdesini seslendirdiğinde hangi ses elde ediliyorsa ona göre isimlendirme yapılmıştır. Örneğin bir Si bemol klarinet Do perdesini seslendirdiğinde Si bemol sesi elde edilir ve bu sebeple Si bemol klarinet olarak adlandırılır. THM çalgılarında ise örneğin bir bağlama Do perdesini seslendirdiğinde Si bemol sesi duyuluyorsa bağlamanın tonunun “Sol” olduğu düşünülür. Çünkü isimlendirme “La” sesi esas alınarak yapılır ve La perdesi çalındığında duyulan ses “Sol” sesi olacaktır (S. Kartal 7).

Çalgıların isimlendirmeleri konusunda izlenen bu farklı yöntemler iki farklı alandan müzik insanlarının bir araya gelmeleri durumunda karışıklık yaşanmasına sebep olmuştur. Bununla ilgili kendisiyle yaptığım görüşmede Prof. Cihangir Terzi şöyle bir anısını anlatmıştır:

“2003 Japonya’da Türk Yılı’nda Tokyo Senfoni Orkestrası ile konserler oldu. Üsküdar’a Gider İken eserini çok seviyorlar. Buradan onun notasını gönderdim. Nota nereden, la ekseni üzerinden. 70 kişilik senfoniye onu uyarlamışlar. Biz buradan gittik, solistimiz var. Provasına bir başladık, la minör çalıyorlar. Biz götürmüşüz do tonunda bağlama. Biz hemen onu bizim gibi düşünmelerini bekledik. Ne kadar cahilce bir şey söyledik o anda: ‘Bunu transpoze edebilir misiniz do minöre? ‘Onlar da tabi ki ‘Hayır bize böyle gönderdiniz, biz bunu üç ay önce uyarladık. Siz böyle çalacaksınız.’ dediler. Ne yaptık dersiniz? Fa#, misket düzeni üzerinden çaldık. Allahtan tonal çaldık armonik minör gibi düşünüp ama solistimiz ne yapacak? Tizden okuyamayacağına göre pesten okudu ve solistin sesini öldürdük” (Terzi, 26 Aralık 2023).

3. YENİ ESER YARATIM SÜRECİ

3.1. Bestecinin Esere Estetik Yaklaşımı ve Çalgıyı Müzikte Konumlandırışı

Bestecilerin bağlamayı çeşitli şekillerde kullandıkları görülmüştür. Bestecilerin kendilerine ait besteleme pratikleri, kullanacakları çalgılar hakkındaki bilgi birikimleri ve yeni üretilen müziğin amacı o çalgının müzik içinde nasıl konumlandırılacağına etki etmiştir. Bestecilerin bu kararını etkileyen bazı etkenler olmuştur. Kendisiyle yaptığımız görüşmede Doç. Dr. Oğuzhan Balcı bu konuda şunları söylemiştir:

“Yazdığımız müzik eğer ulusal temalı bir şey ise bağlamanın da içinde olduğu bir ensemble müzik yazarken yazacak kişinin belli seviyede halk müziğinden nasibini almasına ihtiyaç var. İkinci tip besteci de bağlamaya yalnızca bir çalgı olarak bakan besteci. Çalgının yalnızca teknik özelliklerinden haberdar olur. Halk müziği bilme zorunluluğu yok, bugün Amerikalı bir besteci de bağlama için bir şey yazabilir ve illa Yozgat Sürmelisini bilmek zorunda değil. Bağlamanın halk müziğinde kullanım şeklini de bilmek durumunda değildir, buna yalnızca bir ses makinası olarak bakar” (28 Aralık 2023).

Yeni üretilen bir müzikte bestecilerin müzikal anlayışları veya ortaya çıkarmak istedikleri eserin amacının bağlamanın rolüne etkisi olmuştur. Kendisiyle yaptığımız görüşmede bu konuyla ilgili Araş. Gör. Dr. Salih Kartal ise şöyle söylemiştir:

“Yazmak istediğim müziğe göre şekillenir. Yazmak istediğim müziğin içerisinde bağlama olması gerektiğini düşünüyorsam bağlamanın nasıl olması gerektiğini yazmak istediğim müziğin estetik yaklaşımı belirliyor. Örneğin ben ‘Kırklar Semahı’ müziğini yazarken bağlamayı en otantik haliyle bırakmak istedim. Piyano ise orada daha uç sahalara giden bir yaklaşım içinde onunla bütünleşiyor. Bağlamayı halk müziği perspektifi içinde kullandım diyebiliriz. Bağlamaya yeni bir şey yaptırmaya çalışmadım. Her müzik böyle olması gerekmez başka bir yazmak istediğim müzikte mesela bağlamaya geleneksel çalım dışında bambaşka şeyler yaptırmak isteyebilirim. Bestecinin estetik yaklaşımına, eserin gerektirdiği estetik yaklaşımına göre değişebilir bağlamanın

kullanılışı. Örneğin Neşet Ertaş ile ilgili bir keman konçertom var. Keman konçertosu ama içerisinde bağlama da var. Orada bağlama daha çok eşlik eder durumda. Orada asıl bağlama rolünü, bozlak rolünü, Neşet Ertaş rolünü de keman oynuyor. Bütün bağlama ile ilgili duyabileceğiniz süslemeler vs. kemanda. Bağlama bir solist gibi değil bir orkestra elemanı olarak var orada. Orkestradaki ses bütünlüğüne katkı sağlayan bir enstrüman olarak var” (28 Aralık 2023).

Bu bağlamda bağlamanın müzik içerisinde eşlikçi mi, yalnızca bir ses makinası mı veya solist olarak mı kullanılacağına besteci öncesinde eserin estetik anlayışına göre karar vermektedir. Bu konu hakkında bağlama icracısı olarak Prof. Dr. Adnan Koç şöyle söylemiştir:

“Bu noktada besteyi kimin ne amaçla yaptığı önem kazanmaktadır. Zira günümüzde gerek bağlama için gerek diğer halk çalgıları gerekse Batı müziği çalgıları için ana branşlarının dışında çok çeşitli müzik türlerine ait denemeler yapılmaktadır. Bu farklı türdeki denemelerde besteci eserinde, çalgıları, kendi çalım özelliklerine göre kullanmamayı tercih edebilir. Eserinde, bağlamayı sadece bir çalgı tınısı veya rengi olarak kullanmak isteyebileceği gibi, bağlamayı bağlama yapan unsurları ile -ki onların en başında yöresel çalım teknikleri gelmektedir de- kullanmak isteyebilir. Bu bakımdan konu bağlama çalgısı ile doğrudan ilişkili ise, bestecinin sadece batı müziği çalgıları bilgisine hâkim olması yetmez, aynı zamanda Türk Müziği ve bilhassa bağlamayı da tanıması hatta belli bir seviyede icra etmesi gerekir. Bu bilgi çalgının, orkestrasında doğru kullanmasını ve konumlandırmasını sağlar” (8 Ocak 2024, İstanbul).

3.2. Çalgıyı Tanımanın Eser Üretimine Etkisi

Birçok okulun bestecilik bölümlerinde Çalgılama ve Orkestralama derslerinde hem çoksesli çalgıların hem de Türk Müziği çalgılarının nasıl kullanılması gerektiği ile ilgili dersler verilmektedir. Fakat yapılan görüşmeler sonucunda bestecilerin Türk Müziği çalgılarını çok sesli müzik çalgıları kadar iyi tanımadıkları görülmüştür. Bu konuyla ilgili kendisiyle yaptığımız görüşmede Araş. Gör. Gizem Alever Sancaktar şu bilgileri aktarmıştır: “Lisans eğitiminin ilk yılında bu dersi almıştım. Orkestrasyon ile çalgılama dersi de alıyoruz, bu derste ise bağlamayı da öğreniyoruz. Fakat çok az bir süre, böyle olunca unutuluyor” (25 Aralık 2023, İstanbul). Bağlamanın yeteri kadar tanınmaması sonucunda icracıların icra sırasında birtakım zorluklarla da karşılaştığı görülmüştür. Kendisiyle yaptığım görüşmede Araş. Gör. Dr. Erdem Şimşek bağlama icracısı olarak bu konuyla ilgili şöyle söylemiştir:

“Bir icracı olarak şimdiye kadar gördüğüm bestecilerin yazılarındaki problem bağlama dilini ve bağlama çalgısının imkanlarını yeteri kadar tanımıyorlar. Mesela çelloyu epey iyi tanıyorlar; kullanılan teknikler, yay teknikleri, hangi akorlar hangi tellerden çıkar, tekniklerin adlandırmaları dahil olmak üzere biliyorlar. Çünkü orkestrasyon dersleri var ve o derslerde ve kitaplarda bu çalgılar ciddi bir şekilde incelenir. Bağlama açısından ise henüz besteciler için bunu anlatan kaynaklar yok. Yakında bir tane çıkacak Oxford’tan Micheal Ellison yazıyor, ona da ben kaynaklık ettim” (25 Aralık 2023).

Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ ise icracı gözünden bestecilerin bağlamayı yeteri kadar tanımamaları ile ilgili gözlemlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Geleneksel çalgılarla ilgi çalgılama yöntemi henüz gelişmemiş bir konu. Kompozisyon bölümlerindeki öğrenciler de hocalar da -Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı olsa da- konuya çok hâkim değiller. Özellikle ülkemizde yaygın olarak çalınan ve üzerine en çok metot çalışması yapılmış milli çalgımız olmasına rağmen bestecilerimiz bağlamayı yeteri kadar tanımıyor. En önemli konu şu ki bağlama tek yönlü bir çalgı değil. Pek çok türü ve farklı çalış biçimleri var. Bestecilerimizin öncelikle bunları tanımaları gerekir. Bestecilik bölümlerine bu konu ile ilgili bir ders konulması lazım. Besteciler genel olarak her tür çalgının pek çok özelliğini bilir. Örneğin fagotun, obuanın, kornonun, kemanın, viyolanın; tınladığı bölgeyi, icra tekniklerini, ses sahalarını, armonize ederken vermek istediğın hissiyata göre hangi bölgeyi kullanacaklarını, yazı biçimini vb. konuları biliyorlar. Fakat kendi ülkelerinin sazı bağlamanın ses sahasını dahi bilmiyorlar. Bestecilerin çalgıyı tanımamazlığı... Bilmiyorlar demek bir suçlama değil meslek hayatımızda gördüğümüz örneklerden yola çıkarak yaptığım bir durum tespiti. Bize gelen çalışmalarda gördüğümüz en önemli problem çalgının ses sahasını bilmemeleri ve bundan kaynaklı yazım problemleri. Öyle yazımlar var ki bağlamada icrası olmayacak aralıklar ve çalgının ses sahasını çok aşan yazımlar var. Bu tür bir sorunla karşılaştığımızda çeşitli çözüm yolları bulmaya çalışıyoruz. Genel olarak en kolay yol olarak ve tabi mecburen ses sahasını aşan durumlarda yazıyı bir oktav aşağı veya yukarı alarak icrası mümkün olan ses sahasına çekiyoruz. Yazılanı adeta bir kâğıt gibi katlıyoruz, küçük bir forma sokup kısıtlı alanda icra etmeye çalışıyoruz. Öyle olunca da register değiştiği için bestecinin asıl duyurmak istediği şey birebir elde edilememiş oluyor. Besteci yaratmak istediği hissi yaratamıyor” (26 Aralık 2023).

Yapılan görüşmelerde bestecilerin çoksesli müzik çalgılarını tanıdıkları kadar Türk Müziği ve THM çalgılarını tanımadıklarına yapılan vurgu dikkat çekmiştir. Bu konuyla ilgili Araş. Gör. Dr. Erdem Şimşek şöyle söylemiştir:

“2010’lu yılların başında bir besteci ile bir eser için çalışıyorduk. Bağlama için de bir parti yazdı. Ben gidip provada notalar ile karşılaştığımda şunu gördüm ki bağlama için yazdığı sesler bağlamada yok. Bağlamada benim o sesleri basabilmem fiziksel olarak mümkün gözüküyordu. Bunu besteci de görünce şaşırıldı. Besteci yalnızca sesi hayal ediyor ama yetersiz kalıyor. Böyle uç örneklerle de karşılaştım” (25 Aralık 2023, İstanbul).

Bir çalgıyla ilgili bilgi birikimine sahip olunmadığımda ne gibi sonuçların doğabileceği ile ilgili bilgileri ise Dr. Öğr. Üyesi Recep Gül şöyle aktarmaktadır:

“Bizim en başta bağlama ile ilgili paternleri, desenleri öğrenmeye ihtiyacımız var; melodi desenleri, akor desenleri, arpej desenleri... Her enstrümanın kalıpları vardır. Onları bile bilsek ciddi anlamda bir başlangıç noktası olabilir

bizim için. Enstrümana mümkün olduğunca yazmak ve geri bildirim almak en önemli şey. İcracı ve bestecinin birbirlerini desteklemesi gerekiyor. İcracılar ile bestecilerin birbirlerinden korkuyor olması gibi bir durumda var. Enstrümanın sınırlarından ziyade psikolojik sınırlar var” (28.12.2023, İstanbul).

Çalgının teknik kapasitesi ve icra pratiklerini biliyor olmanın müziğe ve besteciliğe etkisi ile ilgili kendisiyle yaptığımız görüşmede Terzi şunları söylemiştir:

“Besteciliğin arka planını besleyen şey; müziği hangi alanda yazıyor isek o alanın dönemsel üslubunu, tavrını, repertuvar birikimini bilmek ile hangi çalgıya yazıyorsak, o çalgının teknik kapasitesini ve diğer çalgılar ile olan uyumunu biliyor olmak” (26 Aralık 2023, İstanbul).

3.3.Bestecinin İcracıya ve İcra Tekniklerine Göre Eser Üretmesi

Bestecinin icracıya göre müzik yazdığı örnekler de göze çarpmıştır. Bu konuda Balcı şöyle söylemiştir:

“Ben bağlama için bir müzik yazmadım ama yazacağım. Erdem Şimşek’e bir bağlama konçertosu sözüm var. Orada iki yol var. Birincisi müziği yazacağınız bağlama icracısının bağlamayı çalma şeklinden haberdar olup onun icradaki potansiyelini biliyor oluyorsunuz. Sınırlarınızı onun icracılığına göre belirleyebiliyorsunuz. Her icracının kendi çalgısında yapabildiği herkeste göremediğiniz enterasan icra teknikleri olabiliyor. Kime yazdığınıza göre de değişebiliyor böyle şeyler. Erdal Erzincan gibi bir değerimiz var bizim mesela. Öyle birisine müzik yazacağınız zaman sizin halk müziğinden hiç haberdar olmamış olarak müzik yazmanız garip olacaktır. Dolayısıyla yazacağınız müziğe göre icracı veya sizinle çalışacak icracıya göre sizin de kendinizi getirmeniz gereken birtakım noktalar var diye düşünüyorum” (28 Aralık 2023, İstanbul).

Bu durumda icracının çalgısındaki ustalık seviyesine göre bestecinin çalgıyı konumlandığı yer ve estetik bakış açısı değişkenlik gösterebilir. Bağlamada icracıların mızrap ile veya el ile uyguladıkları farklı çalım stilleri ve yöresel tavırlar vardır. Bunları kendi aralarında “tezeneli çalım teknikleri” ve “tezenesiz çalım teknikleri” (Erzincan, E., Sağ, A., Bağlama Metodu) isimlendirdikleri söylenebilir. Günümüzde bu icra tekniklerinin yanı sıra modern teknikler de çalgı üzerinde denenmektedir. Bazı besteciler bu teknikler özelinde de müzik yazma amacında olabilir. Bununla ilgili yapılan görüşmede Araş. Gör. Tayfun Demirbaş şöyle söylemiştir:

“Bağlama aynı zamanda solo enstrüman olduğu için çalacak kişinin icra pratiğine de hâkim olmamız lazım. Bir icracı vardır sırf deyiş çalar, onunla ilgilenir ve o konuda uzmanlaşmıştır, biri vardır şelpe üzerine çalışır, o teknikle daha rahat icra gerçekleştirebilir, başka bir icracı tamamen tezene teknikleri üzerine yoğunlaşmıştır ve onunla kendini ifade edebilir. Dolayısıyla ben bağlama ailesinin hangi üyesinden olduğunu belirler ve o sazı kimin çaldığına bakarım, daha sonra onunla görüşmek isterim. O kişiyle görüştüğünden sonra onun becerilerini ele alıp ona göre beste yaparım. Ben henüz şelpe tekniği ile bir

çalışma yapmamış bir icracıya sayfalarca şelpe tekniği yazdığım zaman pek bir işe yaramaz” (29 Aralık 2023, İstanbul).

Bağlama için tek bir çalım tekniğinden söz edemediğimizden bestecilerin hangi icracılar ile çalıştıklarının eser üretim sürecinde önem taşıdığı görülmüştür.

3.4. Besteci ve İcracı Arasındaki Yazılı İletişim: Notasyon

Çoksesli müzik alanında her çalgı grubunun seslendirdiği farklı dikey veya yatay çizgilerin olduğu görülmüştür. Çoksesli müzik alanında birçok notasyon şekli olmasına rağmen besteciler müzik yazımında belli bir standardizasyona sahip, uluslararası olarak kabul görmüş sembolleri kullanmışlardır. Çoksesli müzik pratiğinde besteci ve icracı ile iletişime geçen tek unsurun nota olması amaçlanmıştır. Bağlama icracılarının ise alışık olduğu icra pratikleri, kendilerine ait kavramları, kabulleri ve dinamikleri olduğu görülmüştür. Bu konuyla ilgili yaptığımız görüşmede Prof. Cihangir Terzi şöyle söylemiştir:

“Evrensel notasyonu çok iyi anlamamız gerekiyor. Tonal müzik ve 12 gam üzerinden görme ve çalma ve okuma yetisini elde etmemiz gerekiyor. Burada bir kısıt var. Bu sadece halk müziği öğrencileri ile alakalı bir durum değil. Makamsal ve model açıdan da o yapıları iyi bilmek gerekiyor, onları da 12 ton üzerinden donanımları ile sistematik olarak derece derece neyi nereye aktaracağımızı bilmemiz gerekiyor. Bu bir başlangıç eğitimidir. Şu anki notasyon pratik gibi görünüyor ise de uluslararası ölçekte kifayetsiz...” (26 Aralık 2023, İstanbul).

Bağlama icracılarının müzik yazısı konusunda kendi içinde ortak bir dili benimseyememiş olması bağlama icracılarının kendileri için de karşılaşılan güçlüklerden biri olmuştur. Bu konuyla ilgili yaptığımız görüşmede Araş. Gör. Dr. Erdem Şimşek şöyle söylemiştir: “Bağlama icracılarının eksikleri de söz konusu. Çağdaş müzik bestelerinin müzik yazılarında çok farklı yazım stilleri var. Bağlama icracıları olarak bu farklı müzik yazılarını okuma konusunda da bestecinin beklentisini karşılayamıyorduk belki de. Bu sebeple ortak bir dil kurulması güç oluyordu”(25 Aralık 2023, İstanbul) Bestecilerle icracılar arasında notanın yeteri kadar açıklayıcı bir unsur olmaması sonucunda iki taraf birbirini anlamak için üretim sürecinde veya provalarda çaba göstermek zorunda kaldıklarını söylemişlerdir.

Bestecilerin farklı türdeki icracılarının davranış kalıplarından yeteri kadar haberi olmadığında ve kendi besteleme pratiklerine göre bir notasyon hazırladıklarında icracılar ile aralarında birtakım problemlerin doğduğu görülmüştür. Bu konuyla ilgili yaptığımız görüşmede besteci Araş. Gör. Tayfun Demirbaş şu bilgileri aktarmıştır:

“Herhangi bir geleneksel orkestraya veya geleneksel bir nota ile çalmaya alışık bir enstrümana müzik yazıyorsak iş çok kolay oluyor. Diyelim ki kemana yazıyoruz, ben bir müzik yazıyorum, yüzlerce keman notası incelemişim, o da yüzlerce keman notası çalmış dolayısıyla aramızda görünmez bir bağ oluşmuş oluyor. Ben besteci olarak yazdığım şeyi onun nasıl artiküle edeceğini biliyorum. O da benim yazdığım müziği nasıl çalması gerektiğini aşağı yukarı biliyor. Bunlarla ilgili ekstra notlarım olursa ya üzerine yazabiliyoruz ya da

buluşabilecek durumdaysak bir provası varsa bu işin o provada gerekli notlarımızı belirtiyoruz. En çok not modern müzikte oluyor. Klasik bir eser yazıyorsak çok fazla notaya gerek kalmadan nota ile işi çözebiliyoruz. Türk müziği enstrümanlarında ise bu biraz daha karışık olabiliyor. Orada biraz nota ile değil de meşk usulü ile çalışmaya alışık insanlar. Sırf nota ile çalışan Türk Müziği icracıları da var ama doğası gereği meşk sistemi ile öğreniyorlar enstrümanları. Dolayısıyla meşk sistemi ile öğrendikleri için ekollerin çok büyük etkisi oluyor üzerlerinde. Kimin kimden ders aldığı, o ders aldığı kişinin kimden ders aldığı ve onların önüne konulan notalara nasıl tepki verdiği, nasıl icra ettiği çok değişebiliyor” (29 Aralık 2023, İstanbul).

Yapılan görüşmelerde icracıların bağlamanın için yazılan müzik yazılarının bağlamaya uygun olmamasından kaynaklı ortaya çıkması düşünülen sonucun başarıya ulaşmadığı görülmüştür. Bu konuyla ilgili yaptığımız görüşmede Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ şöyle söylemiştir:

“Bestecilerimiz bağlamanın çalgısal yazısına hâkim değil. Örnek olarak; bir orkestra içinde yaylı sazlara vermek istediğiniz hissiyata göre icra tekniklerini yazarsınız. Bağlamaya dair bu detayları bilmedikleri için, her şeyi tezeneli gibi düşünebiliyorlar. Dolayısıyla yazdıkları şey daha çok mandoline yazılmış gibi oluyor. Çalgının tavrı ve çalış üslubu kayboluyor. Halbuki bağlamanın kendi iç ahengi var, sahip olduğu düzenler, pek çok farklı icra biçimi ile çok zengin bir duyuya sahip. Bunlar bilinse çok daha etkili kullanılabilir, çok daha yaratıcı ve dikkat çekici ürünler ortaya çıkabilir. Bağlama tek sesli ve tek telli çalınan bir saz değil bunu gözden kaçırmamak lazım. Bağlamada da karşılaştığımız bu durum gitar için bir partiyon yazıp tek telde çaldırmaya benziyor. Bu çalgıların çalış üslubu böyle değil ki. Değindiğim problemler kendi meslek tecrübemden edindiğim izlenimlerdir. Daha önce içinde bulunduğum çalışmalardan besteci Salih Kartal’ın yaptığı ve benim katıldığım çalışmalarda bu eksik yoktu sanırım. Besteci bağlama çalmayı bildiği ve bu konularla ilgili çalıştığı için sanırım bahsettiğim konularda eksikler olmuyordu. Onun dışında pek görmedim. Özetle problem şudur; besteci bağlama için yazdığı bir şeyi bağlama gibi düşünemiyor çünkü tam olarak bağlamayı tanımıyor” (26 Aralık 2023, İstanbul).

Besteciler ise icracılar arasındaki problemlerin icracıların çoksesli müzik standartlarında müzik yazısı okuma becerilerinin yeterince gelişmediğinden meydana geldiğini bildirmişlerdir. Bu konuyla ilgili yaptığımız görüşmede Doç. Dr. Oğuzhan Balcı şöyle söylemiştir:

“Klasik müzik icracıları ve THM icracıları ellerindeki mevcut ortalama 150-200 yıllık bir döneme ait bir müziği kendi dağarcıklarına katma üzerine çalışmalar yapmaktalar. İster makamsal bir şey olsun ister halk müziğindeki farklı ayaklardan yazılmış müzikler olsun; eserlerin notaları belli bir ses üzerinden yazılmıştır. Ağırlıklı olarak portedeki “la” üzerinden yazılmıştır veya benzeri bir yerden yazılmıştır. Siz aynı müziği bir başka tondan bugün en

önemli icracının önüne koyduğunuzda sanki o çalgıyı çalmıyormuş gibi şaşırıp kalıyor. Halbuki icracılığı üst seviyede ama nota okur-yazarlığı o güne kadar ki eğitim sürecinde geçirdiği repertuarın tamamı aynı şekilde, aynı yerlerden ve aynı figüratif yazularla yazıldığı için örneğin "Fidayda" ezgisini "re" üzerinden yazdığımızda sonuca bakmanızı öneririm. Bu korkunç bir şeydir ve bizimki gibi bu işin hamisi olan bir okulun bile bunu çözememiş olması bence en büyük ayıplarımızdan birisidir. Sadece bir perde üzerinden nota okuyamayan harika icracılar yetiştiriyorsunuz; bu çok trajik bir tablo. Dolayısıyla önce bu icracılarımızın belli seviyede nota okur-yazarlığının olmuş olmasına ihtiyaç var. Çünkü bir besteci müzik yazarken ulusal müziklerimizde olduğu gibi 2-3 dakikalık müzikler yazmak zorunda değil. Gerekirse 17 dakikalık- 47 dakikalık müzikler yazabiliyoruz. Dolayısıyla siz baştan sona sadece 'la' perdesi üzerinde müzik yazamazsınız. Bu monotonun en alası olur. Sizin sürekli birtakım modülasyonlarla müziğinizi şekillendiriyor olmanız lazım. Siz ilk modülasyon yapışımızda icracı nota okuryazarlığı eksikliğinden dolayı kopmuş oluyor" (28 Aralık 2023, İstanbul).

Bestecilerin notasyon konusunda yaşadıkları birtakım problemleri çözmek için icracı ile temas halinde olma, geri bildirimler alma, nota üzerine performans notları yazma veya icracının organik katkısına izin verme gibi yollar izledikleri görülmüştür. Bu konuyla ilgili Doç. Dr. Oğuzhan Balcı şöyle söylemiştir:

"Halk müziğinde la sesi eksen sesi alındığı için yanlış anlaşılmalara sebep olabilir. Bu sebeple mutlaka bestenin giriş sayfasında açıklamalar kısmında bu detayların belirtmesi gerekir. Örneğin: Bağlama in C (THM la) bu tabi geçiş süreci için bir öneri, yoksa mutlaka bunun öğrenilmesi lazım. İcracı do tonuna akort ettiğinde bağlamanın tellerinin la, sol, re olmadığını do, la diyeyiz, fa olduğunun farkında olması lazım. Bestecinin eserin açıklama bölümünde kullandığı notasyonu, bağlama ile bilgileri, hangi seslere akort edeceğini mutlaka belirtmesi gerekir" (28 Aralık 2023, İstanbul).

Notasyon üzerinde her şeyin yazılı halde olmasının karmaşaya sebep olabileceği de düşünülmüştür. Bununla ilgili yaptığımız görüşmede Araş. Gör. Tayfun Demirbaş şu bilgileri aktarmıştır:

"Ben her şeyin alınıp bir sembol ile notanın üzerine koyulması taraftarı değilim. Batı müziğinde de çalgılı ile yapılan modern müzikte de her şeyin nota üzerinde bulunması gerekmiyor. Gerektiğinde grafik notasyon, gerektiğinde o hareketi ifade edecek ufak bir not şeklinde çözüm bulunuyor. Öncelikle temel tekniklerin nasıl yazılacağı konusunda önce herkesin hemfikir olması lazım" (29 Aralık 2023, İstanbul).

İracılar ve bestecilerin yerleşik icra ve besteleme pratiklerinin dışına çıktıklarında soru işaretleriyle karşılaştıkları görülmüştür. Bu konuyla ilgili yaptığımız görüşmede Eray Altınbüken şöyle söylemiştir:

“Karşılıklı diyalog ve pragmatizm çok önemli. Fiiliyata ve fiziksel sonuçlara önem vermek gerekli. İdealistlik olmamalı; fikir olarak çok değer vermekten dolayı zordan şaşmamak müzikaliteyi yitirmeye sebep olabilir. Müziğin kendisi, ruhu bizim ana amacımız olmalı. Orkestrasyon fiiliyat üzerinden işler. Amaçlar idealarla belirlenir ama amaçlara gidiş yolu pratikle belirlenir. Yazdığımız notalar bir araçtır, notalar müziğin beraberliğine zarar verecek bir duruma neden olacaksa notalar gözden geçirilebilir” (29 Aralık 2023, İstanbul).

4. ÇÖZÜM PRATİKLERİ

4.1. Bestecilerin Çözüm Pratikleri

Bu zamana kadar yeni bir eserin yaratım sürecinde bestecilerin karşılaştıkları zorlukları çözmeye dair birtakım girişimleri olduğu görülmektedir. Bu girişimler sonucu icracılar ile ortak dili yakalamaya çalışan bestecilerle yaptığımız görüşmelerde kendi deneyimleri hakkında şöyle söylemektedirler:

Doç. Eray Altınbüken:

“Besteci icracı ile iş birliğine açık olacak. Bağlama icracısından gelecek geri dönüşleri mutlaka değerlendirmek lazım. İracıların kendileri çalarken bir standartları var. Bestecilerin bunun bilincinde olması lazım. Öte yandan da diyor ki ‘Ben sizin alıştığımız icra pratiğinin dışında bir bölgeye aldım şu anda, birebir yazdıklarımı çalmanız lazım ama şu bölgede de ben sizin enstrüman üzerindeki birikimimizden ve serbest süsleme yeteneğinizden faydalanmak istiyorum. Burayı benim için süsler misiniz?’ diyebilir bunu notada belirtebilir. Provalarda yapılan süsleme denemeleri üzerinde anlaşılınca notaya geçirip eserin sabit hali şekline de sokabilir kendisinin bir irade kullanacak birikimi yoksa” (29 Aralık 2024, İstanbul).

Dr. Öğr. Üyesi Recep Gül:

“Mutlaka icracı ile çalışmak gerekiyor. İracının rahat yaptığı kalıpları ve pozisyonları öğrenmeye çalışıyorum ve onlar üzerinden ya doğaçlama ya da onlar üzerinden çıkacak olanların varyasyonları üzerinden ilerlemeye çalışıyorum. Bu da tabii çıkacak olan müziği etkiliyor; kafamda bir müzik oluşturup yapmıyorum. Ben genel olarak bir beste içerisinde çok fazla enstrüman değiştirmeyi seven bir besteci değilim. O yüzden de bir bağlama ve bir düzen seçip eseri ona göre yazmayı tercih ediyorum. Eğer öyle yapılacaksa o enstrümanı değiştirmesi için icracıya belli bir süre vermek gerekiyor. Eserin devamlılığını ve bütünlüğünü bozmayacak, enstrüman değişimi için icracıya alan yaratacak şekilde üretmek gerekiyor” (28 Aralık 2023, İstanbul).

Araş. Gör. Dr. Orkun Zafer Özgelen:

“Performans notu yazmak işe yarayabilir. Bağlamaya geleneksel bir müzik yazmıyorsanız da bağlamayı bir sound elementi olarak kullanıyorsunuz. Çeşitli elle çalma teknikleri ya da perküsyonal çalım teknikleri var. Çağdaş klasik müzikte kullanılan işaretleri var bunların. Performans notlarında

belirtilebilir bunlar. Dolayısıyla icracı ile bestecinin çok fazla irtibat halinde olmasına gerek kalmaz. Geleneksel müzik için halk müziğini tanımayan bir besteci bağlamaya müzik yazıyorsa o zaman mutlaka bir icracı ile görüşmesi lazım. Bu batı müziği enstrümanlarında da böyle. Çalamadığım bir enstrümanla ilgili icracı ile iletişime geçiyorum” (28 Aralık 2023, İstanbul).

Araş. Gör. Tayfun Demirbaş:

“Ben besteci olarak icracı ile inatlaşılması gerektiğini düşünüyorum her zaman. Bu kişiden kişiye değişebilir. Benim yazma alışkanlığım ile onun icra alışkanlığı örtüşmeyebilir. Fakat bu sonuçta benim müziğimin çalınmamasına sebebiyet verecekse ben onun anlayacağı dilden yazmayı tercih ederim. Neticede amaç o müziğin çalınması” (29 Aralık 2023, İstanbul).

4.2. İcracıların Çözüm Pratikleri

Prof. Adnan Koç: “Besteci eğer bağlama çalgısı hakkında yeterli bilgiye sahip değilse, beste yapımı aşamasında bağlama icracısından çoğu zaman yardım talep edebilir ve bir iş birliği içine girebilir. Bu süreçteki yardım, bestenin daha etkili, daha güzel ve uygun şekilde bağlama partisinin oluşmasına doğrudan katkı sağlamaktadır” (8 Ocak 2024, İstanbul). Akort düzeni ve bağlama ebatı konusunda icracıların zorunlu ve seçmeli karar verdiği durumlar olabilir. Bu konuyla ilgili Koç şöyle söylemiştir:

“Bağlama aktarımlı bir çalgı olduğu için, yani kendi içinde kullandığı akort sistemi ile diyapazon esas alındığında çalınan ile duyulan frekans arasında fark meydana geldiğinden dolayı, bu duruma hâkim olmak gerekmektedir. Şöyle ki, Halk Müziği’nde eserlerinin büyük bir bölümü ‘La’ karar olarak yazılmıştır ve bağlama icracısı eserleri ‘La’ eksenli düşünerek çalar. Ancak bu ‘La’ karar olarak bağlamada çalınan eserlerin gerçek tınladığı frekans, tercihe bağlı olarak genellikle ‘Si – Do – Do#’ ve nadiren Re ‘seslerine tekabül etmektedir. Bu bakımdan orkestra partisyonunda bu durumu birincil olarak ele alıp halletmek gerekir. Bir eserin tonu ‘Si – Do ve Do#’ ise bağlamanın orkestraya uyum sağlaması zor olmaz. Zira teknesi 40-41 cm olarak kullanılan, neredeyse standart olarak halk arasında yer edinmiş bağlamada, icra için ister “bozuk düzeni” ister ise “bağlama düzeni” tercih edilsin, esere kolaylıkla eşlik edilebilir. Ancak eserin tonu ‘Re’ ise daha küçük ebatta bir saz tercihi yapmak gerekir” (8 Ocak 2024, İstanbul).

İcracılar bestecilerin bağlamanın ses sahasını bilmemelerinden kaynaklı birtakım problemlerle karşılaştıklarını da belirtmişlerdir. Buna ürettiği çözüm olarak kendisi ile yaptığımız görüşmede Doç. Ali Kazım Akdağ şöyle söylemiştir:

“Öyle yazımlar var ki bağlamada icrası olmayacak aralıklar ve çalgının ses sahasını çok aşan yazımlar var. Bu tür bir sorunla karşılaştığımızda çeşitli çözüm yolları bulmaya çalışıyoruz. Genelde en kolay yol olarak ve tabii mecburen ses sahasını aşan durumlarda yazıyı bir oktav aşağı veya yukarı alarak icrası mümkün olan ses sahasına çekiyoruz. Yazılanı adeta bir kâğıt gibi

katlıyoruz, küçük bir forma sokup kısıtlı alanda icra etmeye çalışıyoruz” (26 Aralık 2023, İstanbul).

Bu zamana kadar karşılaştıkları sorunları diyalog yöntemi ve kendi tecrübeleri ile gidermeye çalıştığını söyleyen Şimşek, kendisi ile yaptığımız görüşmede bu konuda şunları söylemiştir:

“Benim besteci ile diyalog kurarak dahil olduğum birçok proje oldu. İşin içine girince tabi ki zorluklarla karşılaştık. Günümüzde bağlama deyince geniş bir aileyi anlıyoruz artık. Bunun içerisinde divan, tanbura, üç telli, cura birçok üye var. Bağlamanın icra teknikleri ise ayrı konu; şelpe teknikleri, tezene teknikleri. Bunun yanı sıra akort çeşitliliği ve notasyon çeşitliliği de vardır. Bunların hepsini besteciye bir anda anlatabilmek oldukça zor. O yüzden ilk zamanlar bunu çözmek için şöyle diyordum: ‘Siz yazın ben onu çalarım bir şekilde. ‘Dolayısıyla bestecilerin kafasında bir çalgı vardı. Ona bir şeyler yazıyorlardı. Bazı bestecilerimiz var ki çalgının ses sahasını bilmiyor. Ben kendime göre onları uyarlıyordum. Bestecinin yazdığı besteyi inceleyip elimdeki çalgıları düşünüp ondan sonra sazıma karar veriyordum. Bir akort ve bir pozisyon buluyordum o sazda, oradan bir renk yaratmaya çalışıyordum. Burada icracının yaratıcılığına kalıyor bu iş. Hatta bazı besteciler benim çaldığıma göre partiyonları değiştiriyordu. Bazı besteciler ‘Ben böyle yazdım ama sen bunu bağlama dilinde çal. ‘diyebiliyordu. Bu konuda biraz daha kendime güvenmeye başlayınca bestecilerle daha farklı diyalog kurmaya başladım. Daha iyi anlatıp daha çabuk anlayabilir bir duruma geliyoruz. Çünkü bağlamayı tam olarak bilmeyen birisi bağlamaya müzik yazmayı düşünüyor. Beste yapmadan önce icracı ile diyalog kurar ise çok daha başarılı olunabilir” (25 Aralık 2023, İstanbul).

Bağlamanın transpoze çalgı olması bir yandan avantaj olarak da görülmüştür. Fakat Terzi, yazılan müziği aktarım tonal düşünmek zorunda kaldıklarında icrada uyguladıkları tekniklerde etkilendiklerini şu cümlelerle aktarmıştır:

“Elimdeki sazın perdeleri yazılan eksende değil. Tonal yapı içerisinde aktarımlar yapmak istediğinizde çalgının frekanslarını ya çok inceltmeniz gerekiyor ya pes bırakmanız gerekiyor. Transpoze ettiğimiz yerde tadı tuzu olmuyor icranın... Aktarım yaparken tonal düşünüyorsunuz ve geleneksel tavrı uygulayamayabiliyorsunuz. Sırf çok basit bir parçada bile notasyon problemi nedeni ile epey bir zorluk yaşadım. Bana kürdi olarak yazdı verdi diyelim ki, evet her yerden aktarım yapıp çalabilirim. Ama bir anda mi minör geliyor. Mi üzerine kürdi kurduğunuzda hiçbir altere ses almaz. O anda onu düşündün hadi... Bu daha çok icracının sorunu” (26 Aralık 2023, İstanbul).

5. SONUÇ

THM'nin tek sesli insan sesine eşlik etmeyi amaçlayarak notaya alınan arşivlerinin çalgıcılar için herhangi bir performans fikri vermediği görülmüştür. Bu durumdan kaynaklı olarak icracılar, kendilerine uygun yazım stilleri geliştirmiş, geçmişten günümüzde halk

müziği çalgıları için birçok metot çalışması yapmışlardır. Bu metotlar çalgıların nasıl çalınacağı ile bilgi vermekle beraber birçok metodun birbirinden farklı sembollerle icra tekniklerini anlatması halk müziği icracılarının kendi aralarında da ortak bir dil benimseyememesine sebep olmuştur. Çok sesli müzikte ise modern müzik notaları hariç geçmişten günümüze kadar notasyon anlamında uluslararası ölçekte belirli bir standardizasyona ulaşmıştır. Çok sesli müzikteki bazı sembollerin THM çalgı metotlarında farklı anlamlar taşıyarak kullanılması bağlama metotlarını inceleyen diğer alandaki besteciler için kafa karışıklığına sebebiyet vermiştir. Her gelenek kendi içinde yerleşik bir icra pratiği oturtmuş olduğundan farklı kültürlerden iki müzisyen bir araya geldiklerinde çok büyük soru işaretleri ortaya çıkmıştır. Bir araya geldiklerinde oluşan melezleşmiş çalışma ortamı sebebiyle ortak bir dil yakalamak için besteciler ve icracılar diyalog yoluna gitmiş ve geribildirimler olarak müziğin hayal edilene en yakın şekilde seslendirilmesini amaçlamışlardır. Besteciler çoksesli müzik çalgılarında olduğu kadar Türk Müziği çalgılarında -enstrümantasyon (çalgilama) kaynakları ve bağlama için geleneksel tavırlar için yazılmış beste çalınmaları hariç- eser örnekleri bulamamalarından dolayı yalnızca metotları inceleyebilmişler ve metotlardaki çeşitli yazım şekilleri sebebiyle de kendi müzik yazılarında kullanacakları dile karar vermekte zorlanmışlardır. Bazen de besteciler bağlamayı yeteri kadar tanımadan yalnızca bir enstrüman gibi düşünerek bağlamanın teknik kapasitesine uygun olmayan notasyonlar ile icracıların karşısına çıkmışlardır. Bazı durumlarda ise yazdıkları müziği hayalindeki gibi duymak için icracının organik katkısını sunmasını beklemişlerdir. Her iki durumda karşılaşılan problemleri besteciler ve çalgıcılar diyalog yoluyla çözüme gitmişler veya nota üzerine performans notları olarak çözüm yolu aramışlardır.

Bu çalışmada icracıların ve bestecilerin yaşadıkları bahsi geçen sorunlara karşı üç çözüm önerisi sunulmuştur. Birinci olarak bağlama metotlarındaki yazım dilinin -kişisel icra teknikleri hariç- uluslararası bir standarda oturtulması gerektiği görülmüştür. İkinci olarak çok sesli müzik çalgılarında olduğu gibi çalgılama teknikleri kaynaklarının çoğalması ve bağlamayı icra eden bestecilerin çoğalıp bu alanda müzik yazısı örneklerinin artması gerektiği görülmüştür. Üçüncü olarak bu konuyla ilgili icracı ve bestecilerle, yeni eserlerin yaratım sürecini kolaylaştıracak deneyimlerin yaşandığı workshop çalışmaları yapılmasının yaşanan problemlerin azalması adına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Altınay, Fatma, Reyhan. *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Alanında Yapılan Bilimsel Çalışmalar*. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, 2000.
- Demirbaş, Tayfun. *Enstrümantasyon Açısından Telli ve Yaylı Türk Halk Müziği Çalgıları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2020.
- Kartal, Salih. *Türk Halk Müziği Çalgıları için Çalgılama Teknikleri: Kemane, Kaval ve Bağlama*. Sanatta Yeterlik. İstanbul Üniversitesi, 2023.
- Şimşek, Erdem. *Otantisite inşası çerçevesinde Türkiye’de bağlama icrasının değişim süreci: Gelenek, icat, ihtilaf, ihya*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2022.
- Balcı, O. Kişisel görüşme. 28 Aralık 2023.
- Altınbüken, E. Kişisel görüşme. 29 Aralık 2023.
- Demirbaş, T. Kişisel görüşme. 29 Aralık 2023.
- Gül, R. Kişisel görüşme. 28 Aralık 2023.
- Akdağ, A. K. Kişisel görüşme. 26 Aralık 2023.
- Şimşek, E. Kişisel görüşme. 25 Aralık 2023.
- Terzi, Cihangir. Kişisel görüşme. 26 Aralık 2023.
- Kartal, S. Kişisel görüşme. 28 Aralık 2023.
- Özgelen, O. Z. Kişisel görüşme. 28 Aralık 2023.
- Sancaktar, G. A. Kişisel görüşme. 25 Aralık 2023.



Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Kitap Tanıtımı

Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı

Hanife Şahin

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Doktora Öğrencisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ORCID: 0000-0002-2624-2310

s_hanife@outlook.com.tr

Şahin, Hanife. "Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı". *Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi* 4.2 (Kış 2024): 73-79.

DOI: <https://doi.org/10.54281/kundergisi.51>.

Geliş Tarihi: 07.12.2024 / Kabul Tarihi: 17.12.2024 / Yayımlanma Tarihi: 30.12.2024

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri

Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı

Hanife Şahin

Çetindaş, D., Oylubaş Katfar, D., Sayak, B. editörler. *Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı*. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları, 2024.

Cumhuriyet'in 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri: Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah Armağanı adlı kitap Cumhuriyet'in yüzüncü yılı dolayısıyla ülkenin yetiştirdiği önemli akademisyenlerden Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın Türk edebiyatına yaptığı katkıları onurlandırmak amacıyla hazırlanmıştır. Akademik hayatı boyunca yaptığı incelemeler ve yetiştirdiği araştırmacıların yanı sıra, bazı üniversitelerde edebiyat bölümünün kurumsallaşması için verdiği mücadeleler onun yeni Türk edebiyatı alanına sağladığı önemli katkılardan bazılarıdır. Tüm bunlar edebiyat biliminde devam eden ilerlemenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Kitap, Türk edebiyatının son iki asrını, özellikle de Millî Edebiyat ve sonrasını kapsamlı bir şekilde ele alan akademik bir çalışma niteliğindedir. Kapadokya Üniversitesi Yayınları tarafından yayımlanan bu kitap, Dilek Çetindaş, Duygu Oylubaş Katfar ve Bülent Sayak'tan oluşan editör kurulunun yazdığı ortak "Ön Söz", Duran Can Gazioğlu'nun yazdığı "Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın Akademik Öz Geçmişi", Duygu Oylubaş Katfar ve Bülent Sayak'ın "Prof. Dr. İnci Enginün ile 'Edebiyat Tarihi, Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Edebiyatının Panoraması ve Geleceği' Üzerine Mülakat" adlı yazılar dışında dört ana bölümden ve elli bilimsel yazıdan oluşmaktadır.

Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın akademik biyografisinde Türk edebiyatına kazandırdığı öncü ve ilham verici çalışmaları, yetiştirdiği araştırmacılar vesilesiyle edebiyat bilimine katkılarından bahsedilmektedir. Ayrıca, Prof. Dr. İnci Enginün ile yapılan mülakatta, edebiyat tarihi yazımının zorlukları, edebiyat tarihi yazan önemli isimlerin alana etkileri ve edebiyat çalışmalarında farklı bakış açılarına duyulan ihtiyaçlar tartışılmaktadır. Böylece edebiyat bilimi için farklı bakış açıları geliştirmenin önemi vurgulanır ve kitapta yer alan yazıların bu tutumla kaleme alındığı söylenebilir.

Kitapta yer alan dört ana bölümde ise edebiyatın milliyetçilik, toplumsal cinsiyet, tarih söylemi ve eleştiri gibi farklı yönlerini derinlemesine inceleyen çeşitli akademik çalışmalar yer almaktadır. Eserde Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın kadın ve edebiyat, milliyetçilik ve

edebiyat, tarih ve edebiyat gibi konularda yaptığı çalışmalardan yola çıkılarak yeni bakış açıları geliştirilmeye çalışıldığı söylenebilir. Eser, disiplinler arası bir bakış açısıyla hazırlanmış olup, edebiyatın farklı alanlarını bir araya getirerek bütüncül bir perspektif sunmaktadır. Böylece okuyuculara zengin bir bilgi birikimi sunmak ve kültürel yapının edebî birikim üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Kitapta yer alan bölümler ve makaleler şu şekildedir:

Ömer Seyfettin'in 'Diyet' adlı öyküsü trajik ve mitolojik açıdan incelenir ve öykü Sofokles'in Kral Oidipus'u bağlamında değerlendirilerek başkarakter Koca Ali'nin Ödipal bir trajik kahraman olup olmadığı tartışılır. Ayrıca, öykünün mitolojik katmanları çözümlenerek, Ömer Seyfettin'in milliyetçi perspektifine ışık tutulur (43 – 63). Bir sonraki yazıda Ömer Seyfettin'in öykülerinde "Tükenen Türk" kavramı ve bu kavramın üretim-tüketim algısını nasıl yansıttığı incelenir ve Ömer Seyfettin'in öykülerinde Türk milletinin üretim ve tüketim alışkanlıkları ele alınarak, milliyetçi bir bakış açısıyla toplumsal eleştirilerde bulunulur (64 – 79). Diğer yazıda Ömer Seyfettin'in II. Meşrutiyet Dönemi milliyetçilik anlayışı ve bu anlayışın "Tanzimat" algısını nasıl şekillendirdiği tartışılır. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde II. Meşrutiyet'in ilan ve getirileri ele alınarak, bu dönemin edebî metinlerdeki yansımaları analiz edilir (80 – 93). Bunların yanında Eko-milliyetçilik kavramıyla ilgili bir yazı bulunur. Mehmet Emin Yurdakul'un "Dağlılar" hitabesinde doğanın ve çevrenin korunmasına yönelik vurguları ve milliyetçilik kavramını ekolojik açıdan değerlendirmesi ele alınır. Bu bağlamda, doğa ve vatan kavramlarının nasıl iç içe geçtiği ve milliyetçi söylemin ekolojik bir perspektifle nasıl yeniden yorumlandığı üzerinde durulur. (94 – 103). Bölümün son yazısında Yeni Lisan ve Millî Edebiyat Hareketi tarihsel olaylar ve gelişmeler üzerinden değerlendirilir. *Oluş Biten Şeyler'e* yoğunlaşarak dönemin sosyo-politik ve kültürel değişimlerinin bu hareketler üzerindeki etkilerine değinilir. Yeni Lisan hareketinin dilde sadeleşme ve millî kimlik oluşturma çabaları, Millî Edebiyat Hareketi ise ulusal edebiyatın inşasında oynadığı rolü bakımından tartışılır. Makalede bu hareketlerin edebî ve kültürel dönüşümleri, tarihsel bağlamda okunarak, dönemin dinamikleri ve etkileri ortaya konulur (104 – 122).

Genel bir ifadeyle milliyetçilik temasının Türk edebiyatındaki yansımalarının incelendiği söylenebilir. Ömer Seyfettin ve Mehmet Emin Yurdakul gibi yazarların eserleri üzerinden milliyetçilik kavramının ele alındığı ve Yeni Lisan ile Millî Edebiyat Hareketi'nin edebiyat üzerindeki etkilerinin tartışıldığı görülür. Bu makalelerde milliyetçilik ve edebiyat arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşılır.

"Toplumsal Cinsiyet ve Edebiyat" bölümünde Oğuz Öcal'ın "*Muhadarat* Romanında Özgürlüğüyle Kararsızlığın Tezahürü: Kendinden Vazgeçme Durumu", S. Dilek Yalçın Çelik'in "*Duygu Asena'nın Romanı Kadının Adı Yok... Yoksa Annesinin Kızı Olmak mı?*", Duygu Özakin'in "*Nezihe Meriç Yazınında Başkalarının Kiri'ni Bulmak: Kadının Görünmeyen Emeği Üzerine Bir Tartışma*", Hilal Akça Öcal'ın "*Melisa Kesmez'in Öykücülüğü: Anneler ve Kızları*", Kadir Can Dilber'in "*Zoomorfik Dil ve Kadının Metalaştırılması Ömer Seyfettin'in 'Aşk ve Ayak Parmakları' Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme*" Ferudun Ay'ın "*Mübadele'nin 100. Yılında Türk Edebiyatı: Mübadele Romanlarında Kadın*", Hilal Tülegen-Palta'nın "*Orhan Kemal'in Cemile ve Eskici ve Oğulları Romanlarında Erkeklik Kurgusu*" adlı yazıları yer almaktadır.

Bu bölümde bulunan yazılar hakkında şunlar söylenebilir:

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat* romanında kadın karakterlerin özgürlük arayışları ve bu süreçte yaşadıkları kararsızlıklar incelenir. Romanın ana karakterinin özgürlüğe ulaşma çabaları ve bu süreçte kendinden vazgeçme durumları üzerinde durulur (123 – 136). Yine bir kadın yazar üzerinde durulan diğer çalışmada ise Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* romanı feminist bir perspektiften değerlendirilir. Romanın ana karakterinin annesiyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin karakterin kimlik oluşumundaki rolü tartışılır (137 – 156). Diğer bir yazıda ise Nezihe Meriç'in eserlerinde kadınların görünmeyen emeği ve toplumsal rolleri ele alınır. Meriç'in öykülerinde kadın karakterlerin günlük yaşamlarındaki mücadeleleri ve toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yansıttığı incelenir (157 – 179). Başka bir kadın yazar olan Melisa Kesmez'in öykülerinde anne-kız ilişkileri ve bu ilişkilerin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl ele alındığı ortaya konulur. Kesmez'in öykülerindeki kadın karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri ve bu ilişkilerin toplumsal yansımaları değerlendirilir (180 – 194). Bir sonraki yazıda ise Millî Edebiyat Dönemi'nin önemli isimlerinden olan Ömer Seyfettin'in "Aşk ve Ayak Parmakları" hikâyesinde kullanılan zoomorfik dil ve bu dilin kadın karakterlerin metalaştırılmasındaki rolü incelenir. Hikâyede kadınların nasıl hayvan benzetmeleriyle tasvir edildiği ve bu tasvirlerin toplumsal cinsiyet rollerine etkileri tartışılır (195 – 208).

Metinlere farklı bakış açılarıyla yaklaşıldığı görülür. Eserlerin tek tek incelenmesinin yanında belli bir dönemde kadın algısına da değinilir. Mübadele Dönemi'ni konu alan romanlarda kadın karakterlerin rolünü ve bu karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl ele alındığını inceleyen yazılar da bulunur. Mübadele romanlarında kadınların yaşadığı zorlukları ve bu zorlukların edebî metinlerdeki yansımaları üzerinde yoğunlaşılır (209 – 233). Bu bölümün son yazısında ise Orhan Kemal'in *Cemile* ile *Eskici ve Oğulları* romanlarında erkeklik kurgusu incelenir. Kemal'in eserlerinde erkek karakterlerin toplumsal rolleri ve bu rollerin edebî metinlerde nasıl yansıtıldığı tartışılır (233 – 252).

Bu yazılarda toplumsal cinsiyet temasının Türk edebiyatındaki yansımaları ve bu temaların edebî eserlerde nasıl işlendiği ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Bu bölümde edebiyatta kadın temsili ve toplumsal cinsiyet rollerini irdeleyen makaleler yer almaktadır. Duygu Asena, Nezihe Meriç ve Melisa Kesmez gibi yazarların eserleri üzerinden kadınların edebiyattaki yeri ve önemi tartışılmaktadır. Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyet kavramının edebiyattaki yansımalarına ve kadın yazarların bu alandaki katkılarına yoğunlaşmaktadır.

"Tarih Söylemi ve Edebiyat" bölümünde Kemal Timur'un "Taşrada Kaleme Alınan Tarihi Bir Roman: *Münire*", Öztürk Eminoğlu'nun "Yahya Kemal Beyatlı'nın Gözünden 'Büyük Taarruz'", Murat Gür'ün "Çatallanan Yollar, Zihinsel Yaratımlar ve Mümkün Dünyalar: Çatalyol Anlatısı Olarak Haldun Taner'in *Günün Adamı* Oyunu" Gulzar Mammadova'nın "Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Malkoçoğlu* Romanı" adlı yazıları yer almaktadır.

Bu bölümde romanlar, oyunlar ve edebiyatçılar üzerinden tarih algısına değinilir. Taşrada yazılmış bir tarihi roman olan *Münire* bunlardan biridir. Romanın tarihsel bağlamı ve taşra yaşamının edebî metinlerdeki yansımaları ele alınır. Romanın, döneminin sosyal ve kültürel yapısını nasıl yansıttığı ve tarihsel olayları hangi açılardan işlediği incelenir (253 – 272). Diğer bir yazıda Yahya Kemal Beyatlı'nın "Büyük Taarruz"u nasıl gördüğü ve bu büyük askerî harekâtın edebî yansımalarına değinilir. Beyatlı'nın eserlerinde Büyük Taarruz'un nasıl işlendiği ve bu olayın edebî metinlerdeki etkileri analiz edilir (273 – 278). Bir sonraki yazıda Haldun Taner'in *Günün Adamı* oyunu çatalyol anlatısı bağlamında değerlendirilir. Oyunun zihinsel yaratımlar ve mümkün dünyalar üzerinden nasıl yapıldığı ve bu anlatı tekniğinin

edebî metinlerdeki rolü üzerinde durulur (279 – 292). Bu bölümün son yazısında Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Malkoçoğlu* romanı ele alınarak romanın tarihsel ve edebî değeri tartışılır. Kozanoğlu'nun eserlerinde tarihsel olayların nasıl işlendiği ve bu olayların edebî metinlerdeki yansımalarına yoğunlaşılır (293 – 310).

Edebiyatın toplumsal ve siyasi değişimlerle olan ilişkisi üzerinde durulur. Yazarların ve eserlerin tarihsel söylemlerle olan etkileşimleri örneklerle açıklanır. Bölümde edebî eserlerdeki tarihsel bilincin nasıl oluştuğu, tarihsel gerçekliklerin ve olayların edebiyat aracılığıyla nasıl yeniden üretildiği ve yorumlandığı tartışılır. Özetle tarihî romanlar ve oyunlar üzerinden tarihsel söylemin edebiyattaki yansımaları incelenmekte, tarihî olayların edebiyata nasıl yansıdığı ve edebiyatın tarihsel söylemi nasıl şekillendirdiği detaylı bir şekilde ortaya konulmaktadır.

“Metni Tartmak: Eleştiri ve Edebiyat” bölümünde Abdullah Şengül'ün “Mekânın Tanıklığından Bellek İnşasına *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*”, Abdullah Uçman'ın “Rıza Tevfik'in ‘Gelibolu’da Hamzabey Sahili’ Adlı Şiiri Üzerine”, Alâattin Karaca'nın “*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* Karanlıktan Aydınlığa”, Beyhan Kanter'in “Servet-i Fünûn Sanatkârlarının Romanlarında Kitap, Kütüphane ve Matbuat”, Ebru Burcu Yılmaz'ın “‘Tenkidin Sefaleti’: Tarık Buğra'nın Fikir Yazılarında Edebiyat Eleştirisine Bakış”, Emel Kefeli'nin “20. Yüzyıl Eleştiri Tarihinde Yönelişler, Kaynaklar: Filoloji ve Felsefe”, Enver Töre'nin “Çağdaş Edebiyatımızda Bir Deneme Ustası Barış Erdoğan ve *Teşbih Taneleri*”, Fatih Arslan'ın “Ahmet Haşim Poetik Melankolisinde İki Besideğer İmge: Anne ve Işık”, M. Fatih Kanter'in “Halide Nusret Zorlutuna'nın *Beyaz Selvi* Romanı Üzerine Bir İnceleme”, Gonca Gökalp Alparslan'ın “Halide Edib Adıvar'ın Anılarında Ankara”, Hakan Behçet Sazyek'in “Munis Faik ve Faik Âli Ozansoy'un Yayımlanmamış Mektupları”, Mehmet Güneş'in “Savaşa İsyarla Savaşsız Bir Dünya Kurma Hayali Arasında: ‘Toprak Ana’ Hikâyesinde Savaş Karşıtı Söylem”, Murat Koç'un “Nahit Sırrı Örik'in Resim Sanatına Dair Görüşleri”, Mustafa Karabulut'un “Edip Cansever'in Şiirlerinde Kimlik Sorunsalı”, Nâzım Hikmet Polat'ın “Ömer Seyfettin ve Sanatta Kalıcılığın Sırları”, Rahim Tarım'ın “Halit Ziya Uşaklıgil'in *Almanya Mektupları* Üzerine Bir İnceleme”, Sema Uğurcan'ın “Türkçenin Bağımsızlığını Savunmada Güzelliğini Unutturmamayan Sanatçılar”, Süheyla Yüksel'in “Hatıralar Işığında I. Meşrutiyet Dönemi Edebiyat Hayatı”, Şahika Karaca'nın “Annenin/Şey'in Ölümü Melisa Kezmez'in *Nohut Oda* Hikâyesi”, Tarık Özcan'ın “Edebî Metinlerde Merkezden Merkezsizliğe”, Ülkü Eliuz – Sümeyye Yazıcı'nın “Öldürülen Tanrının Gölgeleyen Çocuklarının Anlatısı: Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* Romanı”, Veysel Şahin'in “Halide Edib Adıvar'ın *Kalp Ağrısı* Romanında Öznenin Halleri”, Yunus Ayata'nın “Musavver Terakki ve Birecikli Âyanzade Namık Ekrem”, Yunus Balcı'nın “İstiklâl Marşı'na Bachelardcı Bir Yaklaşım”, Cem Yılmaz Budan'ın “Sait Faik'te Bohemin Edebî ve Biyografik Tezahürleri Üzerine Bir İnceleme”, İlknur Tatar Kırılmış'ın “Kavramını Kendi Coğrafyasından Türetme Olarak Seyahatname Türüne Bakış”, Oğuzhan Karaburgu'nun “‘Etkilenme Endişesi’ Bağlamında Tevfik Fikret ve Muallim Naci”, Ramis Karabulut-Dilber Tahiroğlu'nun “Modern Dönem İki Destan Şairinin Şiir Dili Üzerine Bir İnceleme”, Cafer Gariper'in “Nâzım Hikmet'in Kalemünde 1939 Erzincan Depremi: ‘Kara Haber’ Şiirine Metinlerarası Bir Bakış”, Cengiz Eken'in “Cumhuriyet Dönemi'nin İlk Mizah Gazetelerinden *Vay Vay*”, Selma Çelik'in “1920-1980 Arası Türk Romanında Dinî Nikâhtan Resmî Nikâha Geçiş”, Özge Özhan Topaloğlu'nun “Lacan'ın Psikanalizi ve Oryantalizm Topolojisi Bağlamında *Mai ve Siyah*”, Sebahat Özdemir-Kaya'nın “*Nemide* ile *Ferdi ve Şürekâsı* Üzerine Psikanalitik Bir Okuma”, Yasemin Yerlikaya'nın “*Felsefe-i Zenan*'da Eril ve Dişil Kastrasyon” adlı yazıları yer alır.

Bu bölümde yer alan bazı yazıların içerikleri şu şekildedir:

Bölümün ilk yazısında Ahmet Ümit'in *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi* romanı mekân ve bellek ilişkisi bağlamında incelenir. Romanın Beyoğlu'ndaki mekânsal değişimleri ve bu değişimlerin toplumsal bellek üzerindeki etkileri analiz edilir. Mekânın tanıklığı ve bellek inşası arasındaki bağlantılar detaylı bir şekilde ele alınır (311 – 320). Diğer bir yazıda Servet-i Fünûn Dönemi sanatkarlarının romanlarında kitap, kütüphane ve matbuatın rolü değerlendirilir. Bu unsurların romanlardaki işlevleri ve dönemin edebî kültürüne katkıları tartışılır. Kitap ve kütüphanelerin bilgiye erişim ve kültürel aktarımda nasıl bir rol oynadığı analiz edilir (347 – 364). Başka bir yazıda Tarık Buğra'nın fikir yazılarında edebiyat eleştirisine bakışı ele alınır. Buğra'nın eleştiri anlayışı ve edebî eserler hakkındaki görüşlerine yer verilir. Buğra'nın eleştiri yazılarında dile getirdiği edebî değerlendirmeler ve eleştiri yöntemleri tartışılır (365 – 378). 20. yüzyıl eleştiri tarihinde filoloji ve felsefenin etkilerini inceleyen yazıda ise eleştiri tarihindeki önemli yönelişler ve bu yönelişlerin kaynakları tartışılır. Filolojik ve felsefi yaklaşımların edebî eleştiride nasıl kullanıldığı ve bu yaklaşımların eleştiri tarihine katkıları değerlendirilir (379 – 388). Bu bölümde yer alan başka bir yazıda Türkçenin bağımsızlığı savunulur ve dilin güzelliğini unutturmayan sanatçılar ele alınır. Ayrıca sanatçıların dil üzerindeki etkileri ve Türkçenin korunmasındaki rolleri tartışılır. Dilin estetik değerini koruma çabaları ve bu çabaların edebî metinlerdeki yansımaları incelenir (574 – 586). Dilin estetik yapısının yanında belli dönemler hakkında çalışmalar da yer alır. I. Meşrutiyet Dönemi edebiyat hayatının hatıralar ışığında incelendiği yazıda dönemin edebî faaliyetleri ve bu faaliyetlerin toplumsal ve kültürel bağlamı değerlendirilir. Hatıraların edebî metinlerdeki yansımaları ve bu dönemin edebî hayatına katkılarına yoğunlaşılır (587 – 612). Edebî metinlerde merkezden merkezsizliğe geçişin incelendiği yazıda ise merkezsizleşme kavramı ve bu kavramın edebî metinlerde nasıl uygulandığı açıklanır. Merkezişleşmenin edebî anlatılardaki rolü ve etkileri analiz edilir (625 – 631). Diğer bir çalışmada modern dönemin iki destan şairinin şiir dili incelenir. Şairlerin şiirlerinde kullandıkları dilin özellikleri ve bu dilin edebî değeri tartışılır. Şiir dilinin destan türündeki rolü ve etkileri verilir (739 – 757).

Gazetelerin siyasi ve sosyal yapıya etkileri bilinmektedir. Yazar kadrosu ve içerik zenginliği ile dikkat çeken *Vay Vay*, döneminin mizah anlayışını ve toplumsal algılarını sorgulayan bir yayın olarak ele alınır (768 – 798). Bir sonraki yazıda 1920 – 1980 yılları arasında Türk romanında dinî nikâhtan resmî nikâha geçiş süreci ele alınarak Türk Medeni Kanunu'nun evlilikteki etkileri ve toplumda yarattığı değişimler incelenir. (799 – 814). Böylece kitapta yer alan çalışmalarda döneminin siyasi ve sosyal yapısı hakkında da bilgi verildiği söylenebilir. Ayrıca bu bölümde yer alan yazılar arasında Lacan'ın psikanalizi ve oryantalizm topolojisinin Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanına uygulanması da yer alır. Yazıda Lacan'ın bireyin kimlik inşası sürecini ve bu sürecin öteki ile olan ilişkisi vurgulanırken oryantalizmin Doğu'yu bir arzu nesnesi hâline getirdiği ve gerçek Doğu'nun yerine hayali bir Doğu yarattığı savunulur (815 – 831). Kitapta yer alan son yazıda ise *Felsefe-i Zenan* adlı eserde eril ve dişil kastrasyon kavramlarına yoğunlaşılır. Bu kavramların eserde nasıl işlendiği ve toplumsal cinsiyet rollerine nasıl yansıtıldığı ele alınır. Başka bir deyişle eril ve dişil kastrasyonun edebî metinlerdeki rolü ve etkilerine değinilir (844 – 854).

Bu yazılarda edebî eleştirinin farklı yönleri ve edebiyatın çeşitli temaları derinlemesine incelenmektedir. Edebî eleştirinin rolü ve önemi tartışılmakta, mekânın edebiyattaki yeri ve 20. yüzyıl edebiyat eleştirisinde filoloji ve felsefenin etkileri ele alınmaktadır. Edebî eleştirinin

edebiyatın gelişimindeki yeri ve eleştirmenlerin eserleri nasıl değerlendirdiğine yer verilmektedir.

Kitapta edebiyatın kimlik ve milliyetçilik bağlamında nasıl şekillendiği ve bu temaların edebî eserlerde nasıl işlendiği makaleler üzerinden okura iletilir. Tarihsel süreçlerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin edebî metinlerdeki yansımalarının yanında kültürel çatışmaların yöntem ve sorularından hareketle kültür-edebiyat ilişkisi analiz edilmeye çalışılır. Edebî eserlerin eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirildiği ve metin tahlillerinin yer aldığı söylenebilir. Ayrıca kitaptaki makaleler Türk edebiyatının farklı dönemlerine ve yazarlarına dair kapsamlı analizler sunar. Şiir, roman, hikâye, tiyatro, deneme, anı, mektup, seyahatname, biyografi, gibi türlerin yanında mizah gazetesi, eleştiri teknikleri ve bazı dönemler hakkında bilimsel çalışmalar olduğu görülür. Başka bir deyişle edebiyat biliminin bir bütün olarak değerlendirilmeye çalışıldığı söylenebilir. Bu yaklaşımlarla edebiyat araştırmalarında farklı disiplinlerin yöntem ve perspektiflerinin bir araya getirilerek daha kapsamlı ve derinlemesine analizler yapılması amaçlandığı söylenebilir. Böylece edebiyat araştırmalarında yeni yöntemler ve bakış açıları geliştirilmesine katkı sağlanır. Başka bir ifadeyle kitap İnci Enginün ile yapılan mülakatta yer alan “Edebiyat gerçekten hayatın aynasıdır. O aynanın unsurlarını temel alarak çalışmalar hazırlanabilir.” (29) ifadesinin bir yansıması şeklinde düşünülebilir. Çünkü edebiyat biliminde nihai hedef edebiyat tarihi yazmaktır. Her yeni çalışma bu nihai hedefe yaklaşmada birer basamak niteliğindedir.

Bu eserin diğer armağan kitaplardan farklı yönleri arasında hem elektronik ortamda yayımlanması hem de fiziki olarak basılması yer alır. Ayrıca kitabın bölümlere ayrılması, yazarların unvan ve isimlerinin alfabetik sıraya göre dizilmesine özen gösterilmesi ve Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın anılarına veya fotoğraflarına yer vermek yerine kitapta yer alan hemen her yazının bilimsel bir metin olması da farklı yönlerindedir. Bu özellikler, eserin akademik niteliğini ve erişilebilirliğini arttırmaktadır.

Kitabın her bölümü kendi içinde kapsamlı analizler ve özgün bakış açıları sunarak okuyuculara zengin bir bilgi birikimi sağlamaktadır. Bu yönüyle eserin edebiyat araştırmacıları, akademisyenler ve Türk edebiyatına ilgi duyan herkes için önemli bir kaynak niteliğinde olduğu söylenebilir. Başka bir ifadeyle disiplinler arası yaklaşımı, kapsamlı analizleri ve özgün bakış açıları ile bu eserin Türk edebiyatının zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir.



●

Cilt 4 / Sayı 2 / Kış 2024

Kitap Tanıtımı

●

Söz Uçtu Yazı Kaldı

“Şecere-i Terākime’de Edim Bilimsel Bir İnceleme”

Merve Özde Özdemir

Karadeniz Teknik Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrencisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ORCID: 0009-0001-4693-6678

merve06ozde@hotmail.com

Özdemir, Merve Özde. “Söz Uçtu Yazı Kaldı “Şecere-i Terākime’de Edim Bilimsel Bir İnceleme”.

Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi 4.2 (Kış 2024): 80-83.

DOI: <https://doi.org/10.54281/kundergisi.52>.

Geliş Tarihi: 06.12.2024 / Kabul Tarihi: 24.12.2024 / Yayınlanma Tarihi: 30.12.2024

Bu çalışma Creative Commons Attribution 4.0 International License ile lisanslanmıştır.



Söz Uçtu Yazı Kaldı

“Şecere-i Terākime’de Edim Bilimsel Bir İnceleme”

Merve Özde Özdemir

Özdemir, Merve Özde. Söz Uçtu Yazı Kaldı “Şecere-i Terākime’de Edim Bilimsel Bir İnceleme”. İstanbul: Kesit Yayınları, 2023.

Dilbilimde metin ve söylemlerin, anlamlandırılabilmesi için edim bilimsel, söz dizimsel ve anlam bilimsel açıdan sınıflandırmalar ve çalışmalar mevcuttur. Türkçenin tarihî dönemlerindeki metinlerin bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilebilmesi için, dil bilimin bir kolu olan edim bilimsel yöntemden yararlanılabilir. Edim bilim aracılığıyla dil kullanımları, bağlam ve olaylar arasında yer alan ilişkiler incelenir. Bu ilişkiler, sözcelerin yorumlanmasını, metin dışı dünyada (gerçek dünya) nasıl karşılık bulduğunu, yazarın iletmek istediği söylem eksenini tespit edip metin içinde nasıl kullandığı ve metinde yer alan yapıların yazar-okur arasındaki iletişimsel ilişkisi etkileşiminden oluşur. Söz konusu etkileşim göstergelerden hareketle edim bilimsel, ruh bilimsel ve toplum bilimsel olgularla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda toplumsal olguları yansıtan Şecere-i Terākime[ŞT], Seçkin tarafından *Söz Uçtu Yazı Kaldı* adlı eserde edim bilimsel olarak ele alınmıştır. Araştırmacı tarafından farklı bir bakış açısıyla hazırlanan kapsamlı bir eserdir.

Ebulgazi Bahadır Han tarafından Çağatay Türkçesi ile yazılan ŞT, Türklerin soy kütüğünü anlatır. Eserde, Oğuzların tarihinin yanında, sosyal ve kültürel unsurlar da yer alır. Seçkin’in çalışması, ŞT’nin yazıldığı dönemde kültürel anlamda iletişim kurma görevini üstlendiğini varsaymaktadır. Bu varsayım doğrultusunda, ŞT’nin yazılış sebebi, Türklerin kültürel belleğini oluşturan dil kullanımı, iletişimin söylem eksenini ve iki aşamalı akış kuramına nasıl hizmet ettiği edim bilim aracılığıyla tespit edilmiştir.

İki ana bölümden oluşan *Söz Uçtu Yazı Kaldı* adlı eserin “Sunuş” bölümünde (s. 9-11) Ebulgazi Bahadır Han hakkında kısa ve öz bilgi verilmiş ardından ŞT’nin yazılış sebebine yer verilmiştir. Araştırmacı kitabın çıkış noktası olarak, ŞT’de yer alan dilsel tercihler ile anlatımsal işlevlerin çeşitli edimlere karşılık geldiğini belirtmiştir. Ebulgazi Bahadır Han’ın kültürel aktarım ediminde bulunduğunu ifade ederek yöntem olarak edim bilimini tercih etmesinin sebebini açıklamıştır. Sunuş kısmının hemen akabinde, ŞT’de anlatılan soy kütüğünün görseline (s. 12-13) yer verilmesiyle Türklerin soy kütüğünün okuyucu tarafından rahat anlaşılabilmesi sağlanmıştır.

“Kuram” isimli birinci bölüm (s. 17-38) beş ana başlıktan oluşmaktadır. Birinci ana başlık olan “Türk Dili Tarihi İçinde Çağatay Türkçesi” bahsinde dönem Türkçesi ve gelişimi

hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgi yelpazesi, Çağatay Türkçesi ile ilgili farklı görüşler beyan eden araştırmalar ve yapılan tasniflere yer verilerek genişletilmiştir. “Çağatay Türkçesi içinde Terākime ve Ebulgazi Bahadır Han” ana başlığı kendi içinde “Ebulgazi Han ve Kişiliği”, “Şecere-i Terākime ve Etkileri” olmak üzere iki alt başlığa ayrılmıştır. ŞT’nin Oğuz Kağan ile ilişkisine yer verilip Ebulgazi Bahadır Han ve dönem hakkındaki bilgilere yer verilmiştir.

Birinci bölümün “Şecere-i Terākime ve Kültürel İdeoloji” başlığı altında, Ş.T’nin sözlü geleneği yazılı geleneğe aktarmasıyla kültürel bağlamın sürekliliğine katkıda bulunan bir tarihî metin olduğu belirtilmiştir. Bu doğrultuda metnin yazıya geçirildiği tarihsel bağlam, ŞT’nin oluşturulma amacı, yazar, muhataplar, kullanılan dilsel yapıların etkisiyle oluşturulan anlam ve toplumsal şema çizilmeye çalışılmıştır. “Edim Bilimi” başlığında, edim bilimin tarihsel gelişimi ve yöntem ile ilgili terimler izah edilmiştir. Birinci bölümün son ana başlığı olan “Kuramsal Çerçeve” de eserin “kitle toplumu kuramlarının tersine, çoğulcu bir toplumda kitle iletişim mesajlarının akışının kanaat önderlerince dolayımlandığını öne süren bir yaklaşım”¹ olan iki aşamalı iletişim akışı içinde aktarıldığı belirtilmiş ardından iletişim akışının temel özellikleri, “Denis McQuail ve Swen Windahl”² in çalışması ile vurgulanmıştır.

“İnceleme” isimli ikinci bölüm (s. 39-100) iki ana başlıktan oluşmaktadır. İlk ana başlık olan “Şecere-i Terākime’nin İletişim Yolları” bahsinde, araştırmacı tarafından Ebulgazi Bahadır Han’ın bilgilerini geleceğe taşıma gayesinde olduğu ve bunu belli iletişimsel yollar ile aktardığı belirtilmiş aynı zamanda eserde kullanılan üslup da vurgulanmıştır. İletişim yolları; “Retorik Soru Sorma, Eleştirme, Olumlama, Gönderim Yapma, Kalıp Yapı Kullanma ve Örtme(ce)” alt başlıkları altında gruplandırılmıştır. Belirtilen altı iletişim yolu, genel hatları ile açıklanmış ve ŞT’den cümle örnekleri sunulmuştur. Araştırmacı kitabın Sunuş bölümünde, tekrara düşmemek amacıyla verilen örnek sayısını sınırlı tuttuğunu ayrıca bildirmiştir.

“İnceleme” isimli bölümün ikinci ana başlığı olan, “Şecere-i Terākime’nin Edim Bilimsel Çıktıları” bahsinde, eserde iki aşamalı iletişim akışının gerçekleşmesine hizmet eden; soru sorma, eleştirme, olumlama, örtmece, gönderim ve kalıp yapının dilsel tercihler olduğu tespit edilmiştir. Bu tercihler ile oluşturulan iletişim yolları edim bilimsel çıktılar yaratmıştır. Yaratılan bu çıktılar araştırmacı tarafından tespit edilmiş ve İslami etkiyle Türk töresinin sentezlendiği kültürel ideolojinin eserde bu edim bilimsel çıktılar yardımıyla nasıl aktarıldığı yorumlanmıştır.

İlk alt başlık olan “Kutsallaştırma” isimli bölümde, ŞT’nin talep üzerine yazılmış olması ve bu talebin Ebulgazi Bahadır Han’a ithafen yapılması ile onun toplumda kanaat önderi konumunda bulunduğu vurgulanmıştır. Ebulgazi Bahadır Han’ın yaptığı işi din üzerinden kutsallaştırdığı tespit edilmiştir. “Güven Kazanma” isimli ikinci alt başlıkta, Ebulgazi Bahadır Han’ın anlattıklarının doğruluğuna duyulan güveni arttırmak amacıyla “bildiklerini söyleyip bilmediklerini söylemediği” vurgusu üzerinde durulmuştur. Bu tespitlerde, Ebulgazi Bahadır Han’ın toplumdaki güveni kazanmasıyla inandırıcılığının da aynı doğrultuda arttığı ve bir kanaat önderi olarak anlattıklarının kabul göreceği; bu bağlamda iki aşamalı iletişim akışının sağlandığı tespit edilmiştir.

“Toplumsal Göstergeler” isimli üçüncü alt başlık, kendi içinde dallara ayrılmıştır. “Düzen” bahsinde, ŞT’de toplumsal düzene ait bulguların olduğu, hikâyelerde temel amacın,

¹ Erol Mutlu. *İletişim Sözlüğü*. (Ankara: Ayraç Kitabevi Yayınları, 2008), 137

² Denis McQuail ve Sven Windahl. *İletişim Modelleri*. (Ankara: İmge Kitabevi, 2005), 85

toplumda var olan düzeni korumak olduğu tespit edilmiştir. “Devamlılık” bahsinde ise araştırmacı tarafından eserdeki hikâyelerde edim bilimsel olarak “davranış vetutum” değiştirmeye yönelik yer alan ifadelerin, var olan toplumsal düzeni korumak ve devamını sağlamak amacı taşıdığı ortaya konmuştur. “Sosyal Tabaka” bahsinde araştırmacı, ŞT’de Ebulgazi Bahadır Han’ın kendi hükümdarlığı döneminde Türkmenlerin önce Harezm’den kaçtığı, sonra Harezm’e geldiğini anlattığını belirtir. Araştırmacı bu anlatılardan hareketle, toplumsal sınıflandırmaya dair çıkarım yapılabileceğini vurgular ve bölgeye gelenlerin iyi ve kötü olmak üzere ikiye ayrıldığını söyler. Akabinde Demir’in³ “İyiler, devlete hizmet edenler; kötüler ise bağılıklarını bildirip vatandaş olanlardır.” ifadesine yer verir. Araştırmacıya göre, söz konusu ayırım devlete hizmet eden kişi iyidir, metaforunu yaratır; toplumsal düzen ve işleyiş sezdirilir. “Toplumsal Göstergeler” başlığının son alt dalı olan “İnsana Ait Özellikler” bahsinde, Ebulgazi Bahadır Han tarafından yazılan metinlerden hareketle “İnsanlar Tanrı’nın yeryüzündeki halifesidir”, “Her canlı doğar ve ölür”, “İnsanlar iyi ve kötü olarak ikiye ayrılır” vb. yorumunda bulunulmuştur.

“Dinî Göstergeler” isimli alt başlıkta, ŞT’de yer alan metinlerdeki inanç göstergelerinden hareketle, “Tanrı’nın ezeli ve ebedî olduğu, eşinin ve benzerinin olmadığı ve adaletli oluşu” vurgulanmış ve din yolu ile güç kullanıp dilsel manipülasyon gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. Diğer alt başlık olan “Kültürel Göstergeler” de araştırmacı, eserdeki kültür aktarımının toplumsal biçimlendirmeyi sağladığını ve kültürel çerçeveyi çizdiğini vurgulamıştır. Eserdeki hikâyelere İslâmiyet’in tesir ettiğini ancak genel hatlarıyla hikâyelerde Türk töresinin de devam ettiği belirtilmiştir. Türk töresinin İslami çerçevede anlatıldığı hikâyelerden oluşan ŞT’de anlatımı canlı tutmak amacıyla söz kalıplarından da faydalandığı belirtilmiştir. Bu söz kalıplarının, edim bilimsel açıdan kahramanın duygu durumunu yansıttığı tespit edilmiştir.

Sözlü geleneğin yazılı geleneğe aktarımıyla iki aşamalı iletişime sahip eserde, iletişim yolları ve edim bilimsel olgular kitap boyunca araştırmacı tarafından tespit edilmiş ve yorumlanmıştır. Tespit edilen ve iletilmek istenen mesajların hangi söylem ifadeleri yardımıyla oluşturulduğu ve iki aşamalı akış kuramına nasıl hizmet ettiği sorgulanmıştır. Türklerin şeceresinin anlatıldığı, toplumsal yapının kronolojik olarak verildiği ve Türklerin Soy Kütüğü anlamına gelen Şecere-i Terâkime’nin, okuyucular tarafından daha iyi anlaşılması için “Soy Kütüğü” görseline yer verilmesi eserin önemli noktalarındandır.

Seçkin’in çalışmasında, Türklerin kültürel belleğinin oluşmasında kullanılan dilin, edim bilimsel ve iki aşamalı akış kuramı doğrultusunda incelikle tasnif edilip yorumlanarak sunulması, alanda Türk dilindeki kadim eserlerin farklı bakış açısı/ açılarıyla ele alınabileceğini göstermektedir.

Kaynakça

Demir, Necati. Şecere-i Terâkime Türklerin Soy Kütüğü. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020.

McQuail, Denis ve Sven Windahl. İletişim Modelleri . Ankara: İmge Kitapevi, 2005.

Mutlu, Erol. İletişim Sözlüğü. Ankara: Ayraç Kitabevi Yayınları, 2008.

Seçkin, Pelin. Söz Uçtu Yazı Kaldı. İstanbul: Kesit Yayınları, 2023.

³ Necati Demir. Şeceri-i Terâkime Türklerin Soy Kütüğü. (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2020),45