DÜŞÜNEN ŞEHİR
ARALIK 2017 SAYI: 4
Ücretsizdir
Yerel Süreli Yayın
ISSN: 2564-6354
E-ISSN: 2564-7121

İMTİYAZ SAHİBİ
Kayseri Büyükşehir Belediyesi adına
Kayseri Büyükşehir Belediyesi Genel
Sekreteri Hüseyin Beyhan

GENEL KOORDİNATÖR VE SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Yusuf Yerli

GENEL YAYIN YÖNETMENİ
Dursun Çiçek

YAYIN KURULU
Prof. Dr. Köksal Alver
Prof. Dr. Celalettin Çelik
Dursun Çiçek
Yard. Doç. Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Dr. Faruk Karaaslan
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Salih Özgöncü
Osman Yalçın
Yusuf Yerli

HAKEM VE DANIŞMA KURULU
Prof. Dr. Muharrem Akoğlu
Prof. Dr. Köksal Alver
Prof. Dr. Yunus Apaydın
Prof. Dr. Hakkı Büyükbaş
Yard. Doç. Dr. Aynur Erdoğan Coşkun
Mehmet Çayırdağ
Prof. Dr. Celalettin Çelik
Dursun Çiçek
Dr. Abdulkadir Dağlar
Can Deveci
Prof Dr. Muhittin Eliaçık
Doç. Dr. Alev Erkilet
Yard. Doç. Dr. Fatih Ertugay
Yard. Doç. Dr. Yonca Gençoğlu
Fatih Gökdağ
Yard. Doç. Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Leyla İpekçi
Semih Kaplanoğlu
Dr. Faruk Karaaslan
Fikret Karakaya
Aydın Karakimseli
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Prof Dr. Turan Koç
Prof. Dr. Yurdagül Mehmedoğlu
Ayşe Önder
Prof. Dr. İlhan Özkeçeci
Prof. Dr. Selahattin Polat
Mehmet Sarıçiçek
Prof. Dr. Şefaettin Severcan
Prof. Dr. İhsan Toker
Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu
Osman Yalçın
Yusuf Yerli
Hasan Ali Yıldırım
Yard. Doç. Dr. Ali Yıldız

YAPIM
bilge tasarım atölyesi

Barbaros Mahallesi Oymak Caddesi
Sümer Hukuk Plaza A Blok Kat: 10 D: 55
Kocasinan - KAYSERİ
t: +90 352 221 16 16
bilgi@bilgegrafik. com

BASKI
M GRUP MATBAACILIK
Kayseri Organize Sanayi Bölgesi
8. Cadde No: 7 38070
Melikgazi-Kayseri
t: +90 352 321 24 11
f: +90 352 321 24 19
mgrup@mgrup. com

KAPAK GÖRSELİ
Fausto Zonaro / Bayram

Düşünen Şehir Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin üç ayda bir yayımlanan hakemli dergisidir.

Bu dergide yer alan yazı, makale, fotoğraf ve illüstrasyonların elektronik ortamlar da dahil olmak üzere çoğaltılma hakları yalnızca Kayseri Büyükşehir Belediyesi'ne aittir. Yazılı izin olmadıkça makul alıntılar dışında bir kısmının ya da tamamının çoğaltılması yasaktır. Yayımlanan yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

Dergideki isimsiz fotoğraflar Dursun Çiçek'e aittir...

▲ Mīr Sayyid Ali

BAŞKAN'DAN

Müzik ruhun gıdası, şehirlerin de ruhudur...

Müzik bir ifade biçimidir. İnsanın evreni, eşya ve hadiseleri anlama ve anlatma araçlarından en önemlisidir. Bu ifade biçimini diğerlerinden ayırt eden önemli özellik, ritim, ahenk ve sestir. İnsan sadece kendi sesini değil, içinde yaşadığı tabiatın sesini, his ve duygularının sese dönüşmüş halini, hayal ve düşlerinin ahengini müzikle ifade eder. Dolayısıyla burada bir bütünlükten, bir terkipten söz edebiliriz.

Müzik sadece insanın iç sesi ve varlık ve tabiatla olan ilişkisinden tecelli eden bir ifade biçimi değildir. Bunun yanı sıra insan, kimi zaman sosyal meselelere, kimi zaman siyasal olaylara, kimi zaman da tarihi olaylara müzikle müdahale eder. Düşünce ve duygularını bir kitap, makale veya yazı ile değil, bir beste ile ortaya koyar. Bu yanıyla müzik sadece hissetme değil aynı zamanda hissettirme, düşündürme, anlamlandırma biçimidir. Nitekim müziğin diğer sanatlardan biraz daha ayrılan veya öne çıkan yanı burasıdır.

Müzik varlığın sesi ve terennümüdür. Tabiatın zikridir. Onun için de kimi düşünürler müziği dinî ya da ladinî diye ayırmanın anlamsız olduğunun altını çizerler. Rüzgârın, kuşların, pınarların, ağaçların, dağların, ormanların, bozkırın sesini anlayan için varlığın sesi yabancı bir tanımlama ve anlama biçimi değildir. Öyleyse insanın yaptığı aslında varlığın en önemli tecellisinden, âlemden duyduklarını kendi iç sesiyle terkip ederek insanlara kendinde oluşan ve yansıyan biçimiyle sunmasıdır. Bu anlamda bir Mevlevi ayini ile Beethoven'in senfonisi birbirine uzak değildir.

Müziğin insan üzerindeki etkisi bir gerçektir. İnsanın dinlenmek, derinleşmek, eğlenmek hatta bazen sancı çekmek için bile müzik dinlediğini, müziksiz yapamadığını biliyoruz. Müzik düğünlerimizin de cenazelerimizin de ortak yanıdır. Doğduğunda çocuğun kulağına okuduğumuz ezan-ı şerifteki ses, evlendiğinde mutluluğuna kattığımız melodi ve vefatında kendisini için yaktığımız ağıtlar aynı kaynaktan beslenir. Öyleyse müzik bu yanıyla sadece bireysel değil toplumsal bir işleve de sahiptir. Diğer deyişle müzik sadece bizim ruh halimiz için değil, toplumumuzun ve dolayısıyla şehirlerimizin de ruh hali için belirleyici bir öneme sahiptir. Kayseri şifahanesi başta olmak üzere dünyanın pek çok şifahanesinde müziğin hastalıkları tedavi amaçlı kullanıldığı gerçeği altını çizmeye çalıştığımız hususun en önemli göstergesidir.

Müzik bir anlamda şehrin dilidir de. Şehirde terkip haline gelen müzik aynı zamanda şehrin yansıtıcı özelliği haline de gelir. Biz dinlediğimiz bir türkünün, ya da dinlediğimiz bir sanatçının şehirlerle olan aidiyetini kendiliğinden kurarız. Yöresel tavır dediğimiz şey de bununla ilgilidir. Bu bağlamda müzik bir şehrin insanını, tarihini, geleneğini, örf ve adetlerini, dününü ve bugününü anlatır. Gesi Bağları'nı dinlediğimizde sadece bir türküyü değil, onun kaynak olarak ortaya çıktığı hikayeyi, türkünün yaşandığı coğrafyayı, o coğrafyadaki insanları da öğrenir, bilir ve hissederiz.

Müzikteki ritim ve ahengin sadece insanlar üzerinde değil, toplumlar ve dolayısıyla şehirler ve şehirleşme üzerinde de etkisi olduğu çok açıktır. Ya da bunun tersini de savunabiliriz. Şehirleşmedeki ritim ve ahenk, apartman veya cadde, bahçe veya kafe anlayışlarımız hislerimize ve müziğimize direkt olarak yansır. Ritmini kaybeden şehir düşer.

Sonuç olarak şehir ve müzik ilişkisi insan kadar eski bir geçmişe ve yine insan kadar yeni bir geleceğe sahiptir. Biz bu sayımızda müzik ekseninde şehir ve müzik olgusunu ele aldık. Şehirleşmenin müzik ve müziğin şehirler ve şehirleşme üzerindeki etkilerini incelemeye çalıştık.

Bunun yanı sıra, araştırma inceleme, düşünce ve deneme bölümlerimiz de yine beğeneceğinizi umduğumuz yazılarla dolu.

Şehir ve Mezar ana konulu 5. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mustafa ÇELİK
Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanı

GELENEKSEL SANAT MÜMKÜN MÜ?

AKİF EMRE

SANAT VE HAYAT ARASINDA İLİŞKİ HEP TARTIŞILMIŞTIR. GELENEKSEL TOPLUMLARDA KOZMİK DENGENİN BİR TEZAHÜRÜ OLARAK SANAT İLE hayat arasında bir şekilde ilişkinin var olduğu kabul edilir ve bu anlayışla sürdürülürdü. Modern insanın kendini varlığın merkezine oturtması, geleneksel varoluş hiyerarşisinin, kozmosun tepetaklak olması sanat alanında da kendini gösterecekti.

Türkiye'de son on beş yıldır geleneksel sanatlara belli ölçüde ilgi ve teşvik var. Hatırlıyorum 90'ı yılların başında geleneksel sanatları önceleyen bir "sanat galerisi" girişimimiz olmuştu. O vakitler hat, ebru gibi alanlarda eserlerini sergileyecek sanatçı sayısı bir elin parmaklarını geçmezdi.. Hele bunların bir galeride, sanat çevrelerine hitap eden bağımsız sergi açma imkanı bulmaları olağanüstü bir gelişme sayılmıştı. Hayatını geleneksel İslam sanatlarına adamış bir avuç çilekeş sanatçının fedakarlığı ile bazı geleneksel sanatlar hayatiyetini sürdürmeye çalışıyordu.

Bugünlerde hemen her kültür merkezinde geleneksel sanatlarla ilgili kurslar açılıyor. Genç nesiller arasında hem ilgi eskiye göre daha fazla hem de bu sanatları öğreneceği imkanlar daha çok. Bir yönüyle sevindirici bir durum.

Daha önceleri, Müslüman sanatçıların ürünleri ve de sanat anlayışları daha çok şiir, öykü biraz da musiki ile sınırlıydı dersek abartı yapmış sayılmayız. Plastik sanatlarda hemen hemen hiç eser veren yok gibiydi. Günümüzde ise tezhipten ebruya, hattan klasik müziğe değin çeşitli geleneksel sanat alanlarında gözle görülür bir hareketlilik var.

Ancak bunca zaman içinde gelinen noktada, sanatın bizatihi doğasında olan "yaratıcılık" ve bunun yansımalarını görmek mümkün değil. Belki bu sürenin bir sanat anlayışının kendi imkanlarını keşfetmesi, yeni açılımlar sağlaması

bakımından kısa bir zaman aralığı olduğu söylenebilir. Ancak asıl sorun geleneksel sanatlarda yoğunlaşan ustalar da dahil olmak üzere sanatçıların, var olan imkanlardan yararlanıp gelenekten beslenerek yeni bir açılım gerçekleştirme arayışının yok denecek kadar belirsiz olması. Bunca süre eskinin tekrarı, devralınan mirasın yeniden üretimi anlamında çok da başarılı ürünlerin verildiği söylenebilir. Ama 18. yüzyıl Osmanlı minyatürünü aynen taklit etmekle, ebrunun bilinen tarzlarını aynen kağıda dökmekle yeni bir sanat eseri ortaya koymak çok farklı. Bunca süre eskiyi yeniden keşfetmek ve genelde geçmişin aynen tekrarı anlamında geleneksel sanatçılık yapıldı.

Bu açmazın iki önemli nedeni olsa gerek: Biri geleneksel sanatların hayat tarzı, tasavvuru ve bütüncül evren anlayışı ile Müslüman inancından beslenerek bir algıyı yansıtıyor olması. Bu durum modern hatta postmodern dönemde yaşayan bir sanatçı için eskiyi tekrarlamaktan başka seçenek bırakmıyor. Bu da eski verimlerin aynen belki de başarılı biçimde kopyası ile sınırlı bir sanat anlayışına götürüyor. Oysa sanatçı yaşadığı dönemin tanığıdır, kendi dünya görüşünün, varoluş tasavvurunun yansıması yani hayatın, çağının ruhunu aksettirir. İkinci olarak da geleneksel sanat başta olmak üzere genel anlamda sanattan ne anlaşılması gerektiğine daha doğrusu İslam sanatlarının, estetiğinin felsefesine dair yeterince kafa yormadan önüne konan geçmiş zaman eserlerinin reprodüksiyonuna yoğunlaşılması.

Tradisyonel ekolün "kutsal sanat" dediği geleneksel İslam sanatlarının vahyi kaynakları, güzellik anlayışı, insan, evren tasavvuru gibi temel sorunsalları felsefi anlamda halletmeden yapılacak girişimler sadece iyi birer kopya olabilir. Rahmetli **Turgut Cansever'**in, sanat tarihinin tüm branşlarda temel ders olarak okutulması önerisi müthiş bir tespittir.

Bu arada İslami ve muhafazakar kesimlerde sanatın edebiyat verimleri ile sınırlı olduğu dönemlerden plastik alanda da eserler vermeye yoğunlaşılması bir eksikliğin telafisi olarak yorumlanabilir. Bu aşamada İslam sanatının en kuşatıcı ve temel dallarından birinin yani mimarinin neredeyse akla hiç getirilmemiş olması tam da bu söylediklerimize tekabül ediyor. Mimari gibi İslam sanatlarını kuşatan, tüm geleneksel unsurlarıyla beraber yaşayan hayatın içinde bir sanat alanında, bırakalım eser vermeyi tartışma gereği bile duyulmaması çelişki değil. Tam da içinde bulunduğumuz fikri, estetik, siyasi ve de ahlaki durumu yansıtıyor.. Üstelik ebru, tezhiple sınırlandırılmış bir geleneksel sanat anlayışına zıt mimaride en fazla yozlaşmanın yaşandığı dönemlerdeyiz. İslam mimarisinin ruhunu modern zamanlara yeniden üfleyecek arayışları gerçekleştirebilmek için geleneği, yaslandığı değerler sistemini iyi bilmeli ki onun üzerine **yeni, özgün ve özgür** açılımlar yapılabilsin. Bu temel ilke tüm sanatlar için geçerli.

Şehirleşmenin yani yaşadığımız hayatın bu kadar yozlaştığı bir dönemde özgün bir İslam mimarisi geliştirilebilir mi? İslam mimarisi denilince sadece cami mimarisinin anlaşıldığı hayattan koparılmış bir mimari anlayışının genel kabul gördüğü ortamda özgün eser verebilmek ne mümkün. Önce şehirlerimizle, yaşadığımız hayatla yüzleşebilelim ki mimari eserler ortaya çıkabilsin. •

içindekiler

DOSYA

PROF. DR. YALÇIN ÇETİNKAYA
Mûsikîye Dâir
8

PROF. DR. CELALEDDİN ÇELİK
"Terennümden Feryada" Müzik ve Şehir İlişkisi
16

SAVAŞ Ş. BARKÇİN
Medeniyet, Müzik ve Mimârî
26

YRD. DOÇ. DR. FATMA ADİLE BAŞER
Hikmetten Müziğe, Müzikten Şehre Doğru
40

CAN CEYLAN
Şehri Duymak ve Şehir Sağırlığı
54

MEHMET TORUN
Bir Daha Çal Selahattin Bey...
58

PROF. DR. İLHAN ÖZKEÇECİ
Musıki ve Şehrin Ruhu
64

DOÇ. DR. MUTEBER ERBAY
Kayseri Türküleri Üzerinden Bir Mekân Okuması
68

DURSUN ÇİÇEK
Türkü ile Yanan Şehirler ve İnsanlar Kırşehir ve Neşet Ertaş Üzerine
74

RÜSTEM BUDAK
Bir Memleket Havası: Arguvan Havası
82

PORTRE

FİKRET KARAKAYA
Geleneksel Musikimizin Kayseri'deki Sessiz Nefesi
86

SÖYLEŞİ - SORUŞTURMA

KONUŞAN: İSMAİL DOĞU
Ruhi Ayangil ile Şehir ve Müzik Üzerine
92

▶
Sadettin Öktem ile
100

▶
Mutlu Torun ile Şehir ve Musiki Üzerine
104

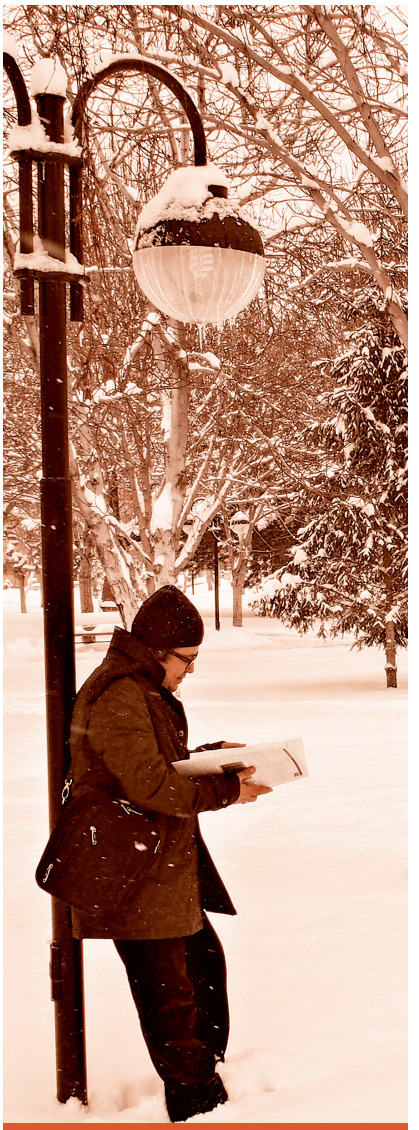
KİTABİYAT

ESRA ABAOĞLU
Cumhuriyet Tarihini Popüler Müzikten Dinlemek
108

ADEM MENEKŞEOĞLU
Müziği Düşünmek
111

DÜŞÜNCE

MEHMET AYMAN
Protezli Modernite
114



ARAŞTIRMA-İNCELEME

HALİT- EMAM ABUSHANP
İslam Şehirciliği ve Mimarisi Fıkhının Çağdaş Kaynakları
124

TARİH

YARD. DOÇ. DR. M. FAZIL HİMMETOĞLU
Açık Tarih Güncel Gerçek II
130

DENEMELER

HARUN SÖNMEZ
Satırlardan Sadırlara
134

LÜTFİ BERGEN
Kırklar ve Şehir
138

ŞEHİR AKADEMİ

PROF. DR. CELAL TÜRER
Varlık Üzerine
148

Mûsikîye Dâir

PROF. DR. YALÇIN ÇETİNKAYA

Eflatun, Şölen adlı eserinde mûsikî ile ilgili görüşlerini Eryksimakhos'a[1] söyletir. Eryksimakhos, mûsikîyi sevgi ile bağdaştırırken şunları söyler: "Müziğe gelince. Biraz düşünmesini bilen açıkça görür ki o da öbür sanatlarla aynı durumdadır. Herakleitos'un da[2] karışık bir deyimle söylemek istediği bu olacaktır herhalde: 'Birlik' diyor, 'Kendi içinde ayrılan şeylerin uyuşmasıdır. Tıpkı okla yay arasındaki uyuşma gibi.' Uyuşmanın bir ayrılma olduğunu, birlik içinde ayrı şeylerin kaldığını söylemek, mantığa düpedüz aykırıdır. Demek istediği belki de şudur: Önce birbirinden ayrılan alçak ve yüksek sesler vardır. Sonra bu sesler uzlaşıyor ve müzik sanatında âhenk bu uzlaşmaya dayanıyor. Alçakla yüksek ayrı kalsalardı, âhenk diye bir şey olmazdı. Gerçekten de âhenk bir ses birliğidir, ses birliği ise uyuşmadır. Ama iki şey birbirine karşı çatışma halinde olduğu müddetçe, bundan bir uyuşma doğmaz. Ritm de böyledir. (...) Müzik, âhenk ve ritm alanında sevgi olaylarının bilgisidir."[3]

Eflatun, "Devlet" adlı eserinde de mûsikî hakkındaki görüşlerini Sokrates, Adeimantos ve Glaukon[4] arasında geçen konuşmada zikreder. Bu konuşmada makamlar tartışılmaktadır. Hüzünlü makamlar, gevşek olan makamlar, şölenlere

1 Ünlü hekim Akumenos'un oğlu. O da babası ile aynı mesleği seçti, aynı zamanda beden eğitiminin ateşli taraftarlarındandı.
2 Efesli Herakleitos, varlık üzerine düşünen, tabiatta zıtlıklar arasındaki bağlantıyı görüp onları kısa, keskin cümlelerle dile getiren büyük "İyonyalı" filozoftur.
3 Eflatun, Şölen, 38-39
4 Adeimaeiuntos ve Glaukon, Eflatun'un küçük kardeşleri, Sokrates'in öğrencileridir.

ve içki sofralarına yakışanlar. Karma Lydia makamı, Tiz Lydia makamı ve benzerleri, hüzünlü makamlardır. İonya ve Lydia makamları gevşek olan, içki sofralarına ve şölenlere yakışan makamlardır. Dor ve Phrygia makamları ise, biri (galiba Dor makamı) mücadeleci bir insanın mücadelesindeki havaya uygun, diğeri ise insanları yola getirmeye çalışan, uyarıcı bir insanın havasına uyan makamlardır.[5]

Ritmler de önemlidir. Zaten şarkı, söz, makam ve ritmden meydana gelmektedir. O halde ritmler, düzenli ve yürekli bir adamın yaşayışını anlatabilmelidir. Güzellik ve çirkinlik, iyi ve kötü ritme bağlıdır. Güzellik güzel ritmin, güzel huyun; çirkinlik ise kötü ritmin, uyumsuzluğun, kötü sözün kardeşleridir.[6]

"Müzik, eğitimlerin en üstünüdür" der Sokrates, Eflatun'un Devlet'inde, Eflatun'un aktarmasıyla... "Çünkü ritm ve makam, ruhun içine işler, onu en güçlü biçimde kavrar, insan iyi eğitim görmüşse, o ritm ve makamdaki güzellik, ruhu da güzelleştirir. Ama iyi eğitim görmemişse, tersi olur. Öte yandan, doğanın ya da insanın elinden çıkma eserlerdeki aksaklık ve çirkinlikleri, gereği gibi müzik eğitimi görmüş bir insan hemen sezer, haklı olarak tiksinir onlardan. Bu insan güzel şeyleri över ve sever, ruhunu onlarla besler, böylece kendisi de iyi ve güzel olur. Çirkin şeyleri ise haklı olarak yerer, daha çocukken, aklını kullanma çağı başlamadan onlardan tiksinir. Sonra akıl çıkıp gelince de, bu eğitimi görmüş bir insan, akılla olan akrabalığını kavrayarak, aklı sevgiyle karşılar."[7]

Mûsikînin çok çeşitli tarifleri yapılmıştır. Meselâ Jean Jacques Rousseau, mûsikî için şunları söyler: "Mûsikî, sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertib etmektir." Kimilerince de mûsikî, ölçülü sesler vasıtası ile estetik bir tesir ve heyecan meydana getirebilme sanatıdır.[8] Mûsikî, Latince "Musica" kelimesinden gelmiştir. Musica ise, Eski Yunanca "Mousike" veya "Mousa"dan alınmıştır. Bazı müellifler, bu kelimenin etimolojisinin, "Muse (Melek)" mânâsına geldiğini iddiâ etmişlerdir.[9] Mûsikînin, daha doğrusu bütün sanatların gayesi manadır. İşte bu gâyeye en çok yaklaşabilmiş olan da mûsikîdir. Bu sanat, ruhun çeşitli tepkilerinin en iyi ifâde edilebildiği sanattır.[10]

Mûsikî, insanı varlıktaki en yüce kudrete, onun tanrısal varlığına yaklaştırır. İnsanın kendisi de âhenk ve melodiden yapılmıştır. Âhenk ve melodi ezelden beri insandadır, insan rûhunda yankılanıp gidecektir.[11] Mûsikî, düzenlilik kurallarına dayanmaktadır. Ve insanın kelimelerle anlatamayacağı bazı düşüncelerini, duygularını, seslerle anlatmasına yardımcı olur. Bu bakımdan mûsikî bir dildir.[12]

Mûsikînin târihi ile ilgili olarak bazı târihçiler özellikle Antik Yunan'ı öne alarak, Antik Yunan'daki mûsikî faaliyetlerini incelerler. Antik Yunan'ı, teorik mûsikînin başladığı yer olarak kabul ederler.[13]

Bu kabulleri için en önemli sebeplerden biri de özellikle Pythagoras'ın mûsikî ile ilgili çalışmalarıdır. Bu araştırmacılara göre Pythagoras'ın ve daha sonra Aristoteles'in ortaya attıkları teori, mûsikîye ahlâkî ve toplumsal bir işlev yüklüyordu. O zamanlar, sesli olayların, kullanılan tınıların farklılığının ve makamların çeşitliliğinin, insanın tutku ve coşkularının gelişmesi üzerinde, üstün ve kesin bir rol oynadığı kabul edilmekteydi.[14]

Mûsikî, insanlık kadar eski ve köklü bir târihe sahiptir. En ilkel, en basit ve en vahşî kavimlerde bile mûsikînin bir yeri ve önemi vardır. Dolayısıyla onu bir milletin malı veya sadece bir milletin inkişaf ettirdiği bir disiplin olarak görmek, benimsenen bir görüş değildir. Mûsikî, dünyanın neresinde yaşarsa yaşasın, hangi kültürle beslenirse beslensin, önce insanın bireysel olarak, bir takım duygu ve düşüncelerini ifade edebilme imkânı bulabildiği bir alandır.

İSLÂM DÜNYASINDA MÛSİKÎ HAKKINDA BAZI GENEL DÜŞÜNCELER

İslâm dünyasında mûsikî ile ilgili ileri sürülen düşünceler, daha ziyade onun helal mi, yoksa haram mı olduğu konusundadır. Bazı filozofların ya da İhvân-ı Safâ gibi bazı düşünce ekollerinin, mûsikîyi ilimlerden bir ilim olarak benimsemelerinin dışında, bazı İslâm âlimleri mûsikînin haram olduğunu belirterek, mûsikî ile ilgilenenleri tekfir edecek kadar ileri gitmiş, bazıları ise mûsikîyi hararetle savunmuş ve mûsikînin haramlığının söz konusu edilemeyeceğini söylemişlerdir.

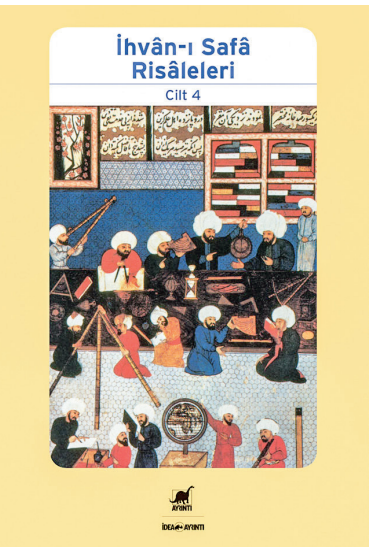
5 Eflatun, Devlet, 118-119
6 Eflatun, A.g.e., 120-121
7 Eflatun, A.g.e., 123
8 Ahmed Muhtar Ataman, Mûsikî Târihi, I, 1
9 Feyha Talay, Mûsikî Târihi, 3-4
10 Feyha Talay, A.g.e., 3-4
11 Adolf Von Grolman, Mûsikî ve İnsan Ruhu, 7
12 Anton Webern, Yeni Müziğe Doğru, 25
13 Paul Rougnon, La Musique et Son Histoire, 9-10-11-12
14 B. Champigneulle, Müzik Târihi, 8

Mûsikî, İslâm dünyasında zaman zaman yasaklanmaya maruz kalmıştır.[15] Bazı âlimlerin Kur'ân-ı Kerim'de raks ve mûsikînin lehinde veya aleyhinde hiçbir delil olmadığını belirtmelerine rağmen, her asırda raks ve semâ'nın aleyhinde görüş bildiren din adamları olmuş ve görüşleri de itibar görmüştür. Genellikle fıkıh âlimleri her tür mûsikî, eğlence ve oyunu yasak saymışlardır.[16] Hatta bazı hadis ravîleri, mûsikî ile meşgul olanlardan hadis bile rivayet etmeyerek, bu kimselerin haram ile iştigal ettiklerini ileri sürmüşlerdir. Bu konuda, güvenilir ravîlerden biri olarak kabul edilen Şu'be b. el-Haccâc'ın şu sözleri ilginçtir: "...el-Minhal b. Amr'ın evine gittim ve orada tambur çalındığını duyarak geri döndüm. Keşke içeri girip konuşsaydım. Belki de tambur çalmanın haram olduğunu bilmiyordu."[17]

Bazıları da, mûsikî ve mûsikî âletlerinin riyaziye (matematik) ilmine dahil olduğunu kabul etmelerine rağmen, İslâm dininde haram olduğunu belirterek, vakit öldürecekleri endişesiyle, bu konuda konuşmaktan kaçınmışlardır.[18]

Ancak mûsikî hakkındaki en tutarlı kanaat, mûsikînin de kendi içinde ikiye ayrılması fikrini taşıyanların kanaatidir.. Bazı düşünürler mûsikînin helal veya haram olduğu şeklinde kesin yargılarda bulunmamışlardır. Bu söz konusu düşünürlere göre mûsikînin iki çeşidi vardır. Birincisi zikir, hikmet ve âhiret hayatını övüp, dünya hayatının fânî ve "hiç" oluşunu ihtivâ eder. Bu muhteviyâtı ile mûsikî faydalıdır. İkincisi ise yalan yanlış, şehvet duygularını kamçılayan ve fuhuşla ilgili olan sözleri havî şarkılardır. Mûsikînin bu çeşidinden sakınılmalıdır.[19]

Mûsikînin bazı çevrelerdeki imajını daha iyi anlayabilmek bakımından şu anekdotun aktarılması faydalı olabilir. Olay, Osmanlı döneminde cereyan etmiştir: Mimar Sinan'ın talebesi ve Sultanahmet Camii'nin mimarı olan Sedefkâr Mehmed Ağa, acemioğlanlığı esnasında padişahın Hasbahçesi'nde saz çalan bir adam gördü ve mûsikîye heveslendi.



Ancak, bir rüyasında çingene tayfası suretinde bir alay sâzende, ellerinde olan sazlara bir uğurdan başlayınca, saz ve söz sesinden âlemin velveleye, yer ve göğün zelzeleye uğradığını gördü. Bunun üzerine devrin ermişlerinden Halvetî Şeyhi Vişne Mehmed Efendi, onun rüyâsını tâbir ederek şu nasihati verdi: "Oğul, o sanattan vazgeçmek gereksin. Eğer o sanat iyi olsa, doğru ve hayırlı kimselerin arasında kullanılır, onun gibi insanların en alçağı olan şeytan kavmin ellerine düşmezdi. (...) Kısacası, bu sanattan dönüp istiğfar ve son derece tevbe edüp günahlarının bağışlanmasını istemen gerek..."[20]

Bu rivayetin nakledildiği ve Sedefkar Mehmed Ağa'nın hayatına dair yazılmış olan Risâle-i Mîmâriyye'nin bir başka yerinde mûsikî ve astroloji ilişkisinden bahsedilerek, makamların 12 olduğu, sekizinci göğün 12 burcu olduğu için, makamların 12 kısım üzerine konulduğu da ifade edilir.[21]

Mûsikînin helal veya haram oluşu tartışmaları sürerken, bazı kimseler onu, tıpkı Ortaçağ Avrupası'nda olduğu gibi, matematiğin bir alt dalı ilimlerden kabul ederlerdi.[22] Kimileri de onun, hikmet sahibi kimseler tarafından ortaya konulduğunu, tesirinin cisim üzerine değil kalp üzerine olduğunu, cevherinin ruhanî olduğunu belirterek, mûsikîye büyük bir değer vermişlerdir.[23]

Yüzyılımızın Müslüman araştırmacılarından Lâmia Louis Faruki de, mûsikî konusunda son fetvâlardan birinin, el-Ezher'in rektörlerinden Mahmud Şeltut tarafından verildiğini belirtiyor. Şeltut'a göre mûsikî dinlemek veya mûsikî ile uğraşmak, lezzetli yiyecekler yemek, güzel elbiseler giymek gibi, Allah'ın kullarına bağışladığı zevklerdendir. Bu bakımdan İslâmiyet, mûsikînin kendisine değil, bazı türlerinin muhtevalarına karşı çıkmaktadır. Âyetlerde ve hadislerde bu konuda bir yasak yoktur. O halde Allah'ın yasaklamadığını insanlar nasıl yasaklayabilirler?

15 Collier's Encydopedia, Music Oriental, Arabic Music, XVII, 44
16 Süleyman Uludağ, İslâm'da Mûsikî ve Semâ, 37-390
17 Subhi es-Sâlih, Hadis İlimleri ve Hadis Istılahları, 110
18 Taşköprülüzade Ahmed Efendi, Mevzûâtu'l-Ulûm, I, 323
19 Bursalı İsmail Hakkı, Kitâbu'n-Necât, 222-223
20 Risâle-i Mîmâriyye, Haz: Orhan Şaik Gökyay, 127 (Aktaran: Beşir Ayvazoğlu, İslâm Estetiği ve İnsan, 150-151)
21 Risâle-i Mîmâriyye, 125
22 Cem Behar, Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler, 10
23 Hızır b. Abdullah, Kitabu'l Edvar, Fasl-ı Bist Heştüm-28. Fasıl, 27 a-35 b (M. Sadreddin Özçimi, Basılmamış Y. Lisans Tezi)

Faruki'nin vardığı sonuç şöyle özetlenebilir: İslâm târihinde mûsikî tartışmaları, mûsikîyi ortadan kaldırmamış, ancak bütün mûsikî faaliyetlerinin dini ve ahlâkî bakımdan kontrol altında tutulmasını sağlamıştır. Böylece, farklı mûsikî etkilerinin ve geleneklerinin İslâm potasında eritilip usûl birliğine kavuşturulduğu söylenebilir. Bu etkili kontrol, mûsikîyi ideal kabul edilen Kur'an tilâvetine doğru yönlendirmiş, böylece çok büyük bir coğrafî alanda, dünyanın belki de gelmiş geçmiş en karışık toplumlarına sahip olan bir kültürün homojen bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Bu durum, dini yeni kabul etmiş olan toplulukların yerli mûsikî miraslarını yok etmeyip, yumuşatarak İslâm kültürüne uyum sağlamalarına sebep olmuştur.[24]

Mûsikî üzerine, İslâm dünyasında pek çok mülahazalara rastlamaktayız. Bunların kimileri günümüze kadar ulaşabilmiştir. Büyük İslâm düşünürü İmâm Gazâlî de İhyâ-i Ulûmi'd-Dîn adlı eserinde semâ'ya[25] dâir görüşler beyan etmiş, mûsikînin helal veya haram olduğuna dâir, ulemânın görüşlerini ve onların delillerini ele alarak, eserlerinde geniş bir yer vermiştir.[26]

İmam Gazâlî'ye göre semâ, kalplerdeki gizli cevherleri açığa çıkarır. Kalplere, ancak semâ ile nüfuz edilir. Binâenaleyh, vezinli, kafiyeli veya lezzet verici nağmeler oradan çıkar, oranın iyilik veya kötülüklerini açığa çıkarır. Semâ, kalp için saşmaz bir mihenk taşıdır.[27]

İslâm dünyasında mûsikîye en fazla ilgi, genellikle tasavvuf ehli tarafından gösterilmiştir. İkinci asrın sonlarından itibâren mûsikî, semâ adı altında tasavvufa girmeye başlamış ve İslâm tasavvufunun belli başlı karakteristiği haline gelmiştir. Böylece bütün sûfî ve tarîkat mensupları tarafından benimsenen semâ, insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten dînî bir unsur olarak görülmüştür. Sûfîler, mûsikî (gına) kelimesi yerine özellikle semâ kelimesini kullanarak, o dönemde yaygın olan keyf ve nefs ehli ile karıştırılmaktan sakınmak istemişlerdir.[28]

Sûfîlerin semâ ile "Elest Bezmi" arasında bir münasebet kurmuş olmaları oldukça dikkat çekicidir. Bu görüş, tasavvufta ve muhtelif tarikatlar arasında hızla yayılmıştır. Bu münasebet şu şekilde kurulmuştur: "Elestu bi-Rabbikum?" şeklindeki ilâhî hitâbı keyfiyetsiz ve şekilsiz olarak dinlendikten sonra, o ilâhî hitabı işitmenin zevki kalplerde yer tuttuğundan, Hazret-i Âdem'in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra, bu gizli sırlar, zuhur eden halden dolayı bir nağme veya güzel bir kelime işittikçe, o eski ahitteki zevkli dinlemenin sebebiyle kalp uçacak hale gelir. Bunlar sevgi ve aşkları ezelden beri Allah için ve Allah ile olan, irfan sahipleridir. (...) Bundan dolayı mûsikîde saklı olan gizli sırları idrak eder ve hazlarını alırlar. Şüphesiz ki "Elest" hitâbını işitmiş olma sırrı, bütün canlıların tabiatında mevcuttur. Onun için her cins kendi tabiatına uygun bir şekilde semâ eder, semâ'dan kendi himmeti nispetinde hisse alır.[29]

Mûsikînin, İslâm geleneğinin bütünü içerisindeki önemi ve meşrûluğu ile ilgili sorular sadece kanunlara ve ilâhiyata isnad edilemez. Bu daha çok İslâmiyet'in iç ve mânevî kısmıyla alakalıdır. Bu yüzden de adlî seviyede ne çeşit müphem durumlar çıkarsa çıksın, özellikle mûsikînin İslâm mâneviyatı ile ilgisi söz konusu olduğundan, nihâî cevap, Sûfizm'de aranmalıdır.[30] Bazı sûfîler, mûsikî konusunda bir hayli ileri düşünceler serdetmişlerdir.[31] Bunlardan biri de Şirazlı Ruzbahan Baglî idi.[32]

Baglî, Risâleti'l-Kuds adlı eserinde mûsikînin önemine, hangi şartlarda meşrû olduğuna, mûsikîyi dinlemeye yetkili olanların ne tür özellikleri haiz kişiler olması gerektiğine, dinlemeye ve icrâ etmeye değer mûsikî çeşitlerinin hangileri olduğuna değinir.[33] Baglî, ruhun diriliğini manevî mûsikîye (sema) borçlu olduğunu söyler. Ona göre mûsikî, insanlık hâlinin (beşeriyet)

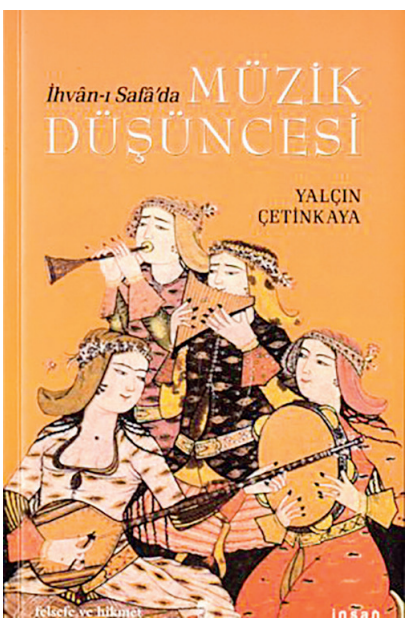
24 Lâmia Louis Faruki, İslâm'a Göre Mûsikî ve Müzisyenler, 38-42
25 Semâ; dönmek, işitmek, çalgıyla cem'iyyet etmek ve ayarlamak gibi mânâları muhtevidir.
26 İmâm-ı Gazâlî, İhya-i Ulûmi'd-Din, V, 128-220 arası
27 İmâm-ı Gazâlî, A.g.e., 129
28 Süleyman Uludağ, A.g.e., 220
29 Süleyman Uludağ, A.g.e., 328
30 Seyyid Hüseyin Nasr, Islamic Art and Spirituality, 154 (İslâm Sanat ve Mâneviyatı, İnsan Yay., 1989)
31 Rumî, Iraqî, İbn el-Farîd ve Ahvad ed-Din Kirmanî gibi bâzı sûfîler, şiir sanatında müziğin manevî önemine değinmişlerdir.
32 Ruzbahan Bagli Şirâzî, 522/1128 yılında Şiraz yakınlarındaki Fasa'da doğmuştur. 606/1209'da Şiraz'da ölmüştür. Bâtınî ve zâhirî ilimlerde üstad idi.
33 S.H. Nasr, A.g.e., 154

sahip olabileceği tüm sıkıntılardan doğan düşüncenin duruluşunda var olup, insan tabiatını heyecana getirir. Mûsikî, Rabbânî sırların (Esrâr-ı Rabbânî) uyarıcısıdır. Mûsikî, bazıları için günaha teşvik edici olabilir, çünkü o kişi aslında noksandır. Diğerleri için ise mûsikî öğüttür, çünkü o kişi, mükemmelliğe erişmiştir. Manevî mûsikî gerçeğin (el-Hakk) mûsikîsidir. Rûhânî mûsikî, Allah'tan gelir, Allah'ın önünde durur, Allah'la beraberdir.

Aşk (muhabbet) müridleri, mûsikîyi dünyevî benliklerinden yardım istemeksizin dinlerler. Özlem (şevk) yolunda yürüyenler, mûsikîyi, sebeplerden yardım istemeksizin dinlerler. Şiddetli aşkın azimkâr takipçileri manevî mûsikîyi kalpten yardım istemeksizin dinlerler. Manevî âşinalık ile dalgalananlar, manevî mûsikîyi, ruhlarından yardım istemeksizin dinlerler. Mûsikîyi bu araçlarla dinleyenler, Allah tarafından örtülürler. Ama eğer dünyevî benlikleri ile dinlerlerse dinsiz (zındık) olurlar. Sebeplerin gücü ile dinlerlerse, övgüye değer olmaya hak kazanırlar. Kalpleri ile duyarlarsa, tefekküre dalanlardan olurlar. Ruhları ile dinlerlerse huzura kavuşurlar. Manevî mûsikî, ilâhî huzurun dinlenmesi ve görülmesidir. Manevî mûsikî, ilâhî hakikatin hazinesinin anahtarıdır. Manevî mûsikî hak âşıklarına caiz, cahiller için ise haramdır.

Üç çeşit manevî mûsikî vardır. Biri bayağı insanlar, diğeri elit kesim, sonuncusu ise elitler içindeki elit kesim içindir. Bayağı insanlar tabiatlarının elverdiği ölçüde dinlerler, bu ise onların, mûsikînin batınî yönünden yoksun oldukları anlamına gelir. Elit kesim kalbi ile dinler. Bu onları tetkik etmeye yöneltir. Elitler içindeki elit kesim, benliği ile dinler. Bu onların âşık olduğu anlamına gelir.[34]

İslâmiyet'in takındığı temkinli tavır, mûsikînin zahirî yönü ile ele alınarak kudsiyetinin bozulmasına müsaade etmez. Zahirî düzeyde mûsikî, hayvanî duyguları harekete geçirmesin diye, sınırlandırılmıştır. Batınî düzeyde ise, duyguların akışını değiştirmek ve benliği başka bir kalıba sokmak için bir araçtır. Ancak mûsikînin, dinleyicinin tabiatını bozmadan, önce cismânî benliğinin boyun eğdirilmesinin garanti edilmesi şartıyla çalınması gerekir.[35]



İslâm medeniyeti, pek çok büyük mûsikî geleneklerini "İslâm'a rağmen" değil, "İslâm'dan dolayı" muhafaza etmiş ve geliştirmiştir. İslâmiyet, insanı Allah'ı unutturmaya götüren mûsikîyi yasaklamıştır. Kur'an kıssalarında, mübarek peygamberlere atfedilmiş ilâhîlerde, İslâm'ın kutsal münacaatlarında ve iç boyutların vâsıtası ile mûsikîyi, ilâhî varlığa ulaşmak için bir basamak olarak tayin etmiştir.[36]

İslâm dünyasında mûsikî ile ilgili bazı sığ görüşlerin yanı sıra, oldukça derin ve kişiyi büyük bir manevî zenginliğe yöneltebilecek yorumlar da yapılmıştır.

YÜKSEK İLİMLERDEN BİR İLİM OLARAK MÛSİKÎ

İslâm âlimlerinin ilgilendiği ilimlerin tümü, metafizik, dînî ve felsefî fikirlerle bir bağlantı içerisinde olagelmiştir. Dolayısıyla bu ilimlerin amacı, bağlı olduğu İslâmî vahyin özünden kaynaklanan prensiplerden hareketle, aslında Allah ile insan (Rab ile kul) arasındaki irtibatı bir şekilde kurmaya ve onu güçlendirmeye yöneliktir veya bir başka söyleyişle, tabiatta var olan ilâhî yasaları, İslâmî vahyin prensiplerine uygun yöntemlerle aydınlığa kavuşturmak ve onları insanlığa duyurmaktır.

Söz konusu bu ilimler, bir yandan insana etrafını saran dünya hakkında çok şeyler öğretir ve insana bu dünyayı tedbir etme imkânı verirken, öbür yandan onun yeryüzünü tahrip edebilecek olan gücüne sınırlar koymak suretiyle, ona insanın gayesinin ötelerdeki âleme seyâhat etmek ve insanın unutkanlığının tabiî bir hal olarak ortaya çıktığı kozmik "crypt" (zindan, bodrum) içindeki mahpusluğuyla gurur ve aldanışa düşüp, bununla tatmin bulmamak olduğunu da göstermiştir. Bu metafizik ve kozmoloji, insana tabiî formları heva ve hevesinin sunağında harap etmek yerine, müşahede etmesine imkân veren bir "nesneler ilmi" sağlamıştır. Bu ilimler, nesnelere ve onların metafizik prensiplerine vakıf olan kimselerin, "Mutlak hakîkat"ten başka hiçbir realitenin olmadığını (La ilahe illallah) ve çöldeki kum taneciklerinden meleklere kadar, bütün bir kozmik tezahürün bu hakikat tarafından gönderildiğini (Muhammedun Rasûl Allah) ve bu hakikat dışındaki her şeyin

34 S.H. Nasr, A.g.e., 154-155-157-158-159
35 S.H. Nasr, A.g.e., 160
36 S.H. Nasr, A.g.e., 160

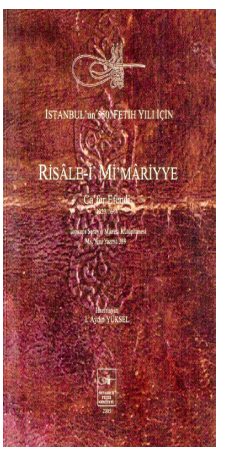
fânî olduğu gerçeğini hatırlamasını ve hiç unutmamasını sağlar.[37]

Mûsikî de, bazı Müslüman âlimlerin ve düşünce ekollerinin çok yakın ilgi gösterdiği "ilimlerden" biridir. Her ne kadar mûsikî, günümüzde de yaygın bir anlayışın tesirinden dolayı, güzel sanatların bir dalı olarak kabul ediliyorsa da, gerek bazı İslâm âlimlerinin yaptığı "ilimler tasnifi"nde mûsikînin yüksek ilimlerden biri olarak benimsenmesinden ve gerekse teorik yapısının da matematik ilimlere yakın özellikler ihtiva etmesinden dolayı[38], güzel sanatların bir dalı olmasının ötesinde bazı nitelikler taşımaktadır.

El-Fârâbî (ö:339/950) "İhsa el-Ulûm (İlimlerin Sayımı)" adlı eserinde yaptığı ilimler tasnifinde, mûsikîyi; aritmetik, geometri, optik, astronomi, ağırlıklar ilmi ve hiyel ilmi[39] gibi ilimler arasında "Ta'lîmî İlimler" kategorisine dâhil etmiştir. Ayrıca el-Fârâbî, Pythagorasçı görüş açısına paralel olarak mûsikîyi, "Quadrivium"dan[40] kabul etmiştir.

Türk mûsikîsi bilgini olarak tanınan Ladikli Mehmed Çelebi 2. Bayezid'e (1481-1512) Fethiyye ve Zeynu'l-Elhan adlı Arapça mûsikî nazariyatı kitabını ithaf etmiştir.[41] Ladikli Mehmed Çelebi, Zeynu'l-Elhan fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân adlı eserinde, mûsikî ilminin, matematik ilimlerin en üstünü ve en-şereflisi olarak kabul edilmekte olduğunu ve kendisinin de böyle düşündüğünü belirtir.[42] İbn Sînâ da (ö: 1037), Cevâmi'u İlmi'l-Mûsikî adlı eserinin bir faslını sadece mûsikîye ayırmış ve mûsikîyi bir ilim dalı olarak kabul ettiği gibi, onun aynı zamanda bir sanat dalı olduğuna da işaret etmiştir.[43]

Mukaddime'nin yazarı İbn Haldun (1332-1406), eserinde mûsikîyi aklî (felsefî) ilimlerden biri olarak zikretmektedir. İbn Haldun'a göre aklî (felsefi) ilimler 7 tanedir. Bu ilimlerin başında "Mantık" ilmi gelir. Daha sonra ise sırasıyla ta'lîmî (riyâzî) ilimlerden aritmetik, geometri,



kozmografya, bundan sonra da mûsikî, tabiiyat ve ilahiyat ilimleri gelmektedir.

İbn Haldun mûsikî ilmini, seslerin ve nağmelerin birbirlerine olan oranları ve bu oranları sayı itibariyle tayin eden ve ölçme usullerini inceleyen bir ilim olarak kabul etmektedir. Faydası ise, şarkı söylerken riâyet edilmesi gereken tegannî nağmelerini öğretmektir.[44]

Öte yandan Şemsuddin Muhammed el-Âmûlî ise, Nefâis el-Fünun fi Arâis el-Uyûn adlı eserinde yaptığı ilimler tasnifinde mûsikîyi, matematik, astronomi ve geometri ile birlikte matematik prensipleri altında toplayarak, onu "Evâil İlimler"[45] kategorisine dahil etmiştir.

Müslüman âlimler, mûsikîyi sadece insanı coşturan, onun nefsini harekete geçiren, insanın harama meyletmesine sebep olan bir disiplin olarak görmemişlerdir. Aksine, zaman zaman mûsikî hakkında çok ileri düzeyde sözler sarf ederek, onu diğer ilimler arasında daha sağlıklı bir zemine oturtarak, mûsikînin kozmik nitelikler taşıdığını ileri sürdüler. Mûsikîyi asıl ilâhî mecrasına taşımaya çalışarak, onu da diğer ilimler gibi vahyin dışında bir alanda konumlandırmadılar. İslâm âlimleri, aslında kozmolojik prensipleri çok çeşitli alanlarda uygulamışlardır. Bu kozmolojik prensipler, bir yandan fiziki âlem ve tabiî çevre ile ilişkili iken, diğer yandan yüksek bir düzenin bilgisi ile özünden bağlantılıdır.[46] Mûsikî de, kozmolojik prensiplerin uygulandığının düşünüldüğü ilimlerden biridir.

KOSMOSUN BİR İFÂDESİ OLARAK MÛSİKÎ

Günümüz araştırmacıları tarafından "Fonetik sanatlar" kategorisine sokulan mûsikî[47], her ne kadar bağımsız bir disiplin gibi görülmekte ise de, aslında "Kosmosun bir ifadesi" nitelendirmesini hak edecek önemi hâizdir. Nitekim

37 Seyyid Hüseyin Nasr, Islamic Science, An Illustrated Study, 239 (İslâm ve İlim, İnsan Yay, 1991).
38 Bir görüş olarak; özellikle sesler arasındaki ilişkilerin matematiksel oranları, mûsikîyi matematik ilimlere yaklaştırıyor denilebilir.
39 İlm-i Hiyel: Hileler, çareler ilmi. Mekanik cihazlar ve otomatlarla ilgili ilim. Müslümanların zihninde, ekseriya okült ilimler ve maji ile bağlantılı bir yere sahiptir. (S.H. Nasr, A.g.e., 247)
40 Quadrivium, Trivium ile birlikte Ortaçağ üniversitelerinde 7 tür fenne işâret etmekteydi. Triviura bu 7 fennin gramer, belâgat ve mantık ilimlerine işâret eden 3 alt sınıfını; Quadrivium ise, üst sınıfını oluşturan Riyaziye (Matematik), Mûsikî, Hendese (Geometri) ve İlm-i Heyet'i (Astronomi) ifade eder.
41 Yılmaz Öztuna, Türk Müsikîsi Ansiklopedisi, C. II
42 Lâdikli Mehmed Çelebi, Zeynu'l-Elhan fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzan; (Ruhi Kalender, Basılmamış Doktora Tezi, 121)
43 A.g.e.,7
44 İbn Haldun, Mukaddime, II, 566-567
45 Evâil İlimler, Âmulî ve diğer ilim adamlarının yaptıkları tasniflere göre, ilk ilimler demektir.
46 S.H. Nasr, A.g.e., 235
47 Selçuk Mülayim, Sanata Giriş, 21

mûsikînin bu boyutu hakkında Pythagoras ve Pythagoras Okulu mensuplarının yanısıra, İslâm düşünce dünyasında da bazı filozoflar görüş beyan etmişler, müstakil eserler kaleme, almışlardır. Gerek sesler arasındaki ilişki zenginliği ve seslerin uyumlu kullanılışı, gerekse insan ruhu üzerinde bıraktığı tesirler, düşünürleri mûsikî hakkında "Kosmosun bir ifadesi" yorumunu yapmaya yöneltmiştir. Çünkü kosmos, bu düşünürlere göre bir "Harmonia (uyum)" idi. Mûsikî de sesler arasında bir "Harmonia"yı yansıtmaktadır ve adeta kozmik harmoniayı ifade etmektedir. Ancak, insanların büyük bir kısmı, bugüne kadar mûsikînin sadece mikrokozmik (insansal) görüntüsünü yakalayabildi. Oysa mûsikînin bu görüntüsünün ardında, çok daha güçlü bir "Makrokozmik (Evrensel)" özellik gizlidir ki, mûsikînin bu özelliği, insanların pek azının dikkatini çekebilmiştir. Sadece hikmete yönelen ve hikmetin arayışı içerisinde olan kimseler, mûsikînin sözkonusu makrokozmik boyutu ile ilgilendiler.

Mûsikîdeki makrokozmik boyuta ulaşabilmek için, önce mikrokozmik boyutu bilmek ve onu aşmak gerekiyor. Âleme yükseliş, insanın kendisine ait bilgiye vakıf olmasıyla gerçekleşebilir. "İnsan, kendini tanımakla âlemi de tanımış olacaktır. Çünkü o da tabiatın bir parçasıdır."[48] Ve insan kendini tanıyıp bilmekle, Yaratıcısını da bilecektir.[49] İnsan, bizzat kendi varlığının nüfuzuna varabilirse, küllî bilgiye, ona tabi diğer tüm ilimlere beraber varır. İnsan bunların prensiplerini kendinde aramalıdır. Çünkü o, varoluşun bir sembolüdür (el-İnsânu Remzu'l-Vücûd). Her şeyi yüce aslı içerisinde tanıyan bu yüce prensip dışında hiçbir şeyin bir hakiki gerçekliği olmadığını anlar.[50]

Materyalist bir dünya görüşüne sahip olmalarına rağmen, Marksistler de insan fıtratından gelen o sesle, insanın ulvî olana yönelmesi konusundaki fıtrî baskılar karşısında çabaladığından, materyalist bir dil ile de olsa söz ederler. Onlara göre de insan kendini aşmak, sezip özlediği bir doluluğa doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalamaktadır. İnsanların kitap okumaları, mûsikî dinlemeleri, eğlenmek istemenin ötesinde birtakım arayışlardan kaynaklanmaktadır. (...) "Belki de kendini aşmak istiyor insan. Tüm bir insan olmak istiyor, istiyor ki 'benliğinden' ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun..."[51]

HELENİSTİK MİRAS (GREK, MISIR VE DOĞU İLİMLERİNİN SENTEZİ)

İslâm âlimlerince mûsikî hakkında ifade edilen görüşlerin, -İslâmiyet öncesi kültürler de göz önüne alınarak bir araştırma yapıldığında- genellikle orijinal görüşler olmadığı söylenebilir. Özellikle Halife Me'mun zamanında gerçekleştirilen tercüme faaliyetleri sonucunda[52] Grekçe, Süryânîce, Sanskritçe ve Pehlevîce yazılmış kaynaklardan Arapça'ya, antik medeniyetlere ait bilimler fiilen aktarılmış ve böylece birçok ilimlerle birlikte mûsikîye ait (özellikle mûsikî-astroloji ilişkisine ait) birtakım düşünceler İslâm dünyasına ulaşmış oldu.

Bu arada, iki önemli nehir medeniyeti olan Mısır, Mezopotamya ile Grek filozof ve ilim adamlarının sahneye çıkıp teorilerini kurmadan ve onları daha da geliştirmeden önce olağanüstü bir nitelikte tıp ve matematiğin temellerini atmıştı. Yeryüzünü olduğu kadar gökleri de araştıran bu uzun geleneği temel alan Grekler, ilmi faaliyet merkezleri İskenderiye'ye kaymadan önceki yaklaşık üç yüz yıl gibi nispeten kısa bir süre içinde sırasıyla Thales, Pythagoras, Platon ve Aristoteles'i çıkardılar.[53] Özellikle Pythagoras, bazı günümüz müzikologları tarafından "Müziğin babası" olarak nitelendirilmektedir.[54]

Grek gücünün alacakaranlığı ile Eski Mısır Medeniyeti'nin son nefesleri esnasındaki Mısır ülkesinde Grek, Mısır ve Doğu ilimlerinin yeni bir sentezine ulaşıldı. Bu sentez, ilim târihinin Oklides, Batlamyus ve dolaylı olarak Calinus gibi, İslâm medeniyetine adeta Müslüman öğretmen ve üstadlarmış gibi girmiş isimler yetiştiren en verimli dönemlerinden birine yol açacaktı.

Grek-Helenistik miras İslâm dünyasına doğrudan Atina'dan değil, İskenderiye'den ulaşmıştı. Böylece Platon, çoğunlukla Yeni-Platoncular'ın fikirleri çerçevesinde, Aristo ile Afrodisiaslı İskender ve Themistius aracılığı ile tanınmış olmaktaydı. Mistik unsurlarla titiz bir mantığı bir araya getiren, çeşitli ilim geleneklerinin sentezini yapan, tüm ilimleri "Bilgi türü"ne göre ve başka birçok bakımlardan sınıflandıran İskenderiye ilmi, İslâm dünyasının beklediği târihî misafirdi ve nitekim aynı tarzda İslâm ilmi haline getirilerek Batlamyus ve Orijen'in İskenderiyesi, İbn Ataullah el-İskenderanî gibi şeyhlerin yetişeceği Müslüman Mısır'in incisi haline geldi.[55]

48 Mahmud Erol Kılıç, İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce, Basılmamış Y. Lisans Tezi, M.Ü. İlahiyat Fak., İst. 1990, 147
49 "Nefsini bilen, Rabbini bilir."
50 Rene Guenon, "Quelques Considerations Sur L'Hermetisme" (Aktaran: M. Erol Kılıç, A.g.e., 150)
51 Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, 6-7
52 İbn Nedîm, el-Fihrist, 339
53 S.H. Nasr, A.g.e., 9
54 William Pole, The Philpsophy of Music, 91
55 S.H. Nasr, A.g.e.,9-10

Grek ve Helenistik geleneğin İslâm dünyasına intikali doğrudan olmamıştı. Hıristiyan târihinin birkaç yüzyılı, İskenderiye'nin altın çağı ile İslâm'ın doğuşu arasında uzanır. Fakat Grekçe ve Süryanice'nin ilim ve öğrenim dili olarak kullanıldığı Yakın Doğu'daki Hıristiyan merkezleri, antikitenin fikri hayatını İslâm'la temasa geçiren yegâne kanal değildi. Harran ahalisi arasında, Müslümanların sonradan Sâbiîlik[56] şeklinde tanıyacağı dînî bir kült gelişmişti. Bu kült, Babil dinlerine ait unsurları Grek geleneğinin daha ziyade batınî yönleriyle birleştirmişti. Bu yüzden Harranîler, Yeni Fisagorculuk (Pyrhagorasçılık) ve Hermetizmin olduğu gibi, Babil kültürünün astronomik ve astrolojik öğretilerinin de mirasçısı durumunda idi. Hıristiyan öğrenim merkezlerinden bağımsız olarak Müslümanlara Grek-Helenistik mîrâsın çeşitli yönlerini intikal ettiren Harranîler, Grek dünyasından bağımsız olarak da, İslâm kaynaklarında yansıyan, fakat Grek kaynaklarında bulunmayan Babil matematik ve astronomisinin belirli yönlerini de İslâm dünyasına aktardılar.[57] Bu akış, diğer medeniyetlerdeki mûsikî düşüncelerinin de bir ölçüde İslâm dünyasına girmesine sebep olmuştur denilebilir.

İslâm düşünce dünyasında aklî ilimlerin ortaya çıkmasında önemli tesirleri olan bir faktör de, Hind matematiği ile sihir ve tıp ile karışık şekilde bulunan Hind astrolojisi (İlmu'n-Nucûm)'dir. Hindlilerin hesaplarında kullandıkları yüksek sayılar, Müslüman vak'anüvisleri üzerinde önemli tesirler meydana getirdi. Hindistan, "Hikmet"in anavatanı olarak kabul edilmektedir. Arap müellifler, Hindistan'ı felsefenin doğum yeri olarak gösterirler.[58]

T.J. de Boer'e göre Doğu hikmeti ve astroloji, şüphesiz Müslüman düşünürlere çok çeşitli ve bir hayli yüklü miktarda materyal getirdi. Fakat "form" (esas prensip) Yunanlılar'dan geldi. Felsefe de Yunan'a has bir mefhumdur. Sanki Doğu, dünyevî şeylerin zail olmalarının müşahadesi ile Yeni-Eflatuncu ve Pythagorasçı görüşlere yol açmaktadır. Fakat Yunan düşüncesi, bu görüşler kadar kâinattaki hadiselerin açıklamasına girişilmesinde veya ilim ruhunun doğmasında yardımcı olmuştur.[59]

"Yunan düşüncesinin İslâm dünyasına aktarılmasında, 7. yüzyılın ortalarında Müslüman Arapların eline geçmiş olan Suriye ve İran'daki Hıristiyan Nastûrî ve Yakûbî manastırlarının rolleri ayrı ve önemli bir yer tutmaktadır. Buralarda Yunan felsefesinin (özellikle de Platon, Aristo ve Yeni-Eflatunculuk) Hıristiyanlıkla meczedilmiş eserleri, Arapça'ya yakın bir dil olan Süryanîce yazılıyordu. Yunan felsefesine ait eserlerin Süryanîce'ye tercümesi, 4. yüzyıldan 8. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu okullardan bazıları tamamen ilahiyata ait (teolojik) çalışmalar yaparken, diğer taraftan felsefe de dini bir mahiyete bürünmekteydi. Yine buralarda en başta okunan ilimler; hitabet, felsefe, tıp, mûsikî, aritmetik, geometri ve astronomi idi. İşte bir müddet sonra Arapça'ya kolayca aktarılan bu eserler vasıtasıyla, adı geçen felsefî cereyanlar, İslâm düşünce dünyasına intikal ettirilecektir."[60]

Mûsikî ile ilgili, daha eski dönemlere ait fikirlerin de İslâm düşünce dünyasına, bu tercümeler kanalıyla girdiği söylenebilir. İslâm düşünürleri, vahiy ile çatışmayan bilgilerden yararlanmak suretiyle, ortaya daha güçlü bir düşünce örneği koydular. Ancak İslâm düşüncesi; Araplar, Persler, Süryanîler, Türkler, Berberîler ve daha başkalarının da etkin olarak katıldıktan sonra kompleks bir fikri vetîrenin ürünüdür.[61]

Bir düşünce sisteminin oluşturulmasında kullanılan materyaller Yunan kaynaklı fikirler veya bu fikirlerden çıkarılan görüşlerdi. Dolayısıyla İslâm düşüncesinin gerek materyal ve gerekse muhteviyat açısından, Helenistik bir karakter arzettiğini söylemek mümkün. Ama bütün bunlara rağmen İslâm düşünce sisteminin kendisi, İslâmî bir damga taşımaktadır.[62]

İslâm düşünürleri, mûsikî ile ilgili bilgi materyallerini de vahy süzgecinden geçirerek değerlendirdiler ve bunun sonunda ortaya oldukça ihtişamlı bir İslâm mûsikî düşüncesi formu çıktı. İslâm mûsikî düşüncesi formu, el-Kindî, el-Fârâbî[63] ve İbn Sînâ gibi düşünürler ve İhvân-ı Safâ gibi bir düşünce ekolünün katkıları sonucu, sözkonusu ihtişamına ulaştı. Bu arada mûsikî ile ilgili olarak Maragalı Abdulkâdir (ö:838/1435) ve Safiyüddin el-Urmevi (ö: M. 1294) gibi sahsiyetlerce de günümüze kadar ulaşan ve oldukça anlamlı çalışmalar yapıldı. •

56 Bu, varlığını bugüne kadar sürdüren, Irak ve Güney İran'daki Sâbiî ve Mandei kültlerle karıştırılmamalıdır. (S.H. Nasr, A.g.e., 10)
57 S.H. Nasr, A.g.e., 10
58 T.J. de Boer, İslâm'da Felsefe Târihi, Çev: Yaşar Kutluay, 10-11
59 T.J. de Boer, A.g.e., 11
60 Necip Taylan, Anahatlarıyla İslâm Felsefesi, 134
61 Macit Fahri, İslâm Felsefesi Târihi, Çev: Kasım Turhan, 1
62 Fazlu'r-Rahman, İslâm, Çev: Mehmet Dağ, Mehmet Aydın, 147
63 El-Fârâbî'nin mûsikî ile ilgili olarak, "Kitâbu'l-Mûsikî el-Kebîr" adlı müstakil bir eseri mevcuttur.

Şehrin Ritimleri: "Terennümden Feryada" Müzik ve Şehir İlişkisi

Müzik, dillerin tükendiği yerdeki dildir"
Rilke

PROF. DR. CELALEDDİN ÇELİK
Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi FDB
Din Sosyolojisi Öğr. Üyesi.
BÜSAM-Şehir Akademi
celikcela@gmail. com

GİRİŞ: MÜZİK VE ANLAMI

"Müzik nedir" sorusunun hangi disiplinden baktığınıza göre değişen cevapları vardır. Antropolojiden psikolojiye, felsefeden sosyolojiye, ideolojiden dine insani gelişimi ve varoluşu kendi dinamiklerinde açıklayan her bir alan için müziğin özel bir tanımı, anlamı ya da işlevi bulunmaktadır. Estetik boyutuyla bakıldığında müzik, diğer sanat dallarına göre doğrudan bedene dokunan en reel sanattır. Bu anlamda maddi yönü bir hayli öne çıkan müziğin insan üzerindeki derin etkisi de muhtemelen bu bedene doğrudan temasıyla ilgilidir. Müziğin farklı düzeylerde ve boyutlarda ortaya çıktığını biliyoruz. Yüksek düzeyde bir müzik, melodi (nağme), armoni ve ritmin bir araya gelmesiyle insan ruhunu etkileyen bir tarzla oluşur. Bir müzik doğada ve yaşamda ahengi yansıtan ritimleri içerdiği ölçüde insanın hoşuna gider ve ruhuna etki yapar (Soykan 2012, 30-35).

İnsan için "anlam"ı ritmik ve sanatsal titreşimler üzerinden hayata ve kulağa sunan müzik, ancak belirli bir zaman ve mekân içinde özelleşen renklerini ve muhataplarını kazanır. Zamanın ritimleri ve mekânın yankıları ancak bunları

hisseden ruhlarda ifadesini bulur. Hayatın bir sesi vardır, yaşayan bir kültür dünyasından süzülerek gelen ve seçilen ritimler "anlam"ı ahenkli seslerle ve müzikle ifşa eder (Tatar 2013, 26). Bir başka deyişle müzik bir muhitin, kültür çevresi, yaşam dünyası ve hatta bir dünya görüşünün çok etkili estetik ifade tarzlarından biridir. Toplumsal dünyanın anlamlı özel durumlarını ritmik sesler ve melodik tınılarla yansıtan müzik, çeşitlilik potansiyeliyle alt kültür gruplarında da ayrışan ve farklılaşan sesleri temsil eder. Bu anlamda bir ifade biçimi olarak müşterek duyguları bazen hüzünle bazen de sevinçle dile getirip bir isteğe ya da direnc dönüştürür. Müzik zaman zaman da siyasi, ideolojik ve dini bir eğilim ya da farklı hayat tarzları için sembolik bir araçsallık kazanır (Odabaşı 2006, 257). Bu bakımdan müzik, bir toplulukla aidiyet kazanan her birey için kimliğini ve kolektif hafızasını hatırlatan özel bir ritimler setidir. Her şeyden önce ilk planda insani kişisel bir tecrübe olarak bireyde karşılık bulan müzikal tonlar, hem çıkış itibariyle hem de sahipleniş süreciyle bir topluluğun inşasına hizmet eder. Toplumsal hafıza kodu olarak müzik kültürel dünyanın ortak duygusal ritimlerini özel bir tecrübede birleştirir. Bir toplumsal muhitte kendisi gibi başka diğerleriyle ortak acılar ve sevinçler yaşayan bireyin, aidiyet çevresiyle kurduğu duygusal irtibatı sağlar. Müzik bu bağlamda mekân ve zamanı sürekli hatırlatır, yeniden inşa eder ve toplumsal hafıza kodu olarak işlevselleşir.

MÜZİĞİN SOSYOLOJİSİ, TOPLUMUN SESİ

Müziğin sosyokültürel boyutuna bakmak, onun sosyal etkilerini ve gücünü anlamak, toplumsal ve kültürel temellerini keşfetmek, ritimlerin insanlara ve insanların onun değişimlerine etkilerini çözümlemektir. Sosyolojik bir olgu olarak müzik, zaman ve mekân bakımından hayatın her yerinde karşımıza çıkan bir gerçekliktir. Tarihsel boyutunda müzik, toplumla birlikte değişir; nağmeler, ritimler, melodiler değişen zamanın izlerini üzerinde taşır. Dolayısıyla müziğin geçirdiği dönüşümler üzerinden toplumsal değişmeleri izlemek mümkündür. Müzik ile ideoloji arasındaki ilişkiyi öne çıkaran çatışmacı yaklaşımlar ise kitlesel olarak beğenilen müziğin, toplumu yönlendiren ve biçimlendiren egemen güçleri gösterdiğini savunurlar. Yeni marksistler müziğin kültür endüstrisindeki bir ideolojik araç haline gelmesini vurgulamışlardır (Esgin 2012, 153-154).

Filozoflar müzikle toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye sürekli dikkat çekmişlerdir. İlk dönem düşünürleri müziği genellikle ruhi bir eğitim, arınma ve yücelme için temel araçlardan biri olarak görmüşlerdir. Platon, müzik eğitimiyle gençlerin konuşma ve davranışlarında nezaket ile kibarlık kazanacağını, Aristoteles ise kişilik üzerine olumlu etkilerde bulunacağını belirtmiştir. Müzik eski toplumlarda şölen ve ziyafetlerde, düğünlerde, savaşlarda, hastaların tedavisinde, zihinsel rahatsızlıkların iyileştirilmesinde, dini ritüellerde,

can sıkıntısının giderilmesinde, av ve hasat işinde ve hatta cenaze merasimlerinde çok etkili bir şekilde kullanılıyordu (Kınacı 2012, 14-18). Kültürel etkileri ve işlevleri sebebiyle müzik daha çok araçsal bir yaklaşımla ele alınmıştır. Örneğin Hıristiyanlığın ilk önemli düşünürlerinden olan Augustine, müziğin dünyevi olandan ulvi olana taşıyıcı bir araç olmasını savunmuştur. Nitekim filozoflar da onu gündelik hayat anlayışımızı hakiki bir kavrayışa ulaştıracak köprü gibi görmüşlerdir. Bu bakımdan müzik Pisagorcular için kozmik bir düzene, Platon için erdemli bir hayata, Augustine için ilahi güçlere, Rousseau için bozulmamış gerçek doğamıza ulaştıran bir köprüdür (Aktaş 2012, 52-54).

■ **Filozoflar müzikle toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye sürekli dikkat çekmişlerdir. İlk dönem düşünürleri müziği genellikle ruhi bir eğitim, arınma ve yücelme için temel araçlardan biri olarak görmüşlerdir. Platon, müzik eğitimiyle gençlerin konuşma ve davranışlarında nezaket ile kibarlık kazanacağını, Aristoteles ise kişilik üzerine olumlu etkilerde bulunacağını belirtmiştir.**

Sosyolojik bağlamda ise kitleleri birbirine yakınlaştıran ve bağlayan bir araç olarak ilgi çeken müzik, içerdiği sosyal anlamları itibariyle değişmelerin anlaşılmasında kullanılmıştır. Bu bakımdan müzik yalnızca bireysel duyuş, hissediş ve düşünüşleri değil, toplumsal, kültürel, tarihsel muhtevaları da yansıtan bir olgudur. Sosyal bilimlerde müziğin toplumsal yansımaları ve etkileri üzerine ilk girişimin Weber'le başladığı bilinmektedir. Ancak Weber müziği Batıya özgü rasyonalizasyon sürecinin bir parçası olarak ele alır. Batılı rasyonelleşme müzisyenleri ve bestecileri yönlendiren ve içine katan bir pazarın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Rasyonelleşme çok sesli müziği mümkün kılmış, müzik aletlerinde de bir çeşitlenmeye yol açmıştır (Esgin 2012, 159-160). Bir başka deyişle rasyonelleşme şehrin gelişiminde ana dinamik olarak müziğin gelişimini de etkilemiştir. Bu olgu Batı müziğinin şehirle birlikte kendine özgü değişim seyrini gösterir. Mekânın kültürel dönüşümü müzik algımızla birlikte ritimlerin toplumsal çerçevesini de değiştirir (Güven-Ergur 2014, 3).

Modern tüketim toplumunda müziğin toplumsal önemi ve anlamı, sosyal etkileşimdeki yeri ve değişimle ilişkileri üzerine geniş bir literatür vardır. Ancak özellikle Adorno, Marcuse, Horkheimer gibi eleştirel teorisyenlerle birlikte müzik bir toplumsal eleştiri aracı olarak ele alınmıştır (Güven-Ergur 2014, 3). Müzik bu çerçevede kapitalist hegemonyanın kültür ve eğlence endüstrisinde kitlelerin bilinçlerini dönüştüren bir ideolojik araç gibi değerlendirilmiştir. Nitekim Adorno'ya göre müzik, toplumsal eğilimler yerine pazar ve piyasanın isteklerini karşıladığı için metalaşmıştır. Müziğin değerini, türünü, ritimlerini ve kullanım alanlarını belirleyen kapitalist piyasa onun insandan soyutlanmasına ve yabancılaşmasına yol açmıştır. Artık dinleyicilerin duyabilme yetenekleri psikolojik manada yozlaştığı için müzik "şeyleşmiştir". Metalaşan popüler müzik aracılığıyla kitleler ve bilinçler uyutularak manipüle edilmektedir. Şeyleşen, metalaşan ve sanatsal olmaktan uzaklaşan müzik, bilinci sürekli tekrarlarla unutmaya sevkettiği için yabancılaştırır (Esgin 2012, 155-172).

VARLIKLA VE MEDENİYETLE İLİŞKİ KURMA BİÇİMİ OLARAK MÜZİK

Müziğin sosyal dünyadaki değişimlerle ilişkisi, yansımaları ve işlevleri daha çok toplumsal boyutunu öne çıkarırken, derin şahsi tecrübe, ahlaki ve manevi yücelmenin yanında âlemdeki ahengi ritimlerle ifade eden yönü ise varoluşsal yönüne işaret eder. Bu meyanda İslam düşünürleri insani varoluşun kâinatla ahenkli birlikteliğini müzikal ritimlerle açıklamaya çalışmışlardır. Nitekim bu çerçevede bazı bilginler müziğin nefisle ilişkisine odaklanarak, insan ruhu ve bedeni üzerindeki olumlu etkilerini açıklarken, bazıları da gök cisimleri ile tabiatın mevcut sesleri ve varoluşun nizamıyla irtibatını ele almışlardır (Çetinkaya 2006, 680).

Mevlana varlıkla ilişkisi bakımından müziğin kaynağını gök cisimlerinin dönüşlerinde çıkan seslere dayandırır. Filozoflardan aktardığı bu düşünceyle adeta o müzikle kozmik ahenge katılma arzusuna işaret eder. İnsanın ve kâinatın yaydığı müziği keşfetmek ise, iç âlemi görebilme ve duyabilmeye dayanır. Hikemi dilde müzik, değişenlerin arkasında değişmeyen ahengi arayıştır (Öztekin 2012, 75-76). Ancak Mevlana makro âlemde tahayyül ettiği müzikaliteyi kendi özel âlemine taşımanın ötesinde onu Mevlevihanelerde semalarla birleştirerek ilahi aşkın ritimlerinin mekânla buluşmasına da vesile oldu. Musiki varlıkla irtibat kurmanın öncelikle insan karakterine ve huyuna tesir etmektedir. Hoş nağmeler, düzgün karakterli, mana peşindeki insanı ilahi âleme yükseltirken, bedensel zevkler peşindeki insanı ise cismani zevklere, nefsani arzulara çeker (Çetinkaya 2006, 698). Müzik aletlerini de insani tavır ve hallerle, duygu ve davranışlarla özdeşleştiren Mevlana, gerçekte musikiyi bir aşk ve muhabbet medeniyetinin inşasında esaslı giriş kapısı olarak görür. Sonraki dönemlerde şehir ve medeniyet müziğinin görkemli eserleri sema ayinlerinde tezahür eder. Türk İslam medeniyetinin şehir hayatı için tasavvuf musikisi Mevlevi ayinlerinde özel bir temsiliyet kazanır. Tasavvufi musiki nefsi murakabe ve zühdün deruni boyutunu açığa çıkaran, sükûneti, huzur, sabır ve muhabbeti şehrin dergâhlarına taşıyan özel bir lehçe olmuştur. Mevlevi ayinleri Anadolu İslam kültüründe örneği az görülecek şekilde dini alanla musiki icrasını birleştirmiş ve bunu seçkin bir kültüre dönüştürmüştür. Bu durum sosyolojik bakımdan dini seçkinciliği yansıtıyor görünse bile, fıkıh ve medrese dindarlığının buna önemli bir itiraz ve tepki göstermemesi kayda değerdir.

■ **Müziğin sosyal dünyadaki değişimlerle ilişkisi, yansımaları ve işlevleri daha çok toplumsal boyutunu öne çıkarırken, derin şahsi tecrübe, ahlaki ve manevi yücelmenin yanında âlemdeki ahengi ritimlerle ifade eden yönü ise varoluşsal yönüne işaret eder.**

Mevlevi musikisi, bir medeniyetin şehir estetiğinde manevi deruni sesleri ahenkle ve kendine özgü mekânla buluşturmuştur. Şehir kültürümüzde müziğin bir medeniyet idrâkine kapı açan ve kendi özel mekânlarında zemin bulan bu boyut süreklilik ekseninde varoluşla irtibatın özel bir formu olarak şekillenir. Şehir ve müzik ilişkisinde Türk musikisinin arka planı, dini sosyal tarihimiz ve kültürümüzün özel kavramları ile ancak açıklanabilir.

Tasavvuf, Türk Müslümanlığının özel bir dinamiği olarak şehir kültüründe sema ayinleri ve musikisiyle bir pencere açarken, bir diğer boyutuyla da marjinal anlamda göçebe, kırsal köy kültüründe nefes ve türkülerle halk dindarlığının ritimlerine can vermiştir.

MEKÂN, ŞEHİR VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Mekânla ilişkisi içinde müzik insani anlam arayışına karşılık gelen özel bir formdur. Müzikle tecrübe edilen deruni anlam mekânla kurulan irtibatın estetik ritimlerle ifadesidir. Ritimlerin estetize olduğu müzikal anlam, her bir kültür çevresinde hayatın ritmine göre değişir. Farklı kültürlerin ve alt kültür gruplarının müzikal ritimleri, estetik duyuşları ve söyleyişleri farklıdır. Bu bakımdan "iyi ya da kötü müzik" ayrımının toplumsal bir karşılığı

yoktur. Sosyal temelleri içinde müzikal ritimler, yorumlar, melodiler, estetik ve manevi bir gerçeklik olarak sosyal kültürel dünyalara göre değişir (Şahin 2012, 465). Bir başka deyişle her sosyal çevrenin, kültür grubunun ya da dönemin kendi ruhunu yansıtan bir müziği vardır. Toplumsal bağlamında müzik, kültürel tarihsel bir dünyanın belirli bir zaman ve mekândaki arayışlarını ve özlemlerini, acılarını ve sevinçlerini estetik ama kolektif ritimler halinde açığa çıkarır. Bu bakımdan müziğin duygulara hitap eden dili gönülleri kuşatan, dinleyenleri içine çeken, etkili ve sarsıcı bir dildir. Müşterek sevinçlerin ve hüzünlerin anlaşmakta ya da anlamakta sorun yaşamadığı bu dil, söz konusu duyguları hem genelleştirir hem de hafızaya dâhil eder. Müzikal titreşimler ile ruhu saran melodiler, birlikteliği, müşterek yolculuğu ve yoldaşlığı anlamlı bir kolektiviteye dönüştürür. Müzikal sistemler her ne kadar toplumsal bir çevrede ortaya çıksa da kolektif bir ruh oluşmasına yardımcı olup onu harekete geçiren sembolik bir kaynak durumundadır. Esasen müzik sadece anlamı taşımakla kalmayıp, toplumsal hislerin çarpan kalbi, duyguları yansıtan dil ve nesiller boyu aktarılan bir kültürel hafızadır (Şahin 2012, 466). Müzik toplumsal hafızayı ritimlerle, melodilerle ve tekrarlarla canlı kılan önemli bir dinamiktir. Bu estetik dağarcık, tarihi olabildiğince eski köklerde, mekânı da alabildiğine geniş bir alanda bizim için sürekli olarak yeniden kurar.

■ **Postmodern tüketim evreninde her ne kadar yerel müziklerin kendilerini ifade edecek bir izafileşme rüzgârı etkili olsa da, artık şehirlerin melodileri kendi içinde de etkisizleşme riskiyle karşı karşıyadır. Kendi özgün ritimleriyle yerel müziklerini geliştiren şehirler, küresel ağlarla yayılan müzik karşısında fazla direnç gösterememektedirler.**

Müzikal parçalar arasında farklılaşan zevkler ve beğeniler, gerçekte dünyayı içinde bulundukları şartlardan dolayı farklı gören, algılayan, hisseden, yaşayan ve tecrübe eden insanların pratiklerinden ve tecrübi farklılıklarından kaynaklanır. Melodiler arasında kalite farklılığı vardır, ancak bu daha çok aynı duyuş ve yaşayış ekseninde yaşayanların müzikal yorumları arasında ortaya çıkar. Müzik içsel bir sesin kendi dışındaki dünyaya yönelik bir mesajı ise bu sesin kalitesinden ziyade ortaya çıkış sebebi ve manasını anlamak daha önemli hale gelir. Şehir ve müzik ilişkisinde özellikle yüksek tabaka ve seçkinler ile avamın tercihleri ve ritimsel eğilimleri arasında kendini gösteren sınıfsal estetik çatışma, aslında derinlerde yatan kültürel yaşam ve dünya görüşü farklarının uyuşmazlığı ile açıklanabilir.

Şehirlerin kendine özgü ritimlerini geleneksel müziğin ya da etno-müzik denilen türün içinde fazlasıyla görmek mümkündür. Doğu ve Batı kültürlerini neredeyse her bir şehrin ya da bölgenin müzikal ritimlerinde ayırt edebiliriz. Ancak küreselleşen dünyada müziğin evrensel olduğu iddiası da beraberinde bütün farklılıklarıyla müzikal özgüllükleri geçmişe hapsetmek ya da unutturmak gibi bir sonucu karşımıza çıkarıyor. Nitekim bugün bir Sivas, Kırşehir, Tokat, Konya ya da Kayseri türküsünün bağlamı her ne kadar bu şehirler arasındaki müzikal ton farklarını hatırlatsa da bunun gelenekle sınırlı kaldığını ve aynı ritimlerin devam ettiğini söylemek imkânsızdır. Öte yandan türkülerin ritimsel farklarından hangi bölgeye ya da şehre ait olduğunu anlamak ancak güçlü bir müzikal hafızayla mümkündür. Bu bakımdan türküler şehirlerin hafızasıdır, ritimleri ise şehirlerin hayat salınımlarıdır. O ritimlerde şehrin kültürel dokusuna, insani yaşayışın ve hayatı kavrayışın izlerine rastlanır. Hatta öyle ki türkünün ritim hızından hüzün ya da coşkusundan o şehrin kolektif ruh hali ya da insani ve kültürel tipolojisi göz önüne gelir. Şehirden şehire değişen ritimler belki hala ama daha çok geleneksel müzik formlarında devam etmektedir. Modern kent hayatı bir anlamda giderek o özgül müzikal ritimleri ve kolektif hafızayı aşındırmaktadır. Şehirde yaşam tarzlarının çoğullaşması, dil ve kavramlar, düşünce tarzları, eşyayla ve çevreyle ilişki kurma şekillerinin farklılaşması, görsel ve işitsel tercihlerin, yorumların ve üretimlerin de farklılaşmasının da sebebidir. Bir şehrin bütün sakinlerini aynı ölçüde etkileyen ve aynı duygulara hitap eden ortak ritimler ve melodilerin ortaya çıkması bugün oldukça zorlaşmıştır. Günümüzün kitleselleşen toplumunda popüler kültür üzerinden insanların müzik zevkleri, beğenileri sıradanlaştırılıp tektipleştirilmektedir. Ancak yine de mekânsal farklar ve kültürel aidiyetler bütünüyle etkisizleşmiş değil bizim dünyamızda. Nitekim kentsel ayrımlar ve muhitler içinde her kesim kendi kulağına, tecrübelerine ve hissettiklerine denk düşen müzikal tonlara ilgi duyuyor, yaşıyorsa eğer, her mahalle kendi içindeki ritimlerle konuşuyor.

Şehir ve müzik konusunda Tatar'ın "şehirli insan" ile "şehirdeki insan" ayrımı da bu muhit farkıyla ilgilidir daha çok. Tatar, "Şehirli insan için müziğin dünyası vardır. Oysa şehirli olamamış şehirdeki insan için ortada sadece *'dünyası olmayan müzikal sesler' vardır. Şehir, müziğe bir 'dünya' kazandırır,*

müzik de şehrin dünyasına en kaliteli 'sesleri kazandırır" (Tatar 2013, 27) derken, bu toplumsal ayrımı müzik düzeyinde iyice keskinleştirir. Ancak "şehirli olamayanı" kendini ifade edebildiği müziği üzerinden tanımlamaya çalışırken, onun elbette şehre sığınmak ya da orada var olabilmek için başlangıçtaki dezavantajlarıyla mücadelesini de göz önünde tutmak gerekir. Normalde zaten her şehrin egemen kültürel seçkinleri dışarlıklı ve sonradan gelenler ile azınlık alt kültür gruplarını kendi beğenileri, zevkleri ve müzikal ritimleriyle bir tahakküm altına alır. Şehirlilik iddiası bir bakıma dışarıdan geleni, göçmen ve alt kültür gruplarını kendi şehir kimliği içinde tutarak veya benzeştirerek aidiyet havuzuna katmak ister. Şehir gerçekte sert muhalif, marjinal, öfke ve hıncıyla sınırlara savrulanı, tahakkümcü itiraz ritimlerini merkezde tutmaya tahammül edemez. Zira şehir aslında çoğul bir yapı olarak çeşitli seslerin bir arada olması için uygun bir ortam olmalıdır. "Şehirlerin çoğulcu yapısı kaçınılmaz olarak birden fazla müzik türü ya da zevkinin kendine mekân açmasına zemin hazırlar" (Tatar 2013, 33). Bir başka deyişle mekânsal ayrışma farklı müzikleri, değişen müzikler ise mekânsal ayrışmayı temsil edebilmektedir.

Şehir zaman ve mekân bakımından kırsal alandan farklılaşır. Şehirde zamanın akışı ve ritimleri dakiklik dediğimiz saat düzeninde daha hızlı biçimde akarken mekânın yapılanması hem kurumsal hem de toplumsal yapılara göre değişken ve çoğul olmak zorundadır.

Şehrin zaman-mekân koordinatları ile dini-kültürel yapı ve medeniyet ekseni arasında özel bir bağ vardır. İslam şehirleri müzikal anlamda genellikle teksesli ve ritimsiz olmakla itham edilmiştir. İslam fıkıh geleneği ve dindarlığının bazı kaynakları müzik aletleri ve çeşitleri üzerinde kısıtlayıcı ve engelleyici bazı etkilere sahip olsa da, Müslüman şehir pratiğinde saraydan köye, askerden eşrafa, zanaatkârdan tasavvuf ehline hemen bütün toplumsal çevrelerde fiili bir müzik zenginliği söz konusu olup, şifahanelerde bir tedavi yöntemi olarak bile hayatın içindedir. Alevilerin nefeslerinde, Mevlevilerin ayinlerinde, halkın ilahilerinde musiki dini ritüel ve anlam dünyasında gönüllerden hareketle bir ibadet coşkusunun hizmetindedir. Müzik şehrin dindarlığında ulvi bir amaca matuf sükûnet ve huzur için ritmik hale gelmekte, nefsi murakabe ve nefsani arzularla mücadele için ruha hitap etmektedir. Elbette bu manevi dünyanın dışında bir aşk ve muhabbet serüveninde maddi hayatın zevk ve nimetlerine referansı olan bir müzikal pratik de söz konusuydu. Osmanlı Türk şehrinde ney'den saz'a müziğin toplumsal, dini, kültürel kodlarında ayrışan bütün formlarına rastlarız.

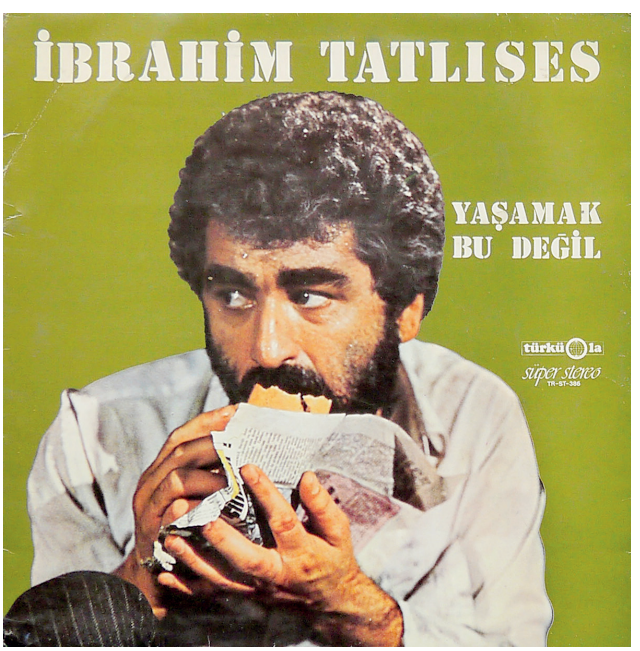
ŞEHRİN MÜZİĞİ MÜZİĞİN MEKÂNI

İslam medeniyet coğrafyasında tüm Müslüman şehirler için müzik adeta bir ortak anlamayı ve hatta ortak bir kimliği temsil ediyordu. Nitekim klasik Türk müziği de Osmanlı medeniyetinde yaşayan bütün toplulukların, gelişimine ve icrasına katkıda bulundukları bir ortak dil ve anlam dünyasıydı. Burada Osmanlı şehirlerinin özellikle gerileme döneminde yaşadığı büyük altüst oluşlar, göçler, tahribat ve yıkımları ile klasik Türk müziğinin de kendini savunma ve ayakta kalabilme kaygısını ritimlerinde görmek mümkündür (Tatar 2013, 30-31).

Şehrin kültürel ve tarihsel bağlamında bazı zamanlara özgü travmatik ve sancılı değişimler mekânla birlikte müziğin sesine ve desenlerine de etki eder. Bu sarsıcı dönüşümler ve kültürel altüst oluşlar ve çatışma kültürünün, korku, kaygı ve güvensizliğin şehirleri sarstığı bir aşamada müzik de şehrin ürpertileriyle titremeye başlar. Müzik bir yandan kritik değişim evrelerinde yaşanan ruhi bunalımları, manevi krizleri, bilinçlerdeki yaralanma ve kırılmayı yansıtır, diğer yandan krizlerden çıkış için bir umudu, gönülleri feraha çıkaracak bir gelecek arzusunu ve kolektif heyecanı harekete geçirir. Ritimler müzikle zamana ve mekâna eşlik eder, çoğu zaman da zamanın ruhunu ateşler.

Küresel değişim rüzgârlarına karşılık bugün bir dünya tasavvuru ve medeniyet perspektifinden baktığımızda, kitle kültürü içinde gelişen müziğin kolektif müzik hafızasında kırılmalara yol açtığını görürüz. Tarihsel ve deruni bağları estetik bir yorum içinde birleştiren müzik ile tektipleşen tüketim toplumunun anomik ritimleri arasındaki mesafe

sürekli olarak açılmaktadır. Modern şehir müziği gündelik hayatın rutinlerinde tüketim ekonomisinin çarkları için araçsallaşmış ve nesneleşmiştir. Alışveriş merkezlerinde, plazalarda, büyük mağazalarda kulakları dolduran müzik, reyonlar arasında dolaşan ve markalara yönelen insanları mutlu ve bağımlı kılma için işlevseldir. Küresel tüketim kültürü, yemesinden içmesine, giyim kuşamından boş zamanlarına, eğlencesinden düğününe gündelik hayatın bütün evrelerinde yer alan müzikal tonları da benzeştirerek kültürel farkları ortadan kaldırmaktadır. Şehir sisteminin bürokratik, kurumsal rutinleri, resmi işleyişin dinamiklerine uygun müzikal ritimleri öne çıkarmaktadır. Tabiri caizse kentsel mekanik sistemin müziği estetik deruni tecrübelerle genişleyen bir varlık anlayışının değil, ritmik-mekanik tonlarla devasa bir yapının hız ve haz dinamiklerini destekleyici tonları talep etmektedir. Modern kentin yaşam sisteminde müzik şehre aidiyeti ve tarihsel kimliği ikame eden tonlar olmaktan çok, sosyal ilişkilerde bireyci ve özerk, tüketimsel alanda monoton ve bağımlılaştırıcı hedeflere hizmet etmek için üretiliyor. Şehirde müzik yeni teknolojik araçlar ve imkânlarla kulağımızı arkadaşımızdan, komşumuzdan, mahallemizden ve şehrimizden uzaklaştırarak, kendi özerk dünyamıza kapatıyor. İnsanlar artık yakınlarıyla veya birlikte oldukları diğerleriyle evlerinde, okullarında, sınıflarında, yurt ve toplu ulaşım araçlarında dijital depolarındaki müzikleri sadece "kendileri" dinliyorlar.



Müzik tarih boyunca toplumsal dünyanın sadece estetik ve kültürel bir yansıması olarak kalmamış, siyasi, dini ve ideolojik amaçlarla da araçsallaşmıştır. Bugün de kitle iletişim araçlarıyla gündelik hayat içinde sürekli olarak yüzleştiğimiz müzik, yine özel işlevler için ayrımlaşmıştır. Günümüzün kitleselleşmiş müzikal ritimleri, geçmişe göre daha kapsamlı ve daha etkili bir şekilde davranışlarımıza etki yapmaktadır. Ancak müzik toplumsal dünya bakımından birleştirme gücüne sahip olan güçlü bir sanat dalıdır. Güç ve iktidar çevreleri müziğin bu gücünden yararlanmak istemişler, kimi müzik türlerini özel olarak desteklemiş ve hamilik yapmışlardır. Bu sebeple müzik zaman zaman otoriter toplum tasarımlarına ve muhayyel kimlik inşalarına hizmet etmeye koşulmuştur. Saray ve halk arasındaki müzikal ayrışma, toplumsal tabakalar düzeyinde de yaşam dünyalarının farklılaşmasına göre çeşitlenmiştir. Ancak bir kimlik ve kültür krizi ekseninde müzik, bazen yeni bir kimliğin inşası için kullanılmıştır. Tek Parti döneminde devlet radyolarında yalnızca belli türde müziklerin yayınına izin verilmesi, Batılı müzik formlarının ise modernleştirici bir etken gibi görülmesi bu duruma bir örneklik oluşturur. Müzik toplumsal dönüşüm ve mühendislik projelerinde ideolojik bir aygıt olarak araçsallaşmıştır.

■ **Arabesk, şehre sığınanların kendilerini geride bıraktıkları köyle ya da ait olmak istedikleri şehirle kıyaslama durumuna göre ya muhafazakâr ve kaderci, ya da yenilikçi ve değişimci duruş ve tavrın kodlarını içinde taşımıştır. Arabesk, şehir hayatımızın hızlı dönüşümlerini farklı tecrübelerle yaşayan insanımızın kimlik ve aidiyet kırılmalarını, sancılarını ve arayışlarını seslendiren ritimlerle doludur.**

Despotik yönetimlerin müzik üzerindeki sınırlayıcı ve yönlendirici sert ideolojik hegemonyasına artık günümüz dünyasında pek rastlanmamaktadır. Bugün artık müzik geçmişin otoriter teknikleriyle değil, demokratik, özgürlükçü neoliberal sistemin piyasa mantığına uygun bir dil ve ritimle küresel hegemonyaya katılmıştır. Postmodern tüketim evreninde her ne kadar yerel müziklerin kendilerini ifade edecek bir izafileşme rüzgârı etkili olsa da, artık şehirlerin melodileri kendi içinde de etkisizleşme riskiyle karşı karşıyadır. Kendi özgün ritimleriyle yerel müziklerini geliştiren şehirler, küresel ağlarla yayılan müzik karşısında fazla direnç gösterememektedirler.

Geleneksel hafıza sisteminde şehrin tınıları tekke ve dergâhtan düğüne ve divana kadar günlük hayatın müsait

zaman ve mekânlarında hayatın tabii akışıyla ve şehrin adabı muaşeretiyle bir uyum içinde yükselirdi. Şehrin ritimleri bir medeniyetin varlık ve insan anlayışında notalarını bulurken, yüksek bir idrakin de anlamını taşıyordu. Burada insanı varlıktan ve âlemden uzaklaştıran bir metalaşma veya nesneleşmeye düşülmesi oldukça zordu. Oysa modernlikle birlikte geleneksel dünyanın huzur ve sükûnet eksenli ritimlerinin yerini mekanik, elektronik cangılda boğulmuş canhıraş feryatlarla volümü giderek yükselen ve ayrışan müzik adaları almıştır. Zamanımızın postmodern esintileri ise piyasanın ellerine emanet ettiği müziği, insandan insana geçmeyen bir izafilikle başbaşa bırakmıştır. Bu bakımdan şehirlere özgü müzikal ton farkları ve hafıza kodları giderek zayıflamakta, kendi zevk ve algılar dünyasına kapanmış alt kültür müzik adaları ise şehre aidiyetten uzaklaşmaktadır.

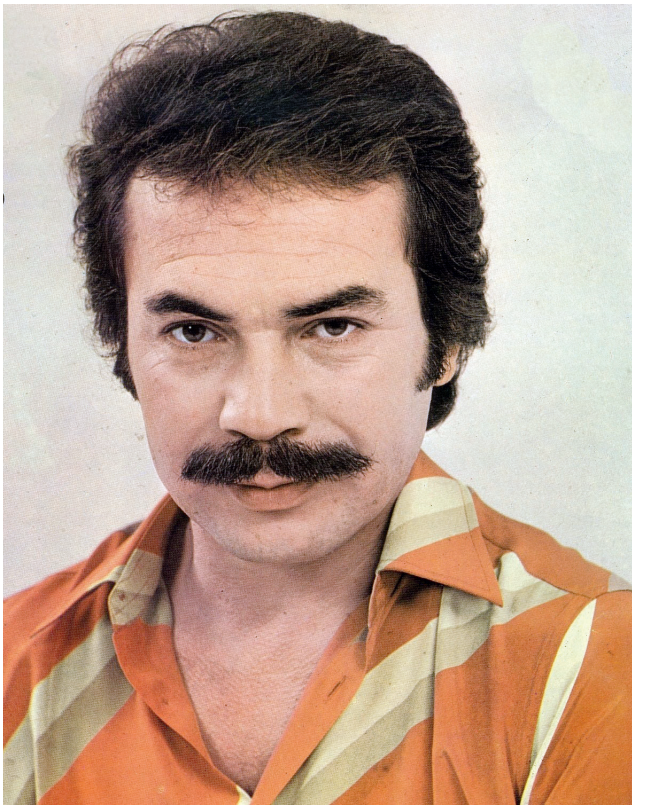
Zamanın ruhu bizi her ne kadar müzikal anlamda karamsarlığa sevk eden bir savrulma ve metalaşmayla karşı karşıya bıraksa da, bugün iletişimin küresel hegemonyacı karakterine ters arayışlar için de imkân bulunmaktadır. İronik de olsa milli müzik hafızamızı, kültürel özgüllüklerimizi bugün geçmişe göre daha fazla öne çıkarma ve sınırlar ötesine ulaştırma imkânlarına sahibiz. Yerel yönetimler şehirlerin otantik müziklerini tüketim anlayışına teslim edilmeksizin bir takım organizasyonlar, etkinlikler ve programlarla, entelektüel ve bilimsel çalışmalarla yenileme ve yayma için özel fırsatlar üretebilir. Günümüzün postmodern müzikal sistem anlayışında izafileştirme ve etkisizleşme risklerine karşı, yerel idarecilerin mahalli, kültürel seslerin cılız da kalsa kendilerini yaşatma ve sürdürme taleplerini görmesi ve desteklemesi gerekir.

TÜRKİYE'DE ŞEHİR MÜZİK İLİŞKİSİ

"Ne zaman bitecek Tanrım bu azap
Yarını olmayan günlere kaldım"

(Gülden Karaböcek)

Türkiye'de müziğin şehirleşmeyle ilişkisi daha çok değişimin şehre göç edenler üzerindeki etkilerini göstermesi bağlamında ele alınmıştır. Özellikle kentleşmenin hızlı ve çarpık gelişimi, kente uyumsuzluk, gecekondulaşma, kentlerin kırsallaşması gibi durumlar daha çok "arabesk müzik" üzerinden tartışılmıştır. Arabesk, kent kültürünü yani merkezi istila eden taşranın müzikal temsili olarak sosyolojik bir argüman haline gelmiştir. Arabesk kavramı bu çerçevede o kadar negatif anlamlar yüklenmiştir ki adeta kent hayatındaki bütün çarpıklıkların, yozlaşmaların, uyumsuzlukların ve problemlerin bir simgesi olmuştur.



Kentin yerlileri ve seçkin sakinleri için arabesk, biçimsiz gecekondu mahalleleriyle, özensiz ve uyumsuz yaşam tarzlarıyla, avami beğenileriyle göçmenin şehre tasallutunun müzikal ifadesi olarak kabul edilmiştir. Ancak bazı insaflı sosyolojik yaklaşımlarla onun anlamlı ve normal bir sosyal yansıma olduğu kabul edilinceye kadar arabesk müzik merkez medya ve yayınlarda görmezden gelinmiştir. Arabesk, şehre sığınanların kendilerini geride bıraktıkları köyle ya da ait olmak istedikleri şehirle kıyaslama durumuna göre ya muhafazakâr ve kaderci, ya da yenilikçi ve değişimci duruş ve tavrın kodlarını içinde taşımıştır. Arabesk, şehir hayatımızın hızlı dönüşümlerini farklı tecrübelerle yaşayan insanımızın kimlik ve aidiyet kırılmalarını, sancılarını ve arayışlarını seslendiren ritimlerle doludur. Şehrin bir yandan kendini atfettiği medeniyetten uzaklaşmasını, bir yandan da parçası olmaya çalıştığı halde erişemediği modernlik arasındaki çelişkilerin karmaşasını yansıtır.

Türkiye'de müziğin ideolojik işlevleri veya siyasal müzik bağlamında özellikle "Dini, İslami müzik, İslamcı müzik, Yeşil pop vb." kavramlar altında konunun özellikle 1980'lerden sonra artan bir ilgiyle ele alındığı bilinmektedir. İslamcı müzik kentleşme sürecinde "taşranın merkezi fethi"ni yani kırsal İslami geleneklerin kentsel kültürü istila etmesi biçiminde okuyan sosyologlarca arabesk bağlamına dâhil

edildi. İslami arabesk müzik alanıyla sınırlı kalmayan "yeni islamileşme" dalgasıyla ilgili bir kavram olarak kullanıldı. Giyim sektöründen eğlence ve tatil kültürüne, yeni tüketim kalıplarının muhafazakâr dindar görünümleri için kullanılan İslami arabesk kavramı, müzik alanında da bir yöntemsizliği, geleneksel ve klasik musikiden uzaklaşmayı, modern kent kültürüne uyumsuzluğu temsil eden, karma, senkretik, çatışmacı sesler ve ritimlerle ifadesi olarak yorumlandı. Seksenler sonrası İslami müziğin teknolojik olarak kaset-çalar, cd, özel radyolar ve televizyonların yayın hayatına geçmesiyle bir patlama yaptığı söylenebilir. İlahilerden ezgilere, marşlara, enstrümantel şiir kasetlerinden video kliplere, ilahi-müzik gruplarından yeni nesil sanatçılara kadar geniş bir etki alanı da yarattı.

Ancak Türk toplumunda ideolojik müziğin hızlı kentleşme ve onun toplumsal yansımaları ile irtibatı İslamcı kesim kadar sağ ve sol ideolojik gruplar için de fazlasıyla geçerlidir. Şehirleşme sürecinde yaşanan sosyokültürel ve sosyopsikolojik travmalar ile çatışmalı siyasal süreçler, toplum mühendisliği eğilimlerinde olduğu gibi siyasi oluşumları da büyük çaplı toplumsal dönüşümleri hedefleyen hareketlere dönüştürdü. İdeolojik müzik türü olarak şekillenen bu ifade tarzı, "kavga, silah, şiddet, direniş, mücadele, fetih, cihat, şehadet, devrim, kan, gözyaşı vb." gerilim ve çatışma yüklü temalarla gençleri harekete geçiren sert ritimli, duygusal, marş tonlu yüksek bağlılık ve fedakârlıkla kavgaya çağıran bir müzik türüydü. Bu müziğin şehirde yaşanan travmatik dönüşümlerle, ülkede yaşanan siyasal krizlerle çok ilişkisi vardı.

SONUÇ YA DA MÜZİĞİN MEKÂNSIZLAŞMASI VE ŞEHRİ TÜKETEN MÜZİK

Postmodern popülizmin yükseldiği ve bireyci hedonist kültürün küreselleştiği günümüzde şehirle müzik arasındaki mekânsal etkileşim de anlam kaybına uğradı. Müziğin içinde doğduğu mekânla ontolojik bağı silinirken bu durum şehre olan aidiyet duygularında da gevşetici sonuçlara yol açtı. Mekân tüketime ayarlanmış hayatın bütününde olduğu gibi insani arayışın ve kültürel kimliğin dışında şekillenirken, şehirlerde icra olunan müzik de bundan nasibini aldı. Mekânın ritimlere can veren tarihsel izleri silinirken, hayatın kolektif ilişkiler yumağında ortaya çıkan müşterek desenleri de birbirinden uzaklaştı. Müzik mekansızlaşırken, toplumsal tarihten gelen seslere bigane kaldı; mekandan kopan müzik sükunetle bütünleşmiş tevazunun, huzurla karışmış samimiyetin yerine bireyci kibrin, şatafatçı tüketimin ruhuna teslim oldu.

Müziğin şehirle irtibatının zayıflaması, özgün icra ve dinleme ortamlarının kaybolmasıyla da ilgilidir. Özel mekânlarını yitiren şehir müziği, artık insanları bir araya getirecek müzikal toplanma zamanlarını da elinden kaçırmış oluyordu. Şehre ait olma biçimi ile mekânı kullanma tarzlarının giderek değişmesi, müzikle mekân arasındaki ilişkiyi de tartışmalı alanlar haline getirmektedir. Tatar'a göre "Müziğin mekânları bir yerde şehirlerin kültürel düzeylerini açığa

çıkarır. Osmanlı'dan günümüze şehirlerin kaliteli müzik mekânından arabesk müziklerin mekânlarına evrilmesi üst kültürel düzeyde şehirlerimizin artık yaşamadığının bir göstergesi" (Tatar 2013, 33) dir. Burada bir medeniyet idrâki ve tasavvuruna bağlı şehir kültürüne atfedilen anlam ve onun üst düzey müziği, her şeyden önce o müziği ortaya çıkaracak kolektif hafızanın ve hafıza mekânlarının hayata hâkim olmasıyla ilgilidir. Bugün şehirlerimiz kendi müziğinin mekânı olmaktan çıkarak küresel metalaştırıcı kitle kültürünün ritimlerine kulak kesilmiş durumda. Artık gündelik hayatımızı musiki hafızamızın özgün sesleri ve ritimleri değil, mekânsızlaşmış, anlamdan ve bilinçten boşalmış melodilerin yankıları doldurmaktadır.

Postmodern tüketim kültürü, şehirleri mekânsal, kültürel ve ruhsal bağlamlarda birbirine benzeştirdiği için mekânsal ayrımlar da giderek izafileşmekte, insanlara anlamlı bağlılıklar sunmaktan uzaklaşmaktadır. Günümüzün gündelik hayatını en iyi temsil eden popüler kültür ve onun müziği mekânla ontolojik bağlarını koparmış durumdadır. Modern dünyada hayatın ve sistemin hız ve haz üzerine temellenmesi, insanın kendi iç ritimlerini dinleme ve onun tabiatla ahengini kurma imkânını elinden almıştır. Müzik bize varlığın bir parçası olduğumuzu hissettirecek nağmeler yerine, tüketim odaklı kapitalist sistemin ritimlerini aşıladığı zaman âlemle uyum içindeki fıtri dengenin sesini de kaybetmiş olacağız.

Modern kentin sıradanlaşan, anonimleşmiş kimliksiz mekânında yuvasını, mahallesini ve hafızasını kaybetme sancısını yaşayan insan, kimi zaman bu dramı protest mahiyette de olsa müzikal tınılarla feryada dönüştürebilmektedir. Arabesk bu protesto ya da kaderci kabullenme modlarını temsiliyet bakımından ikili bir işlevle müzik kültürümüzdeki yerini aldı. Arabesk en üst düzeyde mekânla bu sancılı ve travmatik ilişkinin dramını seslendirebiliyor, bundan muzdarip ruhların tercümanı oluyordu. Ancak bugün karşı karşıya olduğumuz vakıa, küresel hegemonik merkezin kitleleri maniple etmede elinde tuttuğu muazzam medya ve sermaye gücü ile odalarımıza ve kulaklarımıza kadar nüfuz eden bir müzik endüstrisini de yönettiği gerçeğidir. Bu gerçek karşısında artık mekândan ve şehirden behresi kalmayan bir müzik ise "biz"i değil, "bize rağmen" gelen ritimlerin sesi olarak kulaklarımızda aşina olmayan bir yankıdan başka bir şey bırakmamaktadır. •

KAYNAKLAR

- Aktaş, Abdullah Onur (2012). "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Yıl: 15, (43-69)
- Çetinkaya, Bayram Ali (2006). "Mevlana Öğretisinde Müzik ve Ney", *Düşünce ve Sanatta Mevlana Sempozyumu Bildirileri*, Rumi Yayınları, Konya. (679-699).
- Esgin, Ali (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Yıl: 15, (153-182).
- Güven U. Z. - Ergur A. (2014). "Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi", Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 29. Sayı, 2014/2, (1-19).
- Kınacı, Mesut (2012). "Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Yıl: 15, (11-27).
- Odabaşı, Fatma (2006). "Din-Kültür Bağlamında Müzik Dili ve Bunun Sosyal Bütünleşmedeki Yeri", *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı:14, 237-258.
- Öztekin, Özge (2012). "Seslerin Sözcüklerindeki Müzikten Sözcüklerin Seslerindeki Müziğe", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Yıl: 15, (71-88).
- Soykan, Ömer Naci (2012). "Müzik Nedir?", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Yıl: 15, (29-42).
- Şahin, İlkay (2012). "Müzik ve Din", *Din Sosyolojisi El Kitabı* içinde, Ed. N. Akyüz, İ. Çapçıoğlu, Grafiker Yayınları, Ankara
- Tatar, Burhanettin (2013), "Şehir Müzik İlişkisine Dair Kuramsal Düşünceler", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2013/2, Sayı: 31, (25-34).

MEDENİYET, MÜZİK VE MİMÂRÎ

SAVAŞ Ş. BARKÇİN

BUGÜN "MEDENİYET" KAVRAMI AÇISINDAN VAZİYETİMİZ ÇOK PARLAK DEĞİL. "MEDENİYET" DİYORUZ AMA SOMUT OLARAK GÖRENİMİZ DE, gösterenimiz de, öğrenip üretenimiz de çok az. Biraz bilenimiz medeniyete örnek olarak hemen tarihî binaları gösteriyor. Somut olmayan, tarihî kalıntı olmayan şeyleri, meselâ müziği, el öpmeyi, dilimizdeki tâbirleri medeniyet örneği olarak gören ve gösteren daha az... Bize ulaşabilen medeniyeti görebilen az olduğu için medeniyeti ihyâ veya inşâ edebilmekten bahsetmek pek kolay değil.

Bu gafletin, dünyada örnek bir kulluk medeniyeti kurmuş insanlarda görülmesi daha da vahimdir. Zira kulun vasfı görünmeyene inanmaktır. En büyük görünmeyen, Gâib-i Mutlak olan Mevlâmız'dır. Kader, levh-i mahfûz, âhiret, melekler, niyet hep gâibdir, yani görünmez. Görünendeki görünmeyeni görmeden kişi hikmete ulaşamaz.

Medeniyet her zaman ve her şekilde somut olarak gösterilebilecek ve anlaşılabilecek bir şey değildir. Dolayısıyla medeniyetin farkına varmak ve künhüne ermek için önce kulluğun farkına varmak gerekir. O zaman da kula has şu âgâhlıklar ortaya çıkar:

- Görünene bakıp görünmeyeni görmek
- Gelene bakıp geçmişi görmek
- Şekle bakıp özü görmek
- Esere bakıp yapanı görmek
- Dışsal özelliklere bakıp içsel ilkeleri görmek.

Medeniyet kendini iki tür eserde gösterir: Mimârî gibi maddî medeniyet eserleri, müzik gibi mânevî medeniyet eserleri... Bugün medeniyet denince genellikle maddî medeniyeti kastediyoruz. Somut eserler denince de maalesef dev eserleri anlıyoruz. Meşhur şahsiyetler, devletler, hânedanlar, savaşlar üzerinden medeniyeti anlatıyoruz. Sıradan hayat üzerinde pek durmuyoruz. Oysa medeniyetin asıl vitrini gündelik hayattır.

Medeniyet denince hemen Süleymâniye Câmii gibi dev eserleri gösteriyoruz da bir mushafın kenar tezhibi aklımıza gelmiyor. Topkapı Sarayı'nı örnek veriyoruz ama Lavtacı Andon'un Hüseynî Peşrevi hiç aklımıza düşmüyor. Kazasker'in hat levhalarını gösteriyoruz ama câmilerin ve evlerin dışına kondurulan o güzelim kuş evlerini nedense hatırlamıyoruz. Çünkü gizli bir maddeciliğe saplanmış durumdayız, somut eserlerin ardındaki soyut unsurlar ve dolayısıyla mâneviyat bizi pek ilgilendirmiyor. Böyle bir şuursuzluk ile sanat ile irfânı, görünen ile görünmeyeni, şehir ile müziği ilişkilendirmek bırakın merak konusu olmayı, gündemimize bile gelemiyor. Bu sebepten mimârî ve müzik ilişkisini konuşmak için önce medeniyetten ne anlıyoruz, ne kadarını doğru, ne kadarını yanlış anlıyoruz, bunu tesbit etmek gerekir.

MEDENİYET: TERCÜMEDEN TELİFE

Medeniyet kavramı Osmanlı'nın Batı'ya karşı üstünlük duygusundan eşitlik duygusuna geçmesinin, daha sonra Cumhuriyet ile birlikte aşağılık duygusuna inmesinin bütün isini-pasını taşır. Bu yüzden "medeniyet-gelenek", "Doğu-Batı", "biz-onlar" gibi kavramları tutarlı ve anlamlı olarak kullanamıyoruz. "Medeniyet" kavramı bizde Batılılaşma ile yaygınlık kazandı. Bunun aslı olan Fransızca "civilisation" kelimesini ilk defa Fransız düşünür Mirabeau 1757 yılında kullandı. "Şehirli" anlamındaki Latince "civilis" kelimesinden türetilmiştir. "Medeniyet" kavramı Türkçe'de ilk defa 1834'te Mustafa Reşid Paşa tarafından kullanıldı. Mustafa Reşid Paşa, "civilisation" kelimesini "terbiye-i nâs ve icrâ-yı nizamât," yani "halkın terbiyesi ve kuralların uygulanması" olarak izah etti.

Medeniyet kavramı "deyn" kökünden gelir."Dîn" kavramının kökü olan "deyn"; "borç, yükümlülük, itaat, karşılık ve cezâ" anlamına geliyor. "Şehir" anlamındaki "medîne"nin de bu kökten gelmesi mânidârdır. Medîne ve dîn ilişkisi önemlidir. Çünkü şehir birbirine benzemeyenlerin yeridir. Bu yüzden hukuk öne çıkar. Köyde ise hukuk değil örf vardır. Birbirine benzeyenler arasında örf, benzemeyenler arasında ise hukuk olur. Şehir, bu anlamda daha gelişmiş bir insan mekânıdır.

Başka bir fark da şudur: Örfte de yükümlülük vardır fakat karmaşık değildir. Örf bilinmeyen bir geçmişte üretilmiştir, değişen şartlara göre yeniden yorumlanmaz. Hukuk ise ilkeler çerçevesinde sürekli yorumlanan ve açımlanan, dolayısıyla insanı mekân ve zaman kıskacından âzâd eden bir unsurdur. Fransızca "code civil" kelimesinden tercüme edilen "medenî kanun" kavramı da zaten çelişik, farklı ve ayrışık insanların aralarındaki muamelâtın düzenlenmesiyle ilgili kurallar bütünüdür.

Arapça'da bizim "medeniyet" dediğimize bugün "hadâre" deniliyor. Bu da, bedevîlern yaşadığı çölün aksine "yeşillik, mâmurluk" anlamındadır. "Medeniyet"in zıddı ise "bedeviyet"tir. "Civilisation" kelimesi hem bir durumu, hem de bir süreci ifade eder. Bu kavramın "şehirli olma" anlamına karşılık olarak "medeniyet", onun "şehirlileşme" mânâsına karşılık olarak ise "temeddün" kelimesi türetildi. Bu karşılıklar çok yerindedir zira "civilis" kelimesinden aynı zamanda "medenîlik, zarâfet" anlamına gelen "civilité" kelimesi de türetilmiştir.

Osmanlıca sözlüklerde genellikle "civilisation" kavramının karşılığı olarak "ünsiyet, tezhîb-i ahlâk [ahlâkı süsleme], edeb-erkân, öğrenme, zariflenme" kavramları gösterilir. Redhouse'un Türkçe-İngilizce Sözlüğü'nün1880 baskısında ise "civilisation" kelimesinin karşılığı "terbiye"dir. "Civilisé" yani "medenî" kelimesinin karşılığı olarak ise "mûnis, müzehhebü'l-ahlâk, edeblü" verilir. Kınalızâde Ali Çelebi "temeddün" kavramını "ictimâ'-ı efrâd-ı insan", yani "insan ferdlerinin toplamı" olarak izah eder. Bu nedenle "şehirlilik" anlamında "medeniyet," aynı zamanda "zarafet, usûl-erkân, âdâb" mânâsına gelir. Bütün bu kavramlar sanatı doğuran kavramlardır. Müzik ve mîmârî bu bakımdan şehirliliğin, inceliğin, zarâfetin hem kaynağı, hem vitrinidir.

MEDENİYETİN ESASLARI VE UNSURLARI

Her medeniyet kendine has bir insan tipi üretir. Dayandığı inanç, ilkeler, değerler bir Osmanlı insanını bir Roma veya Hind insanından ayırır. Bu genel insan tipi, medeniyet havzasındaki yerel zenginliği ve çeşniyi yok etmez. Fakat büyük bir inanç, düşünce, eylem ve zevk paydası meydana getirir. Meselâ Üsküplü bir Arnavut ve Halepli bir Arab'ın yedikleri yemek türleri birbirinden çok farklı olabilir ama yemek sofra âdâbı birbirine benzer.

Medeniyet üç temel unsura dayanır:

- İnsan
- Mekân
- Zaman

Medeniyetin insan boyutu, kültür anlamına gelir. Kültür ise inançlar, değerler, ilkeler, âdetler, tarzlar anlamındadır. Her ferdi belirleyen onun alışkanlıkları, düşünceleri, karakteri, tutum ve davranışlarıdır. İşte bu milletlere taşındığında milletlerin inanç, düşünce, eylem ve tavırlarının bütününe "kültür" denir. İnsan, yani "kültürel" boyut en küçük birimden en büyüğüne dek şöyle sıralanabilir:

- Ferd (karakter)
- Toplum (gelenek)
- Millet (kültür)
- İnsanlık (medeniyet)

Medeniyetin mekân boyutu, o medeniyetin yayıldığı ve etkili olduğu coğrafya demektir. En küçük coğrafî ölçekten en büyüğüne kadar şöyle sıralanabilir:

- Kır (köy)
- Yerel (vilayet)
- Bölge (eyalet)
- Medeniyet (dünya)

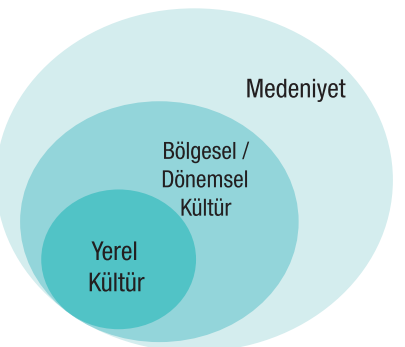
Medeniyetin zaman boyutu ise o medeniyetin tarihî boyutudur. Yine en kısa süreden en uzun süreye kadar şöyle sıralanabilir:

- Bir nesil (ferd)
- Üç nesil (aile)
- Bir asır (soy)
- Bir asırdan fazla (millet)

Medeniyet, bütün hayatı kapsayan ortak anlayış demektir. O yüzden medeniyet dediğimizde müzik, mîmârî, siyaset, tarım, eğitim, dil, edebiyat, düşünce vs. bütün alanları kastediyoruz.

"Medeniyet"in eşanlamlısı olarak târif edebileceğimiz ve "mâmûr etmek" anlamına gelen "umrân" ile "kültür" kavramının anlam yakınlığı vardır. "Kültür;" "toprağı işlemek, ziraat" anlamında Latince "cultura" kelimesinden gelir. Bu bakımdan Osmanlı'nın son döneminde "kültür" karşılığı türetilen ve "toprağı işlemek" anlamındaki "hars" kelimesinin ne kadar isabetli bir tercüme olduğunu görüyoruz. Kültürün bugün kullandığımız anlamda "eğitim yoluyla insanın gelişmesi" anlamı Rönesans'tan sonra gelişmiştir. "Bir medeniyetin entelektüel kısmı" anlamına ise çok geç tarihlerde, 1805'te kavuşmuştur. Bugünkü anlamı olan "bir halkın ortak âdetleri ve başarıları" mânâsı ise ancak 1867'de ortaya çıkmıştır. Bu dönemin ırkçı ve emperyalist biyoloji, sosyoloji, antropoloji ve tarih görüşlerinin hız kazandığı dönem olduğuna dikkat çekmek isteriz. Dolayısıyla Avrupa kültürünü ve sistemini yegâne doğru ve ideal sistem olarak tanımlamak için üretilen bir anlamdır.

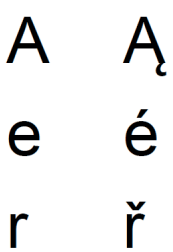
Medeniyet, muhtelif bölgesel ve dönemsel kültürler ile onların altında yer alan yerel kültürleri de içeren en geniş küresel çerçevedir. Bu gerçeği şu şekilde gösterebiliriz:



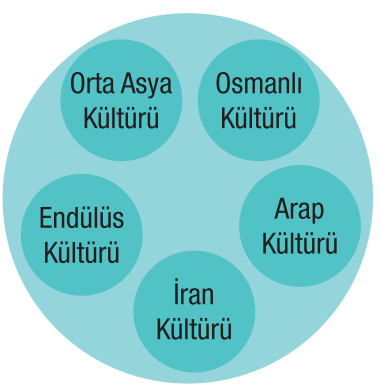
Medeniyetin kuşatıcı vasatı, Müslim ve gayri-Müslimler arasında bile büyük bir benzerlik oluşturur. Mîmârî ve müzik kadar yemek yeme, temizlik, selâmlaşma gibi hayatın pek çok ayrıntısı aynîleşmez ama ortaklaşır. Batı'nın zulmü sistemleştirmesi demek olan modern dönemle beraber ortaklaştıran değil, aynîleştiren ceberut bir düzen ortaya çıktı. Çünkü en büyük ötekileştirme ve ben-tapkınlığı demek olan küfre dayanır.

Medeniyetin siyasetini, ilmini, sanatını belirleyen bir vasatın olması medeniyetin yerel çeşitliliği yok ettiği anlamına gelmez. Medeniyetin her türlü çeşitliliğe imkân veren engin yapısını medeniyetlerin kullandığı alfabelerde de görebiliriz. Hemen bütün İslâm medeniyeti unsurlarının bir asır evveline kadar kullandığı alfabe Arap alfabesidir. Çünkü Kur'ân Arapça inmiş ve Arapça alfabe ile yazılmıştır. Batı dünyasının alfabesinin Latin, yani Roma alfabesi olması da dinî bir sebebe dayanır. Fakat medeniyetin enginliği ve çeşitliliği bu alanda da yerel renklere imkân tanır. O yüzden bir medeniyete mensup her farklı dil, temel alfabede kendi özgü seslerini gösterecek harfler icâd etmiştir. Aşağıda sağda İslâm medeniyetinin alfabesi olan Arap alfabesindeki bazı

▲ Şekil 2



▲ Şekil 3



▲ Şekil 4

harfler, solda ise aynı medeniyet alfabesini kullanan bazı dillerin kendi seslerine uyarlanmış hâlleri görülüyor. (Şekil 2)

Aynı olguyu Batı medeniyetinin alfabesi olan Latin alfabesinin yerel dillere uyarlanmış harfleri için de görebiliriz. Solda aslî harfler var, sağda ise medeniyete mensup bazı dillerdeki seslere uyarlanmış hâlleri var. (Şekil 3)

Medeniyetlerin kimlikleri bir kale gibi kapalı değildir. Onların özgün kimliği, diğer medeniyetler ve kültürler ile olan etkileşimine engel değildir. Aksine modern sömürgecilik ve zulümden önce toplumların birbiriyle alışverişi daha yaygın ve serbestti. Çin'den Amerika'ya kadar görülen medeniyet benzerliklerinin büyük kısmı ayrışma değil kaynaşma ile oluşmuştur.

Başından itibaren İslâm Medeniyeti'ni oluşturan ana kültürler ise şöyle gösterilebilir. (Şekil 4)

Aslında buradaki her bir kültür aynı zamanda kendi başına bir medeniyet oluşturur. Çünkü süre, ölçek ve yapı açısından her biri bir küresel standarda, iddiaya ve yaygınlığa sahip hayat tarzlarıdır. O halde meselâ Osmanlı, İslâm medeniyetine nazaran bir kültür olsa bile, kendi başına bir medeniyettir ve kendi içinde de birçok bölgesel/dönemsel kültürü barındırır.

MEDENİYETİN İKİ MÜHRÜ: MÎMÂRÎ VE MÜZİK

Medeniyet doğal olarak siyasetten ticarete, binalardan kitaplara, yemek sofrasından dile kadar her alana yansır. Fakat her medeniyetin karakterini, kimliğini ve özelliklerini o medeniyeti bilmeyenlere gösteren iki mührü vardır: müzik ve mîmârî... Her ikisi de bir medeniyetin ilkelerini, değerlerini, özelliklerini en rafine şekilde gösterir. Zaten mimârî yapı unsurlarıyla yapılan müzik, müzik ise seslerle yapılan mimârî demektir. Her iki sanat da güzellik, âhenk ve ölçü kıstaslarına dayanır. Güzel bir mimârî eserde olduğu gibi güzel bir müzik eserinde de bu üç kıstas görülebilir.

Mimârî ve müzik arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamak için iki sanatın birlikte medeniyet ile olan ilişkisine bakmak gerekir. Merkeze medeniyet kavramını koymazsak, müzik ve mimârî kavramlarını ve aralarındaki sıkı ilişkiyi tam ve doğru olarak anlayamayız. Bunun için medeniyetin temel özelliklerini tahlil edip, bunların müzik ve mimarlığa nasıl yansıdığına bakalım...

Medeniyetin temel özellikleri şunlardır:

- Çok merkezli
- Çok ırklı
- Çok zamanlı
- Çok dilli
- Çok mekânlı
- Çok kültürlü.
- Çok dinli
- Çok devletli

Her medeniyetin bir merkez veya referans şehri vardır. Bu, Batı medeniyeti için önce Roma, sonra Paris, daha sonra Londra'dır. İslâm medeniyeti için Mekke, Medîne, Şâm, Bağdat ve İstanbul'dur. Meselâ Osmanlı medeniyetinin müzikten mîmârîye, hattan idâreye kadar referans şehri İstanbul'dur. Referans dili Türkçe'nin İstanbul lehçesidir. Kişiler Arap da

olsa, Boşnak da olsa ancak İstanbul Türkçesi ile medeniyet ölçeğinde iş yapabilir. Referans müziği İstanbul müziğidir.

Başlıca küresel medeniyetleri özetleyen şu tabloya bakınız:

Medeniyet	Merkez Dil	Merkez İnanç	Merkez Şehir
İslâm Medeniyeti	Arapça	İslam	İstanbul
Çin Medeniyeti	Çince	Konfüçyanizm	Pekin
Hind Medeniyeti	Sanskritçe	Budizmi- Hinduluk	Delhi
Batı Medeniyeti (Modern)	Latince	Hristiyanlık - Yahudilik	Paris - Londra

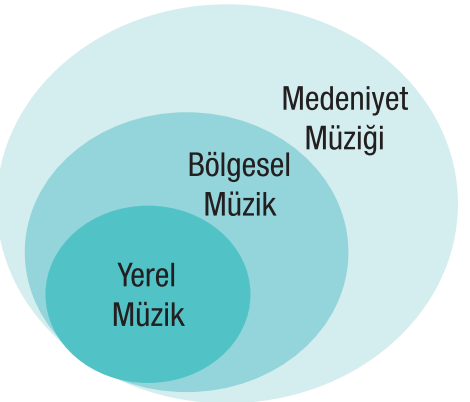
Bununla birlikte medeniyetin birçok bölgesel merkezi olur, çünkü medeniyet sınırları çok geniştir. Bölgesel merkezler, referans şehrin taşra bölgelerdeki karşılığıdır. Büyük coğrafî yaygınlığı içinde medeniyet anlayışını, kurumlarını ve zevklerini kendi bölgelerinin rengiyle sentezleyen yerlerdir.

Bölgelerinin en meziyetli, en kâbiliyetli ve bilgili insanları önce bölgesel merkezlere veya medeniyet merkezlerine gelmek isterler. Osmanlı'da da ister Hicâz'dan, ister Kırım'dan, ister İran'dan, ister Rumeli'den en büyük şairler, müzisyenler, hattatlar, mimarlar, âlimler İstanbul'a gelmek isterler. Avrupa'da da aynı şekilde müzisyenler ve sanatçılar asırlar boyu Roma'ya, Paris'e ve Londra'ya akmıştır. Çünkü her sanatın seviyesini, yönünü ve anlayışını belirleyen merkez şehirdeki vasattır. İlim ve sanatta seviye yükseldikçe bu seviyeyi belirleyen ve yaşatan merkez şehre gelip yerleşmek doğaldır. Bu Osmanlı için İstanbul'dur. O yüzden Urfalı Yûsuf İstanbul'a gelir Nâbî olur. Medîneli Azîz Efendi İstanbul'a gelir, müziği orada meşhur olur.

Urfa, Kudüs, Kâhire, Basra, Halep, Şâm, Bağdat, Erbil, Tebriz, Batum, Erzurum, Konya, Selanik, Üsküp, İşkodra, Saraybosna, Bahçesaray gibi bölgesel merkezlerdeki eğitim kurumlarından devlet kurumlarına, teşrifattan yeme-içme âdâbına kadar her alanda insanlar merkez şehrin, yani İstanbul'un zevkini ve seviyesini esas alır. Bir yandan da bu bölgesel merkezlerin kendine özgü kültürel çeşnisi o büyük pota içerisinde harmanlanır. Müzik ve mîmârî de böyledir. Meselâ Harput'ta İstanbul müziğinin sazları, makâmları, usûlleri kullanılır, fakat kendi çeşitliği de o referansa göre sentezlenmiştir. Aynı şey Üsküp'ten Kâhire'ye kadar böyledir.

Merkezin mîmârî ve müzikal referansı esasında üretilen mîmârî ve müzik öğrenme, örnekleme ve sentez yoluyla her bölgeye yansır. Böylece bir "medeniyet mîmârîsi" ve "medeniyet müziği" ortaya çıkar. Bunu medeniyet müziği alanında aşağıdaki şekilde göstermeye çalıştık. (Şekil 5)

Dünyada bu kadar çok ve çeşitli müzik geleneklerini bir araya toparlayabilen, dev bir ortak zevk oluşturabilen çok az sayıda medeniyet müziği vardır. Bunlar İslâm müziği, modern Batı müziği, Hind müziği ve Çin müziğidir.



▲ **Şekil 5**

Medeniyet müziği en alt coğrafî ölçekten en büyüğüne kadar şu unsurlardan oluşur:

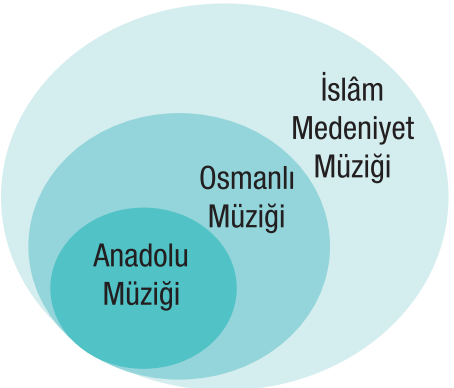
- Kırsal müzik (köy)
- Yerel müzik (vilâyet)
- Bölgesel müzik (eyâlet)
- Medeniyet müziği (dünya)

Bunu modern müziği de ihtivâ edecek şekilde şöyle de anlatabiliriz:

Kültür Türü	Müzik Türü	Mekan
Şehir Kültürü	Medeniyet Müziği	İstanbul ve Taşra Şehirleri
Kırsal Kültür	Kırsal Müzik	Kasabalar ve Köyler
Modern Kültür	Pop Müzik	Her yer

Medeniyet gibi evrensel bir ölçeğin mîmârîsi ve müziği de evrenseldir. O yüzden dünyada çok sayıda medeniyet mîmârîsi ve medeniyet müziği yoktur, sayılıdır. Çünkü medeniyet, her yerdeki, zamandaki, ırk ve inançtaki insanlara kendilerini rahatça ifâde edebileceği kadar engin bir imkân sunar. İnsanlar o yüzden medeniyet içine dâhil olmayı isterler. Bu Roma için de, Osmanlı için de böyleydi. Roma sınırları ötesinde Romalı gibi giyinmek ne kadar moda idiyse, Osmanlı sınırları dışındaki Avrupa'da Osmanlı tarzı giyinmek, yemek-içmek, müzik ve mîmârî icrâ etmek öylesine makbûl ve matlûb idi. Öyle ki Osmanlı askeri kıyafeti ve hatta "sipahi, oğlan" gibi askerî birlik isimleri Fransa ve Polonya'da 1900'lerin başına kadar kullanıldı. Bugün bile Senegal millî jandarma birliğinin tören kıyafeti Yeniçeri kıyafetidir. Birliğin adı ise "Les Spahis", yani "Sipahiler"dir.

Müziğe gelelim. İslâm medeniyet müziğinin içinde pek çok bölgesel/dönemsel müzik bulunur: Osmanlı, Arap,



▲ **Şekil 6**

▲ **Şekil 7**

▲ **Şekil 8**

▲ **Şekil 9**

Fars, Mağrib, Afrika, Hind, Asya. Osmanlı medeniyeti mekân ve zaman bakımından kapsadığı geniş ve uzun medeniyet sürekliliği bakımından ayrı bir medeniyet ve dolayısıyla müziği de ayrı bir "medeniyet müziği" sayılabilir.

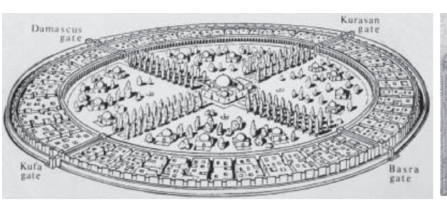
Medeniyet müziğinin altında pek çok bölgesel/dönemsel müzik bulunur. Şöyle örnekleyebiliriz. (Şekil 6)

Fakat Osmanlı müziği o kadar zaman ve mekân bakımından engindir ki onun da içinde pek çok alt unsur bulunur. Bunlara örnek olarak Anadolu müziğini verdik. Osmanlı müziğinin unsurlarına baktığımızda İstanbul müzik referansı etrafında şu bölgesel müzikleri görürüz: (Şekil 7)

Bu müziklerden her biri büyük bir havuz gibidir, içinde pek çok yerel renkleri ve zevkleri taşır. Ses kullanımı, beste tarzı, kullanılan temalar, sazlar, yaygın makâmlar ve usûller farklı olabilir. Fakat hepsinde Osmanlı müziğinin genel ve aslî unsurları vardır. Bu, Romanya'dan Kâhire'ye kadar böyledir. Bu bölgelerden birisi olarak Anadolu müziğine odaklandığımızda ise onun içerdiği başlıca şu yerel müzikleri görürüz. (Şekil 8)

Bu kez Doğu Anadolu müziğine odaklandığımızda da onun da büyük bir çeşitlilik içerdiğine şâhit oluruz. (Şekil 9)

Medeniyetlerin saydığımız bu temel özellikleri, medeniyet müziği gibi medeniyet mîmârîsinin de temel özelliklerini belirler. Meselâ Torino gibi Avrupa şehirlerinin ızgara tipi planı teslis ilkesine, Bağdat gibi İslâm şehirlerinin iç içe geçmiş dairesel planları ise tevhid ilkesine dayanır.

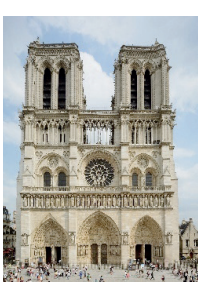


▲ **Bağdat**

▲ **Torino**

Teslis, Hıristiyanların en büyük dinî mâbedi olan katedralde üç bloklu bir yapıya yol açmıştır. Câmi ise tevhid ilkesi gereği merkezi hayalî bir doğru olan hiyerarşik bir yapıdır. Bütün bina tek bir noktada birleşir. Katedral dikey, câmi ise yatay bir yapıdır. Aşağıda solda Sultanahmet Câmii ve sağda Paris'teki Notre Dame Katedrali'ne bakılırsa bu tesbit anlaşılır.

▲ **Sultanahmet Camii**



▲ **Notre Dame Katedrali**

Mîmârîye yansıyan bu medeniyet ilkeleri aynen müziğe de yansımıştır. Nitekim Batı'nın çoksesli müziği aynen katedral mimârisi gibi yan yana dikey bloklardan oluşur. Klasik câmi ise üst üste dizilmiş ve simetrik yatay bloklardan oluşur. Bütün bu bloklar yükselir ve kubbenin âleminde tevhide ulaşır. Mîmârîdeki teslis-tevhid farkı müziğe de aynen yansır. İslâm medeniyet müziği hangi çağda, hangi bölgede, hangi şehirde olursa olsun tek seslidir. Fakat çok büyük bir makâm, usûl ve nağme zenginliği vardır. Bu, "vahdette kesret, kesrette vahdet" düstûrunun müziğe yansımasıdır. Batı müziği ise özellikle Rönesans sonrasında her çağda, her bölgede, her ırktan insan için çok seslidir, çünkü hakikat dedikleri üçtür.

Medeniyetler aynı zamanda çok-zamanlıdır, yani çok uzun ve insan ömürlerini aşan ömürleri vardır. Bunun bir sonucu olarak medeniyet mimârîsi dönem dönem değişse de temel ilkeler, semboller, anlayışlar asırlarca elden ele taşınabilir. Bir örnek olarak aşağıda soldaki Roma'daki Saint Peter Katedrali ve sağdaki ondan 1500 yıl sonra inşâ edilmiş ABD Washington'daki Kongre binasının resimlerine bakalım. Aralarındaki mekân ve zaman uçurumuna rağmen medeniyet mîmârîsinin benzerliğine dikkat ediniz.

▲ Saint Peter Katedrali

▲ Kongre Binası

Bu çok-zamanlılık medeniyet mûsikîsinde formların, tavırların ve makâm gibi unsurların zamana karşı ayakta durmasında da görülür. Meselâ bugün Rast makâmında klasik bir fasıl icrâ edecek olsak; 1400'lerin başında yaşamış Abdülkâdir Merâgî'nin Farsça güfteli Rast kârından sonra ondan 300 yıl sonra yaşamış Dilhayat Kalfa'nın Rast Bestesi "Nev-hırâmım sana meyleyledi can bir, dil iki" adlı eserini, sonra da 1945'te vefât etmiş Lemi Atlı'nın "Yok mu cânâ âşıka hiç şefkatin" adlı eserini rahatça aynı duygu içinde okuyabiliriz. Elbette bu eserlerin her biri kendi dönemlerinin renklerini taşıyacaktır. Zaten bu zaman açıklık da medeniyetin zamanlar üstü olmasının bir sebebidir.

Medeniyetin diğer bir özelliği de çok-mekânlı olmasıdır. Bu anlamda bir medeniyet, büyük bir şehir gibidir. Her bir yöresi, köşesi ortak bir zevki yansıtır. Bunu en somut olarak mîmârîde görmek mümkündür. Meselâ Şam'daki bir sokak ile Bursa'daki arasında pek çok ortak özellik vardır. Soldaki 1880'lerde Şam'da, sağdaki ise Bursa'da çekilmiş resimlere bakalım:

▲ Şam'da bir sokak

▲ Bursa'da bir sokak

Medeniyetin birbirinden coğrafî olarak uzak olan iki yerindeki ortak zevkin bir benzerini iki ayrı Avrupa şehrinde de görebiliriz. Solda Belçika'nın Brüj, sağda ise Fransa'nın Strazburg şehirleri var:

▲ Brüj / Belçika

▲ Strazburg / Fransa

Müzik de çok-mekânlıdır, aynı müzik zevki pek çok şehirde, yörede benzeri bir zevki yansıtır. Dini, dili, yöresi, çağı ne olursa olsun müzikte değişmeyen ve kendini hissettiren ortak bir zevk vardır. Tatyos Ağa bir Osmanlı Rum bestekârıdır, fakat eserlerini dinleyen birisinin onun dini ve milliyetini tahmin etmesi mümkün değildir. Çünkü bu medeniyetin temeli tevhiddir, tevhid de içinde her türlü zenginliği barındırır. Arab'ın da, İranlı'nın da, Rum'un da, Ermeni'nin de, Mûsevî'nin de, Arnavut'un da, Boşnak'ın da, Çerkes'in de ortak müzik çevresinde kendini ses ile ifade edebildiği için, onlara bu enginliği ve hoşgörüyü temin ettiği için Osmanlı bir "medeniyet"tir, Osmanlı müziği de bir "medeniyet müziği"dir.

Medeniyet müziği ve medeniyet mîmârîsi aynen medeniyet gibi çok-mekânlı, çok-zamanlı, çok-kültürlü, çok-dinli ve çok-dillidir. Bu yüzden Osmanlı medeniyet havzasında aynı şarkının hem Türkçesini, hem Rumcasını, hem Arnavutçasını, hem Arapçasını duymak kâbildir.

Mimârî,"umrân" kavramıyla akrabadır. "Mimârî" ile "umrân" kelimeleri "amr" köküne dayanır. "Ömür" kelimesi de aynı kökten gelir. "Umrân";"imâr etmek, mâmur hâle getirmek,

ömürlü kılmak" anlamındadır. Medeniyetlerin asırları kapsayacak derecede uzun zamanlı olmasına bakıldığında "umrân" kavramının isabetli olduğunu görürüz. "Umrân" olarak anlaşıldığında her medeniyetin şehir ile ve şehirdeki mimârî ile doğrudan ilişkisi olduğu açıktır. Çünkü maddî medeniyet sembolleri genel itibariyle şehirlerde kendini gösterir ve çoğunlukla mimârî eserlerdir. Yani şehrin kendisi umrânın bir vitrinidir. Mekânın nasıl imâr edildiği bize o medeniyetin mekânı, dolayısıyla insanı ve zamanı nasıl gördüğünü de gösterir.

Medeniyet öylesine "ömürlü" bir vasat oluşturur ki, kişilerin dinî-ırkî vasıflarından ziyade kâbiliyetleri ve zevkleri öne çıkar. Bu, devlette de, esnaflıkta da, sanatta da böyledir. Öyle olduğu için Üçüncü Selim gibi bütün Müslümanların halifesi olan bir sultanın hocası rahatlıkla Tanburi İzak gibi bir Mûsevî olabilir. Aşağıda bu iki kişinin resimleri var...

▲ **Sultan Selim III**

▲ **Tanburi İzak**

Üçüncü Selim'in huzuruna girince ayağa kalktığı annesi ve şeyhülislâmdan sonraki üçüncü şahıs işte bu Mûsevî hocadır. Aynı şekilde diğer bir Osmanlı halifesi olan Abdülaziz, Rumlar'ın oyun havaları olan sirto besteler. Bundan ne kendisi, ne de kimse gocunmaz. Oysa bugün Osmanlı'yı yücelten "kabuk medeniyetçileri"nin çoğu böyle bir tabloyu hayâl bile etmek istemez.

Osmanlı'da kişiler müziği dinlemek veya öğrenmek istediklerinde üstâdların dinine, diline, ırkına bakmaz. Kıymet sâhibi olan herkesten o kıymet taleb edilir. Nitekim bir Mevlevî ârifi olan Zekâî Dede Hazretlerinin talebeleri arasında Ahmed Avnî Konuk Hazretleri gibi kâmil müminler olduğu gibi, Levon Hancıyan gibi Ermeni Ortodoksların da olması tabiidir. Hancıyan'ın Sultan Vahideddin'in kanun hocası olması da Osmanlı için şaşırtıcı değildir. Hatta Fener Patrikhanesi'nin Bahariye Mevlevihanesi'ne meşk için papazları göndermesini bugün tahayyül etmek bile mümkün değildir. Osmanlı'da öyle bir kompleks yoktur. Çünkü bu tür kompleksler moderndir ve Osmanlı'ya sonuna dek hemen hiç uğramamıştır.

Kısacası bizim medeniyetimiz, şehirlerimiz gibi, mimârîmiz ve müziğimiz gibi insana, mekâna ve zamana açıktır. Herhangi bir ideoloji gibi kendini bazı unsurlara açıp, diğerlerine kapatmaz. Osmanlı Müziği'ndeki bazı makâm isimlerine bakarsak bu açıklığı rahatça görebiliriz: Acem, Kürdî, Acemkürdî, Hicâz, Nihâvend, Isfahân, Tebrîz, vb. Bu makâmlar arasında "Türk" ismi geçen yoktur. Çünkü zaten bütün bu çeşnilerin, Müslim ve gayri-Müslim'den harmanlandığı pota Türk'tür.

Medeniyette ve onun ürettiği bütün ilim ve sanat alanlarında görülen bu açıklığı, kuralsızlık ve ilkesizlik gibi algılamamak gerekir. Kurallar ve ilkeler yok etmek için değil, var etmek için vardır. Kapatmak için değil, açmak için vardır. Görmezden gelmek için değil, sentezlemek için vardır. Bu aslında ilkeye dayanarak almak demektir ki "hikmet" kavramının târifidir. Bu açıklığı Batıcı veya İslâmcı gözükse de hiçbir modern ideolojinin anlaması mümkün değildir. Çünkü bunların bakışı bu derinliği ve enginliği görmeye müsâit değildir. Körlükleri ortaktır.

Müzikteki bu açıklığı mimârlıkta da görmek mümkündür. Bir Ermeni taş ustası, bir Rum tüccar, bir Mûsevî doktor; bir Türk şehremini, bir Arap âlim, bir Boşnak şeyh kadar şehrin ana aktörleri arasındadır. Şehirde mahalleler, Avrupa'daki gibi getto şeklinde bölünmemiştir. Müslim ve gayri-müslim komşudurlar. Kendilerine ait evler, kiliseler, havralar kendi mîmârî özelliklerini taşır. Onların bu mîmârî zevkine müdahale yoktur. Hattâ bu açıklık gayri-müslim mimar, müteahhit ve ustaların inşâ ettiği câmilerde bile görülebilir.

Dolayısıyla medeniyet müziğinin ve medeniyet mîmârîsinin temel ilkeleri ortaktır. Bunu anlayabildiğimiz ölçüde Osmanlı'yı, medeniyeti ve kulluğumuzu anlamış oluruz.

MEDENİYET MÜZİĞİ VE MÎMÂRÎSİ: İFNÂDAN İHYÂYA

Şimdiye kadar anlatmaya çalıştığımız gerçek, müzik ve mîmârînin bir medeniyetin temel ilke, değer ve özelliklerini birebir yansıttığıdır. Fakat bu hususta maalesef çok eksiğiz. Son iki asırdır kendimizi unuttuğumuz için, kendiliğin nasıl bir şey olduğunu pek bilemiyoruz. O sebepten kendi medeniyet eserlerimize bakıp kendi medeniyet ilke ve değerlerimizi görmek diye bir gâyemiz yok. Dolayısıyla ne mîmârîye, ne müziğe, ne de şehre "medeniyet" perspektifinden bakıyoruz.

Mîmârî ve müziği birbiriyle hiç alâkası olmayan iki alan gibi görme yanlışı da bu eksik görüşten kaynaklanıyor. Akademik disiplinlere göre hayatı tasnif etmeye çalışmak bu körlüğü büyütüyor. Mimarlık okuyanlara müziği, müzik okuyanlara mimarlığı ilişkili bir alan olarak benimsetmek

deveye hendek atlattırmaktan daha zordur. Özellikle muhafazakârlarda akademik taassup daha yüksektir. Oysa en başta muhafazakârlar kendi medeniyetlerini doğru anlayabilselerdi; mimarlığın müzik ile bu ikisinin ise meselâ kunduracılık ile ortak bir köke bağlandığını rahatça görüp ona göre iş yaparlardı.

Mîmârî ve müziğin Osmanlı'nın son döneminde ve onun sünmüş hâli olan Cumhuriyet döneminde yaşadığı red, inkâr, bozulma ve yozlaşma süreci, aslında Osmanlı medeniyetine karşı açılmış savaşın bir sonucudur. Bu; geleneği reddeden hem Batıcılar, hem de İslâmcılar için böyledir. Bu redlere karşı "mâziye sahip çıktığını" iddia eden muhafazakârlar için ise durum farklı değildir. Birisi bilmediğini inkâr etmekte, öteki bilmediğini tasdik etmektedir. Ne övenler, ne de sövenler özü kavramış değildir. Osmanlı'da Batı'ya karşı tavır silsilesi üstünlük ile başladı, sırasıyla baş etme, taklid ve teslimiyet ile bugüne dek geldi. Batılılaşma sürecinde Osmanlıcı, İslâmcı ve Türkçü kesimde Batı medeniyeti şöyle tanımlanıyordu: Batı Medeniyeti=Batı Kültürü+Teknoloji. Pek çok düşünür bu denklemden "Batı kültürü" kısmı çıkarılırsa ortaya sadece teknolojiden oluşan "temiz" bir "medeniyet" kalacağına dair safça bir fikre sahipti. Bu, onların "medeniyet" kavramını da, "Batı medeniyetinin özünü de tam kavrayamadıklarını gösterir.

Osmanlı'nın son zamanında gemiyi kurtarmaya çalışan bu üç akım için medeniyet demek, modern Batı demekti. Batı'ya ve onun "medeniyet"ten anladığına dair romantik ve kesinlik taşıyan bir kabul ile yaklaşılıyordu. Böylece sadece Batıcıların değil dindarların da zihinlerindeki "kendilik" algısı bozuldu. Bu "kendilik" krizi, sanattan siyasete, ticaretten

düşünceye kadar "özgünlük" ve "yerlilik" krizlerine yol açtı.

Batı'yla baş etme güdüsünü tamamen terk edip Batı'ya her anlamda teslimiyeti kabul eden Cumhuriyet dönemi yeni bir medeniyeti doğurmak bir yana; kendilik, özgünlük ve yerlilik anlamında devâsâ uçurumlar açtı. Düşüncede, işte ve eserde ne gelenek, ne de modern kendine şahsiyetli bir yer bulabildi, ne de bir sentez oluşabildi. Cumhuriyet döneminde "medeniyet" kavramı Batıcılar için yegâne geçerli maddî ve mânevî ilkeleri, değerleri ve tarzları ifâde etti. Bunlar İslâm'ın, Osmanlı'nın, geleneğin anti-tezi olarak tanımlandı. "Medeniyet" kavramı altında İslâm medeniyetinin ilke, değer ve ürünlerine saldırıldı. "Medeniyet"; şapkadan alfabeye, mîmârîden müziğe kadar her alanda kendini inkârın eşanlamlısı oldu.

Bu olumsuzluk son 20 yıldır ülkemizdeki ceberrut Batıcı zihniyetin egemenliğinin zayıflamasıyla beraber müsbet bir çağrışıma döndü. Fakat bu kez de "medeniyet" kavramı giderek muhafazakârların çok kullandığı, fakat içi boş bir klişe hâline gelmeye başladı. Herkes "medeniyet" diyor ama çok az kişi medeniyetin ne olduğunu biliyor. "Medeniyet"in ismi muğlak anlaşılınca, cismi de muğlak anlaşılıyor. Bu teşevvüşü mîmârîde olduğu gibi müzikte de görmek mümkündür. Yani, son iki asırlık şahsiyetsizleşme sürecinin iki mührü yine mîmârî ve müzik oldu. Mîmârî ve müzik yıkımı paralel yürüdü. Bu iki yıkım sadece Batıcılar eliyle de olmadı."Medeniyet merkezi" olan İstanbul'un mekânsal tahribi 1926'da başladı,"muhafazakâr" görülen Menderes döneminde 1955-1956'da belki daha da büyük şekilde devam etti. Bugün ülkemizdeki hiçbir şehir merkezi geleneği bütünüyle

yansıtan bir hâlde muhafaza edilmemiştir. Pek çok şehirde bırakın bir caddenin tamamını, bir sokağı bile aslî hâliyle görmek mümkün değildir. Bu, yıkımın sadece tesâdüfî ve kısmî değil, maksatlı ve sistemli olduğunu bize gösterir. Yeni yapılan binaların da hiçbir kişiliği yoktur.

Osmanlı'nın son zamanlarında medeniyetin rafine olmuş bütün alanlarında anlam duygusu kayboldu, yerini bir şekil sevdâsı aldı. Her çöken medeniyet gibi zâhir bâtına gâlip geldi... Meselâ câmilere daha önce nakkaş olarak bile el sürdürülmeyen gayri-Müslim sanatkârlar câmi inşâ etmeye bile başladılar. Ermeni Balyan kardeşlerin yaptığı Dolmabahçe ve Ortaköy câmileri buna örnektir. Câmiyi mânevî bir tasavvur ve mekân olarak görme geleneği, yerini onu sadece fizikî bir mekân olarak gören modern bir anlayışa terk etti. Daha önce işçilerin abdestsiz taş bile taşıyamadığı câmileri inşâ etmek gayri-Müslimlere kaldı. Çünkü onlar o dönemdeki Batılı sanat akımlarıyla daha haşır-neşirlerdi ve bu "modern" tarzları mimârî yapılarda ustaca uygulayabilirlerdi.

Aynı şekil bağımlılığı mûsikîde de kendini gösterdi. Mehter havalarının yerlerini "marşlar" aldı. Hem de Avrupalı bandoyu kurmak için memleketimize getirilip paşa yapılan İtalyan Donizetti'nin, Guatelli'nin... Daha önce Müslüman bestekârların bestelediği, Mehter'deki Müslüman sâzende ve hânendelerin aşk u şevk ile söylediği gazâ havaları Batı tarzı usûl ve üslûba kendini terk etti. Hâlbuki ne Donizetti, ne de Guatelli gazâ edebilecek mâneviyâtta değildiler. İmânları olmadığı için rûhumuzu kavramalarına da imkân yoktu. Ama neticede yaptıkları müziğin ustası değil miydiler?

Bu köksüz yaklaşımın temelinde sekülerleşme, yani dünyevîleşme yatar. Ne zaman ki hayatın bazı alanları "dinî", bazıları da "lâ-dinî" olarak adlandırılmaya başlandı, işte o zaman câminin sâdece bir binâ olmadığı, musikînin de sâdece nağmeler olmadığı unutuldu. Mûsikîmizin zihniyet bozunumu aslında bu sekülerleşmenin bir sonucudur. Mîmârîdeki bozulma, müzikteki bozulma ile paralel yürüdü. Batılı müziğe özenen piyano besteleri, kantlar, operetler ile Avrupâî tarzdaki inşâ edilen apartmanların olduğu Teşvikiye gibi semtler aynı dönemin eseridir. Bu dönemde Hacı Ârif Bey gibi besteciler de bu vasat içinde daha dünyevî eserler vermeye başladılar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında büyük şehirlerdeki yıkım ile beraber müzikte de büyük bir yıkım yapıldı. Müziğimiz her yerde yasaklandı. Medeniyet müziğinin merkezleri olan dergâhlar kapatıldı. Çok sesli Batı müziği okullardan radyolara kadar her yerde dayatıldı. Bunun üzerine halk, radyolardan makâm müziği olan ve kendilerine en yakın gelen Arap müziğini dinlemeye başladı. Arap müziği içeren filmlere Sadeddin Kaynak Türkçe sözlü özgün besteler yaptı. Bunu Arapça eserlere Türkçe sözler yazılarak söylenen arabesk takip etti. 1950'lerde başlayan kitlesel göç ile beraber gecekondularda yaşayan fakirler, elitlerin özentili Batı müziğine karşı arabeski tercih ettiler. Eğlence müziğinde ise gazinolar öne çıktı. Medeniyet müziğini yozlaştıran ve içki mezesi olarak algılanan bir "sanat müziği" tarzı gelişti.

Bugüne geldiğimizde şehirlerimizin yozlaşmasına benzer şekilde müziğimizin adı da, sanı da, anlamı da, icrâsı da büyük ölçüde yozlaşmış durumdadır. Bu yozlaşmanın temelinde bugün "gelenekçi" görülen isimlerin rolü büyüktür. Yahya Kemal, Ahmed Hamdi Tanpınar, Mesut Cemil, Münir Nureddin Selçuk ve Sadeddin Kaynak gibi isimler medeniyetimizin merkezinin "mânevî" olmaktan çıkarılıp "dünyevî" hâle getirilmesine katkı yapmıştır. Bunlar, görüneni yani kabuğu yaşatmaya odaklandıkları için görünenin ardındaki görünmeyene, mânevî boyuta, tevhide önem vermeyen isimlerdir. Mâneviyattan bahsettiklerinde aslında "kültürel hâtıralar"dan bahsetmektedirler. Dolayısıyla bu gibi isimler her ne kadar "mâzî"den, "medeniyet"ten, "ecdâd"dan bahsetseler de kafa ve kalpleri o medeniyetin temeli olan kulluğun emrinde değildir. Bugünkü muhafazakâr çarpılmanın baş referansları bu isimlerdir.

■ **Yeni medîne ve yeni medeniyet ancak kendini ve Rabbini bilen, yani irfâna sahip yeni insan tarafından inşâ edilebilir. Bu yeni medeniyetin müziği de, mîmârîsi de kulca olacaktır. Hâlâ kendine gelememiş toplumumuzun da, vahşetin medeniyet diye benimsetildiği dünyanın da ihtiyacı budur.**

Bu şahısların özürcü bir şekilde savunmaya çalıştıkları medeniyetimize karşı saldırı Osmanlı'nın son asrında başlamıştı. Cumhuriyet bunu çok ileriye taşıdı. İslâm ve Osmanlı düşmanlığı alfabeden tarih anlayışına, mîmârî tahripten müziği tahribe kadar her alanda sistemli bir şekilde yerleştirildi. İlginçtir medeniyet müziği ve medeniyet mîmârîsi İngiliz ve Fransız sömürgesi olan Arap ülkelerinde, Rus işgalindeki Kırım, Kafkasya ve Balkanlar'da ve Avusturya ve Yunan işgalindeki Rumeli'nde aynı dönemlerde, aynı şekillerde tahrip ve tasfiye edildi. Fakat medeniyetimizin merkezi olan İstanbul ve Anadolu'daki mîmârî ve müzikal kıyım, sömürgeleşmiş yerlerdekinden daha vahşi ve şiddetli uygulandı.

Osmanlı döneminde kalplerde ve zihinlerde baş gösteren münâfık söylemler Cumhuriyet döneminde iyice açığa çıktı. Önceleri "dinimiz müsbet ilimleri ve terakkiyi emreder" gibi

klişe cümlelerin ardına gizlenen bazı din düşmanları yeni süreçte daha pervâsız bir şekilde ortaya atıldılar. Bunun üzerine bir de resmî-gayri resmî yasak ve zorlamalar geldi. Osmanlı'dan farklı olarak devlet artık resmen kendini inkâr ve Batı'ya itaat ideolojisine bağlanmıştı ve toplumu da bu yönde zorluyordu. Osmanlı müziğinin radyoda ve okullarda yasaklanması, mîmârîdeki sonsuz yıkım ve kubbe yasağı gibi uygulamalardan ayrı değildir.

Devlet, müzikte sistemli bir tahrip stratejisi izledi. Medeniyet müziğimizin kavramları, kurumları, kişileri, yapıları, işlevleri ya tasfiye edildi, ya değiştirildi, ya da yozlaştırıldı. "Osmanlı mûsikîsi" bir anda "Türk mûsikîsi" oldu. Dede Efendi ve Itrî gibi Tatyos Ağa ve Zaharya birden "Türk bestecileri" oldu. Mevlânâ "Türk filozofu"yapıldı. Mevlevî semâı "Şamanlar'dan tevârüs eden özbeöz Türk dansı" oldu. Bütün bu zorlama ve tutarsız isimlendirmeler "Müslüman" ve "Osmanlı" dememek içindi. Oysa medeniyetimizin adı "Osmanlı Medeniyeti"dir, müziğimizin adı da "Osmanlı Müziği"dir. Bölgemizin adı Ortadoğu değildir, "Osmanlı Coğrafyası"dır. Bu terimlerden başka hiçbir tanım coğrafî, tarihî ve kültürel bir tutarlılık sağlayamaz.

İnsan, mekân ve zaman boyutlarında kapsayıcı ve birleştirici "medeniyet" kavramı aradan çıkarılınca târiflerin çoğunluğu tutarsız ve anlamsız hâle geldi. Öyle ki Romen besteci Kantemiroğlu da "Türk müziği" kapsamında kaldı, Rumlar'ın sirtoları da... Bu meyânda mîmârîde ve her alanda olduğu gibi geçmişi târiflerde de tahrifâtlar yapıldı. İttihatçılar zamanında edebiyatta yapılan "dîvan edebiyatı-halk edebiyatı" ayrımına benzer bir ayrım, "saray müziği-halk müziği" şeklinde icâd edildi. İkisi arasında elbette fark vardır. Fakat bu fark bir uçurum gibi tanımlandı ve ondan itibâren bu tanım üzerinden iki ayrık alan türedi. Çünkü bir şeyin ismi bozulursa cismi de bozulur. Aynı makâmları, usûlleri kullanan, aynı medeniyet müziğinin iki şubesi olan medeniyet müziği ve taşra müziği bu isimlendirme ile beraber birbirinden koptu. Notalama sisteminden kullanılan sazlara kadar ayrı teorik tanımlamalar gerçekleştirildi. Medeniyetimizin her köşesinde medeniyet müziğinin aslî sazları olan ud, tanbur, kanun gibi sazlar her aynı olmasına rağmen, halk müziği "halk sazı" denilen bağlamaya indirgendi. Yani bu ayrım, ayırmaya yaradı.

Burada şu hususu aydınlatalım. Sadece müzik ve mîmârî gibi sanatlarda değil, kunduracılık ve dokumacılık gibi zanaatlerde bile kent-kır farkı vardır. Bu her medeniyet, her toplum, her bölge ve her çağ için geçerlidir. Alman halk şarkıları ile Schubert'in besteleri arasında fark vardır. Rus halk nağmeleri ile Rahmaninof'un besteleri arasında da... Fakat bu, ne Schubert'in, ne de Rahmaninof'un kırsal müziği besleyen temel medeniyet ilkelerine yabancı olduğu anlamına gelmez. Aksine her ikisinde de "kırsal" müziğin dayandığı halk hissedişinin etkileri vardır. Çünkü medeniyetin ilkeleri kentte ve kırsalda farklı düzeylerde, tarzlarda ve formlarda kendini gösterir.

İstanbul'un bir medeniyet şehri olarak tahrip edilmesi sürecinde Osmanlı müziği de yozlaştırılıp tahrip edildi. Osmanlı'nın irfâna dayanan medeniyet müziği birikimi "sanat müziği" diye uydurma bir isimle anılmaya başlandı. Bu müzik bir yandan "yoz, kozmopolit, Türk olmayan, Acem-Bizans kırması" gibi hakaretlerle aşağılandı. Bu sistemli saldırıya karşı çoğu dergâh ehli gerçek sanat erbâbı kendi köşelerine çekildiler. Fakat bu düzene özürcü bir tavırla doğrudan veya dolaylı eklemlenen kişiler de oldu. Ali Rıfat Çağatay ve Rauf Yektâ gibi kişiler medeniyet müziğinin toptan yasaklanması ve yok edilmesi tehlikesine karşı rejimin o dönemdeki "Türkçü" argümanlarını kullanarak savunmacı işler yaptılar. Öte yandan Osmanlı müziğinin içinden gelen Hüseyin Sadeddin Arel ve Mesut Cemil gibi isimler ise Batı'nın çoksesli müziğini tek müzik sayarak içten yıkıma ve yozlaşmaya hizmet ettiler.

■ **Mimar Sinan'ı veya Dede Efendi'yi farklı kılan eserlerinin dışsal özelliklerinden fazla Allah'ın bir "kulu" olma bilinciyle eser vermeleridir. Kulluk, bâkî olan ilkeleri her ânda ve her yerde yaşamak demektir. Kişisel, toplumsal, medenî bütün değişimleri ancak imânın zaman ve mekân-üstü anlayışı içerebilir.**

O dönemin tek kitlesel medyası olan radyodaki müzik yayınları yıllarca medeniyetimizin düşmanı düzen tarafından iki mutemet isme devredildi: Sanat müziği için Mesut Cemil ve halk müziği için Muzaffer Sarısözen. Bu iki isim aynı öze dayanan bu iki müziğin her bakımdan ayrışması için büyük çaba gösterdiler. Bir yandan da iştigâl ettikleri müzik türlerinin kendi içinde yozlaşmasına zemin hazırladılar. Koroların kurulması, sazların tanzimi, okuma tarzlarına müdahaleler, şarkı ve türkü güftelerine müdahaleler, hatta tahrifler, ısrarla kadın okuyucuların öne çıkarılması, Tek Parti ideolojisinin ve liderlerinin kutsandığı eserlerin icrâsı gibi pek çok işi sistemli bir şekilde yaptılar.

Bütün bu yapılanların sonucu olarak toplumun mîmârî ve müzik bilinci körlendi, çarpıldı. Bugün gerek mîmârîde, gerekse müzikte kanıksanan pek çok yanlış kavram, kurum ve uygulamalar var. Meselâ müziğin "dinî ve dindışı müzik" olarak bölümlenmesi bu yanlışların başında gelir. Oysa bir müminin hiçbir işi dinin dışında değildir, günâhı bile...

Zira "günâh" kavramı bile imânı olan için geçerlidir. Allah'a hakkıyla inanmayan birisi için "günâh" diye bir kavram olamaz. Üstelik mümin için günâhtan sonraki tevbe ile yine Allah'a yaklaşılır.

Bu yanlış tanımlama medeniyetinimizin temeli olan tevhide göre düzeltilmelidir. İlâhî, kasîde, âyin gibi eserlerin toplandığı başlığa "mânevî mûsikî", geriye kalanlara ise "dünyevî müzik" denmelidir. Fakat bu bile müminler için yeterli netlikte bir tasnif olamaz. Çünkü amelin değeri niyetle belli olur. Niyet de kişiden kişiye değişir ve görünür değildir. Meselâ bir kişi oyun havası dinlerken, söylerken, hattâ oynarken Allah'ı anabilir. Yeter ki müzik haram ortamlarda haram fiiller için icrâ edilmesin, haram sözler içermesin, nefse hitâb eden şekilde ve tavırda okunmasın ve dinlenmesin. Başka birisi ise ilâhî dinlerken veya söylerken kibir, gösteriş merakı gibi sebeplerle günâha girebilir.

Bu yanlışlığın bir uzantısı da müziği mekânlara göre "tekke mûsikîsi" veya "câmi mûsikîsi" gibi terimlerle bölmektir. Bu da Batılı "kilise müziği" ve "seküler müzik" bölümlemesinden tercüme edilmiştir. Teslis ve ruhbanlığın olduğu bir medeniyete uyar ama tevhide ve herkesin Rabbiyle ilişkisini içeren bizim medeniyetimize uymaz.

Başka bir yanlış uygulama ise korodur. Medeniyet müziğimiz bir koro müziği değildir. Bir grupla okunabilir ama ona "heyet" denir. Tek sesli tevhid müziği kişilerin ses rengi ve tavır çeşnisine imkân verir. Az sayıda saz ve ses ile okumak efdâldir. Papyonlu beyler ve tuvaletli hanımların Itrî okuması bir garabettir. Müziğimizde özellikle eğlence yerlerinde müzik yapanların "klasik müzik" heyetlerine dâhil edilmesiyle ortaya çıkan makâmı, usûlü, tarzı bozan, hızlı ve ruhsuz icrâ başka büyük bir sorundur.

Kısacası, bugün hâkim olan anlayışın medeniyet ve Osmanlı söylemlerine bakıldığında özgün, yerli ve tutarlı olmadığını görüyoruz. Oysa bizim medeniyet anlayışımız imâna, tevhide, kulluğa dayanır. Bunu anlamadan sadece kabuğa bakarak Osmanlı'yı anlamak veya değerlendirmek mümkün değildir. Mimar Sinan'ı veya Dede Efendi'yi farklı kılan eserlerinin dışsal özelliklerinden fazla Allah'ın bir "kulu" olma bilinciyle eser vermeleridir. Kulluk, bâkî olan ilkeleri her ânda ve her yerde yaşamak demektir. Kişisel, toplumsal, medenî bütün değişimleri ancak imânın zaman ve mekân-üstü anlayışı içerebilir. Bize kadar gelen müzik ve mimârî eserleri bu yüzden kendi zaman ve mekânlarına hitâb eden, her biri yeni eserlerdir.

Klişeleri kopyalamak ve tekrarlamak ile medeniyet ihyâ edilemez. Mimar Sinan'ın 500 yıl evvel yaptığı eserleri dış görünümlerini kopyalamak çâre değilse, Itrî'yi de, Dede'yi de kopyalamak çâre değildir. Kaldı ki Mimar Sinan uzun ömründe kendini sürekli yenilemiştir. Aynı şekilde Dede Efendi de öyledir. Aslında bütün şairler, edibler, zanaatkârlar ve ulemâ da öyledir. Dolayısıyla medeniyeti inşânın yolu, klişelere değil ilkelere bağlanmaktan geçer. Daha sonra o ilkeleri bugünkü duruma, insana, ihtiyaca göre yeniden yorumlamak gerekir. Gelenek, "gelene ek" olarak anlaşılmalıdır. Bunun için ciddî bir fikrî emek lâzımdır. Genellikle kaçındığımız zaten bu emektir. Medeniyetimizin temel ilkesine her şekilde ve her işimizde bağlanmamız gerekiyor. Bu, kulluktur. Bizim medeniyetimiz bir tevhid, imân ve kulluk medeniyetidir. Aslında "medeniyet" kavramı yerine "kulluk" kavramı daha uygundur. Zirâ medeniyet; kulun iyi, doğru ve güzel bütün işlerini tasvir eden bir kavram olsa bile, bu işler soyut bir kavram olan medeniyete hizmet için değil, Yaradan'a kulluk için yapılmalıdır. Kulluk da soyut bir "İslâm" söylemine değil, imânı amel ile birleştiren İslâm ahlâkına dayanır.

Bu sebepten aslında "medeniyet müziği" dediğimiz "kulluk müziği" ve "medeniyet mimârîsi" dediğimiz de "kulluk mimârîsi"dir. İmânına bağlanan, dayanan ve güvenen bir kul olduğumuzda siyasetimiz de, ticaretimiz de, ilmimiz de, sanatımız da, zanaatimiz de bambaşka bir kimlik kazanacaktır. Artık kendimizi başka başka kavramlarla değil, mümin olarak târif etmemiz gerekiyor. Sözde değil özde kul olmaya ihtiyaç var. İmânı, İslâmî, edebi Batılıların kitaplarından değil, kendi kaynaklarımızdan öğrenmeye ihtiyaç var. İmânını yaptığı her işe yansıtabilen yeni bir insana ihtiyaç var. Bu insanın kalp, düşünce, eylem ve zevk alanlarındaki faaliyetlerini belirleyen şey Allah'a kulluğu, yani tevhid olmalıdır. Bu ise sadece bilgi ile elde edilmez. Asıl gereken bilgi ile bilincin, bilinç ile de bilgeliğin birleşmesidir. Muhabbet ile mârifetin birleşmesidir. Yeni medîne ve yeni medeniyet ancak kendini ve Rabbini bilen, yani irfâna sahip yeni insan tarafından inşâ edilebilir. Bu yeni medeniyetin müziği de, mîmârîsi de kulca olacaktır. Hâlâ kendine gelememiş toplumumuzun da, vahşetin medeniyet diye benimsetildiği dünyanın da ihtiyacı budur. •

Hikmetten Müziğe, Müzikten Şehre Doğru

YRD. DOÇ. DR. FATMA ADİLE BAŞER
Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Em. Öğretim Üyesi
fbaser@sakarya.edu.tr

ÖZET

Düşünce, siyaset, ekonomi, eğitim, kültür, sanat, mîmârî, kurumlar, âdetler, muâşeret ilkeleri vb. insanı ve toplumu kuşatan her alanda somutlaşan bir hayat düzeneğini işâret etmesiyle belirginleşen "şehir" ile şehre şehir olma vasfını kazandıran düşünce ve inanç ilkeleri arasında bir birlik söz konusudur. Bir başka söyleyişle, düşünce ve inancın, ekonomi, siyâset, kurumlar, eğitim vb. hayata döndüğü; mîmârî, kültür, sanat vb. görünür hâle geldiği; âdet, merâsim, gelenek, muâşeretlerle vb. yaşanır kılınmasına, "şehir" denilmektedir. Bu bakımdan şehrin sadece bir coğrâfî konumlanma, iklim ve bir yeryüzü şartı olarak, şehri var eden ruha hayli yabancı ve eksiktir. Çünkü şehir denilen büyük cüssenin ayağa kalkmasını sağlayan, ona maddi şartlarına uyumlu kimliğini bahşederek can ve ruh üfleyen, düşünce ve inanç odakları olmaktadır. Bu odakların mânâyı diri tutan tazeliği insanı harekete geçirmekte, toplumu duygu ve düşünüşlerde tevhid etmekte; taşı, toprağı, yaprağı destan söyler hale getirmektedir. Öyle ki, bazen bir taç kapı, bir minâre, bir salâ, bir çeşme, bir mısra, bir türkü... bütün bir küll'ün cüz'de saklı olduğu DNA modeli gibi, bize kendi medeniyetimizi, geçmişimizi bütün unsurlarıyla hatırlatıverir. Bu noktada şâirin, "*Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan*" mısraının, sâdece şâirâne bir söyleyiş değil, derûnî bir hissedişin ve şuurun ifâdesi olduğu görülür.

Bu noktadan bakıldığında, bizim şehrimize ve medeniyetimize Müslüman-Türk kimliğini vererek ona can ve ruh üfleyen düşünme ve inanma modeline, onu harekete geçiren muhrik sebeplere, tasavvur yeteneklerine vb. bakmak, gözden geçirmek gerekir. Nitekim Türk tasavvufu, insandan topluma, hakandan çobana, bilgeden her türlü zanaat ehline, eğitimden siyâsete ve ekonomiye, mîmardan şâire ve mûsıkîşinâsa, "medîne"den medeniyete, topyekûn inşâmıza maya olmuş kurucu rolüyle dikkat çekiyor. Bunun yanında çeşitli ekolleriyle bir kurum olarak tekkenin varlığı da söz konusudur. Çalışmamızda, öncelikle mûsıkinin, bir şehir ve medeniyet unsuruna dönüşmesinde Horasan'dan Herat'a, oradan da Anadolu'ya, tasavvufun oynadığı rol, tarih perspektifiyle ele alınacak; Osmanlı döneminde yaygın ve etkili bir türe dönüşen sûfî mûsıkînin, bizâtihi müziğin kendisini hikmet geleneğiyle olgunlaştırması ve şehrin belirleyici bir unsuru olarak yükselmesi konu edilecektir.

GİRİŞ

Tekke mûsıkisi ile medeniyet göstergesi olan "şehir" arasındaki organik ilişki ve etkiler söz konusu edildiğinde, bir kurum olarak tekkenin ortaya çıkışını sağlayan tasavvufun doğum yerine, yani eski medeniyet merkezlerimizi (şehirlerimizi) içine alan Horasan topraklarına bakmak gerekir. Ancak burada kastedilen Horasan; Türkmenistan'daki Merv, Nesâ ve Serahs yöresini kuşatan, Afganistan'ın Belh ve Herat şehirlerini içine alan ve geri kalanıyla da günümüz İran hudutları içinde bulunan oldukça geniş bir bölgenin adıdır. Hatta bazı eski coğrafyacılar Harezm ve Maveraünnehr bölgelerinin de Horasan içinde yer aldığını söylemektedirler.[1] X. yüzyılda Maveraünnehr ve Horasan'ın, merkezi Buhara olan Sâmâni Devleti tarafından yönetildiğini, Türkler'in ise dikkate değer bir nüfus çokluğu ile daha Abbâsî hilafetinin başlangıç yıllarında (M.S.749) bu topraklarda şehirleriyle birlikte bulunduğunu, aynı tarihlerde Abbâsî siyâsetinin omurgasında rol sahibi olmalarının yanı sıra, civardaki komşu ülkelerin ordularında ve idârî kademelerinde yer aldıklarını biliyoruz. Nitekim bu durum, sonunda onların Sâmânî devletinin kaderine hâkim olmalarıyla sonuçlanmış, hemen arkasından bu bölgede XI. yüzyılda yine bir Türk devleti olan Gazneliler kurulmuştu. Oğuzlar'ın Selçuklu kolunun Maveraünnehr'den Horasan'a geçmelerine yine bu devletin Hakanı Gazneli Mahmut izin vermiş, bu izinle başlayan göç, Gazneli topraklarında Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşunun da zeminini hazırlamıştır.[2]

Bu topraklarda gerek siyasî ve gerekse sosyal bakımdan önemli bir etkinliğe ve nüfusa sahip olan Türk varlığının yanı sıra Fars ve Araplar da daima olmuştur. Araştırmacılar Farsların Türk yönetimine (Selçuklu'ya) karşı hoşnutsuzluk göstermediğini; aksine halkın, tarihinde görmediği derecede bir medeniyet ve hayat seviyesine ulaştığını söylemektedirler.[3] Mevlânâ Celâleddin'in Belh'te konuşulan ve diğer Türk guruplarınca pek anlaşılamayan mahalli Türkçe'si yerine, Farsça'yı tercih edişindeki mazaret gibi, Türk devletinde de Farsça, resmî dil hükmünde kullanılmıştır. Kültür tarihçiliğimiz bakımından Köprülü'nün: *"Türkler İslâmiyet'in birçok unsurlarını doğrudan doğruya Araplar'dan değil, Acemler vasıtasıyla aldılar"*[4] cümlesindeki tespiti ya da Gazimihal'in: *"Cenup ve garp Türkleri'nde (Oğuz) halk mûsikîsinden başka bir de klâsik zümre mûsikîsi vardır ki, beşiğini* ***Horasan*** *topraklarında aramalıdır"*[5] tespiti dikkat çekicidir.

Düşünce, kültür, sanat ve mûsıki'ye etki eden hatta onu yoğuran ve yön veren dinamiklerin neler olduğu sorgulanarak eski Horasan'a bakıldığında; Semerkant, Merv, Belh ve Herat gibi Horasan'ın önemli merkezleri olan şehirlerin, Emevîler'in Peygamber ailesi mensuplarına uyguladığı zulüm sebebiyle Ehl-i Beyt'in yöneldiği birer hicret merkezine dönüştüğü görülür. Nitekim Türkler'deki Peygamber sevgisinin bir sebebi de, bu muhacirlere bağlanmaktadır. Bölgede Tevhid öğretisinin köklü ve özel bir mahiyet kazandığının bir delili ve semeresi de, hadis ve kelam ilminin önde gelen kurucularının Horasan'dan çıkması olarak gösterilmektedir. Semerkant, Türklerin itikat İmamı Mâturîdî'nin, Buhâra ve Nesâ (Maverâünnehr-Türkmenistan) ise iki önemli hadis âlimi, Buhârî ve Nesâî'nin memleketleridir. İslâm'ın Şiî yorumunun burada güçlendiğini de hatırlamak gerekir. Diğer taraftan yine Horasan merkezlerinden Belh, Hanefî mezhebinin yayıldığı, görüşlerinin öğretilip uygulandığı ilk bölge olarak dikkati çekmekte, bu sebeple Hanefî fıkıhçılarına "**Belh Meşâyihi**" de denmektedir.

Tasavvuf tarihi açısından Horasan, önemli bir konuma sahiptir. Özellikle Belh, Nişâbur ve Merv şehirlerinde ortaya çıkan ilk tasavvufî hareketin burada yaygınlık kazandığı ifâde edilmektedir. Melâmet ve Fütüvvet ilkesini benimsemesiyle belirginleşen bu tasavvûfî akım, "**Nişâbur okulu**" olarak adlandırılmıştır. Kısaca özetlemek gerekirse, bu okulun anlayışı; "her türlü debdebeden, mevki

1 Ramazan Şeşen, ***İslâm Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri***, Ankara, 1985.
2 Erdoğan Merçil, ***Gazneliler Devleti Târihi***, Ankara,1989, s.1.
3 Mehmet Altay Köymen, ***Selçuklu Devri Türk Târihi***, Ankara, 1998, s.16.
4 Fuat Köprülü, ***Türk Edebiyâtı'nda ilk Mutasavvıflar***, Ankara, 1991, s.21.
5 Mahmut Râgıb Gazimihal, "Asırlar Boyunca Türk Mûsıkîsi Târihi", ***Gökbörü***, no.7, İstanbul,1942, s.11.

ve sıfatlardan, içine sindirmiş olarak uzaklaşmak, mevki ve sıfatları gaye edinmekten kaçınmak, insanlara herhangi bir inancı, durumu, hareketi... vb. onaylatmaya çalışmamak", olarak anlaşılan **Melâmet** ile; "kendini hak yarârına-adına ve yararlılığına adamak, herkese karşı insaflı ve verici olmak, ancak kimseden insaf dilememek ve beklememek", demek olan **Fütüvvet**i bir arada değerlendirmesidir. IX. yüzyılda Hamdûn el-Kassâr'dan başlayarak temsil edilen bu anlayışın, Horasan'da zemin bulmasının ardında tarihe sahne olan önemli olayların ve bu sahnelere imkân veren sosyal dokunun pay sahibi olduğu anlaşılmaktadır.

Meselâ; Emevî aleyhtarı olarak kazandığı savaşlar ve Abbâsilerin halifeliği almasında gösterdiği başarılarla Ebû Müslim Horasânî (ö.755), dikkat çeken bir isimdir. Horasan Valiliği sırasında Semerkand, Merv Nişâbur gibi merkezlerde giriştiği imar faaliyetleri Türk halkınca da İran'dan Türkmenistan'a, Özbekistan'dan Dağıstan'a büyük bir sempatiyle karşılanmış, daha sonra Anadolu Türklüğü tarafından da sevilen bir isim olmuştur. Onun devrinde; "Horasan yiğit yatağıdır; Allah bir kavme gazap edince, üzerlerine Horasanlılar'ı gönderir", "Câhiliye ve İslâm döneminde Horasan'dan hiçbir ordu çıkmamıştır ki, zafere ulaşmadan geri dönmüş olsun", "Horasan tarafından kara bayraklar görüldüğü zaman, onları karşılamaya gidiniz" benzeri hadis rivâyetleri; bunun zıddına, Emevî taraftarlarının da, "Deccâl doğudan, Horasan denilen bir yerden çıkacak ve yüzleri çekiçle dövülmüş kalkan gibi olan bir kavim ona uyacaktır" gibi hadisleri uydurdukları rivâyet olunmaktadır. [6]

S.Uludağ, takdir edilmiş bir vasıf olan yiğitliği, Kur'an'daki fetâ ifâdesiyle irtibatlandıran sûfîlerin, bu kavramı bir tasavvuf terimi haline getirdiklerini, fetâyı "sûfî", Fütüvveti de "tasavvuf" olarak tarif ettiklerini söylemektedir. [7]Kaynaklarda sık sık geçen "**Horasan Erenleri**" ifâdesi, Melâmet ve Fütüvvet anlayışını benimseyen sûfiler için kullanılmış bir tâbir olarak karşımıza çıkıyor. Nitekim başta Muhyiddîn İbnü'l-Arabî olmak üzere Evhâdüddîn-i Kirmânî, Sadreddîn Konevî, Sâidüddîn el-Ferganî, Necmeddîn-i Dâye, Müeyyidüddin Cendî, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî gibi önemli isimler ve niceleri, bu ekolün takipçisi olarak kabul edilmektedir. [8] Anadolu'ya göç eden Horasan Erenleri, çok çeşitli şehirlere yerleşerek, faaliyet ve örgütlenmeleriyle yerleşimlerin Müslüman ve Türk kimliğine kavuşmasında pay sahibi olmuş; şehrin bilim, kültür, sanat ve eğitim bakımından kalkınmasına öncülük yapmışlardır. Horasan Erenleri, vahdet-i vücut ontolojisini benimsediklerinden dolayı, kaynaklardan aktarılanlara göre; onların Fütüvvet anlayışlarında hasım bulunmamakta, bu sebeple herkesle barışık ve iyi geçinen, sofrasında yemek yiyen, müminle kâfir arasında ayrım gözetmeyen kimseler olarak bilinirlerdi.[9] Birebir insanı hedef alan; onu, fıtratı gereği, kendi hakikatine uyandırmayı hedefleyen verici tutumları sâyesinde, halk tarafından sevilen bu dervişler, Müslümanlaşmayı kolaylaştırmışlar, hattâ İstanbul örneğinde olduğu gibi, fetihten önce yerleştikleri bazı yerlerde, halkı Osmanlı idâresine hazırlamışlardır. Nitekim bu sebeple, hemen her şehrimizin bir kurucu mânevî piri veya pîrleri, her köyümüzün bir mânevî dede veya babası genellikle karşımıza çıkar.

■ **Yesevîlik için, "Bir Türk tarafından Türkler arasında kurulmuş olan ilk tarikattır" tanımlamasını yapan Köprülü'nün, Nakşîlik'le Bektâşîliği, Yesevîyye'ye bağlı iki büyük kol olarak tanıtmasının sebebi, özellikle Türklerin bu iki kola gösterdiği büyük ilgi olmalıdır.**

Âşık Paşazâde'nin Târih'inde Osmanlı Devleti'nin kuruluşu sırasındaki ilk fetihlere katılarak büyük yararlıklar gösterdiği belirtilen ve dört zümreden Abdâlân-ı Rûm'u oluşturan, "abdal" veya "baba" lakaplı dervişler de, işte bu Anadolu'ya hicret etmiş **Horasan Erenleri**'nden idiler. XIV. yüzyıl kaynaklarında Abdal Mûsâ, Abdal Murad, Kumral Abdal, Geyikli Baba gibi adlarla anılan bu Türkmen babalarının kaynağı, Horasan bölgesinde yaygın tarikatlar arasındaki Yeseviyye'dir. Pîr-i Türkistân olarak kabul edilen Hoca Ahmed Yesevî'nin kaynaklık ettiği Yesevîlik, önce Kuzey Türkleri arasında Yesi, Taşkent ve çevresinde çok önceleri yayılmış ve Yesevî'nin (ö.1166) Türkçe hikmetleri büyük kabul görmüş; ancak bunların Horasan'a ulaşması, XIV. yüzyılda Türk hükümdarı Timur'un zamanını bulmuştur.[10]

Köprülü, Türkler'in Türk diyarlarında, Yesevî yorumuyla hayat bulan tasavvuf önderlerini; ilâhiler ve şiirler okuyan, Allah rızası için halka birçok iyiliklerde bulunan, onlara cennet ve saadet yollarını gösteren dervişleri, eskiden beri kutsiyet atfettikleri, ozanların piri Korkut Ata modeliyle bilge ozanlara benzeterek hararetle benimsediklerini,

6 A.g.e.,s.236.
7 Süleyman Uludağ, "Fütüvvet", ***İslâm Ansiklopedisi***, T.D.V, Cilt: 13, İstanbul, 1996, s.260.
8 Osman Çetin, "Horasan", ***İslâm Ansiklopedisi***, T.D.V, Cilt: 18, İstanbul, 1998, s.239,240.
9 S.Uludağ, a. g. e. s.260.
10 Fuat Köprülü, ***Türk Edebiyâtı'nda ilk Mutasavvıflar***, Ankara,1991, s.57.

bu sebeple eski ozanların yerini Ata veya Baba unvanlı dervişlerin aldığını söylemektedir.[11] Esâsen Yesevî'nin hikmetli söyleyişleri dört bir yöne yayılırken, bir yandan "Korkut"luğu İslâmî bir yorumla yeniden ihyâ etmiş, diğer yandan bizatihi kendisi "ozanların pîri" hâline gelmiştir. Yesevîlik için, "*Bir Türk tarafından Türkler arasında kurulmuş olan ilk tarikattır*" tanımlamasını yapan Köprülü'nün, Nakşîlik'le Bektâşîliği, Yesevîyye'ye bağlı iki büyük kol olarak tanıtmasının sebebi[12], özellikle Türklerin bu iki kola gösterdiği büyük ilgi olmalıdır. Ancak burada vahdet-i vücut görüşüne bağlı Nakşiliğin ilk döneminin, Müceddidiyye kolunun kurucusu İmâm-ı Rabbânî'nin görüşleriyle ve Nakşilik adıyla yaygınlaşan cereyanla büyük ontolojik farklar taşıdığını özellikle belirtmek isteriz.[13] Nitekim bu cereyânın, mûsıki başta olmak üzere, şiir ve sanata karşı sert tutumları ile medeniyete, sanat ve kültür alanlarındaki çalışmalarıyla ufuk açmış ilk dönem Nakşî sanatkârların bir arada mütalaa edilemeyeceği açıktır.

Gerçi, "mûsıkinin dînen haram mı, helâl mi?" olduğu, İslam'ın ilk dönemlerinden itibâren tartışılagelmiş ve bu konuda yoruma bağlı taraflar da ortaya çıkmıştır. S. Uludağ'ın araştırmasına göre, bu konudaki ilk ayrılık, hicretin ilk yıllarında mûsıkiye menfî bakan "Irak Fıkıh Okulu" ile müsbet karşılayan "Hicaz Fıkıh Okulu"yla başlatılmış, daha sonra tasavvûfî yorumların ortaya çıkması ve sosyal hayâtın eğilimleriyle bu görüşler müsâmahalı hâle gelmiştir. Araştırmacıya göre bu konudaki asıl köklü ve güçlü ihtilâf, tasavvufun doğmasına ve gelişmesine paralel bir sûrette şiddetlenen fıkıh ile tasavvuf arasındaki ihtilâf şeklinde ifâde edilmektedir.[14] Bu ihtilâfın sebebi olan başlıklardan biri de mûsıkîdir.

Konumuzu aşmamak için tartışmaları bu satırlara taşımayı anlamlı bulmuyoruz. Ancak Horasan topraklarında yeşeren ve vahdet-i vücut ilkesiyle biçimlenen tasavvufun mûsıkiye **Semâ'** adıyla özel bir anlam vererek rızâ gösterdiğine dikkat çekmek istiyoruz. Sûfîler, devrin zevk u safâ aracı olarak algıladığı mûsıkî için kullanılan gınâ, tegannî, elhân, telhin gibi kelimeleri, aynı çağrışımları yaratmasından kaçındıkları için tercih etmemişlerdir. Onun yerine semâ' kelimesini, hem ölçülü güzel ses sanatı olan mûsıki anlamında, hem de daha geniş bir bakış açısının adı olarak terim anlamıyla kullanmışlardır. Buna göre ses, Hakk'ın sürekli bir tecellisi, kulak yoluyla duygu ve düşünceleri harekete geçiren ilâhî bir âmildir. Bu sebeple semâ', sûfî için, bir taraftan her türlü sesi veya sessizliği, ilâhî âhengin bir keşif alanı hâline getirmekte, diğer taraftan kendisini o âhengin içinde bulduğu bir hâlin adı da olmaktadır. Kendini Hak duyuşuna sürekli açık tutmak şiârında olan dervişin, gönlündeki uyanıklığı ölçüsünde semâ' üzere olduğu kabûl edilmektedir. Gönüldeki uyanıklık hâli ise, ne şekilde olursa olsun, nasıl ortaya çıkarsa çıksın, semâ', yâni bir tür ibâdet sayılmıştır.[15] Meselâ vahdet-i vücûdu benimseyen ilk dönem Nakşîliğinde pir Bahâeddin Nakşibend'den nakledilen "*Tarikimiz, sohbet tarikidir*" ifâdesi ile müridlerinden Muhammed Pârsâ'ya âit olan ve bütün sûfîlerce darb-ı mesel gibi kullanılan, "*Namazın kazâsı olur ammâ sohbetin kazâsı olmaz*"[16] sözü, semâ' anlayışının yorumu için dikkat çekici örneklerdir. Nitekim tasavvufun kurumları olan tekkelerde, her bir tekkenin takip ettiği yol-yordam bakımından, semâ'ın tercih edilen yöntemi, adâb ve erkânının ayrıca belirlendiği, sohbet, zikir ve zikre eşlik eden mûsıkînin, semâ'ı meydana getiren unsurlar olduğu görülmektedir.

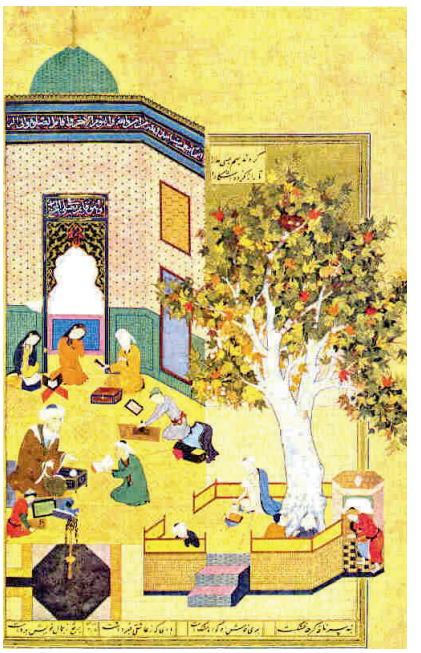
Tasavvufun ortaya çıkışıyla birlikte 9. asırdan itibâren kurucu sûfîler başta olmak üzere, semâ'ın ne olup olmadığı hakkında fikirlerini söylemiş, itirazcılara çeşitli açılardan cevap vermeye çalışmışlardır. Mutasavvıfların, semâ' konusu üzerine kaleme aldıkları eserler, tarih içinde oldukça geniş bir kütüp-

11 Köprülü, a. g. e. s.18.
12 Köprülü. A.g.e. s.108,114.
13 Hamid Algar, "Nakşîbendiyye", ***TDV İslam Ansiklopedisi***, C.32, İstanbul, 2006, s.335
14 Süleyman Uludağ, ***İslâm Açısından Mûsıkî ve semâ***, İstanbul, s.168,169; 209-217.
15 İbnü'l-Arabî, semâ'ın da içinde bulunduğu ibâdet konusunu zâtî, aslî, fıtrî ve irâdeyle yapılan özel nitelikli ibâdetler olarak sınıflandırmaktadır. el-Fütûhât, II, 328, 353, 539; IV, 118,197;Süleyman Uludağ, "İbâdet" (Tasavvuf), ***TDV İslam Ansiklopedisi***, C.19, İstanbul, 1999 s.248.
16 Hamid Algar, A.g.e. s.342.

haneye de dönüşmüştür. Bu eserlere "semâ' risâleleri" denilmektedir. Ancak bütün bunlar, müteşerri-mutasavvıf, şeriat-tarîkat, tekke-medrese, molla-derviş ikileminin İslâm târihindeki gibi, Türk tarihinde de sosyal hayatı meşgul etmesine mâni olamamıştır. Nitekim kendi anladıkları dini bir tekelleşme konusuna çeviren eski Irak Fıkıh Okulu temelli cereyanlardan XVII. yy.'da ortaya çıkan Kadızâdeliler veya daha sonra İmam Rabbâni'nin "Müceddidî" adıyla anılan ve "Nakşîlik" unvanıyla tasavvuf görünümü kazanan cemaat uygulamaları, Osmanlı Devleti'nin dokusunu çürüten hareketler olarak tarihe geçmiştir. Hindistan'dan başlayarak, Orta Asya ve sonra Anadolu'daki Nakşî tekkelerinin hemen bütün kollarını dönüştüren, din âlimi referansıyla siyâsette etkili hâmiler kazanarak güçlenen müceddidîlerin kendi özel ontolojik algılarından kaynaklanan kısıtlayıcı ve yasakçı din yorumları, bilim, sanat, kültür, teknoloji ve tabii mûsıkinin yolunu kesmiştir. Bu kesinti, insanımız ile kendi inşâsı olan medeniyet unsurlarının kesintisi anlamına geldiğinden, önce hedef, heyecan ve dinamiklerini yitirmiş, sonra da seviyesini kaybetmiştir. Bu seyrin, kaçınılmaz sonucu olan "geri kalma"nın sebep olduğu çile ve zorluklar, İslâm dininin, "geri *bırakan, sefilleştiren, uyuşturan bir din*" olduğu yorumuyla, Osmanlı'dan Cumhûriyet'e kadar tüm "aydın"ları, Batılı paradigmalara sürüklemiş ve kendine yabancılaşmasına sebep olmuştur.

■ **Devlet adamı ve şâir olan Ali Şir Nevâî'nin, resim, hat, mîmarî ile uğraştığı, aynı zamanda devrinin iyi bir mûsıkîşinas ve bestekârı olarak da temâyüz ettiği kaynaklardan yansıyan bilgiler arasındadır.**

Bütün bunlara rağmen, kadim inanç, hayat düzeni ve devlet şiârı olan töresi ile İslam'ın tasavvuf yorumu arasındaki ontolojik örtüşme, aile, toplum ve çevreye müşfik, fedâkâr ve diğerkâm; özgür ruhlu ve adâletli; aslında utangaç fakat gerektiğinde dâvâsı için ölümden çekinmeyen mücâdeleciliği, cesâreti; duygu ve düşüncede esâsı kaybetmeyen ilişkilendirme, organizasyon ve liderlik yeteneği ile kendini gösteren hikemi yönelişleri... vb hasletleriyle Türk toplumu, milletçe fıtraten sûfizme eğilimli olagelmiştir. Bu sebeple yukarıda Melâmet ve Fütüvvet ilkeleriyle kısaca tanımladığımız tasavvûfî yaklaşımın izleri, onun kurduğu devletlerin işleyişinde, yurt edindiği coğrafyalardaki şehir inşâ ve düzeninde, hükmü altındaki çok çeşitli topluluklarla kurduğu ilişkilerinde, sosyal teşekküllerinde, muâşeret, âdet ve göreneklerinde, sanatında, şiirinde ve elbette mûsıkisinde kolaylıkla bulunur. Nitekim Endülüslü bir Arap olan Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin kendi coğrafyası yerine Anadolu'da ve diğer Türk coğrafyalarında bu derece benimsenmesi, Türk toplumunun İslâmî anlayış ve fıtrî yönelişlerinin sistematik ifâdesini onda bulmuş olmasıyla açıklanabilmektedir.[17] İşte bu dikkatlerle tasavvufun ve tekkenin, medeniyet merkezleri olan şehirlere mûsıki açısından sunduğu katkıları, Türk sanatına model teşkil edişiyle öncelikle Herat, daha sonra Anadolu'daki tecrübeleriyle belirginleşen Türk sûfî müziğinin ortaya koyduğu zikir, âyin, ilâhi, nefes, mevlid, mi'râciyye vb. çeşitli tarzların şehri ve şehir insanını biçimlendiren, zenginleştiren özellikleri üzerinde durmaya çalışalım.



BİR SANAT ŞEHRİ OLAN HERAT'TA SÛFÎ KARAKTER VE MÛSIKÎ

Türk tipi tasavvufun biçimlendiği Türkistan'ın Horasan bölgesinde yer alan Herat, Perslerden sonra Eftalitler, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Hârizmşahlar gibi Türk devletlerinin sınırları içinde kalmış ve zamanla gelişmiştir. 1221-1337 yılları arasındaki Moğol istilâsı şehre ağır darbe vurmuş, ardından önemli bir Uygur göçüne sahne olarak Türk nüfûsuyla zenginleşmiştir. Herat'ta Türklerin kültür-bilim hayâtındaki hissedilir yoğun varlığı, Z. Velidî Togan'ın devrin kaynaklarından aktardığı şu ifâdelerde gözleniyor: "...İranlılar'ı dahî Türkçe konuşturacak kadar *bir Türk beldesi hâlini almış; Abdurrahman Câmî, Kâşifî Sultan, Ali Meşhedî gibi İranlı âlim ve sanatkârları, Türk Dili ve Edebiyâtı ile meşgul olmaya sevketmiş idi.*"[18]

1381 târihi, Timur'un hâkimiyetiyle, Herat'ta Timurlular'ın başlangıcını haber vermektedir. Herat'ın, Timur'un vefatıyla (1405), Sultan Şâhruh'un

17 Sait Başer, ***Türk İnanma ve Anlama Modeline Dâir***, İstanbul, 2011.
18 Zeki Velidî Togan, "Herat", ***İslam Ansiklopedisi***, C.V, İstanbul, s.440.

(1397-1447) başkenti olarak Baysungur Mirza'nın sanat çevresiyle sanat ve edebiyât merkezi, Sultan Hüseyin Baykara (1469-1506) zamanında ise Ali Şir Nevâî'nin sanat hareketleriyle Semerkand ve Şiraz gibi şehirleri geride bırakan parlak bir devir yaşadığı ifâde edilmektedir. Mîmâriden şiire, minyatürden hatta tezhibe, mûsıkîye kadar ortaya konan sanat eserleri, sonraki dönemlerin modeli haline gelmiştir. Böylelikle Herat şehri, İslâm-Türk sanatına mekteplik eden bir sanat şehri olarak, "Herat Okulu" adıyla tarihe geçmiştir.

Konumuz açısından dikkat çekici nokta, vahdet-i vücut düşüncesini benimseyen ilk dönem Nakşiliğinin, Herat'ta Türkçe ve Farsça konuşan halklar tarafından çok benimsenmesi ve Türk sanatı ve müziğine örneklik eden sanatın Timur sarayındaki sûfî sanatkârlar eliyle Herat merkezli olarak Asya'da mayalanmış olmasıdır. Bu sanatkârlardan Nakşîbendî tarikatına dâir bir eseri de bulunan Sâdeddin Kaşgârî'nin müridi ve ilk dönem Nakşî şeyhlerinden Abdurrahman Câmî'nin hem icrâ hem de beste konusunda iyi bir mûsıkîşinas olduğu[19] ve hattâ mûsıkî nazariyâtına dâir "Risâle-i Mûsıkî" adlı bir eser yazdığı bilinmektedir. Nitekim müzikolog Rauf Yektâ Bey, bu risaleyi Türkçe'ye çevirerek neşretmiştir. [20] Türkçe'nin büyük şâiri Ali Şir Nevâî ise yakın dostları Câmî ve Sultan Hüseyin Baykara gibi Nakşîbendî bir sanatkârdı. Divânı ile Türk Dili ve Edebiyâtı'nı ilgilendiren eserleri yanında; Câmî'ye yazdırdığı, velîlerin hayat hikâyelerini ihtivâ eden Farsça eseri, daha sonra ilâveler yaparak "Nefehâtü'l- üns min ĥazarâti'l- ḳuds" adıyla Çağatay Türkçesi'ne tercüme etmiştir. Mensur tarzda kaleme aldığı bu eserde, hem Câmî hem de Attar'ın "Tezkiretü'l-Evliyâ"sında bulunan biyografileri tercüme ettiği gibi, bunlara Yesevî'den kendi zamânına kadar gelen Türk şeyhlerini de ekleyerek, otuz dördü kadın olmak üzere 770 velinin hâl tercümesini verdiği hacimli bir *tezkire* hazırlamıştır.[21]

Devlet adamı ve şâir olan Ali Şir Nevâî'nin, resim, hat, mîmarî ile uğraştığı, aynı zamanda devrinin iyi bir mûsıkîşinas ve bestekârı olarak da temâyüz ettiği kaynaklardan yansıyan bilgiler arasındadır. Mecâlis'teki kendi ifâdesine göre, mûsıkideki hocası Hoca Yusuf Burhân'dır. Bazı kaynaklarda, Horasan'da bilinen bestelerden "yedi bahr usulü"nün, Ali Şir tarafından kuş sesleri esas tutularak vücûda getirildiğinin açıklamalı tanıtımlarına rastlanıldığı gibi; gerek Horasan Türkmenleri, gerek kuzey Kafkasya'da Stavropol Türkmenleri arasında Nevâî'ye atfedilen bazı eserlerinin yaşadığı söylenmektedir.[22] Nevâ kelimesinin sâdece, ses, âhenk ve bir makam adı değil, aynı zamanda Keykavus'ta geçtiği orijinal şekliyle mûsıkî, türkü gibi anlamlara gelebileceği üzerinde durulursa, Nevâî'nin bu mahlası seçişindeki vurgu daha iyi anlaşılır kanaatindeyiz.

Devrin bir başka sûfî mûsîkîşinas kimlikli sîmâsı, aynı zamanda tabip ve şâir de olan Pehlevân Muhammed'dir. Nevâî'nin yakın dostlarından olduğu anlaşılan Pehlevân hakkındaki en değerli kaynaklardan biri, Nevâi'nin, onun vefâtı sebebiyle arkasından yazdığı "Hâlât-ı Pehlevân Muhammed" adlı risâlesidir. Bu eserde bestekârın hayâtı, Nevâî ile hâtıraları ve sûfî yanı üzerinde durulmuştur. [23]

Bizzat kendisi de bir şâir ve mûsıkîşinas olan Hüseyin Baykara'nın, sarayında pek çok Türk ve İranlı sanatkârı himâye ederek parlak bir sanat çevresi ve okulu oluşturduğu, dillere destan bir konudur. Bu sanatkârların adları, çeşitli araştırmalarda hattat, şâir vb başlıklar altında sıralanmaktadır. Ancak aralarında dikkate değer bir kısmının aynı zamanda mûsıkîşinas da oldukları çoğunlukla dikkatlerden kaçmaktadır; meselâ şairliğiyle anılagelen Benâî'nin, mûsıkî nazariyâtına dâir eser yazan bir teorisyen olması gibi.[24] Sarayda adı geçen, Türk asıllı müzisyenlerden Hoca Abdullah Murvârîd, Kul Muhammed,

19 Gülzâdem Kurban, Tevârih-i Mûsıkîyyûn, MÜ, SBE, (Basılmamış YL Tezi) İstanbul, 1990, s.15
20 Süleymâniye. Ktp Fâtih Yazmaları Nr. 4045/6; Yenicâmi Yazmaları Nr.991/20; İstanbul Atatürk Ktp. Nr. K.5; Rauf Yektâ, ***Risâle-i Mûsıkî***, İstanbul, 1912.
21 Günay Kut, "Ali Şir Nevâî", ***TDV İslam Ansiklopedisi***, C.2, İstanbul, 1989 s.451.
22 Uspensky-Balayev, Turkmenskaya Muzika, 1930, Nota, s.196; İzvestiya Russk Komiteta Dlya İzuçenya Sredney İvost, Azii, 1913, nr.2, s.63; Zeki Velîdî Togan, "Ali Şir Nevâî", İslâm Ansiklopedisi, C.I, İstanbul, 1078, s.356.
23 Kemal Eraslan, "Ali Şîr Nevâyi'nin Hâlât-ı Pehlevân Muhammed Risâlesi", Türkiyat Mecmuası, c. 19, İstanbul 1980, s. 99-164.
24 Zeynep Yıldız Abbasoğlu, 15.yy Herat Mûsıkî Okulu ve Benâî'nin Risâle-i Mûsıkî'si, MÜ.SBE. (Basılmamış Doktora Tezi) İstanbul, 2015.

Hüseyin Ûdî, Şeyhî Nâyî, Mîr Azû[25] ve bestelerini dinlemeye devâm ettiğimiz Gulâm Şâdî'nin sûfî yönlerini göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim Gulâm Şâdî'nin tesbit edilen üç kârından Arapça olanının güftesi, Molla Câmî'ye aittir.[26]

Herat'taki mûsıkî söz konusu olduğunda bu şehri başkent haline getiren Sultan Şâhruh'un sarayında beste ve mûsıki çalışmalarıyla bir sanat hamlesi yaratan Abdülkadir Meragî'yi (ö.1435) özellikle anmak gerekiyor. Onun yaratıcı, kurucu nitelikli mûsıkişinaslığı, sâdece Baykara döneminin mûsıkî zemini hazırlamamış, bir taraftan Türk makam müziğinin kuruculari arasında yerini alırken, diğer taraftan Türk-Fars ve Arap ekollerinin içinde bulunduğu büyük Şark mûsıkîsinin hocası da olmuştur.

Herat şehrinde özgün bir mûsıki okulu meydana getirecek derecede mûsıkî ile ilgilenen sanatkârların ortaya koyduklarına bakılınca, onlar indinde mûsıkinin haram olmadığı, aksine tasavvufun "semâ" anlayış ve açıklamalarıyla mûsıkiye hamle kazandırdıkları âşikârdır. Bu faaliyetler, Herat'ı ölümsüz şehirler arasına katarken, bizâtihi sanatı da medeniyetine yaraşır düzeye yükseltmiştir.

ANADOLU ŞEHİRLERİNİN MAYASI OLARAK TASAVVUF VE MÛSIKÎ

Alparslan'ın Saltuk, Danişmend Gazi, Mengücek Gazi ve Artuk gibi Türk beylerini Anadolu'nun fethiyle görevlendirdiği bilinmektedir. Nitekim Anadolu'da kurulan ilk Türk devletleri Saltuklular, Mengücekoğulları, Danişmendliler, Artuklular ve Melik Şah zamanında Anadolu Selçukluları'dır. Anadolu'nun Türkleşmesine en çok hizmet edenler de yine bunlar olmuştur.

Selçuklu sultanları, kadim Türk devlet geleneğinin bir parçası olan nevbeti (Osmanlı'da mehter) belli kaide ve protokol esaslarına bağlı kalarak uygulamaktaydılar. Buna göre sâdece başkentlerde saray ve ordugâhlarında günde beş defa namaz öncesinde "**nevbet-i penç-gâne**" denilen nevbet vurulmaktaydı. Selçuklu'ya bağlı devlet merkezlerinde ise meliklerin ancak üç nöbet vurdurabildiklerini biliyoruz. Buna göre Danişmendliler'den Saltuklular'a, Artuklular'dan Mengücekliler'e, Eratnalılar'dan İnançoğulları'na ve Sökmenlilere kadar bu devletlerin merkezi olan şehirlerde hakanlığın hâkimiyetini temsîlen nevbet icra edilmekte idi. Gazimihal, Türk ülkelerinin bu en yaygın müzik teşkilatına atıfla; *"Bugünkü köy davul zurnaları bile, onun hatırasından başka bir şey değildir"*[27] demektedir.

Müzik tarihimize göz gezdirdiğimizde, Anadolu'nun seçkin müziğinin temeli, Hakânlık müziği olarak tanımladığımız, devleti simgeleyen mûsıkî ve onun doğal parçası sayılan ordu ozanları veya alp-ozanlar diyebileceğimiz destan yaratıcıları yani oğuz-nâmeyi düzenlerin müziği ile sûfî cereyânın ve yarı dinî bir teşekkül sayılan Ahîliğin yarattığı zümre müzikleridir. Anadolu Türk devletlerinden başlayan, beylikler döneminde devam eden süreçte özellikle devlet merkezlerinde bu seçkin müziğin en iyi örneklerini icra ettirmek ve bunları çoğaltmak için en usta icracıları toplamak husûsunda âdetâ bir yarışın hüküm sürdüğü gözlenmektedir.

Anadolu'nun vatan haline getirilmesi ve Türkleşmesiyle birlikte yeni bir kültür yapılanmasına gidilmiştir. Ancak Horasan ve Herat'ta ortaya konulan sanat tarzının yaklaşık 16. yüzyılın sonlarına kadar Anadolu'ya model olmaya devam ettiğini söylemeliyiz. Ancak bu yönelişin, Türklüğün sanat ve kültür ruhuyla örtüşen çok doğal bir seyir takip ettiği de açıktır. Çünkü bilindiği gibi Anadolu Türklüğü, Horasan'da okullaştırdığı Türk itikat ve iman hayatını tasavvuf heyecanıyla Anadolu'ya taşımış, nüfûsunu Horasan üzerinden oluşturduğu göç yollarıyla asırlarca beslemiştir. Bunun sonucunda Anadolu Türklüğü, kendisini ifâde eden birer kültür sembolü olarak Mevlânâ ve Yûnus'a kavuşabilmiştir.

Anadolu'da Beylikler Dönemi adıyla anılan siyâsî yapılaşma Türkçe'nin ve Türk kültürünün yerleşmesi bakımından şüphesiz büyük önem arzeder. Her beyliğin kendi sınırları içinde bayındırlık hareketlerine önem verdiği, özellikle beylik merkezlerinin yâni beylik başkentlerinin, birer kültür merkezi durumuna geldiği bilinmektedir. Bir hatırlatma yapmak üzere bu beylikler ve merkezlerinin başlıcaları olarak; Karamanoğulları **Konya**, Germiyanoğulları

25 Hamid İlgar, "Hüseyin Baykara", ***TDV İslam Ansiklopedisi***, C.2, İstanbul, 1998, s.531.
26 Nuri Özcan, "Gulam Şâdî", ***TDV İslam Ansiklopedisi***, C.14, İstanbul, 1996, s.187.
27 Mahmut Ragıp Gazimihal, ***Konya'da Mûsıkî***, İstanbul, 1947, s.6.

Kütahya ve sonra **Kula**, Karesioğulları **Balıkesir-Çanakkale**, Hamitoğulları **Isparta**, Eşrefoğulları **Beyşehir**, Alâiye Beyliği **Alanya**, Menteşeoğulları **Muğla-Milas**, Sahipataoğulları **Afyonkarahisar**, Aydınoğulları **Selçuk-Tire**, Pervaneoğulları-Candaroğulları-İsfendiyaroğulları **Kastamonu-Sinop**, Saruhanoğulları **Manisa**, Tekeoğulları **Antalya**, Eretna-Kadı Burhaneddin Devleti **Sivas-Kayseri**, Dulkadiroğulları **Maraş-Elbistan**, Ramazanoğulları **Adana-Tarsus**, Karakoyunlular **Erciş-Musul**, Akkoyunlular **Diyarbakır** sayılabilir. Yukarıda örneklediğimiz şehirlerin aslında birer başkent olduğu unutulmamalıdır. Nitekim günümüzde folklor ürünlerinin zenginliği ile araştırma ve derleme alanları olarak özellikle bu şehirlerin öne çıkması bir tesâdüf değil, eski beylik zamanlarının görenekli yâdigârları olmalarındandır.[28]

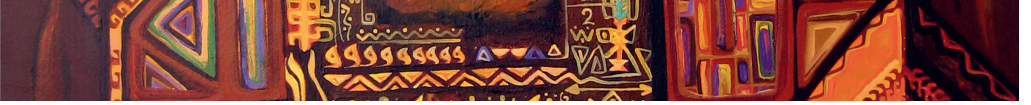
Mevlevî kaynaklarına göre Selçuklular zamanında Mevlevîlerin semâ' âyinleri bir günah-sevap meselesi olarak şer'î mahkemeye intikal etmiş ve âyinlerin iznine hükmeden bir sonuç çıkmıştır. Bu karar, Türk toplumunda ve etkileri itibariyle İslâm dünyasında müziğin başlı başına bir sanat dalı olarak meşrûlaşma ve gelişmesinin önünü açan bir adım olmuştur. Nitekim mûsıkînin hikemî arka planı ve semâ'ın açıklanması, buna bağlı nazariyâtı, icrâ teknik ve usulleri, besteleri ve bestekâr olarak model şahsiyetleriyle Türk mutasavvıf ve dervişleri, mûsıkînin gelişmesinde son derece etkin rol oynamışlardır.

Anadolu'da Bektâşîlik ve Fütüvvet dergâhları olan Ahî kolları, Halvetîliğin meslek ve iş alanlarındaki nitelikli etkinliğini pekiştirmiş, yetiştirdiği sanatkâr ve mûsıkişinaslar eliyle şiir ve mûsıkinin hikemî ve millî bir kıvam kazanmasına aracı olmuşlardır. Anadolu'da yaygınlaşan Kadirilik, Rifâîlik benzeri vahdet-i vücûd görüşünü benimseyen diğer tarikatlar da kendi üsluplarınca geliştirdikleri metotlarla, insana, topluma, şehre ve medeniyete katkı yapmaya devam etmişler; zikir ve âyinlerinde mûsıkiyi kullanarak, Türk mûsıkisinin zenginleşmesi ve güçlenmesine katkıda bulunmuşlardır. Sanat eğitimini aynı zamanda bir tarikat öğretisi olarak özellikle değerlendiren Mevlevilik'te ise mûsıkînin özel bir yeri bulunmaktadır. Mevlevî mukabelelerinde "Mevlevî âyîn-i şerîfi" denilen, hacimli, sanatlı ve zorluklar içeren bestelerin icrâ edilmesi, bu tarikatın bir terbiye metodu olarak gördüğü sanat ve mûsıki meşgûliyetlerindeki ciddiyetin delili olmaktadır. Nitekim dervişlerin mevlevî âyinini icrâ edebilmeleri, ancak mûsıkîde eğitimli olmalarıyla mümkündür. Sonuç itibâriyle yukarıda kısaca değindiğimiz tasavvufun *semâ'* kavramını, kendi tarikat öğretisi içinde, meşkten mukabeleye, icrâdan besteye, mûsıkî nazariyâtından nota kullanım metotlarına kadar, somutlaştırarak sistemleştiren Mevlevîlik olmuştur.

Bu yüzden olacak ki, başlangıçta *semâ'*, bütün tarikatların ortak rüknü, mukabele kavramı olduğu halde, Mevlevîlik özelinde terimleşmiş ve sanki sadece dönerek yapılan Mevlevî zikrinin adı gibi anlaşılır olmuştur.

Diğer Türk ülkelerinde olduğu gibi, XIII. yüzyıl Anadolu'sunda da ortaya çıkan **Ahîlik** adlı meslekî ve tasavvûfî kuruluşun varlığı da şehir ve mûsıkî açısından dikkat çekicidir. Yukarıda Horasan'da biçimlenen tasavvuftan bahsederken, Türk itikadının kuvvetle benimsediği Fütüvvet ve Melâmete de atıf yapmıştık. Nitekim Ahîler, Fütüvveti benimsemiş ve bu yolla kendilerini Hazret-i Ali üzerinden Hazret-i Peygamber'e dayandırmalarıyla herhangi bir esnaf topluluğu değil, akîdelerini bu vasıta ile yayan bir tarikat gibi davranmıştır. Reislerine *ahî*, cemaatine *fityan* denilen Ahî zaviyelerinde, ihtiyaçların *fityan* tarafından ortaklaşa karşılandığı, misafirlerin burada ağırlandığı, misafir olmadığı zamanlarda da yine burada toplanılıp sohbet edildiği biliniyor. Bu

28 Fatma Adile Başer, Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak", ***Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi***, C.III, Sayı:1, 2006. www. insanbilimleri. com



sohbetlerin ise Fütüvvetnâmelerin bildirdiğine göre; belli kurallar ve etik ölçüler içerisinde gerçekleştirildiği, ayrıca mûsıkî ve raksla bütünleştirildiği de bilinmektedir.[29] XIV. yüzyıl başlarında Anadolu'yu gezmiş olan İbn-i Batuta, Türkmenler'e has zaviyeler olduğunu söylediği eserinde Ahîlerden övgüyle bahsetmekte ve Anadolu'da gittiği hemen her şehir ve beldede zaviyelere rastladığını belirtmektedir. [30]

Günümüzde Ahîlik'le ilgili belli derecede bilgi birikimine ulaştığımızı söyleyebiliriz. Ancak ne yazık ki, bu teşkilatın müzikle olan ilişkileri, müziği kullanış biçimleri yeterince aydınlığa kavuşmuş

■ **Hicretin ikinci asrından îtibâren tasavvufun semâ' adıyla değerlendirdiği ve anlamlandırdığı mûsıkî, nefsi tasfiye edip kalbi müşâhedeye, yani hakîkat idrâkine açan bir ibâdet niteliği kazanmıştır. Mutasavvıflar için, Allah Tealâ'nın ses içinde tecellî etmesinin delili Kur'ân-ı Kerîm'dir.**

değildir. Halbuki **Yâran Sohbetleri**, **Baranalar**, **Sıra Geceleri...**vb. görenekli yapılardan **köy odası sohbetleri**ne kadar, belli bir âdâp içerisinde cereyan eden geleneğin kaynağı Ahîliktir. Nitekim Ahîliğîn lağvından sonra (XV. yy) yerel ve esnaf zümre toplantıları olarak yaşatılmaya devam ettiği görülmektedir. Tasavvufun "Sohbet" ve "Semâ'"ı tekke ibâdeti sayan yaklaşımının akisleri, bu toplantılarda; bilgi ve görgünün arttırılması, tecrübe alışverişinin yapılması, cemiyet meselelerine çözüm bulunması ve aynı ideallerde toplumsal birleşmenin sağlanması gibi önemli işleviyle "sohbet"; şiir, müzik ve raksı kullanarak oluşturulan ortak duyuş ve hissedişlerle tevhîdî idrâk ve zevk-i selîmin hedeflendiği "semâ' düstûru" olarak yorumlanabilir. Bugün, adına *türkü* diyerek büyük zevkle dinlemeye devâm ettiğimiz, kültürümüzün anahtar kavramlarını, sözünde ve ezgisinde tam ve kâmil olarak bulduğumuz semailerimizin büyük kısmının bu meclislerde ortaya çıktığını dikkate almak gerekiyor. Bu noktada meselâ, Ahî Evran tekkesi sebebiyle Ahiliğin en önemli merkezi olan Kırşehir'in, neden bir *bozlak* yatağı olduğu daha iyi anlaşılabilir.

Bu noktada Türkçe'yi ve Türk zevkini en yalın bir biçimde yansıtan âşık mûsıkîsinin de tasavvûfî arka planı dikkat çekicidir. **Şehrin kendine mahsus yaşantısı, beceri ve hasletleriyle geliştirdiği sanatları yanında, onu ortak zevk ve duyuşlarda birleştiren bir mûsıkisi de elbette bulunmaktadır. İşte bu mûsıkinin** ortaya çıkmasını sağlayan, bugünkü genel tanımıyla "türkü" dediğimiz en sanatlı koşma ve semâilerin ortaya çıkmasında rol oynayanlar, işte bu, Hak âşıklarıdır.

Bilindiği gibi "âşık" kavramı, meşrûiyetini açıkça Hak âşıklığından almaktadır. Bu mûsıkinin ontolojik ve felsefî kökeni, Türk İslam inancını dinamik hale getirmeyi başaran ve bu yolla sosyal, siyasî, kültürel ve sanatla ilgili olarak Türk'ün nesi varsa bütün ürünlerine can ve şevk veren Yesevîlik yorumudur. Ahmet Yesevî, İslâmiyet öncesi Türkler'in "Ozan" tipini âdetâ hikmetleriyle şahsında yeniden inşâ etmiş bir mutasavvıftır. Onun hikmetlerinin (ki eserinin adı "***Divan-ı Hikmet***"tir), yine **ozan-dervişler** yoluyla terennüm edile edile bütün Türk illerine dağıldığını biliyoruz. Yûnus Emre'nin, Âşıklığı tasavvufî bir kavram olarak unvan hâline getirmesi, ozan dervişleri âşık kavramı içine almış ve sazları eşliğinde hikmetli sözlerle halkı yüksek ideallere, ahlâka ve zevk seviyesine çekmeği hedefleyen "Âşık" ile mûsikîsi, asırlar içinde kurumlaşmıştır. Âşıklar, fazîletleri şiir ve musiki ile ebedileştiren, Hak bilgisine sahip sanatkârlardır. Destan söylemek, ibret hikâyeleri fısıldamak, kahramanları ve kahramanlıkları övmek benzeri işleri yanında, aksayan yerleri dile getirmek de yine onların görevi olmuştur.

Âşıkların önemli bir kısmının Bektâşi olmakla birlikte, pek çoğunun başkaca tarikatlara bağlı bulunduklarından söz edilmektedir. Bazen de yukarıda değindiğimiz Ahî zâviyelerinin bakiyeleri olduğunu hatırlatan bir düsturla, ustadan yetişen ve eğlence hafifliği ile değil, hikmet tahtında toplanma ve fasıl düzenleme şeklinde mûsıkîlerini icrâ ettikleri kayıt ve hâtıralara yansımaktadır. Nitekim Âşık üstad İhsan Ozanoğlu (1907-1981); "*Usûl, âdâb, erkâna vâkıf, görgü ve terbiyeye riâyetkâr âşıklar, üstad başa geçmek ve mütebâkîsi meslekteki irtical, kıdem ve kudretlerine göre yer almak sûretiyle sıralandıktan sonra,... Hz. Âdemi, Muhammedi mezhep ve tarîkata göre eğilme ve pîrânı hayır ve duâ ile yâdederler. Üstâda mahsus duâ, faslın sonuna bırakılmıştır... Dînî merâsimin başladığı dakîkadan itibâren dinleyiciler, istisnâsız yemek, kahve, tütün vs. gibi şeyleri bırakacaklar, âyine lâyık vaziyet alacaklar,* lâubâli bir harekette bulunmadan mâbetlere mahsus bir huşû ve ihtirâm ile dinleyecekler..."[31] diyerek, Kastamonu örneği ile âşık fasıllarını tanıtmaktadır.

29 Fuat Köprülü, ***Türk Edebiyâtı'nda ilk Mutasavvıflar***, Ankara, 1991, s. 213.
30 İbn-i Battuta, ***Büyük Dünya Seyahatnanesi***, Çeviren: Muhammed Şerif Paşa, 1907 basımından hazırlayan Ali Murat Güven, İstanbul, tarihsiz., s.204, 205.
31 Süleyman Şenel, ***Kastamonu'da Âşık*** Fasılları, İstanbul, 2009, s.3.

Her şehirde devam eden âşık fasılları, sıra geceleri, yâran sohbetleri benzeri zümre toplantılarının kökü olan Ahîliğin yetiştirdiği âşıklardan başka, bazı mûsıki nazariyatçısı ve bestekârlara da rastlanmaktadır. Bunlarda "Risâletü'l-mûsikī fi'l-edvâr" adlı mûsıkî nazariyâtı eserinin yazarı Ahîzâde Ali Çelebi (XV. yy) ile günümüze bazı besteleri ulaşan Hasanefendizâde Ahî Çelebi (ö.1718), dikkat çeken iki isimdir. Daha başka isimler varsa da, onların mûsıkî ile alâkaları dikkatlerden kaçtığından, şimdilik yeterince bilgi sâhibi değiliz.

TEKKE MÛSIKÎSİ VE ŞEHİR

Hicretin ikinci asrından îtibâren tasavvufun *semâ'* adıyla değerlendirdiği ve anlamlandırdığı mûsıkî, nefsi tasfiye edip kalbi müşâhedeye, yani hakîkat idrâkine açan bir ibâdet niteliği kazanmıştır. Mutasavvıflar için, Allah Tealâ'nın ses içinde tecellî etmesinin delili Kur'ân-ı Kerîm'dir. Bu sebeple sufîler, beşerî duyguları işleyen eğlence ve oyun müziği (bilindiği gibi eğlenmek fiili yoldan kalmak anlamıyla menfî bir kavramsal çerçeveye ad olmuştur) ile Kur'ân-ı Kerîm kıraatinin temel kabûl edildiği ve bu temel üzerine inşâ edilen hikmete dâir mûsıkîyi, *semâ'* tâbiriyle birbirinden ayırmışlardır. Dolayısıyla mûsıkîmizin takip edilen ilk dönemlerden ve elimize ulaşan en eski eserlerden itibâren Hatip Zâkirî Hasan Efendi, Itrî, Nâyî Osman Dede, İsmâil Dede Efendi ve daha niceleri gibi mûsıkîye ibâdet nazarıyla bakan ehl-i tarik mûsıkîşinaslar olduğunu ve mûsıkîmizin ideal örneklerini bu mutasavvıflar eliyle kazandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Büyük mutasavvıflar ve dervîşânı elinde hikmet tahtında işlenen, makamları, usulleri, beste biçimleri, sazları ve mutribi (sâzendeleri), âyin-i şerîfleri ve âyinhanları, na'tları ve na'thanları, mevlidleri ve mevlidhanları, zâkirleri, ilâhileri, samahları, miraciyesi... ile bu mûsıkî, bir hikmet mûsıkîsidir. Esasen Türk mûsıkîsinin büyüklüğü, burada aranmalıdır.

Mutasavvıfların, insanları mûsıkî dinleme ve kavrama biçimine bağlı olarak değerlendiren tasnifleri de ilgi çekicidir. Buna göre bayağı insanlar, mûsıkînin batını yönünden yoksun oldukları için, sâdece tabiatlarının elverdiği ölçüde dinlerler. Seçkin olanlar ise kalpleriyle dinlediklerinden tedkike yönelirler. Bir de seçkinin seçkini kesim vardır ki, onlar tevhîde kalbolarak dinlerler; bu da onların âşık olduğu anlamına gelir. [32] Yüksek ilim ve sanat için aşk gereklidir. Bu sebeple sanatların eğitimine *meşk* denilmekte ve seçkinin seçkini olacak insan tipi hedeflenmektedir. Nitekim mûsıkîmiz de, dâimâ hikmet ehli kimseler tarafından, hattâ bu görüş, inanış ve yaşayış tarzını anlamak ve anlatmakla sorumlu, bizâtihi pîrler, postnişin mürşidler nezdinde meşgul olunmuş hikmetli bir sanattır.

Meselâ "Vâkıât-ı Üftâde" adlı eserden naklen, XIII. yüzyılda Yûnus Emre'nin şeyhi Taptuk Emre'nin, altı telli bir saz olan "şeştâ" çaldığı ifâde edilmektedir. Bayrâmî tarikatının pîri Hacı Bayram Velî (-1429), Anadolu sathındaki ilk ilâhi bestecisi olarak, özellikle Yunus Emre'nin şiirlerinden bestelediği eserleriyle kaynaklarda zikredilmiştir. Kadirî tarikatının Eşrefîlik kolunun pîri Eşrefoğlu Rûmî'nin (-1519) de, yine bestekâr olduğu ilâhî mecmualarından öğrenilmektedir. Zeynîlik tarikatının Vefâiyye adıyla anılan kolunun pîri, asıl adı Muslihuddin Mustafa olan Şeyh Vefâ'nın (-1491) mûsıkî sahasında da mâhir ve güzel sesiyle okuduğu hutbelerde çok başarılı olduğu, birçok besteleri yanında "Vefâiyye Evrâdı"nı bestelediğini biliyoruz. Halvetiye tarikatının Celvetiye kolunun pîri Aziz Mahmud Hüdâî (-1628) şiirleri, ilâhilerde çok kullanıldığı gibi, kendisi de bir mûsıkîşinas olması hasebiyle ona nispet edilen bazı besteler de günümüze gelmiştir.[33] Pîr veyâ Şeyh nitelikli mutasavvıfların, mûsıkîşinas veyâ bestekârlıklarına dâir örnekleri çoğaltmak mümkün olduğu gibi, müstakil bir araştırmaya konu teşkil edecek zenginliktedir. Nitekim tarikatların kendine mahsus gelişen ve "zikir" denilen mukabeleleri, mûsıkişinas pîr ve önderlerin hikmetli yönlendirmeleriyle özellik kazandığı ve zamân içinde olgun bir tarza dönüştüğü tahmin edilmektedir.

Zikri oluşturan temel öğelere bakıldığında; tarikat kurucuları tarafından tertip edilmiş bulunan, besteli tarzda ve özel bir sûrette cemaatle birlikte okunan salâvât, bazı sûreler, tespih ve duâlardan oluşan "Evrad", zikrin başlangıcıdır. Arkasından ağırca tarzda okunan ve içinde tarikat pirinin adının anıldığı, tekkeye ait bir ilâhi dervîşanı zikre hazırlamakta; zikrin başlamasıyla, zikrin usul seyrine ve makam düzenine uygun olarak zâkirler de ilâhileri peş peşe okumaya devam ederlerdi. İlâhi güftelerinin, Yunus Emre'den Niyazi-i Mısrî'ye, Eşrefoğlu Rûmî'den Aziz Mahmud Hüdâyi'e, Türk tasavvufunun âbide şahsiyetlerinin şiirlerinden seçilmesi ve bu konuda tarikat ayrımcılığı yapılmamış olması çok önemlidir.

Tarikatlar farklı, muhtevânın dayandığı değerler hiyerarşisi ve en temeldeki ontoloji ise aynıdır. Aralarındaki fark, sadece meşreple açıklanmıştır. Nitekim tarikat mensubiyetlerine Kadirî-meşrep, Halvetî-meşrep, Mevlevî-meşreb vb. de denmiştir.

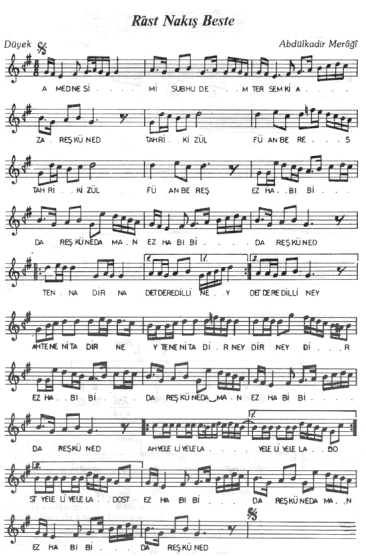
İlâhilerin, içinde bulunulan arabî ayın muhtevâ özelliklerini yansıtmasına dikkat edildiğini de biliyoruz. Buna göre meselâ Muharrem ayında mersiye

32 Fatma Adile Başer, ***Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede***, *Birinci Kitap:* ***Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Hayâtı ve Tedkîk u Tahkîk, (Metin-Sadeleştirme-Sözlük)***, İstanbul, 2013

33 Sâdettin Nüzhet Ergun, ***Türk Mûsıkîsi Antolojisi***, C.I, İstanbul, 1942, s.8,15, 30.

nitelikli olanların, Ramazan'da bu ayın bereket ve kudsiyetinden bahsedilmesi gibi, şehrin mânevî mevsimlerinden de söz edilebilir. Bunlara ek olarak zâkirin, "kelime-i tevhîd", "ismi celâl", "devrân"... gibi zikrin ve zikir tarzının içeriğine uygun ilahileri seçmesi de ayrı bir titizlik konusudur. Çünkü anlama-inanma ve hayâtın nüvesindeki belirleyici ilke tevhid fikri olduğundan, toplum, dâimâ birlik fikri mihverinde sevk olunmak istenmiştir. Türk toplum ve şehrindeki meşhur şefkat ve yardımseverliğin, sürekli diri tutulan o birlik fikrinden beslendiği muhakkaktır.

Zakirbaşıların hemen çoğunun, aynı zamanda bestekâr oldukları, hatırlanması gereken bir konudur. Şîve Ahmed Çelebi (XVII. yy), Nefesanbarı Osman Efendi (-1694), Kefeli Derviş Abdi (1695), Tablîzâde Aklî Ali (-1704), Duhânî Şerif Çelebi (-1831); Hopçuzâde Mehmed Şâkir Efendi (-1860) (Mutafzâde Ahmed Efendi (-1883), Kemalzâde Ali Efendi (-1889), Hasan Sırrı Efendi (1905), Hacı Kirâmî Efendi (-1909), Ali Rıza Şengel (-1953) ve nice isimler anılabilir. Tarikat ilâhileri, zikir usûlünü en iyi bilen ve yöneten üstadlar elinde biçimlenerek, cemiyete mâl olmuştur. S. Ergun, "Dinî Mûsıki Antoloji"sinde, dinî mûsıkî sahasında en çok eser verenlerin Halvetî mûsıkîşinaslar olduğunu belirtmektedir. Nitekim müstakil çalışmalar yapılmasını hak eden bu bestekârlar arasında özellikle cenâze ve Cumâ salâlarının bestekârı Zâkirî Hasan Efendi (-1623); güftelerini ağırlıklı olarak Niyâzî-i Mısrî'den seçen Halvetî bestekâr Hâfız Post (-1694) ile yine Halvetiyenin Gülşenî şeyhlerinden, Derviş Ali Halvetî, Derviş Ali, Dede, Dede-i Atîk gibi isimlerle tanınmış ve tekke mûsıkîsine en çok eser kazandırmış olmasıyla dikkat çeken Ali Şiruganî, mûsıkîmizin büyük üstadları arasındadır.



Yahya Kemal'in, meşhur, "Bizim kültürümüz üstadlar elinde yoğrulmuştur" hükmü, şâir fantezisi değil, bir hakîkatin ifâdesidir. Bu duygu ve düşünüşün sahibi şahsiyetler, yüzyıllardır Türk toplumunu, Türk şehrini mayalayan önderler ve şehrimizin de mânevî mîmarları olmuşlardır. Bunlardaki ortak değerler sisteminin, esâsen milletimizin beka sırrının ta kendisi olduğu anlaşılıyor.

Mevlevîlikte ise "Mesnevî"sine "Dinle neyden" diyerek başlayan Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, semâ' konusuna getirdiği açıklama ile sâdece Mevlevîliğin değil, Türk mûsıkisinin istikametini tayin etmiş bir isimdir. Bu sebeple hemen her Mevlevî bir mûsıkişinas olarak yetiştiği gibi, bestekârlık konusunda mûsıkîmize alem olmuş isimler de yine Mevlevîhâneden çıkmıştır. Mevlevî âyinleri, aynı zamanda Türk mûsıkîsinin usta Mevlevî bestekârlarınca husûsî olarak bestelenmiş, sanat değeri yüksek eserlerdir. Âyinler, Na't-ı Mevlânâ ile başlayıp, "Veledî devri" denilen peşrev ve her bir bölüme "selâm" adı verilen saz terennümleriyle süslü dört selamdan meydana gelmektedir. Ayin; sırasıyla son peşrev, son yürük semâî ve son taksimle bitirilip aşr-i şerîf okunur ve "gülbank"' denilen dua ile tamamlanır. İcrâda; kudüm, ney ve rebap başta olmak üzere başka çalgılar da kullanılmıştır. Âyini okuyanlara "Âyinhan", çalanlara "Mutrıb", özel bir sûrette dönerek zikredenlere ise "Semâzen" denilmiştir.

Mevlevîler, dâim eğitimli, sanatkâr, kültüre önem vermeleriyle; seçkin, titiz ve kibar oluşlarıyla çevrelerini daima etkilemiş, başlı başına bir literatür olan Mevlevî tabirleri, söz ve davranışları, topluma mâl olmuş, onların güzel hasletleri sevilerek taklit edilmiştir. Mevlevihâneler âdetâ şehrin kültür ocakları, sanat ve mûsıki mektepleri olmalarının yanı sıra, şehirli insan modeli bakımından da dikkate değerdir. Nitekim hangi şehirde olursa olsun tekke müdâvimleri genellikle şehrin ileri gelenleri, kültür ve sanat adamları olmuştur. Mûsıkişinas Mevleviler diğer ehl-i tarik mûsıkişinaslar gibi sâdece dervişlere değil, halka açık olarak, hatta aralarında gayr-ı müslimler de olmak üzere mûsıkiye meraklı ve yetenekli taliplilere, haftanın belli günlerinde meşk yapmakta, öğrenci yetiştirmekteydiler. Bu hocalar, mutasavvıf olarak müziğe yükledikleri misyonun ciddiyetiyle, şehir insanının mûsıkî ile ilişkisini somutlaştıran bir görev üstlendikleri gibi; bir taraftan da öğrencileri vasıtasıyla şehrin mûsıkisinin olgunlaşarak devâmını fert fert insan üzerinden eğitimle sağlamış oluyorlardı. Bu sebeple mûsıkî târihimizde mûsıkîşinasların hocalık vasfına ayrıca dikkat çekilmiştir. Meselâ İsmâil Dede Efendi, sâdece bestekârlığı ve icâcılığı ile değil, hocalığı ile de devrinin sayısız öğrenci yetiştirmiş büyük üstâdıdır. Bunlar arasında Dellâlzâde İsmâil Efendi'den Nikogos Ağa'ya, Hacı Ârif Bey'e, Zekâî Dede'ye kadar dikkat çeken bestekârlar vardır.

Bir başka husus da tekke mukabelelerivle ilgilidir. Tekkeler, mutad olarak haftanın belirlenmiş bir gününde veyâ günlerinde mukabelelerini, yâni zikir veyâ âyinlerini yapmaktaydılar. Bu mukabeleleri, ilgi duyan misâfirler, muhipler, izin almak sûretiyle derviş olmadan da dinleyebilmekteydiler.

Bunun istisnâsı, kendi dervişi olmayanın katılması kesinlikle yasak olan, kendisini sırlayan Bektâşî âyinleridir. Bu sebeple bu âyinlerin tam olarak nasıl yapıldığı bilinememektedir. Bilinenler, Bektâşîlerin anlattıklarıyla sınırlıdır. Şehir halkına, kendi atmosferinde ve âdâbı çerçevesinde semâ'ı dinleme imkânının verilmesi, mûsıkî dinleme görgü ve bilgisini yükseltmesi, duyuş ve hissedişlerdeki vukuflu hassâsiyetin artmasını da sağlamıştır. Diğer taraftan özellikle Bursa, Edirne, İstanbul gibi her mahallede, yerine göre birkaç tekkenin bulunduğu şehirlerde, halkın kendi talebine göre özgürce bu dergâhların mûsıkîlerine kulak vermeleri, semâ' kaynaklı mûsıkî âdâbının kendi ciddiyetiyle bütün şehirde yerleşmesini de sağlamıştır.

Bir bütün olarak değerlendirildiğinde câmi ve tekkenin Müslüman-Türk şehirlerinin alâmet-i fârikası, buradan yükselen seslerin de beşikten mezara Türk milletinin hayâtıyla bütünleşerek, millî birliğinin tesis edilmesinde pay sâhibi olduğu görülür. Ezanla adı konan, hergün beş vakit ezanla Allah'ın huzûruna çağırılan, Kur'ânla yaşayan, tekbîrler ve salât-ı ümmiyelerle bayramı karşılayan, salâlar ve Kur'ân'la âhirete uğurlanan her Müslüman-Türk için bu mûsıkî, fıtraten kendini içinde bulduğu ve tam mânâsıyla kendisine âit bir atmosferdir.

Türk din mûsıkîsi, cami ve tekkelerde yapılan mûsıkiyi işâret etmesi bakımından ikiye ayrılmaktadır. Tekkeler daha hûsûsî mekânlar olduklarından, kendilerine mahsus adab ve erkân etrafında, belli işleyiş ve görev taksîmatına bağlıdırlar. Câmi mûsıkisi tamâmiyle sözlü bir mûsıki iken, tekkede saz mûsıkisine de yer verilmiştir. Câmi mûsıkisi, Arapça söz ağırlıklı olarak gelişmiştir. Tekke mûsıkîsinin dili ise Türkçe olmuştur. Tekke kaynaklı olarak yazılmış Mevlid, Mi'râciye, Muhammediyye gibi manzûmeler toplum tarafından çok sevilerek okunmuş, benimsenmiş, tekke ve câmîden başka sivil hayâta da sirâyet eden ananevî törenlere dönüşmüştür. Bunun istisnâsı, âyinleri Farsça olan Mevlevî mûsıkîsidir. Ayinlerde kullanılan Türkçe beyitler varsa da çok sınırlı kalmıştır. Türkçenin varlığını korumasında tekke müziğinin rolüne dikkat çekmek gerekir. Keza Farsça'nın tesirinin devam imkânı buluşunda Mevlevî icrâ geleneğinin payına da ayrıca dikkat çekmeliyiz.

Sûfî mûsıkişinaslar, başta Kur'ân-ı Kerim kıraati olmak üzere câmi mûsıkisinde de başarılı olmuşlar ve câmi mûsıkîsine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle na't, tevşih, ilâhi gibi Türkçe beste biçimlerinin câmi vakârına uygun şekilde besteler hâlinde kullanılması da onların başarısıdır. Arapça sözlü mûsıki usurlarının besteleri de yine onlara aittir. Bu sebeple câmi ile tekke mûsıkisinin müşterek kullandığı pek çok form bulunmaktadır. Tekkelerde ise semâhâne aynı zamanda mescid olarak kullanıldığı için câmiye ait usuller aynen tekke için de söz konusudur.

Tekke kaynaklı olarak yazılmış Mevlid, Mi'râciye, Muhammediyye gibi manzûmeler toplum tarafından çok sevilerek okunmuş, benimsenmiş, tekke ve câmî'den başka sivil hayâta sirâyet ederek, şehrin ananevî törenlerine dönüşmüştür. Bursa'da Emir Sultan'a bağlı bir mutasavvıf olan Süleyman Çelebi tarafından yazılıp yine kendisi tarafından bestelendiği rivâyet edilen, Peygamberimizin anlatıldığı bu destansı Türkçe eser, hem devlet ricâli hem de halk arasında çeşitli vesilelerle okutulması, hediye ve ikramlarla bütünleşerek gelenekleşen bir şehir töreni olarak değerlendirilmiştir. Çeşitli dönemlerde bestelendiğinin bilgilerine de ulaşılmaktadır. Nitekim "Hayhaylı" ve "Salâtlı" iki beste tipinin son zamanlara kadar özellikle Hüdâî tekkesinde okunduğu kayıtlara yansımaktadır.

Bugün halâ Kırım, Kazan, Başkurtlar arasında okunmaya devam ettiğini bildiğimiz Yazıcıoğlu Mehmed'e (-1449) âit peygamberimizi anlatan Muhammediyye'nin de Mevlid gibi besteli olarak bir zamanlar okunduğuna dâir kayıtlar da mevcuttur. Okunması Mi'rac kandillerine mahsus olarak törenleşen bir diğer eser de Mi'râciyye'dir. Galata Mevlevîhânesi Postnişini bestekâr Kutbunnâyî Osman Dede, yakın dostluğu bulunan Halvetî-Şâbânî tarikatının Nasuhî kolunun kurucusu Şeyh Mehmed Nasûhî Efendi'nin isteğiyle bestelediği bu eseri, ilk defa Üsküdar Doğancılar'daki Nasûhî Dergâhı'nda icra etmiş ve bundan sonra yaygınlaşmıştır. Notası elimizde olan bu eser, hâlen Mi'raç kandillerinde Nasuhî Dergâhı'nda okunmaya devam etmektedir.

Tevşih denilen, şiir bakımından Peygamberimizi öven na't türündeki güftelerden seçilmiş ve büyük usullerle bestelenmiş ilâhiler de esâsen Mevlid, Mi'râciyye ve Muhammediye'nin "bahir" denilen bölümleri arasında okunmak üzere ortaya çıkmış bir beste biçimidir. Camî ve tekkenin ortak mûsıkî formlarından olan tevşihin günümüze gelen en eski örneği, güfte ve bestesi Aziz Mahmud Hüdâyî'ye âit klâsik Çargâh

makamındaki "*Kudûmün rahmeti zevk u safâdır yâ Resûlullah*" mısrâıyla başlayan tevşihtir. Ayrıca güftesi Dede Ömer Rûşenî'ye âit "Çün doğup tuttu cihan yüzünü hüsnün güneşi/Kim ola sevmeye bu vechile sen mâhveşi" beytiyle başlayan şiirin, Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi de dâhil olmak üzere yirmi beş ayrı bestesi bulunması dikkat çekicidir. Zikrettiğimiz ve etmediğimiz benzer faaliyet ve icrâların uygulandığı sahne, Türk sosyal hayâtının geçtiği şehirlerimizdi...

TEKKE MÛSKÎSİNİN ŞEHRE VE MEDENİYETE KATKILARI

Vahdet-i Vücut anlayışının hâkim olduğu Anadolu sûfiliğinde *semâ'* konusu dâhilinde mûsıkî kullanımına açıklık getirilmesi ve onun bir ilâhî cezbe unsuru olarak baş tacı edilmesi, şu önemli sonuçları doğurmuştur:

1. Her şeyden önce tekke aracılığı ile mûsıkîye meşrûiyet tanınarak önem verilmesi, "mârifetin iltifâta tabî oluşu"ndaki psiko-sosyal gerçekliğin bir sonucu olarak, mârifetin yâni mûsıkînin yükselmesini, gelişip yaygınlaşmasını sağlamıştır. Şehir ve medeniyet inşâsında mûsıkînin ihmâl edilemez imkânlarının isâbetle kullanıldığını tesbit ediyoruz...
2. Tekke mûsıkîsi Türkçenin söz gücü eşliğinde düşünce ve duyuşlarını özgürce terennüm etme imkânına kavuşmuş, ortaya koyduğu eserler milli duyuş ve hissedişlerin ortak nûmûneleri olmuştur. Bu sâyede kıraatten ezana, ilâhiden âşık menşeili türkülerine ve semâilerine... kadar geniş bir sahada mûsıkinin kimliğini bulmasında etkili ve pay sâhibidir. Bu kimlik, medeniyetin somut hâli olan şehirde ve mûsıkide tecelli etmiştir.
3. Sûfizmin "semâ'" kavramı ile mûsıkiye getirdiği açıklama ve gösterdiği itibar, gerek sûfîler gerek halk indinde "ciddî müzik" olgusunu pekiştirerek yerleştirmiştir. Böylece eski tâbirle "havas mûsıkîsini", sûfî diliyle *semâ'*ı doğurmuştur. Havas Mûsıkîsi ilâhî hikmete ve ilme yönelenlerin müziği olmuş ve bütün halk kesimlerince îtibar görmüştür. Bunun zıddı olan "**avam mûsıkîsi**" ise sadece beşerî ve nefsânî duyguların işlendiği bir tarz olarak hafif bulunmuştur. Ancak müziğimizde "**havas**" denilen kavramı bugün zannedildiği gibi sâdece okur-yazarlık, mevki-mansıp veya maddî güç imkânının getirdiği ayrıcalıklar olarak yorumlamak büyük hata olur. Nitekim "*halk müzik avama, klâsik müzik havassa âittir*" yorumunu yapanlar Türk müziğinin bütünlüğünü rencide etmektedirler. Çünkü geleneğimizin ahlâk anlayışına göre nefsâniyet okumuşun da okumamışın da, köylünün de kentlinin de, pâdişâhın da emir kulunun da paçasını bırakmayan bir illettir. **Nefsine zebûn olana avam, ihtiraslarına gem vurmuş kimselere havas denmiştir**. Ölçünün ekonomik ve sosyal konum üzerinden işletilmesi prensibe aykırıdır. Dolayısıyla buradaki "***havas***" **kavramının ölçüsü sosyal statü değil, nefse hâkimiyettir.** Nefsine mağlup olanın ortaya koyduğu müzik, ister tanburla ister bağlamayla çalınıp söylensin avâmî addolunmaktadır.

Kısaca havassın ölçüsü tanbur veya bağlama değildir. Altın yaldızın avâmiliği örtemediği gibi, en yalın ve süssüz bir ezgi, havas ölçüsünü taşıyabilmiştir.

Bu açıklamanın getirdiği bakış açısıyla şehirli kavramı, dâimâ havas seviyesini hedeflemiş; mîmârîden şiire, mûsıkîden muâşerete... hayâtı düzenleyen ve kuşatan bütün unsurlarda havas ölçüsü esas kabûl edilmiştir.

4. Tekke zikir ve âyinlerininin halk tarafından dinlenebiliyor oluşu, Müslüman olmayan kesimlerden kimselerin de Türk müziğinin kaynağı olan bu icrâları, tekkedeki orijinal atmosferiyle birlikte dinleyebilmelerine imkân sağlamıştır. Meselâ Rumlar'dan Fener Patrikhanesi ünlü okuyucu ve bestecilerinden Petros Vizandios'un (ö.1777) Galata Mevlevihânesi'ne devam ettiği için Mevlevi zannedilmesi bu âdetten kaynaklanmaktadır. Biyografisinde, cenazesine Mevleviler'in de katıldığı ve neyle birlikte defnedildiği söylenmektedir. Rum kilise müziğini Türk mûsıkisi sistematiği ile uyumlu hâle getirerek Rum kilise notasını güncelleyen ve Türk şarkılarını notaya alan meşhur Hrisantos da işte bu Petros'un öğrencisidir.[34] Aynı şekilde Ermeni notasını güncelleyen Hamparsum Limonciyan'ın da Neyzen Deli İsmail Dede'nin taassupsuz, tabiî ve sanakârâne tavrının, onu Beşiktaş Mevlevihânesi'ne çekmesiyle, tekkenin müdâvimlerine katılmıştır. Konuya Hamparsum'un aldığı tesirler üzerinden yaklaşıldığında, onun da notasını neden Türk müziği ile uyumlu hâle getirerek düzenlediği daha iyi anlaşılır. [35]

Bu örneklerde olduğu gibi, tekke mûsıkîsi, kendi bünyesindeki İslâm dışı topluluklarının mûsıkîlerinde büyük etki bırakmış; bu etki, onların Türk müziğinin şûbeleri veyâ farklı üsluplarına dönüşmesine sebep olmuştur. Böylelikle mûsıkî, bütün bir toplumu kendi ortak paydasında birleştiren bir kuvvetli harç vazifesi de görmüştür. Şehir, farklı alt kültür elemanlarının mûsıkî ile ortak duyuş ve hissedişlerde birleşmesinin semerelerini almış, kültür çeşitliliğinin uyumlu zenginliğinin yükselmesiyle mesut asırlar geçirmiştir.

5. Tasavvûfî hikmetle yoğrulmuş mûsıkînin toplumu kucaklayan, birleştiren bir harç olma keyfiyeti, bir taraftan "millî mûsıkî"yi meydana getirirken, diğer taraftan Türkler'in yerleştiği coğrafyalarda Türk-İslâm medeniyetinin benimsenerek yayılması, tekkelerin sâyesinde gerçekleşmiş ve mûsıkî sanatının gücü insanların kazanılmasında, kalplerin fethinde aracı olmuştur. Halep'ten Kahire'ye ve Şam'a, Filibe'den Bosna ve Priştine'ye, Selânik'ten Atina'ya... sâdece Mevlevî tekkeleri bile buna delil sayılacak güçtedir.

Diğer taraftan, bütün Osmanlı coğrafyalarından, önce Bursa, Edirne, Konya, Diyarbakır... ve en nihâyet İstanbul gibi sanat ve kültür câzibesi yüksek şehirlere sanat ve kültür meraklıları akın akın yönelmiş, istifâde etmişlerdir. Kırım, Bağdat, Kahire, Halep, Şam gibi Türkler'le meskûn olan şehirler veya Türk kültürünün yayıldığı yerlerde farklı dil, din ve ırklardan mûsıkişinasların yetişmesi, bu mûsıkînin evrensel gücünü pekiştirmiştir.

HÜLÂSA-İ KELÂM

Uzun bir tarihî mâcerâ, kültürün zaman içinde rafinasyonu, tevhid eksenli yaşama üslûbu sebebiyle, Türk kültürü ve o kültürün şehri, âdetâ bir takdis zarfına konmuş gibidir.

Mûsıkîyi, din, şiir, edebiyat, dil, âdâb-ı muâşeret, eğitim hayâtı ve devletin resmî merâsimleri gibi unsurlardan soyutlayarak değerlendirme şansımız yoktur. Bu bizim kültürümüzün kendine has tecrübesi ve aynı zamanda kudret sırrıdır.

Modernleşme döneminde; batıdan alınan, yâni sınıflı-köleci ağır haçlı taassubuyla mâlûl yapının ürünü kurumlar, yani tiyatro, konser, sahne gibi unsurlar eşliğinde gördüğümüz batı sanatlarını, kategorilerini ve uygulamaları ile bizim dünyamızdaki yapıyı aynı kriterlerle karşılaştırmak câiz değildir. Hele modern zamânın seküler ve maddeci ürünlerindeki "gösteri" maksadına hizmet eden ürünlerin ontik köküyle bizim dünyamızın yüksek mahsulleri, aynı düzlemde mukâyese edilemez.

Batının parçalı zihin ve ruh dünyası, temelde egoya özgürlük ve hizmeti ilke edinmişken ve dâimâ ötekileştirerek çoğaltmakta iken; bizim dünyamızı daima birleştiricilik, menfî duyguları bertaraf etmek, dâimâ ferâgat-ı nefsi tercih etmek; mûsıkîyi ibâdetiyle, ahlâkıyla, nefs tezkiyesiyle, insana saygıyla Hakk'ı her şeyin üstünde tutmakla, fesat ve fitneye karşı ortak tavır almakla, yekvücut görmek zorundayız.

Türk şehri, arka plandan bir ses olarak gelen mûsıki ile müzeyyen değildir. Rûhî arınma ve yücelmenin merdiveni olan bir mûsıkîden bahsediyoruz. Sey-i süluktaki dervişin ikazcısı ve yoldaşı olan bu müzik, çok şükür ki, tekkenin sınırlarıyla bağlı kalmayıp, bütün şehri, toplumu kucaklayan tür ve ürünleriyle görev yapmıştır. Dilerim günümüzdeki mesnedini kaybetmiş kakafonik müzikal istîlâyı aşar ve yeni bir dirilişle toplumumuza ruh üflemeye devam eder. •

34 Murat Bardakçı, ***Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları***, İstanbul, 1993, s.15,16.
35 Fatma Adile Başer, "Mevlevîhâne, Hamparsum, Kilise ve Neyzenlere Dâir", ***Yeni Türkiye, Ermeni Özel Sayısı***, S.60, Ankara, 2014.

ŞEHRİ DUYMAK VE ŞEHİR SAĞIRLIĞI

CAN CEYLAN

Sağır ve dilsiz olarak tanımlanan engelliler vardır. Eli ayağı tutup yürüyebilse de, gözü görse de beş duyusundan birindeki sakatlık sebebiyle duyamayan, etrâfındaki sesleri işitemeyen insanlar vardır. Duyma engelli bu insanlar, aynı zamanda dilsizdirler. Dilsizlik bir sakatlık değil, bir zâfiyettir. Kişi, duyma duyusu konusunda engelli olduğu için sesleri bilmemektedir. Bilmediği, yâni duyamadığı için öğrenemediği sesleri de dolayısıyla üretememekte, kısacası konuşamamaktadır.

SAĞIR PEYGAMBER YOK

Adını bildiğimiz ve hakkında bilgi sâhibi olduğumuz peygamberlerden hiçbiri sağır değildir. Allâh'ın biz kullarına uyarıcı olarak gönderdiği elçilerinin hiçbirinin sağır olmaması, işitme duyusunun insan için öneminin vurgulanması açısından önemli bir işârettir.

DUYMAK, NEFES ALMAKTIR

Görmek için ışığa ihtiyâcımız olduğu gibi, duymak için de havaya ihtiyâcımız vardır. Ancak karanlıkta etrâfımızı görmeden yaşamamız mümkünken, havasız yaşamamız imkânsızdır. Sesin kaynağından yayılıp alıcıya ulaşmasını sağlayan hava, aynı zamanda en hayâtî yaşam kaynağımızdır. Yâni duymak, âdeta nefes almak kadar önemlidir. Nefes almak, kanımızda gerekli olan oksijeni sağlarken, duymak da algımızın canlı kalmasına vesile olur.

SESİ GÖRMEK, ŞEKLİ DUYMAK

Alfabe, seslerin şekillere dönüştürülmüş hâlidir. Mesela "..." sesi= A, diye bir denklem kurulabilir. Bu denklemi tersinden kurarsak, her şeklin bir sesi vardır, diyebiliriz. Bu sesin, vokal (işitsel, kulakla duyulabilen) olması şart değildir. Bu ses, işitsel olabileceği gibi, görsel dokunsal, tatsal olabilir. Yâni beş duyumuzdan her hangi birine veya hepsine aynı anda ulaşan bir duyu nesnesinin bir sesi, bir mesajı vardır.

SES VE MEKÂN ALGISI

İşittiğimiz bir sesin geldiği yöne döneriz. Bu da göstermektedir ki, ses ile yön ve mekân algısı arasında güçlü bir ilişki vardır. Bulunduğumuz mekândaki sesleri duymamız ile o mekânı algılamamız arasında doğru orantı vardır. O sesler, mekânın âdeta dilidir ve gördüğümüz, kokladığımız, sıcak ya da soğuk sıcaklığını hissetmemiz, mekânı algılamamızı güçlendirir. Sinema filmi ya da bir televizyon dizisinin senaryosundaki mesajı daha iyi vermek ve seyirci üzerindeki etkisini arttırmak için, ses efekti ve müzik kullanılmasının sebebi budur. Bu o kadar önemlidir ki, sinemayla ilgili ödüller arasında "en iyi müzik ödülü" mutlaka vardır.

ŞEHRİN SESİ

Şehirler, doğal birer film platosu gibidir. Sayısız senaryo birbiri içinde işler. Her şey doğaldır. Bu doğal filmde bütün roller, doğaçlamadır. Anlıktır birçok şey; gelip geçer. Geri almak, tekrar seyretmek imkânsızdır. Görüntü, ışık, ses, sıcaklık bir bütün olarak anlam katar şehrin doğal filmine.

sinemada veya televizyonda iki boyutun eksikliğini gidermek için eklenen ses efektleri, görüntü filtreleri gerçek hayatta yoktur. Herkes, kendi beş duyusu ile algılayabildiği kadarını anlar ve anlamlandırır. Herkes ne kadar anlarsa, o şehirden ve o şehirde yaşadığı hayattan o kadar zevk alır. Sevinci, hüznü, kederi, mutluluğu kendi algılayabildiği ve anlayabildiği netlikte ve çözünürlükte yaşayabilir. Kişi, etrâfıyla olan iletişimini duyularının netliği ile doğru orantılı kurar. Görme engelli bir öğrencim, iletişimini büyük oranda duyarak kurduğu için, çok gürültülü yerlerden kaçındığını söylemişti.

Şehirdeki hayat senaryosunun hem içinde hem de dışında yaşarız. Görürüz, duyarız, dokunuruz, tadarız ve koklarız. Ezanından korna sesine, anonslardan gelecek durak ikazlarına kadar şehirden bize gelen mesajların çoğu sestir. Ama biz, şehrin tadına varacağımız lezzetleri almamak istercesine, kulaklarımızı kapatıyoruz. Kendimizi kendi ellerimizle sağırlaştırıyoruz. Şehirde duyduğumuz sesler azaldıkça, gördüklerimiz de azalıyor. Hatta havanın sıcaklığını bile farklı hissediyoruz. Görüntüyü duymamak için kendimizi sağırlaştırıyoruz. Hangi mevsim, hangi gün ve günün hangi saati olursa olsun, hep aynı radyo istasyonunu veya aynı şarkıları dinleyerek, yaz ile kış veya Pazartesi sabahı ile Cuma akşamı arasındaki farkı duymuyoruz. Farklılıklara kulaklarımızı kendi isteğimizle kapatıyoruz. Şehrin bize verdiği mesajları algılayamıyoruz. Mâcera filmini romantik bir melodi duyarak seyretmek gibi görsel-işitsel bir çelişki yaşıyoruz. Gördüğümüz ile duyduğumuz şeyler, birbiriyle uyumlu olmayınca, zamanla tanımlayamadığımız bir tatminsizlik girdabında buluyoruz kendimizi.

GÖZÜ KAPALI DİNLEMEK...

Dinleyerek görmek üzerine, lafı fazla uzatmadan, bunu şiirle anlatmış Orhan Veli'ye kulak verelim. Acaba Orhan Veli, şehri duyarak görmeseydi şu şiiri yazabilir miydi?

İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı
Önce hafiften bir rüzgâr esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda;
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmayan çıngırakları
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken;
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.
Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Serin serin Kapalıçarşı
Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa
Güvercin dolu avlular
Çekiç sesleri geliyor doklardan
Güzelim bahar rüzgârında ter kokuları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Başımda eski âlemlerin sarhoşluğu
Loş kayıkhâneleriyle bir yalı;
Dinmiş lodosların uğultusu içinde
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir yosma geçiyor kaldırımdan;
Küfürler, şarkılar, türküler, laf atmalar.
Bir şey düşüyor elinden yere;
Bir gül olmalı;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;
Alnın sıcak mı, değil mi, biliyorum;
Dudakların ıslak mı, değil mi, biliyorum;
Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından
Kalbinin vuruşundan anlıyorum;
İstanbul'u dinliyorum.

Orhan Veli, bu şiirin her mısrasında sanki gözleriyle gördüğü şeylerden bahsediyor. Ama kendisinin de dediği gibi, gözleri kapalıdır. Kulaklarıyla görmektedir İstanbul'u, Orhan Veli. Sâdece kulaklarıyla değil; teniyle, burnuyla, dudaklarıyla

İstanbul'un verdiği mesajı almaktadır. Tüm beden ile yapılan bir dinleme ve duymadır, Orhan Veli'nin yaptığı.

İstanbul'u dinlemeyi bilmek, şehri dinlemeyi bilmektir. Şehrin nasıl dinleneceğini İstanbul'da öğrenen biri, hangi ülkenin hangi şehrine giderse gitsin, orada doğmuş büyümüş gibi o şehri işitir, görür, koklar ve hisseder. O şehrin sıcaklığını da soğukluğunu da iliklerine, kemiklerine kadar hissedebilir. Yüzmeyi öğrenmek gibidir, bir şehri dinlemeyi ve işitmeyi İstanbul'da öğrenmek. İstanbul, diğer şehirlerin anası gibidir. Yahyâ Kemâl Beyatlı'nın *Aziz İstanbul* şiirinde dediği gibi;

Nice revnaklı şehirler görünür dünyâda,
Lâkin efsunlu güzellikleri sensin yaratan.

İstanbul'da bir şehrin nasıl dinleneceğini öğrenmek, dinlerken görmenin, işitirken tatmanın uzmanlık seviyesidir. Divan Edebiyatımız'ın büyük şâiri Nedim'e,

Bu şehr-i İstanbul ki, bimisl ü behâdır
Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır
Bir gevher-i yekpâre iki bahr arasında
Hurşîd-i cihân-tâb ile tartılsa sezadır
Altında mı üstünde midir cennet-i âlâ
Elhak bu ne hâlet, bu ne hoş âb u hevâdır
İnsaf değildir ânı dünyaya değişmek
Gülzârların cennete teşbih hatâdır
İstanbul'un evsâfını mümkün mü beyân hiç
Makdûd hemân sadr-ı keremkâra senâdır

sözlerini söyletecek ilhâmın arkasında, Nedim'in İstanbul'u dinlemede eriştiği estetik seviye vardır. Nedim, İstanbul'u dinlemede bu yüksek seviyeye, İstanbul'un yazını kışını, sıcağını soğuğunu, yağmurunu karını, güneşini gölgesini, çiçeğini böceğini, denizini deresini, okunan ezanını, batan güneşini, doğan mehtâbını, lodosunu poyrazını sindire sindire erişmiştir. Nedim, İstanbul'u âdeta bir insan, yakın bir dost, derdine ortak olan bir ihvan gibi görmüştür.

ŞEHRİ DİNLEMEK VE DİNLENMEK

Dünyânın en güzel şehrinin hâkim dili olan Türkçe'nin bize verdiği bir armağan vardır. Duymak, işitmek, dinlemek gibi fiiller eş anlamlı kullanılsa da, ilk ikisi, "dinlemek" kelimesi kadar derin anlamlı değildir.

Türkçe dilbilgisinde "dönüşlü fiiller" olarak bilinen fiiller işi yapanla, yapılan işten etkilenenin aynı kişi olması durumunda kullanılan fiillerdir ve fiile getirilen **-l, -n** ekleriyle yapılır. Mesela sevinmek, temizlenmek, süslenmek, görünmek, yazılmak, yaşlanmak vb. fiiller, dönüşlü fiillerdir.

Bizim konumuz olan "dinlemek" fiilinin dönüşlü hâli de "dinlenmek"tir. Kişinin yorulduktan sonra, güç toplayıp tekrar çalışacak hâle gelmesi için yaptığı fiilin, "dinlemek" fiilinden gelmesi, "dinlemek" fiilinin anlam derinliğini ve dinlemeyi öğrenmenin önemini ortaya koymaktadır.

Türkçe'nin dil zekâsına göre şunu diyebiliriz: "Dinlemeyi bilmeyen dinlenemez". Çünkü hep yorgundur, bitkindir, tâkâtsizdir. Saatlerce uyusa da dinç uyanamaz. Belki kas yorgunluğu geçer, ama kafa yorgunluğu kalır. Zihin hep yorgundur. Baş ağrısı deyip geçiştirilir. Bu baş ağrısı, âdeta İstanbul'un lânetidir, onu dinlemeyenler üzerindeki. İstanbul, tüm şehirlerin anası olarak, evlatları olan diğer şehirleri dinlemeyenleri de rahat ettirmez. Şehri dinlemeyi öğrenmeyene ve dinlemeyene rahat yoktur; dinlenmek nasip olmaz.

Günlük hayâtının yarısına yakınını şehrin sokaklarında, caddelerinde geçiren modern zaman insanları olarak bizler, en büyük muhatabımız olan ve bizi her şeyiyle çevreleyip kuşatmış olan şehrin bize verdiği mesajları, anlattığı hikâyeleri, yaptığı sunumları işitmek istemiyoruz.

Yaşadığımız şehir, bizimle konuşurken biz onu dinlemiyoruz, ona kulak vermiyoruz. Kulaklarımızı, ironik bir adı olan "kulaklık" ile âdeta tıkıyoruz. Kulaklarımız dışarıdan gelen sesleri bize ulaştırmak için yaratılmış organlar olmasına rağmen, biz onları dışarıdan gelen mesajlara kapatıyoruz. Bir de bu ayıbı örtmek istercesine, kulaklarımızı tıkadığımız şeylere "kulaklık" diyoruz. "Gözlük" gözlerimizin daha iyi görmesi için kullandığımız bir eşyadır. Buradan yola çıkarak, "kulaklık" için, "kulaklarımızın daha iyi duyması adına kullanılan bir eşyadır", dememiz gerekirken; gerçek, tam da tersidir. Biz kulaklıkları, etrâfı duymamak için kullanıyoruz. Etrafa, şehre ve içinde yaşadığımız âna yabancılaşıyoruz.

Eski nesil, gençlerden şikâyet ederken "bir kulağından girip bir kulağından çıkıyor" derdi. Şimdi içeriye, diğer kulaktan çıkacak hiçbir ses girmiyor. Kulaklığını takan, nerede olursa olsun, dış dünya ile bağlantısını kesiyor. Mekân algısından, başından atarcasına, sıyrılıyor. Sokaklarında dolaştığı şehirden rûhen ayrılıyor. Tanımasa da, hemşehri olduğu insanlarla arasına bir "ses duvarı" örüyor. Şehir, âdeta sesi kısılmış ve boşu boşuna çalışıp elektrik harcayan bir televizyon gibi, anlamsızlaşıyor.

Kulaklığı takanlar, gördükleri insanların, eşyâların, hayvanların ve manzaranın sesini duymazken, sesini duydukları ama kendisini görmedikleri birini veya bir şeyi dinliyorlar. Konserde canlı dinlenen bir müzik eserini radyodan dinlemenin kofluğu gibi, kulağa gelen şey, aslında işitilmiş ve duyulmuş olmuyor. Kulağın duyduğu ile gözün gördüğü şeyler de örtüşmeyince senkronizasyonu bozulmuş bir algı

dünyâsının anlamsızlığına mâruz kalıyoruz. Dublajı çok kötü yapılmış bir filmi seyretmek bile, bu kadar rahatsız edici olmuyor.

Büyük şehirlerin trafik çilesi ve mesâiye yetişme telâşından kurtulma çâresi olarak kulaklıkla müzik dinleyenler, susayıp deniz suyu içmek gibi bir hatâ yapıyorlar. Elbette, kulaklıkla bile dinlense hiçbir müzik, trafikteki araçları korna seslerinden ve sıkışık otobüslerde insanların kavgaya hazır bir ses tonuyla konuşmalarından daha rahatsız edici olamaz. Ancak, bu ehven-i şer durum, her gün biraz daha uzun süre kulaklığa muhtaç olma sonucu doğuruyor. Âdeta sağırlık bağımlısı oluyoruz. Dolayısıyla gerçek sesleri duymak ve gerçekten dinlemek bizi rahatsız ediyor.

ŞEHRİ DİNLERKEN SEÇİCİ OLMAK

Şehirde ses veya müzik değil de gürültü olduğunu söylemek, çok da afâkî bir iddia değildir. Sanki tüm şehir, amaçsız bir gürültü üretme tesisiymiş gibi gelir bâzen. Ancak, şu hikâyenin özetlediği bir gerçeği de göz ardı edemeyiz: New York'un büyük caddelerinden birinde günün en kalabalık vaktinde, biri Amerikan yerlisi Kızılderili olan iki kişi yürüyorlarmış. Amerikan yerlisi, birden durup etrâfa bakınmaya başlamış. Yanındaki, arkadaşının ne aradığını anlamadığı için şaşırmış. Kızılderili görülmez bir ipi tâkip edercesine yönünü değiştirip hızlı adımlarla ilerlemiş. Böylelikle, bir mağazanın tabelasının iç kısmına yapılmış bir serçe yuvasını ve içindeki serçe yavrularını bulmuş.

Bütün bunları gözlemleyen yanındaki kişi, arkadaşının, bunca gürültü arasında, yuvadaki kuş yavrularının sesini duyabilmesine şaşırmış. Kızılderili, bunu nasıl yaptığını anlatmak yerine, cebinden bir bozuk para çıkartıp kaldırıma atmış. Onca gürültü arasında küçücük bir bozuk paranın çıkardığı sesi duyanlar, paranın kendilerinden düşüp düşmediği anlamak için hemen ceplerini kontrol etmişler. Kızılderili, arkadaşına şöyle cevap vermiş:

- İnsan, hayâtının merkezine neyi koyarsa, onu duyar ve görür. Ben küçük serçe yavrularının sesini duydum. Bu insanlar ise yere düşen paranın sesini duydular.

ŞEHİR BİZE DERTLERİ ANLATIYOR

Şehirde duyacağımız kuş sesleri, elbette doğal ortamdaki sesleri kadar huzur verici olmaz. Çünkü onlar da huzurlu değildir. Ama bu bizim, esas duymamız gereken şeylere kulaklarımızı kapatmamız gerektiği anlamına gelmez.

Doğal ve kulağa hoş gelen sesler duyamasak bile, şehrin bize dertlerini ve sorunlarını anlattığı mesajları duymalıyız. Vücûdumuzun, oluşabilecek bir hastalığı, ağrı, sızı, morarma, şişme gibi tepkilerle bize haber vermesi gibi, biz de yaşadığımız şehre olan borcumuzu onun sorunlarını dinleyip çözüm getirerek ödeyebiliriz. Şehir, trafik sıkışıklığı ile bâzı damarlarında tıkanıklık olduğunu, oralarda iletişim olmadığını, hayâtın aksadığını söylüyor. Gürültü ile o mahallede bir ağrı, bir gaz sıkışması olduğunu haber vermeye çalışıyor. Bunları duymak, sâdece belediye yetkililerinin işi değil. Biz de, bizim rahat bir hayat yaşamamıza vesile olan şehrimize karşı olan borcumuzu, onu duyarak ve dertlerine çâre bulmaya çalışarak ödemeliyiz.

İşin acı tarafı, İstanbul ve diğer şehirlere Nedim gibi, Yahya Kemâl gibi, Orhan Veli gibi şiirler yazmak yerine boş laf etmeyi mârifet zannedenler, "Yaşanmaz artık İstanbul'da" dedikleri hâlde, buldukları her fırsatta yer edinmek için didinip duruyorlar. Uzun vâdeli borçlarla ev alıyorlar. Ama sâhip olduğu servetin keyfini sürmeyi bilmeyen sonradan görme züppeler gibi, şehrin güzelliğini görmek ve duymak yerine, bir şehir körlüğü ve sağırlığı içinde bitmesinden korktukları bir hayat sürüyorlar.

"ŞEHRİ YAŞAMAK" MI, "ŞEHİRDE YAŞAMAK" MI?

Bu körlük ve sağırlık içinde yaşayanlar için "bir şehirde yaşamak" ile "bir şehri yaşamak" arasında fark yoktur. "Yaşamak için yemek" ile "yemek için yaşamak" arasında ne kadar büyük bir ontolojik fark varsa, "şehri yaşamak" ile "şehirde yaşamak" arasında o kadar büyük bir fark vardır. Şehirde yaşayanlarda bir sahiplik duygusu olmadığı için bir âidiyet duygusu da yoktur. Yersiz, yurtsuz, vatansız, kimliksiz insanlar gibidir bu insanlar. Kök saldıkları, kendilerini âit hissettikleri bir şehir de yoktur. Bu kişilerin şehir hayâtı, adres verirken mahalle, sokak belirtmek yerine, bir postahânedeki posta kutusunun numarasını vermek gibidir.

Şehri yaşayanlar ise duydukları, gördükleri, tattıkları ve dokundukları arasında çelişki olmayan bir his dünyâsı içinde yaşarlar. Onların hayatlarında stres yoktur; olsa olsa hüzün, gam ve efkâr vardır. Bu insanlar, işittikleri seslerde şehrin kalp atışını duyarlar; yağmurunda ve kokusunda şehrin terlemesini hissederler. Kendi ağızlarında o şehrin damak zevki vardır. •

Bir Daha Çal Selahattin Bey...

MEHMET TORUN

ÜNLÜ CASABLANCA FİLMİ'NİN UNUTULMAZ "BİR DAHA ÇAL SAM" REPLİĞİNİ HATIRLATAN BU SÖZ, YAHYA KEMAL'E AİT. ILSA, SAM'DEN YAKIN hatıralarında izi olan, "As time goes by/ Zaman geçtikçe" şarkısını çalmasını ister bu sahnede. Şarkıyı piyanosuyla çalıp söyleyecek olan Sam'in yanında oturmaktadır. Yahya Kemal'se Konservatuvar görevlisi Selahattin Bey'den, gramofonda dinlediği, henüz bitmiş "Neva Kâr" plağını yeniden dinletmesini rica etmektedir. İlkinde şarkı "canlı" icra edilmekteyken, ikincisinde "paketten" dinlenir.

İlki İkinci Dünya Savaşı'nın ortalarında (1942), ikinci savaşın ayak seslerinin duyulduğu (Tanpınar tarihi tam hatırlamasa da) 30'lu yılların ortaları, aynı on yıl içinde geçen bu iki diyalog, Benjamin'in "rıza imalatı", Horkhimer ve Adorno'nun "kültür endüstrisi" kavramı ile de akrandırlar. Müzik Avrupa'da son iki asırda yaşanan muazzam değişiklikler sebebiyle çoktan eski anlamını yitirmiştir artık. Türkiye'de ise 1826 inkılabından başlayarak devam eden süreçte, tam da radyo kurulup, yayınları yaygınlaşırken, "fakir fukara" tarihte ilk defa "müzik" dinlemeye başladığında, bir süre radyoda dinletilmemiş ve mahiyetiyle beraber anlamı da değişmiştir müziğin. Siyasal iradenin, Folk (Türk Halk Müziği) ve çok sesli Klasik Batı Müziği

tercihine rağmen müzik, bütün dünyada olduğu gibi bizde de farklı bir mahiyete bürünmüştür.

Ali Ergür şöyle anlatıyor müziğin yeni halini: "Müzik, kitle insanı için katalizör etkisinin yanı sıra, ondan çok daha dehşet verici bir işlev yüklenmiştir; boşluk doldurmaktadır! Üretimin gitgide sanallaşması, buna mukabil insanların her geçen gün daha fazla meşgul (busy) hale gelmeleri, yalnızca bu meşguliyet üzerine kurulu bir ekonomik etkinliğe (business) mahkûm (ve kelimenin her anlamıyla, medyun) günümüz insanının dolan gündemine karşılık ruhunda açılan boşlukların yarattığı sıkıntı hissini en süreğen ve yüzeysel şekilde tatmin etmek için müziği başlıca kurtarıcı addetmesine yol açmaktadır. Müziğin bunca tekdüzeleşmesinin ardından böyle bir uyuşturucu etkisinin olması bizi şaşırtmamalı. Müzikle umutsuzca doldurmaya çalışılan, zamanın aşırı doluluğundan, paradoksal olarak, türeyen zaman boşlukları ve önceden tasarlanmış yaşam biçimlerine bağlanmanın sonucunda gelen genel sıkıntı halinin yol açtığı akıl gedikleridir."

Yukarıda andığım diyalogların ikisinde de ortak yan hatıraları canlandırmasıdır diyebiliriz. İkisi de boşluk doldurma peşinde değildir. Ya da belki müziğin esas vasfıdır boşluk doldurmak ve kültür endüstrisi onu bir ideolojik aygıt, bir uyuşturucu olarak yeniden ve istediği biçimde üretip kullanmaktadır.

"Renk ve büyüsüyle bakışlarının
Musiki hatıran gibi peşimde."

Derken Tanpınar, "kamışlıktan kesildiği günden beri inleyen" insanoğlunun varoluşsaldan, sevgiliden ayrılmaya kadar, geniş bir yelpazede tezahür eden ebedi hüznünün ifadesi ve aynı zamanda tesellisi olan musikiyi kast ediyor şüphesiz. Ilsa, Rick'in boşluğunu doldurmaya çalışırken, Yahya Kemal İmparatorluğun feci yıkılışı ile oluşan hem kişisel, hem toplumsal boşluğu doldurmanın peşindedir. Tanpınar'ın mısralarında terennüm ettiği musiki, endüstrinin müziği olmadığı gibi, o musikinin doldurduğu boşlukta iş/meşguliyet hayatının hızlı temposunda beliren keskin ayrımlar yüzünden, bir yerden/aşamadan başkasına geçerken oluşan suni boşluk değildir elbette.

Müziğin insan hayatındaki varoluşsal kıymeti, hem psikolojik (ruhsal), hem sosyolojik (toplumsal ve aynı zamanda toplumda yaşayan birey yönüyle toplumsal-kişisel) olarak ortadayken. Özellikle "Eleştirel Okulun" modern gelişmeler çerçevesinde ortaya koyduğu, Adorno'da, "artık müzik ölmüştür" diyerek en keskin ifadesini bulan sanatın metalaşması ve değişen mahiyeti karşısında ne diyebilir? Ne yapabiliriz? Üstelik müzik, günümüzde güzel sanatların en çok maruz kaldığımız ama en az anladığımız bir dalı olduğuna göre. Üstelik müzik modern zamanların jargonu ile söylersek üretilmesi en zor ama yayılıp tüketilmesi en kolay sanat olduğu halde. Üstelik en çok muhtaç olduğumuz sanat iken, en çok kaçınmamız –kültür endüstrisinin hücum aracı olması hasebiyle- icap eden sanat olduğuna göre ne yapabiliriz?

Tanpınar'la devam edelim:

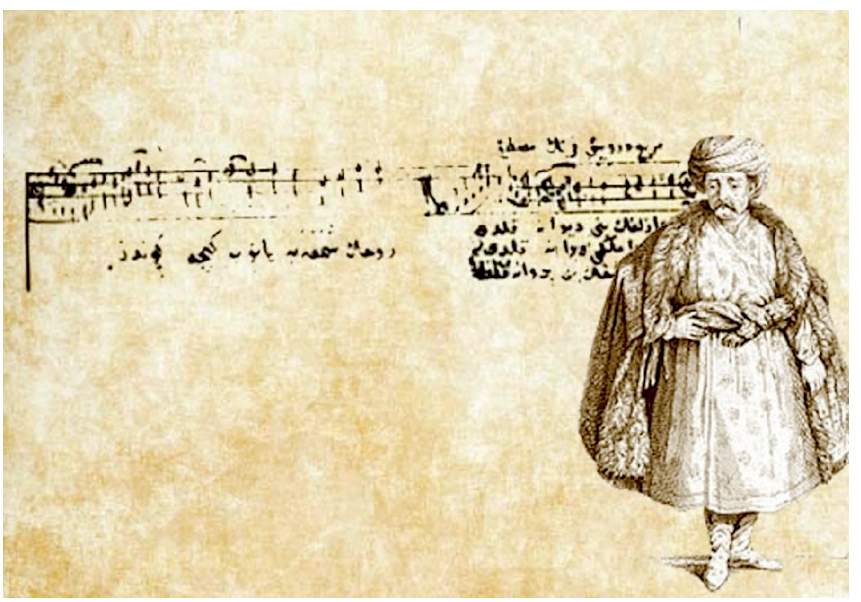
"Şimdilik şu kadarını söyleyeyim ki ben hiç de musikişinas değilim. Hatta eskilerin tabiriyle bu sanatın sırrına aşina bir amatör bile olamadım. Solfej denilen o herkese açık kapısını açmış olanlara dahi içimde sonsuz bir hürmet vardır. Bu bilgisizliğim evvelleri beni çok üzerdi. Şimdi o kadar değil. Hatta bundan biraz da memnunum. Yarım bilmekten ise hiç bilmemenin daima daha iyi olduğunu öğrendim. Ayrıca bu bilgisizlik sayesinde kendimi sanatların sanatına rahatça teslim ettiğimi fark ettim. Çok sevdiğim ve daima ustalarım arasında saydığım Fransız şairi Charles Baudelaire bir şiirinde "Musiki çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür" der. Bu güzel şiirin sonunda ise şair, musiki için "ümitsizliğimin büyük aynası!" çığlığını atar. Musiki karşısında benim vaziyetim de aşağı yukarı budur veya buna yakındır."

Ancak burada bırakmaz devam eder. "Anlaşılması için hususî bir bilgiye az çok muhtaç olan musiki bile, hiç olmazsa bir medeniyetin zevk çerçevesi içinde, dinlenme kabiliyetinden başka bir vasıtaya muhtaç olmadan tadılır. Bu sanatların, her biri, milliyetlerin, hudutların üstünde, bütün insanlık için müsavi olan hususî dilleri kullanan sanatlardır." Belki bilgisizliğimin imtiyazı, belki asâbımın bir ihtiyacı, hiçbir sanat, hatta çok sevdiğim resim ve o kadar muhteşem mimarî bile beni bütünüyle cahili olduğum bu sanat kadar mesut etmediler, diyebilirim."

Demek ki musiki dinlemek için iki şeye ihtiyacımız var, birincisi "anlayabilmek için az çok hususi bilgi", ikincisi dinleme kabiliyeti. Kabiliyeti "kapasite" cihetiyle alabilirlik/olabilirlik imkânı tanımıyla düşünürsek, kulak uzvu ile birlikte, farklı miktarlarda da olsa insanların çoğuna verildiğini, işitme mekanizması çalışan herkeste biraz da olsa bulunduğunu söyleyebiliriz. Bütün "duyu organları" gönüle, eski tabirle "havâss-ı zâhiriye" batına da irtibatlıdır şüphesiz. İşittiğimizi duyar/hissederiz aynı zamanda. Bu vasat kabiliyeti, her insan için asgari kabul etmek iddialı olmaz kanaatindeyim. Bu kabiliyet iki yolla yüksek kapasitelere çıkar. İlki "az çok hususi bilgi" "ikincisi layıkıyla dinleme.

Bizim son devir maceramızı musiki üzerinden hatırlayacak olursak, 1826'da Mehterhanenin kapatılması ile "Alaturka

Musiki" saraydan çıkarılmıştır. Saraya özenen bey ve paşalarla, eski düzenin eksiklerinden zenginleşerek, yavaş yavaş ticarete atılıp burjuvalaşmaya başlayan âyanların, "soylulaşma" arzuları sebebiyle musiki bu bürokrat – burjuva arası "sınıf"ın konaklarında kendine yer bulmuştur. Ardından Avrupa'da yaşanan modernleşme süreçlerine benzer bir biçimde, giderek piyasaya düşmüştür. Bu hususta Mozart ile Tamburi Cemil Bey'in dehaları ve hayat hikâyeleri arasında gözlenen benzerlikler ve müziğin gelişimi arasında kurulan bağ oldukça dikkat çekicidir. Bu dönemler aynı zamanda sesin kaydedilerek paketlenebildiği devreye tekabül eder. Müzik dinlemek yavaş yavaş bir imtiyaz olmaktan çıkarak,



saraydan zengin konaklarına, oradan da halka doğru inerek yayılmaya başlar. Ancak radyonun ülkemizde kurulduğu ve yaygınlaşmaya başladığı dönemde, harplerin mecbur ve mahkûm kıldığı yoksunluklar ve yoksulluklar bu yayılmayı oldukça sınırlamıştır. Radyo kurulup yaygınlaşmaya başladıktan kısa bir müddet sonra, iki yılı aşkın bir süre uygulanan Türk Sanat Müziği yasağı, kanaatimce halkta çok bir karşılık bulup bir kesinti ve üzüntüye sebep olmamıştır. Ancak saraydan zengin konaklarına, oradan kayıt stüdyolarına ve çalgılı gazinolara gerileyen müzik, iyice irtifa kaybederek, meyhanelere kadar düşmüştür. Hem bizde hem de dünyada, "yeni müziğin teşekkülü" ya da "müziğin yeniden teşekkülü" devresi diyebileceğimiz bu evrede, Folklorik müziklerin bütün dünyada müziğe girişi hızlanmış, "Caz sızıntıları" Adorno'nun bütün itirazlarına rağmen dünyada, Vedat Nedim Tör'ün yasaklama düşüncesine rağmen bizde etkili olmuştur.

Kendi maceramızdan gidersek folk, caz, tango, tekrar folk, ardından aranjman onun ardından Türk Hafif Müziği piyasayı kaplamış, giderek halk müziğini de sömürerek yaygınlık kazanmıştır, bu sırada bizim müziğimiz piyasada kendine yer bulabilmek için yeni formlara, ya da eskiden nadir kullanılan kısa formlara ve hafif melodilere yönelerek, hafiflemek suretiyle hayatını devam ettirebilmiştir. Diğer taraftan Ortadoğu ülkelerinde esen Nasır rüzgârı ile Arap Müziği dünya çapında şöhret olmuş, bizi de etkilemiştir. Buradan "Arabesk" müzik neşet etmiş ve köylerden şehirlere, ucuz iş gücü olarak gelmelerine göz yumulan, varoşlardaki gecekondularında olumsuz şartlarda yaşayan kitlelerin, yani çoğunluğun yaygın müziği olmuştur. Buraya kadar anlatmaya çalıştığım müziğin dinleme kabiliyeti kısmına dair hususlar. İnsanlar sunulan içinde tercihler yaparak müzik dinlemiş ve bu yolla hem ulusal ve uluslararası düzene entegre olmuş, hem de müzik vasıtasıyla verilen sinik bir muhalefet tadı, bu süreçte olası sosyal patlamaların isyana dönüşmesini engelleyen hususlardan biri olmuştur.

Müziğin "az çok bilme" kısmına gelince: Muzıka-i Humayun kurulduktan sonra, dışarıdan Paşa rütbesi verilerek müzik hocaları getirtilir. Müstakil müzik okulları kurulana kadarki doksan senede muhtelif teşebbüsler olur. Bir yanda batı müziği, diğer yanda Alaturka müzik çok ta formel olmayan yollarla öğretilmeye çalışılır. Cumhuriyet döneminde ise, eğitimde ilk defa yaygın olarak müzik dersleri verilmeye başlanır. Bu derslerde esas alınarak öğretilmeye çalışılan batı müziğidir. Türk Müziği kimi cemiyetler ve statüsünü tamamen kaybetmiş ama serveti olan İstanbulluların konaklarında devam ettirilmeye çalışılır. Hatta Mustafa Kemal Paşa'nın Alaturka tutku ve sevgisi, tamamen yasaklanmış ve takibe alınmış tasavvuf erbabını da müzik konusuna daha da yaklaştırmıştır.

Tanıma bahtiyarlığına erdiğim, "Türk Musikisi bu günlere geldiyse, onlar sayesinde geldi" denilen üç beş kişiden biri olan, merhum Hoca (m) Cahit (Gözkan) Bey; Şeyhine intisap ettiğinde, ut çalmaya yeni başladığını, şeyhinin udu yasaklayacağını zannederken, sohbetlere gidilirken, "Cahit sen udunu da getir" dediğini, sohbetin ya da zikrin bir yerinde, birden bire, "Cahit hadi çal" dediğini anlatır ve sebeb-i hikmetinin; o esnada sokaktan geçmekte olan

gizli polislere, müzik meşk ediliyor intibaı vermek olduğu açıklamasını yapardı.

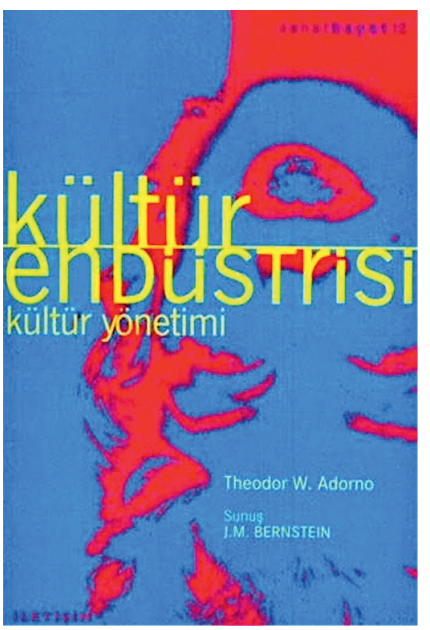
Bir taraftan eski tekke mensuplarının, bir tarafta eski dönemin mümessillerinin, bir tarafta yeni dönemde beklediği ilgiyi göremeyenlerin ve tabi eski kültüre hakikaten aşina ve seven, devam etmesi gerektiğine inanan, esasen zevk aldığı müzik bu olan münevverlerin gayretleriyle eski meşk usulünde ve himaye edilerek, bir tarafta kurulan konservatuvarla batı metotlarıyla ve formel olarak ama en çok radyo evlerinin resmi desteğinin ortamında, müzik öğretilmeye ve icra edilmeye devam eder. Atatürk'ün Alaturka müzik zevki ve fakat batı müziği öğretme arzusu dönem için ilginç ve tipik bir tutumdur.

Günümüze yaklaşıldıkça belediyelerin de sahaya girmeleriyle Alaturka ve Halk müziği öğretimi alanında adeta patlama yaşanır. Bu şimdiki hükümetin iş başında olduğu son on beş yılda –ki cumhuriyet tarihinin takriben 6'da 1'ine tekabül eder- bütün eski sanatların kurslarında, akıl sınırlarını zorlayacak bir kurs, eğitim patlaması yaşanmış, bunun tabi neticesi bu sanatlar araçsallaştırılarak tam da çağın zaruri boşluklarını doldurmak üzere üretilen metalara dönüşüp nitelik erozyonuna uğramışlardır. Müzik ise daha da vahim bir durumdadır.

Elbette nitelikli müzik, hem üretilmeye, hem de dinlenilmeye devam etmektedir, ancak "Enderun Teravihi" örneğinde olduğu gibi, adı üstünde Enderun'da kılınan teravih usulü, her ramazan, birkaç camide yalan yanlış eda edilerek, seviye ve anlam erozyonu ile beraber, ibadet geleneğini de tahrip etmek suretiyle cami mehabetini zedelemektedir. Bu, sarayları "Milli Saraylar" adıyla Millet Meclisine bağladığımıza göre "Enderun"u Camilerde halka açmak gibi bir tuhaf anlayışın ürünü galiba.

Diğer yandan konser salonlarından şehir meydanlarına kadar, muhtelif alanlarda icra edilmeye çalışılan, başta Alaturka musikinin zirvesi Mevlevi Ayinleri olmak üzere, müziğimizin seçkin eserleri, maalesef, Neyzen Tevfik'in Mısralarını akla getirecek vahamettedir. Neyzen merhumun süfehasının yerini şimdi, geniş cühela kitleleri ve onları peşlerinden sürüklemeye çalışan popülist tipler almıştır.

"Sanma ciddiyet ile sarf eylerim sanatımı
Ney elimde suyu durmuş kuru musluk gibidir
Bezm-i meyde süfehanın neye meftun oluşu
Nazarımda su içen eşşeğe ıslık gibidir."



Adorno, kültür ve kültürel endüstriyi eleştirel eğilimlerin ve potansiyellerin elendiği düzlemler olarak algılar. Kültürel eşyaları üreten ve bunları kitlesel iletişim araçları üzerinden dağıtan kültür endüstrisinin halkı manipüle ettiğini belirtir. Popüler kültür ile halkın pasifleşmesini özdeşleştirir, zira ekonomik koşulları ne kadar kötü olursa olsun popüler tüketim üzerinden kolaylıkla sağlanabilen hazla halk pasifleşmektedir. Görünüşteki farklılıklarına karşın kültürel metaların hepsinin aynı kökten geldiğini belirtir.

Dinleme kabiliyeti ve az çok hususi bilgi gerektiren müzik için ne yapabiliriz öyleyse. Kanaatimce kamu kurumları ve okullar, şimdilerde moda olan "medya okuryazarlığı" benzeri derslerle, her yaştan, her seviyeden taliplere "müzik okuryazarlığı" dersi vermelidirler. Müziğe dair birinci işleri bu olmalıdır. İkinci olarak, seçkin eserleri yalnız başlarına ve/veya az kişiyle dinleyebilecekleri "âsûde" mekânlar tesis etmelidirler.

Ancak her şeyi "devletten bekleme anlayışı da elbette ki doğru değil, en azından eksik. Kojin Karatani'nin, Marks'ın proletaryaya atfettiği gücü, "yeni kapitalizm" çağında "tüketiciler"de gören düşüncesinden ilhamla; yöneticiler nezdinde "seçmen" ve kültür endüstrisi için "tüketici" vasfımızla, taleplerimizin bölüşüm ve üretim süreçlerinde etkili olacağını varsayabiliriz. Bu, müzik için düşünüldüğünde, bizim zevkimizdeki yükselişle anlamlı ve kaliteli hale gelecektir. Bunun için yapmamız gereken ise, dayatılan ve endüstriyel zamanın boşluklarını dolduran müzik yerine, varoluşsal boşluğumuzdan başlayarak kişisel hasretlerimizi de dindirecek müziğe yönelmektir. Yahya Kemal ve Tanpınar'la "Neva Kâr" dinleme şansından mahrum olan bizlere, kolayca ulaşabileceğimiz Neva Kâr kayıtlarından birini, anlayarak dinlemek için iyi bir başlangıç kılavuzu olacak, çağdaş bir metni, Süleyman Seyfi Öğün'ün "Itri'nin Neva Kâr'ından Mülhem İzlenimci Bir Yazı"sını öneririm.

Daha ileri dinleme temrinlerinde ise Yahya Kemal ve Tanpınar'ı neden okumamız gerektiğinin ve nasıl müzik dinlediklerinin ipuçlarını Baki Süha veriyor: "Hamdi'de

ne zaman başladığını bilmediğim bir Türk Sanat Müziği sevgisi vardı. Klâsik musikîmizin bütün ustalarını tanıyor, eserlerini zevkle dinliyordu. Hamamizade İsmail Dede için ve Üçüncü Selim için iki ayrı etüd yapmıştır. Zaman zaman Radyoevi'ne gelir, Itrî, Zaharya, Dede ve Hacı Arif Beyi dinlemek için saatlerce diskotek odalarında veya stüdyolarda beklerdi. Son zamanlarda Zaharya için hazırlayacağı bir makaleye ilham ve malzeme toplamak üzere bu büyük bestecinin bütün eserlerini birkaç defa başından sonuna kadar sabırla dinlediğini bilirim. Hamdi, onları dinlerken tarih içinde sanki düşsel bir geziye çıkıyor, Osmanlı tarihinin

iniş ve çıkışlarını, zafer ve yenilgilerini, o çağlar içindeki uygarlığımızın şiirde, mimarîde, hat ve tezyinattaki paralellerini bir bir o bestelerde, o nağmelerde buluyor, notlar alıyor, tahliller yapıyor, bir gerçeği yakalayıp sezer gibi oldu mu, bir çocuk gibi seviniyor, fakat sırlarını saklayan eski garip bir simyager gibi, hiçbir şey söylemeden geldiği gibi sessizce stüdyoları terk ediyordu."

Yazının başında bir kısmını zikrettiğim Tanpınar'ın hatırasının tamamı şöyle: "Senesini, ne de gününü söyleyemeyeceğim. Herhalde İspanya dönüşünden sonra idi. Birgün eski Löbon'da oturuyorduk. Yahya Kemal birdenbire anlatmakta olduğu Paris hatıralarından silkinerek "Haydi kalk! Konservatuara gidelim" dedi. Arka sokaklardan geçerek, o zaman konservatuarın bulunduğu Tepebaşı'na çıktık. Konservatuara âdeta nefes nefese gittik. Müdür Ziya Bey'in odasına da hemen hemen aynı telâşla çıktık. Bu iyi adam bizi kendisine has sâfiyet ve dostlukla karşıladı. Kahve ikram etti. Yahya Kemal kahvesini bitirir bitirmez "Ziya Bey biz Nevâ Kâr'ı dinlemeğe geldik, dedi. Belki senin işin vardır; Selâhattin Bey'i bize çağır." Eser çalındığı müddetçe Yahya Kemal genişçe bir koltukta, sol eli her zaman olduğu gibi kalın bastonuna dayanmış ve bütün vücuduyla çok büyük bir ağacın önünde akan suya eğilmiş gibi musikîye ve onu bize acayip cüssesinden gönderen gramofona eğilmiş, sessiz sadasız dinledi. Arasıra cıgarası bitince dikkatinin kendisine biçtiği bu duruş değişiyor, sonra düşüncelerimizin devamlı arkadaşı vazifesine başlar başlamaz eski vaziyetini

alıyordu. “Eser bitince bir daha çal Selâhattin Bey!” dedi. Ve tekrar aynı dikkatle dinledi. Odayı Itrî’nin musikîsi ve onun dikkati beraberce doldurmuş gibiydi. O zamana kadar eski musikimizden epeyce şeyi dinlemiştim. Dede’yi oldukça tanıyordum. Itrî’yi ise inkılâplardan evvel Konya’da bulunduğum senelerde yapılan son Mevlevî Âyininde Mevlânâ için olan Na’t’ından tanımıştım. Bu eserlerin delâletiyle eski musikînin bizim olan kapalı cennetine girmiş sayılabilirdim. Fakat Nevâ Kâr büsbütün başka bir şeydi. Eser içimde bir yaz öğlesinde denize yerleşen güneş gibi yerleşti.” “Türk musikîsi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgî’nin artık hiç dinleyemediğimiz Segâh Kâr’ı, Itrî’nin Nevâ Kâr’ı (isterseniz buna Mevlânâ için yazdığı Na’t’ı da ilâve edersiniz; yahut birinden birini tercih edersiniz) ve Dede Efendi’nin Ferah- fezâ Âyini. Bu üç eser, yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler. Her şeyi bulmuş gibi görünen birincisinde garib bir tokluk ve arkaizm sadece bir zenginliği gösterir. Belki nağmenin şalı bulunmuştur. Itrî’de eşyanın yerli yerinde oturduğu kurulmuş ve kendisini de idrâk etmiş âlemle karşılaşırsınız. Klâsik bir san’attan beklenen her şeyle beraber. Üçüncüsünde, bir inkıraz devrinin bütün acısı, batan bir güneşin son ışıklarına benzeyen Nevâ Kâr, bu üç eserin arasında bir merkez gibidir.”

Bütün bunları söyleyen Tanpınar’ın ““Ben hakikî bir târik-i dünya gibi yaşadım. 61 yaşımda bir pikabım ve beş on plâğım oldu!” dediğini biliyor muydunuz? 61, öldüğü yaş üstadın. Şimdi eskilerin neden o kadar kuvvetli olduklarını anlıyorum. İnsan bütün ömründe on musiki eserini dinleyebilir, yirmi kitap okuyabilir –doğrusunu istersen bir manada ben de bunu yaptım- ve on beş yirmi tablo görür. Gerisi duman, lodos dalgası aç gözlülük filan. Eskilerin hayatı ancak buna müsaitti... Bizi hayatımızın bolluğu iflas ettiriyor.

Süleyman Seyfi Hocamın yazısının son paragrafı ile bitireyim söylemeye çalıştıklarımı: “Bütün bu izlenimler Neva Kâr’ın “nasıl” anlattığına dairdir. İyi ama Nevâ Kâr nihaî tahlilde “neyi” anlatıyor acaba? Aklıma Aldous Huxley’in müzik üzerine yazdığı bir deneme geliyor. Huxley müziğin “anlatılamayanı anlatmak” olduğunu ve esas amacının sesler marifetiyle sessizliği başarmak olduğunu yazıyordu. Nevâ Kâr tam da bunu, yani sessizliği anlatıyor.

Bilmem ben meramımı anlatabildim mi? •

KAYNAKLAR

- ADIGÜZEL, Güven, “Perilerin Dili”, İzdiham Yay. İstanbul 2015
- ADORNO, Teodor, “Minima Moralia, Çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, Metis Yay., İstanbul 2012
- _____“Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi”, İletişim Yay., İstanbul, 2007
- ALPTEKİN, Turan, “Bir Kültür Bir İnsan”, İletişim Yay., İstanbul 2001
- ALTINBİLEK; Cemil, KIRIM Ahmet ve GÖZKAN, M. Halit, “Musikide Bir Silsile: Hoca Cahit Gözkan’ın Musiki Mirası”, (2 Cilt), Kubbealtı Yay., İstanbul 2010
- AYVAZOĞLU, Beşir, “Yahya Kemal Eve Dönen Adam”, Kapı Yay., İstanbul 2008
- BEYATLI, Yahya Kemal, “Mektuplar Ve Makaleler” İFC. Yay., İstanbul 1977
- EDİBOĞLU, Baki Süha, “Bizim Kuşak ve Ötekiler”, Varlık Yay., İstanbul 1968
- ENGÜNÜN, İnci, “Tanpınar’ın Bilinmeyen Hatıraları IV”, Dergâh, Yıl: VI, Sayı: 65, Temmuz 1995
- ERGÜR, Ali, “Portedeki Hayalet”, Bağlam Yay., İstanbul 2002
- İNCİ, Handan, “Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın”, YKY., İstanbul 2014
- KARATANİ, Kojin, “Metafor Olarak Mimari”, Metis Yay., İstanbul 2006
- _____“Derinliğin Keşfi”, Metis Yay., İstanbul 2011
- KULAK, Önder, “Teodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür”, İthaki Yay., İstanbul 2017
- MERİÇ, Murat, “100 Şarkıda Memleket Tarihi”, Ağaçkakan Yay., İstanbul 2016
- ÖĞÜN, Süleyman Seyfi, “Türk Politik Kültürü”, Alfa Yay., İstanbul 2004
- _____“Itri’nin Neva Kâr’ından Mülhem İzlenimci Bir Yazı”, Doğu Batı, Yıl: XV, Sayı: 62, Ağustos, Eylül, Ekim 2012
- ÖĞÜTLE, Vefa Saygın ve ETİL, Hüseyin, “Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları”, Doğu Batı, Yıl: XV, Sayı: 62, Ağustos, Eylül, Ekim 2012
- ÖZDEN, Erhan, “Osmanlı Maarifinde Musiki” TTK Yay., Ankara 2015
- ÖZEKE, Ahmet Doğan, “Neyzenler Kahvesi”, Pan Yay., İstanbul 2000
- SCOTT, James C, “Tahakküm ve Direniş Sanatları”, Çev. Alev Türker, Ayrıntı Yay., İstanbul 1995
- SUNGUR, Erol, “Dindar Tüketim Anlayışında Dindar Yaşam Biçimleri”, Ankara Okulu Yay., Ankara 2016
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Huzur”, Tercüman Yay., İstanbul 1972
- _____“Beş Şehir” YKY (Tam Metin), İstanbul 2000
- _____“Yaşadığım Gibi”, (Hzl. Birol Emil), Dergâh Yay., İstanbul 1996
- _____“Aydaki Kadın”, Dergâh Yay., İstanbul 1987
- _____“Yaz Yağmuru”, Nakışlar Yayınevi, Tarihsiz
- _____“Denemeler, Mektuplar, Röportajlar: Hep Aynı Boşluk”, Haz: Erol Gökşen, Dergâh Yay., İstanbul 2016
- TANRIKORUR, Cinuçen, “Saz u Söz Arasında”, Dergâh Yay., İstanbul 2003
- UÇMAN, Abdullah, “Edebiyat Dersleri” YKY., İstanbul 2003
- ÜNVER, A. Süheyl, “Yahya Kemal’in Dünyası”, Tercüman Yay., İstanbul, 1980

Musiki ve Şehrin Ruhu

PROF. DR. İLHAN ÖZKEÇECİ
Yıldız Teknik Üniversitesi Öğretim Üyesi

MUSİKİ NEDİR? TARİF VE TAVSİFİ NASILDIR? DERLER Kİ; "MUSİKİ RUHUN GIDASIDIR". RUH NEYİ TEMSİL EDER? HAKKINDA BİLGİ VAR MIDIR? Bütün bu kavramlar üstüne çok söz söylenmiş, yazılmış, çizilmiştir. "Bizce musiki" denince ne anlaşılır? Bunu cevabı, pek bilindik, popüler cümleler midir? Yoksa hakikaten nağmelerini duyunca içimizi ürperten, zerrelerimizi harekete geçiren bir büyük sadme (sarsıntı, çarpma) mıdır?

İnsan hayatında duygu, düşünce, hissiyat gibi temel hassasiyetlerden olan önemli noktalar vardır. Musiki de bu his dünyasında çok farklı yeri olan vazgeçilmezlerdendir. Musiki demek, insanın yaşadığı âlemi adeta cennete çeviren bir müessir demektir. Onu için gece-gündüz, soğuk-sıcak, yaz-kış, yerli-yabancı, dost-düşman yoktur. Onun engin bahçeleri, çiçeklikleri vardır. Her birisinin tadı bir başka nefasette, her birisinin rengi bir başka letafettedir. Gözlerinizi kapadığınızda onun müşfik kucağında bulursunuz kendinizi. Her makamı başka bir dünyaya götürür. Birisi sizi şu âleme taşırken bir başkası bambaşka bir atmosfere doğru seyahate çıkarır. İçinizdeki sıkıntılar, gam, keder onunla hafifler yok olur. Musiki sayesinde hiç tanımadığınız insanlarla dost olur, hatta dilini bile bilmediğiniz dünya insanları ile neredeyse yürekleriniz bir çarpar. İşte sizi fezalardan fezalara uçuran musiki bu musikidir.[1]

TÜRK MUSİKİSİ

Etki ve yansımaları bakımından çok ayrı bir mevkidedir musikimiz. Bir milleti millet yapan, onun da ötesinde bir medeniyet musikisi haline gelen "Türk Musikisi" tarihte geçirdiği dönemlerle pek çok tecrübe ve birikimi de bünyesinde

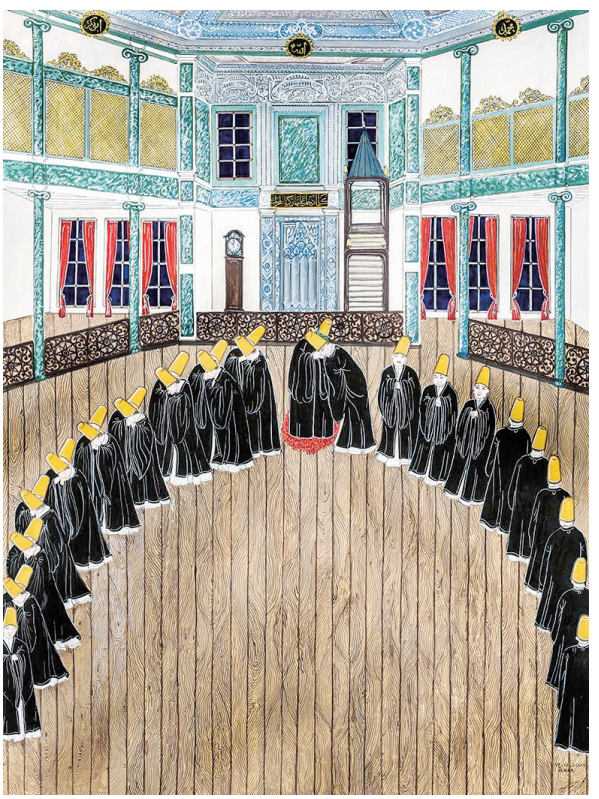
1 Süleyman Doğan, "Akademisyenler Konuşuyor - YTÜ Öğretim Üyesi Prof. İlhan Özkeçeci - Tarab: Tescilli İlk Türk Sazımız", Yeni Birlik Gazetesi, 9 Mayıs 2017 Salı.

barındırır. İnsan tabiatı gereği güzel sese olan düşkünlük, onu her gördüğü yerde peşinden sürüklemiş ve hayatının pek çok safhasında onunla hemhal olmuştur. İnsanın günlük yaşamı, çevre toplum ilişkileri, dini tören ve meclisler, savaş-mücadele ortamları hep bu temel dinamik çevresinde yaşama şansı bulmuştur. Bu bakımdan Türk tarihinde de Orta Asya erken dönemleri olsun, Horasan-Türkistan dönemleri, Türkiye devreleri olsun her birinde musiki hayatın merkezinde yer almış bir tarihi kıymettir. [2]

Osmanlıda hayatiyetini sürdüren musiki renkten renge, kalıptan kalıba girerek yeni yeni tablolar ortaya koymuştur. Anadolu'dan Avrupa'ya doğru sefer ederken farklı çeşnileri de tanıyan bu kültür gösterdiği inkişafla bir medeniyet unsuru olmuştur. Ve süzülerek o günlerden bugünümüze ulaşabilen nadide eserleri bizim ruh dünyamızı da bir başka âleme çevirmiştir.

Osmanlı musikisi, aynen edebiyatında, mimaride ve hatta olduğu gibi Osmanlı üst kimliğinin genel şartları içinde meydana gelmiş bir bileşim, bir küll'dür. Osmanlının ortaya koyduğu medeniyetin kendine has yapısı bu musikinin üretilme ortamını sağlayan temeli oluşturur. Bu temel üzerinde yükselen mimari eserler, hat, resim (minyatür) gibi benzeri unsurlar, üretilen edebi eserler, sanatın farklı alanlarında vücuda gelmiş, birbiriyle paralellik arz eden, birbirini bütünleyen unsurlardır.[3]

Musiki, yukarıda bahsi geçen sanat dallarıyla bir bütünü oluşturur. O mimari yapıyı inşa eden medeniyetin aynı nağmeleri terennüm eden edebiyatı, dili; aynı dünyayı aydınlatan diğer sanatlarıyla birlikte musikisi de daireyi tamamlar. Zengin-fakir, Müslim - gayrimüslim olsun tesir sahası değişmeyen, adeta insanlığın ortak meşalesidir musiki. Böylesi dillere destan olan musikinin bir de hayat seyri vardır ki inişli-çıkışlıdır. Eğitimin hoca-talebe çerçevesinde bire bir sürdürülmesi ile sazlı-sözlü musiki eserlerinin talimi başarı ile gerçekleştirilirken, kayıt ve nakil konularında bir kısım kopukluklar, parçalanmalar da yaşanmıştır.



Osmanlı döneminde musiki bir ilim olarak vasıflandırılmıştır. Yalnızca "musiki" adıyla anılan bu ilimle ilgili nazari kitaplar yazılmakta ve eserler bu mecmualara kaydedilmekteydi. Fakat Osmanlı dönemi boyunca musiki tarihi konusunda yazılmış, musikişinasları anlatan tek biyografik eser; şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrab'ül-Âsâr'ı hariç tutulduğunda çalışmalar çok sınırlıdır. XX. yüzyıl başlarında Rauf Yekta Bey'in (1871-1935) gazete ve mecmualarda yazdığı yazılar ve yaptığı diğer çalışmalar Türk musiki tarihinin incelenmesi konusuna ilk önemli çalışmalardır.[4]

Türk musikisi, Osmanlı'nın son devirlerinde resmi kabullerde ikbalden düşerken Cumhuriyet'in ilk yıllarında da milletin kendi öz malı olmasına rağmen üvey evlat muamelesi görmüştür. Her ne kadar bir kısım nakısa (eksiklik) varsa da bunların tamiri, telafisi yoluna gidilmemiş, bilakis ithal Avrupa kültür ve musikisi ile ülke için yeni gelecekler aranmıştır. Fakat bunca yıldır yaşananlarla beraber gelen sonuç ortadadır. Ne kadar yol alabilmişiz, neler kazanabilmişiz tartışmak gereklidir.

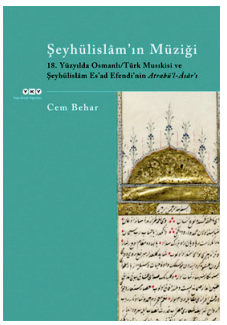
EĞİTİMDE MUSİKİ

Eğitim dünyamızda musiki, ilkokullardan başlayarak, hatır için ve biraz zorlama ile de olsa ekseriyetle haftada bir saatlik bir öykünme olmuştur diyebiliriz. Tabii sözü bugünkü eğitimden değil de elli yıl öncesinde yaşadıklarımızı hatırlayarak dile getireceğiz. 60'lı yıllardaki ilkokul devreleri-

2 İlhan Özkeçeci, "Milli Sanatlarımız ve Musikimize Bugünden Bir Bakış", Yıldız Journal of Art And Design Volume: 1, Issue: 1, 2014, Pp 36-55. P.46.

3 Gönül Paçacı (Sanat Danışmanı ve Metin Yazarı),"Osmanlının Sesleri- Hoca Mehmed Zekai Dede", Genel Yönetmen: Bülent Özükan, "Boyut Müzik- Boyut Yayın Grubu, Baskı: boyut yayıncılık matbaacılık A.Ş. tesisleri, İstanbul tarihsiz.

4 İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki musiki Yazmalarının Kataloğu, Haz. Harun korkmaz, Yayınlayanlar: Cemal Kafadar - Gönül Alpay Tekin, Yayınlandığı Yer: Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri Ve Medeniyetleri Bölümü 2015, s. 3.



mizde "Daha dün annemizin kollarında yaşarken", "küçük asker", "Baltalar elimizde", "bir gün okula giderken" gibi birçok okul şarkısı bize o yıllardan hatıradır. "Okullar İçin Müzik" isimli kitaplarda; Avrupa menşeli, bir kısım basit çocuk şarkıları olduğu gibi, çağdaş bestecilerimizin de yapıtlarından parçalar yer almaktaydı. Bu şarkılar çocuk korolarınca piyano vb. batı sazları eşliğinde farklı tarzlarda okunurdu. Ama ne yazık ki bu türden yoğun çabalar netice vermedi. Okulda bu müziklerle büyüyenler ileride daha çok kendi musikisine yöneldi. Belki bu seçiminde kaliteli müzik seçimi olmadı ama resmi baskının da başarılı sonuçları olmadı. Özetle köksüz bir dayatma neticesinde bugünlere kadar gelen bir reddiye kendisini göstermiştir.

Mandolin'in -neredeyse mecburi- bir saz olduğu ve daha sonraki yıllarda flütle tanışan eğitim neslimiz, okul ortamında kendi musiki kültürü adına bir şey göremedi. Diğer taraftan, toplumun yegâne medyası olan radyoda az da olsa Türk musikisinden söz edilebiliyordu. Ama ne yazık ki burada da Halk müziği-Sanat müziği gibi çatışmalı kavramlar makası daha da açıyor ve bir bünyenin iki alanını birbirinden giderek ayırıyordu.

Aslında, musiki bir bütündür. Bunun halk veya saray ayırımı olamaz. Tabii ki bir entelektüel kitlenin daha ince işlenmiş, detaylandırılmış bir musikisi olacaktır. Lakin bu fark temelde değil teferruatta olacaktır. Türk musiki kültürü yüzyıllar öncesinde neşvü nema bularak günümüze kadar gelmiştir. Kayıt vasıtalarının, nota sistemlerinin de yeterli olmamasıyla pek çok eserimiz tarihin derinliklerinde kaybolup gitmiştir. Herhalde bunun bir diğer sebebi de toplum olarak batıya yönelirken, kendi eser ve kültür değerlerimizi ciddi biçimde ihmalimiz olmalıdır. XVIII. yüzyıldan itibaren başlayan Avrupa'ya ilgi, giderek artmış ve bu vesileyle terazinin bir kefesi batı kültür değerleriyle doldurulurken, diğer taraf zayıflamış, güçsüzleşerek hafiflemiştir. Bu oluşum zaman içerisinde yoğunlaşarak Türk toplumunun kültür dünyasını istila eder hale gelmiştir.

■ **En yüce değerlere inanırken, hayatı çok düşük bir şekilde sürdürürsek, yerden kalkmamız neredeyse imkânsız hale gelecektir. Demek ki ruhun canlanması, inancın, imanın yenilenmesi sayesinde gerçekleşecektir. Yalnız dil ile değil, kalbi de buna iştirak ettirirsek, elimizden ve dilimizden sadır olan kötülükler bir bir azalacak ve bizi ruhen yücelterek ulvi âleme taşıyacaktır.**

Bugün mimari alanda nasıl gerçek abideler meydana getiremiyorsak, musikide de, şiirde de güçlü satırlar dizemiyor, çarpıcı eserler meydana getiremiyoruz demektir. Bu da hal-i pür melalimizi gözler önüne sermektedir.

Yazının başında zikrettiğimiz "musiki ruhun gıdasıdır" sözünde aynı zamanda ruhun karakterinin musiki olarak tezahürü bahis mevzuudur. Yani, biz önce özümüzden, ruh derinliklerimizden gelen güç ve kaliteyi kaybettik. Herhalde, gerçek ahlakın, toplumda, ticarette, sanatta, beşeri münasebetlerde, hâsılı hayatın bütün noktalarında zaafa uğraması, kültürel yapımızın da zayıflayarak bozulmasını getirmiştir. En yüce değerlere inanırken, hayatı çok düşük bir şekilde sürdürürsek, yerden kalkmamız neredeyse imkânsız hale gelecektir. Demek ki ruhun canlanması, inancın, imanın yenilenmesi sayesinde gerçekleşecektir. Yalnız dil ile değil, kalbi de buna iştirak ettirirsek, elimizden ve dilimizden sadır olan kötülükler bir bir azalacak ve bizi ruhen yücelterek ulvi âleme taşıyacaktır.

Musiki, aynı zamanda bir ahlaki seviyeyi de gösterir. Hakk'ın nimetlerinden olan güzel ve âhenkli sesin, toplu renkler âlemi gibi âhenk ve tertip üzere cihana yayılması aynı zamanda insanlığın kurtuluşunu müjdeler. Şu halde musiki bir eğlence vasıtası değil bil'akis bir edep kaynağı, bir şifa ve bir tedavi menbaıdır.

ŞEHRİN MUSİKİSİ

Bütün bu tartışmalardan sonra kendi iç dünyamıza, beldemize ve şehrimize dönecek olursak şehrin de bir musikisi vardır. Yalnızca ses ve frekans olarak mütalaa etmenin ötesinde şehrin yaşadığı hayat, günlük münasebetler, insan ilişkileri, geçmişten gelen ve bugün halen yaşayan adet ve davranışların hepsi şehrin yaşayış musikisinin tezahürleridir. Ancak bu olaylar, tarihi geçmişten kendisine bir damar bularak bugüne intikal ediyorsa bir anlam ve değeri olacak ve kendi vasfıyla anılmak hakkına sahip olacaktır. Eğer bu köklü değerler bugünün toplumunda kendisine yeterince yer bulamıyorsa, o zaman boşluğu dış etkenler, yabancı unsurlar dolduracaktır.

Soruyu şimdi soralım: "şehrin bir musikisi var mıdır?". Cevabı herkes kendisi versin. Neticede şehir, ruhunda gerçek bir musikiye sahipse, beşeri

münasebetler büyük-küçük ilişkileri ile aile fertlerinin sağlamlık gösteren yapısı hep bu musikinin kaliteli veya kalitesizliği ile aynı yolda yürüyecektir. Bir de şehrin fonetik açıdan musikisine bakılacak olursa, gerçekle sahtenin ayırımı daha net bir şekilde kendisini gösterecektir.

Musikimizin bin yıllar içerisinde oluşan kimyası, bugüne kadar nice cana ilaç olmuş, derdini söyletmiş, hüznünü, aşkını dile getirmiş ve hayatın tadı-tuzu olmuştur. Bu musikinin ahengi, hayatın ağır yükü altında ezilen insana bir ferahlık müjdesi olmuş, ömür boyu ona yoldaşlık etmiştir. Doğduğunda kulağına okunan ezan ve kaametten, ölümündeki sala'sına kadar bir ömür süresince can suyu neredeyse bu musikidir.

Şimdi baktığımızda nice çok çok katlı binalarla, nice konforlu araçlarla lüks hayatı iç içe yaşarken; tefekkürden uzak, çalışmadan, üretmeden, alın terine bulanmadan yaşananların ne kadarı gerçek bir şehir olmak hakkını verir. Bu, zarif ve nezih duygularla bezenmeyen insanın; kaba, sert, duygusuz katı kalple, yaşarmayan gözlerle sürdürdüğü dünya hayatında, parlak bir geleceğinin de olamayacağının açık işaretidir.

Eski zamanlarda insan; mahallesi, camisi, mektebi, mezarlığı ve bütün hayatı yaşarken, ölümü de unutmaz nihayetinde bu dünyayı terk edeceğini, hakikatte bu dünyanın yalan olduğunu bilirdi. O halde lüks hayatı yaşayan kalplerin rikkate gelmesi, bugünü gibi yarını da düşünmesiyle "hedef insan"lığa doğru gerçek adımlar atmanın gereği de bu suretle ortaya çıkmaz mı?

Bizi bu kabalığa, bu duygusuzluğa götüren sebeplerden birisinin de düşük kalitedeki musiki olduğunu söyleyebiliriz. Bugün her yandan baskın bir biçimde duyduğumuz vasıfsız musiki, etkileriyle insanın iç âlemini kasvete duçar eden bir yapıya sahiptir. Açıkçası bizden hiçbir renk taşımayan (ve bazı kesimlerce evrensel müzik olarak takdim edilen) birtakım seslerle nesillerimizin ruh sağlığı bozulmakta, Milli musikinin şahsiyetli motiflerini kaybetmekle de toplum ayrışmaya, ruhen bozulmaya doğru gitmektedir. Her sanatta olduğu gibi musikide de inancın, duygu dünyasının kodları vardır. Ve siz hangi kültür ve inancın musikisini dinlerseniz karakteriniz de o yönde gelişecektir. •

KAYNAKÇA

- Gönül Paçacı (Sanat Danışmanı ve Metin Yazarı),"Osmanlının Sesleri- Hoca Mehmed Zekai Dede", Genel Yönetmen: Bülent Özükan, "Boyut Müzik- Boyut Yayın Grubu, Baskı: boyut yayıncılık matbaacılık A.Ş. tesisleri, İstanbul tarihsiz.
- İlhan Özkeçeci, "Milli Sanatlarımız ve Musikimize Bugünden Bir Bakış",Yıldız Journal of Art And Design Volume: 1, Issue: 1, 2014, Pp 36-55.
- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Musiki Yazmalarının Kataloğu, Haz. Harun korkmaz, Yayınlayanlar: Cemal Kafadar - Gönül Alpay Tekin, Yayınlandığı Yer: Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri Ve Medeniyetleri Bölümü 2015.
- Süleyman Doğan, "Akademisyenler Konuşuyor - YTÜ Öğretim Üyesi Prof. İlhan Özkeçeci - Tarab: Tescilli İlk Türk Sazımız", Yeni Birlik Gazetesi, 9 Mayıs 2017 Salı.

Kayseri Türküleri Üzerinden Bir Mekân Okuması

DOÇ. DR. MUTEBER ERBAY
KTU Mimarlık Fakültesi
Öğretim Üyesi

Bu çalışma bir mimar gözüyle Kayseri Türküleri üzerinden bir mekân okuması yapmaktadır. Çalışmanın çıkış noktası "Türküler ve Mekânlar" hakkında yapmış olduğum diğer mekân okumalarımdır.

GİRİŞ

Türkü deyince Anadolu canlanır gözümüzde. Bunun olması o kadar doğaldır ki aslında. Çünkü türküler Anadolu'nun bağrından çıkmıştır ve Anadolu'nun sesidir. Bize ulaşmaları onlar, yüzler değil asırlar sürmüştür. O yüzden bu kadar dingin, süregelen, unutulmaz ve değerlidir. Çünkü buram buram biz kokar. Çünkü bir motif gibi işlenmiştir. Sabırla, sevgiyle, duyguyla beslemiş, öyle sunulmuştur bize. Yazılarak değil, söylenerek, dilden dile dolaşarak sürmüştür yolculuğu. İçinde aşk vardır, sevgi vardır, hasret vardır, özlem vardır, gurbet, hüzün vardır, matem vardır, ağıt vardır, sitem vardır, isyan vardır, savaş vardır, coşku vardır, düğün vardır, umut vardır, ninni vardır, nasihat vardır, hiciv vardır... Liste uzayıp gider. Ve tabi ki ilk söyleyeni vardır. Aslında "yakıcı"[1] denir onlara. Türkü söylenmez çünkü türkü yakılır. O kadar zengindir ki, yaşanmışlıklarıyla, hikâyeleriyle tarihin canlı tanığıdırlar. Onlardan öğreniriz ağlamayı, gülmeyi sevdalıkları, en çok da ayrılıkları... Hayatın yansımasıdır. O kadar bizdendir ki adeta ayna tutarlar bize. Ne olduğumuzu, kim olduğumuzu, nereden geldiğimiz hatırlatırlar.

Bunun yanı sıra birçok bilgi de taşır türküler; sosyal hayattan, kültürden, geleneklerden, yaşam tarzlarından, giyim kuşamdan, kullanılan eşyalara

1 Özçelik, M., 2013. Türküler Bizi Söyler, s: 17.

▲ **Resim 1: Erciyes Dağı**

kadar. Birçok açıdan da incelenebilirler. Ben kendi adıma bir mimar gözüyle baktığımda, mekân açısından o kadar çok iz buldum ki türkülerde çeşitli yayımlarla da paylaştım. Türkülerdeki mekânları inceledim ve sınıflandırdım[2], türkülerde mekânların yansıttığı yalnızlık ve sürgün duygusunu irdeledim[3], mekânların fısıldadığı bir türküden yola çıkarak değişen hayatları yazdım[4]. Son olarak da türkülerde geçen mekânların, günümüz popüler müzik kültüründeki karşılığını araştırdığım bir makale yayımladım[5].

Kayseri Büyükşehir Strateji Araştırma Merkezi (BÜSAM) tarafından yayımlanan "Düşünen Şehir" dergisinin bu sayıdaki ana konusunun "Şehir ve Müzik" olduğunu öğrenince Kayseri Türkülerini de mekânsal açıdan incelemek istedim. Çünkü Kayseri, İç Anadolu'nun en eski höyüklerinden birine sahip çok önemli yerleşmelerden bir tanesi, hatta beşiği. MÖ 3 bin yılına kadar uzanan yerleşmede yaşam, Hititlerden başlayarak Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular, Osmanlılar ve günümüze uzanan çok geniş bir tarih sürecinde hüküm sürmüş[6]. Bu kadar çok katmanı barındıran bir kentte yöresel türkülerin zenginliği tartışılmaz.

KAYSERİ TÜRKÜLERİ VE MEKÂNLAR

Kayseri türkülerine baktığımızda dilimize dolanan, çaldığı anda eşlik ettiğimiz o kadar çok türküsü var ki. Eminim çoğunun Kayseri yöresine ait olduğunu bilmiyorsunuzdur. İşte bunlardan bir kaçı; Gesi Bağlarında Dolanıyorum, Erkilet Güzeli Bağlar Bozuyor (Tek tek basaraktan), Yarim İstanbul'u Mesken mi Tuttun, Bir Of Çeksem Karşıki Dağlar Yıkılır, Taşa Basma İz Olur, Bahçe Duvarını Aştım, Süpürgesi Yoncadan, Çarşıya Vardım Erikten Aldım, Horozumu Kaçırdılar Damdan Dama Aşırdılar ve daha niceleri... Şaşırdınız değil mi? Açıkçası ben de birkaçını biliyordum ama bu

2 Erbay, M., 2004. "Türküler ve Mekanlar" KILAVUZ DERGİSİ, No:13, s: 61-63.
3 Erbay, M., 2004. "Türkülerde Mekanların Yansıttığı Yalnızlık ve Sürgün Duygusu", ADA DERGİSİ, Sayı: 2, s: 54-55.
4 Erbay, M., 2007. "Mekanların Türküsü", TEKNE DERGİSİ, Sayı: 11, s: 37.
5 Erbay, M., 2012. "Türkülerde Geçen Mekân Tanımlarının Mimarlık Bağlamında Sınıflandırılması ve Popüler Müzik Kültüründeki Karşılığı", KTU I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu, 16-19 Ekim 2012, Osman Turan Kültür ve Kongre Merkezi, Trabzon, Sempozyum Bildirileri Kitabı, s: 321-343.
6 Kayseri il Yıllığı 1998, Kayseri Valiliği

kadar çok olduğunu bilmiyordum. Bu araştırma sayesinde öğrenme şansım oldu. Bu da türkülerin ne kadar evrensel bir dil olduğunu gösterir aslında. İçindeki hikâye dokunursa bize sahipleniyoruz hemen. Hangi yöreden çıktığı pek fark etmiyor. Bizimdir o sonuçta. Bu topraklardan çıkmıştır.

Şimdi bu birbirinden güzel türkülerin mekânsal serüvenine başlayalım mı?

Bu çalışmada ben mekânları genel ve özel olarak ikiye ayırdım. Çünkü bu yörenin türkülerini incelediğimde mekân tanımlaması olarak genel dediğim; yer adı belirtilmiş ve kentin genel coğrafi özelliklerini (dağ, ova, ırmak, kale, vb) tanımlayan türküler ile daha özel dediğim; bağ, bahçe, bostan, han, ev, dam, çeşme, kuyu gibi aslında sosyal bir yaşantının izlerini taşıyan mekânlara rastladım.

▲ **Resim 2: Develi ovası**

GENEL MEKÂN TANIMLARI

Kayseri türkülerini irdelediğimizde yer tanımlaması yapan türkülere rastlıyoruz. Erciyes Dağı, Germir bağları, Hacılar, Vezirhan gibi kenti genel anlamda tanıtan mekân isimlerinin geçtiği türkülerimiz şunlardır;

- Erciyes kralı harmancık yurdu, Nicoldu dağların aslanı kurdu (*Erciyes Kralı Kozanoğlu)*
- Erkilet güzeli bağlar bozuyor, Kirpikleri kalem olmuş yazıyor (*Tek Tek Basaraktan)*
- Her ne zaman görsem seni Everek Dağı, Yüreğimde bir incecik sızı var anam sızı var (*Everek Dağı)*
- Cırlavuk yolları cızıdan cızı, Elinde dividi koynunda cüzü (*Cırlavuk Yolları Cızıdan Cızı)*
- Gesi bağlarında dolanıyorum, Yitirdim yarimi aranıyorum (*Gesi Bağları)*
- Gine yeşillendi Germir bağları, Bakarım erimez dağların karı (*Gine Yeşillendi Germir Bağları)*
- Hacılar köyünü bastığım oldu, Tütünün dengi de yastığım oldu (*Tütüncünün Kızı)*
- Atım kalk gidelim Halep haneden, Yemin kestireyim Eğri kaleden (*Atım Kalk Gidelim Halep Haneden)*
- Vezirhan içinde dabakam kaldı (*Ahmedin Başlığı Gürcü Başlığı)*
- Ali Dağı derler de dağların hası, İndik Hisarcığa yedik kirazı (*Ali Dağı Derler De Dağların Hası)*
- Şekerdağı'nın da hiç eksilmez gıcısı, Şekerdağı'nda da avcılar gezer (*Şeker Dağı)*
- Çıktım Kozan'ın dağına... Kozan dağı karlı da buzlu (*Kozanoğlu Destanı)*

Bunun yanı sıra Kayseri'nin simgesi haline gelen Erciyes Dağı kentin en belirgin coğrafi özelliklerinden bir tanesi (Resim 1). Yani dağlar... Erciyes'in yanı sıra Ali Dağı, Şekerdağı, Everek Dağı, Kozan Dağı isimleri ile anılırken genel adıyla dağlar da türkülerdeki yerini almış. İşte birkaç örnek;

- Aman keklik yaman keklik çil keklik aman, Çık dağların başına da öt keklik aman (*Akşam Aşıp Gidiyor)*
- Yüce dağ başının bir yanı yoldur... Süpürgesin yolmuş gelir ırmaktan (*Aman Ecel Aman Üç Gün Ara Ver)*
- Bir of çeksem karşıki dağlar yıkılır (*Bir Of Çeksem)*
- İğde çiçek açmış dallar götürmez, Dağlar diken olmuş kervan oturmaz (*Yarim İstanbul'u Mesken Mi Tuttun)*
- Karşı dağdan gelen atlı, Terkisinde kilim katlı (*Çoban)*
- Aşamam dağları (anem) aş da gel yârim, Mevla kanat versin (anem) uç da gel yârim (*Yeni Kalaylanmış Sofanın Tası)*
- Yüce dağdan indirdiler al ile Kollarımı bağladılar şal ile (*Zalim Felek Değirmenin Döndü Mü)?*

- Uca dağ başında can otu biter, Bir seda geldi de ölümden beter (*Dağların - Kar Yağdı Gene)*
- Dağların ayazında, Karların beyazında (*Derdim Var Benim)*
- Kalk gidelim şu dağların başından, Av edelim de kekliğinden kuşundan (*Gaziler De Deli Poyraz Gaziler)*

Kayseri ve Develi ovaları (Resim 2) meşhur olan yörede ovalar da şöyle betimlenmiş;

- Kekliği düz ovada avlarlar aman, Güzellere meyil bağlarlar aman (*Akşam Aşıp Gidiyor)*
- Düz ovayı danedim, Hiç kimse savuşmuyor (*Yük Üstünde Puşular)*
- Kırlangıçlar (aman) yüksek yapar yuvayı, İner düz ovaya sürer (aman) sefayı (*Kırlangıçlar Yüksek Yapar Yuvayı)*

Ve tabi ki Kızılırmak... Türkiye topraklarından doğarak yine, Türkiye topraklarından denize dökülen en uzun akarsuyu olan bu ırmağın yaklaşık 128 km'lik bölümü Kayseri il sınırları içinden geçmektedir. Hal böyle iken Kozanoğlu Destanı türküsünde de yerini almıştır;

- Kızılırmak akmam diyor, Kenarımı yıkmam diyor (*Kozanoğlu Destanı)*

▲ **Resim 3: Kayseri 1925**

ÖZEL MEKÂN TANIMLARI

Kayseri türkülerinde özel mekân tanımları, yörenin mekânsal yapısı hakkında bize bilgiler sunmaktadır. Örneğin mahalle kültürünün aktif olarak yaşandığı dönemlerde, asfalt yolların bulunmadığı sokaklar türkülere de taşınmıştır;

- Efeler şu mahlede bir güzel, Devriyeler gelir de peşime düşer (*Al Bostancı Bir Bostan Ver)*
- Taşa basma iz olur, Kız kunduran toz olur (*Taşa Basma İz Olur)*

türkülerinde olduğu gibi. Ev özelinde bakacak olursak yine evin önü ya da dış özelliği hakkında bilgiler sunan ve yine mahalle kültürüne atıfta bulunarak yakın konumlanmayı işaret eden türküler bulunmaktadır. Kapının sadece odaya girip çıkmak için değil bir depolama işlevine de vurgu yapan sözler türkülerdeki yerini şöyle almıştır;

- Evin önü sarmaşık, Sarmadan oldum âşık (*Evin Önü Sarmaşık)*
- Evlerinin önü çevirme de çardağı.., Evlerinin önü aman iğde ağacı (*Evlerinin Önü Çevirme)*

▲ **Resim 4: Gavremoğlu Çeşmesi**

- Evleri görünüyor galice fotinli gelin..., Evleri uçta yarim galice fotinli gelin (*Altunu Bozdurayım Galice)*
- Evleri uçta yarim de, Ne verin müjde yârim *(Hele Hele Yavrum Bir Tane)*
- Ak sıvadır evimizin yapısı, Böyle mi olur güzellerin hepisi (*Altın Tas İçinde Kınam Ezildi)*
- Kap'ardına asıvermiş eleği..., Kap'ardına asıvermiş çıkrığı, (*Kapı Ardına Asıvermiş Eleği)*

Diğer çalışmalarımda da oldukça fazla karşımıza çıkan evin damları Kayseri türkülerinde de mevcuttur. Bu durum yöredeki yerleşimlerde evlerin birbirleri ile olan yakın konumu ve işlevselliği ile açıklanabilir (Resim 3).

- Horozumu kaçırdılar, Damdan dama aşırdılar (*Horozumu Kaçırdılar)*
- Dama vurdum bir depik, Damın direği kepik (*Akşam Arada Kaldı)*
- Dama çıkmış bir güzel, Aman damın etrafın gezer amman (*Ayvanın İrisine*)

- Dam başında dirgenlik, Ne hoş olur ergenlik (*Elinde Süt Küleği)*
- Kiremitten su damlar, Bir kız verin adamlar (*Kiremitten Su Damlar)*

Köy hayatının vazgeçilmezi olan kuyular da Kayseri türkülerinde yerini almıştır. Ayrıca ülkemizin en eski çeşmeleri de yöreye özgü mimarisi ile Kayseri'de bulunmaktadır (Resim 4). Çeşmelerin sosyal hayattaki yeri türküler üzerinden çok güzel okunmaktadır.

- Kuyunun başında mevtam yunuyor, Düşmanlarım kıs kıs olmuş gülüyor (*Cırlavuk Yolları Cızıdan Cızı)*
- İndim kuyu dibine de, Kuyu dibi saz imiş (*İndim Kuyu Dibine)*
- Subaşında ağlama Fadimem, Ciğerimi dağlama Fadimem *(Fadimem Süslü Gezer)*
- Gümbürdesin evimizin kuyusu, Yarim güzel ayrılamam doğrusu (*Gümbürdesin Evimizin Kuyusu)*
- Guyunun başına gelmesin eller (aman aman), Bugün efkarlıyım açmasın güller (*Kuyunun Başına Gelmesin Eller)*
- Suya gider su testisi doldurur, Eve gelir gül benzini soldurur (*Küçük Yaşta Aldım Sazı Elime)*

Bir başka mekân tanımlaması da bağ, bahçe, bostan ve asmalardır.

▲ **Resim 5: Vezirhan**

- Al bostancı bir bostan ver hastam var (aman), Asmanın dibine gelmiş yosmam var (*Al Bostancı Bir Bostan Ver)*
- Asmalarda kol uzatmış dallere, Sen düşürdün beni halden hallere (*Asmalarda Kol Uzatmış Dallere)*
- Bahçe duvarından aşdım, Sarmaşık güle dolaşdım (*Bahçe Duvarından Aşdım)*

Elbette ki mekân tanımlamaları ev ve mahalle ile sınırlı değildir. Günümüz modern yaşamında bir telefonla uzaklar yakın olurken, o dönem için mektuplaşmak, postaneden mektup atmak ya da almak en önemli iletişim aracı idi. Bu geleneksel iletişim şekli ve mekânları da Kayseri türkülerinde şu şekilde tanımlanmıştır;

- Altın saatim şak şak, Küstün ise de barışak, Aramız ırak düştü, Mektup ile de konuşak (*Aman Hasan)*

▲ **Resim 6: Kayseri Kalesi**

- Çarşıya vardım kestaneden aldım, Yarin haberini postaneden aldım (*Çarşıya Vardım Erikten Aldım)*
- Posta yollarını dolanıyorum aman, Yitirdim yarimi aranıyorum aman (*Posta Yollarını Dolanıyorum)*

Hitit uygarlığının önemli yerleşim yerlerinden biri olan Kayseri'de Kültepe Höyüğünde bulunan tabletlere göre Asurlu tüccarların Anadolu'ya yayılmaları ticaret kolonileri ile başlamıştır[7]. Ticaretin olduğu yerde çarşılar, hanlar kaçınılmazdır. Genel olarak türkülerimizde sıklıkla ele alınan hanlar, Kayseri türkülerinde de karşımıza çıkmaktadır (Resim 5).

- Garip olan handa yatar, Git yoluna yolcu isen (*Aşağıdan Gelen Tatar)*

Bir başka özel mekân tanımı da kalelerdir. Tarihteki ticari konumu itibari ile birçok uygarlık bu bölgeyi ele geçirmeye çalışmış, hâkimiyeti elinde tutanlar da dışardan gelecek bu saldırıları önlemek için güçlü surlardan oluşan kaleler inşa etmişlerdir (Resim 6). Bu nedenle "Kale Şehri" olarak

7 Kayseri il Yıllığı 1998, Kayseri Valiliği

▲ **Resim 7: Çokgöz Köprüsü**

bilinen Kayseri'nin türkülerinde de kale tanımı geçen türküler vardır;

- Kaleden iniş m'olur..., Kalenin ardı tandır, (*Kaleden İniş Mi Olur)*
- Kalenin burcuna taş ben olayım, Yâr yüzük döktürmüş kaş ben olayım *(Kalenin Burcuna Taş Ben Olayım)*

Kızılırmak ve Seyhan ırmaklarının kolu olarak devam eden ya da onlara bağlanan birçok akarsu, dere ve çay bulunmaktadır Kayseri'de. Tokgöz, Şahruh, Çokgöz köprüleri (Resim 7) ve Kumköprü Kemeri en ünlüleridir. Bir Kayseri türküsü de, köprünün birleştirici özelliğini kendi ilişkisi ile özdeşleştirmiş ve yârine ayrılığın son bulması için şöyle seslenmiştir;

- Köprüler kurmuşlar kavuşun diye, Ayrılığı ısrarla sürdürmek neden (*Geceleri Yatamadım)*

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma özelinde Kayseri türküleri üzerinden yapılan mekân okumasını toparlayacak olursak, diğer yapmış olduğum *çalışmalarla paralel olarak şunları söyleyebilirim;*

- Türkülerimiz hikâyesini anlatırken çoğu zaman mekân tanımlaması da yapar.
- Bu mekân tanımları ya olayın geçtiği yerin kendi adı ile anılır ya da tasvir edilir.
- Duygular mekânlarla özdeşleştirilir, mekânlar üzerinden duygu aktarılır.
- Mekânların tasviri o günün sosyal hayatından izler taşır.

Sonuç olarak değerlendirdiğimde ise; ülkemizin geleneksel halk kültürü içinde yer alan türkülerimizdeki mekânsal zenginlik yöresel olarak da ele alındığında aynı zenginlikte gözlemlenebilmektedir. Anadolu'nun ilk yerleşim bölgelerinden olan ve birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış Kayseri'nin papirüs kâğıdı gibi açtıkça tarih fışkıran katmanlı yapısı, türkülerin zenginliğine de yansımış. Dilimize bu kadar çok yer etmiş türkülere sahip olmanın da sırrı bu olsa gerek. Eğer bir gün yolunuz bu güzel şehrimize düşerse, buram buram tarih kokan sokaklarında dolaşırken kulağınıza fısıldanan o türkülere kulak verin. Kim bilir? Belki geçmişi bugüne, bugünü geleceğe taşıyan o melodileri siz de duyacaksınız. •

YARARLANILAN İNTERNET SİTELERİ

- http://turku.sitesi.web.tr/kayseri/
- http://www.turkuler.com/nota/tumyoreler.asp?yoresi=K&s=17
- http://www.turkudostlari.net/searching.asp
- http://kayseriden.biz/icerik.asp? ICID=76

Türkü ile Yanan Şehirler ve İnsanlar

Kırşehir ve Neşet Ertaş Üzerine

DURSUN ÇİÇEK

ŞİMDİ DE KIRŞEHİRLİ MAHALLİ SANATÇI NEŞET ERTAŞ'TAN alınan bir türküyü....diye başlar çoğu sunumlar türkü programlarında. Elbette bir Kırşehirli olarak çocukluğumdan beri duyduğum bu cümle beni heyecanlandırırken gururlandırırdı da. Çünkü coğrafyanın kader olması o coğrafyadaki insanların da kaderiniz olmasıdır.

Doğduğumda rahmetli babam kulağına ezan okunduktan sonra fark ettim ki pikap açık kalmış ve Neşet Ertaş'ın sesi geliyordu içerden dediğinde, hangi türküydü hatırlıyor musun dedim hemen. Babam da "bir kökte uzamış sarmaşık gül gibi" türküsü olduğunu söylemişti. O gün bugündür o türküyü duyduğumda, doğduğum evi, köyümü, babamı, o mekândaki sesi ararım.

Neşet Ertaş benim büyük dedem Kuru Sülük'ün odasında 8 yıl yaşadı. Muharrem Usta'nın avazı ile dolu bizim topraklar. Kırşehir'in Çiçekdağı İlçesinin İbikli Köyü...

Yaşadığım toprakların, evin, mekânın, ilçenin ve şehrin türkü ile nasıl iç içe olduğunu, yananın, yakılanın türkü mü yoksa mekân mı olduğunu hem sorarım, hem sorgularım...

Neşet Ertaş benim büyük dedem Kuru Sülük'ün odasında 8 yıl yaşadı. Muharrem Usta'nın avazı ile dolu bizim topraklar. Kırşehir'in Çiçekdağı İlçesinin İbikli Köyü...

Zalım felek devranını dönderdi
Duttu bizi Çiçekdağı'nın İbikli köyüne gönderdi
Babam saz çalarken bana zil verdi
Oynadım meydanda köçek dediler

Kırşehirli Neşet Ertaş'la benim yolum benim köyümde kesişti bir bakıma. 1943-1950 yılları arasında bizim köyde, dedemin odasında yaşadılar. Ben o bahçedeki evde 1964'te doğdum. Rahmetli annesinin mezarı bizim köyümüzün mezarlığında. Sonra çocukluğumda babamın pikabından hep onun türkülerini dinleyerek büyüdük. Hacıahmetli Köyündeki Zahide ve Arap Mustafa'nın destanını onun yanık sesiyle bildik, belledik. Mekan nasıl türküleşirmiş, türkü nasıl mekanlaşırmış dinleye dinleye, çığıra çığıra bildik...

Radyonun yaygınlaştığı dönemde radyoda Muharrem Ertaş veya Neşet Ertaş'ın çıkması sadece bir türküden ibaret değildi. Ortaya çıkan şey zamanın da ötesinde bir mekândı. Yozgat'ın Yerköy ilçesinde yaşadığımız için, bir Muharrem Usta avazı veya bir Neşet Ertaş çığlığı duyduğumuzda, İbikli Köyü, Çiçekdağı ilçesi ve Kırşehir ili evimize, odamıza, yanımıza ve yadımıza gelirdi. Onlar türkü çığırırken adeta bir mekân oluşurdu. Kırşehir ortaya çıkar, bozkır gözümüzün önünden geçer ve benim için de en önemlisi bizim köyümüz, benim doğduğum ev belirirdi. O bahçede gezerken Muharrem Usta burada dolaşmış, türküler söylemiş, Neşet Ertaş bu duvarlara dokunmuş, bu havaları teneffüs etmiş derdim.

Babamın lakabı Çiçekdağlıydı... İlçemizle özdeşleştirilir öyle anılırdı. Bir insanın bir şehirle, hele de memleketi ile özdeşleşmesi ne büyük bir mazhariyet... Neşet Ertaş bu anlamda bir şehirle özdeşleşen nadir insanlardandır. Neşet deyince Kırşehir, Kırşehir deyince Neşet gelir insanın aklına. Çünkü mekân, ruhuyla bir insanı varoluşuna şahitlik ederken, insan da o mekânın ruhundan aldığını manaya çevirir, türkü, hikâye, roman, resim, fotoğraf olarak somutlaştırır ve mekâna katar. Böylelikle Kırşehir bir mekân olmaktan çıkar bir mana haline gelir Neşet Ertaş türkülerinde...

Zaten ozan ve sanatkâr da bu değil midir? Aidiyet hissiyle bağlı olduğu mekânı, sanatıyla somutlaştıran insan... Böylelikle sanatkâr bir mekânı eseriyle zaman içinde sonsuzlaştırır. Hatta sanatkârın ortaya koyduğu eserdeki mana ve ruh öylesine kalıcı ve derin biri hafızadır ki, mekândaki acımasız değişiklikleri bile o esere bakıp anlayabilir ve takip edebilirsiniz.

Yıllar önce Mustafa Demir ile Neşet Ertaş üzerine konuşuyorduk... Ağabeyi Ali Demir'in köy ve bozkır resimleri Neşet Ertaş'ın bozlakları kokuyor dediğimde, gözleri dolu bir biçimde, Ali Demir'in o resimleri yaparken Neşet Ertaş türküleri ve bozlakları dinlediğini söylemişti. Sanatkâr mekânı taşıyan insandır. Mekânın manalaşması dediğimiz budur...

Urfayı Mehmet Özbek ve Mukim Tahir'den, Kerkük'ü A. Kızılay'dan, Karabağ'ı Zeynep Hanlarova'dan, Çukurova'yı Karacaoğlan'dan, Bolu'yu Köroğlu'ndan, Kayseri'yi Dadaloğlu'ndan öğrendiğinizde sadece onların kattığı mana ve ruhu değil, onların geçmişten getirdikleri zaman ve mekân izlerini de öğrenmiş olursunuz. Türküler bir hafızadır ve bir geleneği taşırlar. Tıpkı mekân gibi... Çünkü mekânın da bir hafızası ve ruhu vardır. Tanpınar veya Yahya Kemal'e atfedilen "Türkün romanı türkülerdedir" sözü bu şuurun ve idrakin tecessüm etmesinden başka bir şey değildir. Öyleyse türkü, mekânı, zamanı, şehri, insanı içinde barındıran, taşıyan ve muhafaza eden bir yana ve yöne de sahiptir. Bir mekânı veya şehri anlatan kitaplar gibi, yöre türküleri ve yöre ile özdeşleşen ozanlar da türküleri ile şehri anlatırlar.

Zaten bir mekân bir veya birkaç sanatkârla özdeşleştiğinde mekân haline gelir. Bugün adını bilmediğimiz veya zamanla unutulan mekânlar sanatkârla anılmayan mekânlardır. Burada bir ruh beden birleşmesi gerçekleşmemiştir. Bunun yanı sıra bir insan da şehirler gibi tek bir kişiden yani kendilerinden ibaret değildir. Bir Dadaloğlu, Karacaoğlan, Toklumenli Âşık Said, Selli Yusuf vardır Neşet Ertaş'ın

içinde... Dolayısıyla bir ozan tıpkı şehirler gibi sembol insan ve şahsiyetleri de kendilerinde taşırlar. Ozanı ya da sanatkârı sıradan insandan ayırt eden budur.

Bunun en sembolik örneklerinden biri Dadaloğlu-Muharrem Ertaş-Neşet Ertaş ilişkisidir. Diğer deyişle bir mekânın (Kırşehir) Dadaloğlu-Muharrem Ertaş-Neşet Ertaş ikilisinde nasıl yekpare olduğunu bir türkü ile anlatmaya çalışalım.

Çıktım yücesine seyran eyledim
Cebel önü çayır çimen görünür
Bir firkat geldi de coştum ağladım
Al yeşil bahçeli Kaman görünür

Şaştım hey Allah'ım ben de pek şaştım
Devrettim Akdağ'ı Bozok'a düştüm
Yozgat'ın üstünde bir ateş saçtım
Yanar oylum oylum duman görünür

Biter Kırşehir'in gülleri biter
Çağrışır dalında bülbüller öter
Ufacık güzeller hep yeni yeter
Güzelin kaşında keman görünür

Gönül arzuladı Niğde'yi Bor'u
Gün günden artmakta yiğidin zarı
Çifte bedestanlı koca Kayseri
Erciyes karşıdan yaman görünür

Dadaloğlu'm der ki zatından zatı
Çekin eyerleyin gökçe kıratı
Göçmek değil bizim elin muradı
Ağ yare gitmemiz güman görünür

Dadaloğlu

Kayseri'den Kırşehir yöresine sürgün giden Dadaloğlu, Kayseri'ye olan özlemini Kırşehir'den böyle dile getirir. Türkünün sözlerine dikkat edilecek olursa, adı Kırşehir'in Gülleri'dir. Türkü bir Kırşehir türküsüdür çünkü o yörede dile gelmiştir. Türküyü bize aktaran ve bugünkü haliyle havalandıran Muharrem Ertaş, Şemsi Yastıman ve Neşet Ertaş'tır. Bu üç ustanın üçü de Kırşehir'lidir. Bir anlamda Kayseri ve Erciyes özlemi diyebileceğimiz bir türkü, Dadaloğlu'nun gönlünde Kırşehir'de akıyor, Erciyes'i, Kayseri'yi Kırşehir'e getiriyor ve bir anlamda Kırşehir de Dadaloğlu'nun Kayserisi haline geliyor. Az önce yukarıda altını çizmeye çalıştığımız husus tam da budur. Yani türküler ve ozanlar sadece bir geleneği,

bir kültürü veya sanatı değil aynı zamanda bir mekânı, bir şehri de taşırlar.

Nitekim Neşet Ertaş'ın şahsında bu örneği çoğaltabiliriz. Özellikle onun hayatını anlattığı şiiri, sözünü ettiğimiz bir mekânla özdeşleşmenin ve o mekânı diyar diyar taşıyarak hem gittiği mekânları dönüştürme ve hem de gittiği mekânları kendine katma idrakini nasıl gerçekleştirdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bin dokuz yüz otuz sekiz cihana
Kırtıllar köyünde geldin dediler
Babama Muharrem, anama Döne
Dediysen atayı bildin dediler

Dizinde sızıydı anamın derdi
Tokacı saz yaptı elime verdi
Yeni bitirmiştim üç ile dördü
Baban gibi sazcı oldun dediler

O zaman babamdan öğrendim sazı
Engin gönül ile hakka niyazı
O yaşımda yaktı bir ahu gözü
Mecnun gibi çölde kaldın dediler

Zalim kader devranını dönderdi
Tuttu bizi Çiçekdağı'nın İbikli köyüne gönderdi
Babam saz çalarken bana zil verdi
Oynadım meydanda köçek dediler

Anam Döne ibiklide ölünce
Tam beş tane öksüz yetim kalınca
Beşimiz de perişan olunca
Babamgile burdan göçek dediler

Yürüdü göçümüz Tefleğe doğru
Bu hali görenin yanıyor bağrı
Üç aylık çocuğun çekilmez kahrı
Bunlara bir ana bulun dediler

Yozgat'ın Kırıksoku Köyüne vardık
Bize ana yok mu diyerek sorduk
Adı Arzu dediler bir ana bulduk
İşte bu anadır buldun dediler

En küçük kardaşı kayıp eyledik
Onun için gizli gizli ağladık
Üstelik babamı asker eyledik
Yine öksüz yetim kaldın dediler

Zalim kader tebdilimi şaşırttı
Heybe verdi dalımıza devşirtti
Yardım etti Yerköy'üne göçürttü
Biraz da burada kalın dediler

Yerköy'denKırıkkale'ye geldik
Babam saz çalarken biz çümbüş aldık
Kırşehir'e varınca kemanı çaldık
Aferin arkadaş çaldın dediler

Yârin aşkı ile arttı hep derdim
Babamı bir yere dünür gönderdim
Başlık çok istemişler haberin aldım
İstemiyor yârin seni dediler

Kırşehir'de yedi sene kalınca
Düğün düzgün hepsi bize gelince
Burada herkese yer daralınca
Ankara'ya gider yolun dediler

Ankara'da (sünnetçi) Veysel Ustayı buldum
Epeyce eğleştim, evinde kaldım
Yüz lirayı verip bir yatak aldım
Etti isen böyle buldun dediler

Bir ev kiraladım münasip yerde
Kaldı kavim kardaş hep Kırşehir'de
Bu aşk hançerini vurdu derinde
Çaresini bulmazsan öldün dediler

Yârin aşkı ile döndüm şaşkına
Arada içerdim yârin aşkına
Canan acımaz mı garip dostuna
Bunu da içeriye alın dediler

Neşet Ertaş başta olmak üzere Kırşehirli tüm ozanlarda diğer isimleriyle Abdallarda türkü, bir yaşama biçimidir. Yani bir Abdal türkü ile doğar, türkü ile yaşar ve türkü ile ölür. Türkü onun içine doğduğu zaman ve mekân boyutudur. Onların mekânlarını belirleyen, tanımlayan ve yaşatan türkülerdir. Bunun için de yaşadıkları mekânlar birinci derecede türkü ile anlam kazanır. Çünkü türkü tıpkı içinde yaşadıkları şehir ve kültür gibi onlar için bir kimlik ifadesi, kendini ifade edebilme unsurudur. Ozan hayata türkü ile bakar. Karşılaştığı iktisadi ve sosyolojik olayları türkü ile anlar ve türkü ile tanımlar.

Son dönemlerde klipleri de yapılan Kırşehir ve ozanlar eksenli bir kısa film aslında bunun en tipik örneği ve göstergesidir. Meselenin aslı bir memurluk sınavındaki

mülakatla ilgilidir. Mülakata giren Kırşehir'li ozana (ki Abdallar ağırlıklı olarak bir enstrüman çalamayan, kendi geleneklerini sürdüremeyen çocuklarını okuturlar diye genel geçer bir söylem vardır) İstiklal Marşı'nın bestekarı sorulur. Ozan da şöyle bir düşünür; düşünürken de sesli düşünür: Neşet desem yaşı dutmaz, Çekiç Emmim (Çekiç Ali) desem onun kırık havalarına benzemiyo, Hacı Emmim (Hacı Taşan) desem yok o da daal olsa olsa Muharrem Ustadır der ve Muharrem Ertaş diye cevap verir. Bu olayın gerçekliği aslında hiç de önemli değildir. Önemli olan bir toplumun ve topluluğun eşya ve hadiseleri nasıl algıladığının, hayata nasıl baktığının, mekânı nasıl tasavvur ettiğinin, tarihi ve geleneği nasıl değerlendirdiğinin ve geleceği nasıl tasarladığının en önemli göstergesidir.

Kırşehir'in Abdalların zihniyet ve anlam dünyasında içinde yaşadıkları mekânın ve o mekândaki sembol şahsiyetlerin nasıl belirleyiciliği olduğunun en önemli göstergesi olan bu olaya benzer daha pek çok olay anlatılabilir. Orta Asya'yı Horasan'a, Horasan'ı Anadolu ve Kırşehir'e getiren insanların yaptığı şey, bir kültürü taşımanın da ötesinde, adı ile vasfı

■ **Radyonun yaygınlaştığı dönemde radyoda Muharrem Ertaş veya Neşet Ertaş'ın çıkması sadece bir türküden ibaret değildi. Ortaya çıkan şey zamanın da ötesinde bir mekândı. Yozgat'ın Yerköy ilçesinde yaşadığımız için, bir Muharrem Usta avazı veya bir Neşet Ertaş çığlığı duyduğumuzda, İbikli Köyü, Çiçekdağı ilçesi ve Kırşehir ili evimize, odamıza, yanımıza ve yadımıza gelirdi.**

ile oradaki hafızayı, yer ve mekân isimleriyle de taşımaktır. Orta Asya'daki mekânlar sadece şiir, türkü ve eserlerinde değil, oturdukları mekânlara bile yansımıştır.

Kırşehir'in şehir ve mekân olarak Anadolu'nun ortasında olması, İpek yolu ve tarihi göç yollarına yakın olması yani coğrafi olarak merkezi bir konumda bulunması, kültürel toplayıcılık bakımından bir avantajdır. Bilhassa Türkmenlerin en yerleşik olduğu bir merkez olması itibari ile Orta Asya ve Horasan'ın Abdalları ve Ozanları Anadolu'nun fethinin ilk yıllarından beri bu bölgededir. Nitekim Kırşehir'in türkü ile özdeşleşmesinde bunun belirleyici etkisi vardır. Müzik, ağıt, ayin, türkü, Abdallar için bir yaşama biçimi olunca, bunun coğrafyayı zorunlu olarak tanımladığını söyleyebiliriz. Yani diğer deyişle, türküyü bir yaşama biçimi, hatta "inancını yaşama" biçimi haline getiren Abdallar ve Ozanlar içinde yaşadıkları coğrafyanın tarihsel, kültürel ve sanatsal

belirlenmesinde söz sahibi olmuşlardır. Yüzyıllardır bu kültürle oluşan coğrafya ve mekân da daha sonra kendisinde dünyaya gelen insanları belirlemiş ve tanımlamıştır.

Nitekim Ahmet Keskin'in de belirttiği gibi Kırşehir müzik repertuvarıyla bu repertuvarın icrasını büyük oranda ellerinde tutan ve yöreye özgü halk müziğinin temsilinde önemli görevler üstlenmiş bulunan Abdallar, tarihi süreçte çok sayıda sanatçı yetiştirmiştir. Bu isimler arasından Muharrem Ertaş, 20. Yüzyılda geleneğin aktarımını sağlayan ve geleneksel Abdal müziğini kendinden sonra da büyük bir başarıyla temsil eden oğlu Neşet Ertaş'ın yetiş-mesinde önemli katkıları bulunması bakımından, ön plana çıkmaktadır. Babası Muharrem Ertaş'tan aldığı "sazı" daha ileriye taşıyarak geniş kitlelerin ilgisine sunan Neşet Ertaş da geleneğin devamlılığında yalnızca Abdal kül-türünün müzik alanındaki temsilini yapmamış, aynı zamanda, Abdallık geleneğinin evrensel değerlerini aktaran bir kültür adamı olmuştur. Kırşehir türkü repertuvarı üzerinde yapılan bir araştırmaya göre, yöredeki müzik repertuvarının genel görünümü şu şekildedir: *453 eserin 168'i Neşet Ertaş'a, 99'u Âşık Sâid'e, 35'i Muharrem Ertaş'a,*

MEMLEKET HASRETİ

Ölmez, sağ olursam bu yaz inşallah
Sılayı bir daha görmek istiyom
Kırşehir'e varsam ya ağşam, zabah
Topraklara yüzüm sürmek istiyom

Kaman'ı, Mucur'u, Çiçekdağı'nı
Kındam, Dinekbağı, hem Özbağ'ını
Köylü, kentli, hastasını, sağını
Görüp bir muhabbet kurmak istiyom.

Hacı Bektaş, Ahi Evran Sultanı
Âşık Paşa, Kaya Şeyhi cananı
İmarette neslim Şeyh Süleyman'ı
Aşk ile bağrıma sarmak istiyom.

Ne büyüktür zevki yurdu görmenin
Kaç senenin hasretine ermenin
Dört bir yanda methedilen Terme'nin
Şifalı suyuna girmek istiyom.

Halam sağ olsa da, sesim duysaydı
Cöplerime köftür, iğde koysaydı
Şunu da yi diyerek alma soysaydı
Cevizi de dişlen kırmak istiyom.

Bir de gitsem teyzem beni görseydi
İçi çökelikli dürüm dürseydi
Hele azıcık da sızgıt verseydi
O an pirzolayı yermek istiyom.

Sögürmelik bir et çıksa satırdan
Höşmerimle, mantı gitmez hatırdan
Kuşlukleyin hedik gelse tandırdan
Çölmeğin içine girmek istiyom.

Bir hağbe kemeyi yüklesem sırta
Çıksam bir alamaç yapacak sırta
Beş gösuvan, üç kaynamış yımırta
Yufka ekmeğinendürmek istiyom.

Bir dügün olsa da bir kayın gitsek
Dokuz butlu tavuk lafını etsek
Dam pilavu, gelse yisek tüketsek
Davullu zurnalı dernek istiyom.

Harmana denk gelse, düvene binsem
Şöyle dabaz olup, kaşınsa ensem
Acık bağ bellesem, acık dinlensem
Çayıra bir pala sermek istiyom.

Bağ bozumu üzüm haftına batsak
Bekmez kazanına ayvalar atsak
Boranıynan damla şiresitatsak
Arı soksa, çamır sürmek istiyom.

Üç arkadaş şöyle bir bahça bulsak
Çalpıdanhatlayıp, bir üzüm yolsak
Sağbısı dutsa da, bir rezil olsak
O tatlı günlere ermek istiyom.

Seğirdip, dolaşsak hep tarla dapan
Keklik dutmak için kursaydık kapan
Daş döğüşü olsa, vızlasa sapan
Kafamı, gözümü yarmak istiyom.

Entaremi giysem, sümüğüm aksa
Koluma silerim, yağlığım yoksa
Başangıdır diye mahalle bıksa
Keseklen camları kırmak istiyom.

Cesurluğum dutsa, şöyle kasılsam
Yaylıların arkasına asılsam
Kımçıyı yiyince yere yassılsam
Yollarda ağlayıp durmak istiyom.

Ceviz kaval etsem, sakam da toksa
Çızgılı oynarım, eneğim çoksa
Hele ütülünce bir döğüş çıksa
Sumsuk yimek, hem de cırnak istiyom

Tok, çik, opban, mirre bir aşşık atsam
Sakanın dımığına kurşun akıtsam
Üç yüz enek ütüp, cebe bakıtsam
Ne şişiyon la dedirmek istiyom.

Görür mola bu fakirin gözleri
Kızılırmak kolu berrak özleri
Sıla suyu serinledir bizleri..
Neyleyım denizi, ırmak istiyom.

Kim sorarsa yazdın bunları niye?
Gelecek nesile kalsın hediye
Kırşehir'de doğdum, Türkmen'im diye
Her yerde göğsümü germek istiyom.

Ey Şemsi Yastıman, ümitli kulsun
Kısmet ise gayen yerini bulsun
Hemşeriler buna vasıta olsun
Kırşehir'e selam vermek istiyom.

Şemsi Yastıman

▲ **İbikli Köyü, 1943-50 arası yaşadığı ev.**

33'ü Hacı Taşan'a, 20'si Çekiç Ali'ye ve geriye kalan 98 eser ise diğer ustalara atfedilmektedir. Kırşehir yöresi halk müziğinin, 19. yüzyıldan bugüne kadar adları belirlenen yaklaşık elli kişi tarafından üretildiği, belirlenebilen eserlerin çoğunluğunun da (355 adet eser, % 78.36) yukarıda adları sayılan ve en tanınan beş kişiye atfedildiği saptanmıştır. Bu sayılan isimlere rağmen, atfedilen eserlerin sayısı ve ulusal temsiliyet bağlamında Kırşehir yöresi halk müziği kültürü ozan ve usta olarak Neşet Ertaş ile kodlanır ve temsil edilir.[1]

Bu süreçten sonra Neşet Ertaş nerede yaşarsa yaşasın gittiği yere özdeşleştiği mekânı da götürmüştür. Tıpkı Dadaloğlu örneğinde olduğu gibi o ister Kırıkkale'de, ister Ankara'da, ister İstanbul'da isterse Almanya'da yaşasın aslında içinde yaşadığı yer çorak topraklar, bozkır ve Kırşehir'dir. Çünkü Abdal ve Ozan göçünü mekânı ile birlikte gerçekleştirir. Almanya'nın herhangi bir düğün salonunda türkü söyleyen Neşet Ertaş, Çiçekdağı'na, Kervansaray'a, Dinek Dağı'na, Hacıbektaş'a bakarak havalandırır türküsünü. Nitekim bu özlemini Almanya'da iken havalandırdığı bir türküsünde şöyle belirtir:

Ana vatanımsın baba yurdumsun
Ozanlar diyarı şirin Kırşehir
Uzak kaldım gurbet elde derdimsin
Hasretin bağrımda derin Kırşehir

1 http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi34_pdf/1dil_edebiyat/keskin_ahmet.pdf

Kimi engin kimi yüksek evleriyinen
Kimi fakir kimi zengin beyleriyinen
Kazaların nahiyelerin köyleriyinen
Gönlümün içinde yerin Kırşehir

Feleğin yazdığı kara yazıyınan
Çok yürüdüm bağrımdaki sızıyınan
Kara kaşlarıyınan kara gözüyünen
Aşık ettin beni birin Kırşehir
Yaktı bu bağrımı birin Kırşehir

Garibim engince gönüller alan
Aşkı feryadınan sazını çalan
Ozanlar içinde pirimiz olan
Muharrem Ustadır Erin Kırşehir

Kendini Kırşehir'le böylesine özdeş haline getiren Neşet Ertaş sevda penceresinden baktığında Kırşehir'i başka bir biçimde değerlendirir. Kırşehir'den çok erken dönemlerde ayrılmasının en önemli nedenlerinden biri de sevdasıdır. Genç yaşta istediği, sevdiği insanların kendisine layık görülmemesi üzerine Neşet Ertaş gurbete çıkar. Kırşehir'den ayrılış diyebileceğimiz bu süreç aslında Kırşehir'in de gurbet haline gelmesinden başka bir şey değildir onun için. Bir anlamda Neşet, Kırşehir'i türküleri ile çöl haline getirir ve Leylasını arayan bir mecnuna döner.

Neşet Ertaş kendini tanımlarken "kara suratlı" tabirini sıklıkla kullanır. Türkülerinde de kullandığı diğer lakabı "garip"tir. Muharrem Usta da "garipler" tanımını çok kullanır. Şüphesiz ki bu tanımlama ve sahiplenme sadece Neşet Ertaş'ın tercihi ile ilgili değildir. Kırşehir ve Anadolu bozkırının sadece coğrafi değil iktisadi ve sosyal görüntüsünün de yalnız ve garip olması ve bunun insanın yüzüne yansımasından başka bir şey değildir gerçekte onlarda gördüğümüz. Bu bakımdan Kırşehir'in mekân olarak coğrafi garipliği ve yalnızlığının, Neşet Ertaş, Muharrem Usta ve benzerlerinin suretine ve manasına yansıması da tabiidir. Bu bağlamda Kırşehir'de Neşet Ertaş garip, Neşet Ertaş'ta Kırşehir gurbettir artık...

Hasılı ömrünün son dönemlerine doğru devlet sanatçılığı dâhil pek çok payeye layık görülse ve el üstünde tutulsa da, Neşet Ertaş toplumun gözünde her zaman "Kırşehirli mahalli sanatçı"dır... Çünkü o nereye giderse gitsin, hangi konuma gelirse gelsin aidiyetini hiç yitirmediği mekânlardan bir kez olsun kopma duygusunu yaşamamış, aidiyetini, türkü ve bozlakları ile her dem canlı ve diri tutmuştur. Diğer deyişle Neşet Ertaş Kırşehir ile özdeşleşirken, Kırşehir de Neşet Ertaş ile türkü ekseninde özdeşleşerek insanlaşmış ve mekânın nasıl canlı kalacağının ve geleceğe taşınacağının örneğini vermiştir. •

Bir Memleket Havası: Arguvan Havası

RÜSTEM BUDAK

"Malatya elini mekân kurmuşum
Bir kere de Arguvan'dan sor beni
Çayırlı da nasibimi bulmuşum
Bir kere de Karahöyükten sor beni"

Bozkırın orta yeri... Tenhadır her zamanki gibi... Bozkırın buğday sarısı rengi yine kuşatmıştır her yeri... Uzaktan tek parçalı görünen tarlaların içindeki ağaçlar var oluş umudunu resmederler. Sazın telinin titreşimi gibi arada bir ses duyulur. Başını kaldırır, bu sesin nerden geldiğini görmeye çalışır. Bu sesin içindeki söze kulak kesilir. Söze eşlik eden sazın telinin titreşimi neleri harekete geçirmez ki; hatıraları, özlemleri, umutları, sevdaları, acıları, inançları... Derinden, ağır bir yürüyüş başlar. Kavuşulamayan sevgiliye, paylaşılamayan derde, beklenen habere, yıkılmış köylere, kabul olunan veya olunmayan duaya götürür seni bu hava... Bu bir memleket havasıdır. Adı da Arguvan havasıdır.

"Bir ay doğar ilk akşamdan geceden
(Nedem nedem geceden)
Şavkı vurmuş pencereden bacadan
(Dağlar gış ımış, yolcum üşümüş)
Uykusuz mu kaldın dünkü geceden
(Nedem nedem geceden)
Uyan uyan yar sinene sar beni
Dağlar gış ımış, yolcum üşümüş,
nasıl edem ben
Dağlar harami, açma yaramı,
perişanım ben"

Arguvan Havası'nın neşvü nema bulduğu Arguvan, Malatya'nın küçük ilçelerinden biridir. 1954 yılında ilçe olur. İlçe merkezi, yerini bir türlü yerini bulamaz. Üç kere kaydığı ve ilçe merkezinin yer değiştirdiği vakidir. Arguvan sadece ilçe merkezi ile çok öne çıkmaz. Nüfusu 9.000'dir. Halen göç vermeye devam etmektedir. Yöre halkı hayvancılık ve tarım üretimi olarak meyvecilik, hububat ve baklagiller ile meşgul olmaktadır.

"Arguvanın yolu tozdur dumandır
Bizi böyle eden ah'dır amandır
Gediyorum da geleceğim gümandır"

Arguvanın yolu nerden geçer? Arguvan'nın yolu, yalnızlıktan geçer. Arguvan toprağında gezinirken sık sık rastladığımız yalnız ağaçlar gibidir. Bir tepede ya da yol kenarında uğranılacak, gölgelenilecek bir ağaç gibi yalnız bir yerdir. Bu yalnızlığındandır ki insanın yaşadığı en derin acıları ve hüznü hep ifade eder türkülerinde. Bu yalnızlığındandır ki, her zaman dost canlısıdır. Yarı yolda koymaz yoldaşını. Çünkü O'nu yitirirse başkası yoktur.

Arguvan'nın yolu, kültürel dinamizmden geçer. Anadolu taşrasında yer alan merkezlerden biridir. Arguvan'ın, bir çok ilçeden- şehirden farklı olarak, her köyü ve mezrasıyla kendi iç merkezleri vardır. Bu merkezlerden bağımsız algılayamayız. Köyleri, bu kültürel yapıyı tamamlayan bir bütünün parçasıdır. Her köyü ayrı bir yurt, bir okul, bir ocaktır. Türkiye'nin pek çok köyüne göre, bu kültür dinamiğinden kaynaklanan bir var oluş çabası vardır.

Arguvan'ın yolu, kardeşlikten geçer. Türkiye'de değişik dönemlerde alevlendirilmeye çalışılan Kürt- Türk, Alevi-Sünni çatışmasının Arguvan'da bir tabanı yoktur. Arguvan'da kardeşlik içinde yaşanmış ve böyle bir çatışmanın tarafı olunmamıştır. Bu topraklarda aynı kaderi paylaşmış ve bunun bedelini de her zaman ödemeye hazır olmuşlardır.

Arguvan'nın yolu, masumiyetten geçer. Kendi gerçeğine yabancılaşmayan ve bununla her daim yüzleşebilendir. İçi ve dışı birdir. Sakladığı gizli düşünceleri ve açığa çıkarmadığı fikirleri yoktur. Onları en masum haliyle anlatır; kırılacağını, ezilmeye çalışılacağını, horlanacağını bile bile.

Arguvan'nın yolu, mahrumiyetten geçer. Coğrafik veya siyasi sebeplerden dolayı mahrumiyetleri yaşamıştır. Bu

mahrumiyet, burada yaşayan insanların kendi başlarının çaresine bakma iradesini göstermiş. Arguvan'ın elde ettiklerinde devletin bir katkısı yoktur. Ne elde etmişse kendi çabasıyla elde etmiştir.

Arguvan'nın yolu, bozkırdan geçer. Bozkırın ortasında yaşamanın, direnmenin mücadelesini verir. Sarı topraklarla çevrelenmiş, gölge arayana ağaç, yolda kalana ev, yolunu kaybedene istikamet olur. İmkânsızlıklar içinde var oluşun derin sancısını çeker, hayatta kalmanın mücadelesini verir.

Arguvan'ın yolu, türkülerden geçer. Türkü, Anadolu insanının acılarının, isyanının, kaderinin, hüznünün, mutluluğunun, coşkusunun ifadesidir. Arguvan türküleri bu ifadenin en özgün örneklerini sunmuşlardır. Türkiye'de Arguvan, türküleriyle özdeşleşen, ismiyle kendine ait bir markadır. Bu türküler doğudan batıya, kuzeyden güneye insanların ortak dilidir. İnsanlar kendi yalnızlığını ve isyanını bu türkülerle ifade ederler. Ağıt yoktur bu türkülerde. Esrik, acısını kendi içine gömen ama teslim olmayan bir insanın türküleridir.

Arguvan türküleri; Türk Halk Müziği literatüründe "Arguvan Ağzı", "Arguvan Makamı", "Arguvan Havası" olarak geçer. Çıkış kaynağı olarak da, Arguvan'ın Dolaylı Mahallesi (Harpuz) gösterilir. Arguvan Havasının eşlik çalgısı bağlamadır ve bağlama düzeni ile çalınır. "aboo, abo, aman, ah aman, ah aman oy, ahoo, dağlar duman, derdi güzel, oy, haksız, ölem, nidem, uy" türünden sözler, Arguvan Havası'nın temel karakterlerindendir. "Malatya, özellikle Arguvan ilçesi ve Maraş'ın bazı kesimlerinde yaygın, Alevi Türkmenlerine özgü bir uzun hava türüdür. Sözlerinde doğa, aşk, sevda, öğüt ve gurbet konuları işlenmiştir. Hece ölçüsünün 7 ve 11'li kalıpları kullanılmıştır... Söyleyişte en önemli özellik, sözlerin, konuşurcasına (resitatif) müzikle uyumudur... Sözlerin başında aralarında ya da sonunda, "loy", "diloy", "vay", "aman", "ah", "vah" gibi katma sözler kullanılır. Kimi zaman da, uzun havanın hüzünlü etkisini ortadan kaldıran hareketli türkülere bağlantı yapılır. Arguvan Havaları, Arguvan Ağzı denilen yöresel ağız, tavır ve üslupla seslendirilir"(Emnalar, 1998: 332)[1] Türkülerde "deyiş" karakteri ile Alevi- Bektaşi geleneği baskındır. Arguvan ağzı birçok deyiş cemevlerinde söylenmektedir.

"Halpuzun altında harman yeri var
Sıktırmış kemeri ince beli var
Ben o yari nerde olsa tanırım
Şekerden gaymakdan datlı dili var"

Arguvan havasını esas besleyen köyleridir. Alevi- Bektaşi geleneğini yaşatmaya ve yaşanan değişimlere karşı tutunmaya çalışan köyler, Arguvan havasının esas membaıdır. Toprak damlı, kireç odalarda sazın ve sözün dili kendisini buldukça bulur.

Arguvan Havası, Arguvan Yazısı'ndan eser. Yazı kelimesi, ilk anda kalemle veya bilgisayarla yazılan harfler olarak akla gelebilir. Arguvanlı birisi için ise ağaçsız, mera veya tarla olarak kullanılan, düz olan arazilere denilir. Arguvan bir yazı'nın ortasındadır. Çevresi sarı renktir yaz mevsiminde... Kış mevsiminde ise kahverengi...

"Arguvan'ın Yazısı'nı gül edem
Senin için Malatya'yı yol edem
Benden başkasına yârim dediysen
Yakayım da ben kendimi kül edem"

Arguvan Yazısı'nın bekçisi ağaçlardır. Tarlaların sınırlarına konuşlanmış bazı büyük çalılıklar ile şu anda ziyaret olarak da kullanılan ağaç dışında pek yoktur. O nedenle yazı'dan geçmek, hele gündüz öğle vaktinde çok zordur. Köylerden Arguvan'a gelenler sabah erkenden gelir, ikindide yola çıkarlar. Yazı'nın sıcaklığı, insan yüzünü de, yüreğini de kavurur. Ağaçların gölgesi, cennet gölgesi gibidir orada; çalışanlara veya çobanlara. Ağaçların gölgesi, cennet köşesi gibidir.

"Armut ağacına yaslanmayasın
Yârim var diye de güvenmeyesin
El gızı dediğin uçan bir guştur
Sakın sözlerine inanmayasın"

Arguvan Yazısı'nda çeşmeler, âb-ı hayattır. Buradan geçenlerin sıcaklardan hemen dudakları kuruyuverir. Bulunan çeşmede doya doya, kana kana su içilir. Bir sazlık olması, su olmasına en güzel işarettir. Çeşmelerinden soğuk ve çok tatlı sular akar. Kuruyan toprağa bir nefestir. Kuruyan toprak yarılır, çatlar. Yağan yağmur ile ortaya çıkan kokusu doyumsuzdur.

"Karşıki yaylanın cıvga yolları
Çağlayıp giderde dere suları
Bize mesken oldu gurbet elleri
Soldu bu yaz ömrümüzün gülleri"

1 Arguvan Müziğinin Türk Folklorundaki Yeri. 2.Ulusal Arguvan Sempozyumu. Ankara Arguvanlılar Derneği. Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı. Ankara. Emnalar, A. (1998)

Arguvan, çöl ortasındaki vaha gibi, yazı ortasında bir merkezdir. Yolcuya han, dinlenme yeridir. Yalnız ve sessizdir. Bağırsa, çığlığını kimse duyamayacak gibidir.

Arguvan Yazısı'nın toprağı cömerttir. Tarlalardan oluşan Yazı'da baharda yeşeren buğdayların rüzgârda salınması ile coşkuludur. Hasat mevsimi geldiğinde ise biçerdöverlerin bu bereketli topraklar üzerindeki coşkulu hareketleri görülür. Elde edilen hasat, Arguvanlının da, toprağın da yüzünü güldürür.

"Ekin ektim Arguvan'ın düzüne düzüne
Dayanamam edasına nazına nazına
Aklımdan geçmezdi sevip ayrılmak ayrılmak
Ben aldandım o zalımın sözüne sözüne"

Arguvan Yazısı'nda rüzgâr en iyi arkadaştır. Sessizliği tam ortasından böler. Buğday saplarını savururken, bir hareket, bir coşku getirir. Sıcaklığın arasında aniden çıkan bir esinti göğse, serin bir sıcaklık verir. Bu esintiye, yanık bir sesle söylenen bir türkü eşlik eder.

Arguvan Yazısı'nda kışlar pek çetindir. Yürüyerek giden bir kişi için bitmez bir yol gibi gelir. Gelin gibi örtülür. Durgun ve düşüncelidir.

Arguvan Yazısı'nda gizli saklı yoktur. Her şey aşikârdır. Ne saklanacak dehlizler, ne de kaçacak bir sığınak vardır. Apaçık ortadasın, hayatın tam orta yerinde. Ömrümüzün harman yerinde... Var isen kendin olarak varsın, başka bir şey olamazsın.

Arguvan Yazısı'nda tohum ekenlerin, hasat edenlerin, nohut biçenlerin, harman verenlerin, saman çekenlerin, çobanların kaderi üzerinde yaşadıkları toprağa benzer.

"Kapının önünde önlük dikiyi
Yürüdükçe ince beli büküyü
Dedim güzel sen kimlerin yârisin
Söylemeden dolu gibi döküyü"

Arguvan Yazısı, bizim alınyazımız gibidir. Alınyazımızı türküler dile getirir.

"Arguvan ağzı ezgiler, birkaç yakın arkadaşın bir araya geldiği ortamlarda seslendirilir. Bu toplantıların, muhabbet ya da âlem vb. gibi özel bir adının olmadığı saptanmıştır. Toplantılar akşamüstü başlayıp, gece geç saatlere kadar sürmektedir. Seslendirme ortamında farklı yaş grupları bir araya gelmekte; gelenek, birinci elden genç kuşaklara aktarılmaktadır. Ortamda bağlama çalan birkaç kişi bulunsa da, genellikle ezgiye tek bağlama eşlik etmektedir. Seslendirilen ezgilerin bir sırası yoktur. Seslendirici, kendi duygularına göre istediği ezgiyi seslendirir. Ortamda bulunan kişiler zaman zaman ezgiye katılabilse de, hangi kıtanın söyleneceğini, türküye başlayan kişi belirlemektedir. Eskiden bu toplantıların, "Uzaktan Gelmişim Yorgunum Hancı" ezgisiyle bitirildiği, ancak günümüzde bunun uygulanmadığı belirtilmiştir."[2]

Arguvan Havası türküleri, yâre özlem, sevda ve aşkına karşılık alamama üzerine kurulmuştur. Sevgiliye sitem çok yüksektir. Hem sevgiliye şikâyet, hem de sevgiliyi şikâyet yaygındır.

"Ben yolcuyum helallaşak sabahtan
Bu ayrılık devam eder bir zaman
Bir buse alayım o gül yanaktan
Bu ayrılık devam eder bir zaman"

Arguvan Yazısı'nda tarlalarda ekin biçmeye gidenlerin dilinden türküler düşmez. Burada ekin biçmeye "hon", biçenlere de "honcu" denilir. Söylenen ezgiler de "hon türküsü" ya da "gevüş türküsü" olarak adlandırılırdı. Geçmişte, honculardan biri bir dize söyler; diğerleri de söylenen dizeyi tekrarlardı. Bağlantı ise hep birlikte söylenir. Kavurucu yaz sıcağının altında, insanların bağrını yakan türkülerin gölgesi yayılır.

"Elliğim elimde olsa
Orağım belimde olsa
Sevdiğim yanımda olsa
Yıkarım tarla seni
Ha dağlar ha dağlar
Ha dağlar ha dağlar
Elleri koynunda bir gelin ağlar"

"Bağlantılar-katmalar, türkülerin tuzu biberidir. Böylece söyleyiş pekiştirilir, tamamlanır, yinelenerek sürdürülür. Türkü sözlerini bilmeyenler bile bağlantılara-katmalara eşlik ederek zaman zaman kanon oluştururlar. Bazıları ise, "Sen söyle, ben tehöğ diyem" ya da "Söylemesi senden, tehöğ demesi benden" diyerek söyleyicileri özendirirler. İstemde bulunanlar, "Âmânı bol olsun" dedikten sonra da, "Ah amaaaan!" diyerek yol gösterirler. "Ölem ölem", "aman aman" derken bir rahatlama duyulur; "zalım zalım", "hayın hayın" derken, kin yok, içli bir sitem vardır..."[3]

Arguvan Havası, düğün, bayram, muhabbetler ve cemlerde toplumsal yaşamın asli unsuru haline gelmiştir. Köylerde

2 Hakan Sinan Mete (Folklor Araştırmacısı)– 4. Ulusal Arguvan Sempozyumu (24 Nisan 2014)
3 Süleyman Özerol- http://www. arguvanhaber. com/%C3%82m%C3%82ni-bol-olsun%E2%80%9D-makale,1.html

ve evlerde sazı duvarda asılı olmayan ev azdır. Saza ve söze can verenler, her daim ağırlanır ve değer verilir.

"Kırmızı güllerin sarı tohumu
Yayla soğuk alamadım uykumu
Eğer gurbet ele gider gelmezsem
Esen ürüzgardan alın kokumu"

"Arguvan halk müziği, yörede "İçeri Makamı" ve "Dışarı Makamı" olmak üzere iki farklı şekilde kategorize edilir. "İçeri makamı"ndaki türkülerin dini konuları kapsamasına karşın, "dışarı makamı"ndaki türkülerin dünyevi konuları içerdiği; yörenin, özellikle uzun havalarındaki ağız/şive özellikleri ve katma sözleri yönü ile ulusal ölçekte oldukça belirleyici karakteristik özelliklere sahip olduğu aklımıza ilk gelenler olacaktır."[4]

Sürekli artan göçlerle köylerde nüfus azalmış ama sazın ve sözün sesi kısılmamıştır. Ancak göç edilen şehirlerde başta hemşehri dernekleri olmak üzere birçok kesim Arguvan Türkülerini- Havasını yaşatacak ve yeni kuşaklara aktaracak çabalarda bulunmaktadır. Hassaten yeni kuşakların da bu türkülere ilgi göstermesinden dolayı, göç edilen şehirlerde ilgi artmaktadır. Her yıl düzenlenen Arguvan Türkü Yarışmasına, farklı illerden sanatçılar ve sanatçı adayları, "Arguvan ağzı" ile türküler söylemektedirler. Temmuz ayında düzenlenen Türkiye'nin tek türkü festivali, yine Arguvan Havası'nın gölgesinde yapılmaktadır.

Arguvan türküleri, Türkiye ve dünyada bazı sinema filmlerinde ve etkinliklerinde kullanılmakta ve ilgiyle karşılanmaktadır. "Exodus: Tanrılar ve Krallar" filminde Hz. Musa'nın düğün sahnesinde bir Arguvan türküsü olan 'Sunam' çalınmıştı. Ramses'in üvey kardeşi olarak yetiştirilen Hz. Musa'nın Yahudi olduğunu keşfetmesiyle başlayan ve Arguvan türküsü "Sunam"ın film müziği olduğu hikaye, Musevilerin Mısır'dan çıkışını konu alıyor. Türk filmlerinden "Gönül Yarası" filmiyle özdeşleşen "Etek Sarı" türküsü de, yine yaygın bir söyleyişe sahiptir.

"Etek sarı sen etekden sarısan sarısan
Kurban olam beydoğanın karısan karısan
Sordum soruşturdum kimin yarisen lele yarisen
Sordum sual ettim kimin yarisen yarisen
Ben sormadan dolu gibi dökili dökili
Ben sordukca gözlerinden yaş geli yaş geli"

Arguvan türküleri, UNESCO tarafından dünya kültür mirası listesine alındı. Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO), Arguvan türkülerini, "somut olmayan dünya kültür mirası" listesine aldı.

Kayıtlara geçen 500'ün üzerinde türküsü olan Arguvan, yeni bestelerle de zenginliğini artırmaktadır. Hem yeni ozanların katkısı hem de bölge ve Türkiye'de gösterilen ilgiden dolayı bu yeni üretimler artmaktadır. Arguvan Yazısı'ndan yolu geçen insanlar; özlem, acı, keder, aşk ve ümitlerini, Arguvan Havası ile dillendirmeye devam etmektedirler.

Arguvan ağzını en iyi kullanmış kişiler olarak; Abidin Yücekaya, Kara Ali, Hacı Engüzel, Abbas Ekici, Cemal Öztaş, Teslim Budak, Ali Abbas Arslantürk, Aşık Yoksuli sayılmaktadır.

Arguvan'da, geçmişte Derviş Muhammed, Şah Sultan, Ahmed Âşıkî (aşıkî) mahlaslı Alevi- Bektaşi deyişlerin söylendiği, yakın zamanlarda ise Hasan Hüseyin Orhan (Mahsun Hüseyin), Muharrem Naci Orhan (İkrari), İbrahim Mamo Temiz (Seyit Meftûnî), Ali Bakır (Kör Dede), Cemal Erbek (Halisi) gibi daha birçok Alevi Dedelerinin ya da âşıklarının da deyişleri söylenmektedir.

Arguvan havası nereden eser? Göldağı ve Ayranca dağlarından esen yel, Arguvan Yazısı'ndan geçer. Bu yelin önüne kattığı özlemleri, acıları, dertleri, özlemleri, aşkları sarıp sarmalar... Toplanıp, insan yüreğinin en saklı yerinde duran hikâyesine dokunur. Yüreği yakan, kasıp kavuran hava, bir başka yüreğe girmek için esmeye devam eder. Bu esen yelin ortaya çıkardığı hava esip durmaya devam etmektedir.

"Aşağıdan bir yel esti
Irgaladı ölem dallarımı
Ne dedim de ölem niye küstün
Kırdın yine ölem kollarımı
Irgalıyı ırgalıyı
Ben gidersem ölem yar kalıyı"

Anadolu insanı, sözüyle- sazıyla kendisini ifadelendirdiği bu en özgün "hava"lardan olan Arguvan Havası, şehir- mekânın müzik ile ilişkisi bakımından ne kadar etkili olduğunu bizlere göstermektedir. Şehrin- mekânın ruhunun bu en güzel aktarım biçimi olan müziklerin yaşanması ve yaşatılması, yeni yaşanmışlıklara anlam katacaktır. •

4 Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi/2015 /75 Malatya/Arguvan Halk Müziği Kültürü Üzerine Bir Araştırma-Sinan Haşhaş, Ünal İmik, Can Aydoğdu

Geleneksel Musikimizin Kayseri'deki Sessiz Nefesi

Mustafa Bozyel

FİKRET KARAKAYA

1943'TE KAYSERİ'DE DOĞDU. İLK VE orta tahsilini burada yaptıktan sonra diş hekimliği tahsili için gittiği İstanbul'da Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne intisab ederek Emin Ongan'dan repertuar, usul ve tavır dersleri aldı. Cemiyetin konserlerine ve İstanbul Radyosu'nda yaptığı periyodik kayıtlarına katıldı. 1971'de diş hekimliği tahsilini tamamlayan Mustafa Bozyel Kayseri'ye döndü. Bir yandan kendi muayenehanesinde hekimlik yaparken, bir yandan da çeşitli topluluk ve dernekler kurarak musiki faaliyetlerinde bulundu. 1985'te Kayseri Büyükşehir Belediyesi ve 1989'da Melikgazi Belediyesi bünyesinde kurulan konservatuarlarda kurucu üyelik, Türk Musikisi Bölümü başkanlığı, koro şefliği, repertuar ve nazariyat hocalığı yapmıştır. Yönetimindeki koro ile birçok konser vermiş, TRT'de ve mahalli televizyonlarda birçok yayın gerçekleştirmiştir. Evli ve iki çocuk babasıdır.

MUSTAFA BOZYEL'İ NASIL TANIDIM?

Mustafa Bozyel'in benden yaklaşık on yıl önce mezun olduğu Kayseri Lisesi'nin ikinci sınıfındayken, Ankara Radyosu'nun şarkılar programlarını, önümde gütteleri not ettiğim koca bir defterle dinleyerek birkaç yüz şarkılık bir repertuar edinmiştim. Babam kendine çok daha gelişmiş, büyük bir teyp alınca eski küçük teybini bana vermişti. Kendime ait tek bir makaram vardı. Bu yüzden bilmediğim şarkıları bu banda kaydeder, dinleyerek ezberledikten sonra silerdim. Okulda birkaç hayranım vardı. Öğrendiğim her yeni şarkıyı teneffüs aralıklarında onlara okurdum. Bu hayranlarımdan birinin "Çok meraklıdır, bilmediği şarkı yoktur" diyerek bana tanıştırdığı Mustafa Fikri Tekelioğlu, bir gün üyesi olduğu dernekte musiki derslerinin başlayacağını haber verdi. Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde yetişmiş bir "abi" eser meşk edecekmiş. İlk derse büyük heyecanla ve biraz erken gittim. İlhan Özkeçeci, Seyit Ali Kahraman, Ahmet Gengeç, Mustafa Cabad gibi dostlarla o akşam tanıştım. Mustafa Abi, elinde uduyla tam vaktinde geldi. Yanındaki karton dosyada o akşam bize geçeceği eserlerin notası da vardı. Masalardan birinin etrafında toplaştık. Dosyasını masanın üzerine koyan Mustafa Abi, udunu kılıfından çıkarıp akort etti ve ters çevirip dizine yatırdı. Herkesin bir defterle gelmesini istedi ve ilk eserin güftesini dikte etti:

Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül
Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbül
Etsem de abestir sitem-i hâre tehammül
Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbül

Tanburî Ali Efendi'nin meşhur hüseynî şarkısı. Ama ben henüz duymamıştım bu eseri. Gütteyi yazdırdıktan sonra yürük-semâî usulünün kâğıt üzerine nasıl yazılacağını ve nasıl vurulacağını gösterdi. Bir süre *düm tek tek düm teek*

diye masayı dövdük durduk. Sonra kısa bir taksim yaptı. "Ne güzel çalıyor" diye düşündüm. Okumaya başladı. Mırıldanır gibi, çok kısık bir sesle. Ama sesinin tınısıyla ve üslubuyla daha ilk anda çarpmıştı. Anlamakta gecikmedim: Allah bana, hayal bile edemeyeceğim kadar iyi bir hoca göndermişti. O ilk akşam, derslerin en çok bana ve İlhan'a yarayacağı belli oldu. Ali Efendi'nin şarkısından sonra Hafız Mehmed Efendi'nin devr-i hindî şarkısına başladık:

Dil-rübâsın sevdiğim, yoktur nazîrin bî-riyâ
Doldu gönlüm lem'a-i aşkınla oldu neş'e-zâr
Nergis-i mestânına canlar dayanmaz ey şehâ
Sensin ey ümmîd-i aşkım derdime ancak rehâ

Devr-i hindî usulünü de çabucak kavradık. Eserin, ırak perdesine kadar genişleyen meyanı, hocanın sesinde bambaşka tınılar keşfetmemizi sağladı. Orta ve tiz bölgelerde Münir Nureddin Bey'inkini andıran sesi, pest bölgede kimsede rastlamadığımız güçte ve dolgunluktaydı.

Üçüncü olarak Suphi Ziya'nın meşhur hüseynî şarkısı:

Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ
Mecnûn'u gönül zencirine bağladı Leylâ
Her zerrede bir aşk eseri oldu hüveydâ
Sevmekle sevilmek ezelî maksad-ı aksâ
Kanûn-ı muhabbet ediyor hükmünü icrâ

Bu şarkıyla da curcuna usulünü öğrendik. Bu kadar kolay mıymış? Tarif edilmez, sınırsız bir mutluluk içindeydim. Eserler birbirinden güzeldi. Hocanın sesi mi daha müessir, okuyuşu mu, karar veremiyordum. Mustafa Abi bu eserlere âşıktı; onun için bunların anlamı çok derindi, besbelli.

Birkaç ders sonra İlhan'la dernek dışında, daha çok babasının bürosunda da bir araya gelir olduk. İkimiz de hocamıza hayrandık. Onun okuyuş tarzını kapmıştık. Çok geçmeden, hocanın, Düvenönü'ndeki, –şimdi yerinde çok yüksek binaların bulunduğu– muayenehanesine de gidip gelmeye başlamıştık. Daha yeni olduğu için çok fazla hastası yoktu. Bazen saatlerce sohbet ediyorduk.

Dernekte hüseynî makamından sonra rast, hicazkâr, nihavend makamlarında da eserler geçtik ve Türk-aksağı, aksak, düyek, ağır-aksak, semâî usullerini de öğrendik. Okullar tatile girdi, Mustafa Abi derslerine ara verdi. Çünkü ailesiyle bağa göçmüştü, akşamları erken gidiyordu. Bağdan indiler, ama dersler tekrar başlamadı. Sebebini hâlâ bilmiyorum. Artık lise sondaydım. Bitirme sınavlarına ve üniversite sınavına girecektim. Ama benim zamanımı en çok musiki alıyordu. Tanıdıklardan ödünç aldığım koca güfte antolojilerini elimle kopye ediyor, okumayı bilmesem de Mustafa Abi'den istediğim notaları, resim yapar gibi bir deftere geçiriyordum. İlhan ve ben, haftada en az bir akşam Mustafa Abi ile Kayseri Musiki Cemiyeti'nde yine birlikteydik. Gündüzleri de her fırsatta muayenehanede. Sohbetlerimiz sırasında dönüp dolaşıp, devletin, büyük

Bir Nihavend-i Kebir Kar Hikayesi

Amca

1983'ÜN İLK AYLARIYDI... ALİ BİREDAROĞLU İLE MİLLET CADDESİNDE YÜRÜYORUZ... Ali abi beni Amca ile tanıştıracak... Amca denince, Ali abinin amcası, yaşlı bir hacıemmi vb. cevaplar kafamda dolaşırken kaçıncı kattı bilmiyorum bir dişçi muayenehanesine çıktık. Küçük bir odada beyaz önlüklü, kalın gözlüklü, bakışları derin bir adam... Ali abinin deyimiyle Amca, has ismiyle Mustafa Bozyel... Ali abi ile felsefe, sosyoloji, kültür konuşmaya alışmış ben birden kendimi musiki sohbetinin içinde buluyorum. Alaeddin Yavaşça, Bekir Sıtkı Sezgin, Cinuçen-Tanrıkorur, Kani Karaca, Meral Uğurlu, Necdet Yaşar, Niyazi

Sayın ekseninde TRT2'de Pazar günleri 17.30'daki programı konuşuyorlar. Çoğu müzik öğretmenimin bile duymadığı bu isimlerin birkaç tanesini biliyorum. Ali abiye birkaç tane kaset uzatıyor. Abdülkadir Meragi'nin Nihavend-i Kebir Kar'ı var diyor. Kaseti ben çoğaltırım diyerek alıyorum. Ve ardından birkaç kaset daha... Amca ile tanışmamız böyle oldu... Daha sonra kendisinin ud çaldığını ve sesinin çok güzel olduğunu duydum. Tabi daha sonra sesini de. Öylesi bir sesi neden muhafaza ettiğini zaman geçtikçe, Bekir Sıtkı Sezginleri, Meral Uğurluları tanıdıkça çok daha iyi anladım. Bazı şeyler saklanarak ve susarak muhafaza edilebiliyordu. Çünkü çağ, zamanına, mekânına ve zeminine sunulan her şeyi tüketiyor yok ediyordu.

musiki birikimimize kayıtsız kalmasını kınıyor, ortalığı kaplayan seviyesiz musikiden şikâyet ediyor, musiki seçimindeki zevksizliğinden yola çıkıp halkın genel olarak ne kadar eğitimsiz, kültürsüz ve bilinçsiz olduğuna hükmediyor; karamsar, mutsuz bir hâlet-i ruhiye ile birbirimizden ayrılıyorduk.

Bir gün, Bekir Bey'in henüz İzmir Radyosu'ndayken yaptığı bir program, Ankara Radyosu'nda yayınlandı. (Radyolararası dolaşımın başka örneklerini daha önce de dinlemiş ve Münir Nureddin Selçuk ile Alâeddin Yavaşça'yı böyle keşfetmiştim.) İlk defa dinlediğim bu sanatkârın, Münir Nureddin'le akran olduğunu düşündüm. Üç adlı olmasından hareketle galiba. Sesinde de buna hak verdiren bir olgunluk vardı. O beş şarkılık hicaz programı teybime kaydetmiş, şarkıları öğrendikten sonra da silmeye kıyamamıştım. Hemen Mustafa Abi'ye koşmuş, Bekir Sıdkı Sezgin adlı bir solist dinlediğimi, hayran olduğumu söylemiştim. Mustafa Abi'nin cevabını hiç unutmadım: "O bir tanedir."

İlhan, benimle birlikte, benim ısrarımla Güzel Sanatlar Akademisi'nin yetenek sınavına girdi. İkimiz de kazandık ve Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde okumaya başladık. Mustafa Abi'nin tavsiyesine uyarak Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne katıldık. İkimize de ilk nota ve nazariyat derslerini veren rahmetli Ahmet Keçecigil'in tavsiyesiyle de Üniversite Korosu'na

girdik. Ayrıca Milliyetçiler Derneği'ndeki Mevlevî musikisi çalışmalarına, Kemal Batanay'ın Kubbealtı Cemiyeti'ndeki meşklerine devam ettik. İlhan, Kemal Hoca'dan tanbur dersi almaya Kadıköy'deki evine giderdi. Ben de salı sabahları okulu kırıp onunla giderdim. Bayram veya yaz tatillerinde Kayseri'ye gidince soluğu Mustafa Abi'nin muayenehanesinde alırdık. Ona, rahmetli Reşat Özer'den aldığım Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça kayıtlarını verince ne kadar sevindiğini unutamam.

Kayseri'ye gittikçe –onun veya benim mâni bir hâlimiz olmadıkça– Mustafa Abi'yi mutlaka ziyaret etmişimdir. O daima –hangi döneme ait olursa olsun– değerli eserleri tercih etmiş ve –hangi döneme ait olursa olsun– değersiz, içi boş musikiden uzak durmuş; çoğunluğun "seviyesiz" musikiye itibar göstermesini, kaygı verici bir sosyal problem olarak görmüştür.

■ O daima –hangi döneme ait olursa olsun– değerli eserleri tercih etmiş ve –hangi döneme ait olursa olsun– değersiz, içi boş musikiden uzak durmuş; çoğunluğun "seviyesiz" musikiye itibar göstermesini, kaygı verici bir sosyal problem olarak görmüştür.

EMİN ONGAN VE MEŞK

Mustafa Bozyel'in yetişmesinde büyük payı olan Emin Ongan, derslerini geleneksel meşk usulüyle yapardı. Musiki heveslisi herkesin, bir an önce biraz nota öğrenip, bilmediği eserlerin notasını deşifre edebilecek hâle gelmeyi musiki bilmek sandığı ve meşk usulünü modası geçmiş, zahmetli ve çok uzun süren bir eğitim yolu saydığı günlerde Emin Ongan, İsmail Dede ve Zekâî Dede gibi ulların çığırından ayrılmayarak ömrünün sonuna kadar musiki eğitimini ısrarla meşke dayandırdı. Üsküdar Musiki Cemiyeti, bugün de aynı anlayışı sürdürmektedir.

Meşk, musiki eserlerinin, bütün incelikleriyle, hoca tarafından bölüm bölüm icra edilerek öğretilmesidir. Meşk sayesinde, hocanın okuduğu eserin her türlü ayrıntısı öğrencinin hâfızasına nakşolunur. Repertuarın meşk usulüyle öğrenilmesi,

makamların olanca zenginliğiyle tanınmasını sağlar. Batıdan alınıp kısmen Türk musikisine uyarlanan mevcut notasyon sistemi, Türk musikisinin perde ve aralıklarını ifade etmekte yetersizdir. Bu yüzden mevcut hiçbir nota, Türk musikisi eserlerinin icrasına dayanak olamaz. Gerçekte Batı musikisinde de, üstadları dinlemek büyük önem taşır. Orada eserlerin nasıl icra edileceği nota üzerine konan çeşitli işaret veya ibarelerle belirtilir. Yine de yetişmekte olan gençler, icra ve yorum tecrübesini üstadları dinleyerek kazanır.

Aralıkların Batı musikisine oranla daha zengin ve incelikli olduğu Türk musikisinde, makam seyirlerinin ve ifadenin gerektirdiği perde ve aralıklar, ancak üstadlık mertebesine erişmiş icracılar dinlenerek öğrenilebilir. Gençlere musikinin bütün inceliklerini işitme fırsatı sunan üstad icracılara "fem-i muhsin" (ihsan eden ağız) denirdi. Mustafa Bozyel, son devrin büyük icracısı Bekir Sıdkı Sezgin'in "Musiki fem-i muhsinden öğrenilir" şeklinde ifade ettiği prensibe bağlıdır. •

Eve gelir gelmez Nihavend-i Kebir Kar'ı defalarca dinledim. Musahip SeyyidAhmed Ağa'nın peşrevinin ardından başlayan Abdülkadir Meragi'nin Kar'ı, benim anlam dünyamda, musiki zevkimde sonsuz pencereler açtı. Daha sonra diğer kasetleri de çoğaltarak ne kadar zenginleştiğimi hissettim ve onun keyfini ve huzurunu yaşadım...

Mustafa Bozyel musikinin travmatik dönemler yaşadığı bir dönemin insanı. Bunun için de susmayı tercih etti. Tıpkı Ali abinin kalem ve dil ishal oldu ve ortalığı pislik kapladı diyerek düşünsel alanda tercih ettiği münzevi ve sessiz bir hayatı Mustafa Bozyel de sanat ve musiki alanında tercih ediyordu. Sıradanlaşamaya tahammül edemeyen Mustafa Bozyel, CinucenTanrıkorur gibi dostları ve Fikret Karakaya, İlhan Özkeçeci gibi öğrencileri dışında kimse ile musiki konuşmuyordu. Bir süre Belediye Konservatuarının oluşturulması sürecini istisna tutmamız gerek... Musikinin nasıl tüketildiğini çok iyi bildiği ve gördüğü için, asla söz konusu tüketimin unsuru olmadı. Birkaç kez öğrencileri ile birlikte yaptığı icraların dışında, Fikret Karakaya'nın çabaları ile bir CD'si yayınlandı.

Batılılaşma sürecinin sessizleri ve suskunları yazılmadan tarihin yazılamayacağı bir gerçek... Bizler sadece bize sunulanlar üzerinden okuyoruz her şeyi. Bu Kayseri için de geçerli... Kayseri'nin fikir ve sanat alanında sessizleri ve suskunları hesaba katılmadan yazılacak bir tarih her zaman eksik kalacaktır. Mekân içinde dolu olanlarla değil, kaçırdıkları ve sakladıkları ile gerçek anlamda anlaşılabilir. Tarih, kültür ve sanat da öyle... Bu anlamda Mustafa Bozyel Kayseri için bunun en önemli simgelerinden biridir. Mustafa Bozyel ve benzerleri aslında beğenmeyerek yıktığımız, modern şehirciliğimize engel olduğunu düşündüğümüz bir cami veya medreseden, bir tarihi anıttan, yok ettiğimiz bir tarihi mahalleden, görmezden geldiğimiz bir kitaptan, reddetmekten haz duyduğumuz ve iliştirilmekten korktuğumuz gelenekten çok farklı değil... Onları birer hatıra ve müzelik unsur konumuna getiren zihniyet sorgulanmadığı sürece tüketimin girdabından kurtulamayacağız. Oysa onlar bir hatıranın çok ötesinde, hayatın, zamanın ve mekânın, sanat ve kültürün bizatihi kendisidir. Bunu kaybettiklerimiz derinleştikçe çok daha iyi anlayacağız.

Mustafa Bozyel içinde bulunduğu zamanı ve mekânı çok iyi idrak ettiği için sustu. Hiçbir şey yapmadı mı? Elbette yaptı? En önemlisi fitne ve sıradanlık zamanında ne yapılacağını pratik olarak gösterdi. Bir duruş bıraktı. Bir takım işaretler koydu. Bir yerlere izler bıraktı... Sesiyle, eseriyle, öğrencileriyle kendini bir biçimde gösterdi. Çocuğuna bile isim koyarken Seza dedi. Daha ne desin ve daha ne yapsın? Anlayan anladı... •

DURSUN ÇİÇEK

Ruhi Ayangil ile Şehir ve Müzik Üzerine

KONUŞAN: İSMAİL DOĞU

■ **Hocam, siz uzun zamandır müziğin hem icracı hem de bir müzikolog olarak içindesiniz. Bundan dolayı da Türk müziği denilince ilk akla gelenlerdensiniz. Bunda içinde yaşadığınız şehrin hem kökeni hem de tınısı oldukça etkili olmuştur kanaatindeyim. Bu vesileyle söyleşimize şöyle bir soru ile başlayalım isterseniz: Bir şehrin müziğinden kasıt nedir? Şehir kendi müziğini nasıl oluşturur?**

● Sorunuzun cevabına şehir kelimesinin lügavi ve ıstılahi anlamını vererek başlıyalım isterseniz. Şehir sözcüğü, Arapça bir sıfattan yapılmış bir isimdir. "Şöhretli, meşhûr, nam salmış" anlamları var. Medeniyet sözcüğünün kaynaklandığı bir diğer Arapça isim olan "medîne" de, yine şehir mânâsını mutazammın. Buradan hareketle "medenî"nin esâsen, "şehirli", "şehre ait" demek olduğunu biliyoruz. Şehir olsun, medîne olsun, bu sözcüklerin ifâde ettiği oluşum, herşeyden önce üretim ilişkilerinin ve nüfus olgusunun ortaklaşa belirlediği târihî, coğrafî, ekonomik ve sosyal bir yerleşim birimidir. Bu temel özelliklerin belirlediği "şehir" kavramı ve olgusu, onda yaşayan, ikamet eden insanlar bakımından da adına en geniş ve en genel anlamı ile "kültür" denilen bir diğer kavramın neşv ü nemâ bulduğu bir mahâl, cevvâl, karmaşık bir ortamdır. Bir diğer deyişle şehir, biraz önce bahsettiğimiz temel özelliklere ilâve olarak bir "kültürün belirlediği" dinamik bir yaşama alanı olduğu gibi, aynı zamanda kendisi de bir "kültürü oluşturan, geliştiren ve yaygınlaştıran" dinamik bir oluşumdur; sosyal bir organizmadır. Köy yerleşimi ve yaşamı nasıl ki toprağın işlenmesine, ziraate, hayvancılığa, vb. dayalı bir üretim biçiminin yansıması ise şehir de bundan birkaç gelişim aşaması ileride ticârete, sanayiye, şehirlerarası ve uluslararası

ilişkilere dayalı, daha gelişmiş üretim araçları, mîmârî ve teknolojiden yararlanan üretim ve paylaşım biçiminin doğal bir yansımasıdır. Konumuz öncelikle müzik olduğuna göre, elbette köyde de şehirde de o beldenin sosyo-kültürel özelliklerinden kaynaklanan bir müzik türü, biçimi ve verimleri söz konusu olacaktır ve bu müzikler de tıpkı üretim araçları ve onların belirlediği yaşama biçimindeki farklılıklar gibi, farklı yerleşim ve yaşama birimlerine ilişkin farklı müziklerin de olması sonucunu doğuracaktır. Nitekim bu, tarih boyunca böyle olagelmiştir.

Böyle bir girizgâhtan sonra, sorunuzun asıl kısmına geçecek olursak; bir şehrin müziğinden kasıt nedir dendiğinde, yine yukarıda sözünü ettiğimiz temel kriterlere müracaat kaçınılmaz olur; yani târihî, coğrafî, ekonomik ve sosyal kriterlere. Tarih bize toplumların ve şehirlerin, çoğu kere başlangıç dönemlerini tesbitte oldukça zorlandığımız uzak çağlara uzanan bir "zaman dilimi"ni ve bu zaman dilimi içinde meydana gelmiş (savaşlar, göçler, işgaller, vb.) sayısız ve karmaşık tarihi hadiselerin birimkimini sunar; coğrafya bize toplumların ve

şehirlerin topoğrafik (liman, ova, plato, dağlık, vb.), yeraltı – yerüstü zenginlikleri, iklime tâbî konum ve özelliklerine ilişkin hususları takdim eder; ekonomik ve sosyal kriterler, o tarih – coğrafya akışındaki

■ **Osmanlı zamanında Ege adalarından İstanbul'a gelen adalı göçerlerin "tavşanca, köçekçe" gibi oyunları ve müzikleriyle, lâvta, kemençe gibi çalgıları ile müzik kültürümüze yaptıkları katkılar çok değerli olmuştur.**

üretim ilişkileri, demografik (nüfusa özgü) değişimler, toplumsal katmanlar (soy, sop, ırk, vb.), toplumun eğitimi, ilim-irfan seviyesi, medeniyet durumu, mimârî husûsiyetleri, kitle iletişim araçlarının yaygınlığı, örf, âdet, alışkanlıklar... bağlamında hangi "kültür - medeniyet çevresi"ne ait olunduğu hakkında bilgiler verir. İşte bütün bu bileşenlerin ışığında, bir şehrin müziğinin ne'liği ve niceliği hakkında ancak kısmî bir bilgi sahibi olabiliriz.

■ **Kısmî bir bilgi derken ne kadarını ve hangi yüzeyselliği kastediyorsunuz? Bunu biraz daha belirginleştirebilir misiniz?**

● Tabi. Buradaki "ancak kısmî bir bilgi" belirlemesi, özellikle bilgi çağı olan günümüzde iletişim teknolojisinin yaygın tesirleri, şehir ve genel toplum hayatındaki, kültür – medeniyet değişimleri çerçevesinde karmaşıklaşan kültürel değerlerin değişimlerine bağlı olarak cemiyetin/ şehrin müziği hakkında kesin, net bir bilgi sahibi olmamızı engelleyen etkenler yüzündendir. Bu etkenlere nisbeten direnen yöre ve şehirlere birkaç örnek olsun diye "Kerkük Hoyratları", "Eğin Türküleri", "Elazığ- Harput Musikîsi", "Kars Âşık Geleneği", "Urfa – Diyarbakır Sıra Geceleri Müzikleri", "Rize – Artvin Horon Havaları" gibi, daha ziyâde köy – kırsal kültürünün izlerinin ağırlıklı olduğu şehir/ kasaba müziklerini sayabilirsek de, artık bir "Ankara Seymen Havaları"ndan ya da "İstanbul Türküleri"nden –folklorik aidiyet dışında– şehir müziği nâmına rahatlıkla söz edebilmemiz pek mümkün gözükmemektedir. Çünkü şehir, hattâ büyükşehir kavramlarına bağlı olarak, şehirlerin müzikleri konusunda da büyük değişimler zuhûr etmiştir; etmektedir de.

Burada şuna dikkat çekelim ki, güncel hızlı değişimler, "tüketim toplumu" olarak kurgulanan şehir top-

lumlarında "popüler kültür"ün bir yansıması olarak kabul edilmeli, ama şehre ve şehrin asıl müziğine, "normatif kültür bileşenleri" ışığında bakılmalıdır. Normatif kültür bileşeni, en kısa ve genel tanımı ile bir cemiyeti tasada, kıvançta, bir ve beraber kılan, olmasa olmaz "sosyo-kültürel normlar"dır.

Günümüzde şehir, bağlı olarak toplum hayatını ve onun kültürünü etkisi altına alan başlıca temel kavramlar, kapsayıcılıktaki büyüklük sırasına göre, "Doğu ve Batı medeniyet dairesi", "yerlilik ve yabancılık", "millîlik ve gayrı millîlik", "modernlik ve muhafazakârlık", "şehirlilik ve köylülük", "eskilik ve yenilik" gibi belirlemelerle çeşitlik arzetmektedir. Sıradan bir şehir insanının bilinçli olarak seçmek/ tercih etmek yerine, mârûz kalmakla yüzyüze geldiği bu kavramlar, farkında olunsun olunmasın, -şehir kültürünün kimliksizleşmesinin, toplumsal ayrılıkların temel nedenleri olarak- günümüzün başlıca sorunsalıdır. Bu sorunsal, toplumbilimden siyasete kadar düşünce ve uygulama alanını da birinci derecede ilgilendirmektedir/ ilgilendirmelidir.

Rum ortodoks ve Katolik Hristiyan cemaatleri ve kiliseleri, Ermeni ortodoks ve Ermeni katolik cemaatleri ile kiliseleri, Kadim Süryânî ve Keldânî cemaatleri ile kiliseleri, İstanbul'un levanten muhitlerindeki Alman, İngiliz, İtalyan, Fransız, Rus cemaatlerinin kilise ve şapelleri yanında Yahudi cemaati ve havraları, dîni müzikler çeşitliliğinin tipik örneklerini teşkil ederler.

- **Burada kullandığınız kimlik, kültürel kimlik midir? Yoksa etkin bir biçimde hem bu kültürden beslenen hem bu kültürü etkileyen bir biçimde başka kimlikler de bulunmakta mıdır?**

- "Kimlik" sözcüğünü özellikle kullandım. Zira insanların ayrı ayrı olduğu gibi, şehirlerin de onları "meşhûr eden, namlı kılan, medenîlik kıstası" olan kimlikleri vardır. Bu kimlik; tarihî, coğrafî, ekonomik olduğu kadar, daha ziyâde sosyo-kültürel bir kimliktir. Tarih içinde Doğu'da Buhara, Semerkand şehirleri halıları, kilimleri, mîmârî yaratıları dışında, kısaca "şeş makam" denilen müzik yapma biçimi ile müzik tarihine geçmişlerdir. Bakû, Âzerî mahnılarının beşiği sayılmıştır. Batıda ise New Orleans, country ve jazz müziğinin doğum yeri addedilirken; bir müzik terimi olan "Napoliten", o şehre ait şarkıların doğduğu Napoli'yi; "Parisien" Paris'i, "Sicilien" de Sicilya'yı hatıra getirir. Bizim de yöre yöre folklorik değere sahip köy kökenli harikulade köy halk müziğimiz yanında sahibi olduğumuz, şehir kültürünün ürünü ve yansıması olarak tanımlayabileceğimiz Türk şehir mûsikîsi –ki bunu biz kısaca Türk Mûsikîsi veya Türk makam mûsikîsi olarak adlandırıyoruz–, başta imparatorluk kültür – sanat merkezi olan İstanbul olmak üzere onu takib eden diğer şehirlerin de paylaştığı normatif bir kültür değeri olarak önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Bu noktaya kadar söylediklerimizden hareketle bir şehir, kendi müziğini ya tarihi - coğrafi devamlılık sürecinde, onu var eden sosyo-kültürel normlar çerçevesinde (hâkim kültür olarak) oluşturur, ya da bu şartlarda oluşmuş müziğini –günümüzde örneğini gördüğümüz gibi– "karşıt kültür/ler, alt kültür/ler" gibi tesirler altında değişime ya da bozunuma uğratarak yeni/ başka bir benimseme boyutuna geçer. Bu durum şehrin, şehir kültürünün değişmesi, bozulması, yok olması ile eşdeğerdir. Kısaca popülerleşme olarak anılan bu başkalaşmanın başlıca nedenleri arasında, "kültür emperyalizminin etkin araçları olan moda, reklâm, uluslararası tüketim sarmalı gibi etmenler yanında, köyden kente plansız göçlerin, sağlıksız bir ekonominin tesirinde gelişme imkânı bulan medenîlikle alâkası olmayan alt kültür öğeleri sayılabilir.

- **Peki, Hocam, madem kimliklerden ve kimliksizleşmekten bahsettik. Sizce bir şehrin müziğine o şehrin içinde yaşayan farklı etnik ya da dini unsurların şehir müziğine katkısı var mıdır, varsa ne orandadır?**

- Aslında bizim tüm medeniyet tarihimiz farklı etnik ve dini hatta o dinin farklı mezhebi yapılarını bile uhdesinde barındıran, birlikte yaşama ve birbirinden etkilenme tecrübesini en bariz ve en güzel bir biçimde gösteren örnek bir medeniyettir. İnsanlık tarihinde bu denli bir başka örnek belki de gösteremezsiniz. Bu, tam bir kültürel çeşitlilik ve zenginlik örneği ve özelliğidir. Bu özelliğe sahip şehirler "kozmopolit" şehirler olarak anılır. İstanbul da bu kültürel çeşitlilik ve zenginliğin belki bütün dünyada nadir görülebilecek seçkin bir beldesidir. Bu özelliğine İstanbul, Doğu Roma'nın başkenti olduğu uzun yüzyıllardan bu yana sahip olagelmiş,

bu özelliğini Osmanlı döneminde de sürdürdüğü gibi, günümüzde de olanca renkliliği ile yansıtmaktadır. Rum ortodoks ve Katolik Hristiyan cemaatleri ve kiliseleri, Ermeni ortodoks ve Ermeni katolik cemaatleri ile kiliseleri, Kadim Süryânî ve Keldânî cemaatleri ile kiliseleri, İstanbul'un levanten muhitlerindeki Alman, İngiliz, İtalyan, Fransız, Rus cemaatlerinin kilise ve şapelleri yanında Yahudi cemaati ve havraları, dîni müzikler çeşitliliğinin tipik örneklerini teşkil ederler. Ayrıca Osmanlı zamanında Ege adalarından İstanbul'a gelen adalı göçerlerin "tavşanca, köçekçe" gibi oyunları ve müzikleriyle, lâvta, kemençe gibi çalgıları ile müzik kültürümüze yaptıkları katkılar çok değerli olmuştur. Yine, İstanbul'da bir zamanların Sulukule semtinde kâim Çingene/ Roman ahâlinin çalgı, oyun havası/ raks havalarıyla; Hristiyan cemaat unsurlarının meyhane, taverna, baloz, kanto müzik ve raksları, şehir/ İstanbul müzik kültürüne sağladıkları katkılar emsalsiz olmuştur. Öte yandan kiliselere giden müslüman bestekârlarla, câmî ve dergâhlara (özellikle mevlevîhânelere) devam eden Hristiyan bestekârlar, "ortak ses dünyamız"ın inşâ edilmesinde olağanüstü bir hizmetin pay sahipleri olarak müzik tarihindeki seçkin yerlerini almışlardır.

- **İstanbul hem Osmanlı hem de İslam medeniyetinin merkezi konumunda olmuş. Bahsettiğiniz kadarıyla farklı şehirlerin ve ülkelerin kültürlerinde varolan müziklerden beslenmesi söz konusu. Bu etkileşimi nasıl yorumlayabiliriz?**

- Elbette, işte yine yukarıda açıklandığı gibi, İstanbul tarihî, coğrâfî ve kültürel olarak, Doğu ve Batının merkezinde, göç ve ticaret yollarının içinden geçtiği önemli bir kavşak olmak durumu ile tarih boyunca hem batıdan hem doğudan hem kuzeyden hem güneyden doğal olarak beslenmiştir. Bu hal günümüzde dahi sürmektedir. Mûsikîmizde, "Acemler" nâmı ile yadedilen, "Hindûyân" nâmı ile anılan bir grup/ topluluk oldukları varsayılan besteci/ler olgusu ve bunların müellifi olarak tesbit olunmuş eserler vardır.

- **Örnek verebilir misiniz?**

- Örnek çok. Hemen ilk aklıma gelenleri örnek olarak verebilirim. Rast kârçe/ Acemler: Hem kamer hem zühre vü müşterî der âsuman; Hicâz Kâr-ı Hindûyân ve daha neler var neler! Osmanlı sarayında Afrika kökenli, Somali, Habeşistan menşe'li tavâşîler, haremağaları, hizmet ahâlisi ve bunların oradan getirdikleri "gora" tarzı telli ve diğer vurmalı çalgıları ve müzikleri; II. Murad, Fatih ve IV. Murad'ın İran'dan saraya davet ettikleri, getirdikleri İranlı müzikçilerden örnek verecek olursak Şeştârî Murad Ağa; Kanûnî'den bu yana Osmanlı sarayına veya İstanbul'a gönderilen, gelen müzikçiler, çalgılar yanında, özellikle II. Mahmud'un Yeniçeriliği ilgası

ve Mehterhâneyi lağvı ile yerine Avrupa tarzı ordu ve onun müzik unsuru bandonun kurulması ve bu yolla Avrupa müziğinin ve çalgılarının bir devlet politikası olarak ülkeye dâhil edilmiş olması, şehir/ İstanbul müziğinin ne denli çeşitli etkilerle şekillendiğine delil teşkil ederler. Üst kültür müziklerinden alt kültür müziklerine kadar çok çeşitli müzik türleri ve verimlerine sahne olan İstanbul, günümüzde de kitle iletişim araçlarının olağanüstü yaygınlığı sâyesinde dünyanın bütün ülke müziklerine ve etkilerine açık, kozmopolit bir kent görünümündedir.

- **18. yüzyıl sonrasında İstanbul müziği özellikle, belki de sizin bu kozmopolit izah bağlamınızda Batı tarzına yönelmiş ve köklü bir değişikliğe uğramıştır. Kimilerince olumsuz görülen bu değişikliği siz nasıl izah ediyorsunuz?**

- Yukarıda değindiğimiz üzre bilinçli bir devlet politikası sonucu, radikal bir değişimin gereği olarak gelmiştir Batı müziği şehre, dolayısıyla ülkeye. Avrupalılaşma, batılılaşma, modernleşmenin başlangıcı, İstanbul'da Müteferrika matbaasının kurulduğu

18. yy'dır. III. Ahmed ve Sadrâzamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın öncülüğünde 1730'lardan başlayarak yönetici sınıfta temâdî eden bu düşünce ve yöneliş, nihâyet II. Mahmud'la kemâle ermiş, devletin inkırâzının müsebbibi ve terâkkîsinin de başlıca engeli olarak addolunan Yeniçeri ordusunun topyekûn ortadan kaldırılması, Türkiye'de Doğu ile Batı arasındaki bağların –radikal yöntemle– Batı lehine kurulup sağlamlaştırıldığı bir dizi yeni oluşumun da hayata geçirilmesinin kapısını açmıştır. Bu yeni oluşumların başında, ilga olunan mehterhâne yerine, Muzika-i Hümâyûn nâmıyla Avrupa tarzı bandonun kurulması gelir. Bu andan itibâren şehrin/ ülkenin müzik hayatında, bugün hâlen olumsuz tesirlerini idrâk ettiğimiz bir "düalite = ikilem"in kapısı açılmıştır. Bu düalite/ ikilem şöylece açıklanabilir. Radikal yöntemle ülkeye/ şehre dâhil edilen Avrupa (Batı) mûsikîsi (alla-franga) "medenî hayatımızın (medeniyetimizin)"; saray ahâlisinin bir kesiminde, halkın geniş kesimlerinde, dînî hayâtımızın bütününde istî'mâl olunan (kullanılan) Türk mûsikîsi (alla-turca) de "ferdî zevk dünyâmızın" mûsikîleri olarak iki ayrı mecrâda akıp gidecek idi. Devlet-i Osmânî tarih sahnesinden çekilene kadar bu gerçekten de böyle oldu. Bazı fikrî münâkaşalar dışında, kimse kimsenin tavuğuna "kışt" demedi ve isteyen, istediği mûsikî türü ile "zevkyâb" oldu. Ancak II. Mahmud'un radikalizmi, Cumhuriyet ilânı sonunda çift çarpan etkisi ile bir kez daha ülke/ şehir gündemine geldi. Bu kez, o vakte dek açık düzlemde seyreden "düalite = ikilem", bir kez daha devlet zoru ile (bu kez) yüzeyde seyredemeyen "dip akıntısı"na dönüştü. Bunun nedeni ve gerekçesi ise çok açık ve netti. O güne kadar yalnızca "medeniyeti-

mizin göstergesi" addolunan Avrupa/ Batı mûsikîsi" (alla-franga), Cumhuriyetin tasarrufları meyânında artık, "zevk dünyamızın da mûsikîsi" olması gerektiği zehâbı ile bazı tasarruflara tâbî olarak, -ne yazık ki– açık bir kültürel soykırıma tâbî tutuldu. Bu ecilden olmak üzere, Türk mûsikîsinin radyolarda icrası, mekteplerde tedrisâtı yasaklandı. Böylece Türk mûsikîsi yüzyıllardır yaşadığı, neşvü nemâ bulduğu öz topraklarında, evlâd-ı vatan tarafından ihmâle uğradı, imhâya tâbî tutuldu. Her ne kadar 1970'lerde bazı iyileştirici düzenlemeler yapıldı ise de –bugün

■ Tarih içinde Doğu'da Buhara, Semerkand şehirleri halıları, kilimleri, mîmârî yaratıları dışında, kısaca "şeş makam" denilen müzik yapma biçimi ile müzik tarihine geçmişlerdir. Bakû, Âzerî mahnılarının beşiği sayılmıştır. Batıda ise New Orleans, country ve jazz müziğinin doğum yeri addedilirken; bir müzik terimi olan "Napoliten", o şehre ait şarkıların doğduğu Napoli'yi; "Parisien" Paris'i, "Sicilien" de Sicilya'yı hatıra getirir.

hâlâ– ülkenin iç barışını, ruh ve mânâ birlikteliğini tehdid eden bir unsur olarak bu Türk Müziği – Batı müziği düalitesinin 21. yy'da sürmesine nasıl olup da cevaz verildiğini anlamak cidden güçtür. Biz bunun giderilmesine yönelik somut önermelerimizi yıllardan beri devlet ve millet katında çeşitli yollarla dile getirip, ilân ve izâh etmiş olduğumuz, yolun ne olduğunu, nasıl gidilmesi gerektiğini de göstermiş olduğumuz için burada tekrarına gerek görmüyor, geçiyoruz.

Şehrimizin de, medeniyetimizin de, toplumsal barışımızın da, ruh saltanatımızın da, zevk dünyamızın da başlıca ve mümtâz göstergesi olmak gereken Türk mûsikimizin bu gücü yeniden elde ederek bizi topyekûn "toplumsal yücelmeye" sevkedeceği aydınlık geleceği hâyâl ile iktifâ eyliyorum.

■ **Farklı kimliklerden toplumsal olaylara geçecek olursak, şehir müziğinde göç-savaş-afetler vb. tabii ve tarihi değişimler ne denli etkindir?**

● Şehir müziğinin bir folklorik yönü, bir de akademik yönü söz konusudur. Göç, savaş, âfet gibi toplumsal ve tabîî değişimler, müziğin ortaya konmasında/ yaratılmasında her zaman etkin olmuştur. Gerek anonim yaratılarda, gerekse müellifi belli sanatsal (akademik) yapıtlarda bu hâdiseler eni konu işlenmiş ve ortak kültürün mâmeleki hâline gelmiştir. "Burası Muş'tur", "Hey Onbeşli, Onbeşli", "Çanakkale İçinde" gibi savaşa mütedâir türküler; "Kırım'dan Gelirim Adım da Sinan'dır", "Estergon Kal'ası", "Çıkayım Gideyim Urumeli'ne", "İhtiyatlar Silâh Çatmış" gibi serhat ve seferberlik türküleri, nasıl anonim karakterli ürünler olarak şehir kültürünün de kazanımı hâlinde ise; Sadettin Kaynak'ın "Çanakkale Destanı"; Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu", "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" başlıklı âbidevî yapıtları da yine şehir kültürünün akademik yaratıları arasında yerini alır. Öte yandan 1917 Ekim Devrimi'nden kaçarak İstanbul'a göçmüş Çarlık Rusyası'nın ve benzeri diğer göçerlerin de müzikleri, İstanbul kültürünün ayrı bir özelliğini oluşturmuştur.

■ **Tabi, bu değişim sağlayan etmenler sadece savaş, göç gibi toplumu derinden sarsan ve yaralayan olgular olmasa gerek. Bunun yanında tabi güzellikler de sanırım şehrin müziğinin oluşmasında oldukça etkin.**

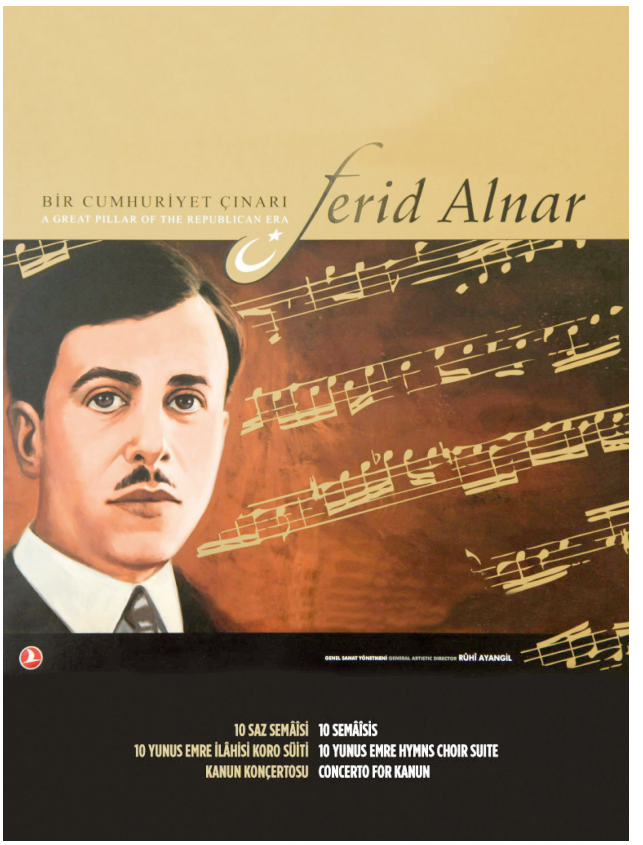
● Çok doğru ve yerinde bir açılım. İstanbul müziğinin, belki dünyanın pek az şehrine nasîb olan bir başka faikîyeti de olağanüstü tabiat güzelliklerine sahip (Çamlıca, Adalar, Boğaziçi, vb.) semt ve yörelerine ilişkin şarkıları yanında, mehtâbiyyelerin (mehtâp âlemlerine mahsus müzik eserleri), bahariyyelerin (bahar mevsimine mahsus eserler), şitâiyyelerin (kış mevsimine ilişkin parçalar) bestelendiği, çalınıp, söylenip, kâm alındığı bir beldenin müziği olmasıdır.

■ **Şehrin müziğin oluşumundaki yerini konuştuk. Peki, tersi mümkün müdür ve öyle ise nasıldır? Yani müziğin şehrin oluşmasındaki temel etkisi nedir?**

● Aynen geçerlidir ve mümkündür. İletişim ve etkileşim çift taraflı olduğu için şehrin oluşumunda müziğin nasıl etkisi varsa, müziğin oluşumunda da şehrin etkisi vardır, olmuştur. İlk sorunuza cevap olarak şehri tanımlarken, onu oluşturan çeşitli/ karmaşık insanî unsurların, "medeniyet/ şehirlilik" paydasında buluşarak faaliyetlerini idâme ettirdiği canlı bir organizmadır demiştik. Tâ Konfüçyüs'den, Platon'dan bu yana müziğin herşeyden evvel, "demopedik = toplum terbiyesi ve toplumun gelişmişlik düzeyinin göstergesi olma" özelliği hatırda

tutulduğunda, bir şehirde dalgalanan/ yankılanan müzik de o şehrin terbiye, ahlâk ve gelişmişlik düzeyinin başlıca göstergelerinden birisi olur. Burada iki kavrama daha gönderme yapmak yerinde olur. Bunlardan birincisi "kimlik", ikincisi de "zevk" kavramlarıdır. Kimlik konusunda yukarıda da değinmiştik. Tekrar bu vesileyle ele aldığımızda şunu farkederiz: Schopenhauer'in "mîmârî, donmuş müziktir" tesbitinden yola çıkarak Süleymâniye ve Sultanahmet câmîlerine ya da İstanbul sivil mîmârîsinin başat örnekleri köşk, kasır ve yalılara baktığımızda bu mîmârî çizgilerin, Itrî'den Dede Efendi'ye, Zekâî Dede'ye Tanbûrî Cemil Bey ve Santûrî Edhem Efendi'ye uzanan bir müzikle eşdüşümleştiğini ve bu çizgilerin ve bu seslerin İstanbul'a ait olduğunu, onu yansıttığını İstanbul'un kimliğini yansıttığını hiçbir şüpheye yer bırakmaksızın fehmedebiliriz. Öte yandan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "iç âlem medeniyetimiz", "rûh saltanatımız" olarak tavsîf ettiği mûsikîmizin; Yahyâ Kemâl'in "ışıklı dantelâlar bestekârı" olarak andığı Hafız Post ve muakkiblerinin yarattığı asırdîde, incelik ve yüksek zevk mahsûlü Türk mûsikîsi verimlerinin, Şâir Nedîm'den Enderûnlu Fazıl'a, Ahmed Karahisârî'den Levnî'ye, Nakkaş Osman'dan Hattât Râkım'a, Leylâ Hanım'dan Mîmâr Kemâleddîn'e bir dizi müellifin ince bir duygu ve zevk mahsûlü eserleri ile sarmaş dolaş olduğunu ve şehir kültürünü oluşturduğunu

hayranlıkla idrâk edebiliriz. İsidoros ve Artemios mimarların 5. yy'da yaptığı Ayasofya'yı; onlardan 1000 yıl sonra bu ulvî yapıyı ihyâ eden Mîmar Sinan'ın azîz hâtırâsını ve yine ondan 350 yıl sonra yaşamış bestekâr, şâir, hattat Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin lâhûtî hilyeleri ile âdetâ mühürlediği, mânen yücelttiği bu kutsal mekânı dolaşırken, kulağımıza bir yandan kadîm ortodoks liturgia'larının, bir yandan da segâh salât ü selâmların fısıldandığı bir masal âlemi olarak İstanbul'u rûhumuza olanca derûnîliği ile nakşederiz. İşte şiirinden mîmârîsine, tezyînâtından müziğine kadar bir şehre kimlik ve rûh veren bu değerler tablosunda en naif unsur müziktir ve o bozulmaya başladığında, diğerleri de ardarda çorap söküğü gibi gelir; bu kez yozlaşmış ürünleri ile şehrin başına bazı meş'um eller tarafından, onun kimlik ve zevk dünyasını yansıtmayan, onu bize yabancılaştıran yeni yeni çoraplar örülmeye başlanır.



- **Tam bu vesileyle araya girmiş olayım hocam. Bir şehir müziğinden ve haliyle müziğin şehrinden söz edilirken, müzikte şehir ve köy ayrımı, saraylı ve alaylı ayrımı yapılabilir mi, bu ne kadar gerçekçi ve doğru olur?**

- Çok yerinde bir soru. "Londra'nın müziği nedir?" diye sorulduğunda, geçmişte Haendel'in, Purcell'in, Elgar'ın günümüzde ise Vaughan William'ın, Britten ile Beatles, Elton John ve Lloyd Weber gibi isimlerin temsil ettiği, akademik ve popüler müzik alanındaki bariz bütün kültür müziğinden söz edilebilir ki bu da, bütün İngiliz müziğinin temsiline eşdeğerdir. Dünyada da bunun benzerleri çoktur. Bize gelelim, Yozgat şehrinin müziği "Yozgat Sürmelisi" midir? Ya da Urfa'nın müziği "Urfa Divânı" mıdır? Ya da Mersin'in müziği "Silifke'nin Yoğurdu" havası mıdır? Erzurum Barı, Teke Zortlatması, Bartın Halayı gibi örnekler çoğalabilir. Birçoğu şehir olan bu örneklemelerin köy-şehir kültürü geçişini tam anlamıyla tamamlayamamış bir sosyo-kültürel yapının ürün ve örnekleri olduğu açıktır. Şehir müziği, okumuş, yazmış, kültürel düzeyde farklılaşmış şehirlilerin, o şehri oluşturan değerlerin mecmûundan esinlenerek ortaya koydukları müziğin adıdır. Nasıl ki Âşık Veysel doğduğu, büyüdüğü, kazma ile/bel ile yüzünü tırmaladığı, ama onun O'nu gül ile karşıladığı Sivas'ın Sivr'alan köyünün toprağından yaratmıştır şiirini ve müziğini de, İstanbul'un Nişantaşı'ndan o düzeyde harikulâde bir duyarlık ürünü neş'et etmemiştir. Peki, Nişantaşı'ndan hiç mi birşey zuhûr etmemiştir? Ne münâsebet! Oradan da, Nişantaşı'ndaki konağında, piyanosu başındaki Cemal Reşid Rey'den Türkiye Cumhuriyeti'nin "10. Yıl Marşı" ile dillere destan "Lüküs Hayat Opereti"nin müzikleri meydana gelmiştir. Bu başat örneklere bakıldığında, köy müziği ile şehir müziğinin ne ve nasıl oldukları hususları açıklıkla anlaşılır. Müzikte şehir ve köy ayrımı olduğu gibi saray müziği, saray dışı müzik gibi ayrımlar da elbette geçerlidir. Soruda bir zühûl olduğunu sanıyorum. Saraylının karşıtı alaylı değildir. Mekteplinin karşılığı alaylıdır. Yani biri mektep medrese görüp müzik yapmış, diğeri ise bunlardan uzak, alaylı usullerle (gelenekten beslenerek) kendini yetiştirmiş müzikçiler olarak eserler ortaya koymuşlardır ki bunların herbiri bizim müziğimiz için de şehirlerimiz için de geçerlidir. Sürç-i lisân eyledikse, afvola. Vesselâm. •

Sadettin Öktem *ile*

Şehir, medeniyet tasavvurunun hayata yansıyarak gerçekleştirildiği yer olduğu için, o tasavvurun bir aksi olarak musiki de şehirde vücud bulur.

■ **Bir şehrin müziğinden kasıt nedir? Şehir kendi müziğini nasıl oluşturur?**

● İşin gerçeği, bir medeniyetin musikisi olur. Şehir, medeniyet tasavvurunun hayata yansıyarak gerçekleştirildiği yer olduğu için, o tasavvurun bir aksi olarak musiki de şehirde vücud bulur. Benzer şekilde, şehrin muaşereti, ticareti, ilmi ve irfani hayatı gibi hususlar da yine o şehrin sakinlerinin mensup oldukları medeniyet tasavvurunun bir aksi olarak şehirde vücud bulur, bulmuştur. İlk ve genel bir bakış altında mekân ve zaman eylemden soyutlanamadığı için şehirde gerçekleşen eylem, o mekâna ait bir eylem olarak görülür. Ama eylemin esas müsebbibi veya doğduğu kaynak, medeniyet tasavvurudur. Eylemin mutlaka bir zaman ve mekâna ihtiyacı olduğu için şehir, bu eylemin sahnelendiği mahaldir ve eylem yani burada musiki, şehirle bütünleşmiş olarak görülür. Bu bütünleşmede medeniyet tasavvurunun diğer öğelerinin de hep birlikte bir terkip oluşturarak ciddi bir katkı payı olduğu unutulmamalıdır.

■ **Müziğin şehrin oluşmasındaki temel etkisi nedir?**

● Medeniyet tasavvurunun değerler sistemi, toplumsal hayatın her safhasında, toplumun ihtiyacı olan biçim-

leri tanımlar ve örgütler. Kendi medeniyet tasavvurunda yaşayan bir toplum, bu tür bir tanımlanma ve örgütlenmeyi de sanat sahasında gerçekleştirecektir. Hayat bir bütün halinde yaşandığı zaman, medeniyet tasavvuruna göre biçimlenen musiki de, şehirde yaşayan toplumun hayatında inşa edici bir öge olarak yer alır.

- **Bir şehir müziğinden söz edilebilir mi? Müzikte şehir ve köy ayrımı, sanat/saray ve halk ayrımı yapılabilir mi ve bu ne kadar gerçekçi ve doğru?**

- Yukarıda da belirttiğimiz gibi teorik manada doğru olmasa da, musiki eylemi şehir mekânında gerçekleştiği için, bir şehir müziğinden bahsedilebilir. Her şehrin kendine has özellikleri musiki sahasında medeniyet tasavvurunun ana değerlerine göre biçimlenerek kendine özgü bir yer bulabilir. Yakından bakıldığında görülen farklılıklar yerel özelliklerden kaynaklanır. Uzaktan ve genel bir bakış açısı altında ise bu yerel farklılıkların büyük bir zenginlik olduğu, ancak hepsinin ana değerler manzumesi içinde eridiği görülecektir. Saray ve halk musikisi de bu zikredilen hususa tabidir.

- **Şehir müziğinde toplumsal değişimler (göç-savaş-afetler vs) ne denli etkindir?**

- Bilindiği üzere hayat, devamlı değişim üzerine kurulmuştur. Bu değişim, olaylarda ve olgulardadır. Toplumsal algı, bu değişimleri özümsedikten sonra onları kendi medeniyet değerlerinin kıstaslarına göre değerlendirir. Medeniyet değerlerinin kıstasları, kimliği belirleyen değişmez ölçülerdir. Sözü edilen değerlendirme sonucunda burada bahsettiğimiz musiki sahasında farklı ürünler ortaya çıkabilir.

Şurası unutulmamalıdır ki değişen olay ve olguların sabit kalan medeniyet değerleri kıstaslarına vurulduktan sonra ürün vermesi önemlidir. Yine yukarıda sözünü ettiğimiz gibi yakından bakıldığında farklı görünen musiki ürünleri, uzaktan ve genel bir bakış açısı altında değerlendirildiğinde aynı değerler sisteminin yansımaları olarak ortaya çıkmıştır.

İstanbul'da ortaya çıkan musiki, Yahya Kemal'in tabiriyle bizim öz musikimizdir. İslam medeniyetinin Osmanlı yorumunun musiki sanatı alanındaki izdüşümüdür. Bir medeniyet tasavvuru, kendinden önceki bütün medeniyet miraslarından yararlanır; onlardaki birikimi kendine has değerler sisteminin kıstaslarından geçirerek süzer ve kendi kültürünü inşa eder.

Şehir müziğine o şehrin içinde yaşayan farklı etnik ya da dini unsurların katkısı nedir?

Bir medeniyet tasavvuru, içinde farklı etnisitelere yer verilmiş, onların hakları ve sorumlulukları tanımlanmış ise onlar kendilerini o medeniyet tasavvurunun bir unsuru olarak görürler. Bu temel üzerine dayanarak o tasavvurun hayata yansımasında ortaya çıkan hayat terkibine ciddi katkılar sunarlar. Böylece şehir hayatında ve dolayısıyla musikide zengin ve renkli bir terkip görülür. Farklı etnisiteler, şehre hâkim olan medeniyet tasavvurunda kendilerine bir yer bulamazlarsa, ortaya çıkan şehir hayatı parçalı ve ayrışmıştır. Bu parçalılık ve terkip oluşturamama hali, şehirde yapılan müzikte de aynen görülür.

İstanbul'un kendisine has zengin bir müziği bulunmaktadır. Bu müzik birikimini neye bağlayabiliriz? Özellikle de 4 imparatorluğa başkentlik yapmış olması, müzik birikimi ve zenginliği açısından nasıl değerlendirilebilir?

İstanbul'da ortaya çıkan musiki, Yahya Kemal'in tabiriyle bizim öz musikimizdir. İslam medeniyetinin Osmanlı yorumunun musiki sanatı alanındaki izdüşümüdür. Bir medeniyet tasavvuru, kendinden önceki bütün medeniyet miraslarından yararlanır; onlardaki birikimi kendine has değerler sisteminin kıstaslarından geçirerek süzer ve kendi kültürünü inşa eder. İstanbul'da ortaya çıkan öz musiki de bu süreçten geçmiş, kendi özgün yapısını büyük besteciler eliyle inşa etmiştir. Osmanlı realitesinin ürettiği biçimler ayrı bir medeniyet tasavvurunun değil, İslam medeniyet tasavvuruna ait Osmanlı yorumun ürünüdür. Aktif bir tasavvur olduğu için kendinden önceki ve kendisi ile çağdaş bütün medeniyet ürünlerini değerlendirmiş ve kendi ölçütlerine göre yeniden biçimlendirip özgün terkibe kavuşturarak bünyesine dâhil etmiştir. Zenginliği ve çeşitliliği de buradan kaynaklanır.

18. yüzyıl sonrasında İstanbul müziği özellikle Batı tarzına yönelince nasıl bir değişikliğe uğramıştır? Bu değişikliği olumlu olumsuz yönleriyle nasıl izah edersiniz?

İstanbul müziğini eğer yukarıda sözü edilen öz musikimiz olarak ele alırsak; İslam medeniyetinin değeler sistemi toplumsal anlamda ciddi sarsıntılar geçirdiği için öz musiki de bu travmadan nasibini almıştır, diyebiliriz. Medeniyet değerleri toplumun tümünü kuşatamadığı zaman, ortaya çıkan alan boşluğunu başka medeniyetlerin ürünü olan uygulamalar doldurur. Musiki sahasında da son dönemlerde bunu görüyoruz. Bununla birlikte öz musikinin ardındaki medeniyet değerlerine sadakatle bağlı kalan ve bu değerleri zamanın getirdiği değişimlere göre yorumlayıp öz musikinin devamı olan ürünleri veren sağlam bir musiki akımının varlığını da şükranla belirtmek icab eder. •

Mutlu Torun* ile Şehir ve Musiki Üzerine

Bu ezanlar-ki şahadetleri dinin temeli
Ebedi yurdumun üstünde benim inlemeli.

■ **Bir şehrin müziğinden kasıt nedir? Şehir kendi müziğini nasıl oluşturur?**

● Şehrin müziğini ikiye ayırmak gerektiğini düşünüyorum. İlki, sokaktaki, hatta evindeki insanın kulağına gelen seslerden müzik olanlarıdır. Bu durumda, şehir insanı pasif dinleyicidir. İkincisinde ise şehir insanı aktif dinleyicidir. Şehirliler kendi tercihiyle müziklerini seçerler. Dinler veya kendileri müzik yapar.

*Mutlu Torun:
Profesör. Haliç Üniversitesi

Bu bağlamda şehir ve müzik ilişkisini iki şekilde inceleyebiliriz. **İlki, Şehirden kulağa gelen müziktir**. Bunu şöyle açıklamak mümkün: Göz baktığı yeri görür. İstemediğine bakmaz, görmek istediğine bakar. Kulak ise kendine ulaşan sesi yüksekliğiyle orantılı olarak duyar. Bu özelliğinin sonucunda, sesten kaçılamaz. Şehir müziğinin bu türünde önce **ezan** gelir. Her Müslüman şehrinde günde beş vakit duyulur. **Salâ**ları da eklemek lazım. Dünyanın şehir müziği açısından en mutlu edenleri İslam şehirleridir. En etkili araç olan insan sesi ile müzik ile ibâdete çağrılırsınız. Ama bu sihir artık bozuldu. Düğünlerde, bazı eğlence yerlerindeki canavar/ **hoparlör** maalesef camilere de girdi. Pek çok şeyde olduğu gibi bunda da ölçüyü bilemedik. Camiye yakınsanız, hoparlör çok açıksa, volümün fizik olarak rahatsız etmemesi mümkün değil. Bulunduğunuz yer birkaç camiye yakınsa, birbirini duymayan müezzinlerin (veya daha çok çalınan kayıtların) sesleri, birbirinin üzerine biner. Bu, armoni de değildir. Ama buna karşın bazen, herhangi bir namaz vaktinde, (daha çok sabahları, yarı

uykudayken) güzelliğiyle sizi dîne-namaza davet eden ilâhi bir sihir gibi ezan sesi gelmeye başlar. Gereği gibi "güzel sesle = kaidelere uyan" bu okuyuş, herkesi ve daha çok müzisyen olanları kendine çeker. Benim de hocam olan, ülkemizdeki Batı müziğinin en büyüklerinden biri sayılan Cemal Reşit Rey, yakındaki mescidden gelen ezan sesini daha iyi duymak-dinlemek için çok kereler balkona çıktığını söylemişti. Dünyanın birçok ülkesinde ve Türkiye'de müziğini dinleten ve elbette çok iyi bir batı müziği dinleyicisi de olan Cemal Reşit'i kendine çeken bu güç, bu güzellik, şehrin müziği değil de nedir? Bugün hoparlör çokluğunda, biraz sonra başka bir ezan sesi onu kapatır. Koşarak ilk ezanı duyduğunuz caminin dibine ulaşmak istersiniz, ama yeni hoparlör sesleri de (artık) birbirine karışmaya başlamıştır. Bizi kendine çeken, heyecan veren, ama daha az ve yanından geçerken duyduğumuz şehir seslerinden/müziğinden şunları örnek verebiliriz: Bayramlarda tüm cemaatin beraber söylediği **tekbir** kadar tesirli bir müzik düşünemiyorum. Yine **İstiklal Marşı**'nın güzelim melodisi maalesef şiire ve (söyleniş zorluklarıyla) insan sesine uygun değil. Yine de söylerken ve dinlerken çok heyecanlandığımız zamanlar olur. Bir başka çok bilinen örneğe gelecek olursak, Şehrin bir yerinde **mehter müziği**ni canlı olarak dinlediğimizde, çok zaman buruk bir heyecan duyarız. Osmanlı'nın devamı olduğu halde pek çok bakımdan atalarına layık olamayan bir nesil oluşumuzun bu burukluğu yarattığını düşünüyorum. Bunlardan başka, yoldan geçen otomobillerin, uçakların, her türlü inşaatın sesleri elbette müzik değil, çok zaman rahatsız eden sesler. Bazı vapur ve çatana vb. sesleri, tren düdükleri (eskiden) güzeldi. Müzik gibi gelirdi. Tıpkı ağaç yapraklarındaki rüzgârın, denizin seslerindeki müzik gibi... Buna karşılık, çok açılmış **hoparlör** canavarının insan elindeki kötü kullanımıyla, biraz ilerinizdeki eğlence yerinden gelen, gece yarılarına kadar devam eden müzik (!), bir otomobildeki çok fazla açılmış bir (genellikle) arabesk müzik (!); gittiğiniz restoranda, hele düğünlerde, bazı plajlarda gündüz vakti... disko-müzik anlayışlı, ellerde bol volümlü müzikler (!)... adlarında müzik olsa da artık bir işkence aletine dönüşmüştür. Ama pasif dinleyiciye ulaşan (maalesef) **şehrin müziği** içinde sayılmak zorundadır.

Şehir ve müzik ilişkisi bağlamında söylediğimiz bu tarz şehirden kulağa gelen müziğin yanında, **ikinci olarak şehirlinin kendi dinlediği-seçtiği müzikle karşılaşırız.** Şehirlinin gerçek müziği, elbette kendi seçtiği müzik olmalıdır; iyi veya kötü dışardan gelen değil. Bunun kalitesi, tamamen eğitime bağlıdır. Dünyaya gelen çocuğun büyüme süresince ailesi, evde televizyondan ve/veya radyodan kendisine gelen müzik, sokağı ve çevresi, götürüldüğü yerler, okullarındaki müzik eğitimi vs. pek çok etkene bağlı olarak sevdiği müzik oluşur. Başlangıçta ritmik özellikleri öne çıkan müzikler ona tesir eder, zamanla melodi çekmeye başlar. Müzik çevresi uygunsa armonideki güzellikleri de keşfeder. Bilmeliyiz ki, pek çoğumuz, müziği sevdiğini zannetse de, ilgiyi çeken, şarkının sözleri, müzisyenlerin şovları gibi elemanlardır. Bir kişide (veya kendinizde) gerçek müzik sevgisinin olup olmadığını anlamak için, şöyle kolay bir test yapılabilir: Bu kişinin saz eseri (enstrümantal müzik) dinleme âdeti var mıdır? Plak, CD'lerinin içinde, TV'den dinlediklerinde sözsüz, eğlence için olmayan (alkış ve ritim tutmadan dinlenen) müzikler varsa ne kadardır? Kanaatim odur ki, yüksek tahsilli olup da değişik mesleklerde tanınmış olanların ve hele yöneticilerin çoğu, müziğin değil, şarkı sözlerinin, (Türk sanat müziği adı altında verilen eğlence müziğindeki) şovların takipçisidir. Bu sebeple gerçek sanatı beklediğiniz yerde, eğlence müziği çıkar: Radyolar, televizyonlar, müzik duyduğumuz umûmî yerlerde... Aynı şekilde, bir kısır döngü halinde, verilen bu müzikleri dinleyen, gerçek müzik eğitimi almayan aileler, çocuklarını düşük olan müzik seviyelerine göre yetiştirir, ilk ve orta eğitimde azala azala tamamen bitmeye yakın kalan sanat ve müzik dersle-

rinde öğrenciler esaslı bir eğitim alamaz. Zaten yetişmekte olan öğrenciler, kaliteli-klasik müzik vermeyen televizyon ve radyoların eğlence müziği ve arabesk zevkle icra edilmiş Türk müziği yayınlarına muhatap olmaktadır... Sonuçta da, geleceğin şehir müziğini oluşturacak olanlar, yetişen bu öğrencilerdir. Kısacası, şehirlerimizin müziği konusunda, maalesef iyimser değilim.

■ **Müziğin şehrin oluşmasındaki temel etkisi nedir?**

● Her şehrin hemşehrileri sanat açısından, müzik açısından gelişmiş ise sevmeyi bilir, başkalarını anlar, sezgisi güçlenir. Şehrin görünür kısmını oluşturan müteahhitler, fazla kâr sağlamak için yolsuzluklara başvurmaz; belediyeler, iyi takip yapar; imar planları, eski şehirlerimizin korunması gereken binalarının, yeşilin ve tabiatın değerini bilen (sanat, insan ve şehrini gerçekten seven) elemanlarca yapılır. Bu konuda başarımızın derecesini anlamak isteyenler **betonların** tarihi ve yeşili ne kadar yediğine bakabilir. Diğer açıdan, bu görünen şehir mekânları ve binaları dışında, şehir hayatında, insanların birbirine saygısını, her türlü fiilin şehre yaydığı sesten ve müzikten anlayabilirsiniz. Aklınıza bu konuda trafik gürültüsü, bina ve taşıtlardan taşan bol volümlü, mütecaviz müzikten başka ses geliyor mu? Bu sorunun cevabında da iyimser olamıyoruz.

■ **Müzikte şehir ve köy ayrımı, sanat ve halk ayrımı yapılabilir mi, bu ne kadar gerçekçi ve doğru?**

● Müzikte bazı ayrımlar yapılabilir. Şehrin ve köyün kendi özelliklerine uygun olarak gelişen farklı müzikleri vardır. Halk müziğimizin çok büyük kısmı köy-kasabalara, bir kısmı da şehirlere aittir. Çünkü her şehrin de bir halk müziği vardır. Bunun dışında, (**saraylının** değil, **kültürlü** kişilerin dinlediği) sanat müziği (klasik/ciddî müziği) vardır. Saraylı-alaylı değil, şehrin içine ait halkın müziği (İstanbul müziği gibi) ve sanat müziği ayrımı daha gerçekçidir. Saray müziği deyiminin politik amaçlarla üretildiğini düşünüyorum.

Şehir müziğinde toplumsal değişimler (göç-savaş-afetler vs) ne denli etkindir? Şehir müziğine o şehrin içinde yaşayan farklı etnik ya da dini unsurların şehir müziğine katkısı nedir?

Toplumsal değişimler, parantez içinde yazılanlar, acı - üzüntü – hüzün veren olaylarsa, bunların etkisi direkt olarak yeni bestelere konu olabilir, halkın bu durumda sanat ürünleri ise bilindiği gibi ağıtlardır. Toplumsal değişimler, farklı sebeplerle de olabilir. Mehterin kaldırılıp bandonun kurulması, 19. Yüzyılda ve devamında Batıya yöneliş klasik müziğimizde değişimler yaptı. Cumhuriyetimizin getirdiği değişimler içinde müzik konusundakiler az değildir. Batıya yöneliş, özellikle devlet kurumlarında ve okullarda çok etkili oldu. Bugünlerde, dînî müziğe, Türk müziğine yönelişten bahsedilebilir. Çok zaman müzikteki değişimler ki her zaman bu değişim gelişim olmayabilir, yavaş gerçekleşir. Türk müziği konservatuarlarının (1976'dan beri) eğitime başlayıp devam etmesinin etkileri, mezunlarının becerileriyle görülmektedir. Bu bir değişim-gelişimdir. Diğer yandan, tüketim toplumuna doğru değişim, ilk ve ortaokullarda sanat ve müzik derslerinin az olup önemsenmemesinin de etkili oluşuyla, toplumun müzik zevki değişti. Gerçek halk müziği ve gerçek sanat müziğinin yerini eğlence müziği aldı. Bunda radyo ve televizyonların da büyük ölçüde etkili oduğu bir gerçektir. Geçen yüzyılın ortalarının "gazino"larında yapılan müzik, şimdiki TRT yayınlarından daha seviyeli, geleneğe saygılı idi. Elbette iletişim araçlarının bunca gelişmesi, şehirlerin müziklerinin, köy ve şehir müziğinin farkını azalttı. •

Cumhuriyet Tarihini Popüler Müzikten Dinlemek

ESRA ABAOĞLU

CUMHURİYET TARİHİNİ IRK, SINIF, TOPLUMSAL CİNSİYET, DİN, DİL gibi birçok kategori üzerinden okumak mümkün. Popüler kültür de bu kategorilerden biri. Popüler kültürün temel bileşenlerinden olan müziğin söz konusu kategoriler içinde ne kadar verimli bir alana hükmettiği ise son zamanlarda yapılan çalışmalarla daha da gün yüzüne çıktı. Hem imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde hem de Cumhuriyet döneminde devletin müziği ulus devlet inşa etme yolunda bir iktidar aracı olarak kullanması; etnomüzikoloji çalışmalarını Türkiye tarihi için önemli bir konuma getirdi. Orta Doğu coğrafyası genelinde müzik antropolojisi alanında çalışmalarıyla tanınan Martin Stokes'un[1] 2010 yılında Chicago University Press'ten çıkan ve 2010 yılı Society of Ethnomusicology's Merriam Ödülü'nü alan *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*[2] isimli kitabı bu çalışmaların önemli örneklerinden biri. Bu yazıda söz konusu çalışma tanıtılacak.

Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem başlığında öncelikli olarak "kültürel mahrem" ve "aşk" açıklanması gereken iki temel kavram olarak karşımıza çıkıyor.

Sosyal bilimlerde taze bir kavram olan kültürel mahrem, Michael Warner, Lauren Berlant, Michael Herzfeld gibi sosyal bilimciler tarafından kavramsallaştırıldı. Kültürel Mahrem, genel olarak özel alanın ve kişiselliğin iktidar tarafından şekillendirilme çeşitliliği ve bunun hem kamusal alandaki hem de birey üzerindeki etkilerini tartışmaya açıyor. Stokes'un tanımına göre Kültürel Mahrem; "en geniş anlamıyla 'duygunun siyaseti'ne yani duygunun toplumsal olarak nasıl oluşturulduğuna, nasıl bölüştürüldüğüne, akılsallaştırıldığına, denetim altına alındığına, ulus devlet tarafından iktidarın hizmetine nasıl sokulduğuna ya da buna karşı bir direnişe nasıl dönüştürüldüğüne ve çeşitli toplumsal ve siyasi girişimlerin emrine nasıl girdiğine işaret eder."[3] Bu kavramın bir diğer özelliği de ilişkiselliktir. Belli bir zaman içinde

1 Martin Stokes Oxford üniversitesinde önce müzik sonra antropoloji eğitimi alır. Araştırma alanları etnomüzikoloji, müzik antropolojisi, Orta Doğu ve Avrupa'nın popüler müziği ve kültürü, sosyal ve kültürel teori alanlarıdır. Yazarın Türkiye hakkında 1992 yılında yayımladığı "Türkiye'de Arabesk Olayı" isimli bir çalışması da vardır. Stokes, Martin. The Arabesk Debate Music and Musicians in Modern Turkey. Belfast: Clarendon Press, 1992. Çevirisi için bkz. Stokes, Martin. Türkiye'de Arabesk Olayı. İstanbul: İletişim, 1998.

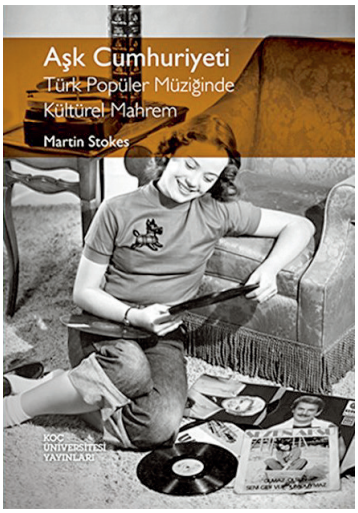
2 Stokes, Martin. The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Çevirisi için bkz. Stokes, Martin: Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

3 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 13

genelin özeli belirlediği kadar özelin de geneli belirleme potansiyelini ifade eder. Dolayısıyla şarkılarıyla kitleleri etkileyen ve görüşlerini bu yolla ifade eden bir sanatçının hayranlarının, sanatçıdan beklentileri doğrultusunda sanatçıyı da etkilemesi; söz konusu ilişkiselliği somutlaştırır. Stokes bu çalışmasında kültürel mahrem kavramı ile 1950 sonrası Türkiye'de yaşanan politik, siyasi, kültürel ve sosyal dönüşümlerin temelindeki iktidar – toplum etkileşimini inceliyor.

Stokes bu incelemeyi yaparken bir nevi duygu tarihçiliği yapıyor denilebilir. Duygu tarihine göre var olan tüm duygular tarihsellik arz eder. Zaman ve mekân ile sınırlı bulunma hali bir olgunun tarihselliğini belirleyen temel etkenlerdir. Söz konusu etkenlerin duygular için de geçerli olduğu iddiasından hareket edilince duyguların genel geçerlik arz etmediği ve içinde bulunulan zamanın ve mekânın ürünü olduğu düşünülür. Bu da duygu tarihçiliğini imkânlı kılar. Stokes'a göre çalışması, Türkiye Cumhuriyetinin tarihi değil; değişimi incelenen duygu olarak aşk'ın, hatta aşk cumhuriyetinin tarihidir. Stokes'un tarihi yazılacak bir olgu olarak "aşk"ı kavramsallaştırma biçimi kitabın ikinci önemli analiz kategorisi olarak karşımıza çıkar.

Türkiye kültürünün aşk şarkısı ve hikâyeleriyle dolu olması, çocukların küçüklüklerinden itibaren aşka saygı duyarak yetiştirilmesi ve bu saygı sonucu kimliklerini kazanması durumunu Stokes; "aşk"ın Türkiyeliler tarafından bir ulusal mesele olarak algılanması şeklinde değerlendirir. "Aşk"ın Türkiye toplumunun Müslüman kesimi için taşıdığı manevi boyutu bile Türkiye toplumunun geneli için ifade ettiği kuşatıcı anlamı daraltamamaktadır. Diğer bir ifade ile Stokes'un tespitine



göre Türkiye toplumundaki "aşk kültürü" herkesi bir arada tutmaktadır.[4] Stokes aşktan bahsetmenin iktidarı doğrudan devreye sokmakla alakalı olduğunu şöyle açıklar: "Türkiye devleti kısa tarihi boyunca vatandaşlarına, ülkesini aşırı ölçüde sevmiş, karşılığında da hiçbir şey talep etmemiş müşfik bir aile babası karakterine bürünerek hitap etmiştir. Türkiye'de aşkın en genel düzeyde bir kriz geçirmekte olduğu gözlemini dile getirmek Cumhuriyet'in temel toplumsal sözleşmesinde bir bozulmaya işaret etmek, aşk kültürünün olanak tanıdığı siyasal şiddete ve otoriter rejime dokundurmada bulunmak demektir."[5] Stokes kitabında "Aşk kültürü"nü iktidar ve toplum arasında dönüştürücü ilişkiselliğin bir aracı olarak ele alıyor ve söz konusu ilişkiselliği Türk popüler müziği üzerinden inceliyor.

Kitap giriş ve sonuç bölümleri dâhil altı bölümden oluşuyor. Giriş Bölümü'nde modern Türkiye tarihi popüler müzik ve aşk bağlamında inceleniyor.

İkinci Bölüm'de Stokes 1950'lerin sonları ile 1960'lı yılların başında köyden kente göçün arttığı ve İstanbul gazinolarının ciddi bir tüketim mekânı haline geldiği dönemi ele alıyor. Gazino icrasındaki yenilikçi hâkimiyeti, şaşaalı kıyafetleri ve zekice taktikleri dolayısıyla gazino icraları arasında sektöre damgasını vuran isim olarak Zeki Müren'in kimliği bu bölümün esas konusunu teşkil ediyor. Stokes, Zeki Müren'in taktiklerini şöyle değerlendiriyor: "Kariyerinin ilk yıllarında inşa ettiği kamusal kişiliği, o halde, birden çok ve genellikle de birbirine ters düşebilen kimlikleri bünyesinde eritebiliyordu. Müren, Kitsch ile yüksek kültürü, efeminelik ile duygusal samimiyeti, modernlik ile dini mutaassıplığı, göze hitap eden gösteriler ile işitsel mahremi, doğu merkezli bir kozmopolitlik ile batı merkezli Türk milliyetçiliğini bir araya getirmişti."[6] Türkiye Cumhuriyeti, ilk döneminde baskı altına alınmış kültürel müzik geleneği ile barışma gayesini, Zeki Müren'i 96 yılında vefat ettiğinde"bilinçli yurttaş" ilan ederek ortaya koyar. Bu sahiplenmede Müren'in queer'liği, bilinçli bir yurttaş olması –ve önemli olanın bu olduğu vurgulanarak- öne çıkarılarak silikleştirilir. Stokes bu bölümün sonuç kısmında Müren'in örnek

■ **Türkiye kültürünün aşk şarkısı ve hikâyeleriyle dolu olması, çocukların küçüklüklerinden itibaren aşka saygı duyarak yetiştirilmesi ve bu saygı sonucu kimliklerini kazanması durumunu Stokes; "aşk"ın Türkiyeliler tarafından bir ulusal mesele olarak algılanması şeklinde değerlendirir.**

4 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 59
5 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 66
6 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 85

yurttaş olarak kimliklendirilmesinin sebeplerine odaklanır.

1980 yılına gelindiğinde ekonomik kriz, Güneydoğu'dan bilhassa İstanbul'a doğru yaşanan göç, darbe sonrası siyasi baskı ülkenin gündemine oturur. Müzik ve yurttaşlık faziletleri de bu dönemle birlikte yeni bir anlama kavuşur. Orhan Gencebay, Stokes'un kendisiyle yaptığı röportajla daha da zenginleşmiş biçimiyle kitabın üçüncü kısmının konusudur. Gencebay adını ilk kez 1960'larda TRT'de genç bir saz sanatçısı olarak duyurur. Ayrıca TRT çevresinin dışındaki bir takım popüler halk müziği şarkıcıları için şarkılar yazar. Kısa bir süre sonra kültür politikasını baskıcı bularak TRT'den ayrılır. 1969 yılında *Bir Teselli Ver* şarkısı çıkar. Bu şarkı bir yıl sonra bir müzikal filmde kullanılır. Bu filmi sonraki on yıl içinde başka başarı kazanan müzikal filmler takip eder. 1980'lerden sonra film yerine albüm kayıtlarına ağırlık veren Orhan Gencebay enerjik bir üretkenlik sergiler. Stokes, *Batsın Bu Dünya* şarkısını sonraki yıllarda da değişmeyecek bir müzik tarzının doğuşuna işaret ettiğini ifade eder.[7] Müzikal özellikleri dışarıda bırakılacak olursa *Batsın Bu Dünya* pek çok kişi tarafından toplumsal düzene karşı bir feryat çığlığı olarak hatırlanır. Bu anlamı bulmasında elbette şarkının ismiyle yapılan filmin de büyük katkısı vardır. Stokes Arabesk tartışmasına ve Orhan Gencebay'ın bu tartışma içindeki temkinli konumlanışına da değinir.

Dördüncü Bölümde Sezen Aksu'nun kariyeri ve yurttaşlığı bilhassa Işık Doğudan Yükselir albümünün etrafında kurgulanır. Bu bölümü de Stokes, yine Aksu ile yapmış olduğu röportajla zenginleştirir. 80 darbesi ile birlikte müzik ortamı açısından TRT'nin Türk gençliğini 70'lerin Pop ve Rock'ından uzak tutmak amaçlı yürüttüğü politikalar dolayısıyla benimsediği hafif müziğin karşısında Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses'in temsilcisi olduğu Arabesk tek samimiyet taşıyan müzik olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla çok yorulmuş ve ruhen çökmüş bir kuşak bu müziği tercih etmek zorunda kalır. Hüzün ve içe dönüş ortak bir duygu haline gelir ancak bunun müzikal ifadesi TRT seçkileri veya Arabesk müziğin repertuarı ikileminde ifade edilebilir olmaktan uzaklaşır. Stokes'a göre Sezen Aksu'nun başarısı; bu durumu teşhis edecek ve yararlanacak müzik deneyimine, ilişki ve tutkuya ve son olarak keskin bir profesyonel zekâya sahip olmasından kaynaklanır.[8]

Stokes, Zeki Müren, Orhan Gencebay ve Sezen Aksu'yu popüler müzik alanındaki icraatlarıyla popüler kültür alanının hükmedicileri olarak niteler. Bunu da var olan söylemin edilgen özneleri olarak değil, müziği yaratan kişiler olarak başardıklarını iddia eder. Stokes bu isimlerin ortaya çıktığı dönem ve koşullarını ele alarak şarkıların beslendiği dönemi incelemekle işe başlar. Ardından bu isimlerin taşımayı tercih ettikleri söyleme odaklanır. Son olarak bu sanatçıların kendilerinden beklenen/kendilerine yüklenen/kendilerinden anlaşılan söylem ile kendilerinin karşı konumlanışları sonucu ortaya çıkan tepki/cevap/kabullenişin ne tür bir mesaj içerdiğini inceler. "Aşk" sanatçıların kimlik kurgularının, yaptıkları müziğin ve iktidara karşı koyuş biçimlerinin leitmotifi olarak hep oradadır. Nitekim ilişki kurdukları toplum ve devlet de bu leitmotifin içindedir. Stokes tam olarak bu karmaşık ilişkiselliği bütünüyle ortaya koymayı hedeflemiştir.[9]

Beşinci Bölüm eski bölümlerin aksine tek bir sanatçıya değil Aziz İstanbul şarkısına odaklanır. Yahya Kemal'in şiiri ve o günün İstanbul'u üzerinden ele alınmaya başlanan kültürel değişim Aziz İstanbul'un farklı yorumlanış biçimlerinde dile getirilen söylem farklılığı üzerinden göz önüne serilir. Aziz İstanbul'un Münir Nurettin Selçuk, ardından Bülent Ersoy ve son olarak Timur Selçuk yorumlarına odaklanan Stokes, çalışmasının bu kısmında da Timur Selçuk ile bir mülakatına da yer verir. Stokes Altıncı Bölüm'ü sonuç ve son yorumlarına ayırır.

Kültürel mahrem, kültür politikaları ile toplumsal cinsiyetin, piyasanın, kamusal alanın ve güncel siyaset politikalarının karşılıklı ve iç içe geçmiş ilişkisinin külli bir ifadesi için elverişli bir kavram. Stokes'a göre aşk üzerine yazmak toplumsallık ve toplu kültür üretimine odaklanmayı imkânlı kılıyor; ben kendisinin yaptığının duygu tarihçiliğine de örnek teşkil ettiğini düşünüyorum. Popüler kültür, özelde ise Türk pop müziği, söz konusu tarihçilik için verimli bir arşiv malzemesi teşkil etmiş. Kitap hem kültürel mahrem kavramının ifade kapasitesini göstermesi hem de duygu tarihçiliğinin bir örneği olması dolayısıyla akademik literatürde önemli bir boşluğu dolduruyor. Bu tespitlerden kitabın sadece kavramsal analizlere boğulduğu düşünülmesin. Yayım tarihinin üzerinden geçen zamana rağmen tanıtım için bu kitabın seçilmesinin bir sebebi de hitap kitlesinin genişliği. Aşk Cumhuriyeti, 1950 sonrası Türkiye Cumhuriyeti tarihini aşina olduğumuz şarkıların / filmlerin ve aslında duyguların izinden okumayı imkânlı hale getiriyor. Kitap, en az akademik tarihçilere olduğu kadar tarih okuması yapma hususunda çok da ısrarcı olmayan okuyucuya farklı ve nostaljik bir pencere sunma konusunda iddialı. Kitapta bahsi geçen şarkılar hakkında yapılan teknik çözümlemelerin çalışmayı müzikologlar için de önemli bir kaynak haline dönüştürdüğünü eklemek lazım. •

7 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 126
8 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 177
9 Martin Stokes, Aşk Cumhuriyeti, s. 260

Müziği Düşünmek

ADEM MENEKŞEOĞLU
Şehir Akademi'de Öğrenci

TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE YERYÜZÜNDE BULUNAN BÜTÜN TOPLUMLARIN BİR ŞEKİLDE SANATLA MEŞGUL OLDUKLARI VE ESERLER ÜRETTİKLERİ aşikârdır. En basit tanımıyla sanat, yaratıcılığın ve hayal gücünün dışavurumudur. İnsanoğlu bu dışavurum işlemini pratik sanatlarla (aşçılık, marangozculuk, dokumacılık vb.) yapabildiği gibi güzel sanatlarla da (edebiyat, resim, mimari vb.) yapabilmektedir. Güzel sanatlar içerisinde bulunan ve hayatın her alanında karşılaşılan sanat dallarından birisi de müziktir. Müzik, genel kabule göre insanların bir enstrüman eşliğinde şarkı söyleyerek eğlenmelerine vesile olan bir araçtır. Pek tabii müziği böylesine sığ bir tanım içerisine hapsetmek doğru olmayacaktır. İnsan yaşamında müzik küçümsenmeyecek bir konumu teşkil etmekle birlikte bir çok farklı işlevi de yerine getirmektedir. İletişim kurma işlevi, eğlence işlevi, duyguları yansıtma işlevi bunlardan sadece birkaçıdır. En eski sanat dallarından olan müzik, günümüze kadar gelişimini hızla devam ettirmiştir. Bu gelişimin sonucu olarak da müzik sektörü ciddi bir popülarite kazanmıştır. Günümüzde de üretilen müzik eserlerinin kalitesi tartışılsa da bu sanat icrasının büyük bir rağbet gördüğü ortadadır. Müzik sanatını icra edenlerin sayısına kıyasla müzik üzerine kafa yoran, yayınlar üretenlerin sayısı düşüktür. Bu anlamda profesyonel bir müzik eğitimi alan ve deyim yerindeyse hayatını müziğe adayan Yalçın Çentinkaya'nın *Müziği Düşünmek* kitabı büyük önemi haizdir.

Yalçın Çetinkaya 2009 yılı sonlarından itibaren beş yıl süreyle Yeni Şafak gazetesinde ve muhtelif dergilerde müzik düşüncesine dair kısa yazılar kaleme almıştır. Bu yazılar Büyüyen Ay Yayınları tarafından bir araya getirilmiş ve 2016 yılının Haziran ayında *Müziği Düşünmek* başlığı ile kitap halinde yayınlanmıştır. Hemen belirtilmelidir ki Çetinkaya'nın bu kitabında bulunan yazılar gazete ve dergilerde yayınlandığından ötürü akademik üsluptan uzaktır. Yine aynı sebepten dolayı kitaptaki yazıların meseleyi tam olarak ele alamadığını ve

ilmi bir kıvama ulaşamadığını kitabın önsöz bölümünde Çetinkaya samimiyetle ifade etmektedir. Buna karşın kitap oldukça yalın ve kolay anlaşılır bir dile sahiptir.

Çetinkaya, kitaba müzik ile ilgili düşüncelerin merkezinde bulunan ahenk kavramı ile başlamıştır. Ahenk, sadece müzik ile vücut bulan bir kavram değildir. Örneğin taşların da ahengi bulunmaktadır. Süleymaniye Cami, Selimiye Cami gibi... Bu ahenk Mimar Sinan'ın usta dokunuşları ile mevcudiyet kazanmıştır. Şiirlerde de ahenk bulunmaz mı?

Sokaktayım kimsesiz bir sokak ortasında
Yürüyorum arkama bakmadan yürüyorum
Yolumun karanlığa saplanan noktasında
Sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum.

Üstad Necip Fazıl'ın *Kaldırımlar* şiirindeki bu ahenk görmezden gelinebilir mi? Ya da insan bedeni de başlı başına bir ahenk tecessümü değil midir? Çetinkaya, tüm bu ahenklerle birlikte en büyük ahenk örneğinin sonsuz güç ve kudret sahibi olan yüce Allah'a ait olduğunu ve nedense insanoğlunun kendi elinin değdiği ahengi rahatlıkla görüp kabul ederken, kâinatı en ince ayrıntısına kadar uyumla yaratan Allah'ın bu muhteşem ahengini göremediğini veya şüpheye düştüğünü belirtmektedir. Halbuki Allah Mülk suresinde "Yedi göğü tabakalar halinde yaratan O'dur. Rahman'ın bu yaratmasında bir ahenksizlik bulamazsın. Gözünü bir çevir bak, bir çatlak görebilir misin? Sonra gözünü iki kez daha döndür bak. Göz aradığı kusuru bulmaktan umudu keserek yorgun ve bitkin bir halde sana döner" buyurarak kâinatın mükemmel bir ahenk içerisinde yaratıldığını açıkça bildirmektedir.

Yalçın Çetinkaya "*Alemin* içinde Adem, Adem'in içinde alem" başlıklı bölümde Allah'ın eşref-i mahluk olarak tasvir edilen insanoğlunun içine alemin sonsuzluğunu, insanoğlunun içini de yine alemin sonsuzluğuna yerleştirdiğini ifade etmektedir. Bu tezden hareketle sanatçıların içlerindeki âlemi fark etme konusunda biraz daha ileri olduklarını ve musiki ile uğraşanların kendileriyle ve çevreleriyle uyumlu olmaları gerektiğini belirtmektedir. Çünkü sanatçının iç ahengi dışına yansır ve böylece diğer insanlarla da ahenk sağlamış olur. Çetinkaya, günümüzdeki sanatçıların bu özellikleri taşımadığını şu cümleler ile dile getirmektedir: "Ama bugün bu kabiliyeti kibirlerini artıran, içlerindeki alemin farkında olmayan ve dolayısıyla ne kendileriyle ne de etrafıyla uyum sağlayamayan bencil, sahte mütevazi, bu yanıltıcı kabiliyetleri sayesinde ünlü olmuş müzikçiler piyasayı doldurmuş vaziyette."(s.26)

Bilindiği üzere dünyada bir çok müzik türü bulunmaktadır. Türk müziği, etnik müzik, Klasik Batı müziği bunlardan sadece bazılarıdır. Müzik türlerinden biri de İslam müziğidir. Çetinkaya, İslam müziğinin temel konusunun "aşk" olduğunu telakki eder. Buradaki aşk, takdir edilir ki günümüzdeki anlamda gayrimeşru ilişkiler değil, ilahi aşktır. İlahi aşk, insanın Rabbi ile kurduğu muhabbettir. "İslam mutasavvıfları ilahi aşkta gece kelebeğinin (pervane) örnek alınmasını yeğler. Güle olan aşkını öterek, feryad ederek anlatan bülbül eleştirilir. Şirazlı Şeyh Sadi, bülbüle şöyle seslenmektedir: "Aşkı pervaneden öğren ey seher kuşu! O biçare can verdi de hiç bir ses duyulmadı. Aşkta iddialı olanlar ne istediklerini bile bilmiyorlar. Aşkta (Allah'a) ulaşarak ondan haber alan kişilerden daha az hiçbir haber alamadık" (s.30-31)

Modernleşme sürecinin dünya üzerindeki toplumlarda toplumsal hayatın her alanına nüfuz ettiği su götürmez bir gerçektir. Bu süreçten müzik de nasibini almıştır. Çetinkaya müziğin modernleşme sürecinin Batıdaki Aydınlanma ile başladığını düşünmektedir. Batı Aydınlanması ise Kartezyen düşüncenin üzerine temellenen bir olgudur. Kısaca açıklamak gerekirse Kartezyen düşüncenin temel öğretisi bilimsel gerçeklik ile birlikte ölçülebilir ve nicel olanın tek gerçeklik olduğuna dayanmaktadır. Aydınlanma ve Kartezyen düşüncenin etkisiyle müzik, bilimin sınırlarına hapsolmuş, ölçülebilir bir hale getirilmiş ve gönül ilişkisinin ürünü olmaktan ziyade akıl ilişkisinin ürünü haline evrilmiştir. Bu evrilmenin öncü ismi Batı müziğinin önemli şahsiyetlerinden biri olan Bach'tır. Bach, Kartezyen düşüncenin müzikteki uygulayıcısı ve temsilcisi olarak kabul edilir. Hatta bazı araştırmacılar "Descartes Batı düşüncesinde –ve aydınlanma hareketi içinde- ne anlam ifade ediyorsa, Bach da Batı müziği için aynı anlamı ifade eder"(s.37) görüşünü benimsemiştir. Tabii Batı müziğinin bu formunu kabul etmeyen, güzellik için bozulmayacak kuralın olmadığını söyleyen Mozart gibi, besteci Arnold Schönberg gibi ya da Leningard Müzik Ekolü gibi isim ve ekoller de yok değildir.

Kitabın "*Bireysel özgürlüğün makamsal ve tampere sistemde yansımaları*" başlıklı bölümde Çetinkaya, müziğin toplumların yansıması olduğunu, müziklerine bakarak toplumları ve bu toplumların oluşturduğu medeniyet ve uygarlıkları analiz etmenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca müzik eserlerini topluma benzeterek müzikteki her bir sesin toplumdaki bir bireye karşılık geldiğini söylemektedir. Yine bu bölümde müzik sistemlerinden hareketle toplumsal yapı analizleri sunan Çetinkaya, Batı müzik sisteminin çok sesli yapısının mikro seslerin atılmasıyla elde edildiğini yani her sesin kendisini duyuramadığı önermesinden hareketle Batı

toplumlarının etnik, dinî, kültürel farklılıkları yok sayarak "tek tipleştiren" bir yapıya sahip olduğuna gönderme yapmaktadır. Bunun karşısında İslam medeniyetinin makamsal veya yatay müzik sisteminin ise mikro ya da makro her sesin kendisini duyurabildiğini belirtir. Buradan da İslamiyet'te insanın hür olduğuna ve farklılıklara hoşgörülü olduğu sonucuna varır. Hülasa olarak Batı müzik anlayışı, toplum anlayışı gibi "kendinden olanla" sınırlı olup kendinden olmayanın sesini kısma üzerine, İslam medeniyetinin müzik anlayışı ise toplum anlayışı gibi başkalarının hak ve özgürlüğüne müdahil olmadığı, saygı duyduğu sürece hür olduğu anlayışına dayanmaktadır.

Müzik alanında müzisyen kadar önem teşkil eden bir unsur daha varsa o da kuşkusuz enstrümandır. Enstrümanlar basit bir çalgı aracı olmanın ötesinde önemli işlevleri içerisinde barındıran araçlardır. Çetinkaya'nın da belirttiği üzere coğrafyalar, kültür ve medeniyetlerin kainat tasavvurlarını yansıtırlar. Söz gelimi ney veya ud İslam medeniyeti ile özdeşleşmiş enstrümanlar iken piyano veya gitar Batı medeniyetiyle özdeşleşmiş enstrümanlardır. Bu yüzden herhangi bir enstrüman çalmayı öğrenmek aynı zamanda o medeniyetin tasavvur ve tahayyülünü öğrenmektir. Yani bir enstrüman çalmayı öğrenmek sanıldığı gibi basit ve alelade yapılan bir iş değildir. Enstrüman icra etmeye başlayan bir insan içinde olanı enstrüman vasıtası ile karşısındaki kişiye aktarır. Çetinkaya ise müzisyenin parmaklarının ucuyla enstrümana temas anını "fiziksel açıdan iki bedenin tek beden haline geldiği, hatta iki ruhun müzisyenin ve enstrümanın ruhlarının kaynaştığı"(s.72) an olarak tasvir eder. Ayrıca nasıl ki enstrüman-medeniyet ilişkisi kuruluyorsa enstrüman-isim ilişkisi kurmak da mümkündür. Erbane diye bilinen çalgının kasnağında 99 adet metal halkanın bulunması Allah'ın 99 ismine karşılık geldiğinin örneğidir. Veya musiki sahasında önemli çalışmalara imza atan İslam filozofu Farabi adının ud ile, piyanonun Mozart, Beethoven gibi bestecilerle anılması bu duruma örnek niteliğindedir.

"Memleket ahvalini türkülerden sormak" ve toplumsal hafıza açısından türküler" başlıklı bölümde ise Çetinkaya, toplumların tarihte yazılı olmayan fakat halk hikayeleri ve türkülerle korudukları bir hafızaları olduğunu söylemektedir. Şüphesiz toplumsal hafızanın diri tutulmasında türkülerin de bir yeri bulunmaktadır. Türküleri sadece bir müzik türü olarak ele almak onların sınırlarını daraltacak bir söylem olur. Çünkü türküler, insanın acılarını, sevinçlerini, özlemlerini, hüzünlerini yansıtan bir araçtır. Anadolu'da da zeybeklerin nasıl oynadığı, Karadeniz'de nasıl konuşulduğu, nasıl asker gönderildiği, düğün-derneğin nasıl gerçekleştirildiği gibi memleketin birçok ahvalini türkülerden öğrenmek mümkündür. Çetinkaya'nın da kitabında paylaştığı üzere bu durumu Bedri Rahmi Eyüboğlu *Türküler Dolusu* adlı şiirinde açıkça anlatmıştır.

Ah bu türküler,
Türkülerimiz
Ana südü gibi candan
Ana südü gibi temiz
Türküler de tüter dağ dağ, yayla yayla
Köyümüz, köylümüz memleketimiz.

Ah bu türküler,
Köy türküleri
Dilimizin tuzu biberi
Memleket ahvalini onlardan sor
Kitaplarda değil türkülerde ara Yemen'i
Öleni, kalanı, gidip gelmeyeni...
Ben türkülerden aldım haberi.

Sonuç olarak Yalçın Çetinkaya bu kitabında müzik sanatını bazı musikişinaslardan ekollere, İslam medeniyetinin müzik anlayışından Batı medeniyetinin müzik anlayışına, müzik tarihinden müzik enstrümanlarına kadar bir çok konuyu etraflıca ele almaktadır. Bazı bölümlerde müzik alanına ait terimleri ayrıntılarıyla birlikte ve yoğun bir şekilde kullanması, müzik ile ilişkisi günde birkaç müzik dinlemekten ibaret olan bir okuyucu için bunaltıcı gelebilir. Fakat bu durumu müziğe 11 yaşında mandolin çalarak başlayan, müzikle ilgili araştırmalar yapan, çeşitli yayınlara imza atan kısacası hayatı boyunca müzik ile haşır neşir olan Yalçın Çetinkaya için çok görmemek gerekir. Ayrıca bu kitapta günümüzde üretilen müzik eserlerinin eskiye kıyasla neden insanın ruhuna/gönlüne pek tesir etmediği, müzik enstrümanlarına olan ilgi alakanın neden azaldığı ve buna benzer soru ve sorunların ele alınmaması, günümüz müzik dünyası için neredeyse hiç fikir beyan edilmemiş olması bir eksiklik olarak kendini göstermektedir. Her şeye rağmen *Müziği Düşünmek* müziğe az ya da çok ilgi duyan herkesin rahatlıkla okuyabileceği ve alana katkı sunan bir eser niteliğindedir. •

Kitap Adı: Müziği Düşünmek
Yazar: Yalçın Çetinkaya
Yayınevi: Büyüyen Ay Yayınları
Sayfa Sayısı: 256

Modern Hayatta İnsan ve Teknoloji

Protezli Modernite

MEHMET AYMAN
aymanmehmet@gmail. com

Çocukluğumdan hatırlıyorum. Evimizde biri hastalanınca (eğer vakit veya hastanın durumu müsait değilse ve bu sebeple hastaneye gidilemiyorsa) eve doktor çağırılırdı. Bu iş biraz pahalıya mal olsa da zaman zaman yapılan bir şeydi. Hiç unutamadığım seanslardan birisini paylaşmak istiyorum sizlerle.

Doktor önce hastaya iyice bir bakar, sonra sorular sorup cevaplarını dinler, sonra da bildik muayenelerinden birini yapardı. Daha çok çocuk hastaların (kendimin veya kardeşlerimin) muayeneleri hafızamda kalmış. Bu soru cevap seansından sonra sırtımızı açmamızı isterdi. Önce öksürmemizi veya hızlı hızlı nefes alıp vermemizi isterdi bizden. Biz doktorun istediğini yaparken o da sırtımızı/yani sırtımızdan akciğerlerimizi dinlerdi. Önce stetoskopla, sonra da kulaklarını sırtımıza yaklaştırarak, kulaklarıyla. Sonra sırt üstü yatırıp karnımızı muayene ederdi. Bu esnada sol elini, el parmakları hafif şekilde açık bir şekilde karnımızın üzerine koyarak açıkta kalan sağ elinin parmak uçlarıyla karnımızın üstüne koyduğu sol elinin parmakları üzerine sert bir şekilde birkaç defa üst üste vurarak orasının ağrıyıp ağrımadığını sorardı. Tabii biz bir türlü anlayamazdık sırtımızı dinleyince ne duyduğunu. Veya karnımıza parmak uçlarıyla dokununca ne hissettiğini.

Modern hayat biçimi insanlık için birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Son derece yalın/sade, huzurlu ve sakin bir hayatı sunan/vaad eden geleneksel hayat biçiminin aksine Modernizim'in hayatımızı daha karmaşık/kompleks, daha yorucu ve çekilmez kıldığı ise acı bir gerçektir. O kadar ki modern çağın insanının problemsiz bir dünyada yaşama hatta problemsiz bir gün bile geçirme imkânı neredeyse yok gibidir.

İnsan hayatı sorunsuz sıkıntısız olur mu? Diyeceksiniz. Elbette olmaz. Bunu biliyorum. Sıkıntısız sorunsuz bir dünya hayatı olmaz elbette. Fakat insanoğlu Allah'ın kendisine bahşettiği akıl, vicdan yardımseverlik... Gibi bir takım insani hassasiyetlerle bu sorun ve sıkıntıları en kısa sürede en az zararla aşma kabiliyetindedir de. Yani kısaca "Derdi veren Allah dermanını da verir elbet." Basit, sade geleneksel toplumlarda bu sıkıntılar ya sağlam bir iman ve tevekkül ya da toplumsal yardımseverlik ve diğergâmlık duygusuyla daha çabuk atlatılır. Bu anlamda insanlar hem sorunlara karşı daha hazırlıklı hem de çözümü konusunda daha tecrübeli ve mütevekkildirler.

Örneğin; insan hastalanabilir ve hastalık doğal olarak insanın gündelik hayatını aksatabilir. Bu durum her zaman ve zeminde olası bir durumdur. Hastalık olağan bir durumken onun şifası için başvurulacak bir şifacı (doktor veya ilaç) bulunursa o hastalık süreğen bir sorun olmaktan çıkar. Aksi halde hastalık gündelik hayatımızı aksatmaya devam eden bir sorun olarak devam eder.

Yine insan için barınma/ikamet amacıyla bir konut temin etmek büyük bir sorundur. Geleneksel toplumlarda insanoğlu sadece barınma ihtiyacını karşılamak için bir konut sahibi olmak ister. Bunun yolu da son derece basittir. Köy ve kasabalarımızda hala konut sorunu diye bir sorunun olmayışı bunun göstergesidir.

Fakat modern toplumlarda/ mesela büyük şehirlerde/metropollerde bir konut sahibi olmak sadece barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla istenen bir şey olmayıp bilakis modern bireyin sosyal statüsünün, ekonomik seviyesinin bir göstergesi ve gösteriş aracı olduğu için bir konut edinmek son derece pahalı ve aynı zamanda zordur. Köy ve kasabalarda on beş günde yapılan konutlar şehir halkına belki on beş yirmi yıl çalışıp ödemeyle ancak nasip olacaktır.

Bu örneklere bakıldığında Modernizm'in insanların sorunlarını çözerek hayatlarını kolaylaştıran bir yaşam biçimi sunamadığı, bilakis insan hayatına dayatmalarla müdahale eden ve zorlaştıran bir yaşam biçimi olduğu ortaya çıkar. Hakeza modern yaşam ve eğitim sistemi insana sadece ihtiyaçlarını karşılamaya yetecek kadar basit ve pratik olmakla beraber kullanışlı ve faydalı bilgi sahibi olmasını sağlayacak bir eğitim vermek yerine, onu asla kullanamayacağı ve kendisine gerçekte hiçbir fayda sağlamayacak bilgileri vererek oyalayıp, enerji ve sağlığını faydasız müfredatla tahta sıraların üstünde tüketir. Öğretmeye çalıştığı bilgileri öğretmeyi başaramadığı gibi, öğrettikleri de kullanışlı bilgi olmadığı için kısa sürede unutulacak bilgilerdir.

Bunun aksine geleneksel eğitim biçimi insanın vaktini ve sağlığını (özellikle gençliğini) faydasız bilgileri almak için okul sıralarında oyalamak ve tüketmek yerine sadece yetecek kadarını okulda ama daha kullanışlı ve pratik olanı bizzat bir ustanın gözetiminde ve hayatın içinde geçirmesini öngörür. Öğrenci aynı zamanda bir usta adayıdır da. Ustası ona mesleğin inceliklerinden tutun da aile hayatına kadar her şeyi bizzat hayatın içinde göstererek ve yaşayarak öğretir.

Modern paradigma/değerler dizisi bir taraftan insan hayatını yukarıda bahsettiğimiz tüm bu yollarla zorlaştırırken, diğer taraftan da bütün bu zorlukları aşmak ve hayatı kolaylaştırmak için çareler aramaya girişmiştir. Aslında bu bir çıkmaz ve tıkanmışlık halidir. İlginçtir ki modern hayat biçiminin dayattığı zorlukları aşmaya ve hayatını devam ettirmeye çalışan insan belki daha çok çalışmak ve zaman harcamak zorundadır. Daha fazla çalışan insan daha fazla yorulacak, daha fazla sıkıntı ve strese düşecek böylelikle Allah'ın insanı yarattığı tertemiz fıtrattan gitgide uzaklaşacaktır. Akli ve ruhi melekeleri zayıfladığı gibi beden gücü de azalacak ve insan kısa zaman sonra dışarıdan yardım almadan yaşayamaz hale gelecektir.

Özellikle anakentlerde sabahın erken vakitlerinde işe gitmek zorunda olan insan akşamın geç vakitlerinde yorgun bir beden ve bitkin bir zihinle eve döndüğü için hayatını paylaştığı diğer insanlardan (eşi, çocukları, anne babası vs.) uzaklaşacak ve yalnızlaşacaktır. Çevremize dikkatli bir gözle baktığınızda bu yalnızlık duygusunun adeta insanların gözlerinden okunduğunu göreceksiniz.

■ Geleneksel eğitim biçimi insanın vaktini ve sağlığını faydasız bilgileri almak için okul sıralarında oyalamak ve tüketmek yerine sadece yetecek kadarını okulda ama daha kullanışlı ve pratik olanı bizzat bir ustanın gözetiminde ve hayatın içinde geçirmesini öngörür.

Bu yalnızlaşma ve onunla beraber gelen çaresizlik hali modern insanı adeta acınası bir hale sokmuştur. Zavallı insan. Ama maalesef birçoğumuz bunu kabullenmek istemeyiz. Modern insanın düşürüldüğü bu zavallılık hali aslında modern bir "**Tragedya**"dır. Acınası bir haldir yani halimiz. İşte başka bir tabirle **modernizm "insanın yaşamaya mahkûm edildiği bir tragedyanın daha kibar ve anlaşılmaz bir dille ifadesidir."**

■ Yanlış ve dengesiz beslenme sonucu organlarında zafiyet ve hastalıklar oluşan modern insan bu zafiyetlerin giderilmesi için ister istemez protezlerden yani yapay/takma organlardan faydalanacaktır. Mesela yanlış ve yetersiz beslenme suni/yapay şekerli gıdaların fazla alımı sonucu dişleri çocuk yaşta çürüyüp dökülen insanların bir çoğu ağzında cıva gibi ağır metallerden/zehirlerden oluşan dolgu maddeleriyle veya altın gümüş krom gibi metal protez/takma dişlerle dolaşmaktadır.

Modern yaşam biçimi sayesinde yalnızlaşan ve çaresizleşen insan yalnızlığına ve çaresizliğine çözüm olacak şeylere artık bedel ödeyerek ulaşmak zorundadır. Dertlerini paylaşacak, kendisine öğüt ve tavsiyelerde bulunacak büyüklerden, dost ve akrabadan yoksun olduğu için (çekirdek ailelerde genellikle böyledir) artık dertlerini uzman psikologlardan yardım alarak, antidepresan ilaçlardan medet umarak unutmaya/ çözmeye çalışır. Maddi problemlerini ise kendisinden borç para isteyebileceği kimsesi olmadığından dolayı bankaların tuzaklarına düşüp kredi kartlarıyla halletme yoluna gitmek zorundadır. Ama kısır döngü hiçbir zaman yakasını bırakmaz insanın. Bir borcu, başka bir borçla kapatmak veya bir hastalığı (ilaçların yan etkileri sayesinde) başka bir hastalığa yakalanma pahasına da olsa tedavi ettirmeye çalışmak.

Bütün bu hayat koşuşturmasında doğal olarak insanın bedensel yetileri ve fiziksel gücü de zayıflayacaktır. Şimdilerde özelikle GDO'lu (yani Genetiği/fıtratı Değiştirilmiş Organizmalar) gıdalarla beslenen insan gerçekte beslendiğini zannetmekte fakat aslında kendi bedenine ihanet etmekten başka bir şey yapmamaktadır. Ama ne yazık ki başka bir seçeneği de yok gibi gözükmektedir.

Özellikle GDO'lu gıdalar ve kimyasal tatlandırıcılar ve boyalar içeren gıdalar insanların sağlıklarını adeta tehdit etmektedir. Daha fazla kar elde etmek amacıyla gıdaların fıtratıyla oynayan modern haramiler ise hiçbir şey olmamış gibi servetlerine servet katarak yaşamaya devam etmekteler.

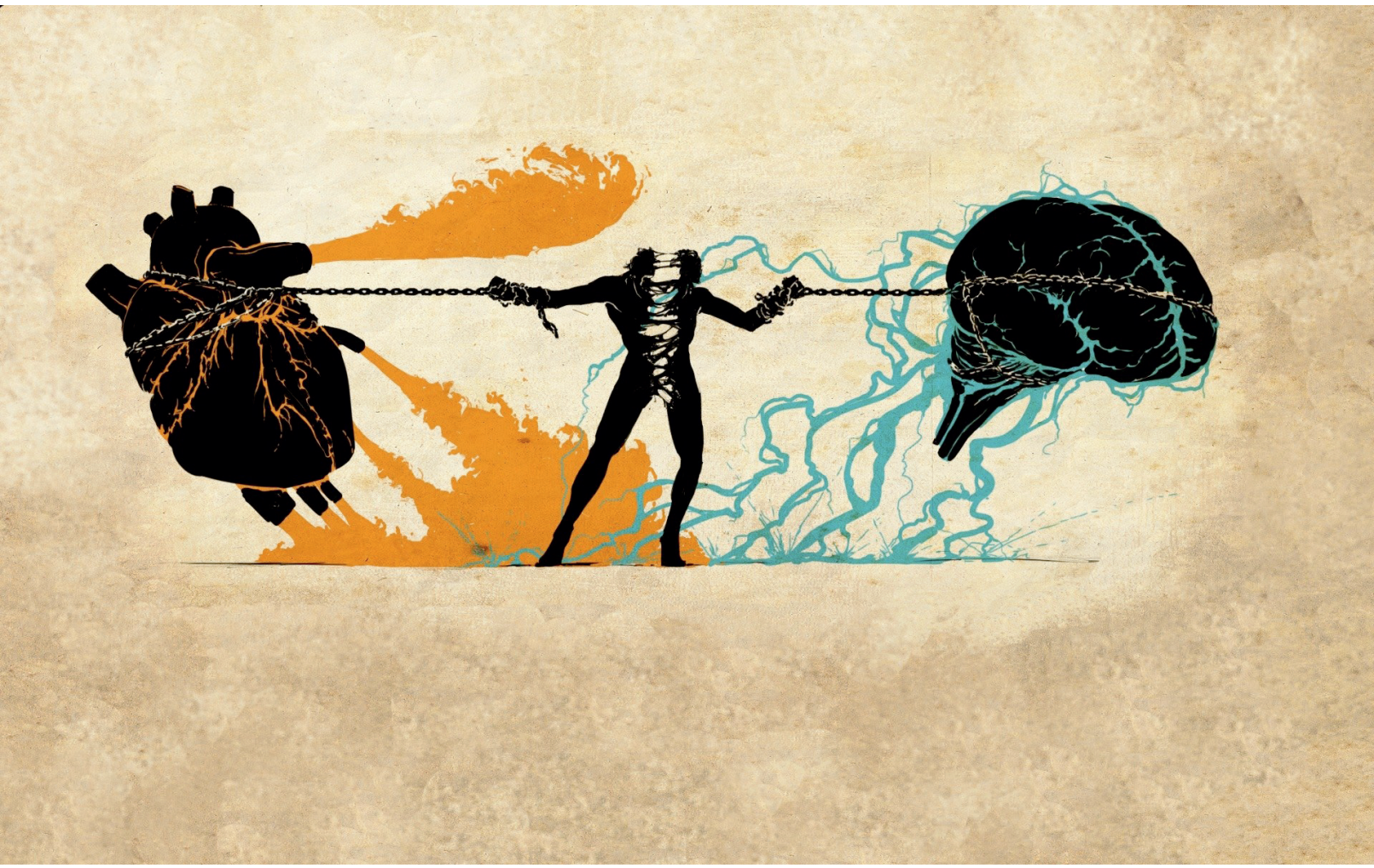
Artık çocuklarımız daha birkaç yaşına gelmeden ya görme kuvvetlerini yitirmekte ya obezitenin (*aşırı ve dengesiz beslenme sonucu oluşan bir hastalıktır*) kurbanı olmaktadırlar. Hatta geleneksel beslenme biçimleri ve doğal gıdalarla beslenen çocuklarda görülme imkânı neredeyse yok gibi olan kalp krizi gibi hastalıkların yaşı oldukça düşmüş durumdadır.

Geleneksel beslenme biçimleriyle beslenen, gıdaları doğal halleriyle ve doğal yollardan alan insanın sağlığı da bozulmayacaktır elbette. Örneğin süt ve süt ürünlerini doğal ve sağlıklı haliyle tüketen insanlarda "D" vitamini eksikliğinden dolayı oluşan kemik hastalıkları ve diş çürümeleri neredeyse olmayacaktır. Hakeza ekmeğin ve diğer un mamullerinin katkısız undan (*bu gün yediğimiz ekmeğe yaklaşık kırk adet katkı maddesi katıldığını hatırlayın*) üretilenlerini tüketen insan aşırı karbonhidrat yüklemesi yapılmadığından aşırı şişmanlık ve sindirim hastalıklarından uzak kalacaktır.

Yanlış ve dengesiz beslenme sonucu organlarında zafiyet ve hastalıklar oluşan modern insan bu zafiyetlerin giderilmesi için ister istemez **protezlerden yani yapay/takma organlardan** faydalanacaktır. Mesela yanlış ve yetersiz beslenme suni/yapay şekerli gıdaların fazla alımı (*aşırı çikolata veya bu tür gıdaların tüketimi*) sonucu dişleri çocuk yaşta çürüyüp dökülen insanların bir çoğu ağzında cıva gibi ağır metallerden/zehirlerden oluşan dolgu maddeleriyle (*amalgam dolgu nun zararları hala tartışılıyor*) veya altın gümüş krom gibi metal protez/takma dişlerle dolaşmaktadır.

Dahası var. Görme kuvveti daha çocuk yaşlarda kaybolan ve çeşitli göz hastalıklarına yakalanan birey de ister istemez gözlük veya lens gibi protez/takma cihazlardan yardım almak zorunda kalacaktır. Yani onlar olmadan göremekmektedir. Çünkü modern insanlarda birçoğu artık görme engellidir.

Bizi, fıtratımızdan koparan beslenme biçimleri, oturma, yatma, uyuma, çalışma biçimleri hasta etmektedir. Yediğimiz gıdalardan içtiğimiz suya, giydiğimiz kıyafetlere kadar neredeyse tamamı kendi ellerimizle ürettiğimiz kimyasallar, zehirler tarafından (çamaşır deterjanları, bulaşık deterjanları, diğer kimyasal temizlik maddeleri, yediğimiz meyve ve sebzelerin dokularına kadar işlemiş tarım ilaçları) kirletilip zehirlenmektedir. Bu zehirli gıdalarla beslenmek zorunda kalan insan başta çağın hastalığı olan kanser olmak üzere birçok kronik hastalığın pençesine düşmekte ve ömür boyu doktor, hastane, ilaç ve protezlere/yapay organlara mahkûm yaşamaktadır. Örneğin kalp yetmezliği olan insan kalp pillerine, böbrek yetmezliği olan insan diyaliz makinelerine, akciğer yetmezliği olan



solunum cihazlarına, işitme zorluğu çekenler işitme cihazlarına/protezlerine mahkûm olarak yaşayacaktır. Hem de bir ömür boyu.

Hakeza zaman yetersizliği, yorgunluk vs. gibi bahanelerle yürüme alışkanlığını yitiren ve gitmek zorunda olduğu her yere kendini motorlu taşıtlarla gitmek zorunda hisseden insanın kemik ve kasları tembellik hastalığına yakalandığı ve güçten düştüğü için yürüyerek veya koşarak gidemeyecektir. İlle de ulaşım için protez bir araca yani ikinci bir vasıtaya (*otomobil, otobüs tren vs.*) ihtiyaç duyacaktır. Çünkü modern insan artık gitgide daha çok yürüme engelli olmaktadır.

Malum olduğu üzere Modernizm'in (özellikle anakentlerde) en bariz/açık göstergelerinden biri de çok katlı apartmanlar, gökdelenler, devasa siteler, AVM ve plazalardır. İnsan fıtratına tamamen aykırı, insanı topraktan uzaklaştıran ve aynı ölçüde onun kibrini, isyan ve tuğyanını artıran bu yerleşim biçimi de bizleri protezlere muhtaç ve mahkûm etmektedir. Düz yolda yürümeyi bile neredeyse unutan insan onlarca kat yüksekliğe yürüyerek nasıl çıkacaktır? Bu neredeyse imkânsız gibi gözükmektedir. İşte, insan yine bir proteze yani yine ikincil bir vasıtaya/asansöre veya yürüyen merdivenlere ihtiyaç duyacaktır. Çünkü insan yürüme engellidir. Her ne kadar yürüme organları olsa da.

■ **Eğer bilgisayarları hayatımızdan çıkarırsak insanlık neredeyse kör, sağır, dilsiz ve ahmak, olur.**

Bitmek tükenmek bilmez israf ve mal (*ev eşyası, giyim kuşam, mutfak eşyası*) biriktirme hırsımız yüzünden onların yani eşyaların alımı bir tarafa temizlik ve bakımları da başımıza bela oldu. Zenginlerimiz sahip oldukları eşyaların temizlik

■ Zaman yetersizliği, yorgunluk vs. gibi bahanelerle yürüme alışkanlığını yitiren ve gitmek zorunda olduğu her yere kendini motorlu taşıtlarla gitmek zorunda hisseden insanın kemik ve kasları tembellik hastalığına yakalandığı ve güçten düştüğü için yürüyerek veya koşarak gidemeyecektir. İlle de ulaşım için protez bir araca yani ikinci bir vasıtaya ihtiyaç duyacaktır.

ve bakımını yapacak yeni hizmetçiler istihdam ederken, bu imkâna sahip olamayanlar makinelerden yani ikincil yardımcılardan/protezlerden yardım alma yoluna gittiler. Artık dolaplar dolusu çamaşırlar, raflar dolusu tabak çanak makineler tarafından yıkanacak, evlerimiz elektrikli süpürgeler tarafından temizlenecektir. Fakat sonuçta ne olursa olsun ev hanımlarımız bir türlü dinlenecek, eş ve çocuklarına ayıracak vakit bulamayacaklardır. Çünkü yıkanacak makineler dolusu çamaşır ve bulaşık birikmiştir, Ev de öyle beş, on dakikada temizlenip bitirilecek kadar küçük değildir.

Ellerimiz, ayaklarımız, gözlerimiz, kulaklarımız, dişlerimiz hep protezli bunu anladık da **ya beynimiz/zihnimiz de protezlere mahkûm olursa ne yaparız peki**? Yok, artık bu kadarı da olmaz demeyin. Bence olacak hem de çok yakında. Hatta oldu bile. Önce en tanıdık olandan başlayalım. Hepimizin ya cebinde yahutta çantasında taşıdığı küçük, büyük hafıza kartlarından, "databank" lardan veya USB belleklerden ve cep telefonlarından. Bilindiği gibi insan dış dünyaya ait bilgiyi önce beş dış duyu vasıtasıyla alır/öğrenir sonra onun ihtiyacı kadarını hafızasında saklar gerektiği zaman hatırlayarak kullanır. Örneğin gündelik hayatımızda onlarca insanın ismini işitir veya basın yayın araçlarında yazılı olarak görürüz ve okuruz ama sadece algıda seçicilik sebebiyle bizi ilgilendiren ve işimize yarayacak kısmını hatırlarız.

Yazımızın önceki kısımlarında değindiğimiz bir takım sebeplerle artık hafızamız da zayıflamıştır. Bırakın karmaşık akrabalık ilişkilerini birinci derecede akrabalarımızın isimlerini, telefon numaralarını. Ev adreslerini bile hatırlayamaz hale geldik. Sınıflarında yıllarca derse giren öğretmenlerinin hatta bir okul müdürünün ismini hatırlamayan öğrencilerle dolmuştu okullar. Vatandaşlarımız da hakeza; Türkiye'nin iki büyük gölü, iki büyük dağı, iki büyük nehrinin isimlerini hatırlayamayan, hatta daha da trajik olan; ülkenin başbakanının ismini bilmeyen insanlarla doludur çevremiz.

Tam bu sırada başkalarının bizim için ürettiği yedek hafıza/hatırlama cihazları yani "**akıllı telefonlar**" (!) imdadımıza yetişti.(?) Artık hatırlama sorunumuz da kalmamıştı. Kim ne sorarsa sorsun cevabı hazırdı. Ama aklımızda değil cebimizdeydi. Cebimizde taşıdığımız protez/yedek hafızamızda. **Fıtri yani doğuştan bize verilen hafızamız işlevsiz kalmıştı artık. Çünkü modern çağın insanı gereğinden fazla unutuyordu**. Unutma hastalığına yakalanmıştı. Ama bir türlü anlayamadığımız bir şey vardı; bizim cevabını öğrenmek istediğimiz her soru ya da önce unutup sonra tekrar hatırlamak istediğimiz her cevap o cihazı üretip satan "başkalarının bilgi bankalarına da " düşüyordu. Öyle ki bizim yeme, içme uyuma alışkanlıklarımızdan tutun da giydiğimiz iç çamaşırının markasına kadar biliyordu "o başkaları." Yani mahremiyet de tükenmişti bu sayede.

İnsana en çok acı veren ve en trajik olan iki tanesini en sona sakladım. Birisi eğitim sektörü ve öğretmenler, diğeri ve daha da önemlisi sağlık sektörü ve

FEVZİÇAKMAK
CADDESİ

doktorlarla ilgili olanı. Peki; neden otomotiv veya mobilya sektöründeki teknoloji ve makineleşme değil de eğitim ve sağlık sektörü? Çünkü bu iki sektör direkt olarak insanı muhatap alıyor yani hem sağlık sektörü hem de eğitim sektöründe muhatap bizzat insanın ruhu, bedeni, aklıdır. Ve bunlar yeteneksiz insanların insafına ve makinelere bırakılmayacak kadar değerlidir de ondan.

■ Öğretmenlik henüz bir profesyonel meslek olmadan önce de yani henüz temel yazı araçları kâğıt ve kalem icat edilmeden veya bu yazı araçlarını temin etmenin çok güç olduğu zamanlarda muallimler/öğretmenler öğretecekleri şeyleri sadece konuşarak yani anlatarak öğretmeye çalışırlardı. Dolayısıyla ilmi talep eden talebelerin/öğrencilerin de anlatılanları veya tartışılan konuları dinlemekten başka çareleri yoktu. Bir taraftan dinlerken diğer taraftan da dinlediklerini akıllarında /hafızalarında tutmak için büyük gayretler sarf ediyorlardı.

ÖNCE EĞİTİM SEKTÖRÜ

Önce eğitim sektörü ve öğretmenlerden başlayalım. Eğitim ve öğretim işi henüz profesyonelleşmeden yani kurumsallaşmadan önce de eğitim faaliyetleri yapılıyordu. Bu anlamda eğitimin yaşının insanlığın yaşıyla eşit olduğunu söylemek yanlış olmaz sanırım. Bizim inancımıza göre ilk insan ve ilk peygamber olan Hz. Âdem aynı zamanda insanlığın ilk öğretmenidir de. Allah'ın kendisine öğrettiği/bildirdiği ilahi emirleri başta ailesi olmak üzere inananlarına öğretmekle işe başlamıştır. Hz. Âdem'den sonra da bu eğitim öğretim faaliyeti sivil ve gönüllülük esasına dayalı ve fıtri bir ihtiyaca binaen yapılıyordu.

Öğretmenlik henüz bir profesyonel meslek olmadan önce de yani henüz temel yazı araçları kâğıt ve kalem icat edilmeden veya bu yazı araçlarını temin etmenin çok güç olduğu zamanlarda muallimler/öğretmenler öğretecekleri şeyleri sadece konuşarak yani anlatarak öğretmeye çalışırlardı. Dolayısıyla ilmi talep eden talebelerin/öğrencilerin de anlatılanları veya tartışılan konuları dinlemekten başka çareleri yoktu. Bir taraftan dinlerken diğer taraftan da dinlediklerini akıllarında /hafızalarında tutmak için büyük gayretler sarf ediyorlardı. Ders bittikten sonra da konuları arkadaşlarıyla veya hocalarıyla tekrar tekrar mütalaa ediyorlar ve hafızalarına yerleştirmeye çalışıyorlardı. Zaman ilerledikçe bu yöntemle hafızaları güçlenen öğrenciler bir müddet sonda ciltlerce kitabı ezberleyecek bir zihin berraklığına ulaşıyorlardı. Tarihimizde başta Kuran-ı Kerim olmak üzere onlarca ciltlik hadis külliyatını (Buhari hafızları gibi) veya Kuduri veya Mülteka gibi fıkıh külliyatlarını ezbere bilen âlimlerin sayısı az değildir.

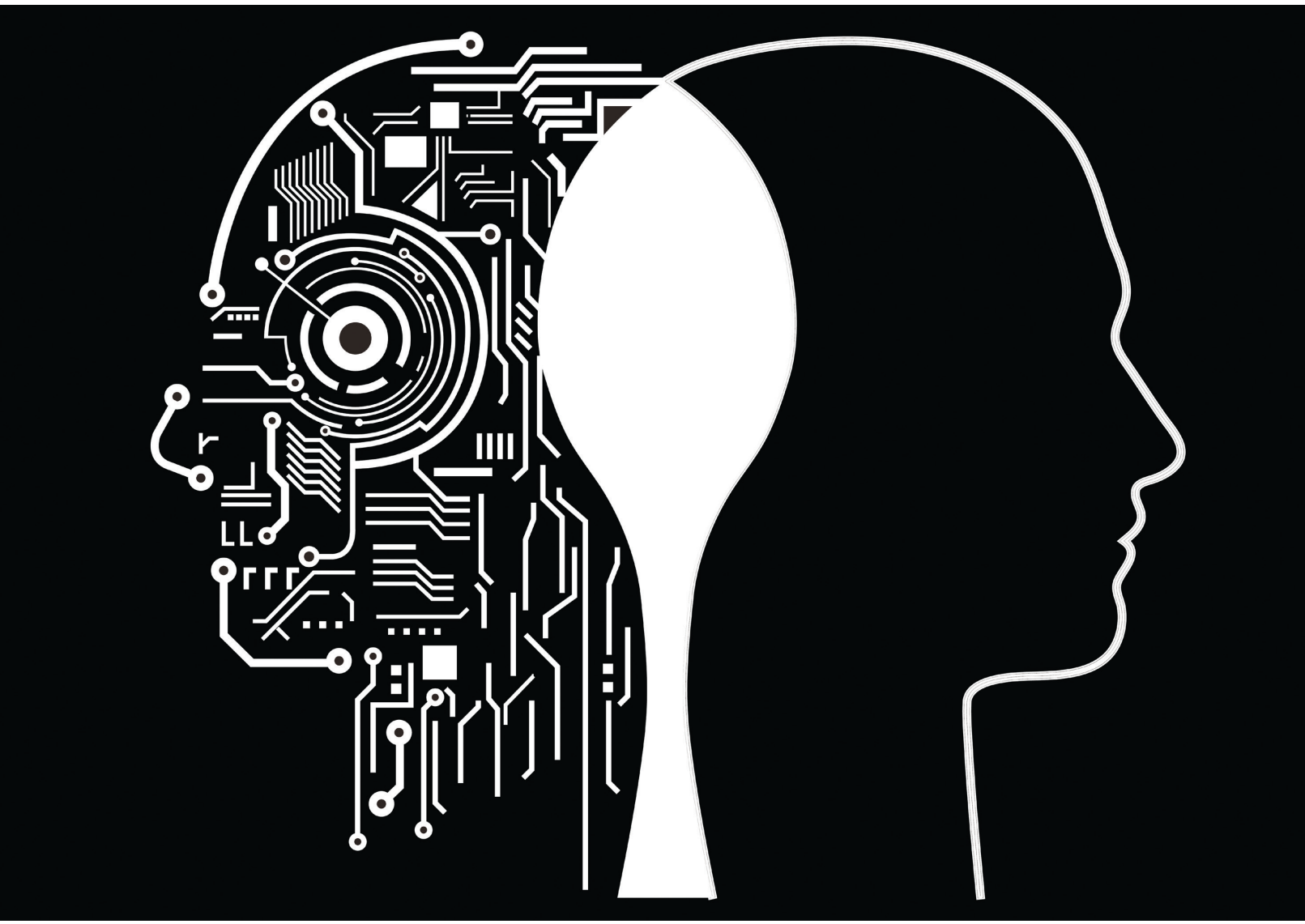
Sonraları yazı ve yazı araçları icat edildi ve tüm bunlar zamanla eğitimin vaz geçilmezleri oldu. Böylelikle insanlar dinlediklerini yazabiliyorlardı ve yazdıklarını hem saklayıp sonra tekrar etme ve bu sayede hatırlama ve sonraki kuşaklara bırakma imkânı buldular. Yazının icadı medeniyetlerin gelişip güçlenmesini sağlayan en önemli buluşlardandı şüphesiz. Ama artık insanlar öğrendiklerini ezberleyerek değil yazarak saklamayı tercih ettiler. (Sözlü kültürden yazılı kültüre geçilmiştir). Çünkü satırda/yazıda kalan hatırda kalandan daha güvenilirdi. Bir müddet sonra da insanlar artık hiçbir şey ezberleyemez hafızalarında hiçbir şey tutamaz olmuşlardı. Çünkü yazdıklarına güveniyorlardı.

Belki aradan yüzlerce yıl geçti günümüze gelinceye kadar. Uzunca bir müddet sonra insanların yazmak için kâğıda, okumak için kitaba, öğrenmeleri gereken şeyleri saklamak/unutmamak için de bir hafızaya ihtiyaçları kalmamıştı. Çünkü insanlar kendilerine **yardımcı olsun diye geliştirdikleri yapay hafızaların/protez hafıza cihazlarının (yani mikroçipler/mikroişlemci ve mikrodenetleyicilerin) önceleri bağımlısı sonraları da esiri olmuşlardı.** *Tıpkı kendi tanrısını kendi yapan sonra da ona tapınan primitif zihinler yani putperestler gibi.*

Kanaatimce insanlığın başlangıcından bu yana keşfettiği en büyük buluş silikon çipler yani mikroçiplerdir. Bilgisayarlar artık insan hayatının en vazgeçilmez protez/ cihazlarından biridir. Dünyada bu mikroçiplerin ve bilgisayarların kullanılmadığı bir sektör neredeyse kalmamıştır. Özellikle sanayide, eğitim ve sağlık sektöründe. İletişim ve ulaştırmada, silah sektöründe ve burada sayamayacağımız onlarca alanda bilgisayarlar vazgeçilmez olmuşlardır.

Hatta şunu da söylesek yanlış olmaz sanırım. **Eğer bilgisayarları hayatımızdan çıkarırsak insanlık neredeyse kör, sağır, dilsiz ve ahmak, olur.**

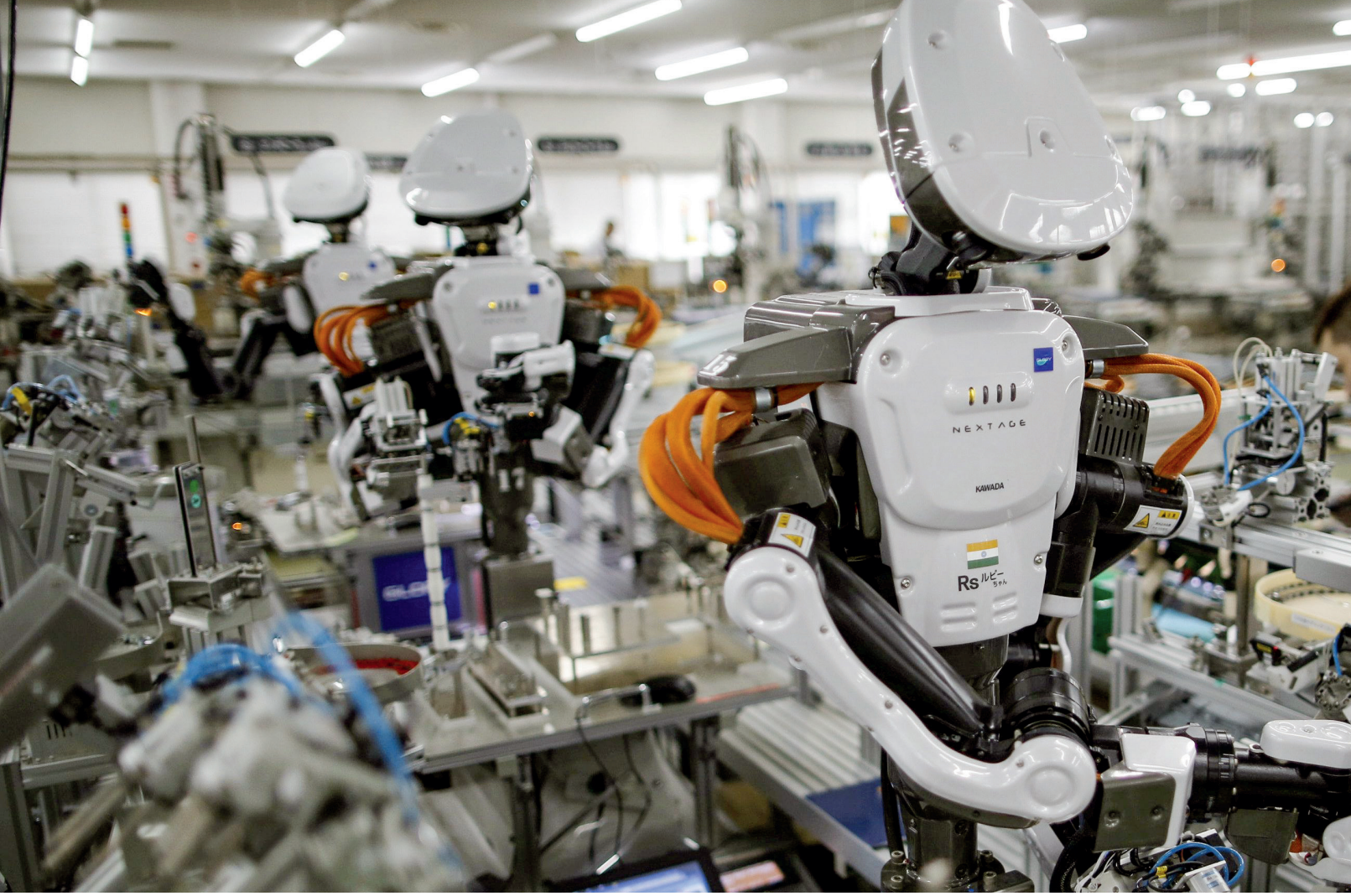
Bilgisayarların bireylerin hayatına girmedikleri alan neredeyse kalmadı gibi. Başlangıçta insanların işlerini kolaylaştıran birer araç gibi algılansalar da gerçekte öyle olup olmadığı tartışma konusudur. Mesela ben şu anda sizin okuduğunuz bu yazıyı bir bilgisayarda yazdım. Bunda ne sakınca var. Elbette bir sakınca yok. Ama bilgisayar gelişmiş bir daktilonun ötesinde bir şeydir ve bunu herkes bilir. Bu bilgisayarı ben yazı



yazma aracı gibi kullanıyorsam ve bu durumdan bir fayda hâsıl oluyorsa (ki oluyor) bu benim sistemin genelindeki sorunları sayıp dökmemi engelleyecek bir durum meydana getirmez.

Konuyu daha fazla dağıtmadan bilgisayarların eğitim sektöründe kullanılmasıyla ilgili olarak söyleyeceklerimize dönelim. Son birkaç yıldır tüm Türkiye'de okullarda eğitim kalitesini artıracağına inandığımız "**akıllı tahta!**" olarak da isimlendirilen etkileşimli tahtalar orijinal ismiyle "**smart board**" ların kullanımı yaygınlaştı. Gerçekte tahta olmayan (ama yazı tahtasından mülhem olarak tahta denilen) dokunmatik ekranlı bilgisayarların yani anlayacağınız tablet bilgisayarların büyük ekranlı olanları. Yine bilgisayar işlevi gördükleri için de "**akıllı**" sıfatıyla sıfatlandı bu tahtalar.!

Peki, aslında eğitim kalitesini artıracağına inandığımız, öğrenci ve okulun başarısını yükselteceğini düşündüğümüz bu malum tahtalar sayesinde umduğumuza kavuştuk mu? Yani öğrenci başarısını artırıp eğitimin kalitesini yükselttik mi? Bence hayır! Bu malum tahtalar ne öğrenci başarısını artırdı, ne de eğitimin kalitesini yükseltti. İyi ya kara tahtalardan, tozlu tebeşirlerden ve tahta silgilerinden, yaz, boz derdinden ve masrafından kurtulduk, Yazıp silerken kaybettiğimiz zamanı daha çok soru/problem çözmekle değerlendiriyoruz diye savunmaya geçecekleri şimdiden duyuyor gibiyim. Evet, böyle bir savunma yapanları tamamen haklı bulduğumu da söylemeliyim. Ben de zaten eğitim kalitesini yükseltmediğini söyledim. Örneğin akıllı tahtaların kurulu olduğu okulların ÖSS başarı oranları belirgin şekilde arttı mı? Hayır! Katıldıkları



yarışma, bilimsel etkinlik sayıları daha mı fazlalaştı? Hayır! Doğrudur, öğretmen konuyu tahtaya daha hızlı ve temiz bir ortama yazıyor, işi bitince de bir dokunuşla tahtayı temizliyor. Bütün bunları yaparken de daha az yoruluyor. Ama bütün bunlar konunun öğrenciler tarafından daha iyi anlaşıldığı anlamına gelmiyor ki. Üstelik malum akıllı tahtaların kullanıldığı okulların başına bela olduğunu insaf ehli her yönetici biliyor. Örneğin Virüs koruma programları bilgisayarları müstehcen içeriklere karşı yeterince koruyamıyorlar. Koruyacak kadar güçlü programları satın almak için de okulun bütçesi yeterli olmuyor. Öğrencilerin oyun ve eğlence aracı olmaktan öte bir faydası olmayan bu nesneler kendilerine yüklenen görevi asla yerine getiremediler ve birer eğitim aracı olarak kullanılamadılar. Öğretmenler sanki dersi kendilerinin değil de duvardaki tahtanın anlatacağı ve öğreteceği zehabına kapıldılar. Olmayacak bir hayaldi bu. Tabii ki gerçekleşmedi. Ama zaman geçtikçe böyle olmadığını anladılar. Fakat aradan geçen bu zaman süresinde mesela; coğrafya öğretmeni refleksleri yavaşladığı için bir Türkiye haritasını elleriyle çizemez olmuştu. Bir geometri öğretmeni de geometrik şekilleri, çünkü malum akıllı tahtalar da tüm bunlara birkaç tıkla ulaşılabiliyordu. Öğretmenin ezbere çizemediği bir Türkiye haritasını öğrenci nasıl çizecekti. Kısacası duvardaki akıllı tahtalar öğretmen ve öğrencilerimizde bir "**körelme**" ve "**yetenek yitimine**" neden olmuştu ama çoğu bunu hala anlayamadı. Ve bu tür refleksleri yavaşlayan ve yetenekleri kaybolan insanların makinaya olan ihtiyaç ve bağımlılıkları daha da arttı.

Sadece öğretmenler mi? Bu dijital tahtalar öğrencileri de son derece olumsuz etkiledi. Öğrencilere dijital tahta uyumlu "**akıllı defterler**" üreten firmalar Pazar ağlarını genişletirken öğrenciler de el yazısı ile yazmayı çoktan unutmuşlardı bile. Çünkü öğrencinin derste kendi el yazısı ile yazması gereken her şey "**sözde akıllı tahtalara**" uyumlu "**akıllı defterlerde**" (hem de el yazısı ile yazılmış halde) hazır olarak geliyordu.

Özetle bilgisayar /mikroçip teknolojisi kimi zaman cep telefonu şeklinde cebimizde, kimi zaman tablet bilgisayar şeklinde çantamızda, kimi zaman laptop şeklinde masamızın üstünde, kimi zaman da "**akıllı tahta**" kılığında sınıflarımızın duvarında asılı duruyor. Neredeyse onlarsız yapamayacağımız günler de geldi de geçiyor gibi. *(Not yapay zekâ konusunu inşallah ileride tekrar yazı konusu yapacağız)* Ne trajik bir son değil mi? "Eşref'i- Mahlûkat" olan insanın "**kendi elleriyle yaptığının esiri**" olması.

VE SAĞLIK SEKTÖRÜ

Eğitim sektöründe bilgisayarlar ve akıllı tahtaların (belki de yanlış kulla-

nımlarının demeliyim) sebep olduğu makineye/proteze bağımlılık, duyu körelmesi, ve "**yetenek yitimi**" sağlık sektöründe çok daha fazla ve daha uzun zamandır yaşanmaktadır. Öyle ki doktorlarımız yardımcı tıbbi cihazlar olmadan ne teşhis ne de tedavi yapamaz haldeler. Hâlbuki iyi bir doktor o cihazların olmadığı yerlerde; örneğin evde, çarşı pazarda, hatta köyde kasabada, gerektiğinde dağ başında bile iyi doktordur.

Ben çocukluğumdan hatırlarım. Evimizde biri hastalanınca eğer vakit veya hastanın durumu müsait değilse ve bu sebeple hastaneye gidilemiyorsa eve doktor çağırılırdı. Bu durum biraz pahalı olsa da zaman zaman yapılan bir şeydi. Hiç unutamadığım seanslardan birisini paylaşmak istiyorum sizlerle. Doktor önce hastaya iyice bir bakar, sonra sorular sorup cevaplarını dinler, sonra da bildik muayenelerinden birini yapardı. Daha çok çocuk hastaların (*kendimin veya kardeşlerimin*) muayeneleri hafızamda kalmış. Bu soru cevap seansından sonra sırtımızı açmamızı isterdi. Önce öksürmemizi veya hızlı hızlı nefes alıp vermemizi isterdi bizden. Biz doktorun istediğini yaparken o da sırtımızı/yani sırtımızdan akciğerlerimizi dinlerdi. Önce stetoskopla, sonra da kulaklarını sırtımıza yaklaştırarak, kulaklarıyla. Sonra sırt üstü yatırıp karnımızı sağ elinin parmaklarıyla muayene ederdi. Bu esnada sol elini, el parmakları hafif şekilde açık bir şekilde karnımızın üzerine koyarak açıkta kalan sağ elinin parmak uçlarıyla karnımızın üstüne koyduğu sol elinin parmakları üzerine sert bir şekilde birkaç defa üst üste vurarak orasının ağrıyıp ağrımadığını sorardı. Tabii biz bir türlü anlamazdık sırtımızı dinleyince ne duyduğunu. Veya karnımıza parmak uçlarıyla dokununca ne hissettiğini. Ya da yüzümüzün aldığı renkten veya gözümüzün içine bakarak hastalığımızı nasıl teşhis ettiğini. Öncelikle "**niyetimizin doktorlara; nasıl daha iyi doktor olunur**"u öğretmek olmadığını söylemem gerekiyor. Bu çok saygı duyduğum mesleğe haksızlık ve doktorlara saygısızlık olurdu doğrusu.

Bu bağlamda tespit ve eleştirilerimizin şahıslarla ilgili değil de sistemle ilgili olduğunu bir kez daha hatırlatmakta fayda var. Çünkü modern kapitalist sistem insanların zaaflarından faydalanarak bu zaafları servete tedavül etmeyi çok iyi becerdi. İnsanoğlunun en zayıf tarafının da sağlıkla ilgili tarafı olduğunu bildiği için ürettikleri tıbbi cihazları maliyetine bakmaksızın belki de yüzlerce katına sattı. Öyle ki özel veya resmi hastanelerin odaları bu cihazlarla, depoları da bu cihazların hurdalarıyla dolu. Çünkü teknoloji o kadar hızlı değişiyor ki arkasından yetişmek ne mümkün. İşin üzücü yanı da bu teknolojiyi bizim üretmediğimiz gerçeği. Bu durum bizi başka ülkelere birçok yönden bağımlı hale getiriyor. Bir yandan satın alma ücretleri diğer yandan teknik servis, bakım, onarım ve yedek parça maliyetleri hep hastaların üstüne yükleniyor.

Elbette alıp kullanacağız bu cihazları. Ama nerede ne zaman ve ne ölçüde kullanacağımızı bizim yani doktorlarımızın belirlemesi gerekirken üretici pazarlamacı firmalar belirleyip gündemimize sokuyor. Sonunda doktor hasta ilişkisi neredeyse cihaz hasta ilişkisine dönüşüyor. Doktorlar hastaların yüzüne bile bakma lütfunda bulunmadan bir iki tıbbi tahlil, bir iki tomografi vs. ile birkaç reçete yazıp gönderiyorlar. Yani doktorla hasta arasına makinalar/protezler girdi. Doktorlar artık hastayı görünce veya dokununca ya da dinleyince hastalığı teşhis etmekte zorlanıyorlar. Hatta neredeyse doğru teşhis bile yapamıyorlar. Teşhis makinelerden. Tedavi makinelerden. Yakında reçeteleri de makineler yazarsa hiç şaşmayın.

SON SÖZ YERİNE

Kanaatimce insanlığın hizmetinde çalışan her meslek erbabı saygı ve takdire layıktır. İnsanlarımıza sundukları hizmetler ve sağladıkları katkılar değerleri bakımından ele alındıklarında biri diğerinden daha az önemli değildir. Hiçbiri diğeriyle kıyaslanamaz elbette. Her akşam kapımızdan çöplerimizi alan temizlik görevlilerinin yaptıkları işi yapan kimsenin olmadığını düşünün bir kere. Ya da evimizde arızalanan bir tesisatı tamir eden bir tamircinin varlığının önemini bir düşünün. Şunu demek istiyorum ki benim buradaki eleştirilerim sistemedir. Çalışanlarına değil. Çünkü modern sistem insanı makinelere ve protezlere bağımlı hale getirmeye devam ediyor. Bir müddet sonra şaşırıp kalacağız insan mı makinenin hizmetinde yoksa makine mi insanın hizmetinde?.. •

İslam Şehirciliği ve Mimarisi Fıkhının Çağdaş Kaynakları

HALİT- EMAM ABUSHANP

DİN VE KÜLTÜR FARKLILIKLARINI DÜŞÜNÜNCE DE İSLAM DÜNYAsındaki ihtiyaçlarla, Batı dünyasındaki ihtiyaçlar aynı olmadığı için, din ve kültürün gerektirdiği mimari unsurların farklılık göstermesi de doğaldır. Örneğin; İslam dünyasında tiyatro ve heykel görülmezken Batı dünyasında çokça tiyatro görülür. Bu makalede çağdaş ve güncel kaynaklar taranarak, haritalar eşliğinde konu analiz edilmiştir. Ayrıca İslam şehirciliği ve mimarisi fıkhının çağdaş kaynakları makaleye ilave edilmiştir.[1]

İslam mimarisi ve şehirciliği fıkhının kaynaklarındaki ıstılahları anlamak ve günümüze aktarmak gerçekten zor işlerdendir. Bunun sebebi yaklaşık son 200 yıldan bu yana Müslüman mimar ve mühendislerin mimaride İslam fıkhı kurallarını uygulamayışlarıdır. Fıkıhla ilgili Müslümanların zihinlerinde yanlış bir kanaat oluşmuştur. Bu yanlış kanaat fıkhın sadece ilmi hal bilgileri olarak düşünülmesidir. Hâlbuki Müslümanın hayatının tamamında; Ticaret, Tıp, Mimari, Sanat ve İbadet konularının hepsini içini alan geniş bir kavramdır, fıkıh. Dolayısıyla şehirciliğin ve mimarinin fıkhı ile ilgili çağdaş kaynakları tanımamız önemlidir. Bunun için bu makalede H.1.-13. /M. 7.-20.y. y.'a kadar İslam şehirciliği ve mimarisi fıkhının kaynakları Hz. Muhammed (s. a. v.) döneminden son Osmanlı dönemine kadar araştırıldı.

Umulur ki günümüz mimar ve mühendisleri için bu çalışma olumlu bir fikir verir; faaliyetlerinde bu kaynaklardaki malumatı geliştirip günümüze uyarlayarak hayırlı bir işe vesile olurlar. Hem kendilerini hem onlara bu kaynakları miras bırakan dedelerini dünyada

1 Yılmaz Can, "**H.I-III/M.VII-IX. y. y. İslam Şehri**", bu makale 1991 yılında tamamladığım "**İslam Şehirlerinin H.I-III./M.VII-IX. yy. FizikiYapısı**"konulu doktora tezimin özeti niteliğindedir, s. 120.

ve ahirette mutlu ederler. Şimdi bu kaynakları tanıyalım.

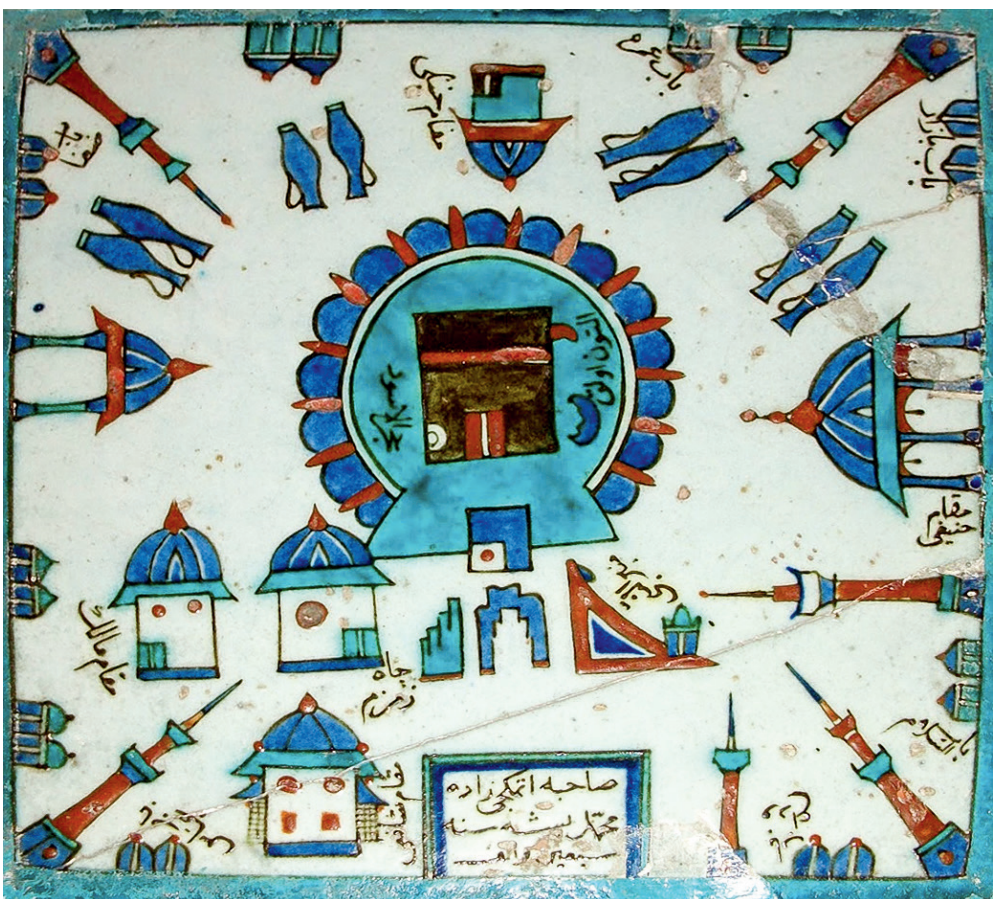
ÇAĞDAŞ KAYNAKLAR:

Mısırlı Abdüllah b. Hakem; "El Bünyan" H.214/M.829: Bu konuda yazılan ilk eserdir. "Binalar ve Mimari" hakkındadır.

Endelüslü fakih İsa b. Dinar'ın "El Cidar" "Duvar" isimli eseridir.

Kitabü'l Kada Fi'l Bünyan: Ağlabi döneminde Tunus'ta yaşamış İbn-i Ebi Zeyid el Kayravan'ın eseridir. Bu kitap İslam dünyasında restorasyonla ilgili yazılan ilk eseridir.

İlan bi Ahkami'l Bünyan: İbn-i Rami'nin eseridir. İbn-i Rami H.7-8/M.13-14 asırda yaşamış Tunuslu bir işçidir. Ancak mimari fıkıhla ilgili kadıların yanında çalışmıştır. Daha sonra çalıştığı zamanlardaki birikimini "bilgisini" adı geçen eserde toplamıştır.[2]



▲ **Res:3 İstanbul Rüstem Paşa Camii'in son cemaat yerinde Kabe'yi tasvir eden bir çini pano bulunur.**

Fetva ve Nevazil Kitapları: (Kitapta ve Sünnette doğrudan hüküm bulunmayan, sonradan ortaya çıkan ve fetva ile çözülen konulardan bahseden kitaplar).

Kurtubalı Kadı İbn-i Hişam'ın H.606/M.1209 yılında yazdığı "Kitabu Müfidü'l Hükkam" isimli eseri (Davalı ve Davacıya Faydalı Hükümler Kitabı) İbn-i Hişam El-Kurtubi bu kitabında davalı ve davacıların mustağni kalamayacakları hükümleri yazmıştır. Bu konuda diğer bir eser "Muinu'l Kudat vel Hükkam" isimli eserdir.[3]

Vakfiyeler: Vakıf kitapları bu vakfiyeler gelirleri vakfın masrafları için tahsis edilen binalardan bahseder. Vakfiyeler yani vakfiye vesikaları mimari ve şehircilik konularında önemli İslami kaynaklardandır.

Genel Fıkıh Kitapları: Bu kitaplarda şehircilik fıkhı ya da şehir fıkhı adı altında bir bölüm olmamakla beraber; genel fıkıh bölümlerinin içinde anlatılmış şehir mimarisi ile ilgili fıkıh kuralları görülür.[4]

Şer'iyye Sicilleri: Kada kitapları bu sicillerde kadıların irtifak hakları, şufa hakkı, menafiu'l ma "su ve çeşmelerden faydalanma", komşuya zarar verme/me onun güneşini, havasını, manzarasını gözetme; keşfu'l avreh, yani komşunun mehremiyetini ihlal etme durumunda binanın yıkılması gerektiğinde hangi kuralların uygulacağını anlatan "**Ahkamu'l Hedım**"; komşular arasında kadınların birbirlerine rahatça gidip gelmelerini sağlayan "**Sabat**" bölüm-

2 Bu eser onun gerçekten maharetli bir mimar ve işinin inceliklerini bilen birisi olduğunu gösterir. O kadar ki bazı kadılar İbn-i Rami'yi tecrübelerinden dolayı özellikle bilirkişi olarak davet ederlermiş. İbn-i Rami Maliki mezhebi yanında diğer mezheplerin bu konu ile ilgili görüşlerini de bu kitapta yazmıştır; Lütfüllah Kari, "Fıkhu'l Bina" inşaat fıkhı, **Hayat dergisi**, say: 8, Uman, 2004, s.192.

3 Bu eser H.733/M.1332 yılında Tunus baş kadısı tarafından kaleme alınmıştır. Bu eserde binalarla ilgili davacı ve davalıların, kadıların uyması gereken kurallar anlatılmıştır. Aynı konu hakkında diğer bir eser de H.386/M.996 yılında yazılmış olan İsa b. Musa "İbn-i İmam"'ın "**El Muhtasar**" isimli eseridir; Lütfullah Kari, a. g. m., s. 192.

4 Örneğin Cezayirli Prof. Dr. Mustafa Hamuş Cezayir'deki Osmanlı arşivini inceledikten sonra yazdığı "**Fikhu'l Umran el İslami min Hılali'l arşivi el Osmani el Cezairi**" yani "H.956-1246/M.1549-1830 arası Cezayir'deki Osmanlı arşivleri ışığında İslam şehirciliği fıkhı" eserinde Hanefi mezhebine göre İslam şehirciliğindeki fıkıh kurallarını anlatmıştır. Lütfullah Kari, a. g. m., s. 192.

lerinin belirli vakitlerde kullanılma kuralları ve arsa hükümleri anlatılır.[5]

Hisbe Kitapları: Bina yapımını denetlemek Muhtesib'in görevlerindendir. Muhtesib, esnafı hangi konuda eğitim almışsa, o işi yapmaya zorlar yani ehil olmadığı işleri yapmak isteyen esnafa engel olur. Kullanılan malzemelerin kalitesini kontrol eder. Uygun malzemenin kullanılıp kullanılmadığına bakar. "Yapı denetim". Sanatkârların yaptıkları sanatla ilgili aldıkları eğitimi gösteren belgeler vardır. Bu belgeler muhtesib'in elindeki defterde kayıtlıdır.[6] **İmam Maverdi'nin Kitabu'l Ahkam El Sultaniyyesi**[7]; **Kadi Ebi Yala'nın El Ahkam El Sultaniyyesi**[8] bu kaynakların önemlilerindendir. Bu iki eser Hisbe teşkilatını "zabıta teşkilatı ve yapı denetim teşkilatının yaptığı işleri ve görevlerini" ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır.

Şer'i Siyaset Kitapları: Bu şer'i siyaset kitapları şehirlerin kurulacakları yerlerin, insanların yaşayabilecekleri yerler olmasının yanında, korunması amacıyla yapılacak surların, kalelerin, şehir idare binalarının, sarayların, ulu camiinin, medresenin, hamamların, pazar ve hanların v. b. yerlerini gösterir.[9]

İslam Şehirciliği Fıkhı Kaynaklarının Üslubu:

İbn-i Habibin "el Bünyan ve'l Eşcar ve'l Enhar" yani (Binalar, Ağaçlar, Surlar

▲ **Res:1 Kemal el-Din Behzad; Timorlu Camii inşa edilmiş; Herat.**

5 Ayrıca Şer'i sicillerin hisbe bölümlerinde, binanın inşasında, restorasyon ve tamir işlerinde uyulması gereken kurallar, binalarda kullanılacak malzemeler, bu malzemelerin örf, adet ve fıkıh kurallarına göre imalatının nasıl olması gerektiğinden bahsedilir. Şer'i sicillerin özellikle hisbe bölümlerinde bu konular anlatıldığı için Şer'i siciller İslam şehirciliği fıkhının beşinci kaynağıdır, Lütfullah Kari, a. g. m., s. 193.

6 Muhtesib iş yerini çarşı pazarı, inşaatları, denetlerken hem malzemeye, hem yapılan işin kalitesine hem de yapan kişinin ehil olup olmadığına bakar. Bir kimse ehil olmadığı bir işi yapıyorsa, mutesib ona engel olur. Muhtesib mühendislerin ve işçilerin işlerini düzgün yapmaları, iş ahlakına ve adabına uymaları konusunda uyarır. Binaları ve yolları devamlı kontrol eder. Hisbe kitaplarında ayrıca şu kural vardır. Yola göre bina, binaya göre yol genişliğine uygun olup olmadığı denetlenir. Lütfullah Kari, a. g. m., s. 193.

7 Maverdi, **Kitabu'l Ahkam El Sultaniyye**, Beyrut, 2002, s.152,153.

8 Kadi Ebi Yala, **El Ahkam El Sultaniyye**, inceleyen Mehmet Elfiki, Beyrut, 2000, s.289, 306.

9 Örnek: İmam Cüveyni'nin Gayyasül ümem fi elsiyasetil Şer'iyyesi, Nizamülmülk'ün Siyasetnamesi, İmam İbn-i Teymiyye'nin Memluklu sultanı Nasır Mehmet b. Kalavun için yazdığı siyasetü'l şer'iyyesi v. b.

ve Nehirler) isimli eseri bu konuda önemli bir eserdir.[10]

Tutili'nin Kitabı: Müellif İsa b. Musa Tutili H.386/M.996 Endelüs'ün Tutili şehri ulemasındandır. Maliki bir âlimdir. "**El Cidar**" isimli "cepheler" eserini Maliki fıkhına göre yazmıştır. Endelüs'teki cephe mimarisini anlatır.[11]

Mürci Sekafi'nin Hiytan "cepheler" isimli eseri vardır. Bu kitaptaki bazı konular şunlardır: "Cephelerin hükümleri, cephe malzemeleri ile ilgili hükümler, Ortak binalar hakkındaki hükümler, bina cephelerinin ses yalıtımı ve binanın içinin dışarıdan görünmesi ile ilgili hükümler, Sabat ile ilgili hükümler, binayı yükseltmekle ilgili hükümler, kapıların yollara açılması ile ilgili hükümler. Çörtenler, musluklar, sulama değirmenleri, selsebiller ile ilgili hükümler ve benzeri.[12] (Res:1).

Fersetai'nin eseri Kısme "El Kısme ve usul-u Aradın": Fersetai itikat olarak İbadi Harici bir âlimdir. Güney Cezayir'in Gardiye şehrinde Mizeb vadisinde yaşamıştır.[13] Ebu Hamid el Makdisi'nin " El Favaidü'n-Nefiseti'l Bahire fi beyani hükmi Şevari'il Kahire fi Mezahibi'l emimetiz-Zahire" yani dört Sünni mezhep imamlarına göre Kahire caddeleri ile ilgili hayret verici nefis faydalı bilgiler.[14]

Riyazü'l Kasımin Kitabı: Edirne kadısı Ekami "Lavantacı" Mehmet Efendi'nin telif ettiği değerli bir eserdir. Bu eser İslam mimari ve şehircilik fıkhı ile ilgili bize ulaşan son yazma eserdir.[15] (Res:2).

---

10 Faslı fakih İbn-i Sehil H.486/M.1093 Fetavalarında İslam şehirciliğinin fıkhı konusunda bu eseri kaynak göstererek faydalanmıştır. Bu eser Viyana yazma eserler kütüphanesindedir, Lütfullah Kari, a. g. m., s. 193.

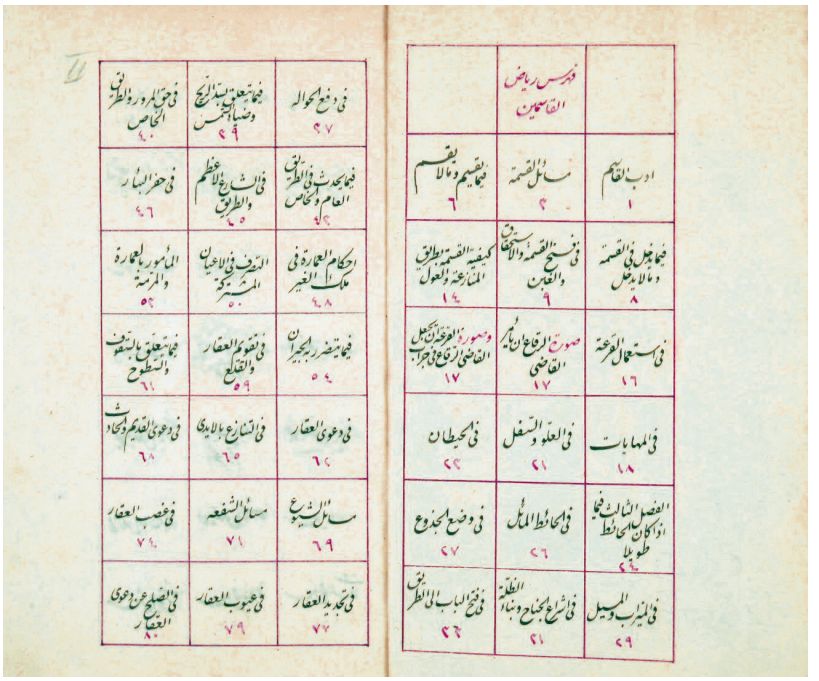
11 Müellifin kitaptaki uslubu şöyledir; Kitabını 51 bölümde tamamlamıştır. Her bir bölüm binalar ve müştemilatı hakkındadır. Bölümlere başlarken: Elkada fi keza... yani konusundaki hükümleri, iki ortaklı evlerin hükümleri, iki ortaklı kuyuların hükümleri, Sabat ile ilgili hükümler, kapıların açılması ile ilgili hükümler, komşunun güneşini ve havasını kesen binaların hükümleri, ortak duvarlar, avlular, yollar ile ilgili hükümler evlerin damlarındaki güvercinlikler ve kuşluklar, arı kovanları ve kümeslerle ilgili hükümler... ifadesi ile başlanır bu şekilde 51 bölüm anlatılmıştır. Kitabın iki ayrı baskısı mevcut olup, Riyad ve Ribat baskılarıdır. Ribat baskısında mimari terimler izah edilmiştir. Riyad baskısında ise dört ayrı yazma eser mukayase edilerek resimler ve ayrıntılı fihrist ile kitap okuyucuların daha çok faydalanmalarına imkan sağlamıştır; Tuliti; **Kitabül Cidar "Cepheler"**, inceleyen İbrahim el Feyzi, Riyad, 1996, s.73, 74.

12 Mürci Sekafi, İmam Azamın öğrencilerinden İmam Ebu Yusuf'un öğrencisidir. Kitabul Hiytanı Iraklı üç hanefi İmam anlatmışlardır. Bu kitabın telifi ve şerhi Abbasi döneminde yapılmıştır. Büyük Selçuklular ve Celairiler dönemlerinde tekrar şerh yapılmıştır. İmam Mehmet b. Ali Demğani elkebir "Türkmen" H.478/M.1085 tarihinde şerh yapmıştır. Demğani bu dönemde hanefi mezhebinin şeyhidir. Daha sonra H.536/M.1141 yılında Sadruş-Şehit Ömer b. Abdülaziz b. Maze b. Buhari, Mürci Sekafi'nin kitabını daha açık anlatmıştır. H.879/M.1474 tarihinde İmam Hafız Kasım b. Kutluboga es-Suduniye Hiytanla ilgili sorular ve bu konuda bir kitap yazması taleb edilince İmam Kasım b. Kutluboga, Mürci Sekafi'nin Hiytan kitabını bazı meseleleri ilave ederek yeniden yazmıştır. Bu ilaveler toplamda iki sayfadan biraz fazladır. Bu kitap üç bölümdür. Her bir bölümün babları her bir babında fasılları vardır. (kitap, kısım, bab, fasıl), Mürci Sekafi, **Hiytan "cepheler"**, inceleyen Mehmet Ramazan Yusuf, Beyrut, 2002, s.8.

13 Aslında Harici itikadında mimari fıkhı ile ilgili bir görüş olmamakla beraber ilk defa Fersetai maliki fıkhının mimari ile ilgili görüşlerini kaynak göstermeden almış ve âlimlerden birisi şöyle demiştir diyerek "**Kısme**" kitabını telif etmiştir. Harici âlimlerden aldığı görüşleri ise, kaynaklarını vererek âlimlerin isimlerini zikretmiştir. Fersetai'nin bu eseri yazmasının asıl sebebi İbadi Haricilerin ehlisünnete kaymalarını önlemektir. Mizab vadisinde bir yerleşim bölgesi kurarak İbadi Haricilerin ehlisünnet ile tanışmasına engel olmuş. Haricileri orada Harici itkadına göre yetiştirmiş ve hatta sünni bölgelere öğrencilerini göndererek onların itakadlarını Harici itakadına çevirmek amacı ile tebliğ yaptırmıştır. Bu kurduğu yerleşim bölgesinde uyguladığı eğitim sisteminin adı "**Nizamül İzbe**" İzbe eğitim sistemidir. Bu eserde Fertesai aynı maliki mimarisi ve şehircilik fıkhını kopya etmiş, fakat kaynak göstermemiştir. Tutili'nin "**Cidar**" kitabı ile aynıdır, **Fersetai, El kısma ve usulu Aradın**, İnceleyen Ebu bakir Balcam ve Mehmet Nasır, Garadiyye, Cezayirü,1997, s.5-10,25,55.

14 Emir Yaşbek Devedar Çerkez Memluklu döneminde Kahire'deki bazı binaları yıkmak isteyince halk buna itiraz etmiş. Dönemin kadısı Ebi Hamid el Makdisi bu eseri yazarak Ebu bekir Mizhir külliyesinde Emir Yaşbek Devedar'ın yapmak istediği işin doğru olduğunu, çünkü yıkılacak binaların halkın ortak kullanım alanlarına yapılmış olduğunu anlatarak halkı ikna etmiştir. Aynı zamanda Makdisi, Emir Yaşbek'e de halka zarar vermeyen ve kendi mülklerine yapılmış binaların keyfi bir şekilde yıkılmaması ve yıkılan evlerdeki insanların madur bırakılmamaları konusunda nasihat etmiştir. İmam Makdisi bu eserinde ana hatları ile şehirdeki meydanların, çarşıların, mescitlerin, halkın ortak faydalandığı mekânların, kaldırımların ve camiler etrafındaki geniş anlanların esnaf tarafından eşyalarını sergilemek ve pazarlamak amacıyla işgal edilmesinin ve benzeri konuların hükümlerini dört mezhep imamlarının görüşlerine göre anlatmıştır. İmam Makdisi H.9/M.15 y. y.'da Mısır'da yaşamış bir âlimdir. Yavuz Sultan Selim bu eserin orijinal yazmasını İstanbul'a getirmiştir. Halen bu yazma Süleymaniye kütüphanesindedir, Ebu Hamid Elmakdisi Şafii, **El Favaidü'n-Nefiseti'l Bahire fi beyani hükmi Şevari'il Kahire fi Mezahibil emimetiz-zahire**, inceleyen Amal El-Ömeri, Eser bakanlığı matbaasında basılmıştır, Kahire, Mısır, 1988, s.5.

15 Müellif H.1136/M1723 yılında vefat etmiş, Hanefi bir âlimdir. Sultan IV. Mehmet H.1058-1099/M.1648-1687 döneminden Sultan III. Ahmet H.1115-1145/M.1703-1732 dönemine kadar uzun bir süre Edirne kadılığı yapmış, Arap dilini çok iyi bilen bir âlimdir. "Riyazü'l Kasımin" isimli eserini kendi el yazısıyla yazmıştır. Halen bu nüsha İstanbul Süleymaniye kütüphanesindedir. Kitabın orijinali 346 varak, Mikrofilim ise her sayfada 2 sayfa olmak üzere 173 sayfadır. Bu yazma eser konusu ile ilgili İbn-i Rami elmaliki'nin ve Fertesai el Harici'nin eserlerinden sonra hacim olarak Hanefi mezhebindeki en büyük eserdir: Riyazü'l Kasımin İslam kültür merkezi "İriska" tarafından Cezayirli Pr. Dr. Mustafa Hamuş'a incelettirilmiş ve ıstılahları güncellenmiştir. M.2000 yılında Ankara'da aynı merkez tarafından Arapça olarak basılmıştır. Maalesef Türkçe 'ye tercüme edilmemiştir. Eserde 12 çizim bulunmaktadır. Bu çizimler bina ve yol krokilerinden oluşmaktadır. Bu şekillerin birisinde duvarların düzgünlüğünü kontrol için kullanılan Gönye resmi görülür, Ekami Mehmet efendi, **Riyazü'l Kasımin**, yazma eser, Süleymaniye kütüphanesi, No:1096, İstanbul, varek:5,6; Araştırmacı.



▲ **Res:2 Edirne kadısı Ekami Mehmet efendi'nin Riyazül Kasımin içindekiler kitabı.**

RİYAZÜL KASIMİN'İN KONULARI:

Kitap 13 bölümden oluşmuştur.

- Taksim yani miras arazi ve binaların mirasçılara taksim edilmesi ile ilgili hükümler.
- Şehir alanının, binaların, yolların, yeşil alanların alacağı paylar (Parselasyon).
- Komşuluk ve ortaklık, zarar verme durumunda komşuların zararlarını telafi etme hükümleri.
- Çörtenler ve geçitler, çörten sularının yollara zarar vermesiyle ilgili hükümler.
- Hisbe, tazminat ve taksir: Hisbe teşkilatı ve muhtesib'in görevleri, binalar ve üretilen malzemelerin garantileri ve tazminatı; yangın durumunda geç kalırsa itfaiyenin zararları ödemesi ile ilgili hükümler.
- Vakıflar ile ilgili hükümler.
- Bina ve yol hakkındaki davalı meselelerin hükümleri.
- Hazine arazileri, ormanlar ve surlar ile ilgili hükümler.
- Binalar ve arazilerle ilgili satış, kira, hibe sözleşmeleri, ziraat arazileri ve sulama ile ilgili hükümler.
- Kiliseler ile ilgili hükümler, Ehli Kitab ile ilgili hükümler, Kasame yani; Ehli kitabın kendi kitaplarında hüküm bulunmayan konularda özellikle Meharim ile evlilik konusunda onlara şer'i hükümlerin uygulanması; eğer talepleri olursa miras konusunda da şer'i hükümlerin uygulanmasına dair kurallar.
- Hanefi fıkhına göre İslam şehirciliğinin kuralları.
- Şehircilikte astronomi coğrafyasıyla doğal coğrafyanın ve iklimlerin etkileşimini hesaplayarak hareket etmeye dair hükümler. Günümüze yakın güncel kaynaklardan Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın "**Marifetname**" isimli eserinde de bu konulara yer verilmiştir.
- Bu yazmada mimarlık ve sanatla ilgili terminolojinin Arapça ve Osmanlıca tarifleri de verilmiştir.

Yukarıda sayılan kaynaklardan başka çağdaş coğrafya kaynakları da şehircilik ile ilgili bilgiler verir.[16]

GÜNCEL KAYNAKLAR:

Batılı araştırmacılar İslam şehirciliği ile ilgili çok kitap yazımışlardır. Max Weber, "The City Translated and edited by Don Martindale and Getrud Newirth"[17],Can Lé Mişan, El müessesati'd diniyye ve't-tahtili'l İslami "Dini Müessesleri ve İslam Şehirciliği"[18], Titus Börkehard (Burckhart), El Medinatü'l İslamiyye yani "İslam Şehirciliği"[19], Nekita Alesif bir grup Batılı araştırmacı ile beraber yaptığı araştırmaya "El Medinetü'l İslamiyye" İslam Şehri adını vermiştir.[20] İspanyalı Basilyu Babon, Imaratü'l Müdün ve Husun el Endelusiyye "Endelüs Şehirleri ve Kalelerinin Mimarisi" isimli eserinde şöyle der: "İslam şehirciliği Fas ve Endelüs'te coğrafi şartlar yüzünden ayrı malzemeler kullanılsa da şekil bakımından aynıdır.

16 Örnek: İbn-i Said el Endelüsi Kitabü'l Coğrafya, El İdrisi "El Coğrafya", Ebi el Fida İsmail, Eyyübi döneminde Halep valisi "Takvimü'l Büldan" v.b.
17 Max Weber, **The city translated and edited by Don Martindale and Getrud Newirth,** New York, 1966, p.80,81.
18 Can Lé Mişan, **El Müessetü'l diniyye ve Tahtitu'l mudunu'l İslamiyye**, mütercim Ahmet Mehmet Talab, Yunasko, 1983, s.13.
19 Titus Börkehard, **El Medinatü'l İslamiyye "İslam Şehirciliği"**, Fas, s.173.
20 **Nekita Alesif** bir grub oryantalist ile beraber yaptığı araştırmaya "**El Medinetü'l İslamiyye**" **İslam Şehri** adını vermiştir. Bu eserin **Nekita Alesif'e** ait olan bölümünde İslam şehirciliği ile İslam fıkhı arasındaki alaka anlatılır. **Nekita Alesif** yaptığı çalışmada şu sonuca ulaşmıştır. İslam fakihleri bir şehir kurulurken öncekiler şehrin kurulduğu mekanın korunmaya ve gelişmeye müsait bir mekan olması ve İslam dininde "**Mekasıdu'ş-şeria**" olarak bilinen İslam'ın emir ve yasaklarının hikmetleri diyebileceğimiz; "**Dini muhafaza, Aklı muhafaza, Nefsi muhafaza, Malı muhafaza ve Irzı muhafaza**" kurallarının temininin gerçekleşmesi esas alınmıştır ve şehirler bu kurallara göre planlanmıştır.; Nekita Alisef ve arkadaşları, **El Medinatü'l İslamiyye "İslam Şehri"**, mütercim Ahmet Taleb, Paris, 1939, s.98.

Çünkü hareket noktası İslam Şeriatıdır. Zaman ve mekân değişse bile".[21] Bazı Türk araştırmacılar da İslam şehirciliği hakkında İslam fakihleri gibi düşünürler. Bunlardan Yusuf Ziya Kavakçı, Hayrettin Karaman, Osman Nuri Ergin ve Ziya Kazıcı gibi araştırmacılar tarafından ihtisab müessesesinin çağdaş kaynakları incelenmiştir.[22] En yeni araştırma Ziya Kazıcı'ya aittir. Ona göre ihtisab rüsumuna "mimari ve sanat rüsumları dahil" kaynaklık eden hisbenin Hz. Muhammed (s.a.v.) döneminden son Osmanlı dönemine kadar ihtisab kurumu İslam şehirlerinde müessese olarak teşkilatlanmıştır.[23]

Bazı Türk araştırmacılar da şehir unsurlarından maddi anlamı ile bahseder. Bunlardan Yılmaz Can, "**H.I-III/M. VII-IX. y. y. İslam Şehri**", makalesi[24], Mustafa Sabri'nin, "**Şehir**" makalesi[25], Mustafa Karataş, "**Hz. Peygamber'in Yerleşim ve Şehirleşmeye Yönelik Çabaları Medine Örneği**"[26], Türkan Kejanlı, "**Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Kent Sistemi, Kale ve Merkez-Çarşı Gelişimi**"[27], Koray Özcan, "**Erken Dönem Anadolu-Türk Kenti Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekansal Ögeleri**"[28], Ahmet Ali Bayhan, "**Kuzey Afrika'da Bir Türk Yurdu: Mısır**"[29], Mustafa Cezar, "**Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık**" yazılarından da söz edilebilir. Mustafa Cezar'ın kitabı; Türklerde şehir yaşamının başlangıcı sorunu, İç Asya şehirler ve Türklerde şehir yaşamının gelişmesi, Karahanlılar, Büyük Selçuklu ve Türkistan şehirleri ile ilgili konuları teker teker anlatması yüzünden önem taşımaktadır.[30]

Bazı Arap araştırmacılar da İslam şehirciliği ile ilgili İslam fakihleri gibi düşünürler. Bunlardan Halit İmam, **el-Mevlâ İsmâîl el-Alevî'nin İnşa Ettiği Fas'ın Meknes Şehri'nin Mimari Planlaması ve Mimari Eserleri**[31], Salih El-Hezlül, **İslam Arap Şehirciliğinin Fıkhı**[32], Cemil Abdülkadir Ekber Han, **Amairu'l İslam Fi'l Ard** "**Dünya İslam Mimarisi**"[33], Halit Azab, **Tarihü'l Fıkhu'l Umran el İslami min ahdir-Rasul hatta nihayeti'l ahdi'l Osmani** "**Hz. Muhammed (s. a. v.) Döneminden Osmanlı'nın Son Dönemine Kadar İslam Şehirciliğinin Fıkhı**".[34]

Yukarıda ortaya çıkış ve yazılış tarihlerine göre sıralamaya çalıştığımız bu eserler/kaynaklar vasıtasıyla Fıkıh çerçevesinde İslam Şehirciliği ile tanışabiliriz. Bir araştırmacı için bunlar başlangıç mahiyetindedir. Bunun yanı sıra İslamiyet dönemine ait mimari eserlerin bize en az bu kitaplar kadar, hatta daha fazla bilgi vereceğini de unutmayalım. (Res:3). •

Res:1; Kemal el-Din Behzad; Timorlu Camii inşa edilmiş; Herat.[35]

Res:2; Edirne kadısı Ekami Mehmet Efendi'nin Riyazü'l Kasımin İçindekiler kitabı.[36]

Res:3; İstanbul Rüstem Paşa Camii'in son cemaat yerinde Kabe'yi tasvir eden bir çini pano bulunur.[37]

---

21 Basilyu Babon, Imaratü'l Müdün ve Husun el Endelusiyye "**Endelüs Şehirleri ve Kalelerinin Mimarisi**", mütercim Ali İbrahim ve Mehmet Hamza, Kahire, 2005, C:1, s.21,22.
22 Mehmet Demiryürek, "Bir İhtisab Resmi Çeşidi Gerdek Resmi veya Resmi Ruhsatiyye", Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, **Kebikeç Dergi**, sayı 37, 2014, s. 217.
23 Mehmet Demiryürek, a. g. m., s. 217,218.
24 Yılmaz Can, "**H.I-III/M.VII-IX.y. y. İslam Şehri**", bu makale 1991 yılında tamamladığım "**İslam Şehirlerinin H.I-III./M.VII-IX. y. y. Fiziki Yapısı**" konulu doktora tezimin özeti niteliğindedir, s. 120.
25 Mustafa Sabri, "Şehir", **İslam Ansiklopedisi**, C:38, Ankara, 2010, s.441.
26 Karataş, Mustafa, "**Hz. Peygamber'in Yerleşim ve Şehirleşmeye Yönelik Çabaları Medine Örneği**", İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2013, sayı: 28, s. 59-84.
27 Türkan Kejanli, "Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Kent Sistemi, Kale ve Merkez-Çarşı Gelişimi", **e-jouranl of new world sciences Academy**, C:5, sayı.3, Diyarbakır, 2010, s.288.
28 Koray Özcan, " Erken Dönem Anadolu-Türk Kenti Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekânsal Ögeleri", Selçuk Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama bölümü, **Güz Dergisi**, sayı. 55, Konya, 2010, s.197,198.
29 Ahmet Ali Bayhan, "Kuzey Afrika'da Bir Türk Yurdu: Mısır", Sanat Tarihi Bölümü, **Atatürk Üniversitesi Dergisi**, bayhanahmetali@hotmail.com, Erzurum, 2007, s. 80-81
30 Mustafa Cezar, **Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Baha matbaasında basılmıştır, İstanbul, 1977.
31 Halit İmam, **Tahtitu Medinetu Meknes ve easruh fi ahdul Mevla İsmail** "**el-Mevlâ İsmâîl el-Alevî'nin İnşa Ettiği Fas'ın Meknes Şehri'nin Mimari Planlaması ve Mimari Eserleri**", (Ayn Şems Üniversitesi yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Kahire, 2012.
32 Salih Elhezlül, **Fıkhu'l Umran el mudun el Arabiyye el İslamiyye** "**İslam Arap Şehirciliğinin Fıkhı**", Riyad, 1994,s.80.
33 Cemil Abdülkadir Ekber Han, **Amairu'l İslam fi'l Ard** "**Dünya İslam Mimarisi**", Huber, Suudi Arabistan, 1995, s.73.
34 Halit Azab, **Tarihül Fıkhu'l Umran el İslami min ahdir-Rasul hatta nihayeti'l ahdi'l Osmani "İslam Şehirleri ve Mirası**", Kahire, Mısır, 2009, s. 27.
35 http://veresshagin.ru/?item=d6175ade-10d7-48bf-8181-f3c039dff29d&termin=a15074d6-a031-486b-98cd-9b673bb2a6f1
36 Ekami Mehmet efendi, a.g.e., v.5.
37 http://sinanculuk.blogspot.com.tr/2014/04/kabe-tasvirli-cini-panonun.html

Açık Tarih Güncel Gerçek II
Krallar, Mezarlar ve Tarihçiler

YARD. DOÇ. DR. M. FAZIL HİMMETOĞLU
Osmaniye Üniversitesi Tarih Bölümü

KRALLAR

Kral, bütün iyi şeylerin kaynağı olduğu iddiasıyla savaşır ve hâkim olur. Hâkimiyet rüyasının herhangi bir sınırı yoktur. Sınırları dâhilinde kendi dünyasını oluşturur. Kral değiştiğinde o dünya yeni krala uymak için değişmek zorundadır. Buradaki kral kelimesi otorite iddia eden her şeydir. Bu, gerçek bir kral olacağı gibi uygarlık, ideoloji, din, bilim, siyaset, hukuk, ulus veya siz adına ne derseniz o olabilir. Krallar egemenliklerini meşrulaştırmak için eski hikâyelerden bahseden tarihçilere ihtiyaç duyar. Eski kralın kötülüğünden yeni kralın iyiliğinden bahseden tarihçilere. İşte tarihçi bu işe yarar. Krala hizmet eder. Daha farklı bir ifadeyle her tarihçi kendini ikna eden krala hizmet eder. Kralını kutsar ve onun faziletlerini anlatmak için en mukaddes kelimeleri acımadan kurban eder. Krallar savaşırken bazıları kaybedebilir. Kaybeden kralın tarihçisi kendi kralının ne kadar şerefli bir mücadele verdiğini anlatır bu sefer de. Düşman kralın namertliğinden, hilesinden dem vurur. Bir gün kendi kralının kazanacağını müjdeler... Aslında buradaki asıl mesele kralların kazanması veya kaybetmesi değildir. Kralların hangi tanrıya hizmet ettiğidir. Galip kral galip ideoloji; galip ideoloji galip tanrıdır. Kazanan tarafın tarihçisi bu üçlü arasındaki irtibatı ve galibiyetin ne kadar haklı olduğunu yazar. Burada karıştırılmaması gereken nokta tanrının kralı yaratmadığıdır. Aksine krallar kendilerine tanrılar yaratırlar. Krallar ancak başarılı oldukları anlarda tanrılarına sadık kalırlar. Halkı idare etmede tanrılar yeterli korkuyu veremiyorsa krallar yeni ve başka tanrıları tercih edilebilir. Mesela Roma paganizmden Hristiyanlığa geçti. Tanrılar öldü ama imparatorlar yaşamaya bir süre daha devam etti. Tarihçiler ise tanrıları değil tanrısal azizleri kahramanlık tarihine nakşetti.

Avrupa aydınlanma çağı ile başka bir tanrı var etti. Protestan kiliselerde daha nesnel bir tanrı ortaya çıkmaya başladı. Kilisenin sekülerleşmesiyle geç ortaçağ üniversitelerinin akılcılığı kutsaması Batı'nın başka bir tanrı doğurmasına vesile oldu. Hegel'in deyimiyle bu nesnel tanrının mahiyeti belli değildi. Batı, mahiyeti daha net olan bilimi tanrı olarak kabul etti. Daha sonra da bu tanrının arkasında kendini kral ilan etti. Bilim tanrıyken kral Batı uygarlığıydı. Batılı değerler bütün ilhamlarını bilimden alırken bilim engizisyon gibi kendi otoritesini reddeden her ne varsa cezalandırıyordu. Bilim, hayat veren hayat alan, savaş başlatan savaş bitiren her şeyin mutlak bilgeliğini heybesinde saklayan kuşatıcı güç haline geldi. Bilim bilgiyi tüketme noktasında hiçbir ahlaki sınırı gözetmedi. Çünkü ilerlemeci tarihe göre doğal seleksiyon en iyi katilleri seçerdi. Tarihçi ise burada görevine devam etmeliydi. Modern bilimlerin ve kartezyenizmin baskın olduğu 19. asırdan itibaren ilerlemeci tarihçilik tarihçilerin yeni odak noktasıydı. Evrim fikri, insanı değil doğayı temel alan bir fikir olarak ortaya çıksa da ilerlemeci ve evrimci tarihçiler küresel hayat serencamının insanın lehine ilerlemesi gerektiğini yazdılar. İnsanlık doğayı istediği gibi tüketebildiği gibi kendi arasındaki rekabette en çok öldürebileni kral olarak seçti. Tekrar etmek gerekirse beyaz adam kral, bilim tanrıydı. Öldüren, yaşatmak için ücret isteyen, emeği ve itikadı alışverişe kurban salan krallar ve tanrılar... Bugün ilerici olduğunu iddia eden "Türk Aydınının" Batılıya hayran bir köle, bilime sadık bir kul olmasının altında işte bu hikâye yatar. Bizim kitlesel imha silahlarına sahip olamadığımızdan yakınıp durur...

MEZARLAR

Dünya acılarla dolu bir yer. Ölüm diye bir gerçek varken mutlak mutluluktan nasıl bahsedilebilir? Çatalhöyük'te ölüsünü evinde saklayan insan hatıralarını kaybetmek istemiyordu. Hatıralar mutlak bencilliğin anahtarı haline gelip ölülerin putları dikilene kadar mezarlar evde kalmaya devam etti. Başlarda mezarlar evdeyken bugün mezarlar yaşadığımız yerlerden oldukça uzaktalar. Belki de modern insan artık ölümü hatırlamak istemiyordur. Buradaki temel mesele aslında şu; erken devir insanının ölümü hatırlamak için ölülerini yanında tutmadığı. Aksine ölümü kabullenmek yerine ölen bedeni kendince yaşatıp onu yanında hissedip ölümü öldürmeyi hedeflemesidir. Bu prehistorik insanla modern tarihçi arasında bir benzerlik vardır. Modern tarihçi uygarlıkların ölmeyebileceği üzerine iddialarda bulunur. Mesela Arnold Tounbee'ye göre uygarlıklar zamanlarının dolmalarıyla veya doğa yasalarının dayatmasıyla değil kendi hatalarıyla yıkıldıklarını ileri sürer. Ona göre herhangi bir uygarlık arızalarını görür ve bunu gidermek için hamleler yaparsa ölmekten kurtulur. Toynbee'nin bu yargısından anladığımıza göre prehistorik insan ile Toynbee ölümü pek sevmiyorlar. Fakat burada belirtmek gerek ki Çatalhöyük insanı daha realist görünmektedir. Zira tabiatta ölümsüz bir kişiyle karşılaşmamış ölümlere şahit olmuş fakat ölümü bir hayat değişimi olarak tahayyül etmiş ve de ölen kişiyi evindeki duvara gömüp muhafaza ederek güya ölüsünü o duvarda yaşatmaya devam ettirmiştir. En azından mezarı ebedi hayata açılan bir kapı olarak görmüştür. Burada biyolojik ölümle bir uygarlığın ölmesinin karşılaştırılması yanlış bulunabilir. Biri biyolojik bir hadiseyken diğerine ise siyasi ve içtimai bir olay denebilir. Lakin şunu kimse unutmamalıdır ki uygarlık bir organizasyondur. Bu organizasyon hareket eden ekipler tarafından idare edilir. Uygarlık organizasyonunu tutan ekip dağılır ya da bu ekibi harekete geçiren dinamikler kaybolursa o uygarlık ölür. Toynbee, işte burada bu dinamikler ve

ekiplere sahip çıkılırsa kaçınılmaz son kaçınılabilir bir hal alır derken tarihten iddiasına örnek teşkil edecek tek bir örnek dahi veremez. Çatalhöyük adamı da duvarda yaşamını sürdüren bir ölü görmemiştir.

Toynbee kendince İbn Haldun'u yendiğini ima eder. Burada derdi İbn Haldun'u yenmek de değildir aslında; onun sorunu çocuğu olduğu Batı medeniyetinin ölüm üstü olması gereken değerli bir uygarlık olduğuna iman etmesidir. Uygar dünya var olduktan beri tarihçiler pek çok medeniyetin öldüğüne şahit oldular. Ağıtlar yaksalar da ölümü inkâr edemediler. Modern tarih ve modern tarih felsefecilerinin iddiaları fizikçi ve diğer mekanikçileri dahi şaşırtacak haldedir. Weberyenler üreten birey kapitalizminin ebedi uygarlık krallığını kuracağına inanırken, Marksistler ilerlemeci tarihin sosyalist düzende karar kılacağını bekleyedursun ölüm kendini inkâr eden herkese tatlı gülümsemesiyle gelecektir. Hiç kimse ve hiçbir fikir ölümü kendine yakıştıramamaktadır. Fakat tarihin güncel gerçekliği dahi bu hakikati değiştirecek bir bilgiyi henüz güncelleştiremedi. Tarihçiler ölümsüz bir şeyi hala kaydedemedi. Üzerinde hayat sürdüğümüz topraklar mezar ve mezarlarımız. Bu hüzünlenecek, kaybetme hissini uyandırabilecek bir gerçek değildir. Mezar iddiayı bozar. Dünya iddiaların mezarıdır. Uygarlığın iddiası geçicidir. Uygarlıkların iddiasının gerçekliği güncelliği ile alakalıdır. O güncellik zamanla kaybolur ve iddia edilen gerçek tarihçilerin elinde eski bir hikâye olarak kaleme alınır. Tarihçi şimdiye kadar bunun aksini yapmamıştır. Belki de tarihçinin görevi bu uygarlıkların mezar taşlarını yazmaktır...

TARİHÇİLER

Gençler golcüleri sever fakat bir atağın gol olma serüveninde kaleci dâhil bütün takımın emeği gizlidir. Fatih'i konuşmak Atatürk'ü değerlendirmek güzel ve kolaydır. Günümüz tarihçilerinin bir kısmı golcüleri yazar. Golcüler üzerinden fikirlerini haklı çıkarmak oldukça zahmetsizdir. Yeni yani pratik faydanın en müşahhas hali kutsanır. Ta ki yeni yerine bir yeni gelene kadar bu durum devam eder. Fakat unutulmamalıdır ki en yüksek merdivenlerin dahi ilk basamakları vardır. Bugün astroloji ilmi birçok fizikçi tarafından aşağılanır ve eski Babil büyücülerinin uğraşı olarak nitelenir. Gelin görün ki o fizikçi aşağıladığı Babil büyücülerinin sistemleştirdiği saati kolunda taşır. İlerlemeci tarihçi de bu tür fizikçiler gibi pozitivisttir. Eskiye geride kalan değersiz hatıralar gözüyle bakarken yeniyi kutsayıp ölümsüzleştirir. Lakin unutulmaması gereken şudur ki: bütün Rönesanslar mürtecidir. Liberal Rönesans'ın vaatleri ile Eski Yunan'ın yasaları arasında ne fark vardır? Eskiden Tanrı adına yapılan her eylemin her olay veya olgunun mukaddes bir maksadı vardı. Mircea Eliade'nin ifadesiyle Nietzsche'nin tanrının öldüğünü ilan etmesi değersiz bir panteonun ortaya çıkmasına yol açmıştı. Batılı insan bu cinayetinden sonra tarihin içine kendini hapsetti. Günümüzde açlıktan, göçlerden, madde bağımlılığından, ekonomik pazarlıkların kirli tezgâhlarında can veren insanlığın hikâyesini yazmak hiçbir babayiğit tarihçinin harcı değil. N. Chomsky'nin ifadesi ile bir önceki asrımızda demokrasi, eşitlik ve özgürlük naraları atan 100 milyon insan ne uğruna öldü veya öldürüldü. Şimdi bu iddia üzerinden soru soracak olursak; iki cihan harbini de öğrencilerine ya da halkına izah etmeye çalışan bir İngiliz tarihçi gerçekliğe ne kadar sadık kalacaktır?

Modern tarihçinin evrimciliği, bilimselliği ve ilericiliği kendi uygarlığını ya da hayranı olduğu Batı'yı meşrulaştırma çabasından ileri gelir. Evrim Batılı için vardır. Çünkü Batı ırkçılığının bilimsel haklılığı burada meşrulaşır. Beyaz adam üstündür ve siyah ırkı sömürür. Buradan hareketle üretilen ekonomik mantık da büyük balık küçük balığı yer gibi önermeler üzerine oturur. Bunlar tarih literatürü içinde katili haklı çıkarma gayesiyle sarf edilmiş cümlelerdir. Modern tarihçi, beyaz adamın cinayetlerini bilim tanrısının yasalarına uydurmakla mükelleftir. Batı'nın mutlak krallığını kutsar ve bunun ebedi kalacağını iddia eder. Modern tarihçinin tanımına bakar mısınız: Geçmişe bakıp geleceğe ışık tutmak! Fiziken olmayan bir geleceğe

ışık tutmak... Yukarıda da bahsedildiği gibi fizikçilerin bile hayal edemediği bir görevi vardır modern tarihçilerin.

Yerlisi de yabancısı da güncel gerçekliğe âşık ilerici tarihçiler lafı dolandırıp son noktayı koyarlar kendilerince Fukuyama gibi; her türlü uygarlık yenilmiş sonsuz sermaye krallığı kurulmuştur.

Burada akıllara büyük yönetmen A. Tarkovsky'nin Offret (Kurban) adlı filmindeki başrol oyuncusunun insanın doğayla ve kendi türüyle olan mücadelesinin sadece bir korku uygarlığı doğurduğundan bahsetmesi gelir. Açık tarihin içindeki insan, kurduğu korku

uygarlığının gerçekliğini sonsuz bir güncellikle sürdürme iddiasındadır. Fakat aynı zamanda modern insan Tanrı'nın vadettiği gökyüzü cennetini kendince yeryüzüne indirme gayreti içindedir. Bu cennet tasavvuru Tevrat'ın bahsettiği tanrı bahçesinden pek de farklı olduğu söylenemez. Aynı dili konuşan, aynı inanca sahip, siyasi sınırları olmayan belli azınlığın cennetidir bu. Bu azınlık, cenneti takvasıyla elde etmez. Aksine tanrıyı buna mecbur bırakır. Bu tanrının adı güncelde bilim olsa bile. Bu zihniyete göre tanrı her ne olursa olsun insan için vardır. İnsan tanrı olabilmek için tanrılar üretir ve sonra onları yer. Kısacası tarih, modern tarihçiler için insanın tanrı olma sürecinin adıdır.

SONUÇ

Krallar başlığı altında insanın iktidar uğruna tanrılar yaratması veya yok etmesinden bahsedildi. Kralın hizmetindeki tarihçinin vazifesi ise tanrıyı kutsamak değil tanrının kralı nasıl kutsadığını not düşmekti. Mezarlar kısmında ise hiçbir egemenin, kralın veya uygarlığın ölmek için doğmadığını iddia etmesinden söz edildi. İbni Haldun bu iddiaların sahipleri ile birlikte mezarlara gittiğini mukaddimesinde belirtmişti. Fakat modern dünyanın tarihçileri bile (ör: A.Toynbee) eskiçağ tarihçileri gibi hizmet ettikleri uygarlığın yıkılmayacağını dile getirdiler. Modern tarihçilerle eskiçağın pagan tarihçileri arasındaki bu organik bağa dikkat çekildi. Son kısımda ise bu organik bağın modern dünyanın insanlık iddiasındaki *hümanizma* ile antik pagan dünyasının insan tasavvurundan bir farkı olmadığına değinildi. Dünyadaki ebedi cennet veya başka bir deyişle dünyayı cennetleştirme çabası modern insanın günceldeki en büyük gayretidir. Evrim, ilerleme, bilim ve Rönesans gibi kelimelerle çağa istikamet vermeye kalkan zihniyet antik devirlerdeki iddiasından vaz geçmemiştir. Biz Müslüman tarihçi, tarih okuru ya da tarih severleri, Batı'nın ortaya koyduğu her türlü tarih felsefesinin kendi ile alakalı olduğunu bilmemiz gerekir. Batı din derken kendi dininden, psikoloji derken kendi psikolojisinden evrim derken kendi serencamından bahseder. Onun bu tanımlamaları kendini ilgilendirir. Biz bu tanım veya tanımlamalarla kendi dünyamızı anlamlandıramayız vesselam... •

KAYNAKÇA

- ALEXANDER, Jeffrey C., "Çözümleyici Tartışmalar: Kültürün Görece Özerkliğini Anlamak", Kültür ve Toplum-Güncel Tartışmalar, Haz.: Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman, Çev.: Nuran Yavuz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2013
- BLOCH, Mark: Tarihin Savunusu Ya da Tarihçilik Mesleği, Çev., Mehmet Ali Kılıçbay, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara 1985
- BLOCH, Maurice: Ritüel, Tarih, İktidar, Çev., Ümit Hüsrev Yolsal, Dipnot Yayınları, Ankara 2013
- BREİSACH, Ernest, Tarih Yazımı, Çev: Hülya Kocaoluk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012
- CHOMSKY Naom, HERMAN Edward S.: Rızanın İmalatı, bgst Yayınları, Çev., Ender Abadoğlu, İstanbul 2012
- ELIADE, Mircea, Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu-Yaratılış Özlemi, Çev., Mehmet Aydın, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2015
- FOUCAULT, Michel, Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, Çev., Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara 2017
- FUKUYAMA, Francis, Tarihin Sonu ve Son İnsan, Çev.: Zülfü Diclelli, Profil Kitap, İstanbul 2016
- FÜLBERTH, Gerorg, Kapitalizmin Kısa Tarihi, Çev.: Sadık Usta, Yordam Kitap, İstanbul 2014
- HARARİ, N. Yuval, Hayvanlardan Tanrılara-Sapiens, Çev., Ertuğrul Genç, Kolektif Yayınları, İstanbul 2016
- HARARİ, N. Yuval, Homo Deus-Yarının Kısa Tarihi, Çev., Poynaz Nur Taneli, Kolektif Yayınları, İstanbul 2016
- HODDER, Ian, Çatal Höyük Leoparın Öyküsü, Çev., Dilek Şendil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006
- OLENDER, Maurice, Cennetin Dilleri, Çev., Nevzat Yılmaz, Dost Kitabevi, Ankara 1998
- ÖZEL, Mustafa, Niteliğin Egemenliği, İklim Yayınları, İstanbul 1995
- TARNAS, Richard, Batı Düşüncesi Tarihi, C. I, Çev. Yusuf Kaplan, Külliyat Yay, İstanbul 2011
- TOYNBEE, Arnold, Tarih Bilinci, "Batı'ya Yön Veren Metinler IV", Derleyen Alev Alatlı, Alfa Yayınları, İstanbul 2016
- TOYNBEE, Arnold, Uygarlık Yargılanıyor, Çev., Kasım Yargıcı, Mehmet Ali Yalman, Örgün Yayınları, İstanbul 2000

SATIRLARDAN SADIRLARA

Gönül ateşinde harlanınca harfler
Sırrını aşikâr eder heceler
Kalp kalem olur kanıyla yazar
Kâğıt kitap olur hazinesini açar
Divit yürek okkasına batar
Mana mürekkebi içimize akar
Kâğıt kaleme yol olur
Kâtip kalemde, kalem kâğıtta yok olur.

Harun Sönmez

HARUN SÖNMEZ

NUN'A YEMİN ETTİK İLKİN. DİKKAT KESİLDİK NE DİYOR BU NUN DİYE. NUN'UN/OKKANIN SADRINA BATIRDIK diviti bir ok gibi. Ninovalı Zün Nun'un hatırasını yâd ettik. Satırlardan sadırlara, sayfalardan sahalara yol bulduk. Kaleme yemin ettik, yazdıklarına da... *"Yerküredeki tüm ağaçlar kalem olsa, tüm deryalar mürekkep olsa ve bu deryaya yedi derya daha eşlik etse yine Allah'ın kelimeleri yazmakla tükenmez"* şeklinde ilahi öğretinin karşısındaki acziyet ile harfler hecelere, heceler kelimelere, kelimeler cümlelere, cümlelerin satırlara nasıl dönüştüğünü gördük. Satırların nasıl vücut bulduğunu öğrendik. Öğrendikçe Comte ve Marx'ın "esatırul evvelin/story" sözlerine bye bye deyip geçtik.

Sıraların üzerinde satırları sıra sıra talim ettik, bilmediğimizi öğrendik. Harflere bezenmiş kâğıtlar verildi elimize ve mana döküldü dilimize, kapılar açıldı içimize. Kalem ve kâğıt dile geldi ve geldiği oranda bitimsiz

nimetlere gark etti. İkra (oku) emrini ikrar ettik, az da olsa devamlı okumakta karar kıldık. Oku diyenin okudun mu? Sorusuyla baş başa kalacağımızı sorguladık. Alak'la alaka kurduk dış dünyamızda, Alak'ı büyüttük iç âlemimizde. Yaratan Rabbimin adıyla okuduk, yaratan Rabbimin adıyla yazdık. Nükleer kuşağa kalemle intikal ettik. Pervanenin ışığa dokunduğu gibi kalem kâğıda dokunmalı, kâğıtlar kaleme teslim olmalı ve kâğıtların buluşma adresi kitap olmalıydı. Kalemsiz olmaz, kâğıtsız olmaz ve kitapsız hiç olmaz. Üçü bir arada eğitim şart dedik tabletlere inat. Kâğıtla tenvir olur karanlıklar, kalemle münir olur şahsiyetler, kitapla münevver olur şehirler. Satırlar okundukça sadırlar şifa bulur seher vakitleri. İçimize akar okunan ayetler, mana âlemimizde nurdan kaleler inşa eder sûreler. Yıldız kümelerinden her bir Necm ve her bir Tarık aydınlatır ruh dünyamızı. Gece damıttıklarımız gündüz ete kemiğe bürünürdü. Nereye gittiğinin kodları olurdu okuyucunun elinde. Sorunların çözümünde *"üç adımda sorun çözme kılavuzu"* okunmaz ilahi nefhanın teneffüs edildiği evlerde.

Okudukça ilahi rahmet yağar, yazdıkça başaklar boynunu büker. Kâğıda sevdalı kalem tevazudan eğildikçe eğilir, şaheserlerin karşısında beli büküldükçe bükülür. Kalem yazarın özünü ortaya koyduğu haldir. Kimi zaman kalpler kalem olur ve o ne söylerse onu yazar, ondan dökülür samimiyet ve tevazu. Kimi zaman da kalem kılıçtan keskin olur. Çizer bedenleri, kanatır yürekleri, keser savaşları, yıkar saltanatları. Zalimlerin korkulu rüyasıdır kalemşorlar. Giyotin gibi keser sözleri. Kâtip kanıyla yazar, kanı pahasına yazar. Kâtip yazdıklarının bedelini kanıyla öderken emanetini kâğıda devreder sonra seneler boyu sırra kadem basar.

Kâtip kitapta mücessem olur. Kâğıt artık kitaba kalb olur kitap ise mektebe

inkılap olur. Su akar yatağını bulur, kimi yazılar da gönlümüze akar gönlümüzde yer bulur. Kalemlerin de yüreği vardır, dolmakalem gibi içini döker, tükenir yeniden dolar ve taşar. Ceplerimizdeki kalemlerimiz de bizimle secdeye varır, onlar da bizimle dua eder. Bazen öfkeyle kalkıp kalemi tutarken bazen de o bizi tutuverir. Kale gibi önümüze duruverir ve ben tevazudan başka bir şey yazmam, yazamam der. Bazen sukut suretinde susuverir bazen de susturuverir. James Howell *"Dünyayı yöneten, kalem, mürekkep ve kâğıttır"* diyor, haksız da değil.

Yemin edilen kalemi ve kalemden dökülen satırları anladıktan sonra tenha köşelerde kalemi ishal olmuşları daha net gördük. Kalemin şehvetine meftun olmuşları da gördük. Henüz yatağını bulamayan, çelişkiler içinde bocalayan yazanlar gördük. Yazan ifadesi özellikle kullandım ki yazan ile yazar olmak arasında fark vardır. Tıpkı düşünen ile düşünür olmak arasında fark olduğu gibi. Her yazan yazar değildir. Bilgiden yoksun kekremsi satırlarını okudukça iğrendik yazanlardan. Her şeyi bilen tiksinti veren söylemlerinizden ve komplekslerinizden. Dik duran kalemlerin omurgasız çıktılarına, ter-

temiz kâğıtların kirletilmesine acıdık. Keşke semtinize biraz ilke, biraz namus, biraz tutarlılık uğramış olsaydı dedik. Söz uçup yazı kalınca enjekte ettikleri kalıcı zehirlerden ve emzirdikleri bozuk sütlerden koruyabilir miydik körpe beyinleri diye saatlerce düşündük. Kimi zaman yazarların kalemi bir tuzak gibi kurduğunu, kullandığını gördük. Keşke kaleminiz kırılsaydı, eliniz tutulsaydı da bu satırları yazmasaydınız dedirten karakter yoksunlarına tanıklık ettik. Kalemin de kelamın da bir ar'ı, bir namusu ve bir hicabı vardır. Konjonktürle düşünürler ve ne basirete ne ferasete punto atmazlardı. Bugün *"Şehitlerin kanlarından üstün olan kalemleriyle..."* diyerek yücelttiklerini yarın yerin dibine sokuverirlerdi. *"Öven dil gün gelir söven dil oluverirdi."* Keşke bugün de sussaydınız yarın da, keşke bugün de yazmasaydınız yarın da. Her dönemde tutarsızlıklarıyla tutunmaya çalıştılar ve piyasada kendilerine okuyan bir güruh buldular. Bu tür ilkesiz yazar müsveddelerini gördükçe keşke peygamberin kimi arkadaşlarına ticareti yasakladığı gibi nice yazanlara ömür boyu yazmayı yasaklayabilseydik. Keşke gazete köşelerini işgal edeceklerine evlerindeki köşelerine çekilseydiler. Bir nokta koyabilseydiler kâğıt mendil olarak nitelendirdikleri yazılara veya teksir ettiklerine. Keşke yazmayı metalaştırarak bu denli değersizleştirmeselerdi. Keşke noktanın sırrı onları durdurmuş olsaydı yazmaktan. Keşke şeytanın nefesine nefes vermeselerdi, şeytanın ayetlerine kulak asmasalardı. Keşke başkasının bahçesinden devşirip kendi bahçesinin ürünü diye satmasalardı. Keşke okuyucu kitle de şeref ve haysiyetten nasibini almamış, hak hukuk tanımayan, ütüsüz bir üslup ile yazanlara ve örtmeye çalıştıkları yalanlarına, olur olmaz orta yere serdettikleri ayıplara, yaptıkları koğuculuklara, tecessüslerine, isnadlarına itibar etmeseydiler. Sen elif desen ne yazar, be desen ne yazar, be yazar!

Kıraat onarır ve karakterli kılar insanı. Okumak ahlaklı kılmıyorsa ha bir kuru okumaktan başka nedir? Okumak Halikın hulkuyla ahlaklanmak demektir. İnsanlar arası hukuku ahlak daim kılar, ahlak kaim kılar. İnsan ahlakıyla Tanrısal bir değere sahiptir yeryüzünde. Peygamberin (s.a.v) huyunu ve suyunu soranlara, merak edenlere "siz Kuran okumuyor musunuz? Cevabını verir Aişe

(r.a) annemiz. Peygambere Kuran-ı Natık (Konuşan Kuran) denilmesi buradan kaynaklanmaktadır. Okumak yürüyen bir kitap, mücessem bir kitap olmaktır. Hz. Muhammed bu kitaptan alır ilhamını ve ahlakı hamidiye adında yolların en güzelini hediye bırakır ümmetine.

Yazı yürekten, yazgı levh-i mahfuzdan alıntıdır. Yazı ve yazgı arasında olduğu gibi yazar olmak ile ahlaklı olmak arasında ayrılmaz bir korelasyon vardır. Azim ahlak kelamların en güzeli olan yazıda gizlidir. Yüceler yücesi yazgıları yazar. Yücelere çıkmamız için bizlere merdiven dayar. Okudukları satırlardı Ebu Bekir'i doğrulayıcı (Sıddık) yapan, hak ile batılı ayırdığı için Ömer'i Faruk yapan, Osman'ı yumuşak huylu Hilm sahibi yapan, Ali'yi ilmin kapısı, Allah'ın kılıcı (Seyfullah) yapan.

Karakterimiz, şahsiyetimiz, onur ve gururumuz kitapla şekil alır. İlk kez Hz. Hatice annemizin dudaklarından dökülür huluku'l azim ifadesi. Allah Hz. Hatice'nin peygamberimize söylemiş olduğu *"sen yüce bir ahlak üzeresin"* sözünü aynen kitabına alarak onu taçlandırır, onu onurlandırır. Biz yüce ahlak üzere olduğumuz oranda insan ya da üsve-i hasene (güzel örnek) sahibi insan oluruz. İslam güzel ahlaktır. Güzel örnekleri güzel önderler meydana getirir. Şeytanı kahreder bu güzel rol modeller.

Şahit ol, ey kılıç, kalem ve orak!
Doğsun BÜYÜK DOĞU,
benden doğarak! (NFK)

Kırklar ve Şehir

LÜTFİ BERGEN

'KIRKLARA KARIŞMAK' SÖZÜNÜN KÖKENİ 'KIRK' YANİ 'ERBAİN' kelimesidir ve Kur'an'da da 'kırk' sayısına bir önem arz edilmiştir. Süleyman Uludağ-Selçuk Eraydın TDV İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı *Erbain* maddesinde bu sayıyı sufî yaklaşımla ele almaktadır. Maddenin hemen başında verdikleri izah 'kırk – erbain' sayısının Kur'an'a dayandığına işaret eder:

"Genellikle Doğu kültürlerinde kırk sayısına büyük önem verilmiştir. Kur'an-ı Kerîm'de Hz. Musa'nın Tûr dağındaki mîkātını kırk gecede tamamladığı ifade edilmektedir (el-Bakara 2/51). Bir hadiste, kırk gün kendini samimiyetle ibadete veren bir kimsenin kalp menbaından fışkıran hikmetlerin dilinden döküleceği rivayet edilir (bk. Sühreverdî; Aclûnî). Başka bir hadiste Hz. Âdem'in çamurunun kırk gün yoğrulduğu bildirilmiştir. Bu tür bir geleneğin etkisiyle tasavvufta kırk gün süren halvet uygulamasıyla kırk makam, kırk abdal veya kırklar gibi bazı tasavvufî kavramlar ortaya çıkmıştır." (Uludağ – Eraydın, 1995: 270).

Yusuf Şevki Yavuz da aynı eserde başka bir *Erbain* maddesi yazmıştır. Şevki Yavuz'un verdiği bilgiler tasavvuf disiplini dışındaki alanların konuya yaklaşımını verdiğinden daha genel bir izah getirir:

"Kırk sayısı esas alınarak İslâmî konularda yazılan eserlerin ortak adı. Arapça'da 'kırk' anlamına gelen erbaîn kelimesi Kur'an-ı Kerîm'in dört âyetinde yer alır. Bunların ikisinde Hz. Musa'nın ilâhî hitaba mazhar olduğu Tûr dağında kırk gün kalışı (el-Bakara 2/51; el-A'râf 7/142), birinde mukaddes arzın İsrâiloğulları'na kırk yıl yasaklanışı (el-Mâide 5/26), birinde de mutlak anlamda insanın kırk yaşına varınca rabbine yönelişi ve yakarışı (el-Ahkāf 46/15) anlatılır. Kelime çeşitli hadislerde de 'kırk' mânasında veya çokluktan kinaye olarak geçmektedir. İslâm âlimleri kırk yaşına ulaşan insanda cismanî melekelerin zayıflamaya, ruhanî melekelerin ise güçlenmeye başladığını, Hz. Muhammed'de olduğu gibi diğer peygamberlerde de nübüvvet veya risâletle görevlendirilme yaşının kırk olduğunu kabul ederler. Erbaîn ayrıca Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehid edilişinin kırkıncı gününü (Safer ayının 20. günü), kış mevsiminin en soğuk günlerini içine alan kara kışı, Osmanlı Devleti'nde İstanbul, Eyüp, Galata ve Üsküdar mevleviyetlerinde bulunan kırk mahkemenin hâkimlerini ifade eden bir kavramdır." (Yavuz, 1995: 271).

Her iki alıntıda da Kur'an ayetlerinin sure ve numaraları verilmiş ancak meallere yer verilmemiştir. Bu kapsamda ayetlerin meallerinin makalemizde yer almasını gerekli gördük.

"Musa'ya otuz gece süre belirledik, buna on (gece) daha kattık. Böylece Rabbinin belirlediği vakit kırk geceye tamamlandı. Musa, kardeşi Harun'a,

'Kavmim arasında benim yerime geç ve yapıcı ol. Sakın bozguncuların yoluna uyma' dedi." (Araf 7/142).

"Ve iz vâadnâ mûsâ erbaîne leyleten summettehaztumul icle min ba'dihî ve entum zâlimûn / Hani, biz Musa ile kırk gece için sözleşmiştik. Sizler ise onun ardından zulmederek bir buzağıyı tanrı edinmiştiniz." (Bakara 2/51).

"Kâle fe innehâ muharrametun aleyhim erbaîne senet, yetîhûne fîl ardı fe lâ te'se alâl kavmil fâsikîn / Allah, şöyle dedi: O hâlde, orası onlara kırk yıl haram kılınmıştır. Bu süre içinde yeryüzünde şaşkın şaşkın dönüp dolaşacaklar. Artık böyle yoldan çıkmış kavme üzülme." (Maide 5/26).

"Ve vassaynâl insâne bi vâlideyhi ihsânen, hamelethu ummuhu kurhen ve vadaathu kurhen, ve hamluhu ve fisâluhu selâsûne şehran, hattâ izâ belega eşuddehu ve belega erbaîne seneten kâle rabbi evzı'nî en eşkure ni'metekelletî en'amte aleyye ve alâ vâlideyye ve en a'mele sâlihan terdâhu ve aslıh lî fî zurriyyetî, innî tubtu ileyke ve innî minel muslimîn / Biz, insana anne babasına iyi davranmayı emrettik. Annesi onu ne zahmetle karnında taşıdı ve ne zahmetle doğurdu! Onun (anne karnında) taşınması ve sütten kesilme süresi (toplam olarak) otuz aydır. Nihayet olgunluk çağına gelip, kırk yaşına varınca şöyle der: Bana ve anne babama verdiğin nimetlere şükretmemi, senin razı olacağın salih amel işlememi bana ilham et. Neslimi de salih kimseler yap. Şüphesiz ben sana döndüm. Muhakkak ki ben sana teslim olanlardanım." (Ahkâf 46/15).

Kırk sayısıyla ilgili ayetlerin üçü İsrailoğulları'nın ahkâmla ilişkisi sırasında zamanla imtihanına işaret etmektedir. Son sırada zikrettiğimiz ayet ise insanın kırk yaşında kendisine ve ana babasına verilen nimetler için şükretmesine dair-dir. (46: 15) ayetinde de (7: 142) ayetinde de otuz (selâsîne, selâsûne) rakamına

yer verilmiştir. İsrailoğulları otuz gün boyunca Hz. Musa'yı beklemekle insanın otuz aylık bekleme süresine denk bir olgunlaşma yaşamışlardır. Ancak bu olgunluk (doğum) insan olmak için yetmemektedir. Onun olgunluğunu tamamlaması için 'kırkının çıkması' gerekmektedir. İsrailoğulları, Musa'yı bekleyiş döneminde bu 'kırkı' tamamlamaya tahammül edememişlerdir. Kur'an'ın bu anlatısı, organize bir topluluk olmaklığa yönelmektedir. Konunun İsrailoğulları etrafında anlatılması da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Ahkâmla kavmine dönen Musa (as) kavminin 10 gün daha beklemeye tahammül edemeyerek puta tapmaya başladığını görür ve ahkâmın yazılı olduğu levhaları fırlatıp atar:

"Mûsâ, kavmine kızgın ve üzgün olarak döndüğünde, 'Benden sonra arkamdan ne kötü işler yaptınız! Rabbinizin emrini beklemeyip acele mi ettiniz?' dedi. Levhaları attı (ve elka el elvâha) ve kardeşinin saçından tuttu, onu kendine doğru çekmeye başladı. (Kardeşi) 'Ey anam oğlu, kavim beni güçsüz buldu. Az kalsın beni öldürüyorlardı. Sen de bana böyle davranarak düşmanları sevindirme. Beni o zalimler topluluğu ile bir tutma.' dedi." (Araf 7/150).

Ayetin ardından gelen ayetlerde Musa (as) kendisiyle kardeşi Harun'un bağışlanmasını dilemekte, Allah da buzağıya tapanlara Rablerinden bir gazap ve dünya hayatında bir alçaklık erişeceğini beyan eder (7: 151, 152). Sonraki ayette ise kötülük yapanların tevbe etmeleri ve iman getirmeleri halinde Rablerinin onları bağışlayacağı beyan edilir. Muhtemel ki İsrailoğulları, bu meselelere vâkıf edildi. Bunun üzerine kavimce tekrar iman getirildi. İşte o zaman Hz. Musa (as) tekrar levhaları aldı:

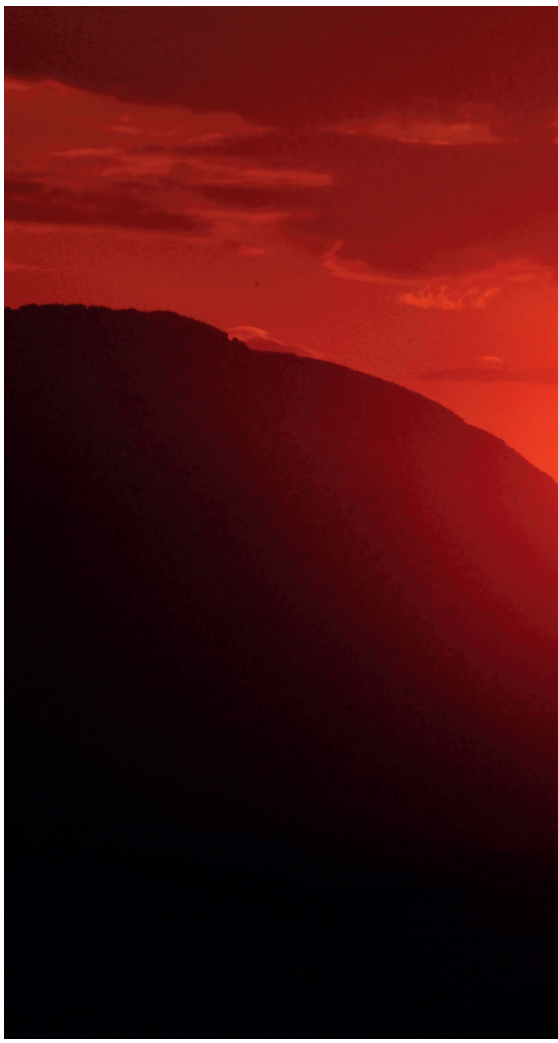
"Musa'nın öfkesi dinince (attığı) levhaları aldı. Onların yazısında Rableri için korku duyanlara bir hidayet ve bir rahmet vardı." (Araf 7/154).

Bu ayet dizisinden sonra gelen ayet ise Hz. Musa'nın kavminden yetmiş kişiyi seçtiği ve Allah'ın tayin ettiği yerde buluşmaya götürmek istediğini, fakat ayrıntı verilmeden yetmiş kişiyi bir depremin yakaladığını anlatır. Mâtürîdî, buluşmanın yeri ve zamanı hakkında bir bilginin bulunmadığını ifade eder. Seçilen yetmiş kişiyi, bazı müfessirlerin Harun'un yanında kalan kişiler olarak değerlendirdiğine yer verir. Mâtürîdî, seçilen yetmiş kişinin Musa'nın levhaları almak için kendisiyle beraber dağa çıkanlar olabileceğine de ihtimal verir. Son olarak onlar hakkında 'kavimlerinin yaptığı günahtan tevbe etmesi için seçilen yetmiş kişidir' görüşüne de yer verir (Mâtürîdî, 2017: 86-87).

Kanaatimizce ayetlerin sıralamasından yetmiş kişinin Hz. Musa (as) Tur Dağı'ndan döndükten sonra seçildiği görüşü daha isabetlidir. Mevzunun böyle anlaşılmasının makalemizdeki 'Kırklar' meselesiyle de bir ilişkisi bulunmaktadır. Kanaatimizce Hz. Musa, kavmini *yetmişlik sistem*e göre organize etmektedir. Hz. Peygamber (asv) ile birlikte *kırklık sistem* öne çıkarılmıştır. Dolayısıyla buraya kadar ayetler üzerinden konu dışına çıkıyor izlenimi veren anlatımımızın gerekçesi bir peygamberin kavmiyle ilişkisinde sosyal organizasyon anlamında hamlesinin olup olmadığı sorusuna cevap aramaktır. Tevrat bahsi geçen yetmiş kişinin saygınlıklarına işaret etmektedir:

"Rab Musa'ya, 'Halk arasında önder ve yönetici bildiğin İsrail ileri gelenlerinden yetmiş kişi topla' dedi, 'Onları Buluşma Çadırına getir, yanında dursunlar. Ben inip seninle orada konuşacağım. Senin üzerindeki Ruh'tan alıp onlara vereceğim. Halkın yükünü tek başına taşımaman için sana yardım edecekler." (Sayılar, 11/16-17).

Kur'an'daki kıssa Tevrat destekli okunduğunda anlatı şöyle bir neticeye bağlanır: Yetmiş kişinin seçimi, Musa'nın Tur Dağı'ndan inişinden sonra gerçekleşir. O sırada İsrailoğulları'nın sadece erkeklerinin sayısı altı yüz bindir:



"Bunun üzerine Musa 'Aralarında bulunduğum halk içinde altı yüz bin yetişkin erkek var' dedi." (Sayılar, 11/21).

"Sonra Musa çıkıp Yehova'nın sözlerini halka iletti. Ve halkın ihtiyarlarından yetmiş kişi topladı, onları çadırın etrafına dizdi." (Sayılar, 11/24).

KAVMİ MUSA'YA İTİRAZ ETMEKTEDİR:

"Ve Sen 'Onlara et vereceğim, bütün bir ay et yiyecekler' diyorsun! Davar sürüleri, sığır sürüleri kesilse onlara yeter mi? Ya da denizdeki tüm balıklar yakalansa onlara yeter mi?" (Sayılar, 11/21-22).

■ **İslâm âlimleri kırk yaşına ulaşan insanda cismanî melekelerin zayıflamaya, ruhanî melekelerin ise güçlenmeye başladığını, Hz. Muhammed'de olduğu gibi diğer peygamberlerde de nübüvvet veya risâletle görevlendirilme yaşının kırk olduğunu kabul ederler.**

"Ve Yehova bir rüzgâr estirdi; rüzgâr denizden bıldırcınlar getirdi." (Sayılar, 11/31).

"Halk bütün gün, bütün gece ve ertesi gün boyunca bıldırcın topladı. En az toplayan bile on homer topladı. Kendi topladıkları bıldırcınları konaklama yerinin etrafında her yere yaydılar. Et daha dişlerinin arasındayken, çiğnemelerine fırsat kalmadan, Yehova halka gazaplandı ve Yehova halkı çok büyük bir yıkımla vurdu. O yere Kibrot - hattaava adı verildi, çünkü açgözlülük edenler orada gömüldüler." (Sayılar, 11/32-35).

Anlaşılacağı üzere seçilen yetmiş kişi Allah'ın bu kadar büyük bir kalabalığa bir ay boyunca 'et yedirme' vaadine inanmamaktadır. Denizdeki balıkların ve yanlarındaki davar – sığır sürülerinin bir ay boyunca buna yetmeyeceği kanaati Musa'ya ifade edilir. Allah, İsrailoğulları'nın ileri gelen önderlerinin bu tereddüdü karşısında kavmin tamamının konaklama yerine götürülmesini ister. Konaklama sağlanınca bıldırcınlar gönderilir. Halkın bunları ihtiyaçlarından fazla toplayıp konaklama yerlerinde stoklaması üzerine Allah'a tevekkülden mahrum bir inançla meselelere bağları nedeniyle büyük bir gazap gelir. Bu hadise İsrailoğulları'nın çölde 40 yıl dolaşmalarına sebebiyet veren isyanlarından öncedir. Kanaatimizce İsrailoğulları'nın sadece erkeklerinin sayısının altı yüz bin yetişkin kişiyle verilmesi, Musa'ya tabi kalabalığın asgari iki milyon dört yüz bin kadar bir nüfus barındırdığını gösterir. Burada her erkeğin karısı ve çocuklarıyla dört kişi olabileceği varsayımıyla hareket edilmiştir. Bu kadar insanın yetmiş kişiyle temsil edilmesinin de matematiksel bir anlamı olabileceği ihtimali bulunmaktadır. 2.400.000 / 70 = 34.285 kişi etmektedir. Eğer yukarıdaki sayı 70 x 40.000 = 2.800.000 şeklinde formüle edilirse Musa'ya (as) tabi olan İsrailoğulları'nın nüfusunun takribi büyüklüğü belirlenebilir, diye düşünüyoruz.

Dolayısıyla karşımıza çıkan her yetmiş kişiye düşen 40.000 nüfusun sadece erkeklerinin bir Cuma namazı cemaati büyüklüğüne denk düştüğü söylenebilecektir. Anadolu'da inşa edilen selatin camilerinin cemaat kapasiteleri de aşağı yukarı bu büyüklüktedir. On bin erkek kapasitelidir. Diğer deyişle Kur'an'daki İsrailoğulları kıssası üzerinden 'kırklar' sisteminin aslında bir şehir modeli getirdiği ifade edilebilecektir. Biz başka yazılarımızda Osmanlı şehir felsefesinin yansımasını Cuma Camiî ya da Ulu Camiî ile belirlendiğine değindik. Aile ferdi sayısına göre de en yüksek şehir nüfusunun yüz bin (100.000) kadar büyüklüğe erişebileceği fikrini paylaştık. Osmanlı asırları boyunca aile nüfusu en çok on kişiye erişebileceğinden bahisle selatin camilerinin kapasitelerinin şehir erkek nüfusuyla denkleştiğini düşünüyoruz. Bahsettiğimiz modelde her yüz bin

nüfusu geçen beldenin yeni bir şehir tasavvuruyla yeniden organize edilmesi de teklif edilmiştir. Böylece örneğin İstanbul'da nüfusu 2014 resmi verilerine göre 761.064'e ulaşan Küçükçekmece, Ankara'da 2016 resmi verilerine göre 919.119'a ulaşan Çankaya bağımsız bir kent sayılmalıdır. Bilindiği üzere 'Vali' ile yönetilen Bayburt'un 2016 nüfusu 90.154 seviyesinde olup 'Kaymakam' ile yönetilen Ankara – İstanbul'un mezkur ilçelerinin nüfusuna oranı 1/10'dur.

Şimdi sözü 'Kırklar' meselesinin Anadolu söylencelerindeki yerine getirip, bazı metinlerde 'heteredoks' şeklinde nitelenen anlatının aslında bir şehir teorisine işaret ettiğine bağlayabiliriz:

Öncelikle bu konunun insanlığın başında belirlendiği belirtilmelidir. Hz. Âdem (as) çocuklarını ikişer ikişer kardeşleştirmişti. Burada iki program yürütülmektedir: 1) Şehir programı, 2) Ahlâk – siyaset programı. Şehir ancak organize olmuş bir toplumla kurulur. Yine şehir ancak fazıl toplulukların ahlâkî eylemleriyle berekete nail olur. Dolayısıyla programın biri ahîlik – muâhat – musâhiplik kavramlarıyla diğeri fütüvvet kavramıyla verilmelidir. Kabil, fütüvvet programını da, ahîlik programını da bozmak istemekteydi. Çünkü fütüvvet programı bir dizi ahlâk ilkesi getirmekteydi. Ahîlik programı ise zengini fakirle ortak bir hayat kurmaya zorlamaktaydı. Meslekleri Hz. Âdem öğretmekteydi. Kabil, çiftçilik; Habil, çobanlık yapmaya başladı. Birinin tarlaya diğerinin meraya ihtiyacı vardı. Tarla şahsî mülkiyet, mera ortak mal statüsü getirmekteydi. "Üç şeyi men etmeyiniz: Mera (ot), su, ateş. Zira bunlar kuvvetli olanlar için meta, zayıf olanlara da kuvvettir" (Ebu Yusuf, 1982: 239). Kabil, fütüvveti ve ahîliği bozmadan güçlü bir topluluğun (usbetun) lideri olamayacağını gördü. Fütüvvet bozuldu, Habil şehid, Kabil ise düşkün oldu. Kabil aile modelini kendisine bağlı olan topluluk içinde değiştirecektir. Fakat bu model her peygamberle yeniden uyandırıldı. Musa "Mısır'da evler edinin" (10 Yunus 87) ayeti gereğince bu modeli uygulayarak kavmini örgütledi. Musa'nın ahîsi kardeşi Harun idi.

Hz. Peygamber'in (asv) şehir kurucu hamlesinin Hz. Musa'nın (as) nüfusu teşkilatlandırma metoduna tamamen benzemediğini kabul etmemiz gerekmektedir. Zira Hz. Musa (as) Allah'a inanan ve bu inanç nedeniyle kendilerine Hz. Yusuf (as) zamanında iktidar verilmiş bir kavme (İsrailoğulları'na) gönderilmiştir.[1] İsrailoğulları taşıdıkları misyon nedeniyle Allah'ın hikmetiyle Mısır'dan çıkarılır. Musa'nın ardında büyük bir nüfus bulunmaktadır. Allah, İsrailoğulları'nı misyonlarını hatırlamaları için değişik afetlerle ikaz etmektedir. Oysa Hz. Peygamber (asv) kendi kavminin içinden etnik misyon taşımayan bir nüfus inşa etmek ve onu da şehir halinde organize etmek durumundadır. Nitekim Hz. Peygamber'in Mekke'de kırk kişiye ulaşıldığında o dönemin pagan ve putperestlerine İslâm'ı ilan ettiği siyer kitaplarında anlatılmaktadır. Dolayısıyla 'şehir (muâhat) ve fütüvvet' modelini Musa'dan farklı bir yolla kurgulaması gerekmiştir. Hicret sonrasında Medine'de kardeşleştirmeyle teşkilatlanmaya başlanan şehir, kırk ev'in komşu sayılması esasına uygun şekilde sistematize edilir.[2]

M. Selim Arık'ın çalışmasında komşuluk ile 'kırk kapı' arasındaki ilişki hakkında şu bilgi verilir:

"(...) 'Dikkat edin! Kırk ev komşudur.' (...) Bir başka rivâyette 'Komşu hakkı sağdan, soldan, önden arkadan kırk evdir.' denilmiştir. Bazı âlimler bununla taksimi kastetmiş olma ihtimalinin bulunduğunu, bu durumda her cihetten on ev düştüğünü söylemişlerdir. Hatta âlimler bu rivâyetlerden hareketle komşuluk sınırının tayininde ihtilaf etmişlerdir. Bazıları 'Sesimizin ulaştığı herkes komşudur' derken, bazıları da

1 İsrailoğulları'nın İshak soyundan gelen peygamberlerine ait şu silsile verilmelidir: Hz. İbrahim (Hz. Muhammed'in silsilesinde de yer alır), Hz. İshak, Hz. Yakub (İsrail), Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Davud, Hz. Süleyman, Hz. İşaya, Hz. Amos.
Hz. İşaya ve Hz. Amos adlı son iki peygamberin ismi Kur'an'da geçmez. Diğer taraftan Kur'an'da ismi geçen Hz. Zekeriya, Hz. İsa ve Hz. Yahya da bu kolda yer almalıdır. Hz. Lut, Hz. İbrahim'in yeğeni (kardeşi Haran'ın oğlu) dir. Hz. Şuayb, Hz. İbrahim'in torunu Mikâil'in oğludur. Annesi ise Hz. Lut'un kızıdır. Yakub'un ismi Kur'an'da 'İsrail'dir. İsrail, Allah'ın kulu demektir.

2 Tarihte kardeşleştirme yukarıda da ifade edildiği üzere Habil – Kabil arasında başlamıştır. Ancak Kabil ahdine riayet etmeyerek aile düzenini bozmuştur. Hz Yusuf'un kardeşleri muâhat modelini başta reddettiler ve Yusuf'u öldürmek istediler. Ancak Yusuf (as) 'ahîsi' olan kardeşiyle (Bünyamin) modeli Mısır'da başlattı ve birbirleriyle musâhipleşmiş diğer on kardeşini tevbeye çağırarak modelin Mısır'a taşınması gerekliliğine onları ikna etti. Diğer taraftan Musa ve Harun da birbiriyle musâhiplidir. Musa, Hz. Hızır ile de musâhiplik yapmıştır. Bütün peygamberler bu modeli getirdi, bireysel Müslümanlığı reddetti. Bu model hayata geçtiği her toplulukta 'şehir' kurmaktadır. Aile hukukunun temeli de bu modeldir. Evlilik ilişkisinde kadın ve erkek birbirlerine 'talip' olurlar. Ancak model kocanın üstünden yürütülür. Kişinin tek musâhibi olacağından taaddüd-ü ezvâc kurumu aslında bir tür kadın erkek musâhiplik sistemi olarak anlaşılmalıdır. Ancak bu kurum 'şehvet fetişizmi'ne dönüştürüldüğünden çoğu kere kadınlar arasında da 'adalet' istemi nedeniyle işlememektedir. Hz. İbrahim'in birden fazla eş edinmesi 'tek başına ümmet' kalışı nedeniyle kendisine 'musâhip' bulamamasına bağlanmalıdır. Hz. İbrahim'in eşleri arasında 'adalet' tesis edildiği iddia edilemez. 'Hicret' kökünden gelen 'Hacer'in Mekke'ye bırakılmaya rızası onun modelin önemini idrak etmesiyle ilgili sayılmalıdır. Dolayısıyla Mekke'de 'şehir' kurulmuşsa bu, Hacer'in musâhip – muâhat – ahîlik ve fütüvvet programları modelini benimsemesiyle ilişkili olarak okunabilir. Mekke'nin vahiyde 'şehirlerin anası' olarak tanımlanmasıyla Hz. Hacer'in 'ana'lığı da birlikte okunabilir. Hz. Muhammed'in bu modeli Medine'ye taşıması, modelin son şeklini vermiştir. Tarihsel olarak Kilise, Engels, küresel feminizm, insan hakları teorisinin 'birey' felsefesi, 'aile' modeline itiraz etmektedir. Bu nedenle denebilir ki, 'musâhipli aileler modeli' şehir demektir. Bu modele 'Kırklar modeli' de denilebilir.

'Mescidde seninle sabah namazını kılan komşudur' demişlerdir." (Arık, 2014: 156).

Adalet Bayramoğlu Alada da Osmanlı toplumsal sisteminde komşuluk ilişkilerini anlatırken aynı çerçeveyi gösterir:

"Komşuluk ilişkilerinin belirleyicileri olarak din ve geleneksel kültürün önemi büyüktür. İslâm kaynaklarında komşuluk alanının maddi sınırları 'ses işitilmek' ya da 'her taraftan kırk ev' olmak üzere çizilmeye çalışılmıştır (...) Bu ifadelerin (...) ortak sorumluluk alanlarının belirlenişini (...) diğer yandan ise, Müslümanların yaşadığı bir yerde sayıları kırkı geçen toplulukların bir cemaat teşkilatının kurulmasını sağlamak biçimindeki muhtesibe atfedilen görevlerden biri ile hayata geçirilmiş olduğunu görüyoruz." (Alada, 2008: 156-157).

Anlaşılacağı üzere Adalet Bayramoğlu Alada, kırk ev'in işitsel sınırının çift yönlü teşkilatlanma bilinci taşıdığını ifade etmektedir. Bunlardan biri mahalleliye bağlanan bilinçtir: "Ortak sorumluluklarınızı bilin!" Diğeri ise idarecilerin (muhtesip) bu sayıya erişen bir topluluğun artık teşkilatlanması gerektiğini ve gereğini yapmalarını îmâ ederek bir görev yüklemektedir. Buna göre kırk hanenin müntesipleri kendilerini 'sorumluluk' kavramıyla ve kırk hanenin varlığını gören idarecinin de zikredilen nüfusu 'görev' kavramıyla teşkilatlaması gerekmektedir.

Söylencenin de bu zaviyeden ele alınması gerekmektedir. Alevî-Bektaşî kültüründe önemli bir yer tutan cem törenlerinin kaynağı olan 'Kırklar Cemi' özet olarak şöyle anlatılmaktadır:

Hz. Muhammed Mirac'a çıktığı sırada bir aslanla karşılaşır. Kükremiş haldeki aslanın ağzına, gaipten gelen bir istek üzerine yüzüğünü verir. Yoluna devam ederek göğün en üst katına çıkar ve Allah ile buluşur. Orada Allah ile doksan bin kelam eder. Miraçtan dönüş yolunda bir kubbeye yaklaştığında içeride bazı insanların sohbet ettiğini fark eder. İçeriye girmek için kapıyı çaldığında içeriden 'Kim o?' diye sorulur. Hz. Muhammed, 'Peygamberim' cevabını verir. İçeriden birisi, 'Bizim bir peygamberimiz var, sen peygamberliğini ümmetine anlat' diye cevap verir. Ayrılmak üzereyken Cebrail, Allah'ın kapıyı ikinci kez çalması emrini getirir. İkinci kez kapıyı çalar, kim olduğu sorulunca yine peygamber olduğunu söyler, kapı yine açılmaz. Üçüncü kez kapıyı çaldığında bu kez 'Hadimü'l fukara (yoksullara hidmetçi)' olarak tanıtır. Kapı açılır. Yirmi ikisi erkek, on yedisi kadın olmak üzere otuz dokuz kişinin sohbet ettiğini görür. İçlerinde Hz. Ali vardır. Onlara kimler olduklarını sorar. Onlar da 'Biz Kırklarız.' derler. Peygamber onlara 'Sizin ulunuz kim, büyüğünüz kim, küçüğünüz kim?' diye sorar. Onlar da; 'Bizim büyüğümüz de küçüğümüz de Nebi ve Velî olduğu için uludur. Bizim Kırkımız birdir, birimiz Kırktır.' derler. Eksik kişiyi sorunca onlar da 'O, Selman'dır. Taşraya gitti. Ama sen onu da burada say' derler. Birliği ispat için Hz. Ali kolunu uzatır ve Kırklardan biri Hz. Ali'nin koluna neşter vurur. Oradakilerin hepsinin kolundan kan akmaya başlar. O sırada tavandan da ortaya bir damla kan damlar. Bu kan da Selman'ın kanıdır. Aralarından biri Hz. Ali'nin kolunu bağlar ve hepsinin kanı durur. Bundan bir süre sonra elinde bir üzüm tanesi ile Selman gelir. Kırklar, bu üzüm tanesini Peygamber'in önüne koyarlar ve paylaştırmasını isterler. Hz. Muhammed bunu nasıl yapacağını düşünürken Cebrail, Cennetten bir tabak getirerek 'Şerbet eyle ey Muhammed' diyerek yol gösterir. Kırklar, bu şerbetten içer ve semaha kalkarlar. Hz. Muhammed de onlarla semah yapar ve o sırada imamesi başından yere düşer. Kırklar bunu kırk parçaya böler ve her biri bir parçasını alıp beline bağlar. Hz. Muhammed onlara pirlerini ve rehberlerini sorar. Onlar 'Pirimiz Şah-ı Merdan Ali, rehberimiz Cebrail Aleyhisselamdır' cevabını verirler. Bu sırada Hz. Ali, Hz. Muhammed'e doğru gelir, Hz. Muhammed onun parmağında Mirac'a giderken aslanın ağzına verdiği yüzüğü görür." (Ünal, 2011: 12-13).

Kırklar Cemi'nin bu batınî anlatısı, Alevi–Bektaşi kaynaklarda birlik ve beraberlik düşüncesinin yansıması olan 'Tevhid' veya 'Miraçlama' içinde sayılmaktadır. Ancak mesele 'zahirî' anlamdan kopmadan 'her işte bir hikmet vardır' zaviyesinden ele alınıp 'bâtini' olanın içtimaî karşılığı ne olabilir? sorusuna uygun şekilde yorumlandığında yukarıdaki anlatının musâhipliğin (muâhatlaşma) kaynakları arasında sayıldığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla halk arasındaki bir inanca dair söylencenin veya ritüelin toplumsal, iktisadî, siyasî izdüşümleri hiç umulmadık biçimde anlatıdaki 'hurafe' perdesini yırtacak bir kodlamayı içerecek şekilde varlık kazanmaktadır.

Bu noktada Asife Ünal'ın dikkatini takip edip, bu söylencenin batınî anlamını vermek gerekmektedir:

"Cem törenleri bir Dede'nin yönetiminde yapılmakta ve amacına göre farklı isimler taşımaktadır (...) Türkiye'nin önemli Dedebabalarından olan Bedri Noyan, günümüzde cemevi denilen yerler için 'Meydan' terimini kullanmakta ve şöyle demektedir: 'Erkân konusuna girerken Bektaşî ve Alevîlerde ibadet yeri olan 'Meydan' yani resmî tören odasından bahsetmeliyim. Buraya 'İbadet Meydanı', 'Erenler Meydanı', 'Kırklar Meydanı' da derler.' (...) Cemlerde semah dönülmesi Kırklar Semahı'na dayandırılmaktadır." (Ünal, 2011: 16-18).

Ünal'a göre "Cem törenlerinin çoğuna Alevî olmayanların girmesine genellikle izin verilmemektedir. Hatta Alevî olsa bile musâhip olmayanın giremeyeceği cemler vardır." (Ünal, 2011: 15). Ünal'ın vurguladığı bu kavram Anadolu'ya gelen Türkmen topluluklarının örgütlenme biçimlerinin merkezinde yer almaktadır.

Cem'e katılabilmenin temel şartı düşkün olmamak yani eline, beline, diline sahip olmak ve musâhipli olmaktır. Eline, beline, diline sahiplikte kusuru olanların, musâhibsiz olanların ceme girmesi mümkün değildir.

Cenksu Üçer'in çalışmasına göre Orta Asya'dan göçlerle Anadolu'ya gelen Türkmenlerin kimileri bu toprakların fethine katılmış, kimi de aileleriyle köylere veya tamamen boş / tenha yerlere yerleşmiştir. Bunlar toprağın taşını budağını temizleyerek gayet iyi cinslerde meyve ağaçları yetiştirmiş, bağ – bahçe işleriyle uğraşmış, değirmen arkı ve binası inşa etmiş, kuyu kazıp su çıkarmış ve sosyal – ekonomik anlamda coğrafyayı şenlendirmiştir. Roma ülkesi olan diyar-ı Rum'da kentlerden uzak bölgelerde yerleşen bu toplulukların başında bulunan oba şefleri aynı zamanda o obaların şeyhleri veya obalara bağlı dervişlerdir (Üçer, 2011: 82-83).

Orta Asya'dan göçlerle beraber geldikleri aileleriyle uygun yerlere yerleşen bu oba beylerinin aynı zamanda dinî reislik yapması kanaatimizce kaçınılmaz bir durumdur. Bu toplulukların hiçbir kurala tabi olmadan binlerce çadır ve on binlerce davarla hareketinin ortaya çıkaracağı karmaşa obalar sistemini muhafaza eden bir hukuk fikriyle telafi edilmiş olmalıdır. Gerek obalar içinde ve arasında gerekse binlerce davarlık sürülerin tarlalar, ormanlar, meralar içinde hareketinde kul hakkının ihlal edilmesini gerektiren isteyerek veya istemeyerek haksız fiillerin ortaya çıkmış olması kaçınılmazdır. Sürülerin su ve ot ihtiyacı da bu göç hareketini yerleşik (otokton) halklarla bir şekilde ilişkiye girmek zorunda bırakmıştır. İşte bu hareketlilik içinde bir devletleri olmayan bu toplulukların kendi içlerinde ve 'öteki' insanlarla muamelelerinde Roma hukukunu aşan bir hukuk fikriyle yürüyüşlerini sürdürüyor olmaları gerekir. Başka türlü Roma – Bizans düzeni içinde yerli halkın İslâmlaşmasının da imkân dışı olacağı açıktır. O halde kendilerine göre 'daha uygar' ve 'kentli' bir düzenin toprağına yerleşme niyetiyle gelen bu toplulukların yerleşikleri dahi etkileyen bir örgütlenme ve hukuk – adalet anlayışlarının olabileceği fikri garipsenmemelidir. İşte bu hukuk, Kırklar söylencesine bağlanarak izah edilebilir.

Ünal'ın "Cem'e katılabilmenin temel şartı düşkün olmamak yani eline, beline, diline sahip olmaktır." tespiti oba içindeki talip kişilerin kendi aralarında can, mal, namus emniyetini sağlayan bir mekânizma, toplumsal yaptırım olarak düşünülmelidir. Fakat bu üç alandaki ilkesel ve ahlâkî tedbir yetmemekte, bir de oba içinde birliği azami ölçüde sağlayacak başka bir emniyetle fertlerin obaya yabancılaşmasının engellenmesi gerekmektedir. Obaya mensup kişilerin bu inancı 'tek başına' yürüterek obadan müstağni olmasını engelleyen bu tedbir 'musâhiplik'tir. Bu nedenle Cem törenlerinin büyük kısmına musâhibi olmayan kimse alınmamaktadır.

Cenksu Üçer, musâhibliğin hem eski Türk gelenekleriyle hem de Ahilik teşkilatıyla ilişkisine de dikkat çeker. Üçer, Erdebil Süfyan Süreği talibi olan topluluklarda âdâb ve erkânı ele alan Buyruk nüshalarından bazılarının Fütüvvetnâme adıyla kayda alınmasını fürüvvetle ahilik arasındaki ilişkinin delili saymaktadır. M. Saffet Sarıkaya'nın yayınladığı *Fütüvvetnâme-i Cafer-i Sadık* nüshasındaki anlatılara dayanarak musâhibliği fütüvvet/ahilikle irtibatlandırmasını da kabul edilir bulan Üçer'e göre, ahiler arasında kardeşlik sözleşmesinin yapılması ve ahiliğe kabul edilmek için ikrar verip bel bağlanması gibi uygulamalar Anadolu'daki musâhipli toplulukların usul ve erkânlarıyla benzeşmektedir (Üçer, 2011: 90-91).

Üçer, İmam Cafer Buyruğu'nda musâhipliğin kaynağı konusunun işlendiğini

ifade etmektedir: "Hz. Peygamber'in Hz. Ali hakkında "Ali ile ben bir ağacın meyvesiyiz" diyerek kendisini musâhip ilan ettikten sonra Fetih Sûresi'nin 10. ayetini okuduğu, sonra Cebrail'in Miraç gecesi kendisine bağladığı kuşağı Hz. Ali'ye bağlayarak "La ilahe illallah,

Muhammedun rasulullah, Aliyyün veliyullah" diyerek diğer Müslümanların da aynı şekilde her iki kişinin birbirini kardeş kabul etmesini buyurduğu, böylece bütün inananların musâhip oldukları; daha sonra Hz. Peygamber'in Hz. Ali'ye "Harun'un Musa'ya olduğu gibi sen de benim kardeşimsin" diyerek kendisi namına kuşağı kendisini takip edenlere bağlamasını buyurduğu; bunun üzerine Hz. Ali'nin kuşağı Selman-ı Fârisî, Kanber ve Süheyl'e bağladığı, bunun inananlarca kutlandığı; bununla birlikte bazılarının Hz. Ali'yi kendisine kardeş seçtiği halde aynı zamanda ona kızını vermesini dillerine dolamakla ikrarlarını zayi edip murtad oldukları şeklinde farklı anlatımlar"a yer verir (Üçer, 2011: 64-64).

Cenksu Üçer, musâhip hukukunu da şöyle (özetle) izah eder: 1) Musâhiplik andlaşması, tarafları ömür boyu sürecek bir tarzda maddi-manevî ağır mükellefiyetler altına almaktadır; 2) Kişi yol içinde musâhip tutarken kendi akranı ve emsalini seçmelidir. Buna göre âlim cahîl ile; zalim mazlum ile; mürşid mürid ile; şeyh derviş ile; mü'min münafık ile; pirli pirsiz ile; evli mücerred ile; genç (yiğit) yaşlı (koca) ile; musâhibi ölmüş yeni musâhip tutacak ile musâhip olmamalıdır; 3) Musâhip, musâhibi ile aynı yerde yaşamalıdır; 4) Her iki adayın evli olması veya her iki aday taliblik ikrarı vermiş iki bekâr muhib olması gerekir; 5) Adayların karakterleri birbirine uygun olmalıdır; 6) Adayların kesinlikle eline-diline-beline sahîp olmaları gerekir; bu azalarından kimseye zarar gelmemiş olması gerekir; 7) Adaylardan biri zengin ise, diğeri maddi bakımdan fakir olmalıdır. İki fakirin ya da iki zenginin musâhip olması kurala aykırıdır; 8) Adayların aileleri arasında iki kuşak önceye dayanan bir evlilik bağının bulunmaması gerekir; 9) Adaylardan herhangi birisinin yüz kızartıcı bir suç işleyip ceza almaması gerekir; 9) Adayların aileleri arasında düşmanlık, birbirine zarar vermişlik bulunmamalıdır; 10) Musâhip olan evli iki aile, bu kardeşliklerinin getirdiği sorumluluk çerçevesinde, herhangi bir ölüm durumunda geriye kalanlara bakmak, iflas veya herhangi bir afet ve facia durumunda yardıma koşmak, kendi mallarını onlarla paylaşmak, ölenin çocuklarını kollamak, acı ve mutlulukları paylaşmak suretiyle maddi ve manevi açıdan tam bir dayanışma içinde olacaklarını beyan etmiş olmaktadırlar; 11) Musâhiplerden herhangi biri kabahat işlerse, bundan diğer musâhip kardeş de sorumlu olmaktadır. Musâhiplerden biri düşkün olsa, sadece diğer musâhibi onu kaldırabilir; onun dışında, pir, rehber kimse kaldıramaz; 12) Musâhip, musâhibinin evine teklifsiz gitmelidir. Yiyecek, içecek gibi gıda ve diğer eşyalarını serbestçe kullanabilmelidir. Buna göre musâhipler arasında eşler hariç malları ve kazançları bakımından teklif yoktur. Musâhibin kızı, musâhibin oğluna düşmez. Buyruklardaki ifadelere göre Şeyh Safi, mürebbisiz, musâhipsiz kişinin dergâha makbul olmadığı söylenmiştir. İki musâhipten biri ölürse, geriya kalan musâhibin kendine yeni bir musâhip bulması erkândır. Ancak ölen kişinin oğlu varsa ve o kişinin de musâhibi yoksa, o zaman musâhibinin oğluyla musâhip olması erkândır. Cemlere musâhip kardeşler birlikte katılmak zorundadır. Musâhiplikte kişilerin hiçbir şekilde musâhipsiz kalmamalarına yönelik bir uygulama bulunmaktadır. Musâhipsiz erkân yürütülmez. (Üçer, 2011: 125-127).

Anlaşılacağı üzere musâhiplik birbirleriyle akitleşmiş 'aile'lerin fütüvvet ilkeleri üzerinde yükselen birlik – topluluk tasavvurudur. Bu uygulamanın tarihsel kökeni ise ed-din olan İslâm'dır.

Hamidullah, Mekke'de Ensar-Muhacir arasındaki 'kardeşleştirme = muâhat' ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

"Hz. Peygamber (asv) hemen bazı Mekkelileri aynı sayıda Medinelilerle kardeş yaptı (...) Bu manevi kardeşlik, tarafların birbirine varis olmasına kadar gidiyordu. Herkes mutabık kaldı (...) Mekkeli muhacirler çok minnetkâr kaldılar ve onların kardeşleştirme (**mü'âkât**) yolu ile elde ettikleri bütün malları ellerinde imkân olduğu zaman manevi kardeşlerine iade ettiklerini görüyoruz (...) Bu kardeşleştirme yakın bir zamanda beklenilmeyen bir şekilde faydalı oldu: askerî seferler esnasında. Hz. Peygamber iki manevi kardeşten birisini ordusuna alıyor, diğeri evde kalarak iki ailenin yükünü üzerine alıyordu." (Hamidullah, 1966: 116).

Hz. Peygamber (asv) fütüvvet programını yürüttüğü için Yesrib'de 'Kardeşlik-Muâhat' tesis etmiş ve bu uygulamayı Medine Vesikası'na da hüküm olarak koydurmuştur.

Medine Vesikası'nda Madde 12'de "Hiçbir Mü'min, diğer bir Mü'minin mevlâsına mümanaat (karşı koyamaz) edemez." veya "Hiçbir Mü'min, diğer bir Mü'minin mevlâsıyla onun aleyhine olmak üzere bir anlaşma yapmayacaktır." hükmü yer almaktadır. Dolayısıyla Vesika, Medine'de muâhat programının yürürlüğe konulduğunu açıklamakta, şehrin bu ilişkiler üzerinden inşasına hukukî bir temel kazandırmaktadır.

Hz. Peygamber'in Medine şehrini inşa ederken daha önceki peygamberlerden beri gelen modeli yeniden uyguladığı söylenebilecektir. Din, 'tevhid ve aile' demektir. Bu model Hz. Âdem'den beri gelen ve Hz. Peygamber (asv) tarafından Medine'de son şeklini alan 'ahîlik – muâhat – musâhiplik' programının 'fütüvvet' programıyla birlikte yürütülmesini içermektedir. Türkiye'de ve dünyada bu programlardan 'fütüvvet' ilkeleri eğitim müfredatlarına girmekte, insanlardan ahlâklı olması beklenmekte ve değerler eğitimi üzerine pek çok çalışma yapılmaktadır. Ancak programın diğer ayağı olan 'ahîlik – muâhat – musâhiplik' gündeme gelmemektedir. Böylece ahlâk değerleri vicdanlarda kalmakta, iktisadî bakımdan refaha kavuşan kişiler kardeşlik anlaşmalarını inkâr ederek topluluklarını terk etmekte, kendileri gibi zengin kişilerle sınıfsal yapılar kurmaktadır. Oysa bir rivayette 'İslâm garip başladı, yine garipliğe avdet edecek. Gariplere ne mutlu' demektedir. Bu model, 'gariplerin' modelidir. Müslümanların tarihe çıkışı olan 'Hicret' eylemiyle oluşturulan 'Medine'de tatbik edilmiş ve Akdeniz havzasının marifet çerağı ile uyanmasına, İslâm'ın kısa sürede Endülüs'e varmasına meydan vermiştir. Model ailelerin birbirine kefaletiyle şehir inşasını sağlamakta olup Osmanlı mahallelerinde de avarız akçası bu bağlamda hayata geçmiştir. Osmanlı mahalle sisteminde de mahal-

leye giriş mahalle sakinlerinin onay, kefalet ve rızasıyla gerçekleşmektedir.

Anadolu'da 'Kırklara karışmak' cemaate (mahalleye) girmeye talip olmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla 'Kırk olmak' veya 'Kırklardan olmak' da fütüvvet değerlerine göre yaşamak, musâhipli olmak anlamına gelir. Bu şekilde cemaate katılan 'aile', rızasıyla katıldığı belde sakinleriyle sürdürdüğü hayata 'Rıza Şehri' veya 'Fazıl Şehir' nazarıyla bakmaktadır. Bilindiği üzere Hz. Peygamber'in Medine toplumu da 'Adalet Yurdu' veya 'Daru's-Selâm'dır. Bu anlamda Anadolu'da kırsalda ve yoğun yerleşim merkezlerinde kırk hane veya sağdan soldan önden arkadan kırkar hane olarak tanımlanabilecek bu model dayandığı 'musâhiplik' veya 'muâhat' kurumuyla bir 'şehir' ve 'medine' inşası anlamında okunmalıdır. Konunun 'heteredoks' inançlarla ilişkisi olmayıp ahlâk meselesini 'ev – aile – beyt – menzil'den başlatan İslâm siyaset düşüncesiyle büyük rabıtası bulunmaktadır. Modernizme ve küresel işgale karşı bu model aile kavramını merkeze alarak Müslüman şehrinin yeniden inşası için büyük bir fırsat vermektedir.

SONUÇ:

Makalede Anadolu'da 'Kırklara karışmak.' şeklinde dilden dile dolaşan deyimin farklı bir nazarla okunmasına çalışılmıştır. Deyimin günümüz algısında anlamı TDK sözlüğüne müracaatla 'bir kimsenin ortalarda görünmez olması' şeklindedir. Makale, bu algıyla inşa edilen anlamın deyimde geçen 'kırklar' kelimesi nedeniyle yanlışlanması gerektiği tezinden hareket etmiştir. Fakat bu yanlışlamayla açılan halk söylencesi alanının da yeniden anlamlandırılması makalenin ikinci bir amacı olarak belirginleşir. Deyime iki kere müdahale edilmesi gerektiği düşüncesi, 'kırklar' söylencesini kabul etmiş marifet topluluklarının Anadolu'daki yerleşme düzenine bakılarak ileri sürülmektedir. Metin, 'kırk hane'nin mahalle ya da köy olduğundan hareketle 'kırklara karışmak' deyiminin de bir mistifikasyon (anlamın sırlanması, gerçeğin çarpıtılması, sahih inancın bozuma uğratılması) olmadığını, 'kırklar' söylencesinin aslında sosyo – ekonomik düzlemin inşasına dair muâhat - fütüvvet ilkelerine gönderme yaptığını ileri sürmektedir. Bu teze göre 'kırklara karışmak', ahlâk değerleriyle yaşamayı ideal edinmiş toplulukların 'rıza şehri'ni inşa eden sürece katılımını, muâhatlaşmayı veya musâhip tutuşunu, bunu 'aileler akti'yle gerçekleşebileceği yorumuyla hareket ederek işaret etmektedir. Asgari 'kırk hane'den oluşan 'Rıza Şehri' veya 'Fazilet Yurdu' ideali, fütüvvet değerlerine uygun bir topluluğu inşa etmeye 'talip olan' kişilere ve ailelerine, deyimdeki veya onu besleyen söylencedeki şahıs kadrosunun gerçek üstü hikâyesini bugün ve şimdi ve yeniden gerçekliğe dönüştürme misyonu vermektedir. Buna göre bu deyim, 'kırklar kadrosu'nun sadece Allah'ın veli kulları olduğuna ilişkin bazı çevrelerde heteredoks sayılan inançları değil, bu kadronun bağlandığı ilkeleri bugün – hemen – şimdi hayata geçirmeye adanmış bir topluluk misyonunu anlatmaktadır. Bu misyona kırk aile olarak katılarak topluluk haline gelen musâhipli – muâhatlı yapıya da bir 'velayet' yüklemektedir. Böylece yaşanan düzlemde yeni bir 'kırklar kadrosu' kurulması gündeme gelmekte ve bu hayata talip kişi ya da kişilerin bahsi geçen 'kırklara karışmışlık', 'kırklardan olmaklık' durumunu motive etmektedir. Onlar bu haliyle 'Kırklar' olmaktadır. Söylencedeki 'Kırklar' bugün - şimdide yaşayan 'kırk'ı, ahlâk değerleri hayat edinme iradesi ve 'birimiz hepimiziz' duygusunu yüklemek kapsamında 'nazar altına almaktadır.' Kırklar söylencesinin önemi, Roma – Bizans hukuk sisteminin hâkim olduğu diyar-ı Rûm'a gelen 'baldırı çıplak' Türkmen topluluklarının, karşılarındaki egemen güce rağmen bu topraklarda yerleşme ve şehir kurma düzenine ve coğrafyanın İslâmlaştırılmasına dair bir pratiği teorize etmesinden gelmektedir. Bu cümleden olarak bu söylence veya teori, Türkiye'de İslâmî inanca bağlı kitlelelere ait iki yüz yıllık 'tebliğ' ya da 'emr-i bil maruf' pratiğinin şimdiye dek denemediği, başka, ama aslında unutulmuş tarihsel metodolojisini ve şehir hareketini de bağrında saklamaktadır. •

KAYNAKLAR

- Alada Adalet Bayramoğlu, Osmanlı Şehrinde Mahalle, Sümer Kitabevi, 2008
- Arık M. Selim, Hadislerdeki 'Kırk' Sayılarına Genel Bir Bakış, İslâm Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (İMAD), Cilt: 1, Sayı: 1, 2014
- Ebu Yusuf, Kitabu'l Haraç, Akçağ Yayınları, 1982
- Hamidullah Muhammed, İslâm Peygamberi, İrfan Yayınevi, c: 1, 1966
- Mâtürîdî, Tevîlâtü'l Kur'an Tercümesi, Ensar yayınları, c: 6, 2017
- Uludağ Süleyman– Eraydın Selçuk, Erbain, TDV İslâm Ansiklopedisi, c: 11, 1995
- Üçer Cenksu, Alevilikte Musâhiplik, Araştırma Yayınları, 2011
- Ünal Asife, Cem Törenine Dinler Tarihi Açısından Bir Yaklaşım, Kültür Evreni Dergisi, Sayı: Kış (9), s. 9-22, 2011
- Yavuz Yusuf Şevki, Erbain, TDV İslâm Ansiklopedisi, c: 11, 1995

Varlık Üzerine

PROF. DR. CELAL TÜRER
Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Öğretim Üyesi
BÜSAM-Şehir Akademi

KONUNUN ELE ALINIŞI

İnsanın soru varlığı olduğu, sorular ve cevaplarla uğraştığı aşikâr. Çünkü meb'dede soruluyor; meadda zaten sorulacak. Fakat mebde ve mead arasında insan kendi sorularını kendisi ortaya koyuyor. Bu sorulardan belki de en kadimi, gerçekliğin ne olduğu hususudur. İnsan, etrafındakileri araştırmaya başladığı andan itibaren gerçeklik dediğimiz varlık sorunu, arkasında bir -loji dediğimiz düşünme ile tamamlanıyor. Bu noktada, varlığı mı düşünme, düşünmeyi mi varlık belirliyor, yani hangisi diğerini belirliyor sorunuyla karşılaşıyoruz. Eğer düşünmeyi; etrafımızdakileri, olup bitenleri anlama olarak ifade ediyorsak, bütün insanlığın düşündüğünü, hatta bu düşünmeyi ilk insana kadar götürebileceğimizi söyleyebiliriz. Ancak düşünme kelimesini büyük harfle söylediğimizde felsefenin de zaten bu hususu, düşünme sorununu ortaya koyduğunu görürüz -ki yazılı kaynaklar bakımından bunu Antik Yunan'a atıfla yapmak durumundayız-. Hemen altını çizerek başlayayım, düşünme hadisesini daha birinci aşamada 'teorik olarak' nitelediğimizde,

hemen antinomisiyle, yani pratik olanla karşılaşıyoruz. İnsanın etrafındaki olup bitenleri anlaması ile düşünme hadisesine teorik kaydını koymak birbirinden çok farklıdır; çünkü ikinci yaklaşım tarihsel herhangi bir kayda bağlanmadan bu hususu sağlamayı ifade ediyor. Nitekim bu durumun varlığı nasıl belirlediğini daha sonra ifade edeceğim.

Antik Yunan'da düşünme, bir adım sonra yine bir dikotomi ya da antinomi dediğimiz hususla, görünüş ve gerçeklik problemiyle karşılaşıyor ki felsefede karşılaştığımız bir sorun "görünüş ve gerçeklik" sorunudur. Çünkü Antik Yunan filozofları görünüşlerin aldatıcı olduğunu, onların arkasında bir gerçeklik alanının olması gerektiğini kabul etmiştir. Bu çerçeveyi göz önüne aldığımızda Antik Yunan'da düşünme, teorik olarak, tarihsel olana herhangi bir şekilde kayıtlı olmadan, görünüşün arkasındaki gerçekliğin nasıl olduğunu arayan bir arayışı seslendirmiştir. Bu arayışta, bir adım sonra sabit-değişken problemiyle karşılaşılmıştır. Antik Yunan'da düşünme, sabit olanı kavrama ya da idrak etme şeklinde anlaşılmıştır. Bu düşünme tarzı ister istemez Antik Yunan'dan itibaren modern döneme kadar varlığın nasıl anlaşılması gerektiğini de belirlemiştir. Buna ilaveten, böyle bir varlık anlayışına zemin olmak üzere insan yetilerine güveni de kısmen Sokrates ama özellikle Platon ve Aristoteles sağlamıştır. Buna göre gerçekliği idrak edebilecek insan yetileri insan ruhu içinde ya da insan aklı içinde mevcuttur. Çünkü Antik Yunanlılar hakikatin insanın içinde olduğuna, konuşma yoluyla ya da diyalog yoluyla içeriden dışarıya çıkabileceğine de inanıyorlardı.

Şimdi hasılamız, yani şu ana kadar ortaya koyduklarımız nedir? Varlığı elde ederken önce bir lojiyle karşılaştık: Onto ve loji. İkinci olarak düşünme Antik Yunan'da teorik bir faaliyettir, pratik değildir. Peki, niçin teorik faaliyet olarak anlaşılmıştır diye sorduğumuzda ki bu husus bizim düşüncemizi de belirleyen bir kabuldür; onlar gelip geçenin, değişenin ilmi olmayacağına inanmıştır. Sabit ya da daimiliğin olması gerektiğine, gerçeklik dediğimiz alanın sabit olan üzerinden anlaşılması gerektiğini kabul etmişlerdir. Bu duruma ilaveten, bir-çok, gerçeklik-görünüş, tümel-tikel, teorik-pratik, zorunluluk-zorunsuzluk, ruh-beden gibi felsefenin -bizim antinomi de dediğimiz- zıtlıklarla karşılaşıyoruz. Anladığım kadarıyla felsefe de bilim de din de sanat da bu zıtlıkların çözümünü ortaya koyma arayışıdır. Bu arayışı nasıl yaptıkları kendi yaklaşımları içinde değerlendirilmelidir. Tüm bu arayışlarda gerçeklikle karşılaşıyoruz veya zihin varlık anlayışını ortaya koyarken, onları her daim zıtlıklar içinde anlamayı önümüze getiriyor ve bu zıtlıklar hiçbir zaman kaybolmuyor. Mesela "bir ve çok" zıtlığını nasıl ortadan kaldıracaksınız? İkisini telif etme yoluna gidiyorsunuz. Dolayısıyla Antik Yunan'da düşünme bu şekilde anlaşıldı ve hakikaten böyle bir yol modern döneme kadar hayatı belirledi.

Şimdi bir zemin hazırlamak için söylüyorum. Modern döneme geldiğimizde bu seçimlerin çoğunun değiştiğini, mesela görünüş-gerçeklik ayrımının önemli ölçüde buharlaştığını görüyoruz. Çünkü fizikle metafizik arasında geçişler olabileceğini ifade ediyoruz. Yine bugün için teori mi pratik mi sorusunda teori değil, pratiğin öne çıktığını, hatta bugün teorilerin bile pratiğe gömülü olduğunu, pratikten çıkarılabileceğini düşünüyoruz. Sabit mi değişken mi sorusunun cevabı da değişmiştir. Cevabınız artık "değişken"dir. Çünkü metafizik her daim fizik ile beraber anlaşıldığından, modern dönemde düşünme de fiziğe tabi olduğundan kuantumda, belirsizlikle, olasılıklarla artık karşı karşıyayız. Fizikteki bu yaklaşımlar artık değişkeni takip ettiğimizi ya da tercih ettiğimizi ortaya koyuyor. Yine "bir" mi "çok" mu? Artık cevap "Çok". Ancak onu da yine bir'lemeye çalışıyoruz. Dikkat ederseniz tikelden tümele gidiyoruz. Oysa eskiden tümelden tikele gelirdik. Tüm bunlardan hareketle varlığın düşünme küreleri içinde, düşünmeyi nasıl anladığımız, onu nasıl konumlandırdığımıza bağlı olarak anlaşıldığını, konumlandığını söyleyebilirim. Şimdi bunu ifade etmeye çalışacağım. Bunu yapabilmek için bir iki hususu genel çerçeve olarak ifade etmeye çalışacağım.

Birincisi: Varoluşu anlamak için her daim resim çekeriz, resimler oluştururuz, eski ifadeyle tasavvurlar oluştururuz. Tasavvur, kavram, yani resm demektir. Bu durumu anlamak için fizikten yola çıkabiliriz; *phusis* Antik Yunan'da oluşan, daimi olarak ortaya çıkan, tezahür eden idi. Doğa, oluşan bir âleme tekabül ediyordu. Düşünce geleneğimiz bu hususu çok güzel adlandırmış: Kevn ve fesat âlemi. Yani içinde bulunduğumuz âlem daima değişen, oluşan bir âleme tekabül ediyor ve orayı anlayabilmeniz için sizin daima resimler çekmeniz lazım. Mesela anlama dediğiniz hadise, *understand*, durmak demektir. Arapçada ise *vakıf olmak* anlamındadır. Oluşu anlamak için önce durursunuz, fotoğraf çekersiniz; bu durumun adı tasavvur'dur. Dolayısıyla varoluşu anlayabilmek için önce resim çekmeniz ya da yapmanız, yani kavramlarınızı oluşturmanız lazım. Çünkü resim dediğimiz şey gerçekliğin nasıl olup bittiğini anlamadan ibarettir. O zaman ilk husus, kavram üretmektir. Kavram, gerçekliğin -tabiri caizse- modeli ya da anlaşılması ise, öncelikle bizim o kavramayı nasıl yaptığımıza dair düşünceye sahip olmamız lazımdır. Zira kavramlar gelişigüzel oluşturulmaz. Resimlerin,

tasavvurların muhakkak gerçeklikle ilintili olması, onları doğru bir şekilde yansıtması gerekir. O yüzden birinci sorun tasavvur, kavram üretebilme sorunudur. Kavram üretemezseniz, eğer varoluşu kendi kavramlarınızla anlayamazsanız, bu takdirde ödünç kavramlar alırsınız ve onlarla gerçeğe ya şaşı bakarsınız ya da onu yamuk/çarpıtılmış olarak görürsünüz. Çünkü kavramlar sizin gözlüğünüzdür. O gözlük neye odaklanıyorsa ya da nasıl bir çerçeve çiziyorsa varlığı öyle görürsünüz. Mesela bu durumu gösteren en temel örnek kadim dünyanın kavramlarıyla modern dünyanın kavramlarını birbirine karıştırmamızdır. Sözgelimi, İbn Sina'nın epistemolojisi dediğiniz andan itibaren marifet nazariyesi mi, epistemoloji mi? Sorunuyla karşılaşıyoruz. Bu hususların birebir karşılıklarını nasıl ortaya koyacağız. Kadim dünyadaki düşünmeyi aynıyla buraya taşımanız lazım yoksa çarpıtılmış ya da başka bir çerçeve içerisinde anlarsınız. Bu yüzden bize mahsus kavramlar üretilmesi gerekir.

İkincisi: Bu kavramları ürettiniz. Ne yaparsınız? Bu kavramlardan daha büyük bir resim çizmeniz lazım ki bunun adı da: Tefekkürdür. Tefekkür, kavramlar arasında ilişkiler kurma ya da büyük resmi oluşturabilmedir. Tefekkür dediğimiz bugün bizim Türkçemizde düşünmeye tekabül ediyor. Düşünme her daim tek kişilik bir iştir. Heidegger'in ifadesiyle düşünme, yolun her daim arkada olduğu bir arayıştır. Bir yazarı okuyup onun gibi düşünmek, "düşünme" değildir. Fikirleri değiştirmek de, yani bu fikri alıp şu fikre tahvil etmek de düşünme değildir. Düşünme, kavramlarınızla büyük resmi çizmektir. Çünkü Tanrı-insan-kâinat üçlüsüne dair yüksek şuur ya da medeniyet başka türlü gerçekleşmiyor. Tefekkür için öncelikle iklimin olması gerekir. İkliminiz yoksa tefekkür edemezsiniz. Tabii ki tefekkürün başlangıcı soru ve sorundur; ama soru ve sorunların, tabiri caizse, varoluşsal, egzistansiyel yani medeniyetinize ait olması lazım ki tefekkür gerçekleşsin. Tefekkür, öyle üç beş gün içerisinde iki kitap okuyarak gerçekleşecek bir husus değildir. Gerçekliğin ne olduğuna dair bir resim gerekiyor ve her daim o resmi yenilememiz, bilgisiyar diliyle "update" etmemiz lazım; çünkü tezahür (eden) devamlı değişiyor. Sizin o değişenin içinde değişmeyen sabitelerle; çektiğiniz resimle değişenin arkasında değişmeyenle bağlantılar kurmanız lazım.

Tasavvur, tefekkür'den sonra üçüncü T, bana göre sistemin dinamizmi ya da motor gücü "Tenkit"tir. Kavramlar ürettik, o kavramlarla bir ilişkiler sistemi oluşturduk, üçüncüsü de tenkit. Çünkü tenkit, tefekkürün lokomotifidir. Eğer bir kültürde -verili bir kültür olsa ya da vehbi bir kültür olsa da- tenkit faaliyeti yoksa elinizdeki malzemelerle sağlıklı yapılar oluşturamıyorsunuz. Eğer elediğiniz şeylerden üstte kalanlarla, yani sağlam ve uygun malzemelerle bir inşa gerçekleştirmeniz gerekir. Tarih sahnesine düşen bütün kavramların kabuk tuttuğu gibi düşünme de kabuk tutar. Düşüncede kabuk tutmanın İngilizcedeki karşılığı *fogyism*, eski kafalılıktır. Eski kafalılık yaşlanmakla alakalı değildir, kavramlarının içeriğini değiştirmemekle, güncelleyememekle ilgilidir. Çünkü kavramlar tazelenmek ister, tazelenmeyen kavramlar kokarlar. Kavramın kendisi değişmez ama onun içeriği, anlamı hatta idraki de değişir; o yüzden de tenkit faaliyeti lazımdır. Ama tenkit derken, 'yazar olamayan eleştirmen olurmuş' tarzında bir tenkit değil ifade ettiğim. Sözgelimi bir yazıyı, makaleyi "bunu beğenmiyorum" diyerek bırakmak eleştiri değildir; gerçekten yazar olmak, yani eleştirmek yol göstermektir. Gerçekten reddetmek kolaydır; ama yol göstermek çok zordur; çünkü konuyu bilmek lazım. Konunun problematiğini, sorunun ne olduğunu, o sorun niye serimlenememiş ve açılamamış; bütün bunları ortaya koymak gerekir. O yüzden de en temel lokomotif, T'lerden birisi, tenkit faaliyetidir.

Peki, tüm bu süreçler nerede yer alacak? Dördüncü "T" de: Tahayyül. Tahayyül, hayal dünyanızdır. Düşünmenizin içinde bulunduğu küredir. Sözgelimi 2+2=4 nerede duruyor? Tahayyül uzayınızda, düşünme uzayınızda duruyor. Tahayyülü ne kadar geliştirebilirseniz düşünme

METAFİZİK

Bilgimizle İlgili Problemler

1. Tümeller Problemi
2. Kategoriler
3. İdealizm
   - Öznel
   - Transandantal
   - Kesin
   - Mutlak
4. Realizm
   - Doğrudan
     - Naif
     - Seçici
     - Perspektif
     - Sağduyu
   - Dolaylı
     - Temsili
     - Eleştirel

Dünyanın Yapısı ile İlgili Problemler

1. Töz Metafiziği
   - Realist Perspektif
   - Görünüş–Gerçeklik Ayrımı
   - Töz Kavramı
   - Monizm
   - Mekanik Materyalizm
   - Diyalektik Materyalizm
   - İdealizm
   - Düalizm
2. Süreç ya da Oluş Felsefesi
3. Varoluş Felsefesi

Nicelik Açısından Gerçeklik

1. Monizm
2. Düalizm
3. Plüralizm

Nitelik Açısından Gerçeklik

1. Materyalizm
2. İdealizm
3. Düalizm
4. Oluş
5. Süreç

Doğayla İlgili Araştırmadan Kaynaklanan Metafizik Problemleri

1. Determinizm – İndeterminizm
   (Nedensellik – Kuantum ve Belirsizlik İlkesi)
2. Teoloji – Mekanizm
3. Mekân
4. Zaman

uzayınızın, düşünme dünyanızın, düşünme evreninizin farklı olabileceğini, onların birbirleriyle geçişler sağlayıp sağlamadığını test edebilirsiniz. Tüm bunlardan hareketle bu dört T'nin her daim zihninizde bulunması, zemin teşkil etmesi gerekiyor. Çünkü varoluştaki bütün her şey bu süreçlerde gerçekleşiyor. Kavramlardan başlıyor, düşünmenin kendisiyle devam ediyor, tenkitle yolu buluyor ve bütün bu süreçler tahayyül uzayında oluşuyor. Bunları bir girizgâh olarak söylüyorum. Zira ele alacağım varlık konusu işte bu oluşturduğumuz uzayda gerçekleşiyor.

VARLIK SORUNU

Kadim dünyada düşünme ile modern dünyada düşünme eyleminin/aktının varlık açısından serencamı, varlık metafiziği, varlık sorunu, varlık felsefesi olarak ortaya konabilir. Ama bütün bunlar bir şemada verildiği andan itibaren biz o tahayyül dünyası ya da o serencamı takip edemiyor, kavrayamıyoruz. Hemen açıklamaya çalışayım. Az önce verdiğim resmi lütfen aklınızda tutun. Eğer siz kadim dünyadaki gibi, ortaçağ düşüncesi de dâhil olmak üzere varlık hususunda bir'i, teoriyi, sabitlikleri, tümeli, zorunluluğu tutuyorsanız varlık doğal olarak bu kabullerinizden ortaya çıkar. Ama modern dünyadaki gibi fizikten, pratikten yola çıkıyorsanız, zorunsuzluğu esas alıyorsanız, çokluğu, yani pluralizmi önceliyorsanız, tikelleri esas alıyorsanız bu sefer de varlığın resmi başka şekilde ortaya çıkacaktır. O yüzden de 'varlık problemi işte şudur' demek yerine bence tarihsel bir serencam ya da sıra içinde anlamak lazım.

Bir felsefe öğrencisine, varlık sorununu teknik anlamda ifade ettiği kavramdan yola çıkarak anlatmaya çalışırız. Bu çerçevede "varlık" kavramını bazen metafizik bazen ontoloji olarak ifade ettiğimizi belirtmeliyiz. Bilindiği gibi kavramlar arkalarında tezahür eden gerçeklikleri seslendirirler. Varlıkbilim de bazen metafizik olarak karşımıza çıkıyor bazen de ontoloji olarak çıkıyor. Bu farklılık, girişte belittiğim gibi, kavramın serencamından kaynaklanıyor. Ontoloji kelimesi her ne kadar Aristoteles tarafından kullanılsa da bugün varlıkbilim ifadesi, yani modern dönemde, metafizikten farklı olarak ontoloji olarak, büyük varlığa değil de bugün insani varlığa, tarihsel alanda olana işaret edecek şekilde kullanılıyor. Sözgelimi Nikolai Hartmann'ın ontoloji görüşü dediğinizde, Hartmann, varlık ancak insanda gerçekleştiği için, varlıkbilim insanda zeminlenmeli diyerek insani varoluşu ifade ediyor. Başka bir ifadeyle nesnenin kendisi dışarıdaki âlemdir ve onların varlığı da (kavranması sebeiyle) insana bağlıdır diyor. Dolayısıyla günümüzde metafizikten "ontolojiye" bir geçiş var; bugün metafizik kelimesi Aristotelesçi anlamda kullanılmıyor. Kavramın kendisinden vazgeçmediysek de anlam içeriğinin değiştiğini görüyoruz. Bu yüzden birinci

sorun metafizik kelimesinin anlamlarına dair farklılıklar. Metafizik, ilkin "var olana ilişkin bir araştırma" olarak tarif ediliyor. Lütfen tahayyül edelim, varlık problemiyle nasıl karşılaşıyoruz. Ben size üç tane önerme söyleyeceğim. 1-Ayşe bir öğrencidir, hariçte varlık, yani dış dünyada varlık. 2-Anka kuşu vardır, zihinde varlık. 3-Cenab-ı Hak ya da melekler vardır. Onları da hakiki varlık olarak kabul ediyoruz. Üç tane varlık var; son ikisini alıp soyut varlıklara irca etmiş olalım. Somut ve soyutta daimi olan varlık kipi nedir? Somut; dokunabildiğim, hissedebildiğim, mahsusatıma tekabül eden şeyler. Peki, anka kuşu? Neye tekabül ediyor. Peki, ona zihinsel varlık diyelim. Sıkıntı da tam burada ortaya çıkıyor: Onun var olma modunun zihinsel olması ile hariçte varlığın modu aynı mıdır? Ayrı ise fark nedir? Zorunlu varlık, yani Cenab-ı Hak dediğimiz andan itibaren sorun daha da karmaşıklaşıyor. Çünkü gerçeklik dediğimiz şey 'her ne ise o olan', nedir sorusu hep önümüzde duruyor. Bu yüzden metafizik var olana ilişkin bir araştırma olarak başlamıştır. Parmedines'ten önce Antik Yunan felsefesinde "varlık" kelimesini bulamıyoruz. Onun yerine "var olanlar"la karşılaşıyoruz. Varlık kelimesi var olanların tümünü içeren, onları bir şekilde yansıtan soyut kavram olarak anlaşılmıştır. Antik Yunan'da tanrılar dahi var olanlar sınıfındaydı. Kavramın soyut, münezzeh, aşkın, transandant olana işareti daha sonra oluşmuştur. Dolayısıyla ilk sorun; Var olanın ne olduğu sorunudur. Bugün bile "bu bir maddedir" dediğinizde sorunumuzun devam ettiği söylenebilir. Madde nedir? Hacmi olan, yer kaplayan, vs. dediğinizde tarifiniz, 17. yüzyılın tarifini seslendiriyor. Şu an "madde enerjidir" diyoruz. Hatta onun atom altı dünyasıyla karşılaştığımızda, maddenin nasıl bir enerji olduğunu kavrayamıyoruz. Dolayısıyla, var olanın ne olduğu konusunda, tabiri caizse, birkaç adım atmış bile değiliz. Çünkü yaşadığımız gerçekliğinin ne olduğu meselesi, çok temel bir soru olarak hala karşımızdadır. İsterseniz bu hususu test edelim: Önümdeki bardak dolu mu boş mu? Yarısı dolu yarısı boş diye geçiştirebilirsiniz ama bunun gerçeği ne kadar yansıttığı; tam olarak ne olduğu ve işaret ettiğiniz anlam nihayetinde dünyanızla alakalıdır. Dolayısıyla var olanın ne olduğu konusunda hala derin bir cehalet içindeyiz.

Metafiziğin ikinci anlamı, "Nihai gerçekliğin bilimi", ki Platoncu bir tanıma tekabül eder. Çünkü Platon görünüşün arkasında gerçekliğin bulunduğunu, bizi gerçekliklerin yönettiği hususunu kabul etmiştir. Kanaatimce bu durum bizim için geçerli idi; bizi fizik yönetmez, metafizik yönetirdi. Peki, bugün gerçekliğin görünüşün arkasında durduğuna hala inanıyor muyuz? Bir zamanlar inanırdık. Platon gibi İslam düşünürleri de metafiziği benzer şekilde ele almışlar, metafiziği gerçekliğin bilimi olarak ifade etmişlerdir. Burada "bilim" lafzını sosyal bilimler ya da sayısal bilimler olarak değil, araştırma modu olarak ifade ediyorum.

Metafiziğin üçüncü anlamı,"bir bütün olarak dünya bilimi"ne işaret eder. Bu tarif modern dönemde, özellikle pozitivizme karşı çaresiz düşen insanların bir dünya bilimi ya da bir dünya görüşü oluşturabilmek için tekrar metafiziğe müracaat etmesiyle ilgilidir. Çünkü hakikaten tümüyle fizik ya da fiziğin atıflarıyla bir dünya görüşü oluşturulamadığı için metafizik bir dünya bilimi, nihai anlamda bütün her şeyin üstünde müracaat edilecek bir alan olarak kabul edilmiştir. Mesela antropoloji, sosyoloji gibi çeşitli bilimlerden yola çıkıyorsunuz; fakat bütün bunlardan bir dünya bilimi oluşturmak mümkün olmuyor; felsefeye müracaat etmek zorunda kalıyorsunuz. Yaklaşık 150 yıl önce A. Comte, altı bilimi bir nevi toplayarak hakikate eşitledi; ama başaramadı. Dolayısıyla bütün bilimlerin üstünde o bilimlere yön verecek ya da bir eksen çizecek bir metafiziğe ihtiyacımız var. Modern dünya bu hususu, kısmi de olsa kabul etti.

Son olarak, metafiziği "ilk ilkelerin bilimi" olarak ifade edebiliriz. İster Aristoteles'e atıfla geriye gidin isterse ilk sonuçları, sebepleri hatta buna *a priorileri* dâhil edin, metafizik nihayetinde dönüp dolaşıp belli ilkeler üzerinde, kabuller, aksiyomlar üzerinde gerçekleşiyor. Mesela hakikat teorilerine göz atalım. Şu ana kadar ana hatlarıyla üç tane hakikat teorisi ortaya konulmuştur. Bunlardan biri tekabüliyet teorisi: Karşımda bir bardak var, zihnimde minyatürize edilmiş zihinsel varlık olarak bir bardak fikri var. Bu teoride iki nesnenin, yani zihinsel olan ile dış dünyada olanın birbirine tekabül ettiği varsayılır. Bu açıkça bir kabul, bir aksiyomdur. Çünkü düşüncenin kategorileri ile varlığın kategorileri Aristoteles'ten itibaren özdeş kabul edilmiştir. Peki, başka türlü doğruluk teorisi mümkün müdür? Tabii mümkün. İkinci teori, "Tutarlılık teorisi"dir. Teori rasyonalizmden değil empirisizmden yola çıkmıştır. Bu hususu anlamak için dış dünyada bir elma tasavvur edelim. Bu tasavvurda rasyonalistlerin işi kolaydır. Çünkü elmayı ele aldığım zaman zihnimde "elma fikri" canlanır; zira zihin nesneyi yansıtan bir ayna konumundadır. Ama empiristler bu hususun rasyonalistlerin iddia ettikleri gibi olmadığını ifade ederler; elmayı görürsünüz, önce şekli ya da sertliği bir duyum olarak gider, sonra rengi, biraz yakınınıza getirirsiniz kokusu gider. Sonra dişlerseniz çıtırtıları, sesi gider ve nihayetinde tadı gider. Beş duyu ile birlikte bu duyumlar zihinde bir fikre/ideye dönüşür. Peki, bu durumda reel, yani nesnel olan ile zihinsel arasındaki bağ nerede kurulacak? Sadece duyumlar bilinebileceği için gerçeklik, doğruluk dediğimiz hadise duyumların getirdiği ile zihnin işlediği süreçte biter. Bu

teoriye göre zihnimdeki birinci elma fikri ile ikinci elma fikri birbirleriyle tutarlılık oluşturuyorsa doğrudur. Bu husus da hakikate dair bir kabulü seslendirir. Üçüncü teori meseleyi pragmatik zeminde kabul ederek der ki, birincinin dış dünyadaki elma ile zihindeki fikirleri nasıl bir araya getirdiği meselesini; elmadan zihne, zihinden elmaya nasıl geçildiği hususunu sorgular. Konuşmanın başında ifade etmiştim. Antik Yunan dünyası insan yetilerinin hakikati kavrayabileceğine inandığı için süje ile obje arasında bağlantısızlık görmemeştir. Ama Locke'dan itibaren bugünkü dünya, insanın bilgi yetilerinin gerçekliği kavrama noktasında eksik olduğunu düşünmüş, çok mütevazı bir tavırla gerçekliğin yapsını bilmeden vazgeçmesini, bunun yerine insan zihninin sınırlarını tartışmasını tavsiye etmiştir. Emprisitler bilginin sınırları hususunda "Fiziğe", bir tür soru işareti koyuyor, metafiziğin ise kavrayamayacağını ileri sürerler. Antik Yunan dünyasında hakikat benim içimde; ruhumda ya da aklımda idi. İçimdeki hakikate, bir çengel atabilir, onunla bir bağlantı kurabilirdim. Oysa modern dünyada hakikat nerede, bilgi nerededir? sorularının cevabı, genel kabul "her yerde", yani "uzayda", dokuda, masada vs. olarak cevaplanabiliyor. Sözgelimi e-maillerinizi nerede saklıyorsunuz? Elbette uzayda saklıyorsunuz. Vücudumdaki uzuvlar, sözgelimi bağırsağım kendine göre bilgi hafızasına sahip. Aynı şekilde parmaklarım, ellerim, bilgi hafızasına, önceki deneyimlere sahip. Dolayısıyla bilgi her yerde kabul edilmektedir. Şimdi siz aynı hususu varlık sorununa uyguladığınızda bakıyorsunuz ki, düşünme sorunu, yani varlığa nasıl yaklaştığınız, varlık sorununu belirliyor. Bu yüzden ilk ilkeleri nasıl koyuyorsanız, mesela Kant'ın *a priori*leri gibi, o ilkeler aşağıdaki bütün duyu verilerini belirleyen bir hususiyete sahip oluyor.

Tüm bunlardan hareketle, 'varlık nedir? ya da metafizik nedir?' sorusunun tarihsel serencama göre anlaşılması gerektiğini ifade ediyor, ileri sürüyorum. Maalesef düşünce modumuzdan uzaklaştığımız için metafizik bize "fizik ötesi" olarak tercüme ediliyor. Oysa Aristoteles'ten beri aklı başında bütün insanlar *meta-ta-fizika*yı fizikten sonra gelen kabul ediyorlardı. Çünkü gerçeklik dediğimiz şey sadece *phusi*se bağlı değil; aynı zamanda *phusis*ten sonra gelene bağlı olarak, onunla birlikte anlaşılmıştır. Metafizik, *phusis*in, yani fiziğin ötesi değildir. İki yüz yıldır felsefenin metafiziğe kapıyı kapatmasında, Pozitivizm'in, özellikle Viyana Okulu çevresinin *phusis*in bize yeterli olduğunu ifade etmesi etkili olmuştur. Son iki yüz hariç iki bin altı yüz senelik felsefe tarihinde *meta-ta-fizika*, fizikten sonra gelen olarak anlaşılmıştır; bu yüzden metafizik her daim olacak ama onun yapılma ya da anlaşılma biçimi farklılaşmıştır. Kadim dünyada metafizik kurucu öğe idi, fizik buna göre yorumlanıyordu. Şimdi tam tersi, önce fizik kuruluyor metafizik fiziğe, yani pratikte gömülü olan teoriye göre oluşuyor. Bu durumu anlamak için Whitehead'i örnek verebiliriz. Whitehead'e göre bizim gerçekliği anlamamız bir uçağın uçuşuna benzer. Uçak fizik alanından kalkar mâverâyı, yani metafiziği dolaşır ve tekrar fiziğe iner. Gerçeklik anlayışımız da fizik alanından kalkıp metafiziğe ve yeniden fiziğe dönmelidir. Dücane Cündioğlu'nu takip ediyorsanız, sürekli fiziksiz metafizik ya da metafizik alanda fiziğin eksikliğinden söz eder. Çünkü bugün İslam düşüncesinin temel sıkıntısı, metafiziksel düşünce kadim dünyaya ait iken fiziğimiz moderni yansıtmasıdır. Modern fiziği kullanıyor, onun nimetlerinden faydalanırken metafiziksel alanda hala kadim dünyaya ait olanı seslendirmekteyiz. Bu çabamızın gerçekleşmediği aşikârdır.

Ben "metafizik" teriminin sicilli bir kelime olmadığını hala kullanılabileceğini düşünüyorum. Heidegger metafiziğe çağrıyı niye yapıyor? Çünkü varlık sorunu gündeme gelmezse, değerlerin korelatı dediğimiz şey oluşmuyor. Biliyorsunuz varlık sorunu 17. yüzyıla, Descartes'a kadar felsefenin belirleyici sorunudur. Bizde konu edilen bir husustur: Metodoloji sorunu. Vusulsüzlüğümüz usulsüzlüğümüzdendir. Usul nedir, metot nedir? Usul, asıllar demektir. Metot ise "tarik" demektir. Peki, usulle metot niye yer değiştirdi

derseniz, Descartes üstadımız yaptı bunu. Descartes varlığın yerini bilinçle değiştirdi. Varlıkla bilincin yeri değiştiği andan itibaren bilincin ispatlanması asıllara göre değil, metoda göre oluştu. "Düşünüyorum o halde varım" önermesini hatırlayın. Eğer analiz edersek, *Cogito*, o halde varım, dedi. Varlığı garanti altına alabilmek için Tanrı'ya müracaat etti. "Tanrı varsa, var olanlar var." Peki, kadim dünyada, Orta Çağ'da, birinci sırada ne vardı? Tanrı, zorunlu varlık. Zorunlu varlığı ispat etmek için herhangi bir metodolojiye ihtiyaç var mıydı? Yok, bizatihi kaim diyorduk. Bütün teorik düşünceler en genelden başlamalıdır, en genel ise Zorunlu Varlıktır. Dolayısıyla 17. yüzyıldan itibaren bilinç ile varlığın yer değiştirdiği; bilinci ispatlayabileceğimiz bir zeminin olması gerektiği düşüncesi oluştu. Düşüncenin ispatı ise ancak yöntemle olacaktır. Descartes *Yöntem Üzerine Düşünme*'de ne diyordu? Bütün insanlarda akıl olduğu halde niçin insanlar farklı düşünüyor. Öyle bir yöntem bulacağım ki herkes makulü, aklî olanı düşünecekler. Ama kadim dünyada düşünme neye tabidir? Varlığa tabidir; İlmin malumata tabi olması bu anlamdadır. Düşünebilmek için varlığın olması lazımdır. Dolayısıyla bir ile üçün (varlık ile bilincin) yeri değiştiği andan itibaren metafizik geriye düştü. Geriye düştüğü için de devamlı epistemoloji, bilgi ön planda kaldı. Fakat bilginin korelatı yok, karşılığı yok çünkü. En basitinden ifade edeyim. Bugün bir kimsenin cv'sine bakıyorsunuz, cv ne ifade eder? Karakter mi ifade eder? Varlığını mı ifade eder? Bilgisini ifade ediyor. Onun varlık korelatına referans veren bir şey değil. Okulu bitirmiştir, şunu yapmıştır, siz bilgi arıyorsunuz. Karakter arıyor musunuz? Ya da herhangi bir şekilde o bilginin üzerinde duracağı şahsiyeti arıyor musunuz? Oysa varlık da bilgi de değer de sadece şahsiyet üzerinde durur. Onu aramıyorsunuz, bilgiyi arıyorsunuz. Bilgiyi esas kabul ettiğiniz zaman, Yusuf Kaplan ifade eder, bilgi hâkim olmayı beraberinde getirir. Bu hâkimiyet ister istemez daha fazlaya evrilir. Çünkü bilginin korelatı yoksa varlıkta, ontolojik güvensizlik çekiyorsunuz. Ontolojik güvensizliği ortadan kaldırmak için de daha fazla bilmeye yöneliyorsunuz, hükümran olmaya yöneliyorsunuz. Derdim şu, varlık sorunu, *meta-ta-fizika* ya da bugünkü adıyla ontoloji, -aradaki farkları lütfen atlamayın- tarihsel süreçler içindeki tanımlarına ya da serencamına göre anlaşılır.

Toparlayacak olursak, metafizik sorunu ya da varlık sorunu bize üç şekilde görünür. Felsefenin bütün problemleri de bu noktada kendisini gerçekleştirir. Bana 'felsefede en zor konu nedir?' diye sorsanız varlık sorunudur, derim. Çünkü gösterebileceğimiz karşılığı yok. Biliyorsunuz, çok genel bir tabirdir: Varlık, bilgi ve değer; üçü felsefe için sacayaktır. Varlıktan başlıyorsanız yolunuz muhakkak bilgiye ve değere gidecek ve onun tekrar varlıkta test edilmesi lazım. Bilgiden başlıyorsanız, varlık ve değer olmazsa eksik kalıyor. Değerden başlıyorsunuz, değerin, bir yüzü varlığa bakıyor diğer yüzü epistemeye bakıyor. Şimdi, bu bilgiyi ve değeri bilmek gerekiyor ki varlığı ortaya koyabilelim. Çünkü varlık dediğimiz

şey, tezahür eden, ne olduğunu karşımıza çıkarandır. Mesela Heidegger, düşünmek kelimesini varlık anlamında ifade edecekken şöyle söyler: '- ile ikamet etmek'. Düşünmek, birlikte ikamet etmek, yani -ile ikamet etmek. Bu, çok güzel bir tabirdir. Çünkü Müslümanlar için de aynı şekildedir. Var olanlar insanlardır, eşyalardır, zihni varlıklardır ya da Cenab-ı Hak'tır. Şimdi düşünmeyi '-ile ikamet etmek' olarak anlayalım: Varlıkta ya da var olanlarla ikamet etmek. Ne ile ikamet ettiğimiz varlığı belirliyor. Ya insanlarla ikamet ediyoruz ya nesnelerle ikamet ediyoruz ya zihinsel hayallerle hülyalarla ikamet ediyoruz ya da Tanrı'yla ikamet ediyoruz. Daha da somutlaştıralım. Düşünmek varlığa saban atmaktır. Saban nasıl toprağı yarıyorsa düşünmek de varlığı şekillendiriyor. O zaman neyi düşündüğümüz aslında bizim varlığı nasıl ortaya koyduğumuzla, tezahür ettirdiğimizle alakalı. Bunu sadece varlığın nasıl bir kip ya da mod olduğunu ortaya koymak için söyledim. Yoksa naif realistler gibi 'karşımda duran varlıktır, benim bütün vazifem varlığı anlamaktır' dediğiniz andan itibaren yanlış yaparsınız. Çünkü her şey aslında tezahür edenden başka bir şey değil. Bir örnek vereyim. Siz ahlakı karşımda duran, masa başında, olmuş bitmiş bir hadise, konu olarak mı görüyorsunuz, yoksa ahlak dediğinizde benim de içinde bulunduğum sizin de içinde bulunduğunuz duruma tekabül eden bir tezahürü mü kastediyorsunuz. Varoluş tezahür edecek, siz o tezahür üzerindeki refleksiyonu/teemmülü değil de 'Kant'ın ahlakı böyledir' diyerek tezahür edenin teorik formunu mu söyleyeceksiniz. Gerçeklik, zaten burada tezahür ediyor. Heidegger'in, 'teorik yapılara, önceden tanım ve anlamalara değil de tezahür edene, yani var oluşa bakın' demesi oldukça anlamlıdır. Hakikat başka türlü nasıl ortaya çıkar? Eğer siz, şimdi ve burada tezahür edenin ne olduğuna dair fikir geliştiremiyorsanız, ödünç bakışlarla, kavram ve resimlerle yetinirsiniz, devamlı olan biteni öyle yorumlamaya çalışırsınız. O yüzden varlık sorunu devamlı epistemoloji ve değerle ortaya çıkıyor. Zor bir sorun derken bunu kast ediyorum.

METAFİZİK PROBLEMLER

Geriye baktığımızda üç temel problemle karşılaşıyoruz. Birincisi, bilgiden doğan, bilgi ile ilgili olan metafizik problemler. İkincisi, dünyanın yapısı ile ilgili problemler. Üçüncüsü ise doğa ile ilgili metafizik problemler. Bu problemleri aslında bir araya da getirebilirsiniz. Batının kabul ettiği sistematik böyle; farklı sistematiklerle başka türlü de ifade edebilirsiniz. Temel sorun, varlığın kaynağı sorunudur. Dolayısıyla kaç tane varlık modu ya da kipi vardır diye sorarsanız, şu ana kadar varlık dediğimizde beş tane anlayış vardır: "Varlık maddedir" diyen materyalizm. "Varlık ideadır" diyen idealizm. "Varlık madde ve ideadır" diyen düalizm. "Varlık oluştu"r diyen oluş felsefesi ya da süreç felsefesi. "Varlık fenomenler, tezahürlerdir" diyen fenomenoloji. Altıncısı, yedincisini de üretebilirsiniz.

Bütün bunların, yani varlığın niceliksel anlamda ifade edildiği üç temel vardır: Monizm, düalizm, pluralizm. Bu resim en genel tabloyu ifade eder. Mesela bugün materyalizmin çoğu kez natüralizm olarak göründüğünü söyleyebilirim. Materyalizm şu an küreyi saran bir akım. Materyal olan, Demokritos'un atomları ya da Epikuros felsefesinde olduğu gibi, şu an bir maneviyatçılık oluşturuyor kendisine göre. Yani maddecilik dediğinizde bedenden ruhu üreten anlayışlar var. Sözgelimi sosyal Darwincilik buna işaret ediyor. O yüzden de hiç yabana atmayın bu akımları. İdealizm hala sıcaklığıyla devam ediyor. Matrix filmini hepiniz seyrettiniz, etkilenmeyen var mı Matrix'ten? Hakikaten, Matrix'e girdiğinizde gerçekliğin hiç de öyle olmadığı düşüncesiyle karşılaşıyorsunuz. Düalizm, naif realistler tarafından ya da bizler tarafından, ruh ve maddeden oluştuğumuz fikriyle kabul ediliyor; ama ruh ve maddeden oluştuk dedikten sonra ikisini nasıl birleştireceğiniz problemiyle karşılaşıyorsunuz. Yani midem ağrıdığı için mi moralim bozuk ya da moralim bozuk olduğu için mi midem ağrıyor, hala çözemedik bunları.

Süreç felsefesi, oluş felsefesi yine çok tutulan bir anlayış. Neden diye sorarsanız, işin isterseniz ta başına gelelim. Karşımda duran varlık mı, var oluş mu, oluş mu? Hangisini tercih edersiniz? Varlık kelimesini kullananlar, hele de büyük harfle kullananlar bir Tanrı ve Tanrı'nın oluşturduğu, Tanrı-âlem ilişkisi de dâhil olmak üzere bir varlığı kabul ederler. Peki, oluş derseniz? Tanrı etkin midir? Belki de içindedir. Peki, var oluş derseniz? Tanrı da mı dâhil buna? Mesela süreç felsefesi bunu ifade eder. Bunu niçin söyledim? Heidegger'in ya da çok daha önceleri filozofların sorduğu soru: Niçin yokluk değil de varlık vardır? Cevabını çözemezsiniz. Tarihsel süreçte üç tane cevabı olmuş. Birincisi Antik Yunan'ın kabul ettiği, varlık zorunluluktur. Varlık olmak zorundadır. Bütün antik felsefe, bunun üzerinden yürümüş. İkincisi, varlık oluştur. Hint düşüncesi, Çin düşüncesi'ne atıfla söylüyoruz. Üçüncüsü de bizim düşüncemiz, varlık kemaldir. Hangisini seçeceksiniz meselesi de önemlidir; çünkü hangisini seçtiğinize göre varlık anlayışınız değişiyor.

İslam düşünürleri niçin Zorunlu Varlık kavramından başlamışlar? Zira tümelden tikele, Zorunlu Varlık'tan mümkün varlığa geçmek düşünme modu idi. Böylelikle Tanrı'dan âleme İslam düşüncesindeki meratibu'l vücudu yani varlık mertebelerini, oluşturmuşlardır. Buna ilaveten Zorunlulukla kemali birleştirmişlerdir. Çünkü 'varlık, kemaldir' dediğinizde bu epistemik anlamda temellendirilebilecek bir şey değildir; zira yaşantısal olana işaret eder. O yaşantının muhakkak makul,

istidlalli çerçevesi olmak zorundadır. İşte o çerçeve teorik düşünme olarak Antik Yunan'da vardı. Düşünürlerimiz, Zorunlu varlık fikriyle kemal fikrini, tümel ile tikeli, teori ile pratiği bir araya getirmiştir. Böylelikle İslam düşüncesi Antik Yunan'dan üstün bir varlık teorisi ortaya koymuştur. Antik Yunan'da varlık teorisinin dayandığı en temel husus töz metafiziğidir. Töz metafiziği de ilk hareket ettiriciye ya da İlk ilkeye kadar gider. Ama İslam düşüncesi ilk hareket ettiricinin mahiyetinin olup olmayacağı, inniyeti, hüviyeti, hakikati meselesi gibi hususları varlık teorisi içinde tartışmıştır. Tekraren ifade ediyorum, İslam düşünürlerinin varlık teorileri Antik Yunan'ın zorunlu varlık fikrinden kat be kat üstündür; elbette bu husus kendi düşünce küremiz içinde geçerlidir.

Peki, meseleyi bu güne taşırsak, bugün varlık anlayışımız ne ifade ediyor? Zorunlu varlığı, akıllar teorisini, melekût âlemini vs. teorik olarak kabul edebiliriz. Peki, bugün mahsusat âlemi ile makulat âlemi, yani Zorunlu Varlık arasındaki ilişkiyi nasıl kuruyoruz? Kuramıyoruz; çünkü *phusis,* tezahür eden, kevn ve fesat âlemi değiştiği için, aynı şekilde bakış da değiştiği için eski metafizikle uyuşmuyor. O yüzden de bugün yeni bir varlık teorisini oluşturmamız lazım. Çünkü İbn Sina'dan Gelenbevî'ye her kimin varlık teorisini alırsanız alın kadim dünyayı seslendiriyor. Ama varlığın kemal olduğundan, Varlık'ın zorunlu olduğu düşüncesinden hala vazgeçmedik. Bu noktada tümdengelimsel değil de tümevarımsal yolu takip etsek daha iyi olur diye düşüyorum. O yüzden de varlık anlayışları nihayetinde doğa ile ilgili, dünyanın yapısı ile ilgili, bilgi ile ilgili üç temel mesele olarak karşımıza çıkıyor. Bunları teknik anlamda ayırdığımızda ne ile karşılaşıyoruz?

Bilgi ile ilgili temel problem, meşhur tümeller problemidir. Tümeller gerçek midir değil midir?; insan dediğimizde "insan" terimi bir gerçekliğe mi işaret eder yoksa bir kavram mıdır ya da boş bir ad mıdır? Orta çağda bu mesele uzun uzadıya tartışıldı ve bugün de karşılığı hala mevcut. Çünkü eğer siz gerçektir der; realist bir tutum benimserseniz, nazarın manzarasıyla alakalı olarak, kavramın mefhumuyla alakası gibi, insanın gerçekliğini kabul etmeniz gerekir. 14. yüzyılda nominalizmin yaptığı ise, Hıristiyan düşüncenin, kilisenin, Hz. İsa'nın aklınıza gelecek bütün kavramların içini boşaltmasıdır. Nominalizme göre kavramların gerçekliği yoktur, onlar boş birer addır, kavram bile değildir. Şimdi, sosyali, toplumsalı tartışalım. 18. yüzyıla kadar sosyal bir gerçeklik alanı mıdır değil midir? Veya şöyle ifade edeyim. Kadim dünyada birey mi toplum mu önceliklidir? Toplum derseniz yanılırsınız; cevap birey olmalıdır; çünkü toplumun ontolojik gerçekliği yoktur. Toplumun gerçekliği, bireylerin ontolojisinden kaynaklanır. Tek tek bireyler toplumu meydana getirtir. Peki, modern dünyada toplumun ontolojisi mi bireyin ontolojisi mi önceliklidir ya da önemlidir? Mesela Necip Fazıl'ın ifadesiyle 'kim var dendiğinde sağına soluna bakmadan ben varım diyebilecek bir gençlik' var mı, şu an durumumuz öyle mi? Realiteyi toplum mu daha çok belirliyor birey mi daha çok belirliyor? Cevap, toplum belirliyor olmalıdır. Toplumsal gerçeklik bireysel gerçeklikleri de belirleyen bir hususiyet haline geldi. 18. yüzyıla kadar bu olgu yoktu; sosyoloji ilmiyle birlikte ortaya çıktı. Yani sosyo bir ontoloji oluşturdu. Bu yüzden tümellerin gerçekliği meselesi hala önemlidir. Aynı şekilde biz toplum, millet, aklınıza gelebilecek bütün değerler, cesaret gibi hususları gerçeklikler olarak mı yoksa kavramlar mı ya da boş adlar olarak mı anlıyorsunuz? Modern dünya iki ve üçüncüsünü kabul ediyor. Kavramları, içlerinin bizim tarafımızdan doldurulduğu, ontolojileri olmayan hususlar olarak görülüyor. Daha açık bir ifadeyle söyleyeyim; Kadim dünyada din, ontolojisini bizi de saracak bir biçimde var kılan bir varlık alanına sahip idi. Peki, modern dünyada nerede? Bilincimizde. Mesela, Müslümanız dediğimiz andan itibaren o ortak ontolojiye seslenmiyoruz. Müslüman liberal olabilir, Müslüman demokrat olabilir, Müslüman şu olabilir Müslüman bu olabilir. Dikkat edin, ontoloji artık varlığın kendisinden bireyin bilincine düşmüştür. Bu durum şunu gösteriyor: Realizm dediğimiz hadise bugün konseptüalizm ya da nominalizm olarak karşımıza çıkıyor. O yüzden kavramlar neye işaret ederler meselesi, tümeller problemi bilgiden doğan metafizik problemeler içerisinde önemli bir sorundur.

İkincisi, kategoriler sorunu ki çok zor bir sorundur. Kategoriler sorunu aslında varlığın ne olduğu sorunuyla eş zamanlı ilerliyor. İster rasyonalizmi anlayın ister kadim dünyayı anlayın; geçmişte herhangi bir kavram, her hangi bir resim karşıda duran nesnenin zihnime tab edilmesi şeklinde anlaşılıyordu. Yani nesne 'her ne ise o', zihnimde bir tab üretiyor. Bu taba uygun bir resim zihnimde oluşurdu. Kategori kavramını Türkçemizde anlamanız zor; ama Arapçası çok güzel, 'ma'kulat', akledilebilirler anlamındadır. Çünkü bir şeyin varlığı Aristoteles için on tane kategoride gerçekleşir; on birinciyi bulamazsınız, der. Ve bu anlamda varlığın kategorileri ile düşünmenin kategorilerinin özdeş olduğunu, aynı olduğunu, nesnenin zihnime onları tab ettiğini söyler. Peki, nedir onlar? Töz, nicelik, nitelik, ilgi, etki, edilgi, zaman, mekân, durum, hal. Hakikaten bir şey ya bir zamandadır, ya bir mekândadır, ya bir durumdadır, ya etkindir, ya edilgindir, ya bir şeye sahiptir, ya niteliksel dir, ya nicelikseldir ve bütün bunları içeren kendinde toplayan bir *substratum*, yani bir töz vardır. Bu töz olmazsa o niteliklerin hiç biri bir yerde durmaz. Hatırlatayım, Antik Yunan dünyası ve

orta çağın dünyası nitelikseldir. Varlık niteliği içinde değerlendirilir. Meratib-i vücudu hatırlayın: Cisimler, yani cansız varlıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar, melekût âlemi ve Cenab-ı Hak. Varlık mertebeleri bu sıra ile anlaşılır ve hepsinin sui generis, yani kendine mahsus niteliği vardır. Eğer tabiat anlayışına bakarsak, doğada niteliksel bir ayrım söz konusudur: Ay üstü âlem, ay altı âlem. Modern dünyaya geldiğimizde ise varoluş niteliksel midir niceliksel midir? sorusunun cevabı niceliksel olacaktır. Niteliksel olarak çözdüğünüz şeyler nicelikselde karşılık bulamaz. Tersinden söyleyeyim, şimdi niceliksel olan niteliksel olanı karşılıyor. Çokça bildiğimiz bir örnek: Hz. Süleyman Kur'anda bildirildiğine göre karıncalarla konuşur. Oysa natık olan sadece insandır, niteliksel dünyada karınca konuşmaz. Peki, niceliksel dünyada karınca konuşur mu? Karıncaların çıkardığı sesleri kayıt altına alırsınız, bilgisayar programına koyarsınız, korelasyonlarıyla, varyasyonlarıyla birlikte bakarsınız onların da bir dilinin olduğunu görürsünüz. Niteliksel dünyada karıncanın konuşması mucize iken niceliksel dünyada çözebildiğimiz bir hadise haline gelir. Bu yüzden kategoriler meselesi, makulat meselesi niteliklerin üzerinde bulunduğu töz ya da nesne anlayışı ile idrak ediliyordu. Kant bu hususta bir devrim yaptı: Nesne kendisini zihne tab etmiyor; akisne akıl nesneyi belirliyor, tab ediyor. Bu, iki yüz yıldır kabul ettiğimiz bir gerçeklik haline geldi. Nesneyi biz, nesnenin bize kendisini gönderdiği şekliyle değil, hakikaten zihnimizin kategorilerinin onu görmek istediği şekliyle anlıyoruz. Varlığı belirleyen kadim dünyada bizatihi varlığın kendisi iken, şimdi zihin belirliyor. Felsefenin ya da varlık probleminin tümü, aslında bilen özneyle nesne arasındaki ilişkiden ibarettir. Nesne zaten 'ne ise ne'dir; ne ise ne, bilmediğim şeydir.

Hemen üçüncü soruna geleceğim. Bilgiyle ilgili üçüncü problem realizm-idealizm sorunudur. Kadim dünyada hakikat insan aklı tarafından bilinir. Eğer nesne akılla kavranır; dolayısıyla nesne de akıl cinsindendir derseniz burada bir idealizm çıkar. Ama idealizmin sıkıntısı şudur: Varlık benden bağımsız olsa bile, zihne bağlı olduğu için, bütün her şeyi zihin yapıyor. İslam düşüncesindeki bazı filozoflar Varlığı "ide" kabul etmesiyle idealisttir. Örneğin insanlar bir rüyadadır ya da uykudadır, bütün bunların hepsi bir düştür, gibi ifadeler, sanki Berkeley düşüncesinin ifadeleri gibidir. Ama müslüman düşünürlerin çoğu realizm taraftarıdır. Ancak burada sıkıntı şu: Bilen özne ile nesne arasındaki ilişkiler nasıl gerçekleşecek. Bilen özne ve nesneyi ayrı kabul ettiğiniz zaman, bu gerçekten varlıksal bir ayrım mıdır, epistemik bir ayrım mıdır, sorusuyla karşılaşıyoruz. Modern filozoflar özne ve nesnenin aynı varlık modu olduğunu söylerler. Bir taraftan baktığınızda öznedir, diğer taraftan nesnedir. Ayırmak, naifliktir. Örnek vereyim: Bir tabloya tuval ve üzerindeki boyalar olarak bakarsanız nesne, anlam olarak bakarsanız öznedir. Anlaşılması ilk başta çok zor bir hadisedir.

İdealistler nesnenin ideaya tabi olduğunu söylerler ve burada dört çeşit idealizmle karşılaşırız: Birincisi, öznel idealizm. Berkeley'in ortaya koyduğu "var olmak algılamaktır" ifadesinde gerçekleşir. Berkeley'e eleştiri ironik bir biçimde şöyle gelir: Yolda yürüyorum, ayağıma taş takıldı, ayağıma takılan taşın kendisi midir taş fikri midir? Berkeley de tabii ki taş fikridir, taşın kendisi diye bir şey yoktur; çünkü algısı olmadan gerçekliği var olamaz der. Bu düşünceyi desteklemek için Heidegger'in düşünmek, '-ile ikamet etmektir' ifadesini hatırlatıyorum. Çünkü gerçeklik, 'her ne ise o' olsa bile bizim tarafımızdan belirleniyor. Daha iyi anlayacağınız bir biçimde ifade edeyim. Peirce der ki: Gerçeklik imkânlar denizidir. Bu imkânlar denizini legolara benzetebiliriz. Resim sizin elinizdedir; ister bu dünyanın resmini insana özgü kılabilirsiniz, yani insanlarla bir gerçeklik oluşturabilirsiniz, ister nesnelerle dolu bir gerçeklik oluşturabilirsiniz, 'tahayyülü' de devreye sokarak bir gerçeklik oluşturabilirsiniz. Yani düşünmenizin nesnesine göre gerçeklik oluşuyor. Karşımızda duran, size karşı koyacak bir şey yok, siz seçiyorsunuz. Öznel idealizmin hemen arkasından kuşkucu idealizmi ifade edelim. Hume, bütün her şeyin zihinde bittiğini, nedenselliğin dış dünyada olduğunu söylemenin naiflik olduğunu düşünür. Dış dünyada bir nedensellik olabilir mi? Ya da problemi tersine çevirelim. Nedensellik bir zorunluluk mudur? Ya da epistemik probleme dönüştürelim: Nedensellik olmalı mıdır? Kadim dünyada nedensellik olmalıdır. Modern dünyada ise hayır... Ama nedensellik yoksa bilim yapabilir miyiz? Cevap, olduğu kadar yaparız. Nedensellik fikri *a priori* değildir; fakat zihnin kurulması için gerekli aksiyomlardan biridir. O yüzden de kuşkucu idealizm var. Bir diğer idealizm; Kant'ın transandantal idealizmi ki bana göre çok makuldür. Deneyimden, tikellerden yola çıkacaksınız. Fakat tümevarımın sıkıntısı, tüme varmamasıdır. Yani **n** sayıda olayı anlatıyorsunuz, fakat **n** sayıda olaydan bir tümele varamıyorsunuz. O zaman ne yapmamız lazım. O tümeli kabul etmemiz lazım. *Sentetik a priori* dediği düşünce de odur. Dördüncü idealizm türü ise mutlak idealizmdir. Günümüz düşüncesini de çokça etkileyen Hegel idealizmi mutlak idealizmi temsil eder. Hegel de Kant düşüncesinin sıkıntılarından yola çıkar, Kant'ın üçe ayrılan teorik, pratik, yargı gücü dediğimiz hususlarını eleştirerek; bir şeyin biliniyorsa gerçeklik olduğunu, gerçekliğin ise bilineceğini ifade eder. Bu çerçevede rasyonel olan gerçektir; gerçek olan rasyoneldir. Hegel, gerçeklik dediğimiz alanın tez, antitez, sentez dediğimiz diyalektik tarzda ortaya çıktığını ve çıkanın da *geist* olduğunu, tin olduğunu ortaya koyuyor.

Hemen ardından realizm problemiyle karşılaşıyoruz. Realizmde, benden bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu kabul ediyoruz; fakat bu gerçeklikle nasıl temas edeceğimiz hususu sorunludur. Eğer doğrudan temas ediyorsak buna doğrudan realizm deriz. Mesela çocuklar ya da felsefeyle uğraşmayanların hepsi kesinlikle doğrudan realizmi kabul ederler. Biz buna "naif realizm, safdil realizm" deriz. Karşımızda duranı gerçeklik kabul eder, öyle olmalıdır derler. Fakat bu "olmalıdır" deyişleri bile bir aksiyoma, kabule dayanır. Çünkü 'her ne ise' gerçekliğin ne olduğuna dair elimizde veriler/doneler yoktur. Dolaylı realizmde, Descartes'in temsili realizmi örnek verilebilir. Herhangi bir şeyin gerçekliği temsili zihinde olur, dolayısıyla bu temsil bile gerçekliktir, der. Modern felsefenin temsil realizmi ya da perspektif realizmi üzerinde ortaya çıktığını söyleyebilirim. Bilgi ile ilgili temel meseleler aşağı yukarı bunlardır.

Bu meselelerin aynısı ya da ters yüz edilmiş şekli, dünyanın yapısıyla ilgili meselelerdir. Yine tarihsel sırada ele alırsak, birincisi, töz metafiziği. Kadim dünya, İslam düşüncesi de dâhil olmak üzere, tözsel metafiziksel dünya olarak adlandırılır. Tözsel düşüncenin ne olduğunu kategoriler düşüncesiyle ifade edelim: Var olanın, töz fikri üzerinde konumlandığı meselesi. Niye idea üzerinde değil de töz üzerinde dersek; cevabı Platon'un başarısızlığı, ya da Aristoteles'in başarısında ortaya çıkar. Biliyorsunuz, Platoncu kurguda gerçeklik ikiye ayrılır: Orada tek, sabit ve değişmez olan idealar, burada da değişen görünüşler vardır. Platon'un bu kurgusuna Aristoteles'in eleştirisi önemlidir: Gerçeklik orada, görünüşler burada ise, gerçeklikle görünüşler arasındaki ilişki, pay alma nasıl

gerçekleşiyor? Cevap verebileceği bir husus değildir bu; çünkü görünüşlerin gerçekliklerden pay alması dediğimiz şey açıklanabilecek bir şey değil. Bir diğer itiraz birden çoka geçiş ile ilgilidir. Kalem ideası birdir; fakat burada çok sayıdadır. Bir'den çok'a nasıl dönüşüyor sorusunun cevabı yine yoktur. Diğer bir itiraz ise bir ya da idelerin bulunduğu mekân sabit iken görünüşler âleminin nasıl değişken olduğuna ilişkindir ki, bu itiraz da cevapsız kalır. Platonculuk, İslam düşüncesinin de zeminidir Ancak bu düşüncede çoğu kez şiirsel, "platonik" olandan bahsedilir, yani orada, uzakta, erişemediğim alanda durandan bahsedilir, ayakları yere basandan değil. Aristoteles'in başarısı ise meseleyi, tikel gördüğü şeyin içinde tümelin yani, töz olduğunu söyleyerek ifade etmesidir. Töz metafiziği zaten budur. Peki, bu durumda bir eşya nedir? Sözgelimi kalem nedir? O, niteliklerden, yani arazlardan ve onu oluşturan tözden, cevherden meydana gelmiştir. Boyutu araz, yuvarlaklığı, araz, kapağının olup olmaması, araz, rengi araz. Tüm bu arazları atınca geri kalan tözdür. Geriye ne kaldı sorusunda, bütün bu arazları kendi üstünde toplayan bir *substratum*, bir dayanak kabul ediliyor. Somut olarak anlaşılmaması normaldir; çünkü töz sadece zihinde soyutlanarak anlaşılacak bir şeydir. Antik Yunan ya da antik dünyadaki bütün töz metafiziği böyle anlaşılmıştır. İslam düşüncesine çevirince bunu, tözü ne diye tarif edersiniz? Ruh. Bütün nitelikleri kendinde taşıyana ruh diyorsunuz, *substratum* yani cevher. Niteliklerin kendisi, arazlarınızdır. Arazlar, nitelikler değişir; tözün kendisi ise değişmez. Onun için mesela modern dünyada ruh, şahsiyet her daim inşa edilendir, yıkılan tekrar kurulandır. Ama kadim dünyada ruh her daim kalır. Her daim siz o niteliklerin bazılarını kaybedersiniz. Bu değişimin neden gerçekleştiği meselesi, töz metafiziğinin David Hume ile birlikte buharlaşmasıyla ilgilidir. Çünkü Hume, bu töz fikrinin, yani nitelikleri üzerinde taşıdığını düşündüğünüz, varsaydığınız fikrin 'olması gerektiği' düşüncesinden geldiğini ifade etti. David Hume her fikir, idea muhakkak bir deneyimle gelmelidir, ona dair bir izlenim olması gerekir, diyordu. Töz deneyimimiz olmadığı için ona dair bir fikir de yoktur. O zaman töz dediğiniz aslında çağrışımlar demetinden, niteliklerin toplamından başka bir şey değildir.

Modern dünyada töz fikri de buharlaşmıştır. 200 yıldır modern düşünce töz ile ilgilenmiyor. Onun için kadim dünyadan farklı olarak şahsiyet, deneyimlerin toplamından yapılan bir inşa olarak görülür. Kadim dünyada ise ruh olmalı, bir omurgası, kemiği olmalı düşüncesi vardır. Modern dünyada ise buna, yani töze gerek yoktur. Hakikaten şahsiyet hususunda hiç korkmayın, deneyimleriniz darmadağın olur ama siz o deneyimlerden yeni bir inşa yapmak durumundasınız; çünkü o deneyimler kaybolmuyor.

Yine kadim dünyada tözsel olan şey bir varsayıma ya da bir aksiyoma dayanıyordu. Biz mesela Tanrı'nın etkinliği ile ruh değişir, dönüşür diyorduk. Modern dünyada nasıl değişeceğiz? Deneyimlerimizi yeniden düzenlediğimizde değişeceğiz, başka türlü değil. Ayeti tekrar anlayalım. "Nefislerinizi değiştirmedikçe Allah sizin durumunuzu değiştirmez." Nefisleri değiştirmek, düşünceleri bakışları değiştirmek; bakışları değiştirmek için deneyimlerimizi tekrar düzenleyeceğiz. Ama bunu kadim dünyada ruhlarımızın değiştirilmesi lazım, arınmamız lazım şeklinde anlıyorduk. Tüm bunları varlık anlayışının nasıl değiştiğini ifade etmek için söylüyorum. Şu an töze dayalı bir varlık anlayışı psikolojide, sosyolojide, modern bilimlerin hiç birinde yok. Felsefe bile, insanın bir tözü olduğu düşüncesinden vazgeçmiştir.

Töz metafiziğinin sıkıntısı nedir? 'İnsan, akıllı varlıktır' dediğiniz zaman, duygusunu, duyumsamasını, yaşamasını ve diğer hususiyetleri hep dışarıda bırakıyorsunuz. Bütün insan tarifleri için bu husus böyledir. *Homo religiosus* dediğinizde, 'insan dini bir varlıktır' dediğiniz andan itibaren de sadece dini esas kabul ediyorsunuz. Ama bir bakıyorsunuz bu dünyada insan felsefeyle de uğraşıyor başka şeylerle de. Onun için mesela bugün *habitus* ya da Nietzsche'nin yaşayan insan tarifi var; o varoluş halindeki insanı kabul ediyor. Tüm bunlar töz metafiziğinin artık hem varlık anlamında hem de epistemolojik anlamda terk edildiğini gösteriyor.

İkinci sorun, süreç ya da oluş felsefesi. Whitehead'i hatırladığım zaman şöyle bir şey söyleyeceğim. Teizmin temel sorunlarından biri sonsuz, Kadir-i Mutlak varlığın sınırlı âlem ile ilişkisi meselesidir. Bizim açımızdan sorun nerede çözülüyor? Ben kendi açımdan söyleyeyim, Kadir-i Mutlaklığı kabul ettiğiniz andan itibaren, anahtardır, her şeyi açıyor. Ama anlama noktasına geldiğinizde, sonsuz ve sınırsız olan, nasıl sınırlı olanda kendisini gösterir, tezahür ettirir dediğinizde; cevap veremiyoruz. Transandant olan, aşkın olan nasıl içkin hale geliyor? Buna 'cevaben Cenab-ı Hakk'ın hem aşkın hem içkin olma kudreti vardır' diyebiliriz. Fakat bu değer önermesidir; değer anlamında olur, inanıyoruz. Bunun nasıllığı meselesini ise açıklayamıyoruz. Dolayısıyla Whithead gibi filozoflar diyor ki: Tanrı'nın hem oluşan yönü vardır, hem de oluşmayan sabit bir yönü vardır. Süreç felsefesi dediğimiz düşünce, Tanrı'nın bir yönüyle oluşana dâhil olduğunu, yani karıştığını, diğer yönüyle de sabitliğini koruduğunu ifade ediyor. Kadim dünya için kabul edilebilecek bir husus değildir bu; çünkü -Dücane'nin de vurguladığı gibi- Tanrı sabit olandır, hareket etmez; hareket sonlu varlıklara aittir. Peki, Hegel'in dünyasında Tanrı

hareket ediyor mu hareket etmiyor mu? diye sorarsak cevabı evet, hareket ediyor, olacaktır. Tekrar soralım: Tanrı hareket ediyor mu etmiyor mu? Kadim dünyada etmemesi lazımdır. Kadim dünyadaki bütün metinlerde O birdir, zorunlu varlıktır, teorik anlaşılır, yukarıdan, tümdengelimsel anlaşılır. Ama modern metafizik yani modern kozmoloji aşağıdan yukarıya kuruluyor. İzah etmek için söylüyorum; kabul edip etmemek size kalmıştır. Neticede süreç felsefesi bugün hala etkindir.

Üçüncüsü, varoluş felsefesi ki insan, 19 ve 20. yüzyıldan sonra, metafizik meselelerden, varlıkla ilgili problemlerden çok kendi üzerinde, insan olma üzerinde düşünmüş; insan nasıl bir varlıktır, nasıl bir varlık yapısına sahiptir, varlığın içinde ne anlam ifade ediyor? gibi bazı sorular üzerine düşünceler ortaya koymuştur. Varoluş felsefesi "varoluş özden öncedir" der. Sözgelimi Kirekegard'ın, Sartre, Hartmann'ın ontolojisi buna delalet ediyor. Şu anda varoluş felsefeleri insanı kaygı duyan, endişe duyan, ölümle yüzleşebilen varlık olarak ele alıyorlar. Yaklaşımlarının oluş halindeki ve deneyime dayanan bir zeminde olduğunu söyleyebilirim. Annemarie Schimmel'in kitaplarından birinin adı, "Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri"dir. Sizce modern bir tanımlama mı yoksa klasik bir tanımlama mı? Moderndir; çünkü Tanrı'nın varlığı demiyor; işaretleri dediğiniz andan itibaren, moderndir. Kadim dünya aklın Tanrı'yı kavrayabileceği kabul edildiği için Tanrı hakkında konuşulabiliyordu. Bu noktada bilgi felsefesinde esas tartışmanın yaşandığı yer "neyi bilebiliriz" sorusu olduğunu hatırlatmama izin verin. Rasyonalistler fiziği bilebileceğimizi, artı metafiziği bileceğimizi söylerler. Dayanakları ise akıldır; çünkü akıl, metafizik alandan gelen bir varlıktır. Empirisistler ise fiziğin ancak zihnin bildirdiği kadar bilinebileceğini; metafiziğin ise bilinemeyeceğini söylerler.

Fakat bu metafiziğin reddedildiği anlamına gelmiyor; metafiziği reddeden pozitivistler, empirisistler var; ama empirisizmde metafiziğe atıflar yapabiliriz. Bu durumda Schimmel rasyonalist mi davranıyor empirisist mi davranıyor sorusunun cevabı empirisist davranıyor olacaktır. Kadim dünya ise Zorunlu Varlığı bizatihi varlık olarak kabul eder, mesela biz öyle deriz, bana imanı anlatın denildiğinde hemen varlık onunla başlar, deriz. Ama modernler, "bir şey biliyorum o da bilincimdekidir", diyerek başlar. 'Bilincimdeki' dediğiniz andan itibaren, önce kendi varlığınızı zeminlendirmeniz, temellendirmeniz lazım, ondan sonra 'Tanrı'yı bilebilir miyim?' sorusu geliyor. Bunları söyleme sebebim, meselenin artık insan üzerinden anlaşıldığını, şimdi ve burada duran varlık üzerinden anlaşıldığını ifade etmek içindir. Dolayısıyla varoluş felsefeleri de varlık sorununu insan üzerinden, onun açısından inceliyor. Varoluş felsefesinde varlık sorunu artık metafizikteki gibi, kadim dünyadaki gibi incelenmiyor.

Tekrar ifade edeyim, nicelik açısından gerçeklik dediğimizde, üç türlü gerçeklik var: Monizm, düalizm, plüralizm. Hepsinin sorunları var. Bu ifadelerimden hareketle her şeyi sorun haline getirdiğimi düşünmeyin, bütün bu hususların felsefedeki serencamını anlatıyorum. Yoksa inanan bir insan, bir Müslüman olarak düşüncemi sorsanız şunlar şunlar bana uygun diyerek tercihlerimi söylerdim. Ama size tabloyu, serencamı anlatmam lazım. Bu açıdan bakıldığında, monistik dünya kapalı bir dünyadır. Düalistik dünya, geçişler

zihinsel olarak kurulsa da pratikte nasıl olduğu ortaya çıkmayan dünyadır. Monizmin de düalizmin de plüralizmin de sıkıntısı vardır. Bu hususta hangi görüştesiniz? Bizim arkadaşlarımızın çoğu, -öğrencilerimden biliyorum- ya düalisttir ya idealisttir. Düalist olmayı tercih ederler; çünkü düalizmin ortaya koyduğu açıklamalar zihne çok daha naif biçimde yatar. Fakat derinlemesine araştırma yapıldığında, 'madde ile mana arasında, ruhla beden arasında nasıl bir geçişlilik, nasıl bir korelasyon var' dediğinizde bunu açıklayamaz. İdealist olduğunuz zaman da gerçeklikle yüzleşemeyen ve devamlı ideal üzerinden giden Platonculukla karşılaşıyorsunuz. Mesela şu an söylem düzeyinde ortaya koyduğumuz, "Kur'an ve Sünnet bütün problemlerimizi çözer." değersel önermesinin nasıl uygulanacağını, problemlerimizin nasıl çözüleceğini haydi izah edelim. İdealistler değersel olanı ortaya koyarlar. Nasıl sorusu ise gerçeklik sorusudur, bu gerçeklik âleminde bunun karşılığı nedir, sorusudur. O yüzden de, bütün seçeneklerde ne olduğunu anlamamız lazım. Yabana atmayalım, insanın aslında biyolojik varlık olduğu; fakat o biyolojik varlığın mana ürettiği, bir "tin" ortaya koyduğu düşüncesi -ki natüralizmin düşüncesidir- günümüzde yayılıyor, taraftar topluyor.

Son sorun, 'âlemde zorunluluk var mıdır, yok mudur' meselesidir. Hume'u hatırlattığım zaman hemen Gazali aklınıza gelsin. Gazali nedensellik teorisine niçin itiraz ediyordu? Olgular alanında zorunluluk olduğunu kabul ettiğimiz zaman çıkan sıkıntıları gördü; Cenab-ı Hakk'ın kudretini öne çıkararak, nedensellik gerçeklik âleminde var olsa bile "Cenab-ı Hak karışır" dedi. Birçok filozof bu meseleleri tartışmıştır. Bunlar teknik meseleler; ama söyleyeceğim şu: Gerçekten yaşadığımız âlem zorunlu mudur, zorunsuz mudur sorunuyla karşılaşıyoruz. Zorunludur dediğiniz zaman, hangi ölçüde zorunludur? Özgürlük bunun neresindedir ve hangi anlama gelir?

Özgürlük meselesi modern dünyanın çokça üzerinde durduğu bir sorundur ve feminizm üzerinden de ilerler. Özgürlüğü kadim dünyadaki anlaşılma biçimiyle anlarsak daha güzel anlarız, onu da ifade edeyim. Özgürlüğün tersi nedir? Kayıtlılık. Mesela çocuklarımız "ben özgürüm" derken aslında, ben kayıtlı değilim demek istiyor. Fakat bu âlem her şeyin birbirine kayıtlı olduğu bir âlemdir. Burada özgürlüğün kayıtsızlık olmadığını ifade etmemiz gerekiyor. Mesela ben şimdi konferans ortasında bağırsam, özgürlüğüm var mı? Var, ama rasyonel olmadığını söylersiniz. O zaman şöyle söyleyeyim. Özgürlük devamlı rasyonel olmaktır; demek ki özgürlük rasyonel zeminler üzerinde konuşmak haline geliyor. Ama âlemin zorunluluğu veya zorunsuzluğu yine metafizik bir problemdir ki İslam düşünürleri hala üzerinde çalışıyor.

İkinci sorun nedensellik, kuantum teorisi ve olasılıklar; belirsizlik düşüncesi. Kadim dünya teorik idi, görünüşün arkasında gerçekliği arıyordu, bu gerçekliklerin sabit olduğunu kabul ediyordu. Bu sabitliği ortaya koymak için zamanı mı kullandı mekânı mı dayanak noktası olarak kullandı? Elbette, mekânı kullandı. Çünkü hakikaten sabitlik istiyorsanız mekânı kullanmanız lazımdır. Peki, modern dünya zamanı mı yoksa mekânı mı kullanıyor? Zamanı kullanıyor. Zaman zaten pek anlaşılmayan şey: Süreç böyleyse, bundan sonraki süreç böyleyse, bundan sonraki süreç böyleyse ve eğer her şey süreç içinde anlaşılıyorsa sabit bir nokta yoktur. Örnek mi istiyorsunuz? *Interstellar* filmini seyredenler var mı? Seyrettiyseniz, farklı galaksiler var ve farklı galaksilerde de zaman anlayışlarının farklı olduğunu görüyorsunuz. Buradan nereye geleceğiz? Rölativite teorisini genişletelim. Burada bir rölativite var, şurada bir rölativite var, orada da bir rölativite var. Hepsini birden anlamayı deneyelim; anlayamıyoruz. Onun için kuantum teorisi ya da paralel evrenler düşüncesini ortaya çıktı; saçmalık kabul edebilirsiniz ama bütün bunları metafizik içinde yeniden düşünmemiz gerekiyor. Nitekim modern dünya da nedensellik fikri sarsılmıştır. Örnek vereyim: Bugün sebep-sonuç anlamında bir şeyin bir şeye sebep olmasından çok, çoklu nedenler, çoklu sebepler düşüncesi var. Bu durumu doktorlardan biliyorsunuz. Sözgelimi, bir hasta doktora gittiğinde ilk soru nedir? Sigara kullanıyor musunuz? Cevabı evet ise, neden hemen bulunuyor. Karşıdaki yok kullanmıyorum, dediğinde yeni bir soru geliyor: Alkol kullanıyor musunuz? Eğer cevap hayır ise, ailenizde var mı? Yok. Sebep hepsi olabilir veya bugün

denildiği gibi stresten kaynaklanıyor da diyebilirsiniz. Durum böyledir; çünkü tek bir şeyin neden olduğu düşüncesinden vazgeçtik. Kendimden örnek verebilirim, babam şeker hastasıdır. Hastalık teşhisi konduğunda şekerin limiti 130 idi. Tedricen şimdi 100'e kadar düştü, niye düştü sizce? Şeker mi düştü? Hayır. 130 iken şeker hastalığıyla bağlantılı olan diğer hastalıkların ilintisi, hasarı hesaplanamıyordu. Hesaplandığında 120'ye düştü. Biraz daha karmaşıklık azaldı, 110'a düştü ve sonrasında 100 civarına kadar geriledi. Söylemek istediğim artık tek bir neden fikrinden vazgeçtiğimiz ve çoklu nedenlerin, çoklu sebeplerin var olduğu düşüncesine geçildi.

Teleoloji ve mekanizm düşüncesine geldiğimizde, Antik Yunan dünyası, âlemde bir teleoloji olduğunu, gayesellik olduğunu düşünüyordu ve bu gayeselliği hem içerden hem dışarıdan ortaya koyabilmeye çalışıyordu. Mesela Aristoteles aşağıdan yukarıya bir gayesellik, bir erek olduğunu söylerken bu ereği -tabiri caizse- garanti altına alabilmek için, *enthelekia* denen bir şey ortaya koydu. Bu, bütün yapılarda vardır. Örneğin, ahlaki sistemin bir ereği var mı? Var, Cenab-ı Hakk'ın ahlakıdır. Peki, içerideki sigortası *enthelekia*sı nedir? Vicdan. Yani âlemde bir gayelilik olduğunu düşünen ve bu gayeliliği hem içerden hem dışardan destekleyen sistemler vardı. Peki, modern dünyada durum nedir? Nereden biliyoruz gaye olduğunu? Kozmolojik delili hatırlayalım: Bir araba gördüm, arabanın üreticisi var, bunun üreticisi var, şunun üreticisi var, dünyanın da bir üreticisi var sonucuna varılır. Ancak bugün, teleoloji yerine yeni bir gayelilik düşüncesi öneriliyor; çünkü gayeliliğin de insan düşüncesinin ürünü olduğu düşünülüyor. Bir mekanizma var mı? Bilim, ben açıklayacağım bunu diyor. Arkadaşlar İslam düşüncesi üç yüz-dört yüz yıldır olup bitenlerin, neyin meydan okuduğunun farkında değil. Biz hala bu düşünce bize yeterli diyoruz; tabii ki dükkânı kapatıp gidelim anlamında söylemiyorum. Ama bilim; din dediğimiz kurumun, 'insan araştırmasının' önünde engel olduğunu, anlatıların hepsinin araştırmayı engellediğini, onların 'hurafe' olduğunu kabul ediyor. Dokunulmayacak alanları ben araştıracağım diyor. Dolayısıyla bir mekanizma var ve bu mekanizma, 'bugün

açıklanmazsa da yarın açıklanacak' şeklinde düşünülüyor.

Mekân'a geldiğimizde, hakikaten, kadim dünya mekân düşüncesi üzerinde inşa yapıyordu. Ama bugün mekânın sadece bir zihinsel bağ, vasat olduğunu düşünüyoruz. Mesela şehir nedir? Şehir, üst üste mekânların mı bir araya geldiği yerdir, zihinlerin mi? Şehir dediğiniz şey aslında zihnimizin tezahürüdür. Mesela İstanbul için ne diyorsunuz? Karmaşık. İşte bu cevap, zihnimizin ya da ruhumuzun göstergesidir. Çünkü ilintiyi, bağlantıyı öyle kuruyoruz. Mesela Kant, mekân fikrini nasıl oluşturuyor? Bu fikri duyumculardan alıyor, o zihinde zaten "görü" olarak vardır. Locke'u hemen örnek vereyim. Locke, Hume nasıl anlıyorlar mekân fikrini? Bir algı var, şurada da bir algı var, iki algıyı birleştirince alın size mekân fikri gerçekleşiyor. Mekânın gerçekliği meselesi söz konusu olduğunda, iki yüz yıldır zaman ve mekân insan zihnindeki görü kabul ediliyor. Tözsel metafiziğe dayanan ve böylelikle tözsel anlamda ezeli ve ebedi bir şimdi üreten kadim dünyanın 'Ali bir öğrencidir' ifadesi tüm zamanlarda geçerli oluyordu. Modern dünyaya gelince, B. Russell'la birlikte 'Ali bir öğrencidir, Ali bir öğrenci olduğu müddetçe' diyerek ayağı tarihsel olana, yani yere koyuyor. Aradaki farkı anlatabildim mi? -dır, -dir eki kadim dünyada ezeli-ebedi şimdidedir. Ama şu an tarihsel olan içindedir. 'Londra İngiltere'nin başşehridir', tarihsel anlamda öyle olduğu müddetçedir. Kadim dünyada her daim anlaşılan -dır kelimesinden modern dönemde vazgeçiliyor. Çünkü kadim dünyada varlık bir yüklemdir. Zorunluluk, ortaklık ve yüklem olma meselesi. Şu an ise öyle değildir. Varlık, tarih sahnesinde var olduğu müddetçe, tezahür ettiği müddetçe ortaya çıkan bir şeydir: *Manifestation*. O yüzden mekân fikri bugün sadece bir ilgi anlamındadır. Şehir plancıları ya da mimarlar mekânı nasıl tasvir ederler? Zihinsel bir imge olarak tasvir ederler.

Hakeza zaman fikri de bir sorundur, Heidegger'i ifade ederek bitireceğim, Heidegger der ki, zaman geçmişe döndüğünüzde, hatıralardan başka bir şey değildir. Gelecek ise, bütün imkânları kendinde yok eden bir anlayış. Dolayısıyla zaman, şimdidir, der. Kadim dünyada hareketin sayımı meselesi modern dünyada zamanın ne'liği problemiyle karşılaştırıyor bizi. Bütün bunlar, tekrar ifade ediyorum, insanın varoluşta karşılaştığı antinomileri çözme çabaları. Bu antinomileri hatırlatıyorum: Bir-çok antinomisi; kadim dünya bir'i tercih etti modern dünya çok'u. Teori-pratik hususunda, kadim dünya teoriği kabul etti. Modern dünya pratiği kabul ediyor. Fakat bu, birden vazgeçiyoruz, teoriden vazgeçiyoruz şeklinde anlaşılmasın. Kadim dünya nazarı önce oluşturuyordu aşağıda manzarayı görüyordu. Ama modern dünya tikelleri, pratiği esas alıyor, pratikten çıkan geçici teorilerle iş görmeye çalışıyor. Ruh-beden antinomisinde, kadim dünya ruhu esas kabul ediyordu. Çünkü gerçeğin, görünüşlerin arkasında olduğu düşüncesi hâkimdir. Modern dünya görünüşten, bedenden yola çıkıyor. Bedenin ruhumuzu da belirleyeceğini düşünüyor. Kadim dünya tümeli kabul ediyordu. Modern dünya tikelden başlıyor. Yine bu da tümelden vazgeçildiği anlamında değil; tümel dediğimiz şeyin tikelleri birleştirmek için bir genel çerçeve olduğunun kabul edilmesi hususudur. Tümelin anlamı da değişti. Tümel zorunluydu, sabit olan idi; kadim dünya zorunluluk fikrinden hareket ediyordu, modern dünya ise zorunsuzluk fikrinden hareket ediyor.

Şimdiye kadar ne anlatmaya çalıştım? Varlık sorunu, aslında düşünmenin ne'liği sorunuyla beraber ilerliyor. Düşünme evrenimizi oluşturduğumuz hususa göre varlığı da anlamaya çalışıyoruz. Şöyle ifade edeyim. Karşımızda gördüğümüz âlem, bu manzarayı lütfen hatırlayın, somut varlıklar çok değil mi, lütfen bakışınızı, tabiri caizse, röntgen şekline dönüştürün. Radyoloji bölümündekiler bilirler, ben ultrasona baktığımda bir şey görmüyorum, uzmanı ise çok şey görüyor; çünkü ona nasıl bakacağı ona öğretiliyor. Sözgelimi gökyüzünde yol var mı? Otuz saat uçuş talimi gördükten sonra gökyüzünde bir yol olduğuna aşinalık kazanıyorsunuz, orada bir yol olması gerektiği düşüncesiyle sizi karşılaştırıyorlar. Tüm bunlar bakışla alakalı hususlara işaret ediyor. Karşınızda duranı nesnel olarak görebilirsiniz. Röntgen şeklinde, bir ayarı yükseltip MR şeklinde görün. Atom altı dünya şeklinde görün. Sizce değişiyor mu varlık? Herhalde değişmiyor; bakış değişiyor. O yüzden de ben, 'her ne ise' varlığın, var olanın ayırımlarını, belki zihninizdeki karşılığını tam olarak ortaya koyabilmiş olamayabilirim; ama şunu söylemeye çalıştım: Varlık problemi felsefede ancak o tarihsel serencamı içinde anlaşılabilir; ama şu günkü dünyada varlığın ne olduğu, ancak fiziksel olanın ne olduğunu kavradığımızda ortaya çıkar. Fiziksel olanı Batılılar ortaya koyarsa ki Batılıların koyduğu, natüralizme gidiyor, biz de burada bir Cenab-ı Hak sosu koyarsak durumu kurtarabilir miyiz?

Kadim dünya tümeli kabul ediyordu. Modern dünya tikelden başlıyor. Yine bu da tümelden vazgeçildiği anlamında değil; tümel dediğimiz şeyin tikelleri birleştirmek için bir genel çerçeve olduğunun kabul edilmesi hususudur.

Maalesef, kurtaramayız. Bunu evrim meselesinde görebiliriz. Evrim teorisi, olgunun yanında bir de değer yüklüyor. Hatırlayalım Galileo Galilei dünyanın yuvarlak olduğunu ispatladığı zaman, sınıf arkadaşı olan Papa, bunu bilimsel bir teori olarak ifade ederse sorun olmayacağını söyledi. Çünkü bilgisel olan aynı zamanda değerseldir ve Galilei'nin ifade ettiği dünyanın yuvarlak olduğu meselesi, kilisenin dünya düzdür ya da duruyor görüşüne, değersel olarak da muhaliftir. Şimdi evrim meselesini kabul etsek ne olur? Bir sos eklesek ki bazı arkadaşlar için bu husus kabul edilebilir, Tanrı başlatmış olabilir süreci diyerek sorunu kurtarmaya çalışıyorlar. Ama atfı, işareti nedir? Yaratılış teorisini bozuyor, kabullerimiz, anlamamızı bozuyor. Buradan hareketle söylüyorum. Bugünkü fizik de üzerine sos ekleyerek düzeltebileceğimiz, değer alanıyla buluşturabileceğimiz bir yapı değildir. Bunu tümüyle atalım gitsin anlamında söylemiyorum. İhsan Fazlıoğlu hocamız çok güzel söyledi, itikaden Müslüman olmak bir dünya görüşü kurmayı gerektirmiyor arkadaşlar. İtikaden Müslüman olmakla dünya görüşü oluşturmak eş zamanlı gitmiyor. Bu durumu istersek test edelim; Dünya görüşü olarak modern miyiz geleneksel miyiz, Müslüman mıyız? Moderniz. Peki değer alanı olarak? Batı dünya görüşü olarak modern, değer alanı olarak Hıristiyan. Buradan ne çıkarıyorum: Dünya görüşümüzü, fiziğimizi ve metafiziğimizi yeniden üretemezsek, yeniden her iki alanı, görünen *phusis* alanı ile arkasından gelen *meta-ta-fizika* alanını, önce görüneni sonra olması gerekeni yeniden inşa edemezsek, medeniyet gibi iddiamız olmayacak. Yapacağımız şey şu: Mevcut olanı somut varlıktan ziyade soyut varlık gibi anlayabiliriz. Örneğin, din nedir? Arkadaşlar her ne kadar din kural ve kaideler olarak karşımıza çıksa da din dediğimiz şey onların da arkasındaki inançlardır, değerlerdir, tekliflerdir. Bugün bunları yeniden kurmak gerekiyor. O yüzden de ben her iki düşünce dünyası içinde meselelerin değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Mesela arkadaşlar soruyor, kadim dünyada kimlik nedir? Kimlik dediğimiz kadim dünyada aidiyetle alakalı idi; modern dünyada ise inşa edilen, kurulan bir husus. Çünkü kadim dünyada aidiyetler sizi tanımlıyordu, sorun yaşamıyordunuz; bir geleneğe bağlı olmak, en genel aidiyeti söylemek yetiyordu. Modern dünyada ise sözgelimi 'ben önce kadınım' diyor. Bu bir kurgudur. Bu farkları anladığımız zaman ben, varlık probleminin, bilgi probleminin, değer probleminin aynı şekilde din probleminin, insan olma probleminin billurlaşacağını; daha kolay anlaşılacağını düşünüyorum. Varlıkla ilgili söyleyeceklerim bunlardan ibaret. Umarım meramımı, derdimi anlatmışımdır. •

SORU-CEVAP

- **Hocam, merak ettiğim bir husus var. Modern ve kadim, yani ne kadar bu kelimeyi kullanmam doğru bilmiyorum ama dikotomisi üzerinden bir hareket noktası oluşturdunuz. Modern bir, Hegelci anlamda belki bu düşünce dünyası içerisinde gelenekseli tanımlayıp gelenekselle modern arasında kıyas yapmak ne tür metodolojik sorunlara sebebiyet verebilir. Bugün biz kadim derken de çok modern bir şeyden bahsetmiyor muyuz aslında. Bu dikotomik düşünmenin ne tür metodolojik sıkıntıları olabilir. Bir husus da hocam, nazarımız değişiyor aslında. Acaba sadece nazarımız mı değişiyor yoksa nesnenin kendisini bize açıklama biçimi de mi değişiyor. Sadece nazara ilişkin bir problem midir yoksa daha fenomenolojik bir tarafı var mıdır?**

- İkinci soru daha kolay görünüyor. Yani nesnenin de değiştiğini söyleyebiliriz. Çünkü gerçeklik, tezahür edenin kendisi ve tezahür edenle ilişkimiz, fenomenolojik ilişkimize göre kendisini bize ortaya koyuyor. Eşya bize kendisini her daim ilgimiz yönünde ortaya çıkarıyor. Nesnenin kendisinin de bir şekilde değiştiğini söyleyebilirim. Kadim dünya onto-epistemiktir, modern dünya episteme-ontolojiktir. Yani bilgiyi önceler, sonra varlık gelir. Dolayısıyla hem nesnenin hem de zihnin yöneliminin değiştiği kabul edilir.

Birinci soru, bu ikisini aynı zemin üzerinde nasıl ortaya koyabiliriz sorusudur ki, hakikaten derinlikli bir sorudur. Çünkü kadim dediğiniz şey tarihsel olan içinde sizin onu anlamanızdır, modern ise içinde bulunduğunuzdur. Dolayısıyla ikisi arasında gidiş gelişleri nasıl yapıyoruz meselesi önemlidir. Bu birkaç açıdan yapılabilir; ama en etkin olanını söyleyeyim: Ufukların kaynaşması, hermenötik dediğimiz anlama biçimi. Çünkü kadim dünyayı anladığımızda anlamanın moderndeki karşılıklarını bulabilme imkânımız çok fazla. Yusuf Kaplan tarihsel anlamda gidiş-geliş şeklinde bunun yapılmasını söyler ki öyledir de. Çağdan söz gelimi asr-ı saadete ya da asr-ı saadetten çağa gidiş geliş. Başka gidiş geliş yapamazsanız; çünkü ikisi farklı nesneler. Ama bu iki hususu zemin olarak ortaya koyacağımız eksen var mıdır? Var, İbn Haldun'u hatırlayalım: Deneyim, suyun suya benzediği kadar birbirine benzer. Yani onlar da deneyim yaşıyorlardı, biz de deneyim yaşıyoruz. Dolayısıyla o deneyimle bu deneyimi birleştirebilirsiniz. Bu deneyimdeki ilkelerle şu deneyimdeki

ilkeleri karşılaştırabilirsiniz. Yoksa bu ikisini ontoloji kabul ederseniz, tabi dikotomik olur, birbirleriyle karşılaşmaz. Aslında bir anlama sorunudur bu; iki zıt ontolojinin karşıtlığı değildir. Çünkü deneyim, insan deneyimi devam ediyor. Dolayısıyla, bu deneyimdeki devamlılığa bakmak lazımdır. Kadim-modern dediğim zaman bunlar hep birbirleriyle ters şeklinde anlaşılmasın. Neden tersi gibi düşünülüyor? Eğer kadim ile modern arasındaki geçişler sert oluyorsa hep zıt gibi görünür. Mesela bugün geleneksel olanla modern arasındaki sıkıntı nerededir? Geleneksel olanla modern olan arasında daimilik sağlayamıyoruz, kırılmalar gerçekleşiyor. Bu da çatışma ya da teslimiyet şeklinde görünüyor. Biraz deneyimin nasıllığı üzerinde anlama faaliyeti geliştirirsek, bence buradaki yaşantıyı mevcut yaşantıya dönüştürebilecek formülasyonları yaparsak bu daimilik mümkün olur diye düşünüyorum.

- **Bu formülasyonda da her anlamanın bir çarptırma dinamiği olduğu ve bu günden bir anlama gerçekleştireceğini hesaba katmak gerekir diye düşünüyorum.**

- Çok doğrudur, ama bu ister istemez yeninin nasıl ortaya çıktığıyla alakalı bir soruna işaret eder. Yeni her zaman çatışma ve teslimiyet arasındaki ilişkilerde ortaya çıkar. Bir müddet çatışma olacak, bir müddet teslimiyet olacak. Diyeceksiniz ki, hep melez desenler oluyor. Evet, melez desenler bir müddet sonra orijinale dönüşecek. Medeniyet üretme anlamında söylüyorum, bu melez desenler bir müddet sonra artık kendi rengini ya da çizgilerini ortaya çıkardığı zaman, işte bu medeniyetin kendisidir. Yoksa kadimdeki resmin modern içinde birden değişimi kabul edilemez. Şu an bütün arayışlarımız, kadim dünyadaki tasavvurların, resimlerin moderne nasıl çevrileceği meselesidir. İşimiz zor kabul edelim. Ama umudumuz var; çünkü inanmak umut etmektir. Bu işleri konuşuyorsak zaten umut ettiğimizdendir.

Sözgelimi tıp alanındakileri düşünelim. Biyoloji dersi alıp da evrim teorisinden etkilenmeyen yoktur. Deneyimin başka bir deneyime aktarılırken kayıplar olabileceğini ama yeninin de o deneyim içinde çıkabileceğini düşünmemiz lazım. Bütün bunların ciddiyetiyle ele alınması gerekiyor. O ciddiyeti anladığımızda, aslında kural ve kaideleri değiştirmediğimizin, ilkeleri değiştirdiğimizin, değerleri o zamandan bu zamana aktardığımızın farkına varırız. Yoksa kural ve kaidelere takılırsanız; kural ve kaideler değişmez; çünkü somutlaşmıştır, tarihselleşmiştir. Ama arkasındaki ilkeleri, teklifleri, değerleri aktarabildiğiniz oranda, işimiz kolaylaşır. Kendi adıma söyleyeyim, iki şeye ihtiyacımız var: Adalete, tevhide. İkisinden de vazgeçemeyiz. Adalet ortaya koymak için, illa ki nihai anlamda, inanmak dediğimiz fenomenle mi maluluz? Hayır. İnsani aklımızla, fiziksel anlamda güven alanları oluşturabilmeliyiz. Metafiziğe geldiğimizde orada da bir güven alanı istiyoruz. O güven ancak tevhidle gerçekleşiyor, biz öyle inanıyoruz. O yüzden, değiştiremeyeceğimiz iki şey var: Adalet ve tevhid. Geri kalan hususlar bence resmi tamamlamak için olan biteni nasıl anladığımızla alakalı. Hocamız temel soruyu sordu. Tekrar ifade edeyim. Buradaki ontoloji değildir. Deneyimin başka bir deneyime nasıl dönüşeceği meselesidir. Ama bunları farklı ontolojiler olarak alırsak; tabii, dönüşmez. Nitekim gelenekselcilerin çoğu da böyle yapar.

- **Teşekkür ederiz hocam. Benim 3 sorum olacak. Öncelikle, modern zamanda nedensellik fikrinin olmamasının nedeni nedir?**

- Modern zamanda, nedenselik fikrinin bir zihin kurgusu olduğu keşfedildi veya öyle kabul edildi. Nedensellik fikrinden vazgeçmedik. Fakat sebep sonuçların daima birbirini gerektirdiği düşüncesi biraz daha gevşedi desek daha doğru olur. Yoksa anlamak için nedenselliğe başvuruyoruz. Fakat bu nedenselliği olgusal alanda değil zihinsel alanda kabul ediyoruz, zihni bir kabul olduğu ortaya çıktı.

- **İkinci sorum şuydu. Olaylar arasında ilişki kuramazsak nasıl tefekkür edeceğiz?**

- Kuruyoruz. Ama kurgumuz illa ki şu şekilde olacak diye bir şart yoktur. Bunların zihinsel bir kurgu olduğunun zaten farkındayız. A olayı B olayına sebep olur. Zorunlu mu? Hayır değil, zorunsuz. Nedensellik fikrinden, anlamadan vazgeçmiyoruz ama tek bir nedensellik olduğu, o nedenselliğin de zorunlu olduğu fikri yok artık. Çoklu nedenler var, çoklu anlamalar var, yaklaşımlar var. Yoksa bilim yapacağız; ama böyle de bilim yapılıyor şöyle de bilim yapılıyor. Bunu

görüyoruz artık. Nedensellik fikri kadim dünyadaki gücünü kaybetti. Söylediğim bu.

Olaylar arasında ilişki kurma biçimi sizin akıl yürütmenizle alakalı. Burada makuliyet dediğimiz husus, ya da akıl yürütme biçimleri ortaya çıkıyor. Kadim dünyada makul herkesin kabul ettiğiydi. Şimdi kendimiz üzerinden düşünelim; ben böyle akıl yürütüyorum denildiğinde 'o senin düşüncendir' diyoruz. Başkası da diyor ki hayır böyledir. Dolayısıyla kurulan ilişki akıl yürütmemizle, neyi seçtiğimizle zihnimizin hangi eğilimi önceledigiyle alakalıdır. Dikotomi anlamında söylüyorum, bana iyi gelen size iyi gelmeyebilir. Bu durumda nasıl bir makuliyet alanı oluşturacağız? O yüzden nedensellik ilişkisinin, akıl yürütme biçimlerinin bireyselleştiğini kabul ediyoruz. Ortak akıl nasıl olacak dediğimizde, olması lazım; ama artık otorite olmadığı için uzlaşmayla olacak.

- **Hocam teşekkür ederiz. Öncelikle şunu sormak istiyorum. Düşünebilmek için varlığa ihtiyaç var demiştiniz. Bilgi bu anlamda düşüncenin neresindedir? Ya da varlık bilginin kaynağı mı? Bu soruyu sormak istiyorum. Bilgi, varlık ve değer arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunuzu tam olarak anlamadım. Bir de hikmetten hiç bahsetmediniz. Varlık, değer ve bilgi arasında hikmetin konumu ne olmalıdır sizce?**

- Tersinden başlayayım mı? Modern dünyada bilginin modu nedir? Deneyimdir. Deneyim tikele delalet eder. Tikel bilgi sadece olguyla yani tek olayla alakalı olduğu için, hiçbir anlam katmaz. Ama deneyimin bir üstünde *tekhne* vardır. *Tekhne* aletin kullanılmasını bilmektir ve deneyimden daha üstündür. Üçüncüsü *epistemedir*. *Episteme* bugün makul ya da rasyonel dediğimiz düşüncenin kendisidir. Bunun üzerinde de *hikmet* vardır. Nedenleri bilmek ya da bütün bu gerçeklik alanındaki görünüşlerin arkasında duran sebepleri bilmektir. Yani kadim dünya hedefi *hikmet* olarak belirler. Modern dünya, mesela bilginin deneyim olduğunu, gözlemle deneye ait olan, doğrulanabilen, gözlemlenebilen olduğunu söyler. Şimdi gözlemlenebilen bilginin üzerine ilaveten *tekno-logos* vardır. Mesela robotik cerrahi daha mı iyi daha mı kötü? Daha iyidir. Çünkü bilgimize ilave edilen *tekno-logos*tur. Peki, yapay zekâ? Bir üste devam edin. Burada hikmet nerededir. Artık hikmet, kadim dünyadaki gibi ilk sebepler meselesi değil, süreçlerin nasıl olduğunu açıklamadır.

Şimdi birinci soru. Yine kadim dünyaya göre düşünme varlıkla başlar. Var olmayan bir şey yok olduğu için yokluk düşünülemez. Dolayısıyla var olan şey düşünülebilir.

- **Varlık, bilginin kaynağı mıdır aynı zamanda?**

- Kaynaklık sorunu değil ama mesele varlık, bilgi ve değeri, bunların üçünü birlikte nasıl ifade edebiliriz meselesidir. Bu ancak şahsiyetin kendisinde, insan varlığında ortaya çıkar. Eğer siz bir şahıs üzerinde, o şahsiyetin hangi anlamı ifade ettiğini söylerseniz bunun anlamı bilgidir, epistemolojidir. Ama epistemolojinin olması için, -tabiri caizse- varlığın kendisinin olması lazım. Varlığı tespit edebilmeniz için de onun da neye anlam verdiğini ortaya koymanız lazım. Şurası epistemoloji, şurası değer dediğimizde varlık nerededir? İkisinin gerçekleştiği yerde; zira ikisi ancak varlıkta ortaya çıkıyor. Realist olarak anlarsam, onun işaret ettiği maddiyat diyebilirim. Turan hocanın çok güzel bir ifadesi vardır, bana İslam'ı anlat denildiğinde iki üç saat İslam şudur dersiniz, ama Süleymaniye'yi gösterip işte İslam budur, diyebilirsiniz. Dolayısıyla eğer reel olana atfederseniz varlık benim işaret ettiğim şey. Ama bu işareti ancak ya değer olarak ortaya koyabiliyorum ya da episteme olarak ortaya koyabiliyorum. Dolayısıyla varlık hem değeri hem de epistemeyi kendisinde taşıyor. Burada tözsel bir şey söylediğimi düşünebilirsiniz; söylememeye çalışıyorum. Ama dediğim gibi soyut anlamaya ait olan bir şey için işte burada diyemem; fakat bunların hepsinin şahsiyet üzerinde ortaya koyduğumuz şeylerde ortaya çıkan durumlar olduğunu söyleyebilirim. O yüzden de sizin atfettiğiniz ya da bütün bu yaptığınız nedir, dediğinizde işte varlığın işaretidir. Yoksa varlığın kendisi midir, bilmiyorum. Bilmiyorum kelimesini de özellikle söylüyorum. Çünkü gerçekliğin ne olduğunu söylemek, ya da bilgi açısından ele alalım, doğruluğun ne olduğunu, hakikati söylemektir. Sen, ben hakikati söyleyemeyiz sadece ona işaret ederiz. İslam düşüncesi açısından söyleyelim, hakikat gizliliği sever. Belki apaçıktır ayandır; fakat keşfetmeye çalışıyorum. Burada da varlığı bilmiyor muyuz dersek, bilmek de zorunda değiliz.

İmanın yeri neresidir?

İmanın yeri, tekrar söylüyorum. Önce fiziksel gerçeklik, sonra metafiziksel gerçekliktir. Bir çocuk doğduğu andan itibaren altı saat içinde iki soru sorar: Güvende miyim? Beni olduğum gibi kabul ediyorlar mı? Bu iki soru ve o sorunun karşılığı olan duygu ömür boyu devam eder. Bunun anlamı nedir? İnsan doğduğu andan itibaren varoluşsal olarak ya da siz buna fıtri deyin, güvenmek istiyor. Fiziksel anlamda güven istiyorum. Fiziksel anlamda güveni, ailem, arkadaşlarım, toplum sağladı. Ama insan böyle bir varlık değil. Başlangıcını merak ediyor, mebde, meadı merak ediyor, ne olacak sonum diyor. Bu da metafiziksel olan sorun; metafiziksel alanda güven istiyoruz. İşte dinler bu noktada diyor ki, bu hayat dünya hayatı, ahiret hayatı ile devam edecek. Ya da varlık anlayışı açısından da, uzak doğu dinleri, döngüsellik var, korkmaya gerek yok diyebiliyor. Dolayısıyla, fiziksel alandaki emanı metafiziksel alana çevirdiğimiz zaman güvenecek bir varlık arıyor, metafizik alanda da hakikaten yaşadıklarımızı anlamlı kılacak bir varlıkla karşılaşmak istiyoruz. Stephan Hawking'e bakarsanız sadece burada olan vardır; varoluşun kendisi budur diyor. O yüzden de Nietzsche'yi hatırlatıyor. Din insanlığın son kalesidir. Kaybettiğin zaman, başka gideceğin bir yer yok. Ama din derken de kalkıp da öldüren, darbe yapan vs. bir dini kast etmemek lazım. Din bu anlamda metafizikseldir, güvenlik alanı oluşturma meselesidir, Tevhid dediğimiz mesele oradadır. O yüzden de varlık dediğimiz şey aslında fizikle metafizik arasında kurduğunuz ilişkide ortaya çıkıyor. Mesela, batının varlık anlayışının maddiyatçı olduğunu kabul ediyorsunuz, metafiziğinin eksik olduğunu kabul ediyorsunuz, siz buna karşı tersine çevirin. Manevi bir varlık alanı oluşturun.

Hocam teşekkür ediyorum. Metafizik ve materyalizm bağlamında, modern bilimde doğa yasaları nasıl konumlandırılıyor?

Şu anki natüralizm ya da materyalizmin işleyişi, fiziğe dayalı bir metafizik geliştirdi. Ama meta-ta-fizika derken doğadaki olup biten, o doğanın, kozmos ya da kozmosun işleyişini yöneten etkin bir varlığın ya da aşkın bir varlığın mevcut olduğu düşüncesiyle buluşmuyor. Dolayısıyla bugünkü bilimin natüralist ya da bilimsel materyalist özelliğinin fazla olduğunu söyleyebilirim. Bu da madde ve ruhu birbirinden ayırt etmesinden kaynaklanıyor. Varlığı artık maddi ya da mekanik özellikler olarak anlıyor. Örnek vereyim. Ruh hastalığım var ya da ruhum sıkıldı denildiğinde 'serotonin hormonun eksilmiştir, o hormonu verdiğim an mutlu ve neşeli olursun' şeklinde çözüm bulunması, maddeciliğin bir görünümüdür. Mana dediğimiz şeye atıf yapılmaksızın, 'sen maddi bir varlıksın, mutsuzluk sebebin, mutluluk hormonunun salgılanmayışı' deniliyor. Filmler var biliyorsunuz. Mesela human genom projesi vardı. Çok fazla işlemedi. Çünkü genetik projeler yüz binlerce gen olduğunu düşünürken çok az gen olduğunu ve bu genlerin çok etkin olmadığını gördüler. O yüzden de insandaki bir takım dürtüler, itkiler durdurulursa kötülüğün kaybolacağı düşüncesi işlemedi. Ama tüm bunlar bilimi durdurmuyor. Çünkü bilim araştırmayı buradan almazsa şuradan alıyor. Burada yapacağımız şey nedir? Bilginin İslamileştirilmesi diyebilirsiniz, modası geçmiştir. Bizim kendi metafiziğimize göre bir fizik oluşturmamız lazım. Çünkü mevcut fizik, metafiziğe atıflar vermemizi engelliyor. Yoksa işimizi görüyor mu? Görüyor. Örnek vereyim. 7-8 sene önce bir hanım suni döllenme yoluyla yediz bebeğe hamileydi. Doktorlar üçüncü ya da dördüncü ayda dördünü alalım dediler. Bu topraklarda yetişen bir bayan ne yapar, kime sorar? Din âlimine sordu. Cevap, hayır, aldırmamalısın oldu. Maalesef çocukların hepsi zehirlendi. İki ya da üç sene geçmeden tekrar hamile oldu. Sizce sordu mu din âlimine? Bakışımızı da değiştirdiğini söylüyorum. Mevcut bilim anlayışı değersel olan yapılarımızı aşındırıyor.

Din insanlığın son kalesidir. Kaybettiğin zaman, başka gideceğin bir yer yok. Ama din derken de kalkıp da öldüren, darbe yapan vs. bir dini kast etmemek lazım. Din bu anlamda metafizikseldir, güvenlik alanı oluşturma meselesidir, Tevhid dediğimiz mesele oradadır.

Hocam, modern dünyada bilime mi önem vermemiz lazım?

Hayır, vermemiz lazım geldiğini söylüyorum ben. Modernlik doğayı Rönesans'tan itibaren mekanist, materyalist bir tarzda kurgulamıştır. Sıkıntımız da budur. Bugün, sanata da felsefeye de dine de meydan okuyan sadece bilimsel etkinliktir. Çünkü bilimsel etkinlik kendi kozmolojisini, kendi din anlayışını, sanat anlayışını, felsefe anlayışını oluşturmak istiyor. Biz bu anlamda bilimin neyi söylediğini, ne anlam verdiğini ve bunun değersel anlamda nereye atıflar yaptığını kavramalıyız. Tekno-logos hiç de kadim dünyadaki tekhne gibi, nesnelerin kullanılması değildir, üzerine eklediğiniz bir akıldır. Yapay zekâ bunun da üzerine eklediğiniz bir akıldır. Nazife Şişman'ın "Yeni İnsan" eserini okumanızı tavsiye ediyorum. Çünkü kadim dünyadaki insan anlayışından çok farklı karmakarışık bir insan var şu an. Bunlar korkacağımız meseleler değil, ama tüm karmaşıklığı içinde anlamamız gereken meselelerdir. Genel resmi görüp o genel resimde neler yapılabileceğinin farkına varmak lazım. İlahiyatçılar dâhil pek çok kimse her iki düşünce dünyası arasındaki farkı anlayamıyorlar. Orada olanı buraya taşımaya çalışıyorlar. Bu da işlemiyor.

Hocam şimdi varlık anlayışımızda, özellikle Antik Yunanda Demokritos'la birlikte her şeyin atomlardan meydana geldiğini öğreniyoruz okumalarımızda. İslam düşünürlerine baktığımızda cevher ve arazların birlikte olduğunu ve bunlarda bir enerjinin olduğunu söylüyor. Ancak İsmaili düşünürlerinden imam Tûsî şöyle bir anlayış ortaya koyuyor: Allah bir şey yaratmak istediği zaman ona ol der ve oluverir. Buradaki bir şeyi yaratmak istediği zaman onun olmadığından bahsediyor, burada bir madumluğun olduğundan bahsediyor. Bu madumluğu biz nasıl varlıkla ilişkilendirebiliriz. Daha doğrusu madum ve şey arasında bir tartışma yaşanıyor. Siz söylemlerinizde bahsettiniz; yokluğu tartışmıyorlar varlık üzerinden ele alıyorlar; fakat bunu nasıl anlamlandırırız?

Doğru mu anladım bilmiyorum ama. Acaba hiçlik bir varlık mıdır yokluk mudur meselesi, kadim dünyada tartışılmış bir meseledir. Belki Tûsî madumu varlık için bir zemin kabul ediyor olabilir. İslam felsefesini çok derinlemesine bilmediğimi ifade edeyim, heyula dediğimiz şeyi Antik Yunan ezeli-ebedi varlık kabul ediyor. Çünkü bir şeyin bir şeyden çıkması lazım, hiçlik varsa hiçten hiç çıkar, kabulü var. Muhtemelen bu anlamda heyula fikrinin, İslam düşüncesinde bazı düşünürlerce yokluk kabul edildiği, ama Cenab-ı Hakk'ın ışığı, nuru ya da herhangi bir etkisi olmadan varlığa geçemeyeceği düşünülerek bir yorum yapılmış olabilir. Ama bizde genel hatlarıyla yokluk düşünülemeyen, eksik olan, leys şeklinde, bazen madum, adem şeklinde kabul edilmiş. Bu kabulün Antik Yunan çerçevesine yakın olduğunu söyleyebilirim. Çünkü sadece düşünülebilen, varlıktır. Biz bir şeye o şey nedir dediğimizde geleneksel anlayışımız o şeyin hiçlik olduğunu kabul ediyor. Ama makullük yönünden Tûsî yaklaşıyorsa bilmediğimi ifade edeyim. Ona da şey denilebileceği, çünkü şey'in Cenab-ı Hakk'a muhatap olmasıyla varlık kazanabileceği düşüncesi, anlaşılabilecek bir şey. Sudur teorisinin sıkıntısı da odur mesela. İslam düşüncesindeki varlık mertebeleri hususu, Tanrı ile adem arasındaki ilişkilerin nasıl kurulacağından çıkmıştır. Bu ilişkiyi feyz teorisiyle kurmaya çalışıyorlar. Yanlıştır ya da doğrudur anlamında söylemiyorum; fakat o günkü dünyaya göre bir varlık anlayışı, meratib-i vücud ortaya koyuyorlar. Tûsî de öyle bir yorum yapmış olabilir. Makul olabilir ama geleneksel yorum hiçlik olduğu yönündedir. İhsan Hoca'ya katılarak bu hususların yüksek ölçek olduğunu; orta ölçeğin, 'Allah yoktan yaratır' düşüncesi olduğunu söyleyebilirim. Ama yok'un kendisi nedir dediğinizde, mesela Heidegger'in ontolojisinin çoğu zaman yokluğa dayandığını söyleyebilirim. Çünkü hiçlik onda sanki bir varlığa dönüşür. Adem anlamında değil. Bu da yeni bir felsefe yapma, yeni bir düşünme biçimidir.

Teşekkür ederim. •