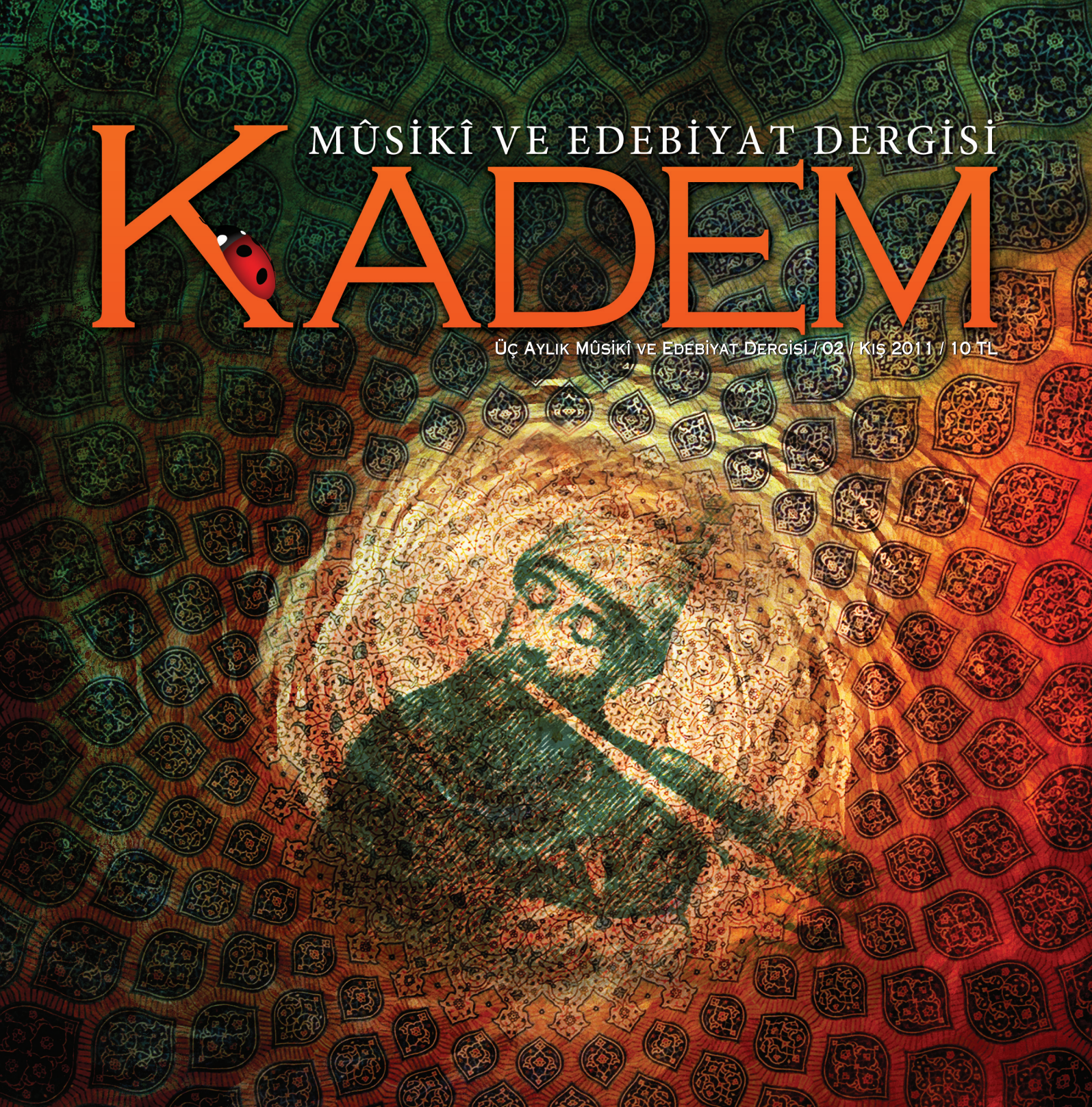
MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ

KADEM

Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi / 02 / Kış 2011 / 10 TL



İstanbul ve Mûsikî II / Dr. Murat Sâlim TOKAÇ - Osman ÖKSÜZOĞLU - Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY
Kânûnî - Ressam Erol Deran / Yüce GÜMÜŞ
Tefekkür mü? Felsefe mi? / Dr. Savaş Ş. BARKÇİN
Sâmiha Ayverdi'de Edebî Türler Üzerine Bazı Tespitler / E. Seval YARDIM
Bir Yapay Ayrılığa Dâir II / Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY
Pır ile Zır'ın Ardından / Gülmisal GÜRSOY
Röportaj: M. Sadreddin Özçimi / Ali Ulvi MIHOĞLU
Kalemi Kalbiyle Tutan Kadın: Leyla Saz / Nebahat Konu YILMAZ
İnsan Olmak / Dr. Işıl İlknur SERT
Taşların Dile Geldiği Şehir: Mardin / Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK
Kûşe-i Destâr - Senden Yüzüm Döndürmezem / Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN
Dede Efendi, Şevkutarâb ve Râbıta / Celâleddin ÇELİK

ISSN 1309-9795

EDİTÖRLERDEN...

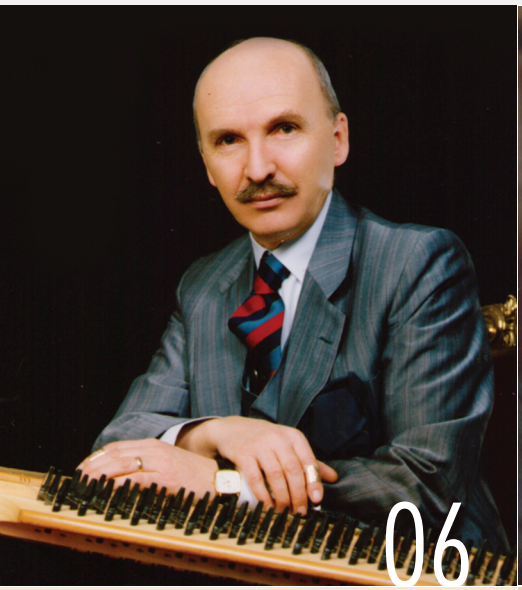
Derginin adı, *Kadem*'miş... Kadem kelimesinin mânâsı "adım, uğur" demekmiş... Derginin ilgilendiği alanlar ise "Mûsikî ve Edebiyat"mış... Uğurlu bir adıma ihtiyâcı olan kültürümüzün iki öksüz evlâdı gibi onlar. Modernleşen Türkiye'de ihtiyar gibi görünen, fakat içlerindeki bitmek bilmez cevherle zamanı aşan iki cengâver gibi onlar. Ve onlar bundan böyle seslerini duyuracak yeni bir meydan buluyorlar. "*Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi"* tüm Türkiye'ye kadem getirsin, diyerek başlamıştık sözlerimize. Yola çıkma kararımızın ne denli yerinde bir hareket olduğunu şimdi daha da iyi anlıyoruz. Bu idrâkimizi tescilleyen de topyekün gelen destek ve ilgi…

Su değirmenleri vardı eskiden. Dikey olarak yerleştirilmiş çarka, aşağıya ya da yukarıya yerleştirilmiş bir oluktan su verilir ve çark dönmeye, işlemeye kısacası üretmeye başlar. Bizler sadece değirmeni inşa ettik, su kendiliğinden geldi. Nasıl olduğunu anlayamadığımız bir süratle akmaya başladı. Bir de baktık ki hizmet mahsûlünü sunma zamanımız gelmiş. Sunalım efendim…

Bu tür yayınlar ekseriyetle ve tabiî olarak, sanatı icra edenlere, sanatla iç içe yaşayanlara, aslında sanatın kendisi olanlara yer verir. Bizler de bu anlayışla yeni sayımızda, hayatı bir sanat gibi yaşayanlara küçük bir pencere açmak istedik. Sanatla bezenmiş bir ömrün serencâmını sunduk sizlere. İstanbul'u, tefekkürü, ayrı gibi görünen birliktelikleri yan yana getirdik. Sanat tek yönlü müdür, yoksa farklı gibi görünenler birleşince güzele mi götürür? sorusuna yanıt bulduk galiba. Büyük mütefekir, yazar, gönül insanı, bir dil sanatkârı, edebiyatçı, İstanbul hanımefendisi Sâmiha Ayverdi'den bahsettik. Mardin yazısıyla sizleri, Doğu'ya, taşların dile geldiği şehre götürdük. Kâmil insan kimdir, hayatımızdaki yeri nedir? sualleriyle tasavvuftan dem vurduk, Hz. Mevlânâ'yı yad ettik, Hak âşığı Derviş Yûnus'u konuştuk. Tespitlerimiz oldu. Göçüp gidenin ardında bıraktığı eserlerle seslendirdik dergimizi. Kitaplarımızla, CD'lerimizle, notalarımız ve ideallerimizle Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi'nin Kış sayısını sizlere saygıyla sunuyoruz.

Biz sadece değirmeni kurduk. Suyu taşıyan herkese teşekkürler…

içindekiler



04 **İSTANBUL, MÜZİK VE TÜRK MÛSİKÎSİ**
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ • Osman ÖKSÜZOĞLU
Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY

06 **KÃNÛNÎ - RESSAM EROL DERAN**
Yüce GÜMÜŞ

14 **TEFEKKÜR MÜ FELSEFE Mİ? EDEBÎ BİR CEVAP**
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN

20 **SÂMİHA AYVERDİ'DE EDEBÎ TÜRLER ÜZERİNE BAZI TESPİTLER**
E. Seval YARDIM

27 **BİR YAPAY AYRILIĞA DÂİR: CUMHURİYET VE MÜZİK: MODERN CUMHURİYETİN MÜZİĞİNE DOĞRU**
Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY

32 **PIR İLE ZIR'IN ARDINDAN**
Gülmisal GÜRSOY

36 **SADREDDİN ÖZÇİMİ İLE EBRU ÜZERİNE KONUŞMALAR**
Röportaj: Ali Ulvi MIHOĞLU

43 **KALEMİ KALBİYLE TUTAN KADIN: LEYLA SAZ**
Nebahat Konu YILMAZ

46 **İNSAN OLMAK**
Dr. Işıl İlknur SERT

48 **TAŞLARIN DİLE GELDİĞİ ŞEHİR: MARDİN**
Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK

52 **KÛŞE-İ DESTÂR "Sen'den Yüzüm Döndürmezem"**
Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN

48

56 **DEDE EFENDİ, ŞEVKUTARÂB VE RÂBITA**
Celâleddin ÇELİK

58 **KÜLTÜR DÜNYAMIZDAN MANZARALAR**
Orhan DURSUN

60 **SESLİ YAYIN DÜNYASINDAN**
Emel KÖKREK

61 **İLHAN AYVERDİ PANELİ**

62 **KADEM ÇOCUK ZEHİR DEDE**
Hayri BİLECİK

64 **KADEM NOTA ARŞİVİ**
Yâsin ÖZÇİMİ

MÛSİKÎ VE EDEBİYAT DERGİSİ
KADEM
Üç Aylık Mûsikî ve Edebiyat Dergisi

ISSN: 1309-9795

Otim Yolu Ayazmadere Caddesi No:30, Dr:2
Mehmet Plaza, Dikilitaş, Beşiktaş / İstanbul
www.kadem.org
www.musikiveedebiyat.com
e-posta: bilgi@kadem.org

Araştırma Kültür Düşünce Eğitim ve Mûsikî Derneği (AKDEM) İktisâdi İşletmesi A.Ş. adına Sahibi
Dr. Fahrünnisa BİLECİK
(fbilecik@kadem.org)

Editör ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürleri
Dr. Nevnihal BAYAR (nevbayar@kadem.org)
Yüce GÜMÜŞ (yucegumus@kadem.org)

Yayın Kurulu
(Sıralama soyadlara göre alfabetik olarak yapılmıştır.)
Kemâl Yurdakul AREN (Edebiyat)
Prof. Rûhi AYANGİL (Mûsikî)
Dr. Savaş Ş. BARKÇİN (Mûsikî)
Dr. Nevnihal BAYAR (Dil)
Dr. Fahrünnisa BİLECİK (Dil)
Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Osman BİLEN (Felsefe)
Prof. Erol DERAN (Mûsikî)
Yüce GÜMÜŞ (Mûsikî)
Niyâzi KÜLAHLI (Mîmârî)
Yard. Doç. Dr. Ünal ŞENEL (Edebiyat)
Dr. Murat Sâlim TOKAÇ (Mûsikî)
Prof. Dr. Mutlu TORUN (Mûsikî)
Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN (Gelenekli Sanatlar)
Seval YARDIM (Edebiyat)

Redaksiyon
Dr. Ayşe SADIKOĞLU

Görsel Yönetmen
Ali Ulvi MIHOĞLU (ulvimıhoglu@kadem.org)
Selâhattin BAŞER (sbaser@kadem.org)

Dağıtım Organizasyonu ve Abonelik Servisi
Serdar BAŞER
(0 549 480 10 94 - serdarbaser@kadem.org)

Reklam ve Halkla İlişkiler
Ali Ender AKALP
Murat OKTAY

Grafik Tasarım
Tekin ÖZTÜRK
www.tekinozturk.com.tr

Baskı
Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.
Halkalı Caddesi No: 245 Sefaköy-Küçükçekmece
İstanbul Tel: 0212 698 93 54 - 55

Fiyatı
Tek Sayı: **10 TL**
1 Yıllık (4 Sayı) Abone: **40 TL**

Yerel süreli yayın.

İstanbul, Müzik ve Türk Mûsikîsi

Dr. Murat Sâlim TOKAÇ* • Osman ÖKSÜZOĞLU** • Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY***

2. Bölüm

Saraya bağlı bir diğer mûsikî kurumu Mehterhâne-i Hümâyun'dur ve Osmanlı Devleti'nde, sulhta askerî rûhu canlı tutmak, seferde askerin cesaretini arttırıp düşmana korku vermek için kurulmuş askerî bir teşkilâttır. Mehterhâne-i Hümâyun, savaşta ve barışta Türk Askerî Mûsikîsi'ni temsil ederken, "Esnaf Mehterleri" olarak kurulan takımlar savaşta askerî amaca hizmet etmekte, barışta şenliklere katılarak eğlence mûsikîsi ile uğraşmaktadırlar.[1] Türkler dünyadaki en eski askerî müzik geleneğini kültürlerinde barındıran bir toplum olarak dikkat çekicidir. Mehter bu geleneğin en billûrlaşmış, görkemli hâlini ifade ederken aynı zamanda Osmanlı kimliği ve imparatorluk görkeminin en önemli simgesi olarak görülmektedir. Bu yüzden Batı karşısında kendini zayıf hisseden Osmanlı, ilk değişim faaliyetlerine ordudan ve Mehterhâne'den başlar. Mehter takımının Batı üslûbunda bir askerî bandoya dönüşümü aynı zamanda Osmanlı'nın âdeta yüzünü Batı'ya dönüşünü de anlatmaktadır.

Mehterhâne-i Hümâyun, 1826 yılında yerini Mızıka-i Hümâyun'a bırakır. II. Mahmud'un bir askerî bando oluşturma düşüncesiyle saray, Batı müziğine resmen kapılarını açar. Mehterhâne'den seçilen öğrencilerin çoğu bu kurumun kadrosuna kaydırılır. Bandoyla beraber yeni bir müzik tarzı ve "klarnet, fagot, fifre, flavta, büglü, tromben, serpantin, bukçer" gibi yabancı oldukları bu sazlar ile yeni sesler sarayda yankılanacak ve bu dönemle beraber İstanbul yeni bir kültüre kapılarını açacaktır. Batı müziğinin saraydaki müzik eğitim faaliyetlerine girmesi, bu müziğin kalıcı etkisini Osmanlı sınırları içinde yaygınlaştırmaktadır.

> Bandoyla beraber yeni bir müzik tarzı ve "klarnet, fagot, fifre, flavta, büglü, tromben, serpantin, bukçer" gibi yabancı oldukları bu sazlar ile yeni sesler sarayda yankılanacak ve bu dönemle beraber İstanbul yeni bir kültüre kapılarını açacaktır.

Saray çevresinin müzikal tercihleri de bu süreçten sonra, geleneksel müziklerden Batı müzikal yapılarına doğru değişmiştir. Dönem bestekârlarında ve bestelerinde bu akımın etkisi çok açık görülmektedir. Civan Ağa, Kemânî Rıza Efendi, Âsım Bey, Mahmud Celâleddin Paşa, Muallim Hacı Emin Bey, Ûdî Hâfız Cemil Bey, Ziya Paşa, Ekrem Bey ve Merkel Efendi gibi bestekârların Batı müziği üslûbunca çok sesli şekilde düzenlenmiş besteleri, döneme ciddî şekilde damgasını vurmuştur.[2] Bu düzenlemelerde yine Mızıka-i Hümâyun'un Donizetti'den sonraki şefi Guatelli (1820-1899) ve öğrencisi, klarnet sanatçısı ve hoca Zâti Arca'nın (1863-1951) adlarını sıklıkla görmekteyiz.[3] Bu örneklerde, makamsal müziğin ana hatlarını koruyarak, çok seslendirilmiş eserler göze çarpmaktadır. Bir ileri aşama ise, özellikle saray mensupları ve çevresindeki bestekârlar tarafından tamamıyla Batı formunda eserleri görmek olmuştur. Yukarıda sayılan bestelerin dışında vals, polka ve mazurka gibi Batı formlarındaki eserler, bizzat padişahlar ve saltanat üyeleri tarafından bestelenebilmekteydi. Sultan V. Murat (1840-1904) tarafından bir halk ezgisinin Batı tarzı çok seslendirilmesiyle oluşan "Aydın Havası" adlı yapıt, Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının sessiz bir habercisi olarak göze çarpmaktadır. Çevreye ve kendisine bu ortamı hazırlayan yine saraydaki yönetim erkiydi. Örneğin tam bir opera hayranı olan Padişah Abdülmecit, temsiller vermek üzere her mevsim Naum Tiyatrosu'na gelen opera heyetlerini orada dinlemekle kalmıyor, temsiller bazen saray çevresinde de tekrarlanıyordu. 1841'den 1871 yangınına kadar her yıl tekrarlanarak belli bir sınıf arasında opera zevkini bazen fazlasıyla pekiştiren bu temsiller, bilhassa muzikacıların sanat eğitimi bakımından büsbütün uyandırıcı olmuştur.[4] Ayrıca Gazimihal, bu operalardan bazı seçkilerin bando repertuarına günü gününe girdiğini de tespit etmiştir. Görülmektedir ki, Mızıka-i Hümâyun, Osmanlı'nın son dönemlerinde bir askerî bando okulundan çok daha fazla şey ifade etmekte, âdeta "Batı müziği ile bütünleşmenin" merkezi olarak hareket etmektedir. Öyle ki Mızıka-i Hümâyun son dönem Osmanlı kimliğinin öyle yerleşik bir parçası olmuştur ki, devletin dışa bakan yüzünü Avrupa turneleriyle temsil etmiştir. Bu konserleri bizzat İttihat ve Terakkî hükümeti düzenlemiştir (1917).[5]

1914 yılında Maarif Nezâreti, Batı modeli konservatuarın kurulmasını kararlaştırdı. Enderûn-ı Hümâyun'un ve Mehterhâne-i Hümâyun'un da ardından Mızıka-i Hümâyun'un da bir askerî bando ve saray orkestrası durumuna düşmesi sonucu ortaya çıkan müzik alanındaki sistemleşme ve kimlik sorununun, oluşturulacak bu kurumsal yapıyla ortadan kaldırılması ve müziğin tekrar devletin himâyesine alınması amaçlanmaktaydı. "Dârülelhan" ismiyle açılan konservatuar, Tiyatro ve Mûsikî olarak iki bölümden oluşmaktaydı. Mûsikî Bölümü, Türk ve Batı Mûsikîsi olarak ikiye ayrılmaktaydı.[6] Bu kurumda yapılacak eğitim, araştırma ve yayınlarla kültürel değerlerin tekrar gün yüzüne çıkartılması hedeflenmekteydi. *(Yazı dizimiz son bölümüyle bir sonraki sayıda devam edecektir.)*

Dipnotlar

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Sanat Yönetmeni

** Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Ritim Sanatçısı

*** Ankara Atılım Üniversitesi Yard. Doç. Dr.

1 N. Özalp, **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, 2000, İstanbul.

2 V. Koşal, R. Ayangil, Ö. Özbilen, Ö. Özel, **Beşibiryerde-Osmanlı Devletinin Kuruluşunun 700. Yılına Armağan-CD ve Kitapçık**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sesli Yayınlar No:1, İstanbul, 1999.

3 Y. Öztuna, **Türk Musikisi Ansiklopedisi-I.Cilt**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.

4 M. R. Gazimihal, **Türk Askerî Muzikaları Tarihi**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.

5 C. Güray, "*Anadolu'da Geleneksel Müzikler ve AB Süreci*", **Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu**, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 2006.

6 A. Ş. Ak, **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.

Kânûnî - Ressam Erol Deran

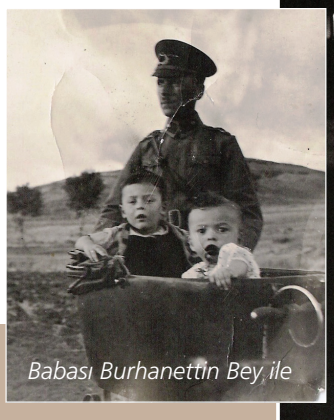
»Yüce GÜMÜŞ*

Çocukluğu ve Eğitim Hayatı

Kânûnî, hoca Erol Deran, Türk Mûsikîsi tarihinin kaydettiği en büyük kanûnîlerdendir. İstanbullu bir ailenin çocuğu olan Erol Deran, 5 Temmuz 1937 yılında Ankara'nın Polatlı ilçesinde doğdu. Subay olan babası Burhanettin Deran[1] ve Bedâhet Hanım'dan[2] doğan iki evlâdın ikincisidir. Ağabeyi, Doğan[3] ve kardeşi Yücel[4] isimlerini taşımaktadır.

Subay bir babanın çocuğu olması sebebiyle, Anadolu'nun pek çok yerinde bulundu. Eğitim hayatı da bu duruma göre şekillendi ve ilkokul eğitimine Gaziantep'in İslâhiye ilçesindeki, İslâhiye İlkokulu'nda başladı. Fakat bu okuldaki öğrenciliği, 1943–1945 yılları arasında geçirdiği iki yıl ile sınırlı kaldı. Mezuniyeti, 1945–1947 yılları arasında devam ettiği Balıkesir'in 6 Eylül İlkokulu'ndan oldu. Sıra ortaokul eğitimine gelmişti ve yine benzer bir durum: Babası Burhanettin Bey'in vazîfe yerindeki değişikliği sebebiyle, bu sefer yeni tedris hayatı yeni bir şehirde, Erzurum'un Fevzi Çakmak Lisesi'nin ortaokul kısmında başladı. Buradaki eğitim hayatı da yaklaşık iki yıl sürdü. 1950–1952 yılları arasında, mezun da olacağı Çanakkale'nin, Çanakkale Lisesi'ne (orta kısmına) devam etti. Tayinlerle geçen bu hareketli çocukluk ve eğitim dönemi, lise çağı geldiğinde ailenin ata toprağı İstanbul'a gelmesiyle bir nebze sükûnet buldu. Erol Deran liseyi, 1954–1957 yılları arasında devam ettiği İstanbul Beyoğlu Atatürk Erkek Lisesi'nde tamamladı.

İlk ve orta öğrenimini böylesine hareketli ve zor şartlarda tamamlayan Erol Deran, yüksek öğrenimine 1957 yılında başladığı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde[5] devam etti. Akademi'deki eğitim hayatı süresince Prof. Sabri Berkel[6] ve Prof. Gevher Bozkurt'un[7] atelyelerinde çalışmalarda bulundu ve 13.07.1960 tarihinde Prof. Sabih Gözen'in[8] Kumaş Desenleri Atelyesi'nden mezun oldu.



Babası Burhanettin Bey ile

Akademi Yılları

Bir gün öğretmen bana, senin baban müzisyen. Sen nasıl olur da müzikten ikmâle kalırsın? dedi. Bu durum aslında çok enteresan. İşte insanın hayatında bir şey olacaksa, sen hiç farkında olmadan, oradan birisi bir şey diyor ve hayatında değişiklikler olmaya başlıyor. Birisi, senin baban müzisyen diyor ve bana bir heves geliyor.

Müzik Hayatı

Başlangıç "Birisi sana bir şey söyler..."

Burhanettin Bey kışladan dönmekteydi. Atın yürüyüşündeki telâş, sahibinin heyecânı sebebiyleydi ve nal seslerinin farklılığından olsa gerek anne[9], hissiyâtını çocuklarına şöyle îzah ediyordu: *"Babanız galiba yeni bir beste yapmış öyle geliyor."* Annenin tahmini doğruydu. Hakîkaten subay olan baba, eve geldiğinde hiç konuşmadan odasına girdi ve ilhâmını notalara dökmek için sükûnetle çalışmaya koyuldu. İşte evdeki bu mûsikî iklimi ailenin bütün fertlerini apaçık kuşatmıştı. Asıl mesleği askerlik olan Burhanettin Bey, gerek bestekârlığının, gerekse tanbur, ud, keman gibi icra ettiği enstrümanlarının âhengini ailesine duyurmakla kalmıyor, onların da bu sanat dalıyla bihakkın hemhâl olmasını istiyordu.

Bu isteyiş, çocukların evde mevcut bulunan enstrümanlara yönlendirilmesiyle şekillenmekteydi. Fakat bu gidişât, o dönemde Erzurum Lisesi'nin orta okul bölümünde öğrenci olan Erol'un ilgisini pek çekmemekteydi. Sebebi ise ikmâle kaldığı müzik dersiydi. İlgiyi geri getiren de, belli ki bu durumdan kafası bir hayli karışmış olan öğretmeniydi. Bu hâdiseyi Erol Deran şöyle anlatmaktadır: *"Bir gün öğretmen bana, senin baban müzisyen. Sen nasıl olur da müzikten ikmâle kalırsın? dedi. Bu durum aslında çok enteresan. İşte insanın hayatında bir şey olacaksa, sen hiç farkında olmadan, oradan birisi bir şey diyor ve hayatında değişiklikler olmaya başlıyor. Birisi, senin baban müzisyen diyor ve bana bir heves geliyor."*

Bu olaydan sonra babasıyla konuşan Erol'a derhal mandolin eğitimi verilmeye başlandı. Pek ilgi duyamadığı bu enstrümanı, babasına duyduğu saygı ve biraz da otoriter yapısından çekindiği için ses çıkartmadan öğreniyor, bitirdiği mandolin metoduna bir de Mozart'ın sonatlarını ekleyerek, müzikteki bilgisini hızla ilerletiyordu. Pek fazla sevmeyerek öğrendiği mandolin, ona nota bilgisi edinmesinde fayda sağlamış ve biraz da büyümenin etkisiyle Erol, ud sazına terfi ettirilmişti. Fakat ud da onu tatmin etmemiş ve içindeki arayış dinmemişti. Tâ ki 1949 yılında yeni alınan Lorenz marka radyo eve gelene kadar. O dönüm noktasını ve sonrasını Erol Deran şöyle anlatıyor: *"Radyodan bir enstrüman sesi geldi. Babama bu nedir, diye sordum, bana kânun cevabını verdi. Ben bunu öğrenirim, dedim. O zamana kadar hiç tanımıyorum. Ama ne görmüşüm ne de sesini biliyorum. Fakat daha enteresanı, bu olaylardan evvel elime bir tahta ya da çivi geçtiği zaman, o çivileri tahtaya çakar, üzerine de teller gerer melodi çıkartmaya çalışırdım. O dönemler harp zamanları olduğu için o zamanın çocukları oyuncak üretiminde çok usta olurlardı. Ben de o zamanlarda farkında olmadan kânunu keşfetmişim haberim yok. Sonra Erzurum Lisesi'nin ortaokul kısmındayken yaptığım îcatlar var. 80 kişilik sınıfın en arkasında otururdum. En tembel talebe bendim. Hoca ders anlatırken ben, -o zaman jiletler vardı- o jiletle-*

ri yarıya böler sıraya saplardım. İşaret parmağımla çekerek onlardan ses çıkarırdım. Beş tanesini falan tamamladığım zaman melodi çıkartmaya bakardım."

Burhanettin Bey, kânun istediği anlaşılan oğluna kânun sazının zorluğundan bahsetmekte ve evde de olmadığı için mevcut sazlardan birini öğretebileceğini söylemekteydi. Bu düşüncesinde kendisinin kânun çalmasını bilmemesinin de etkisi vardı. Fakat Erol, bu teklife karşı bu gün bile hayret ettiği bir cevap verdi ve *"Ben kendim öğrenirim. Bundan başkasını öğrenmem."*dedi. Hâdisenin devamını Erol Deran şöyle anlatıyor: *"Akşam üstü babam, o zor şartlara rağmen subay maîşetiyle bir kânun almış, geldi. Asker adam tabiî. Dedi ki; Akşama İsmail Hakkı Bey'in Ferahfezâ Peşrevi'ni istiyorum. Hiçbir şey diyemezsin. Akordunu burdan yapacaksın, mandallardan sesler değişir, bilgisini verdi ve akşama peşrevi istediğini yineledi, gitti. Tabiî daha evvel ud da çalıyoruz ya o eserleri, bir şey de diyemezsin. Bin uğraş sonunda bir hâne çıkartmaya çalıştım."*

İçindeki Hoca...

Hiçbir zaman bir hocadan kânun dersi almamış olmasına rağmen, günden güne icrâda ilerlemeye başlamıştır. Hiç şüphesiz evdeki mûsikî ikliminin faydası büyüktür, fakat gözlemci karatkeri ve ***içimdeki hoca*** diye tâbir ettiği hal, hiç şüphesiz başarısındaki bir numaralı faktör olmuştur.

"Ben kânun hocası görmedim. Fakat öyle enteresan ki içimdeki hoca… İşte insan içindeki hocayla bitişince, bir de doğal hareketlerle insan bütünleşirse, onları keşfetme yolculuğuna çıkarsa, bunların gösterdiği yol bambaşkadır."

Lâkin birebir çalıştığı bir kânun hocası olmasa da hayatında öyle bir hoca var ki işte o hocanın belki herşeye bedel olan mûsikî edebini öğrettiği bir dersi, Erol Deran'dan naklediyoruz: *"Babamın faydası büyüktür. Notalarıyla, eserleriyle... Sonra çok disiplin içerisinde yetiştirdi bizleri. Bir gün, **Gözümde dâim hâyâli cânân** adlı eser vardır ya, o eseri geçiyoruz. Babamda tanbur, ağabeyimde keman, bende kânun ve kardeşimde ud. Babam, eseri geçerken önünüzü ilikleyin, dedi. Babamızdan çekindiğimiz için hiçbirimiz bu hareketin nedenini soramıyoruz. Herhalde babam bu hâlimizi anlamış olacak ki bize, çünkü dedi, çünkü, bu eser Allah'a yapılmıştır. Bu bir ibâdettir…"*

TRT Yılları

Altın Yıl 1957...

1957 yılı kendi deyimiyle, hayata açıldığı yıl olmuştur. Daha yirmisine basmadan henüz on dokuz yaşındayken, İstanbul Radyosu'nun sanatçı alımı yapacağı haberini almış ve o zaman hastanede felçli yatan babasından müsâade

Akademi Yılları

Annesi Bedahet Hanım,
Babası Burhanettin Bey

alarak, Radyo imtihanına girmiştir. Yaklaşık 200-250 civârında, çeşitli branşlarda başvurular olmasına rağmen o yıl sınavı kazanan tek isim, Erol Deran olmuştur.

"Ben radyoya gireceğimi bilmiyorum, tahmin de etmiyorum. Sadece çalıyordum, hem de çok severek çalıyordum. Öyle ki hastayken bile yanımda yatıyordu kânun. Radyo imtihanına girdiğimde geçkileri sordular bana. Hiç unutmam 31–32 yaşlarında, o zamanlarda Radyo Müdürü olan Nevzat Atlığ sordu. Ferahnâk'tan Rast'a bir dakika içerisinde geçiniz, dedi. Daha evvelinde bir sarı defterim vardı. Eserler üzerinden analiz ettiğim geçkileri yazdığım bir sarı defter. Yani bu konulara hazırlıklıydım ve ânında geçkiyi yaptım."

1957 yılı, Erol Deran'ın aynı zamanda Akademi'ye başladığı yıldır. Sınav icrâsının sonrasında, Fehmi Tokay, Nevzat Atlığ ve Refik Fersan'dan oluşan jüri üyelerinden Nevzat Altığ'ın, *"Eğer burayı kazanırsanız yüksek tahsilinize devam edecek misiniz?"* sorusuna *"Edeceğim efendim."* cevabını vermesinin akabinde, size kâğıt gelecek cevabıyla sınavı nihâyetlenmiştir. Sınavı kazanıp kazanmadığını henüz bilmemesine rağmen, babasının da dostu olan Sâlih Dizer iki gün sonra Erol Deran'ı ziyaret eder ve ona; *"Seni Radyo'dan istiyorlar. Vecihe Hanım yarın gelemeyecek, onun yerine çalacaksın."* der. Daha sınav sonuç kâğıdı bekleyen genç sanatkâr için bu durum sürprizdir ve heyecan verici olmuştur. O dönem için Radyo'nun önemi ve tek yayın aracı olduğu düşünüldüğünde, bu heyecânın haklılığı bir kez daha ortaya çıkıyor. Büyük bir heyecanla gittiği Radyo'da, önce Mefâret Yıldırım'a çalacağını ve sonra, yayının canlı yayın olduğunu öğrenir. Bir de imza memuru Kemal Efendi'nin elindeki listeye gözü ilişir. Çalanlar arasında Cüneyt Orhon, Vecdi Seyhun, Üstün Coşar gibi isimler mevcuttur. İlk neşriyâtın serencâmını Erol Deran şöyle anlatıyor: *"Cüneyt Orhon soruyor bana. Taksim yapar mısınız? diye. Câhil cesareti dedikleri varya işte ben onu yaşadım. Benden cevap geliyor. Yaparım… Neşriyat canlı, Radyo'ya ilk defa giriyorum ama yaparım. Hüzzam'dan Sûzinak'a geçiş taksimini yaptım. Taksime başladım... İşte öyle başladık…"*

Akademi Yılları

1957 yılında İstanbul'da başlayan Radyo çalışmaları, 1960 yılında askerlik vazîfesini yerine getirmek üzere gittiği Ankara'da, Ankara Radyosu'nda devam etti. Yedek subay bir kanûnî olarak iki yıl bu şekilde hizmete devam eden Erol Deran, askerlik vazîfesinden sonra da 1968 yılına kadar Ankara Radyosu'ndaki görevini sürdürmüştür.

Ankara'da geçirdiği bu sekiz yıllık zaman dilimi ona bir başka güzelliği de beraberinde getirmiştir. 1964 yılında ilk eşi Se-

Neyzen Niyâzi Sayın ile

Selahattin İçli, Mutlu Torun, Erol Deran, Nevzat Atlığ,Cahit Atasoy.

vim Hanım ile burada tanışmış ve evlenmişlerdir.[10] Ses sanatkârı Sevim Hanım'la olan 23 yıllık mutlu beraberlikleri, 1982 yılında Sevim Hanım'ın vefâtıyla nihâyetlenmiştir.

Erol Deran'a 1990 yılında bu mânâdaki mutluluğu bir kez daha tattıran Gülden Deran olmuştur. Asıl mesleği güzellik uzmanı olan Gülden Hanım, tam bir edebiyat ve tasavvuf âşığıdır.

1968 yılından sonra tekrar İstanbul Radyosu'na dönmüş ve emeklilik tarihi olan 1991 yılına kadar tam 34 sene, Türkiye radyolarından kânununun eşsiz nağmelerini duyurmuştur. Bu uzun hizmet süresince içlerinde Cevdet Çağla, Emin Ongan, Hakkı Derman, Sâdi Işılay, Yorgo Bacanos, Halil Aksoy, Hüsnü Coşar, Rüştü Eriç, Aslan Erkoç, Haluk Recâî, Cüneyt Orhon, Ruşen Kam, Nihat Doğu, Vedia Tunççekiç, Şükrü Tunar gibi pek çok sanatçıyla icrâlarda bulunmuştur.

"İşin enteresan tarafı ben hiçbir amatör veya profesyonel toplulukta çalmadan girdim Radyo'ya. Vazîfeye başladıktan sonra çalmaya başladım o tür yerlerde. Meselâ o devirde Âbidin Gerçeker'in yönettiği üniversite korosu vardı, orada çaldım. Fakat bizim bir aile topluluğumuz vardı. Babamın korosu…"

Radyo Sevdasına Dâir...

*"Akademi'de öğrenciyim. Ben Kumaş Desenleri Bölümü'nü seçmiştim. Mâlûm atelye dersleri falan var. Atelye önlükleri beyaz olunca arkadaşların bana taktığı lakap da doktor oldu hâliyle. O devirde Radyo'da da çaldığım için bana özel bir ilgi gösterirlerdi. Ben de onlara; **Kızlar, çocuklar, benim deseni biraz karalayın. Ben Radyo'ya neşriyâta gidiyorum…** derdim. Tamam derler tabiî… Ondan sonra ben Radyo'ya gider neşriyâta girer, tekrar okula dönerdim. Fakat bazen neşriyâtım olmadığı zamanlarda yine gider, o küçük stüdyoya girer nefes alırdım. O havayı teneffüs ederdim… Radyo o kadar önemliydi ki o zamanlarda. Düşünün, Mes'ud Cemil gibi bir insan var ve o insanla enstrüman çalmak ne demektir. Onu her zaman söylerim. Mes'ud Cemil'in yüzüne baktığım zaman -espiri olarak söylerim tabiî- Fa Diyez'im değişir derim. Başka türlü birşeydi hakîkaten. Eskiyle ânı, geleceği bir anda birleştirip, insana bir aşı gibi zerkeden bir insandı. Ben öyle algılardım. **Aziz ve muhterem dinleyiciler…** diye başlardı sözlerine. Ruşen Kam meselâ. Aynı fazîlet onda da. Meselâ Vecdi Seyhun da enteresan bir insandı. Hepsi o çatı altındaydı…"*

Konservatuvar Günleri...

Radyoda görev yaptığı sırada aldığı bir teklif, sanat serüveninde Erol Deran'ı farklı bir yönde hizmet vermeye teşvik etti. Yıl 1975'ti ve o sene Türkiye Cumhuriyeti tarihinde bir ilk yaşanmaktaydı. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde (İTÜ) bir Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı açılmaktaydı. Tabiî ki kanun hocalağı da ülkede haklı bir yer edinmiş olan Erol Deran'a düşmüştü. O teklifin ilk değerlendirmelerini Erol Deran şöyle naklediyor: *"1975 yılında açılan konservatuvardan bize teklif geldi. Bize derken, ben, Neyzen Aka Gündüz Kutbay, Neyzen Niyâzi Sayın. Hatta beraberce oturduk, ne yapabiliriz diyerek konuştuk. Bir yandan da Radyo Neşriyatları devam ediyor tabiî. Sonra ben, yaş haddinden emekli oluncaya kadar orada çalıştım."*

29 yıllık İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki hocalığı, 2004 yılında nihâyetlendi. Bu süre zarfında İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı bünyesinde, Çalgı Yapım, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Çalgı Eğitim Bölümü[11] başkanlıkları, ana sanat dalı başkanlıkları ve çok sayıda bilim-sanat kurulu üyelikleri gibi idarî görev yürüten Erol Deran, konservatuvar bünyesinde hazırlanan çok sayıda bitirme çalışması ve İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırlanan Yüksek Lisans / Sanatta Yeterlik ve Doktora tezlerine de danışmanlık yapmış, bunun yanı sıra pek çok kıymetli kânun icrâcısını ülkemiz kültür ve sanat hayatına kazandırmıştır. Taner Sayacıoğlu, Serap Çağlayan, Şehvar Beşiroğlu, Turgut Özüfler, Güniz Yılmaz yetiştirdiği talebelerden sadece birkaçıdır.

Erol Deran, İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'ndan emekli olduktan sonra Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'nda hocalık yapmaya devam etmekte ve günümüz kânun icrâcılarına eşsiz bilgi ve birikimlerini aktarmaktadır.

> *1975 yılında açılan konservatuvardan bize teklif geldi. Bize derken, ben, Neyzen Aka Gündüz Kutbay, Neyzen Niyâzi Sayın. Hatta beraberce oturduk, ne yapabiliriz diyerek konuştuk. Bir yandan da Radyo Neşriyatları devam ediyor tabiî. Sonra ben, yaş haddinden emekli oluncaya kadar orada çalıştım.*

Sayısız Sanat...

53 yıldan fazla profesyonel sanat yaşamı boyunca yüzlerce konser ve gidilen onlarca ülke. Binlerce dakika kayıt, konferanslar, seminerler, neşriyatlar, dersler, plak, kaset ve CD'ler. İhsan Özgen, Ömer Erdoğdular, Sadreddin Özçimi, Necip Gülses, Mutlu Torun, Hasan Esen, Dilek Zertunç, Hurşit Ungay, Fatih Zülfikar, Özdemir Bostan, Yücel Aşan, Hayri Tümer, Nevin Güler, Yaşar Özel, Ümit Gülerman, Kâni

Eşi Gülden Deran ile

Karaca, Hamdi Demirci, Fuat Türkelman, Lale Akay, Burak Deran, Gürsel Koçak, Alâeddin Yavaşça, Mediha Şen Sancakoğlu, Cahit Peksayar, Ahmet Özhan, Ömer Şatıroğlu, Fahrettin Çimenli, Uğur Işık, Abdi Coşkun, Doğan Ergin, Vahit Anadolu, Ergin Kızılay, İhsan Arslan, Serap Mutlu Akbulut, Doğan Dikmen, Ali Erköse, Selâhattin Erköse, Hakan Talu, Aydın Oran, Nihat Doğu, Süleyman Erguner, Ayla Büyükataman, Recep Birgit, Cevdet Çağla, Hasan Erkoç, Niyazi Sayın, Meral Uğurlu, Tülin Korman, Bekir Sıtkı Sezgin, Rüştü Eriç, Aka Gündüz Kutbay, İnci Çayırlı, Sevim Deran, Arif Erdebil, Ahmet Kadri Rizeli, Reşat Uca, Kudsi Erguner, Cüneyd Orhon, Rıza Rit, Ayla Büyükataman, Nezih Uzel gibi son dönemin en önemli isimleri, Erol Deran'ın sanat hayatında icra yaptığı kişilerin sadece küçük bir kısmı. Bu isimlerin bir kısmı efsane topluluk Bosphorus üyeleri, bir kısmı Radyo'dan arkadaşları, bir kısmı da öğrencileri.

"52 günlük bir Avrupa turnesi yaptık. Nezih Uzel'in düzenlediği bir turneydi. O konserler çok muazzamdı. Çok değerli solistler, sâzendeler vardı. Tabiî ki çok güzel müzikler çıktı ortaya. Roma, Paris, Almanya, İspanya, İtalya, Hollanda gidilen ülkelerden bazıları. Benim için hem gurur verici hem de hüzünlü bir turneydi. Yabancıların bizim mûsikîmize olan yoğun ilgileri bir yandan beni sevindirirken, bir yandan da bu mûsikînin kendi vatanında mâruz kaldığı ilgisizlik de beni bir hayli üzüyordu."

Müzik Fikrine Dâir... Kaliteden Ödün Vermemek...

"Ülkede sosyal değişimler oluyor. Bu değişimlerin önüne geçmek imkânsız, tabiî ki değişecek. Mâlûmunuz ***duran ölüdür,*** *diye bir tâbir vardır. Bu sosyal değişimlerin yansımaları da sanata vuruyor. Meselâ teknik yoluyla yansıyor. Şimdi on parmağını kullanan çok kıymetli gençler var. Bizim devirde kimsenin aklına gelmezdi. Ama dedik ya zaman değişiyor ve şimdiki zaman çok hızlı. Yani iki parmak yetmiyor. Madde ve mânâ aynı paralelde gidiyor.*

Fakat bir de işin başka bir yönü var. Müzik yalnız teknik değildir. Tanbûrî Cemil Bey'e niye hayranlığı var insanların? Çünkü Cemil Bey, süratinde müzik verdi insanlara. Yani aynı paralelde gidiyor her iki unsur. Şimdi sürat yapayım derken müziği tekniğe vasıta ettiğin zaman, o müzik ortadan kalkıyor. Halbuki tekniği müziğe vasıta etmek lâzım. Teknik hizmetkârdır. Eğer sen tekniğe önem veriyor da müziği ihmal ediyorsan, ortada müzik yoktur. O da bizim için gerekli ve geçerli değildir.

Değişimler tabiî ki olacak. Ben de açığım değişimlere ama kaliteden ödün vermemek kaydıyla açığım. Değişimler olsun ama eskiyi aratmayacak şeyler yapıyor musun? Ben yaptım olduyla olmuyor bu iş. Evet değişimler olsun ama entelektüel bir çalışmayla ve kaliteden ödün vermeyerek…"

Resim Benim İçin Sessiz Bir Müziktir...

Resim, hayatının her aşamasında olmuştur. Hatta kendisi ilk okulda sınıf tekrarı yapmasını bu heveslerine borçlu olduğundan bahseder ve devamını şöyle nakleder:

"Ben büyüyünce bir meslek sahibi olacağım: *Ressamlık, müzisyenlik bana bir hobi gibi geliyor. Meğer mesleğim olmuş haberim yok. Ortaokul sıralarında resim yapıyordum. Sonra Akademi'ye girdim.*

Ne yaparsan yap, dışarıdan ne kadar takviye alırsan al, en önemlisi içindeki hocayla ilişki kurmak… Akademi sonrası yaptığım resimlerimi çok mütevâzı bir şekilde, zamanın isim yapmış ressamlarına götürüyorum… Olmaz diyorlar… Başkasına gidiyorum, onun beğenmediklerini o beğeniyor… Ben de dedim ki, ***bundan böyle benim hocam doğadır.*** *Bunların hiçbirisine inanmıyorum. Çünkü herkesin keyfi başka, cenneti başka, zevki başka. Herkes kendine göre bir kompozisyon yaratmış. Ben de içimdeki hocaya mürâcaat ettim. Gözlemledim…*

Zora geldiğin zaman ufak da olsa kâşiflik başlıyor. Keşifler… Çocukken bize hep söylenirdi. Oğlum çalış, çalışana Allah verir. Her zaman söylenen sıradan bir cümle gibi gelirdi. Meğerse ne kadar değerli bir sözmüş. Hakîkaten çok çalıştım. Onda da hocam yok aslında… Var aslında, ***içimdeki hoca…"***

Sıradan Müzisyen İçin Ses Önemlidir. Usta Bir Müzisyen İçinse, Sessizlik...

Sanatı tek bir şey olarak görürüm. Tek bir şey var, o da sanat. Sanatı alıyorsun, tezâhürlerini değiştiriyorsun, bir tanesini alıyorsun gözünle bakıyorsun, bir diğerini alıyorsun kulağınla… Kulağınla bakıyorsun sanki… Ben bunların ikisini bir anda yaşadım. Resim yapıyorum ve Beethoven'i dinliyorum. Elimdeki fırça bir anda baget oldu sanki. Bir anda yokluğumu yaşadığımı anladım. Çünkü resimle müziğin bir olduğunu yaşadım. Bunu nazariyat olarak söylemiyorum. Elimdeki fırça baget olmuş, o da önemli değil. Resim müzik olmuş, müzik de resim…

Her zaman söylerim, ***resim benim için sessiz bir müziktir*** *diye. Osho diyor ki:* ***"Sıradan müzisyen için ses önemlidir. Usta bir müzisyen için sessizlik."***

Benim için en büyük önem taşıyan şey, müziğin anlaşılması. Müziği anlamak, anlayabilmek için çalışmak. ***Anladım ama anlamadım belki…***

Dipnotlar

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Sanatçısı

1 Doğum 1902 – Vefat 1965. Subay, bestekâr. Keman, ud, tanbur ve cümbüş sanatkârı.

2 Doğum 1910 – Vefat 1980.

3 Doğum 1934. Sosyal sigortalar müfettişi. Keman sanatkârı.

4 Doğum 1944. Serbest meslek sahibi. Ud ve gitar sanatkârı. Yücel Deran, Burhanettin Beyi'in ikinci eşinden dünyaya gelmiştir.

5 Mimar Sinan Üniversitesi.

6 Prof. Sabri Berkel (1907 Üsküp – 1993). Ressam. Üsküp'te ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra, 1927–1928 yıllarında, Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünden diplomasını almış ve Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nin Felice Cerena atelyesinde fresk ve gravür konusunda iki yıl eğitim almıştır. 1935 yılında Türkiye'ye gelerek, Akademi salonlarında ilk kişisel sergilerini açmıştır. 1939'da Akademi Resim Bölümü'nde gravür atelyesi asistanlığı yapmıştır. 1949–1974 yılları arasında Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde galeri öğretmenliği, 1965–1969 yılları arasında Yüksek Resim Bölümü Başkanlığı yapmıştır. 1991 yılında Kültür Bakanlığı'nca verilen Devlet Sanatçısı ünvanını almıştır.

7 Prof. Gevher Bozkurt, 1926 yılında İstanbul'da doğdu. 1943'te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. 1948 yılındaki mezuniyetinden sonra aynı okulda asistan olarak göreve başladı. Yurt içi ve yurt dışındaki pek çok fuarda ve benzeri organizasyonlarda çalışmalarını sergiledi. Mimar Sinan Üniversitesi'nde, Mesleki Temel Sanat Eğitimi Bölümü'nü kurup yürüttü. 2002 yılına kadar toplam 54 yıl öğretim üyeliğini sürdürdü.

8 Prof. Sabih Gözen, 1908 yılında Üsküdar'da doğdu. 1925 yılında Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi'nin Grafik Sanatlar Bölümü'nden mezun oldu. 1933 yılı sonrasında Berlin Tekstil ve Moda Yüksek Okulu'nda üç yıl ihtisas yaptı. Türkiye'ye dönünce Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne hoca olarak atandı. Tekstil Desenleri Atelyesi'ni kurdu ve 42 yıl bu bölümün hocalığında bulundu. Uzun süre bölüm başkanlığı görevini sürdürdükten sonra yaş haddinden emekli oldu.

9 Erol Deran'ın, Bedâhet Hanım'ın vefâtından sonraki ikinci annesi.

10 Bu evlilikten, 1972 yılında oğulları Burak Deran dünyaya gelmiştir. Viyolonsel ve gitar sanatçısıdır.

11 26.01.1988 yılında Yüksek Öğretim Kurumu Başkanlığı tarafından İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Mızraplı Çalgılar Ana Sanat Dalı Doçentliği'ne atanmıştır.

Tefekkür mü Felsefe mi?
Edebî Bir Cevap

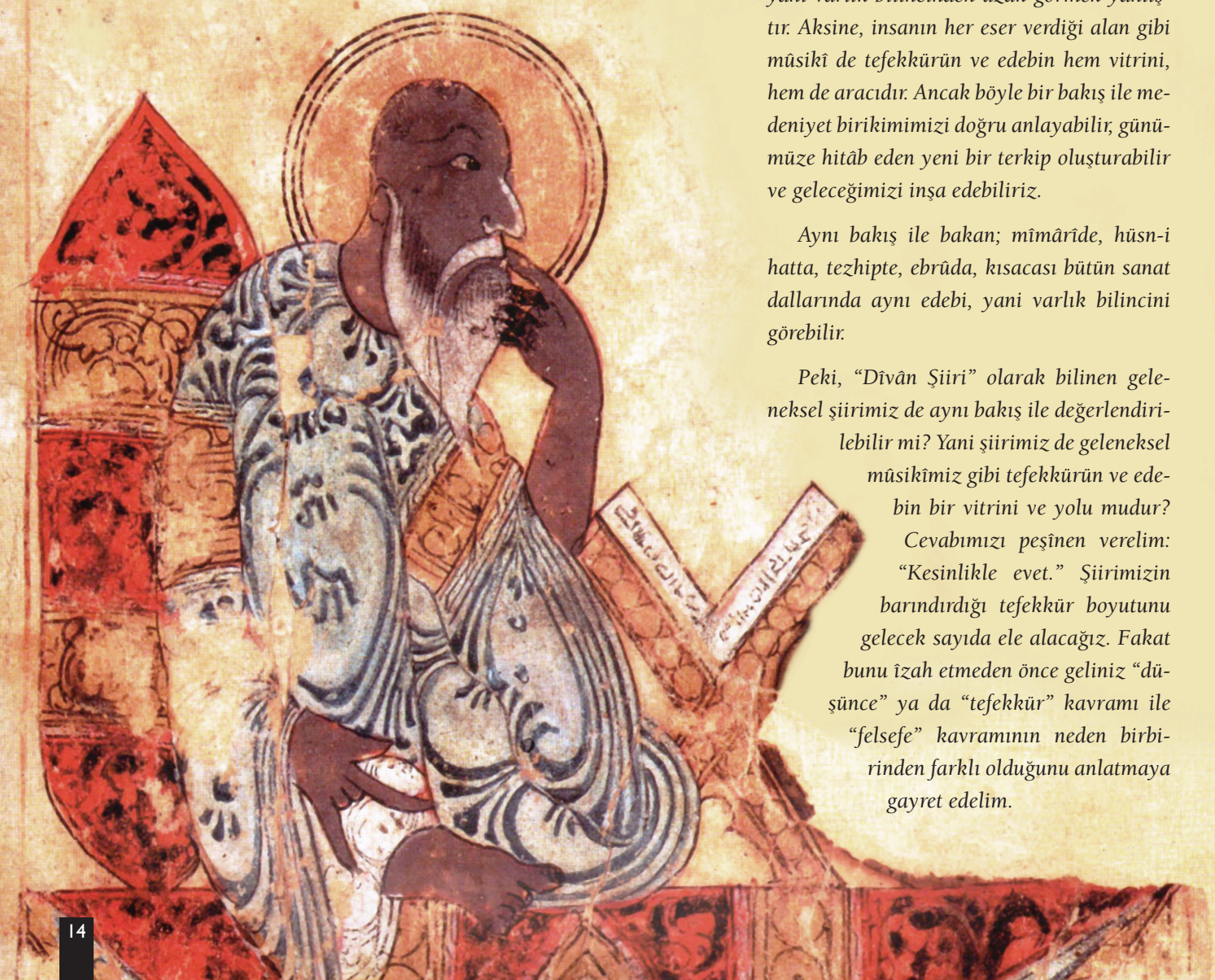
» Dr. Savaş Ş. BARKÇİN*

Mûsikînin medeniyetimizin özüyle kopmaz ilişkisini ve medeniyetimizdeki aslî yerini daha önce "Bir Edeb Yolu Olarak Mûsikî" yazımızda açıklamaya çalışmıştık.

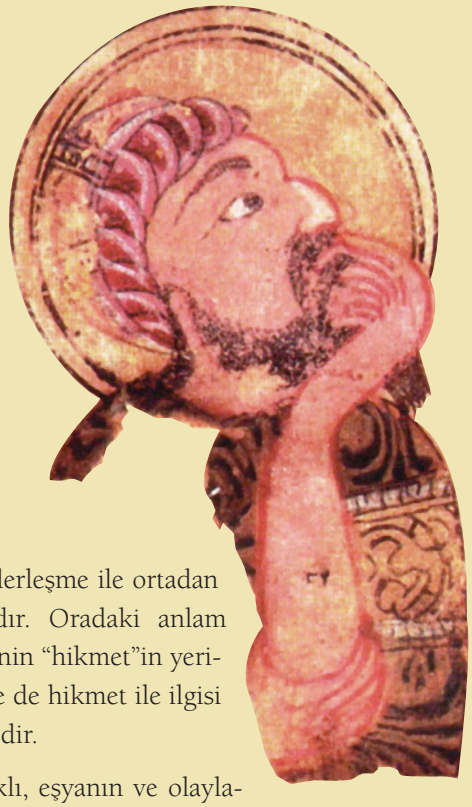
Temel düşüncemiz şudur: Sanatı ve aslında her hayat alanını tefekkürden ve edebden, yani varlık bilincinden uzak görmek yanlıştır. Aksine, insanın her eser verdiği alan gibi mûsikî de tefekkürün ve edebin hem vitrini, hem de aracıdır. Ancak böyle bir bakış ile medeniyet birikimimizi doğru anlayabilir, günümüze hitâb eden yeni bir terkip oluşturabilir ve geleceğimizi inşa edebiliriz.

Aynı bakış ile bakan; mîmârîde, hüsn-i hatta, tezhipte, ebrûda, kısacası bütün sanat dallarında aynı edebi, yani varlık bilincini görebilir.

Peki, "Dîvân Şiiri" olarak bilinen geleneksel şiirimiz de aynı bakış ile değerlendirilebilir mi? Yani şiirimiz de geleneksel mûsikîmiz gibi tefekkürün ve edebin bir vitrini ve yolu mudur? Cevabımızı peşînen verelim: "Kesinlikle evet." Şiirimizin barındırdığı tefekkür boyutunu gelecek sayıda ele alacağız. Fakat bunu îzah etmeden önce geliniz "düşünce" ya da "tefekkür" kavramı ile "felsefe" kavramının neden birbirinden farklı olduğunu anlatmaya gayret edelim.



Modern anlamda felsefe, "*philo-sophia*" kelime kökeninde taşıdığı "bilgi veya hikmet sevgisi" anlamından tamamen uzaktır. Hatta "sevgi" de pek söz konusu değildir. Belki "ilgi" veya "meşgale" kelimeleri onu tanımlamaya daha çok yakışır.



Hepimiz bir iddiayı sıkça duyuyoruz: "Osmanlı'da felsefe ya da tefekkür yoktur." Aslında bu iddia, "İslâm'da felsefeyi Gazâlî öldürdü." terânelerinin coğrafyamıza ve zamanımıza yansımış hâlidir.

Yeni yeni Osmanlı'nın da bir felsefesi olduğuna dâir kitaplar çıkmaya başladı. Hatta bu kitaplardan birisinin yazarı, kitabına alt başlık olarak ***Philosophia Ottomana*** gibi Latince bir ibâre koyarak, "Batı'da varsa bizde de vardır." kompleksinin yeni bir örneğini sunuyor.[1]

Bir kere felsefe ve tefekkür aynı şey değildir. Önce felsefe tâbirine bakalım: "***Philo***" "sevgi" ve "***sophia***" da "bilgi ve hikmet" anlamına geliyor. Demek ki, "felsefe" tâbiri "hikmet veya bilgi sevgisi" anlamına geliyor.

İngilizce'de felsefenin "Bir kişinin hayatı idâme için ortaya koyduğu sistem." anlamında kullanımına en erken 1771 yılında rastlanıyor. Aydınlanmanın, rasyonalizmin zirveye ulaştığı 18. yüzyıldan önce belli ki hâlâ kadîm anlamıyla kısmen de olsa bir irtibat kurulabiliyordu. Felsefenin "hikmet" olarak, yani ***bilinen*** gerçeği anlama, anlamlandırma ve ona bağlanma olarak tarifi, dünyevîleşmenin hâkim söylem hâline geldiği Rönesans sonrasında ***bilinmeyen*** gerçeği arama ve araştırmaya dönüştü. Felsefe hayatı düzenleyen bir iş, hayattan, varlıktan ve insandan daha büyük bir değer hâline geldi.

Modern anlamda felsefe, "***philo-sophia***" kelime kökeninde taşıdığı "bilgi veya hikmet sevgisi" anlamından tamamen uzaktır. Hatta "sevgi" de pek söz konusu değildir. Belki "ilgi" veya "meşgale" kelimeleri onu tanımlamaya daha çok yakışır.

Aslında bu tercümeyi "hikmet" olarak biz yapıyoruz. Çünkü Batı'da "hikmet", aynen "aşk" gibi dünyevîleşme, yani sekülerleşme ile ortadan kaybolmuş bir kavramdır. Oradaki anlam "bilgi"dir ve seküler bilginin "hikmet"in yerini almasından beri felsefe de hikmet ile ilgisi olmayan bir saha hâlindedir.

Hikmet, hakîkat odaklı, eşyanın ve olayların künhüne nüfûz eden tefekkür demektir. Yani hikmet, aşkınlıkla ilgilidir. Bu aşkınlığın, ilâhîliğin yok sayıldığı ve dünyevî olanın mistikleştirildiği günümüzde hikmet, eskisinden de fazla yitik bir maldır.

Râgıb el-Isfahânî'nin ***el-Müfredât*** adlı eserinde hikmet, "İlim ve akıl ile hakka isâbet etmektir."[2] deniyor.Yani gerçeği bilgi ve akıl ile bulmaya, "tesbit" etmeye ("isâbet" ile aynı kökten gelir) ve "müsbet" kılmaya (bu da "isâbet" ile aynı kökten gelir) hikmet denir. Hikmet demek ki gerçek ile de ilgilidir. Buradaki "hakk" kelimesi unutulmasın ki Mevlâmızın da bir ismidir: El-Hakk. O yüzden hikmet, aynı zamanda gerçek olan Yaradanın zâtına, işine ve eserine bilgi ve akıl ile ulaşmak demektir.

Hikmet kelimesinin türetildiği "***ha-k-m***" kökü Arapça'da bir şeyi ıslah etmek için alıkoymak, engellemek demektir. Nitekim atlara vurulan geme de "***hakeme***" denir. Şimdi atın ağzındaki gemi ve yuları düşünelim. Hem gem hem de yular atın ehlîleştirilmiş, yani insanın emrine ve hizmetine verilmiş olduğunu gösterir. At, yuları sağa, sola çekilerek idare edilir. Genellikle yuları, dolayısıyla gemi geri çekildiğinde ise durur. Çünkü gem ağzını acıtır. Yular, atı binicisine bağlayan bir bağdır. Ancak bu bağ ile at bağlandığı vakit, o at ehlîleşmiş, hizmete müsâit, yola çıkmaya ve menzile varmaya hazır bir hâle gelmiş demektir. Vahşî atı ehlî attan ayıran en önemli araç bu gemdir, yulardır.

Şimdi hikmetin kökündeki bu "gem"in anlamını gelin insan için düşünelim. Hikmet demek ki, insanı nefsânî akıl ve düşünceye sapıp, gittiği yoldan çıkmasını engelleyen kuvvetli, yöneltici bir bağdır. İnsanı hikmet yuları ile yöneten Mevlâmızdır. Ona sağa-sola dönmesi gerektiğinde haber verir. Durması gerektiğinde ve yürümeye devam etmesi gerektiğinde de işaret verir.

Hikmet gemiyle gemlenmiş insan ehlîdir, vahşetten kurtulmuştur. Her bakımdan hikmet, insanı dünya yolculuğunda sâlim sefer etmeyi, kaza-belâya uğramamayı, menzile ulaştırmayı sağlayan en kuvvetli bağdır.

Hikmetin başka anlamları da var. Meselâ Müfredât'ta iki tür hikmet zikrediliyor; Allah'ın ve insanın hikmeti. Allah'ın hikmeti eşyayı, yani herşeyi bilmesi ve onu yaratmasıdır. İnsanın hikmeti ise varlıkları tanımak ve hayırlı işleri yapmaktır.[3] Demek ki bilen Rabbimizdir, insan ise tanıyandır. Yaratan Allah'tır, insan ise iş yapandır. O işin de hayırlı olanına hikmet denir. Çünkü Mevlâmız şer yaratmadığı için her işi hayırdır. İnsan da işini hayra isâbet ettirdiği, hayrı tespit ettiği müddetçe hikmet yolunda demektir.

Hikmet, bize Rabbimiz tarafından verilen, öğretilen ve hatırlatılandır. Yani Rabbimize bağlanarak, inanarak, kulluk ile elde edilir. Sadece düşünmek ile, akıl ile elde edilmez.

Her hikmet bir hükümdür. Bu iki kelime de aynı kökten gelir. Muhkem, hakim, hükûmet vb. gibi... Hüküm ise sâdece Mevlâmızındır. O halde "hikmet-i Hudâ" her işte vardır ve görene ayândır.

Klasik eserlerde hikmetin beş anlamından bahsedilir. "***El-hikmet***" kavramı ile Kur'ân'daki emir ve nehiylerden oluşan nasihatler, nübüvvet, Kur'ân'ın tefsîri, bizâtihi Kur'ân kastedilmiştir. ***"El-hükm"*** kavramı ile ise fehm (anlama, kavrama) anlamına işâret edilmiştir.

Şimdi "felsefe"den hem özü, hem kaynağı, hem de hedefi farklı olan "tefekkür" kavramını ele alalım. Arapça kökenine bakarsak "***fikir***"; "***ferk***" yani ovalamak fiili ile akrabadır. Fikir, demek ki mevcut olaylara ve bilgilere netlik kazandırmak, gerçeği ortaya çıkarmaktır. "Fikir; bilgiyi, bilinene doğru sevk eden güçtür. Tefekkür ise, bu gücün aklın bakış açısına göre hareket etmesidir."[4] Bu şekliyle tefekkür insanlara mahsustur. Bu etimolojik bilgileri veren el-Isfahânî'ye göre tefekkür, kişinin kalbinde bir sûreti, şekli meydana gelebilen şeyler için kullanılır. Yani, mevcut olana, tasavvur edilebilene has bir melekedir.

Burada bir şey çok dikkat çekici: Tefekkür, aklın evi sayılan beyin ya da zihinde değil, inancın evi sayılan kalpte oluşan bir iş... Aynı bilgiyi Ebussuûd Efendi'nin tefsîrinde de buluyoruz. Bakara Sûresi'nin 7. âyetini, yani "Allah onların kalplerini mühürlemiştir, kulaklarını da..." âyetini açıklarken Ebussuûd Efendi kalbin mühürlenmesini, aklın mühürlenmesi, dışarıya kapanması, boş bir evin kapısının mühürlenmesi, şeklinde tefsir eder. Bu şaşırtıcıdır, zîra düşünce, modern anlamda zihinsel bir süreçtir. Kalp ise aklî olmayan, ancak duygusal olanın meydanıdır. Demek ki aklın bir kalbi, kalbin de bir aklı varmış. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: Akıl, tefekkürün ve felsefenin meydanı olarak bilinir. Halbuki düşünce tek tür olmadığı gibi akıl da tek tür değildir.

Akıl, Arapça'da "bağ" anlamına gelir. Akıl bizi varlığa bağlayan bir araç olduğu gibi, insanın gördüğü, hissettiği, düşündüğü şeyleri kendi varlığına çekme, bağlama ve mâl etme aracıdır.

Belli bir hakîkate bağlanmayan bir düşünce, sınırları hesapçı akıl tarafından çizilmiş bir alanda düşünüyor demektir. Hesapçı akıl sınırlı bir akıldır, çünkü günlük işlerimizdeki eylemlerimizin tartısını yapan akıldır. Buna "nefsânî akıl" diyoruz. İngilizce'de bu kavramın karşılığı "***reason***", Fransızca'da ise "***raison***"dur. İkisi de Latince "***ratus***" kelimesinden gelir ki kök anlamı "saymak"tır.

"Mantıklı bir şekilde düşünmek" mânâsında ilk 1590 yılında kullanılmıştır. Yani Rönesans ile anlamı değişmiş ve "nûrânî akıl" anlamına gelen "*intellect*" kelimesiyle bağı kopmuştur. Modern felsefenin temeli olan rasyonalite ve rasyonalizm kavramları da bu kelimeden türemiştir.

Modern ve dünyevî anlayış, insan gibi bir mûcizeyi birbirine benzer ve metabolizmadan ve beyinden ibâret "bireyler" hâline getirip yoksullaştırdığı gibi, esasında iki tane olan aklımızı da bire indirgemiştir. Bizlerin sadece hesapçı aklımız yoktur. Gönül aklımız, aşk aklımız, merhamet aklımız da vardır. Bu akla ise "nûrânî akıl" denir. İşte kalpte işleyen tefekkürün kullandığı akıl da budur. Batı dillerinde buna en yakın gelen kelime şimdi daha çok "zekâ" anlamında kullanılan "*intellect*"tir.

Elbette hesapçı, ölçen-biçen aklın bizim için çok önemli işlevleri vardır. Hayatımızı idâme etmemize, zararlardan kaçınmamıza ve faydaları elde etmeye çalışmamıza yarar. Ancak bu aklın ortaya koyduğu her bir hesap sonucu "mutlak olarak" zarar ve faydaya hizmet ediyor denemez. Bu nefsânî aklın mutlaka nûrânî akıl ile murâkabe edilmesi, doğrulanması ve doğrultulması gerekir.

Meselâ çalmak, bazılarının çok başarıyla yaptıkları bir meslektir. Hırsızlar asla akılsız insanlar değildir. Bir hırsız, hesapçı aklını kullanarak fayda elde eder. Bu başkasının zararına bile olsa, sınırlı, hesapçı akıl dairesinde tek başına bu faydayı gayrimeşrû kılacak hiç bir unsur yoktur. Çünkü hesapçı akıl nefse göre hareket eder. Tâbi olduğu tek şey budur. Bir mutlaklık dairesine, yani hakîkate, yani hikmete bağlanmadan modern felsefenin yaslandığı bu akıl türü ile "mutlak" bir kuraldan veya mutlak bir fayda ve zarardan, fazîletten veya şerden bahsetmek mümkün değildir.

Modern felsefede de görüldüğü gibi, hesapçı aklı kullanarak işleyen düşüncenin de bir hakîkat arayışı iddiası olabilir. Ama kullanılan araç, yani sınırlı hesapçı akıl, hakîkate tek başına yönelemez. Nefsin, benliğin, egonun hâkim olduğu bir alanda hareket edecektir. O aklı mutlak faydaya, erdeme, varlık olgunluğuna götürecek tek şey, nûrânî akıldır. İnsanı doğru yaptığını sanarak nefsine mahkûm olmaktan ve nefsânî isteklerini başkalarını ve evrendeki her dengeyi zarara uğratarak gerçekleştirmekten alıkoyacak tek mutlak güç, bu ilâhî bilincin merkezi olan nûrânî akıldır. Bu merkez gönülde bulunur. Yani

Elbette hesapçı, ölçen-biçen aklın bizim için çok önemli işlevleri vardır. Hayatımızı idâme etmemize, zararlardan kaçınmamıza ve faydaları elde etmeye çalışmamıza yarar. Ancak bu aklın ortaya koyduğu her bir hesap sonucu "mutlak olarak" zarar ve faydaya hizmet ediyor denemez. Bu nefsânî aklın mutlaka nûrânî akıl ile murâkabe edilmesi, doğrulanması ve doğrultulması gerekir.

nefsin gücü nefsânî akıldan, ahlâkın gücü ise nûrânî akıldan gelir.

Güç derken, konformist bir doğruyu veya toplum kuralını kastetmiyoruz. Çünkü bunlar tek başına mutlaklık taşıyamazlar. Hakîkat ifade eden sadece aşkın kaidelerdir. Yani bireyi, bireyin aklını aşan, kendi varlığının üstünde bir olgunluk düzeyi olan bir hakîkat, sadece pazarlık konusu olamayan, herkesi ve herşeyi kuşatan, her şeyin hem başı ve hem de sonu olan bir ilke olabilir.

Vahyî bütün gelenekler; fikir, zikir ve şükür etrafında, yani insanın Hak ile, Hak'ta, Hak için var olmasına, kısacası edebe dayanır. Fikir insanı şükre, şükür de zikre sevkeder. Nitekim İngilizce "düşünmek" mânâsına gelen "*to think*" ile "şükür etmek, teşekkür etmek" mânâsındaki "*to thank*" kelimeleri aynı kökten gelirler. İkisinin de kökeni, Proto Hind-Avrupa dilindeki "*tong*" fiilidir.

Rönesans'ın Tanrı'yı her alandan dışlamasından önceki kadîm felsefe, bu hakîkat odaklılığı sebebiyle modern felsefeden kesin bir şekilde ayrılır. Aşkın olanın söz konusu olduğu kadîm felsefede kullanılan hesapçı akıl, böyle bir aşkın hakîkat çerçevesinde, merkezinde işlediği için modern rasyonel akıldan daha farklı bir karakter taşır. Ürettiği tefekkür de farklıdır. "Öz"den, cevherden, evvelden-âhirden bahseder. Ayrıca sonuçları îtibariyle de "terbiye edici", "olgunlaştırıcı", yani insanı bir mânevî seviyeden daha üstüne taşımayı hedefler. Hikmet böyle bir tefekkürün konusu ve sonucudur.

Batı, bu aşkın tefekkürü Rönesans'tan sonra kiliselere ve istavrozlu kolyelere hapsetmiştir. Aşkınlığın

olmadığı yerde gerçekliğe âit olayların ve düşüncelerin daha ileri boyutlarının, yani görünmeyen bir bilginin, bir müdahalenin olabileceğini söylemek tutarsızdır. Yani bugün Batı'da hikmetten bahsetmek, hikmet odaklı düşünce ve bakıştan bahsetmek mümkün değildir.

Batı'nın insan varlığını künhünden, yani Tanrı'dan koparmasıyla beraber, kullanılan akıl da tekleşmiştir. Artık hikmet odaklı gönül aklının yerine, hesapçı akıl hâkim olmuştur. Bunun en önemli bir sonucu, hakîkat kavramının fiilen ortadan kalkması ve "hakîkat" kavramının mutlak düzlemden kopmasıdır. Akılların cedelleştiği, pazarlıkların yapıldığı ve sonuçta bileği daha güçlü olanın aklının iddia ettiği "hakîkat"in mutlak hakîkat gibi kabul edildiği bir spekülatif gelenek oluşmuştur.

Bu çok vahim bir çarpıtmaya da yol açmıştır: Batı'da gerçekte aşkın yani mutlak olan boyut öznel hâle, süflî yani nefsânî olan boyut ise bilimsellik kisvesi altında mutlak hâle çevrilmiştir. Bu dînî olduğunu iddia eden, ancak seküler bir alanda işleyen teolojik düşünce için de böyledir. Bizde "ilâhiyat" denilen alan, "teoloji"nin tercümesi olarak bu seküler geleneğin üzerine inşa edilmiştir. Yani ilâhiyatın, ilim-irfan geleneğimizle bir ilgisi yoktur. Böyle bir ilgiyi kuranlar geleneğimize bağlı iyi niyetli kişilerdir, halbuki disiplin bakımından böyle bir alâka kurulamaz.

Bugün Batı dinleri öznelleşmiştir. Dinlerin ismi vardır, cismi yoktur. Din yazılarda vardır, özel mekânlarda, mâbetlerde vardır ama sokakta, evde, hayatta yoktur. Dinlerin normalde sahip olması gereken aşkınlık iddiaları da, dolayısıyla nefsin merkezi olduğu bir hesapçı aklın tahakkümüne mahkûm olmuştur. Evrensel bir hakîkat yerine konan olgular güç ile, nefis ile doğrudan ilgili olan kavramlar olmuştur. Meselâ bugün seküler modern dünya için moda veya müzik Tanrı'dan daha güçlü ve büyük hakîkatlerdir.

Mutlaklığın yer değiştirdiği, nefsânî hesapçı aklın hikmet anlayışının yerine ikâme edildiği modern felsefe, aklî argümantasyona dayanır. Yani konusu varlık olsun, gerçek olsun, insan olsun, felsefî akıl spekülatiftir. Varlığını spekülasyona, yani mutlakı arama bahanesiyle mevzî ve çıkara dayalı küçük yerel hakîkatler üretmeye dayamıştır.

Spekülasyon mutlak bir hakîkatin olmadığı yerde yapılabilir ancak. Bu, ufukta gördüğümüzün bulut mu, yoksa duman mı olduğuna dâir yapılacak bir tartışmadan daha farklı ve vahim bir spekülatif yöntemdir. Zîra, gerçeklik ve olgular üzerine değil mutlak ve hakîkat üzerine, yani doğrudan kendi varlığımız ve bizimle irtibatta olan başka varlık düzlemleri hakkındadır.

Bu yöntemin, yani modern felsefî spekülasyonun sonuçta ortaya koyduğu şey; mutlak olmadığı, yani insanları belki hoşlanmayacakları, inanmadıkları bir şeye bağlanmalarını engellediği için, iyi bir şey olarak takdim edilir. Halbuki spekülasyon, rasyonel argümantasyon ile yapılır. Yani varlık, hakîkat gibi aşkın olan kavramlar, nefisler ve çıkarlar arası tezler, argümanlar, savlar kullanılarak bir ikna etme veya ikna olma dengesinde cereyan eder. Kendini bu iki uca bağlayan bir akıl neye teslim olacaktır? Zaten o akıl belirli bir spekülasyon sonucu iknâ olduğunda da aslında hakîkate bağlanmış değildir. Sadece bir pazarlık sonuçlanmıştır. Ve kazanan her zaman daha mâkul, daha erdemli, daha şefkatli olmayacaktır.

Felsefî akla sahip olan Batılı kişinin nefsinden ve nefsinin emrettiği, arzu ettiğinden başka bir hakîkat olabilir mi? Bu yüzden modern Batı felsefesi varlığı kavramış değil, tam aksine onu bir pazarlık ve güç çatışması alanı hâline getirmiş bir gelenektir.

Hesapçı akıl "bencil ben"e dayanır. Bu ben telâkkisi de ister hakîkat nâmına olsun, ister başka bir değer üzerine olsun kaçınılmaz olarak mutlaktan uzak, mutlak takdim ettiği kendi çıkar dairesine bağlı, her hakîkat iddiasını aynı pazarlık sürecine tâbi tutan marazî bir şekilde işler. İşte bu yüzden Batı anlamında felsefe "hakîkat" ile ilgili görünen, ama aslında sadece hesapçı akla dayanıp benliği yücelten, erdemi ve diğergâmlığı ise yerle bir eden bir bâtıl meslektir. Fakat haytaya bu meslek yakışmaktadır. Zîra yıkarak, katlederek, benliği ötekini yok etmek için öne çıkaran bir medeniyet, "erdem" olarak takdim ettiği her kavramı da yıkıcı bir hâle getirmiş demektir.

Batı, meselâ bu erdemlerinden saydığı "hürriyet" kelimesini kullanarak Afrika'yı, Amerika'yı, Asya'yı sömürgeleştirmiştir. İnsanları Çin'de afyon ile uyuşturmak için savaşları bile göze almıştır. Hâlâ da aynı zihniyetle "demokrasi", "insan hakları", "serbest piyasa", "bireysel özerklik", "tolerans", "küreselleşme" gibi sahte erdemlerle gerçek beden, zihin ve gönül kıtalleri yapmaktadır. Varlığı kendi bireyliğine, benliğine indirgemiş bu seküler düşüncenin evrensel bir müsâmaha, erdem veya değer üretmesi mümkün değildir.

Felsefe akıl türlerinden sadece birine, yani "bencil ben"e dayanan bir meslek olduğu için, Hakk'a îman edenlerin gerçek anlamda felsefe yapması mümkün değildir. Müslümanın temel tanımı "gâibe inanması"dır. Yani görünmeyene inanmaktır. Daha da doğrusu görünmeyene, yani Gâib-i Mutlak olan Hak Teâlâ'ya bağlanmaktır. Gâib iki şeye denir: Görünmeyene, bir de eseri bilinen fakat müessiri bilinmeyene... Bizlerin Rabbi, görünmeyen fakat her şeye hâkim olan ve sürekli yaratan Allah'tır.

"Bağ" da bizim için anahtar bir kelimedir. Kişi, Mevlâ'ya bağlanarak "mümin" olur. Unutmayalım, "akıl" kelimesi etimolojik olarak "bağ" mânâsına gelir. O halde herşey gibi akıl da müslüman için varlığının özü ve sebebi olan Allah'a onu bağlayabildiği ölçüde haktır, hakîkate götürmektedir, aslî görevini îfa etmektedir. Bir nîmet olan aklın hakkı; aslını, yaratanını yani Mevlâmızı bilmek, tanımak ve O'na teslim olmaktır.

İslâm'da akıl da her şey gibi Allah'ın yarattığı, onun kullanılmasıyla ilgili ilkeler ve nasslar vaz' ettiği, dolayısıyla kendi fıtratında Hakk'a götüren bir nîmettir. İnsana bu nîmet verilmiştir, zîra insan Allah'ın yegâne muhatabıdır, arz üzerindeki halîfesidir. İnsana verilen bu ilâhî bağ, onu Tanrı'yı reddeden bir cehâlete olduğu kadar, kendini Tanrı yerine koyan bir dalâlete de düşmesini engeller.

İslâm'da bu nedenle tefekkür vardır, irfan vardır, hikmet vardır. Çünkü bunlar bilinen, kılınan, olunan hakîkat ile ilgili eylemlerdir. Yani kişiyi bildiğinde, kıldığında, olduğunda Hakk'a bağlayan kulluk bilincidir.

Önümüzdeki sayıda nasipse "bilmek, kılmak ve olmak" ile neyi kastediyoruz, onu anlatmaya çalışalım.

Dipnotlar

* Araştırmacı Yazar, Başbakanlık Başmüşaviri.

1 Remzi Demir, **Philosophia Ottomanica**, 3 cilt, Lotus Yayınevi, İstanbul, 2003-2008.

2 Râgıb el-Isfahânî, **Müfredât**, Çevirenler: Abdülbaki Güneş ve Mehmet Yolcu, Çıra Yayınları, İstanbul, 2007, 1. Cilt, s. 332.

3 A.g.e., s. 332.

4 A.g.e., 2. Cilt, s. 342.

Sâmiha Ayverdi'de Edebî Türler Üzerine Bazı Tespitler

» E. Seval YARDIM*

Edebî tür, sanatkârın iç âleminde şekillenen dünyaya bakış ve dünyayı farklı açılardan yorumlayışını, dış âleme sunarken kullandığı bir zemindir. Yazar söyleyeceklerini bu zemin üzerinden söyler; bu yüzden, "tür" kavramı da dâima edebiyatın temel meselelerinden biri olagelmiştir.

Edebiyat araştırmacıları türlerin kaynağını, alanlarını, etkinliğini, sayısını hatta varlığını tartışmaya devam etmektedir. Edebî tür kavramı geçmişte sabit çizgilerle birbirinden ayrılmış, sınıflandırılmış bir anlayışla değerlendirilirken, bugün türlerin esnekliği, değişkenliği, bir iletişim kodu olduğu ve belli anlatım modellerini açıklamak için tanımlandığı görüşü gündemdedir. Tartışmalar ne yönde olursa olsun, esas olan türün yazara anlatacakları için uygun olan dil ve kompozisyon imkânlarını sunmasıdır. Bu noktada yazarların tavırları çeşitlilik gösterir. Bazı yazarlar, var olan türlerden birini benimseyip hep o türde eserler kaleme alır. Bazıları, pek çok türü dener, ama onlardan bir ya da birkaçında varlık gösterir. Bazıları farklı ifade imkânları arayarak, yeni türlerin oluşmasını sağlar. Bazıları mevcut türlerin şekil niteliklerine, bazıları muhteva niteliklerine farklı yaklaşımlar sergiler. Ancak her durumda esas olan, dil ve anlatımın kompozisyonu meselesidir. Bir eserin türüne karar vermeye çalışırken amacımız onun anlamını bulmaktır. Bu noktada tür kavramı metni anlamlandırma, yeniden yapılandırma ve bir ölçüye kadar anlamın değerlendirilmesi ile ilgilidir. İşte bu sebeple tür, bir yazarı ve eserlerini anlama ve anlamlandırmada okuyucuya bir nevi kılavuzluk yapar.

***

Sâmiha Ayverdi, edebiyatımızın büyük bir külliyâta sahip önemli kalemlerinden biridir. 1905 yılında doğmuştur. Çocukluğunda İstanbul'un târihî semtleri olan Süleymaniye, Şehzadebaşı ve Çamlıca'nın ve yine bir İstanbul hanımefendisi olan anneannesinin izleri vardır. 1921 yılında Süleymaniye İnas Kız Nümûne Mektebi'nden mezun olduktan sonraki eğitimi husûsîdir. II. Meşrutiyet'ten başlayarak Osmanlı Devleti'nin son yıllarında yaşaması, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin îlânı gibi tarihimizin çok önemli olaylarına ve medeniyet krizimize tanıklık etmesi, târihî-millî hassasiyeti, güçlü hâfızası, gözlem dehâsı ve okuma zevki bir araya gelmiş, mânevî bir eği-

timle kıvam bulmuş ve onu 1938 yılında bir yazar olarak okuyucu karşısına çıkarmıştır. 1993 yılında vefat eden Ayverdi'nin kırktan fazla eseri bulunmaktadır ve bu eserlerin temelde üç ana konusu vardır: Tasavvuf, tarih şuûru ve medeniyet inşâsı, İstanbul. Sâmiha Ayverdi bu ana konuları ve bu konuların eksenindeki meseleleri roman, hikâye, mensur şiir, biyografi, otobiyografi, tedkik, tarih, hâtıra, mektup, deneme, makale, gezi yazısı, sohbet, tebliğ gibi çok değişik türlerin dil ve anlatım imkânlarıyla yoğurarak kaleme almıştır.

Bazı araştırmacılar, tür geleneklerinin fonksiyonunu yazarla okur arasında bir anlaşma sağlamak olarak değerlendirir, türü bir iletişim kodu olarak görürler. Çünkü tür, yazara anlatımın biçimlendirilmesi ve dilin kullanılması açısından, okuyucuya metinlerin anlamlandırılması yönünden, edebiyat tarihçisine toplumsal zihniyet değişimlerinin göstergeleri olmaları ve edebiyat tarihini biçimlendirmeleri açısından yol gösterir. Bu çerçeveden bakıldığında Sâmiha Ayverdi külliyâtındaki başta tür çeşitliliği olmak üzere, bu çeşitliliğin müellifin yazı hayatının içindeki dağılımı, yazarın türe yaklaşımı ve tasarrufları, şekil-muhteva ilişkisi ve bunun dönemin hâkim sanat anlayışları içindeki yeri dikkati çekmektedir.

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki geniş tür yelpazesi, yazı hayatının dönemlerini de belirlemektedir. 1938-1948 yıllarını içine alan birinci dönemde müellifin genel olarak roman, hikâye ve mensur şiire ağırlık verdiğini görüyoruz. Ayverdi'nin eserleri için ikinci dönem 1951 yılında başlar. Bu tarihte üç kadın yazarla beraber yayımladığı "Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık" kitabından sonra yazarın araştırma, biyografi, makale, tebliğ, deneme, mektup, sohbet, hâtıra gibi türleri tercih ettiğini ve ilk dönemindeki türlerde yeni eser vermediğini tespit ediyoruz. Gerçi bu devrede yayımlanan iki mensur şiir kitabı bulunsa da kitapların muhteviyâtındaki mensûrelerin birinci dönemde kaleme alındığı kaydedilmektedir.[1]

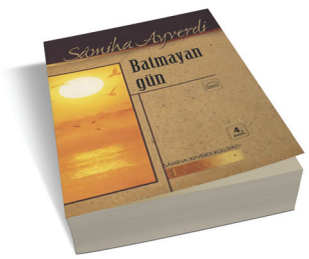
Böylesine verimli bir yazı hayatı, Ayverdi'nin, daha çocuk yaşlarından başlayan ciddî okuma faaliyeti, dönemin medeniyetine âit malzemeleri, sosyal ve edebî yansımaları hâfızasında biriktirmesi ve aldığı mânevî eğitimin şekillendirdiği tasavvuf düşüncesinden beslenmektedir. Bunu yazarın kaleme aldığı her türdeki eserinde gözlemlemek mümkündür. Yazar,*"12 yaşıma kadar babamın askerlik kitapları hâriç kütüphanesindeki bütün kitapları elden ve gözden geçirmiştim. Hele uzun yaz günlerinde bir yandan evin serin bir köşesinde kitap okumak zevkini yaşarken bir yandan da güneşin yakıcı hızını kaybedip bahçeye çıkabileceğim zamanın gelmesini beklemek gerçekten hoştu. Bu arada Servet- i Fünûn ciltlerini de defalarca taramıştım."*[2] derken, bize yetişme çağlarının edebî atmosferine âit ipuçları da vermektedir. Nitekim Ayverdi'nin gençlik dönemindeki sanat anlayışımız siyâsî ve sosyal hâdiselerin etkisi altında hızlı ve sürekli olarak değişim gösteren bir manzara arz eder. *"Sâmiha Ayverdi'nin on yedi yaşına kadar gençlik yılları, daha da isabetlisi, ilk hatıralarının başladığı üç-dört yaşlarını dikkate alarak 1908-1922 yılları, Osmanlı Devleti'nin yoğun hadiselerle yüklü en kısa yüz yılının hikâyesidir. İkinci Meşrutiyet'ten sonraki fikir, sanat ve edebiyat akımlarının hemen hepsinde ölçü, istikamet veya savunmada gösterge daima Batı olmuştur. Batılılaşmanın nasıl olacağı veya tehlikeli bir Batılılaşmanın karşısında takınılacak tavır. Bu birbirine zıt gibi görünen akımların hepsi var oluşlarını ve yerlerini Batı nirengi noktasına göre tayin ederler."*[3]

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki geniş tür yelpazesi, yazı hayatının dönemlerini de belirlemektedir. 1938-1948 yıllarını içine alan birinci dönemde müellifin genel olarak roman, hikâye ve mensur şiire ağırlık verdiğini görüyoruz.

Sâmiha Ayverdi'nin yetişme çağları ve ilk gençlik dönemleri bu yeni nirengi noktası ile değişen hayat tarzları ve onun biçimlendirdiği türlerin yerleştiği dönemdir. Edebiyatımızda Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat varlık göstermekte, ancak Servet-i Fünûn'un etkileri Fecr-i Âti üzerinden devam etmektedir. Servet-i Fünûn dönemi, Türk edebiyatının gerek anlayış, gerek içerik, gerekse teknik bakımdan tamamıyla Batılı bir nitelik kazanmıştır. Millî Edebiyat devresi ise memleketin içinde bulunduğu şartlar netîcesinde şekillenen Türkçülük fikriyâtının biçimlendirdiği konu, dil, şekil ve sanat anlayışına sahiptir.

Sâmiha Ayverdi'nin ilk kitabını yayımladığı 1938 yılına gelindiğinde Cumhuriyet 15. yılını idrak etmekte ve artık başında kurucusunun olmadığı bir

yeni devreye adım atmaktadır. Ayverdi, yazı hayatının bu ilk döneminde, sekiz roman (1938-Aşk Budur; 1939-Batmayan Gün; 1941-Ateş Ağacı; 1942-Yaşayan Ölü, 1943-İnsan ve Şeytan; Son Menzil; 1944-Yolcu Nereye Gidiyorsun; 1948-Mesih Paşa İmamı), bir hikâye (1940-Mabette Bir Gece) ve bir mensur şiir kitabı (1946-Yusufcuk) yayımlar. Ayrıca devrin Büyük Doğu gibi geniş okuyucu kitlelerine ulaşan çeşitli mecmualarında mensur şiirleri, hikâyeleri yayımlamakta, romanları tefrika edilmektedir.[4] O dönemin eserlerinin muhteva karakteristiğini ise Prof. Dr. Orhan Okay'ın şu cümleleri özetlemektedir: *"Cumhuriyet dönemi edebiyatı, genel çizgileriyle Tanzimat'tan beri başlayan Batılılaşma sürecinin bir devamıdır."*[5] *"Cumhuriyet'in özellikle ilk döneminde tek parti yönetiminin genel politikasının sanata, özellikle de edebiyata ne derece yansıdığı veya ne derecede güdümlü, angaje veya biraz daha yumuşak bir ifadeyle söylersek ne dereceye kadar ideolojik bir edebiyatın oluştuğu üzerinde geniş bir çalışma yoktur. Bununla beraber edebiyat tarihlerinde, küçük monografi ve makalelerde bu dönemin edebiyatında yazarları ikna ve teşvik suretiyle devrimlerin halka ulaştırılması, köhneleşmiş Osmanlı zihniyeti, sanatı, dünya görüşü yerine zinde, akılcı, pozitivist fikirlerin benimsetilmesi, hurafe, irtica, batıl inanış gibi olumsuz motiflerin bertaraf edilmesi ve bu vesileyle profan bir sanat ve edebiyat anlayışının yaygınlaştırılması gibi tavsiye ve yaptırımların varlığı anlaşılmaktadır. Bu tutum devrin roman ve tiyatrolarında hemen tamamen olumsuz, yobaz hatta vatana ihanet eden din adamı tiplerinin ortaya çıkışı şeklinde tezahür eder. Bu dönemde düşüncede, sanatta ve edebiyatta nisbî bir muhafazakâr görüşü temsil eden, hiç değilse Doğu ile Batı arasında bir denge yaratmaya çalışan birkaç yazar ismine rastlarız. Dönemin şartları altında bu hareket pozitivist ve materyalist felsefeye karşı sipirtüalist bir dünya görüşünü temsil etmekle yetinir."*[6]



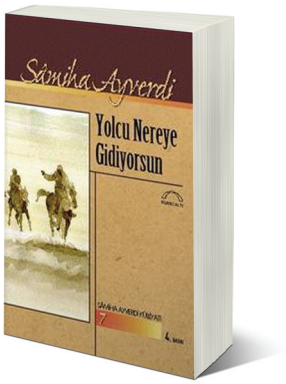
Karşılaştırmalı edebiyatta türlerin değişkenliği hakkında yapılan bazı çalışmalarda farklı türlerin farklı dünya görüşlerinin ürünü olduğu öne sürülmektedir. Tür kuramını toplumsal temellere oturtan İngiliz edebiyatı profesörü Charles Bazerman, *"Türler sadece biçimler değildir. Türler yaşam biçimleri, varoluş biçimleridir."* der. Buradan hareketle de ortaya çıkan yeni hayat tarzlarının türleri de biçimlendirdiği noktasına gelir.[7] Roman bir tür olarak bizim edebiyatımızın Batı'dan aldığı bir türdür. Biz başka bir yaşam biçiminden aldığımız bu türle başlangıçta kendi hayat tarzımızı anlatamadık. Roman tarihimizin ilk örnekleri ortadadır. Daha sonrasında o türün geldiği dünyadaki yaşayışın, fikriyâtın ve insan tiplerinin bizdeki izdüşümlerini anlatmaya çalıştık. Batılılaşma tipleri farklı yönlerden Felatun Bey, Bihruz, Ahmet Cemil etrafında şekillendi. Cumhuriyet'ten sonra da Orhan Okay'ın yukarıda aldığımız cümlelerinde anlattığı anlayış hâkim oldu.

Ayverdi'nin yazı hayatının ilk döneminde ve hemen öncesinde edebiyatımızda yayımlanan romanlardan belli başlılarını şöyle sıralayabiliriz: Yakup Kadri, *Nur Baba (1922), Yaban (1932), Ankara (1934), Bir Sürgün (1937)*; Reşat Nuri, *Yaprak Dökümü (1930), Kızılcık Dalları (1932), Eski Hastalık (1938), Miskinler Tekkesi (1946);* Halide Edip, *Sinekli Bakkal (1936), Yol Palas Cinayeti (1937);* Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu (1930), Fatih Harbiye (1931), Bir Tereddüdün Romanı (1933), Matmazel Noralya'nın Koltuğu (1949)*. 1930-40'lı yıllarda, bu güçlü romancıların bulunduğu dönemde, yazar, "mânâyı, insanın rûhî olgunlaşmasını kaleme alır, romanlarındaki olay örgüsünü, kahramanlarını, zaman ve mekân unsurlarını, anlatım tekniklerini İslâm tasavvufunun çağın içindeki yaşanışını örnekleyecek şekilde kurgular."[8] İşte Sâmiha Ayverdi'nin romanları ve hikâyelerini dönemin genel çizgisi içinde farklılaştıran husus, böyle bir edebiyat atmosferinde daha önce işlenmemiş tasavvuf temasını işlemesi ve kültür meselelerine yaklaşım tarzıdır. Ayverdi'nin insanın iç-ruh olgunlaşmasını konu olarak seçmesi, kendi mistik heyecanlarını dışa vurmak isteyen bir yazarın hevesli yaklaşımdan çok uzaktır. Nitekim edebiyat araştırmacısı M. Behçet Yazar'ın Ayverdi'nin romanları konusundaki şu tespitleri meseleyi açıkça ortaya koymaktadır: *"….ebedî ve ilâhî aşka, tasavvufa, feragat ve imana temas eden psikolojik, metafizik mevzuları romanın vak'alarına ve şahıslarına mal etmek ve eserin san'atını, bedîî heyecan kıymetini sekteye uğ-*

ratmadan açabilmek, müdafaa etmek, telkin eylemek, pek de kolay olmasa gerektir. Müellifin bu ağır müşkülü iktiham etmesi ve bilhassa, cismanî erkek ve kadın münasebetlerinin basit ve mahdut raşeleri fevkinde ruhânî yüksek cezbelere insanı eriştirebilmesi, her halde bu kıymetli, bu mütefekkir edibimizin erişmesini gaye edindiği en esaslı sanat meziyetleri cümlesindendir."[9] Bu, edebiyatımızın Batı'dan aldığı türlerde o güne kadar işlemediği bir konudur. Yakup Kadri'nin Nur Baba'da, Reşat Nuri'nin Miskinler Tekkesi'nde ya da Halide Edip'in Sinekli Bakkal' da anlattığı mutasavvıf tiplerle Sâmiha Ayverdi'nin anlattığı tasavvufî anlayış, yaşayış ile mutasavvıf tipler birbirinden çok farklıdır ve ruh meselesine bakışı, Peyami Safa gibi spiritüalist değildir. Ayverdi'de tasavvuf teması, ortak İslâm edebiyatlarının ve klasik edebiyatımızın çizgisine daha yakındır, ama modern edebiyatın şekil kalıpları içinde işlenmiştir. O, hemen bütün romanlarında devrin pozitivist, materyalist dünyasındaki insanını, mânâ dünyasının ufuklarından haberdar etmek ister; bunu milletin sosyo-kültürel zemininde yaparak topluma yeni bir insan modelini sunar ve yeni bir yaşam biçimini ortaya koyar.

Yazarın romanlarında memleketin meselelerine yaklaşımı da döneminin genel çizgisinden ayrılmaktadır. Devir romanlarında Osmanlı medeniyetine yaklaşım ekseriyetle aşağılayan, inkâr eden ya da oryantalist bir çizgidedir. Peyami Safa'nın Fatih Harbiye'de, Reşat Nuri'nin Yaprak Dökümü'nde işlediği Batılılaşma meselesi, daha çok hastalığı teşhis ve müşâhede tarzında iken, Ayverdi'in Yolcu Nereye Gidiyorsun, Mesih Paşa İmamı, Son Menzil gibi romanlarında tedavi yöntemleri tartışılmaktadır. Ancak yorumu Halide Edip'in Sinekli Bakkal ile getirdiği Doğu-Batı sentezi ile örtüşmemektedir. Selim İleri, *"Sâmiha Ayverdi'nin önemli romanı Yolcu Nereye Gidiyorsun, hem 'alafranga' Nemîde Hanım'a, hem 'alaturka' Yektâ Hanımefendi'ye ağır eleştiriler yöneltir. 'Çöküş'ten herkes payına düşeni almaktadır. Yektâ Hanımefendi'nin birkaç fırça darbesiyle meydana getirilmiş harikulâde portresi, geçmiş konusunda, bir 'maziperest'i değil, enikonu 'serinkanlı' bir yazarı bizimle buluşturuyor. Mutlaka üzerinde durmak gerekir."*[10] derken, yazarın Batılılaşma ve millî değerler konusunu ele alma yönteminin, dönemin roman edebiyatındaki farklılığını da ifade etmiş olur.

Cumhuriyet edebiyatının ilk yıllarında Halide Edip'in Vurun Kahpeye ve Sinekli Bakkal romanlarındaki dine yaklaşım ve din adamı tipini ele alışı, dönemin belirgin duruşunu anlatmaktadır. Fakat Ayverdi, Mesih Paşa İmamı romanıyla ilk defa bir din adamını romanının baş kahramanı yapar ve onun üzerinden hem katı, şekilci ve rûhî olgunlaşmadan nasîbini alamamış din adamı tipini yargılamadan değerlendirir, hem de devrinde sadece yobaz ve yenilik karşıtı olarak ele alınan bu tipi yeniden yorumlar. Daha da artırılabilecek yukarıdaki misaller, Sâmiha Ayverdi'nin bir romancı olarak dönem romancıları arasında muhteva ve anlatımın biçimlendirilmesi açısından kendine has duruşunu ortaya koymaktadır.[11]



Sâmiha Ayverdi'de bu dönemde dikkati çeken bir başka tür de "mensur şiir"dir. Ayverdi'nin bu türe âit ilk eseri 1946 yılında yayımlanan Yusufcuk'tur. Sonra sırasıyla 1988'de Hancı ve 1999'da, yazarın vefâtından sonra, Dile Gelen Taş okuyucusu ile buluşur. Edebiyatımızdaki tür tarihçesi Servet-i Fünûn ile başlayan mensur şiir, gelenekten getirdiğimiz Dede Korkut Hikâyeleri'nden Tazarrurnâme'ye uzanan geniş yelpazedeki secili, âhenkli nesir zemini üzerine, Batı'dan aldığımız ilhamla neşvünema bulmuştur. En yaygın olduğu dönem de yine Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti'dir. Edebiyatımızda mensur şiir yazan pek çok sanatkâr arasında, başta isim babası Halit Ziya olmak üzere Mehmet Rauf ve Yakup Kadri[12] en çok öne çıkan kalemlerdir. Ayrıca bu türde eser verenler içinde Ömer Seyfettin, Halide Edip, Ruşen Eşref, Arif Nihat Asya, Ali Nihad Tarlan, Melih Cevdet Anday, Ümit Yaşar Oğuzcan, Oktay Rifat, Ece Ayhan, İlhan Berk gibi isimler vardır.

Adı geçen kalem erbâbı

içinde, mensur şiir adına Sâmiha Ayverdi isminin farklılık arz etmesinin sebebi ise yine öncelikle muhtevâdır. Çünkü meselâ Servet-i Fünûn'da aşk, sevme ve sevilme arzusu, aşkta mutluluk ve mutsuzluk, yalnızlık, kaçış, intihar, ölüm, sosyal tenkit, tabiat temaları işlenmekte, büyük bir karamsarlık, ruh sıkıntısı hâli[13] mensur şiirlere yansımaktadır. Diğer sanatkârlarda da aşk, hayat mücadelesi, yalnızlık, ölüm, huzursuzluk içindeki insanın arayışları, geçmişe özlem, tabiat, ruhun susuzlukları genel temalardır.[14] Edebiyat tarihimizin "ilâhî aşk" temasıyla kaleme alınan mensur şiirleri ise Ayverdi'ye âittir. Erenlerin Bağından ve Okun Ucundan'da Yakup Kadri'nin mistisizmi işlediği söylenmekte ise de "bu tasavvuf bilgisini '*vahdet-i vücud*' görüşlerine bağlayamayız"[15]. "*Yakup Kadri, antik mistisizmi, İsa imajı ve İslâm tasavvufuyla kaynaştıran bir "humanizme" ulaşmaya çalışmaktadır."*[16] Bazı yazarlar, bir takım tasavvufî duyarlılıkları işleseler de bu mensur şiirlerin, Sâmiha Ayverdi'nin söyleyişleri yanında hem tematik hem de dilin kullanılışı bakımından çok geride olduklarını söylemek gerekir. Beşir Ayvazoğlu'un 15 Temmuz 1988'de Hancı kitabının neşredilmesi üzerine yazdığı şu cümleler, Ayverdi'nin yazdığı bütün türlerde olduğu gibi mensur şiir türünde de farklılık yarattığını göstermektedir.

"*Sâmiha Ayverdi'nin mensur şiirleri 'Hancı' adıyla Kubbealtı Neşriyatı arasında çıktı. Engin bilgisi, birikimi ve renkli üslûbuyla edebiyatımızda seçkin bir yer edinen Ayverdi, Hancı'da karşımıza bir mistik şair hüviyetiyle çıkıyor.*

Ayverdi'nin eserlerini okuyanlar çok zengin ve hazmedilmiş bir kültürün bütün cümlelerini yoğunluktan çatlatacak raddelere getirdiğini hemen farkederler. Eski İstanbul hanımlarının o güzel Türkçesi, Ayverdi'nin kaleminde, kelimenin tam anlamıyla bir kültür dili haline gelerek bin yıllık mirası günümüze taşır. Türkçe'ye yerleşmiş eski kelimelerden hiçbirini gözden çıkarmadığı halde, üslûbunda diriliğin ve yeniliğin sırrını yakalamış bir yazar olarak Ayverdi, eserlerinin geçmişle bugünü birbirine sımsıkı bir şekilde bağlayan bir sürekliliği gerçekleştirmiştir.

Hancı'da ise, Rabiat'ül Adeviyye'den tutun Şeyh Galib'e kadar, Doğu'nun ufuklarını aydınlatan sûfîler, Ayverdi'nin dilinde adeta bir koro halinde ölüme meydan okuyor ve Tanrı sevgisini yüceltiyorlar, Hancı'yı sadece 'ilahî aşk' sözüyle özetlemek mümkün."

Edebiyat araştırmalarında, tür kuramının anlama ve yorumlama ile ilgilendiğinde, asıl faydası ile birlikte farklı kullanımlarının da ortaya çıkacağı görüşü vardır. Sâmiha Ayverdi'nin eserlerine tür-muhteva ilişkisi açısından bu gözle bakıldığında, "farklı kullanımlar"ın ortaya çıktığı görülecektir. Yazar, eser verdiği türlerin muhteva dağarcığının dışına çıkmış, özellikle roman ve mensur şiir türlerine yeni bir tema getirmiştir. Aslında bu, tam anlamıyla "yeni" değildir; Tanzimat'tan önceki edebiyat geleneğimizin ana temalarından biri ve eski hayat tarzımızın hâkim yaşama biçimidir. Burada "*türlerin bir hayat ve varoluş biçimi olması, yeni hayat tarzlarının türleri de şekillendirmesi ve her toplumun kendi yapısının şekillendirdiği bir çeşitlilik ve biçimleniştен beslenmesi"*[17] görüşlerini de yeniden hatırlamakta fayda var. Çünkü Ayverdi, romanlarında mesnevî teması, mensur şiirlerinde ilâhi temasını işlemektedir. Yani, başka bir yaşama biçiminden gelen romanın diliyle gelenekten gelen yaşama biçimini sunmaktadır. Böylelikle bir hayat tarzı ve insan tipi tasarısını da şekillendirmektedir. Tür çevresinde değerlendirilen konulardan biri de türler arasında bu tarz bir iç içe geçmenin, yeni bir düşünme biçiminin işareti olması meselesidir. Nitekim Sâmiha Ayverdi'nin yeni bir "düşünme biçimi" nin tanımladığı da söylenebilir.

Sâmiha Ayverdi'nin yazı hayatının ikinci devresinin temel belirleyicisi, kullandığı edebî türlerdeki

"Edebiyat araştırmalarında, tür kuramının anlama ve yorumlama ile ilgilendiğinde, asıl faydası ile birlikte farklı kullanımlarının da ortaya çıkacağı görüşü vardır. Sâmiha Ayverdi'nin eserlerine tür-muhteva ilişkisi açısından bu gözle bakıldığında, "farklı kullanımlar"ın ortaya çıktığı görülecektir."

değişmedir. 1951'de başlayan bu döneme âit eserlerin 1999'dan sonra yayımlananları, yazarın vefâtından sonra Ayverdi Enstitüsü tarafından neşredilmiştir. Ayverdi'nin bu dönemdeki kitaplarında tarih, tedkik, makale, deneme, hâtırat, mektup, biyografi, otobiyografi, sohbet, seyahat notları türlerine yöneldiği, ağırlıklı olarak da hâtıra, makale, tarih-tedkik ve deneme türlerinde yazdığı görülmektedir.

Bu eserleri kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz: 1951-Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık, 1952-İstanbul Geceleri, 1953-Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fatih, 1964-İbrâhim Efendi Konağı, 1966-Boğaziçi'nde Târih, 1969-Misyonerlik Karşısında Türkiye, 1970-Türk-Rus Münâsebetleri ve Muharebeleri, 1974-Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, 1975-76-Türk Târihinde Osmanlı Asırları, 1976-Âbide Şahsiyetler, Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Dâvâmız, Ermeni Meselesi, 1977-Hâtıralarla Başbaşa, 1978-Kölelikten Efendiliğe, 1980-Dost, 1984-Yeryüzünde Birkaç Adım, 1985-Mektuplardan Gelen Ses, Rahmet Kapısı, Ne İdik Ne Olduk, 1987-Bağ Bozumu, 1988-Hey Gidi Günler Hey, Hancı, 1989-Küplücedeki Köşk, 1990-Ah Tuna Vah Tuna, 1999-Dile Gelen Taş, 2002-Râtibe, 2003-İki Âşina, 2004-Ezelî Dostlar, 2005-Mülâkatlar, 2006-Dünden Bugüne Ne Kalmıştır, 2007-Arkamızda Dönen Dolaplar, 2008-Kaybolan Anahtar.

Yazarın edebî hayatının bu ikinci devresi, Türkiye tarihinde de yeni bir dönemle çakışmakta olup, 1945-46 yılları ile beraber siyâsî ve sosyal olarak çalkantılı geçecek yıllardır. Çok partili hayata geçiş, ardından gelen 1960 darbesi, 1980'li yılları hazırlayan şartlar ve ihtilâl, memleketin içinden geçtiği sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler, siyâsî kamplaşmalar… Edebiyatta elbette yansımasını bulacak olan bu hâdiseler I. Yeni, II. Yeni, Millî Edebiyat çizgisini devam ettirenler, sosyalistler, İslâmcılar derken geniş bir yelpazeyi bünyesinde toplamaktadır.

Ayverdi'nin ikinci dönem eserlerinin genel muhtevâsı, *"Milletimizin Osmanlı adıyla kurduğu büyük medeniyet, bu medeniyetin bütün unsurlarını bünyesinde taşıyan İstanbul, XIX. Yüzyıl sonu ve XX. Yüzyılda karşı karşıya kaldığımız medeniyet ve iman çelişkileri ile bunların Türk milleti üzerindeki etkileri; tarih ve kültür mirasımızın kaybolan değerlerine sahip çıkma, meseleler karşısında zırhlanma, yeni bir terkip kurma yolundaki fikirler"*[18] olarak özetlenebilir. Yazar, bu dönem eserlerinde muhteva bakımından temelde bir değişikliğe gitmemiş, fikrî, içtimâî ve târihî meselelere îmânı merkeze koyan tasavvufî bir gözlükle bakmıştır. Görülmektedir ki, Sâmiha Ayverdi yazı hayatının 1951'den sonraki kısmında, konu değişikliğine gitmemiş, sadece ele aldığı meseleleri fikrî bir altyapı ile değerlendirebileceği türleri kullanmıştır.

Sâmiha Ayverdi'nin bu eserlerinin pek çoğunda türler kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış değildir. "Derrida da Tür Yasası (The Law of Genre) başlıklı yazısında *'Her metin bir ya da birkaç türe katılır, türsüz metin yoktur. Tür ve türler her zaman vardır. Yine de böyle bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez.'"*[19] ifadesi, türlerin bir esneklik ve değişkenliğe sahip olduklarını anlatmaktadır. Jale Parla da *Don Kişot'tan Bugüne Roman* kitabında *"Hiçbir edebiyat metni, türün kurallarına tam uyumla yazılmış değildir ya da türünün ideal örneğini oluşturmaz. Yazın türleri, edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebi yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler."*[20] ifadelerine yer verir. İşte Ayverdi'nin 1951'den sonra yazdığı kitaplar, Derrida'nın ve Jale Parla'nın temas ettikleri esnekliğe sahiptirler. Ayverdi'nin önemli eserlerinden biri olan İbrâhim Efendi Konağı bu durumun en belirgin örneklerinden birisidir. Yazar kitabının Takdim'ine *"Bu kitap ne hikâyedir ne masal ne de roman… Zamanı, mekânı, vak'aları, şahısları, isimleri hatta vak'alarının seyri, sırası ve detaylarının yüzde doksanı ile otantik ve yaşanmış bir devrin, gerçek ve yaşanmış bir hayat tablosudur."* cümleleriyle başlamaktadır. Ancak eserde kurgusu bakımından roman, anlatımları bakımından hâtıra, tarih, deneme içi içe geçmiş durumdadır. Bir tür otobiyografi sayılabilecek Bir Dünyâdan Bir Dünyâya adlı eseri ise roman, otobiyografi ve hâtıra türlerinin geçişliliği içindedir. Sâmiha Ayverdi'nin hâtırat türündeki eserlerinin amacının, yazarın yaşadıklarını dile getirmesi arzusu olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü metinler yazarın yaşadığı, duyduğu, gördüğü, dinlediği herhangi bir olayın anlatımı ile başlar ancak sosyal, kültürel ya da fikrî bir meselenin yorumlanmasıyla sonuçlanır. Bu hâliyle hâtıra, bazen modern bir kıssa, bazen deneme, bazen de söyleşi hüviyetine bürünüverir.

Görülmektedir ki Sâmiha Ayverdi, bir yazar olarak kullandığı hemen bütün edebî türler karşısında

kendisini sınırlandırmamış, önceliği muhtevâya -iletmek istediği mesaja da diyebiliriz- vermiştir. Aslında tür tipleri de yukarıda sözü edilen fikrî çerçeveyi ifade edecek tarzda yapılanmıştır.

Ortaya koymaya çalıştığımız hususları genel olarak değerlendirdiğimizde şunları söylemek mümkündür: Sâmiha Ayverdi, Osmanlı Devleti'nin II. Meşrutiyet'ten îtibaren yaşanan dönemlerinde yetişmiş, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına tanıklık etmiştir. Dolayısıyla 1938'de yazmaya başladığı dönemden îtibaren kullandığı edebî türler yenileşme devri Türk edebiyatıyla Batı'dan aldığımız türlerdir. O, düzyazı türlerinin neredeyse tamamını kullanmış, ancak devrinin hâkim anlayış ve temalarına îtibar etmemiştir. Eserlerini hep kendi doğru bildiği, inandığı îman, ahlâk ve fikir etrafında şekillendirmiş, duyuş ve düşünüşlerini farklı türlerin imkânları çerçevesinden söylemiştir. Bu duyuş ve düşünüş zemininde ise kaynağını hayatın içinde yaşanan, ferdî ahlâk hâline getirilmiş bir İslâm tasavvufundan alan fikrî aksiyon vardır. *"Sâmiha Ayverdi'nin sosyal fikirleri, çağdaş bir İslâm-Türk ruhunun, tasavvufla olgunlaşmış bir halde topluma yayılması ülküsü, diye özetlenebilir."* [21] Bu muhteva örgüsünün, sadece, geniş okuyucu kitlelerine ulaşabilen roman türünde işlenmesi bile, tek başına müellifin eserlerini çağdaşlarının arasında özelleştirmeye yeter.

Kitaplarının tamamında temel çizgisi değişmeyen yazar, duygu ve düşüncelerini anlatabileceği, en uygun imkânları sunan tür hangisi ise yerine göre onu tercih etmiştir. Ancak edebî türleri bir yapı olarak kullanırken, türün şekil ve ifade imkânlarını zaman zaman kendine has yöntemlerle işlemiştir. Netîcede, mevcut türlerin bazılarının şekil özelliklerine, bazılarının muhteva özelliklerine farklı yaklaşımlar sergilemiştir. İşte bu noktada yazarın "terkip"çi bir anlayışı olduğu söylenebilir. Çünkü mesnevîlerin, ilâhilerin temasını çağdaş edebiyatın ifade imkânlarıyla yoğurmuştur. Edebî türler karşısında şekil olarak kendini sınırlandırmamış, hâtıra, deneme, söyleşi, biyografi, otobiyografi gibi türler arasında geçişler yapmaktan çekinmemiştir. Anlaşılan odur ki, yazar muhtevâyı esas almış, türü idealize etmediği gibi ihmal de etmemiştir. Sâmiha Ayverdi'nin vefâtından sonra dahî bir külliyat sayılabilecek kadar yayımlanmayı bekleyen eser bırakmasının, yazma azminin ve edebî türler karşısında takındığı tavrın arkasında, bir mülâkat için *"Türk edebiyatı içinde yeriniz hakkında kısaca mâlûmat verir misiniz?"* sorusuna verdiği şu cevap yatmaktadır: *"Ben yer için yazmıyorum, hizmet için yazıyorum."*[22] Belki de bu sebeple edebiyat tarihimiz onu, "romancı, hikâyeci, makale yazarı" yâhut "hâtıraları ile bilinen" gibi türler üzerinden tanımlamalarla değil, "mutasavvıf ve mütefekkir" olarak zikretmektedir.

Dipnotlar

* Sâmiha Ayverdi Anadolu Lisesi Edebiyat Öğretmeni

1 Sâmiha Ayverdi, **Dile Gelen Taş**, "*Takdim*" Aysel Yüksel, İstanbul, 2008, s.6.

2 Sâmiha Ayverdi, **Hey Gidi Günler Hey**, Hülbe Yayınları, İstanbul, 1988, s.124; ayrıca bkz. Sâmiha Ayverdi, **Bir Dünyâdan Bir Dünyâya**, Ankara, 1974.

3 M. Orhan Okay, *"Sâmiha Ayvedi'nin Yaşadığı Dönemde Sanat Anlayışımız"*, **3. Bin yıla Girerken Türk ve Müslüman Dünyasında Sosyo-Kültürel Yapının Yeniden Teşekkülü-Sempozyum Bildirileri**, Ankara, 2003, s.116.

4 Ayverdi'nin yazı hayatının birinci dönemi içinde 1946-1947 yıllarında Büyük Doğu Mecmuası'nda yedi mensur şiiri, iki hikâyesi yayımlanmış, Mesih Paşa İmamı romanının birinci bölümü tefrika edilmiştir. Bkz. İsmet Binark, **Sâmiha Ayverdi Bibliyografyası I**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999.

5 M. Orhan Okay, A. g. m., s.116.

6 M. Orhan Okay, A.g.m., s.117-118.

7 Hilal Aydın, "19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2008, s. 16.

8 Daha geniş bilgi için bkz. E. Seval Yardım, "*Sâmiha Ayverdi'de Tasavvuf Düşüncesi Üzerine Tesbitler*", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Sâmiha Ayverdi Hatıra Sayısı, Yıl: 34, Sayı:2, Nisan 2005, s. 77.

9 M. Behçet Yazar, "*Sâmiha Ayverdi'nin Hikâyeleri ve Romanları*", **Son Telgraf Gazetesi**, 30 Ağustos 1944.

10 Selim İleri, *"... hatta Abdülhak Şinasi..."* **Zaman Gazetesi**,14 Mart 2010.

11 Daha geniş bilgi için bkz. Banıçiçek Kırzıoğlu, "Sâmiha Ayverdi, Hayatı ve Eserleri", II. C. Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1990.

12 Halit Ziya, **Mensur Şiirler**, **Mezardan Sesler (1891)**; Mehmet Rauf, **Siyah İnciler (1901)**; Yakup Kadri, **Erenler'in Bağından (1922)**, **Okun Ucundan (1940)**.

13 İsmail Çetişli, "Servet-Fünûn'da Mensur Şiir", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 1986, s.II.

14 Cafer Gariper, "*Türk Edebiyatında Mensur Şiir Litaratürü*", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, c. 4, s. 7, **Yeni Türk Edebiyatı Tarihi I**, İstanbul, 2006, s.361-409.

15 Turan Alptekin, "*Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Şiir Dünyası ve 'Mensur Şiirler'de Şiir Öğeleri*", **Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul,1989, s. 21.

16 A.g. m., s. 21.

17 Hilal Aydın, A. g. t., s. 16.

18 E. Seval Yardım, A. g. m., s.77.

19 Hilal Aydın, A. g. t., s. 20.

20 Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, 5. Baskı 2003, s. 29.

21 Ahmet Kabaklı, "*Sâmiha Ayverdi*", **Türk Edebiyatı**, c. 3, İstanbul, 1966, s. 416.

22 Yusuf Serdar Çuhadaroğlu, "*Sâmiha Ayverdi Konuşuyor*", **Tepe Edebiyat Sanat, Fikir ve Kültür Dergisi**, 3(29), Aralık, 1993, s. 8.

Bir Yapay Ayrılığa Dâir:
Cumhuriyet ve Müzik:
Modern Cumhuriyetin Müziğine Doğru

Yard. Doç. Dr. Cenk GÜRAY*

2. BÖLÜM

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikaları da Osmanlı'nın son iki yüzyılından ayrı düşünülmesi mümkün olmayan tasarrufları barındırmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti de Osmanlı'nın son dönemindeki Batılılaşma anlayışını takip etmiş ve kültürünün ana hatlarını bu anlayış üzerine inşa etmiştir.[1] Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında da geleneksel aktarım mekanizmalarındaki soruna bir çözüm getirilmediği gibi geleneksel müziğin başka bir aktarım merkezi olan dînî teşekküller de kapatılmıştır.[2] Sebeplerinin o dönemin şartları içinde değerlendirilmesi gereken bu uygulama; öngörülemeyen başka bir sonuca da yol açmıştır. Geleneksel müzik, "Enderun ve Mehterhâne"den sonra üçüncü ana aktarım mekanizması olan "Tekkeler"i de yitirmiş, dolayısıyla bu müziğin aktarımı ve eğitimi sadece kişisel çabalara bağlı bir hâle gelmiştir.[3]

Bu duruma ek olarak Osmanlı'nın kültür mîrasını sahiplenmeyen yeni Millî Devlet, Osmanlı'nın kökenindeki "yabancı, öteki" unsurlara âit olduğunu düşündüğü klasik mûsikîyi reddetmiş[4] ve halk müziği örnekleri ile bütünleştirilen "Batı Klasik Müziği" yapılarının modern cumhuriyetin müzik çerçevesini çizmesi gerektiği görüşünü öne sürmüştür. Bunun üzerine halk müziği örneklerini kapsayacak ayrı kuram arayışları gündeme gelirken; Osmanlı dönemi klasik müziği ile ilgilenen kuramcılar kendi eserlerinde halk müziği örneklerini dışlamaya başlamışlardır.[5] Bu yüzden tarihsel geleneğinden aldığı ifade gücünü ve aktarım araçlarını kaybeden müzik kuramı; bir de yansıttığı müzik kültürünü bütüncül olarak ifade edememe tehlikesi ile yüzleşmiştir.[6] Bunun yanında odak noktasına alınmış gibi görünen halk müziği örnekleri ise, genel anlamıyla çok seslendirilerek genç cumhuriyetin müziğini oluşturacak ve îcat edilen "Yurttan Sesler" yapısı içinde ortak bir müzik kültürünün yaratılmasına[7] yarayacak bir malzeme olmaktan öteye geçememiştir. Daha da önemlisi bu ideolojik ayırım, Anadolu müzik kültürünün bu iki birbirinden ayrılamaz üslûbunun arasına âdeta yapay bir duvar örmüştür. Maalesef, son yüzyıl içinde müzik geleneğine dâir ortaya konan çalışmaların hemen hepsi, bu tartışmalı noktalardan nasîbini almıştır. İşin daha düşündürücü tarafı da söz konusu kuramların, geç de olsa kurulan Türk Müziği Konservatuar'ı (1976) ile diğer müzik eğitim kurumlarının programlarına girmesi ve böylelikle bu tartışmalı noktaların örgün eğitimin içine de taşınmış olmasıdır.[8] XX. Yüzyılda Anadolu'nun müzik geleneği böylesine âni ve güçlü bir yön değişikliği ile doğal değişim sınırlarını aşan bir yabancılaşmanın eşiğine gelmiştir. Bu yabancılaşmanın sebeplerinin irdelenebilmesinin tek yolu, müzik kuramının ve müzik kültürünün geleneksel çizgisinden ayrılmasına sebebiyet veren sorunları tartışmaktan ve kültür kimliğini gelenek ile tekrar ilişkilendirecek yolları tespit etmekten geçmektedir.

Ulvi Cemal Erkin

Yeni Gelenekler ve Değişimin Sebepleri

1923 yılında yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin îlânı, esasında yaklaşık iki asırdır aşama aşama hissedilen Osmanlı'dan kültürel kopuşun, somutlaşmış ve resmîleşmiş bir hâli gibidir.[9]

Türkiye Cumhuriyeti, "millî" bir devlet olma teziyle kurulmuştur. Osmanlı'dan kalan mîras, "farklı etnik ve dînî kültür yapılarını" imparatorluk tebâsı olarak tanımlayan bir toplum ve devlet yapısını yansıtmaktadır. Oysa yeni kurulan devlet, bu mîrası reddederken[10] yerine "Türk" kimliğine ve bu kimliğin Orta Asya'daki köklerine dayanan bir "tarih tezi" yaklaşımı ile 1923'ü "mîlât" olarak kabul eden bir kültürel bakış açısı önermektedir. Aynı doğrultuda, yeni cumhuriyetin kökenindeki "Millî Devlet" fikrinin kuramcıları millî mûsikîye kaynaklık etmesi için her yönüyle "Türk" olan "saf" bir müzik aramaktadır. Doğaldır ki Osmanlı'nın etnik ve dînî açıdan oldukça karmaşık kültürel yapısını yansıtan "Osmanlı Kent Müziği" ya da "Klasik Üslûp", bu ihtiyacı karşılayabilecek "saflıktan" oldukça uzak gözükmektedir. Geriye diğerinden ne kadar soyutlanabileceği, daha önce belirtildiği üzere oldukça tartışmalı olan, tek bir seçenek kalmaktadır o da halk müziğidir.

"Millî Devlet" fikrinin oluşturulmasındaki temel kaynaklardan olan Ziya Gökalp bu seçimin sonucunu şu şekilde ifade etmiştir: *"…millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle, Batı mûsikîsinin kaynaşmasından doğacaktır…"*

Atatürk'ün de Gökalp ve Montesqieu (1689-1755) gibi düşünürlerin görüşleriyle netleşen tavrı, 1934 yılında Meclisi açış konuşmasında açıkça görülmektedir: *"Bize yeni bir mûsikî lâzımdır ve bu mûsikî özünü halk mûsikîsinden alan çoksesli bir mûsikî olacaktır."*

Aynı konuşmanın başında, yeni cumhuriyetin müziği ile ilgili daha da billûrlaşmış fikirler de göze çarpmaktadır: *"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. Bir ulusun değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen mûsikî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce son mûsikî[12] kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir, evrensel mûsikîde yerini alabilir."*

Dikkat edilirse Atatürk, yeni cumhuriyetin müzik anlayışının hedefi olarak "durağan" olmayan, zaman içinde müzikal açıdan değişiklikler gösterebilecek bir alanı belirlemiştir. Bu alan "son mûsikî kurallarıdır" ve doğaldır ki her döneme göre değişiklik gösterebilmektedir. Ancak genel olarak bu hedeften anlaşılan, o yıllarda bile Batı müzik kültürünün terk etme eğilimi gösterdiği Klasik[13] veya Romantik[14] dönemlere âit yapılar olmuş ve bundan sonraki yenileşme-modernleşme tartışması bu eksende ilerlemiştir. Bu yüzdendir ki kendi müzik kültürümüzdeki tartışmalarda "Batı" için 100 ilâ 200 sene önceki uygulamaları çağrıştıran "senfoni, polifoni, klasik, opera" gibi kavramlar, bizde her dâim "yeni-modern" olanı çağrıştırmaktadır. Bu da doğal olarak ciddî bir kavram kargaşasını ortaya koymaktadır.

Atatürk'ün işaret ettiği düşünülen bu doğrultuda ilerleyen cumhuriyetin yönetim kadrosunun girişimleri sonucu, Musika-i Hümâyun İstanbul'dan Ankara'ya nakledilerek Riyâset-i Cumhur Orkestrası adını almış (1924), müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Mûsikî Muallim Mektebi açılmış (1924) ve bu okuldan yetişen öğretmenler, okullarda Batı müziğine dayalı bir öğretim anlayışını sürdürmüşlerdir. İstanbul Dârülelhan Şark Mûsikîsi Şubesi[15] kapatılmış, okulun adı da İstanbul Konservatuarı olarak değiştirilmiştir (1926).

1927 yılından îtibaren Avrupa'ya Batılı anlamda bestecilik tekniğini öğrenmeleri amacıyla müzik öğrencileri gönderilmiştir. Cemal Reşit Bey, Ulvi Cemal Erkin, A. Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, H. Ferit Alnar gibi tanınmış bestekârlarımız bu imkândan faydalanmışlardır. Bu müzisyenler "Türk Beşleri" diye adlandırılmış ve cumhuriyetin müzik devriminin simge isimleri olmuşlardır. Alman müzikolog Paul Hindemith'in yardımlarıyla Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuştur (1936). Devlet Opera ve Balesi'nin, Devlet Tiyatroları'nın, Senfoni Orkestralarının sanatçı kadrolarının önemli bir bölümü, bu okuldan yetişmiştir. Polifonik temelli çalışmalarda yapı taşı olarak kullanılacak halk müziği örneklerini tespit etmek için, sistemli bir şekilde bilimsel derleme çalışmaları başlamıştır.[16]

1927 yılından îtibaren Avrupa'ya Batılı anlamda bestecilik tekniğini öğrenmeleri amacıyla müzik öğrencileri gönderilmiştir. Cemal Reşit Bey, Ulvi Cemal Erkin, A. Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, H. Ferit Alnar gibi tanınmış bestekârlarımız bu imkândan faydalanmışlardır. Bu müzisyenler "Türk Beşleri" diye adlandırılmış ve cumhuriyetin müzik devriminin simge isimleri olmuşlardır.

Aynı dönemde, Ziya Gökalp'tan müzik konusunda çok daha yetkin kişilerin dile getirdiği yeni cumhuriyetin müzik politikası ile ilgili bazı fikirler, Gökalp'ınkılar kadar yankı bulmamıştır: Örneğin Rauf Yekta, esas itibariyle bir tek Osmanlı/Türk Mûsikîsi'nin var olduğundan, bunun iki kanadının da aynı nazarî ses sistemine tâbi olduğundan ve Türk modernleşme sürecinde bu mûsikînin hiçbir kanadının yok sayılmamasının gerekliliğinden bahsetmiştir. Rauf Yekta (1871-1935) bu fikirleri ile Ziya Gökalp ile çelişirken, Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961) ise iki düşünür arasında bir yerde durmaktadır. Gazimihal, halk ezgilerinin çok seslendirilmesi yanında besteciliği de desteklemiş, "Klasik Türk Mûsikîsi"ni de "Halk Müziği"nin yanında "Türk rûhu"nun bir ifadesi olarak algılamış ve yeni ulusal müziğin yaratılmasında bir öge olarak görmüştür. Cem Behar, Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği:Gelenek ve Modernlik adlı eserinde, kültürel sınırlamalara sahip olmamasından dolayı bu anlayışa "esnek sentez" adını vermiştir:

"Gazimihal, Gökalp'e oranla Türkiye'de geleceğin 'millî mûsikîsi'nin kökenlerini ve ufkunu genişlettiği, bu mûsikînin kapsamını normatif bir bakışla önceden tayin etmediği, sanatçının yaratıcılığını da peşinen ipotek altına almadığı için bu sentez anlayışına 'esnek' ya da 'geniş' sentez adını vermek mümkündür."

Ancak sonuç olarak cumhuriyetin müzik görüşünü oluşturan fikirleri incelediğimizde Gökalp'ın anlayışının baskın olarak dönemi şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Yani model alınan Batı kültürünün yönlendirdiği politik tercihler doğrultusunda, Batı müziğinin "o dönemki" baskın ifade tekniği olan "polifoni" anlayışının, Anadolu'daki müzik kültürünün "seçilen" bir üslûbu ile birleşmesi gibi "zorunlu bir eşleştirme", 200 yıldır yaşanan kültürel sarsıntıların belki de en göz önündeki sebeplerinden birini oluşturmaktadır:

"Müzik alanındaki dogmatizmin kaynağını, makbul olan müzik türlerinin estetik değil siyasî ve ideolojik kararlarla belirlenmesinin ve estetik değerin kullanılan müzik tekniğine indirgenmesinin kökenini, öncelikle Ziya Gökalp'in fikirlerinde ve onların etkisinde aramak yanlış olmaz...Türk müzik dünyasının 1920'li ve 30'lu yılların şoklarından bugün bile tam olarak silkinmiş olduğu söylenemez."[17]

Yazık ki yukarıda bahsedilen çelişkileri içeren tüm yaklaşımlar genel kimlik özellikleri Batı'ya karşı hissedilen bir "aşağılık kompleksi" çevresinde şekillenen bir "aydın" kesimini vücuda getirmiştir. Bu kesimin fikrine göre topluma has kültürel unsurlar, Batı'daki eşdeğerlerine benzediği oranda değer kazanabilmektedir. Bu yüzden bu unsurların değerli addedilebilmesi için, Batı'daki eşdeğerlerine benzerlikleri aranmakta ya da onlara benzetilmeye çalışılmaktadır. Yıllar geçtikçe söz konusu komplekse dayalı ön yargılar öylesine yerleşmiştir ki, zaman zaman bu ön yargılara kapılmayacak sağduyuyu gösteren kişiler bile, başkaları nezdinde "kültürün rüştünü ispatlayabilmek

Cemal Reşit Rey

için" öncelikle Batı kültürünün referans ve kıstaslarını kendi yaklaşımlarına temel almak ve kültüre dâir düşüncelerini bu yolla yansıtmak zorunda kalmışlardır. Böylelikle 5000 yılı aşkın bir süredir aktarıla gelen yeryüzünün en köklü müzik kültürlerinden biri, kendini ifade etmekten âciz bir hâle gelmiş, âdeta beş bin yılı aşkın bir hâfızanın bir anda silinerek, tüm kültürel yaşamın 100 senelik bir algılayış üzerine kurulması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dar kapsamlı ve köklerden kopuk algı, yeni geleneklerin îcat edilmesine ve müzik kültürünün yeniden bu îcat edilmiş gelenekler üzerinden tanımlanmasına yol açmıştır.

Bu tüm gelişmelerin sonucu, tarihsel makam geleneği ile yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı ciddî çelişkiler yaşayan ve bu yüzden "îcat edilmiş bir gelenek" olarak adlandırılabilecek bir müzik kuramının, Anadolu'daki geleneksel müziği açıklama iddiasıyla, her türlü müzik kuramında etkin hâle gelmeye başlaması olmuştur. Eğitim ve icra ile ilgili yaklaşık her kurumda uygulamaya başlanan bu kuram, aynı Ankara Radyosu'nun "işlenmiş türküleri[18] koro olarak icra eden "Yurttan Sesler" geleneğini yaratması gibi kendi geleneğini oluşturmuş, süreç içinde tarihsel kuram ile ilgili mevcut bağları bile unutulmuş, hatırlanabilen gelenek kendinden ibâret kalmıştır. İcrânın dinamikliğini de içinde barındıran, öncelikle icrâdan şekillenmiş olmasına rağmen, icrânın süreç içinde gideceği yönün geçmişi ile tutarlı olmasını sağlamak gibi kritik bir görevi olan tarihsel kuram bu gücünü yitirmiş, tüm devinimler yeni kuramın 100 senelik bakış açısının sınırlarında kalmaya mahkûm olmuştur.

Bir başka dikkat çekici sorun da halk müziği yapılarını tarihsel gelenekten soyutlama çabalarıdır. Daha önce belirtildiği gibi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikası, "Türk halkına âit saf geleneksel müziğin" içinde yer alabilmek için fazlaca "kültürel çeşitlilik" içeren Osmanlı Kent Müziği'ni, Osmanlı'ya âit olarak kabul edilen her kültür unsuru gibi dışlamaktadır. Bu geleneğin bir uzantısı olarak kabul edilen makam ve usul kuramı da Osmanlı Müzik Geleneği'nin bir unsuru olarak algılanıp, "Millî Devlet"in müzik kültüründen Osmanlı'ya dâir etkileri soyutlamaya çalışan görüş tarafından devre dışı bırakılmaya aday bir kültürel hedef oluşturmaktadır. Bundan dolayı Türk halkının saf müziği olarak tanımlanan halk müziği yapılarını anlatmak için de yeni bir kuram îcat edilmiş, başka tür bir ezgi kalıbını anlatmak için kullanılan "ayak" kavramı, makamlar ile eşdeğer görülürken bu kavramda da usul kuramı yine ölçü tabanlı bir şekilde ifade edilmiştir[19]. Söz konusu bu yeni kuram yaklaşımları da, "halk müzikçiler" ve "klasik müzikçiler" arasında yaratılan kutuplaşmayı keskinleştirmiş[20], diğerinin etkisini de katlayarak tarihsel gelenek ile bağları iyice zayıflatmış, toplumda kültürel kimliği ile ilgili ciddî bir kafa karışıklığını müzik ve müziğin ifade ettiği tüm kültür birikimleri dâhilinde ortaya koymuştur.[21]

Anadolu Müzik Kültürünün Tekrar Keşfi

Böylesi bir bulanıklık içinde dahî makam kuramı her zamanki gibi kültürel açıdan değişime dâir işaretleri içinde saklayan kimliği ile, bu son asırdaki süreci de günümüze aktarabilen "hatırlayabilen" bir kültür unsuru olarak tarihe şâhit olma görevini devam ettirmektedir. Kadîm gelenek ile bağlantısını neredeyse bütünüyle yitirmeye yüz tutan kuram, daha "yapay" ve "yönlendirilmiş" bir oluşum içine girdiyse bile yine de değişik dönemlerdeki hallerine dâir içinde sakladığı işaretler ile son yüzyılların da kendilerini anlatmasına tercüman olabilmektedir. Makam kuramının perde, ses sistemi hatta ezgi organizasyonu gibi unsurlarını gözle görünür bir şekilde üzerinde taşıyan çalgılar da benzer bir şâhitlik görevini paylaşmaktadır. Makam kuramının ve çalgıların bir arada incelenebilmesi "îcat edilmiş" yeni geleneklerin altındaki eski bilgileri gün yüzüne çıkarabilecektir: Bu bilgiler birbirleriyle kısmî bağlantıları da içeren "kuram" ve "tür-biçim-üslûp" alanlarının araştırılmasına önemli katkılar sağlayacaktır:

a) Yaklaşık 5.000 yıllık bir süreç boyunca hâfıza kültürü, çalgılar, kuram kitapları ve diğer yazılı kaynaklar ile günümüze aktarılan Anadolu müzik kültürü son üç asır boyunca önemli değişim süreçleri ile karşılaşmış, bu süreçlerin sonucunda gelenek içindeki doğal değişkenliğin sınırlarının dışına taşan sarsıcı değişimlere uğramıştır. Bu değişiklikler târihî makam kuramına da yansımış olsa da, bu kuramı oluşturan yazılı kaynaklar coğrafyanın müzik geleneğine dâir şifreleri bünyelerinde taşımaktadır. Bu kuramın tekrardan analiz edilip, yorumlanması gele-

neğin ve kültür kimliğinin kayıp halkalarının ortaya çıkarabilmesine imkân sağlayacaktır.

b) Osmanlı dönemine bugünden bakılınca halk müziğinin "kent kökenli" ve "kırsal kökenli" olmak üzere iki üslûpta gelişim gösterdiği ve bu iki üslûbun birbirleriyle etkileşim hâlinde Osmanlı Müzik Geleneği'ni var ettiği söylenebilir. Osmanlı Devleti'nin büyük kentlerinde oluşan müzik geleneklerinin genel anlamda benzerlikler gösterse de yöresel üslûp açısında farklılaşabilmesi, yukarıdaki çıkarımı doğrulayabilecek bir göstergedir. Çalgıların ve kuramın incelenmesi de bu iki üslûbun sistematik olarak birbirinden ayrılamayacağını göstermektedir Zîra "kentsel kökenli" ve "kırsal kökenli" müzik üslûplarında kullanılan sazların sistematik bir değişiklik gösterdiğine dâir bir bulgu mevcut değildir. Eldeki bulgular, çalgıların müzik üslûplarına dâir bir sınıflandırma içinde ele alınmadığını, müzik içindeki belirli bir işlevi karşılayabilecek her çalgının yerel müzik geleneklerinde kullanılabildiğini göstermektedir. Makam kuramı ve bu kurama temel teşkil eden perde sistematiği açısından da böylesi bir ayrım tespit edilememektedir. Çünkü, perde sistemi ve makam anlayışı bugün yaşayan her iki üslûbu da açıklayabilecek bir şekilde evrilmiştir. Günümüz bağlamalarında göze çarpan 18 perdeli sistemin Sâfiyüddin Urmevî (1216-1294) döneminden beri kullanılıyor olması ve en sade kırsal müzik örneğinin bile makam geleneğinin bir aşamasına karşılık geliyor olması, bu tezi desteklemektedir. Dolayısıyla Osmanlı uygarlığının mûsikî geleneğinin ayrı kuram anlayışları üzerinde bina edilmiş, ayrı sosyal ortamlarda evrilmiş, ayrı çalgılarla icra edilen, farklı karmaşıklık düzeylerine sahip iki ayrı parça olarak değerlendirilmesini gereken olgun veriler hiçbir alanda teşhis edilememektedir. Yukarıda bahsedilen her durumu münferit olarak örnekleyebilecek işaretler Anadolu'nun değişik yerlerinde mevcutken, böyle bir sınıflandırmanın yapılmasını gerekli kılacak sistem ve yaygınlık coğrafyada mevcut değildir. Ancak bu müzik kültürünün tek tip bir yapı olarak ele alınması da önemli yerel ayrıntıların kaybı anlamına gelebilecektir. Doğal ve gerekli olan, "Kent Müziği" ve "Kırsal Müzik" arasındaki etkileşimin yazılı, sözlü kaynaklar ve çalgılar eşliğinde, sosyal tarih, inanç ve folklor ayrıntılarına değinebilecek bilimsel bir bakış açısıyla irdelenebilmesi ve üslûp açısından ortaya çıkan çeşitliliğin köklerle bağlantısının tutarlı bir şekilde ortaya konabilmesidir.

O yüzden eldeki tüm yazılı, sözlü ve işitsel kaynakların analize dayalı bir bakış açısı ile gözden geçirilip Anadolu coğrafyasının müzik atlasının çıkarılmasının sağlanması, böylesi güncel politik gerekçelere bağlı suni tartışmaları gündemden çıkarıp, yerine dünyanın en değerli müzik hazinelerinden birinin nesnel bir şekilde tartışılması imkânını getirebilecektir. Bu imkân Anadolu insanının tarihsel kimliği ile buluşup, yarınlarını bu kimliği ile tutarlı bir yönde oluşturabilmesi için önemli bir zemin oluşturacaktır.

Geleceği kurmak için, geçmişi hatırlayabilmek adına…

Dipnotlar

* Ankara Atılım Üniversitesi Yard. Doç. Dr.

1 Tarık Zafer Tunaya, "***Devrim Hareketleri İçinde Atatürk ve Atatürkçülük***", Ankara, 1964. (**Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri** adlı toplantı kitabı içinde, BÜTMK Yayınları, İstanbul, 2007).

2 C. Tanrıkorur, **Müzik, kültür, dil**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2003.

3 A.g.e.

4 K. L. Signell'e göre "*Türk Sanat Mûsikîsi açıkçası bir Osmanlı Uygarlığı ürünüdür ve böyle olduğundan dolayı da, o kültürü ideolojik nedenlerle reddedenlerin bilinçli bir muhalefetine uğramıştır.*"

5 O. M. Öztürk, "*Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir Geleneksel Anadolu Müziği Yaklaşımına Doğru*", **Pan'a 20. yıl Armağanı**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006.; "*Buzurg Makam: An Analytical Approach to The Need of A Unifying Theory In The Traditional Turkish Music*", **Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre**, İstanbul, 04-06 Mart 2008.

6 C. Güray, "*Geleneksel Müzikler ve AB Süreci*", **Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu**, SCA Müzik Vakfı, Ankara, 2006.; E. Okyay, "*21.yy. Başında Türkiye'de Müzik*", **21.yy başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu**, SCA Müzik Vakfı, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, 2002, Ankara.

7 E. Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.

8 Y. Tura, **Türk Musikisinin Meseleleri**, Pan Yayıncılık İstanbul, 1988.

9 Konuyla ilgili detaylı bir çalışma için yazarın "*Anadolu'da Geleneksel Müzikler ve AB süreci*" adlı çalışmasına (2006) başvurulabilir.

10 Ş. Durgun, **Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik**, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005.

11 Esasında Atatürk bu konuşmasında hedef olarak son müzik kurallarını, yani müzikteki değişime paralel olarak değişkenlik gösteren bir müzik anlayışını işaret ederken, buradan çıkarılan ve uygulanan genel sonuç, Batı müziğinin klasik dönemine âit bir polifoni anlayışının cumhuriyetin müziğine kaynak teşkil etmesi olmuştur. Müzik uygulamaları ile ilgili sözlerinin bazılarının "yanlış anlaşıldığını" Atatürk'ün kendisi de ifade etmiştir. (Ö. Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009).

12 Batı'da bu dönem XIX. Yüzyılın başlarında sona ermiştir.

13 Batı'da bu dönem XX. Yüzyılın başlarında sona ermiştir.

14 Kelime anlamı olarak "nağmelerin evi" anlamına gelen Dâr'ülelhan, Batı ve Türk müziğini beraber öğretmek amacıyla 1914 yılında kurulan müzik okuludur.

15 Y. Öztuna, **Türk Musikisi Ansiklopedisi-I.Cilt**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.1969; M. R. Gazimihal, **Türk Askeri Muzikaları Tarihi**, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955; O. M. Öztürk, "*Zeybek Kültürü ve Müziği*", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.

16 C. Behar, **Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği:Gelenek ve Modernlik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

17 Bu eserler onları koral icrâya uygun bir hâle gelebilmeleri hem de hedeflenen ortak müzik kültürüne hizmet edebilmeleri için elenmekte, uygun bulunanlar da ihtiyaç duyulduğu takdirde söz ve ezgi açısından işlenmeye tâbi tutulmaktadır (Ö. Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009). Bu durum doğal olarak bazı yerel özelliklerin kaybına yol açmış olmalıdır.

18 M. Sarısözen, **Türk Halk Musikisi Usûlleri**, Ankara, 1972.; A. Ataman, **Bu Toprağın Sesi: Halk Musikimiz**, Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2009.

19 O. M. Öztürk, "*Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir Geleneksel Anadolu Müziği Yaklaşımına Doğru*", **Pan'a 20. yıl Armağanı**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006.

20 Bu çekişmenin sonucu olarak bazı uzmanlar bu iki yaklaşımdan da uzaklaşabilmek için özgün yaklaşımlar aramışlar, belki kendi açılarından daha işlevsel bir sonuç almışlar, ancak çalışmalarında geleneksel makam kuramının arkasında getirdiği kültür birikiminin gücünden istifâde etme şansını kaçırmışlardır.

21 Telli çalgıların saplarına bağlanan ve telin titreşen uzunluğunu eşik ile beraber sınırlama özelliğine sahip aksam. Perde terimi aynı zamanda belli bir frekans bandını temsil eden sesleri betimlemek için de kullanılmıştır.

PIR ile ZIR'ın Ardından

Gülmisal GÜRSOY*

Bir kıssadan hisse...

Vaktiyle küçük kare taşlarla döşenmiş dar sokaklar arasında, tek katlı ahşap evler zamanında, yaşmaklı hanımlar, fesli beyler, cübbeli, sarıklı zatların içersinde dillere destan bir hoca efendi varmış. Nur yüzlü, eli açık, etrafındakileri maddî-mânevî kollayan bu zat, güzel Kur'ân-ı Kerîm okur, huşû içinde namaz kılar, kıldırır, sözü sohbeti pek büyük bir heyecanla dinlenirmiş. Onun yüzünü gören, sesini duyan, sergilediği kerâmetlere hayran kalan, ne yapıp edip onun meclisine koşar gelirmiş. Bir gün hoca efendi, etrafını sarmış olan kalabalığa bakmış, "Her şey iyi hoş ama, artık ne beni dinleyen var ne de söylediklerimi uygulayan." demiş ve eklemiş: "Kafası kopmuş bir kuşun bedeni ile, bedeninden ayrı düşmüş bir kuş kafasını birleştirdim. Allah'ın izniyle uçuverdi. Bu hâli gören, duyan etrafımı sardıkça sardı. Fakat mesele kerâmet mi? Hiç kimse bunu düşünmedi. Söylediklerimi kimse önemsemedi. Üstelik sözlerimi tatbikten bir nefes geri kalmayayım, aman dedikodu yapmayayım, aman harama el uzatmayayım, aman insanlara doğru örnek olayım diye çırpınıyorum. Üzerime ufak bir toz değse, kendimi sîgaya çekiyorum da ahâlideki bu rahatlık ne, hiç anlayamıyorum! Bu namazlardan, oruçlardan gaye ne, hiç bilemiyorum!…"

Hoca dertlenmiş, dertlenmiş, için için bu minval üzere söylenmiş, söylenmiş ve en sonunda ahâliye bir oyun oynayayım da "Ak koyun kara koyun belli olsun." demiş. Varmış gitmiş koyun kesilen bir yere. Oradan bir bağırsak parçasını bulmuş, içini havayla doldurup iki ucunu bağlamış. Gel zaman git zaman, namaz vakti gelip çatmış. Cümle ahâli namaz için saf tutmuş. Hoca efendi de imam olarak önde namaza durmuş. Allahuekber, deyip hep birlikte secdeye varmışlar fakat bizim hoca efendiden yükselen bir garip ses herkesi şaşırtmış... İkinci secdeye de varmışlar, yine hoca efendiden yükselen bir garip ses… Ahâli söylenmeye başlamış "Olmaz efendim, olmaz!" denmiş. "Hocanın abdesti bozulmuştur, bize namaz kıldıramaz!" Sünnetti, farzdı derken namaz bitmiş. Hoca sağa sola selam verip, göz ucuyla arkasına bakmış, şaşkınlıktan gözleri büyümüş bir garip âdemden gayrı kimseyi görememiş. Zavallı âdem de "Bu kalabalık nereye gitti?" deyip duruyormuş. Hoca efendi cübbesinin cebinde sakladığı bağırsak parçasını çıkarmış, içinde kalan son havayı da elleriyle sıkıştırarak düğüm boşluklarından dışarı püskürtmüş. Püskürtürken de tabiî yine aynı ses duyulmuş fakat bu sefer bizim hoca gülümsüyormuş. Âdeme dönüp "Ey âdem!" demiş, "Niye şaşkın şaşkın etrafına bakmaktasın? Kimleri aramaktasın? Pırla gelen, elbet zırla gidecekti. Bunu bilmez misin? Haydi biz işimize bakalım."

Tarihimizin derinliklerinden yükselip gelen tasavvuf kültürünün bir ürünü bu kıssadan hissenin, sanırım günümüz insanına söylediği veya söyleyebileceği çok söz var. Bencileyin, karınca kararınca da olsa, düşünebilmeyi bahşedilmiş bir lütuf kabul edip keyif alınca, "Biz bu minik hikâyeden ne çıkardık?" diyerek, mütevâzı bir beyin fırtınasına teslim olmak da büyük bir zevk oluyor. Ve o zaman görülüyor ki; "Hüsnüzanda bulunmak insan olanın ödevidir, elbette kendimiz de karşımızdaki de her zaman kusursuz olmayabilir, kusursuzluk yalnız Allah'a mahsustur, dolayısıyla da kusur avcılığına çıkmak yerine meselenin özüne odaklanarak yürümek esas olmalıdır." şeklinde sonuçlar çıkarmak ve bu sonuçları da geliştirmek mümkün. Fakat kişinin nerede, niçin bulunmakta olduğunu sorgulaması gerektiğine, bunun da bir heyecan veya bir kerâmet sarhoşluğu işi değil, bir şuur işi olduğuna, bu şuur doğrultusunda da edinilen bilginin, görgünün tatbik beklediğine vurgu yapıldı-

“Hikâyeden hareketle bir başka hakîkat noktası da şudur ki; farkında olarak veya olmayarak bir takım değerlere boyun eğerken kendimizi yakalayabiliyoruz. Bazen bir öğretmenden, bazen bir ustadan, bir dosttan, bilge bir komşudan, bazen bir yazardan, çizerden etkilenip hayatımızı şekillendirebiliyoruz. Bu etkileşim de tıpkı hikâyedekine benzer bir hâli anlatır ve karşımıza teslîmiyet kavramını çıkartır.”

ğına değinmeden de geçmek istemem. Zîra hikâyeler bahane, hayat bir hikâye. Üstelik bizler ister aydın ister câhil, ister mühendis, ister öğretmen her kimsek, sosyal bir çevreyi hep birlikte örüyoruz. Bu çevre içerisinden bize yansıyan, bizi bize anlatıyor. Şâyet biz nerede, niçin bulunduğumuzun bilincinde değil isek, bunu hiç sorgulamamışsak, bizi bir araya getiren gerçek ortak paydayı görmezden, bilmezden gelmeyi tercih etmişsek, hikâyede yer alan belki de kınadığımız o ahâliden ne farkımız kalır? Küçük bir hata, takdir edersiniz ki hayatın her safhasına sirâyet edebiliyor. Zîra hayat da sadece imamın arkasında saf tutmaktan ibâret değil.

Hikâyeden hareketle bir başka hakîkat noktası da şudur ki; farkında olarak veya olmayarak bir takım değerlere boyun eğerken kendimizi yakalayabiliyoruz. Bazen bir öğretmenden, bazen bir ustadan, bir dosttan, bilge bir komşudan, bazen bir yazardan, çizerden etkilenip hayatımızı şekillendirebiliyoruz. Bu etkileşim de tıpkı hikâyedekine benzer bir hâli anlatır ve karşımıza teslîmiyet kavramını çıkartır. Nasıl mı? Şöyle îzah edelim: Ben, hiç bildiğini okuyan, kendi doğrusu ne ise onunla meşgul olup öğretmeni, müfredâtı, kitabı, kalemi reddeden bir öğrenci görmedim. O halde öğrenci öğretmene teslimdir. Onun öğrettikleriyle, onun tavrıyla, görgüsüyle, âdâbıyla şekillenir. Kezâ çırak ustaya, cemaat imama, seçmen seçip başa geçirdiğine, arkadaş bilge bir dostuna vb. -dile getirilmese bile- netîce îtibariyle teslimdir. O halde teslîmiyet hayatın her sosyal katmanına ve her safhasına derece derece nakşolmuştur.

Peki teslîmiyet kavramının sözlük mânâsı ne? “Teslim olma, kendini verme, boyun eğme.” sözlükteki îzah. Ancak, bu îzâhı da tasavvuf kültürü bir soruyla açıyor. Kime boyun eğer, kendini verir, teslim olursun? diye soruyor. Takdir edersiniz ki hangi ortak payda etrafında toplanmış isek öncelikle vereceğimiz cevap o doğrultuda olur. Meselâ; maddî değerler ve nefsânî hazlarla örülü bir yumağın içinden bu soruya şöyle bir cevap gelebilir. Paramızı ödeyene, bize mevkî makam verip bizi maddî-mânevî besleyene, bize dost(!) elini uzatana, hal hatır sorana boyun eğer, teslim olur, kendimizi, ömrümüzü, servetimizi, her şeyimizi veririz. Burada görüldüğü üzere teslîmiyet nefsimizi okşayan değerleredir. Oysa nefsimizi okşayan değerler dâhil, her şeyin sahibi Allah’tır. Tasavvuf kültürü buna vurgu yapar. Bu doğrultuda da ortak payda ne kadar Hakk’ın yüceliğini idrakten uzak ise, o kadar nefsânî, kusur görücülüğü, fitneyi, fesatı tetikleyici olur ve bizi, nefislerin savaşının orta yerine sürükleyip nefsimize, muhtelif nefislere boyun eğdirir.

“Hakk’ın yüceliğini idrakten uzak olmak.” ifadesini biraz açarsak ne söylenebilir? Tasavvuf teslîmiyet kavramını zirvede yaşarken “Her şey Hakk’ı anlatır.” der. Yani; kahhar[1] da rahman[2] da birbirine zıtmış gibi gözükse de Hakk’ın isimleridir. Zulmün üst seviyesi rahmânı, rahmânın alt seviyesi ise zulmü anlatacaktır. Zîra esirgeyip bağışlayıcılıkta dereceyi azaltalım, karşımıza zulüm çıkar. O halde her şeyin yaratıcısının Hak olduğunu bilmek, her hâdisenin Hakk’ın murâdının bir yansıması olduğunu kabul etmek, hayırda olduğu gibi şer gözükende de Hakk’ı görmek, teslîmiyet kapısını aralar. Hak’tan râzı olmak, hoşnut olmak, hayır olandadır diyebilmek, her zerrede Hakk’ı bulmak, ona sığınmak, onu lâyıkıyla âşikâr kılabilmek için mücadele vermek, teslîmiyet hâlinin bir ifadesidir. Demek ki teslîmiyet, ufuktaki bir hayal noktası değildir. Çünkü her şeyin sahibi Allah’tır. O halde neye elimizi atarsak atalım, o bizi Hakk’a vardırmalıdır. Para, pul, şan, şöhret, mevkî, makam, dost, sevgili vb. bizi Allah’a yaklaştırıyorsa, Allah korkusu bildirip Allah sevgisiyle hareket etmekte vesîle

oluyorsa, yaşanan hal, bağışlanan maddî-mânevî güzellikler, Hakk'ın birer lütfudur. Bunu idrakten yoksun isek; hâlimiz yine hikâyede geçen ahâliye benzer. Zîra ahâli, hoca efendiyi Hakk'a varmaya yönelik bir vesîle, hatta bir lütuf olarak görüp arkasında o şekilde saf tutabilseydi, ibâdet edebilmenin zevki yaşanacak ve yaşanan hal de rahmânî bir bağış olacaktı… Böylesi bir demin zevkinden mahrum olanlar şüphesiz ki isyan eder, "Hocanın böyle bir sınav yapmaya hiç hakkı yoktu." der. Ama biliriz ki; nasıl bir öğretmenin sınıf geçireceği, bilgisine bilgi, görgüsüne görgü ekleyeceği öğrenciyi tespite hakkı varsa, hikâyedeki hocanın da yoluna birlikte devam edeceği, bilgisine bilgi, görgüsüne görgü ekleyeceği, gelişip geliştirebileceği dostlarını belirleme hakkı vardır. Üstelik her insan türlü türlü hayat sınavlarından geçer. Allah, fiilini yarattıkları vasıtasıyla işler. Kişi de dostunu düşmanını görüp, tanıyıp, birtakım elemelere, birtakım beraberliklere saparak yollar aşar.

Günümüz dünyasında, özellikle genç kuşak düşünülecek olursa, müthiş bir arayışın hâkim olduğunu kabul etmek gerekir. Bu arayış kimedir, neyedir, tartışılır ama netîcede hep bir arayış hâli hâkimdir. Çünkü, "Her canlı kendisine bahşedilmiş isim ve sıfatların dereceleri hükmünce istîdat sergiler." denilir ve bu istîdâta uygun bir doğruya da kayar gider. Kendini tanıdıkça insan, aradığının ne olduğunu keşfedip ona uzanır ve böylece içinde soluduğu sosyal çevreyi de örmeye başlar ve ortak paydalardaki birlik, insanları bir araya toplar. Muhtelif grupların teşekkül etmesine de sebep olur. "Benim bir Allahım var." deyip hakîkati bu boyutta kabul edenler için şüphesiz en büyük ortak payda, Hakk'a kulluktur. Ancak hikâyede geçtiği üzere, türlü türlü heyecanlara takılıp kerâmet veya başka bir vesîleyle sarhoş olmakla, çoğu zaman da daldan dala konmakla, hatta hayata pır deyip konup, zır deyip de kaçmakla, yani "Ben bilmem, ben anlamam." deyip, hayata değmeden yaşamakla ortak paydayı idrak nasıl mümkün olur, bunu bilemem! Zîra bu soruyu da bir serzenişten ziyâde ciddî bir soru olarak ele alırsak, karşımıza "bilge şahsın önemi" gerçeği çıkar.

Bildiğiniz üzere, her bir sosyal çevre, içinde bulunduğu koşullar üzerinden, üstün donanıma sahip kişi veya kişileri ön plana iter. Bu kişiler, yapıp ettikleriyle etraflarını etkiler ve muhatapları üzerinde âdeta deprem tesiri yaratır. Bilge şahıs da bu mânâda, belki de o güne kadar bütün öğrenilmişlikleri, tecrübeleri, bakış açılarını sarsıp, muhatabının üzerinde deprem tesiri yaratacak ve böylece yollar aştırarak, merhaleler katettirecektir. ***Tasavvufî mânâda bir bilge şahsın en önemli vasfı ise, Hz. Muhammed'in mânevî mîrasını yaşadığı yüzyıla taşımasıdır.*** Hz. Muhammed, Allah'ın bildirmek istediği hakîkatine pınar olmuştur ve kemâlin (olgunluğun) zirvesidir. Bilge şahıs da kâmil vasfını üst seviyede taşıyandır ve kemâlin zirvesinden yansıyan hakîkate bulandıkça, kendine bahşedilmiş kemâli âşikâr kılar. Arayış içindeki insan, böyle bir güzelliğin zerresiyle bile sarsılır. Hz. Muhammed pınarından süzülüp gelen cevherle muhatap oldukça da, kendindeki güzelliği ortaya çıkartmanın yollarını aramaya başlar. Yukarıdaki hikâyede yer alan hoca efendiyi, böylesi bir kâmil vasfına sahip kabul edersek, teslîmiyeti de bu boyut üzerinden okursak, hikâyedeki tablo, galiba pek de hazin olacaktır.

"Ben, beni bir adım öteye taşıyacak, özellikle de mânevî merhaleler kazandıracak dost kimmiş, bunu hiç bilmedim. Böyle birini de hiç görmedim, böyle birinin çıkabileceğine de hiç inanmıyorum." diyen, eminim çok olur. Yaşamın içinde birbiri ardına gelişen hîlelere, hud'alara[3] bakarsak belki de böyle düşünmek normal karşılanabilir. Ancak karşımızdaki pek de üstün vasıflara hatta kâmil vasfına sahip birine benzemiyor diye, insanlığımızdan ödün vermeye, bildiğimizi okumaya, ne söylenirse söylensin kulaklarımızı tıkamaya sanırım hakkımız yok. Zîra dünya bir er meydanı, bırakalım da kemâlin cevheri her nerede parlıyorsa parlasın, sınandıkça da şahlansın. Biz bu arada insanlığımıza bir adım attırabiliyorsak; karşımızdaki her kim olursa olsun onunla iletişim kurup candan cana yollar aşabiliyorsak; Allah lafzını zevk edinebilmişsek; Allah korkusu ve sevgisiyle nakşolup bunu her hâlimize, her tavrımıza yansıtabiliyorsak; bunun için en azından mücadele veriyorsak, ne mutlu bize. Yeter ki kusur görücü gözümüzü örtelim ve "Bir kahvenin bile kırk yıl hatırı var." deyip dostlarımıza, onların dost seçimlerine, yâdigârlarına, hatta düşman dediklerimize bile sahip çıkalım. Her yerde Hakk'ın nûrunu seyretme gayretinden geri durmayalım. Bu hâli bencileyin, dilimize pelesenk etsek fiiliyâta dökemesek bile dinimize, vatanımıza, namusumuza sövülmediği sürece -her ne alanda olursa olsun, ne yaşamış olursak olalım- "***Bu da geçer yâ hû!***" diyebilelim. Çünkü ortak payda nedir, sorusuna verdiğimiz cevabı iyi görelim.

Dipnotlar

* Araştırmacı Yazar.

1 Kahreden, ezen mahveden yok eden. / Gerçeği örtüp, buyruklarına karşı çıkan inkârcıları kahrı altında ezen.

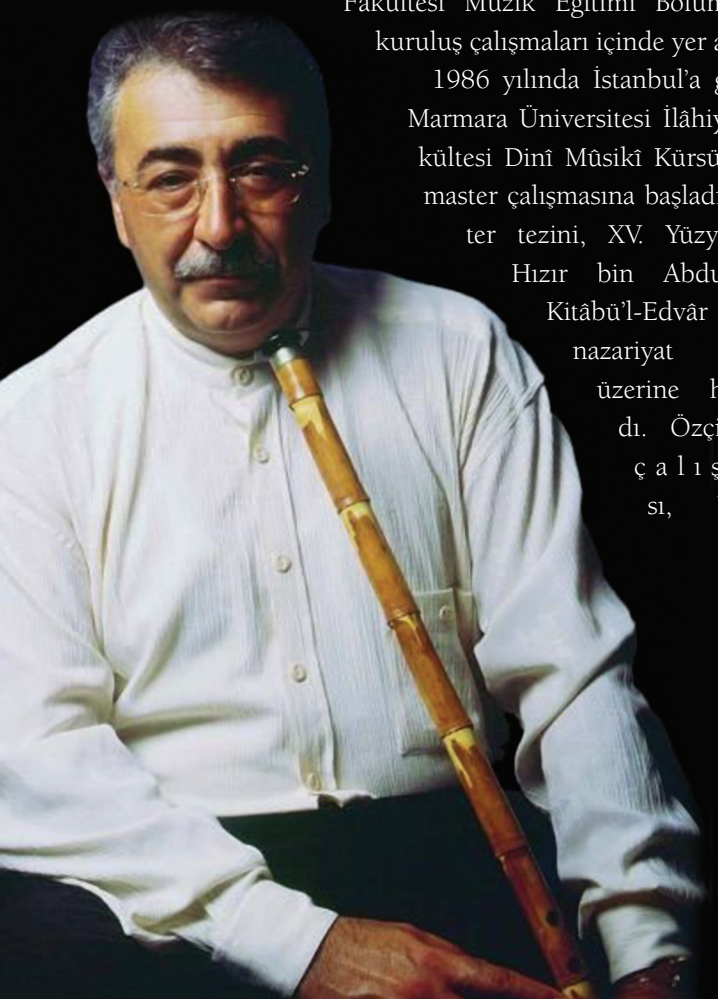
2 Acımak, esirgemek, bağışlamak; rahmeti sonsuz olan. / Kendisine inanan inanmayan herkese rahmet ve merhametinin tüm nîmetlerini ayrım yapmadan sunan.

3 Hud'a: Hîle, düzen, oyun, aldatma.

Sadreddin Özçimi Kimdir?

1955'te Konya'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Konya'da tamamladıktan sonra İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'nın Temel Bilimler Bölümü'ne ilk giren öğrenciler arasında yer aldı. Eğitimini ney sazı üzerine tamamlayarak 1979 yılında mezun oldu. Konservatuar öğrenimi sırasında Aka Gündüz Kutbay ve Niyâzi Sayın'ın öğrencisi oldu. Mezuniyetinden önce 1977 yılında Dr. Nevzad Atlığ yönetiminde yeni kurulmuş bulunan İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'na ney sanatkârı olarak girdi. 1980 yılında döndüğü Konya'da, dönemin belediye başkanı Mehmet Keçeciler'in isteği üzerine, belediye bünyesinde bir konservatuar kurmak amacıyla çalışmalarına başladı. Önce Konya Belediyesi Türk Müziği Korosu'nu kurdu. Bu koroda, lise seviyesindeki Konyalı gençlere Türk mûsikîsi öğretti. Bu öğrencilerinden bir bölümü, hâlen, müzik dünyasında başarılı çalışmalarını sürdürmektedir.

1984 yılına kadar Konya Belediyesi bünyesinde çalıştıktan sonra 1984 sonunda Selçuk Üniversitesi'nde müzik okutmanı olarak göreve başladı. Daha sonra Cinuçen Tanrıkorur ile birlikte Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nün kuruluş çalışmaları içinde yer aldı.



1986 yılında İstanbul'a gelerek Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dinî Mûsikî Kürsüsü'nde master çalışmasına başladı. Master tezini, XV. Yüzyıla âit Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr adlı nazariyat kitabı üzerine hazırladı. Özçimi'nin çalışması, Mûsikî Mecmuası'nın 1999 ve 2000 yıllarında çıkan sayılarında bölümler hâlinde yayımlandı.

1987 yılında ney sanatkârı olarak atandığı, Necdet Yaşar tarafından kurulup yönetilen İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda çalışmaktayken, hâlen 2006 yılı itibâriyle kurulan İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğunda yine ney sanatkârı olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Sadreddin Özçimi, müzik hayatı boyunca yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda konser turnesine katıldı. İlk olarak 1981 yılında UNESCO tarafından Güney Kore'nin başkenti Seul'de düzenlenen müzik konferansına Necdet Yaşar ile birlikte katılarak konserler verdi. Bu ilk yurt dışı turnesini, yine UNESCO'nun düzenlediği ve İngiltere'de gerçekleştirilen bir diğer uluslar arası konferans izledi. Necdet Yaşar'la beraber konser verdiği ülkeler arasında başta ABD olmak üzere Avrupa'nın bütün ülkeleri, Hong Kong ve Irak yer almaktadır.

Özçimi, ayrıca, Mevlevî mûsikîsi yapan semâ topluluklarıyla âyinlere katılmak ve başka müzik topluluklarının içinde yer almak sûretiyle de çeşitli ülkelere düzenlenen turnelere katıldı. Konyalı olmasının da etkisiyle, 1971-1999 yılları arasında, küçük aralıklar dışında, hemen her yıl, Konya'da düzenlenen Mevlânâ İhtifalleri'nde neyzen olarak yer aldı. Bu görevini son yıllardı "Neyzenbaşı" sıfatıyla sürdürdü.

Solist ve topluluk içinde yer almak sûretiyle çok sayıda plak kaset ve CD çalışması yapmış olan Özçimi'nin, Trance-1 adını taşıyan albümünde olduğu gibi, bazı kalıcı nitelikteki çalışmaları yabancı yapımcılar tarafından gerçekleştirilerek yurtdışında yayımlandı.

Sadreddin Özçimi müzik çalışmalarının yanı sıra, klasik sanatların diğer bazı dalları ile de ciddî seviyede ilgilenmektedir. Bunlardan ilki, hocası Niyâzi Sayın'dan etkilenerek ve onun yolunda gitmek azmiyle başladığı tespih yapma çalışmalarıdır. Bu konuda dikkate değer eserleri bulunmaktadır. Öte yandan 1993 yılından itibâren, Hezârfen Necmeddin Okyay'ın talebesi, ebru sanatkârı Mustafa Düzgünman'dan icâzetli olan ve günümüzün önde gelen ebru ustaları arasında sayılan Alpaslan Babaoğlu'ndan meşk ederek icâzet aldığı ebru sanatıyla ilgili çalışmalarını ciddi bir çizgide sürdürmektedir. Bu sahada verdiği eserler, yurt içinde ve yurt dışında çeşitli karma sergilerde değerlendirilmiştir. Sadreddin Özçimi evli ve Hakkı, Fatih ve Yâsin adlarını taşıyan üç erkek evlât babasıdır.

Sadreddin Özçimi ile Ebru Üzerine Konuşmalar

Röportaj: Ali Ulvi MIHOĞLU

Ali Ulvi Mıhoğlu Hocam, ebrûya kimin vasıtasıyla, kaç yılında, nasıl başladığınızı öğrenebilir miyiz?

Sadreddin Özçimi: Niyâzi Sayın Hocamız her dâim "Evlâdım, yalnızca bir sanat dalına takılıp kalmayın, kendinizi diğer sanatlarla da besleyin, ufkunuz açılır." diyerek bizlere tavsiyelerde bulunurdu. Bunun üzerine evvelâ 1990'da tespih sanatına başladım. Niyâzi Hocamdan meşk ettim koleksiyon tespihçiliğini. Dört sene kadar sonra da tespih sanatıyla alâkalı çalışmalar yaparken, aynı sanata merak salmış olan Alparslan Babaoğlu'yla tanıştım. 1994 yılında da Alparslan Babaoğlu'na rica ettim, ebru sanatıyla ilgili çalışmaya başlarsam yardımcı olabilir misiniz, diye. O da sağolsun kırmadı beni ve hemen akabinde, 94'te de Alparslan Babaoğlu Hocamızla birlikte ebru çalışmaya başladık. O gün bugündür ebru, neyden sonra en çok zamanımı alan bir sanat oldu.

AUM: Kaç yıllık bir çalışma sonunda "Bu tam oldu." dediğiniz eserler verilmeye başlandı?

SÖ: Efendim, sanatkâr hiçbir zaman oldum diyemez. Çünkü bu engin, ucu bucağı olmayan bir deniz. Filhakîka, sanat denilen hâdise Allah'ın sanatı olduğu için, sonunun olması da zaten düşünülemez. Bu bakımdan insan her dâim kendisini yeni ufuklar içerisinde buluyor. Fakat teknik açıdan düşünecek olursak, bu sanatla uğraşan kişinin en az yedi-sekiz senesini vermesi lâzım ki bende öyle oldu.

AUM: Hocam, teknik olarak üzerinde olgunlaşması uzun zaman alan bir sanatın bu kadar yaygınlaşmasıyla, belki de kontrolsüz olarak yaygınlaşmasıyla, insanlar yeni tarzlar îcat ettiklerini düşünüyorlar. Bu konudaki fikirleriniz nelerdir? Sizin takip ettiğiniz ekol ve sanatınızın silsilesini dayandırdığınız kişi hakkında biraz mâlûmat verebilir misiniz?

SÖ: Efendim, bizim takip ettiğimiz ekol, tâ 19. Yüzyılın son çeyreğinden îtibaren Şeyh Sâdık Efendilere, Şeyh Ethem Efendilere, Necmettin Hocalara dayanan, dolayısıyla Cumhuriyet döneminde devletin yüzünü tamamen Batı'ya dönüp de kendi kültürüne, kendisine sırtını döndüğü, kendine âit bütün değerleri, sanatların neredeyse her bir dalını inkâr ettiği dönemde inatla, kendinden öncekilerden öğrendiği şekliyle, tabiî ki üzerine teknik ve üslûp açısından bazı yenilikler koyarak, ama özünü hiçbir zaman tahrif etmeden bize kadar gelmesini sağlayan yegâne insan olan Mustafa Düzgünman Hocamıza âit olan ekoldür. Mustafa Düzgünman Hocamızın en has talebesi olan Alparslan Babaoğlu'ndan meşk edip icâzet almam hasebiyle, tam bir neseb-i sahih

> Efendim, sanatkâr hiçbir zaman oldum diyemez. Çünkü bu engin, ucu bucağı olmayan bir deniz. Filhakîka, sanat denilen hâdise Allah'ın sanatı olduğu için, sonunun olması da zaten düşünülemez. Bu bakımdan insan her dâim kendisini yeni ufuklar içerisinde buluyor.

silsileden gelmiş şekliyle bu sanatı öğrenmiş oldum. Bunun için dâima şükür içerisindeyim. Bu şuna benziyor; bir şeyh efendiye elini verdikten sonra, biat ettikten sonra, artık onun dışındaki tüm meşrepleri -tasavvufun biliyorsunuz pek çok cüzleri var, meşreben farklı olanları var- şu da mı vardı, bu da mı vardı diyerek aramaktan alıkoymalısınız kendinizi. Bir arı misâli her çiçekten bal almanın insana hiçbir faydası olmuyor, tam tersi zararı oluyor, o zaman ortada kalıyorsunuz. O bakımdan dediğim gibi neseb-i sahih olan çok sağlam bir koldan, hiç tahrif olmadan, Batı'nın tokadını hiç yemeden, tâ bundan yüzyıllar önce nasılsa, neredeyse üslûp açısından, tavır açısından aynı şekliyle devam eden bir koldan, ekolden yetişmiş oldum. Bu bakımdan çok kıymetlidir benim için. Günümüzde hâlâ süregiden Batı hayranlığı yüzünden popüler sanat adı altında bir akımdır, aldı başını gidiyor. Daha kolaylıkla icra edilebilen bu tarz yapıtlar -eserler diyemiyeceğim- insanımızın sanat anlayışı ve bilgisindeki seviyesi sebebiyle her zaman câzip gelmiş ve alıcı bulmuştur. Zîra hakîkî sanat sabır ister, ufuk ister, teslîmiyet ister ve nihâyet aşk ister. Eğer klasik ebrumuz açısından hâlimize bakacak olursak; evvelen teknik açıdan pek çok zorluklar olduğunu görüyoruz. Bütün malzemeyi sizin kendinizin tabiattan alıp kendinizin ıslah etmesi gerekiyor. Bu ıslah çok zor, o cismi, maddeyi kullanılabilir hâle getirmek çok emek ister. Netîcede şunu görüyorsunuz, kim modern tarzda birşeyler yapıyorsa hem tekniğiyle, hem malzemesiyle, hem üslûbuyla klasik tarzda ortaya hiçbir şey koyamamış ebrûcular olduğunu görüyoruz. Ortaya koydukları şeylerin de tavır ve üslûbu Türk tarzından çok uzak. Çünkü Türk Ebrûsu diğerine göre ciddî mânâda zorluklarla dolu.

AUM: Bu tabiî olarak bir tahrîbâta da sebebiyet veriyor, öyle değil mi?

SÖ: Bu kesinlikle tahrîbâta sebep oldu, oluyor. Fakat şöyle bir şey var, bugün Anadolu insanı yitik malını aramakla meşgul. Yitik malını ararken her bulduğuna, kendine âit yitik mal zannıyla sarılıyor. Bütün bu dönem yaşanacak, yaşanmadan geçilemez. Bundan on yıl evvel hangi gencin elinde bizim klasik sazlarımızdan bir tanesini görebiliyorduk? Gitardan,

kemandan başka ne görebiliyorduk mûsikî adına? Ama bugün herkesin sırtında bir ney torbası var, neredeyse aksesuar şeklinde taşımaya başladılar. Gençlerin elinde udlar, tanburlar, kemençeler görmeye başladık. Artık konser salonlarımızı dolduran kitleyi gençlerimiz teşkil ediyor. Hüsnühat yani Kur'ân-ı Kerîm'e hizmet maksadıyla asırlardır ölçü, nisbet ve güzel yazmak adına -artık nihâî, en mükemmele ulaşmış sanatımız zâviyesinden bakarsak- öyle çok hattat yetişmeye başladı ki bir zamanlar yalnız, tek başına yıllarca bu sanatı devam ettiregelmiş ve sanatın hârikalarını ortaya koymuş olan Hamit Aytaç Hocamız var iken, bugün neredeyse ona yakın ayarda, onun yetiştirmiş olduğu birkaç talebeden yetişen onlarca hattat var. Bunların içinde yine aynı böyle modern anlayış tatbik etmeye çalışanlar yok mu, var. Ama çok azınlıkta. Çünkü hüsnühat meselesinde, yüzyıl-

ların getirdiği ve temeli Kur'ân-ı Kerîm'e dayanan bir duyarlılık var. Bu duyarlılık aslının dışında bir şey yapanı hemen kendi cemiyetinden itiveriyor dışarıya. O bakımdan fazla tahrîfat yapılamıyor, ama diğer sanatlarımızı bu bakımdan değerlendirecek olursanız tezhiptir, ebrudur, minyatürtür bugün hakîkaten pek çok engelle karşı karşıya. Ama yoluna girecek. Ben inanıyorum ki bir gün aslına rücû edecek. Çünkü Batı, kendi kültüründen tatmin olamadığı için bizim kültürümüze şu anda saldırmakta, biz de onları takip ettiğimiz için aynı yoldan geçiyoruz zannediyorum. Şimdi Batı'yı taklit ediyoruz, yarın Batı'nın yaptığını taklit açısından kendi kültürümüze yöneleceğiz. Herhalde böyle böyle pek çok yanlışlardan dönülerek,aslî hüviyetiyle öğrenen bir toplum olacağız inşaallah…

Aynı şey ebrûda da fazlasıyla mevcut. Bu bakımdan bendeniz bu husûsun üzerinde çok hassasiyetle duruyorum. Mûsikîde de aynı dikkatin içerisindeyim ve bunu açık açık söylemekte hiç bir beis görmüyorum. Sanatımızın hangi dalında olursa olsun ki icra ettiğimi zannettiğim dallar da başta olmak üzere, mûsikî ve ebrûda oldukca bağnazım, taassup ehliyim ve bunu övünerek söylüyorum. Bundan bir gocunmam, hâşâ hiçbir zaman olmadı, olamaz. Bunu husûsen yapıyorum ben. Derdim şu; eğer bendeniz ve benim gibi düşünen, davranan ve o yolda ilerleyen, sanatını icra eden sanatkârlar olmazsa, birkaç nesil sonra sanatımızı hakîkî hüviyetiyle icra edebilen ve anlatacak olan birilerini bulamayabiliriz. Bütün dikkatim ve hassâsiyetim bu yüzden.

AUM: Mâlûm, sergilerde de eserleriniz sunuldu, sunuluyor. Bir sergide sergilenecek kadar eserin oluşması ne kadar zaman alıyor?

SÖ: Bu soruyu sorduğun için teşekkür ederim. Bugün şöyle bir gerçek var ki, sağ olsunlar üç ay ebru kursuna gitmiş kardeşlerimiz, hemen bir sergi açma sevdasına düşüyorlar. Lâkin bizim sanatlarımızın hepsi mahfî sanatlardır ve herhangi birini icra etmek isteyenler, mahfiyeti tâlim ederler aslında. Tâlim etmeleri gereken budur. Mahfiyetsiz sanat zaten olmaz. Onun adına sanat diyemeyiz biz, başka bir şey deriz belki. Çünkü sanat denince ne anlamalıyız, bunu düşünüp bulmamız gerekiyor. Güzel sanatlar dediğimiz zaman yalnızca ve yalnızca Cenâbıhak'kın güzelliğini tezâhür ettiren şeyler akla gelir, gelmelidir. Bizim inanışımıza göre, İslâm inanç sisteminin öğretisi de bu aslında. Ne zaman ki icra etmekte olduğunuz sanatınız için "Bunu ben yaptım." şeklinde bir düşünce dahî geçse içinizden, o mutlak güzel ile aranıza bir perde çekmiş olursunuz. İşte bu, belki de fark edemediğimiz "ene"dir... Benliğin olduğu yerde de sanat olamaz. Bu bakımdan büyüklerimiz bu hakîkati o kadar ileri götürmüşler ki, ellerinden zuhur eden eserlerini dahî şahsî sergiler ile değerlendirmemişler. Çünkü şahsî sergi ortaya koyduğun zaman, bir benlik de ortaya koymuş oluyorsun. Ayrıca onların zamanında şahsî sergi diye de bir şey yok zaten. Bugün ise insanımıza güzeli göstermek adına sergilere ihtiyaç var muhakkak. Aslında şahsî sergiler yapmadık mı, yaptık; yapmayacak mıyız, mecbûren yapacağız. Bugün cemiyet biraz bunu istiyor belki, ama burada niyet çok önemli. Yani şu ana kadar yaptıklarımıza bakıp da işte benden başka bunun daha şâhikasına çıkabilecek yoktur, deyip hadi ben bir

sergi açayım dersek, niyet baştan bozuk olur. Ve orada kaybedecek olan da sanatkârın kendisidir, başka hiçkimse değildir. O bakımdan şahsî sergiler üzerinde pek durmuyorum, durmadım da bugüne kadar. Zaten bugüne kadar tek bir tane şahsî sergim oldu. Ona da çok fazla hazırlanmıştım. Elimde çok fazla, bir sergiyi dolduracak miktarın çok üstünde sergilik eser birikmişti. O bakımdan öyle bir şey yapmak gafletinde bulunduk. Onun dışında hep karma sergilerde bulundum. Takrîben 97-98'lerden îtibaren her yıl karma sergilerde yer aldım.

AUM: İşin daha teknik kısmına girecek olursak, bu işin tanımı nedir? Ebru için saf, sahih bir tanım yapacak olursak ne söylemeliyiz?

SÖ: Bu sanatın asıl çıkış gayesi, diğer cümle sanatlarımız gibi Kur'ân'a hizmettir. Kur'ân'a hizmet nasıl olur? Kitap sanatları içerisinde yer almakla olur. Kitap sanatlarını doğuran, Kur'ân'a hizmet gayesidir. Kur'ân'ı en güzel şekilde süslemek, tezyîn etmek, cildini ona yakışır şekilde emekli ve sanatlı yapmaktır. Yazı başta olmak üzere, tabiî ki en güzel şekilde yazmak. Yazdığı kâğıdın en iyisini, el yapımı kâğıdı kullanmak meselâ... Bir Kur'ân-ı Kerîm meydana getirilirken kitap olarak, kapak içi kâğıtlarında -kâğıdı bir şekilde boyayarak yapalım düşüncesiyle olsa gerek- o gün için, kâğıt boyama sanatı olarak yapılmaya başlamış olan ebru kâğıtları kullanılagelmiş. Bu yalnızca Kur'ân-ı Kerîm değil tabiî, bütün Kur'ânî ilimleri ihtiva eden kitaplarda, el yazması defterlerde, hepsinin ciltlerinde kullanılmıştır. Mücellidin cilt yaparken kullandığı ana malzemelerden biri olmuştur. Çıkış gayesi bu olunca, ebrûyu biraz da böyle değerlendirmek gerekir. Böyle değerlendirdiğiniz zaman ebru üzerinde oynamalarınızı da ona göre yaparsınız, ebruyla uğraşırken de ona göre uğraşırsınız. Yani tekne başına oturduğunuzda bu niyet ve bu anlayış, bu inanış eğer sizin rûhunuzda ve muhayyilenizde canlanırsa, o zaman ebrûya bakış açınız da ona göre şekil kazanır.

AUM: Kaç çeşit ebru söz konusudur?

SÖ: Efendim, aslında kadîm ebru Battal Ebru'dur. Bunun üzerine zaman içerisinde pek çok çeşit ilâve edilmiş; Hafif Ebru, Taraklı Ebru gibi. Ayasofya Camisi'nin imam-hatibi olan Hatip Mehmet Efendi, yapmış olduğu hafif ebrular üzerine bazı renkleri damlatmak sûretiyle daireler elde etmiş ve o dairelere bir mil yardımıyla şekiller vermiş. İşte bunlara da isimler verilmiş; kimine Çarkıfelek denmiş, kimine Yürek denmiş, kimine Yonca Yaprağı denmiş. Ve dolayısıyla bu cins yapılan ebrûnun ismi de ilk defa Hatip Mehmet Efendi tarafından uygulandığı için, Hatip Ebrûsu olmuş. Sonra Necmettin Okyay Hocamız, mübârek insan, bazı gördüğü çiçekleri stilize ederek -zaten kendisi gül yetiştiricisi- ufak ufak motifler şeklinde, yani tamamıyla uygulamak sûretiyle değil de meselâ bir çiçek başı yapmış, bir gonca gülü yapmaya çalışmış, böylece çeşitlilik kazanmış eburumuz.

AUM: Yani Çiçekli Ebru, Necmettin Hoca'dan gelen bir şeydir, diyebilir miyiz?

SÖ: Tabiî tabiî, ilk çiçekli ebru Necmettin Hoca'yla başlar. Akabinde Mustafa Düzgünman Hoca papatyayı yapmış ama karşısına papatyayı alıp ayniyle taklit etmemiş. Bugün öyle mâhir ebrûcularımız var ki, bir çiçeği ayniyle taklit etmeye çalışıyorlar, ama bizim sanatlarımızda ayniyle taklit yoktur.

> Güzel sanatlar dediğimiz zaman yalnızca ve yalnızca Cenâbıhak'kın güzelliğini tezâhür ettiren şeyler akla gelir, gelmelidir. Bizim inanışımıza göre, İslâm inanç sisteminin öğretisi de bu aslında. Ne zaman ki icra etmekte olduğunuz sanatınız için "Bunu ben yaptım." şeklinde bir düşünce dahî geçse içinizden, o mutlak güzel ile aranıza bir perde çekmiş olursunuz. İşte bu, belki de fark edemediğimiz "ene"dir... Benliğin olduğu yerde de sanat olamaz.

AUM: Bu aynı zamanda tasavvufî bir şey de öyle değil mi hocam? Büyüklerimizin yazdıklarında, her şeyin en kusursuzunu Allah yapar, diye okuyoruz her dâim.

SÖ: Ben de oraya getirecektim sözü. Bizim sanatlarımız yüzyıllardır bu anlayış, inanış içerisinde gelişmiş ve tekâmül etmiştir. Doğu insanının, Müslümanın sanata bakış açısından kaynaklanan bir hâdisedir bu. Hiçbir zaman sanatıyla müşahhas birşey ortaya koymaz, yaptığı herşey mücerrettir. Yani ayniyle taklitten kaçınır. Yaradanın kendi rûhu üzerinde bırakmış olduğu tesirden kaynaklanan şey ne ise, onu ortaya koymaya çalışır. Mûsikîmizde de bu böyledir. Batı mûsikîsinde olduğu gibi ne koşan bir çocuğu taklîden seslendirmeye çalışır, ne de denizin dalgasını, rüzgârı taklide çalışır. O denizin dalgasının kendi rûhu üzerinde bırakmış olduğu tesiri, nağme yardı-

Akkase tekniği

mıyla seslendirmeye çalışır. Yani açıkçası bizim sanatkârımız hiçbir zaman Rabbinin yaratmış olduğu şeyi, ayniyle taklit etme gafletine düşmemiştir. Çünkü O Yaratıcıya âittir, ondaki düzgünlük, insicam ve güzellik… Onu birebir taklit etmeyi sanki şirk olarak düşünmüştür. İşte bu anlayış stilize etmek mefhumunu doğurmuştur. Ecdâdımız bir çiçeği ebrûya, tezhibe, çiniye tatbik edeceği zaman ayniyle tatbik etmek yerine, sitilize etmeyi tercih etmiştir. Zannımca müslüman sanatkârın insan sûreti yapmaktan bu denli kaçınışı ve haram nazarıyla değerlendirmesi de, bu anlayıştaki hassâsiyetinden kaynaklanıyor. Batı insanının aklı başına geldi. Yeni yeni daha mücerret mânâda sanat üzerinde çabalamaktalar. Ancak rûhen öyle karmaşık, öyle karamsar ve fırtınalı durumdalar ki ortaya koydukları şeylere baktığınız zaman, hiçbirşey anlayamıyorsunuz. Öyle mi, değil mi? Bugün mücerret resim diye ortaya koydukları bir şey var; resme baktığınız zaman hiçbir şey anlamanız mümkün değil. Anladığınız tek şey var o resimden, sanatçısının rûhunun karmaşıklığı, karanlığı.

AUM: Ananevî ebrûculuğumuzda başka neler vardır? Ebru ile başka neler yapmışız?

SÖ: Çiçekli Ebrular anlattığımız şekilde doğmuş. Bunun dışında bir de Akkâse Ebru diye isimlendirdiğimiz ebru çeşidimiz var ki, bunu ilk defa yapan Necmettin Okyay Hocamız. Ama bugünkü yaptığımız teknikle değil de -kendisi hattat olması hasebiyle- Arap zamkını mürekkep gibi kullanarak kâğıt üzerine hüsnühat yazmış. Arap zamkı ile yazılan bölge ebru almaz yani Arap zamkının üzerinde ebru boyası tutunamıyor. Dolayısıyla o şekilde yazılıp kurutulan kâğıdı yapmış olduğu herhangi bir ebrûya yatırıp çıkardığı zaman, o yazının dışında kalan kısımlar ebrulanmış oluyor. Bu şekilde bir uygulamayla başlamış. Bununla ilgili bir Lafza-i Celâl'i var yazmış olduğu; tâlik bir Lafza-i Celâl ve onun etrafına yaptığı ebrûda, düşen tanelerin hepsi çakıl taneleri gibi büyüklü, küçüklü aynı renk. Fakat ne enteresandır ki, Lafza-i Celâl tam ortada, kâğıdın tam ortasında, çakıl taşlarının ona bakan yüzleri ışıklandırılmış gibi aydınlık ama arka yüzleri karanlık. Üzerine düşmüş olan belki yüzlerce çakıl tanesi düşünün; büyüklü, küçüklü hepsinde aynı hal… Boya damlalarının Lafza-i Celâl'e bakan yüzleri sanki Lafza-i Celâl'in nûru ile aydınlanmış, nurlanmış gibi. Burada hakîkaten ilâhî bir işaret olduğuna inanırım. Ve dahası da var bunun; bu şekilde çıktığını görünce Necmettin Hocamız heyecanlanıyor, rivâyet farklı farklı ama, ben

yirmi beş tane diye duydum, yirmi beş adet daha aynı Lafza-i Celâl'den yazıyor ve aynı boyayı kullanarak, aynı şekilde tekneye döşemek sûretiyle boyayı serpiyor. Ancak bir ikincisi olmuyor, yani âdetullah bir ikincisine müsâde etmiyor. Zîra Allahımız bir yarattığını tekrar, ayniyle yaratmıyor ve zannımca vahdeti işaret ediyor.

AUM: Bu eser şimdi kimin koleksiyonundadır?

SÖ: Uğur Derman Hocamızda, onun koleksiyonunda diye biliyorum.

AUM: Şimdi yapılanlar nasıl peki?

SÖ: Daha sonra Mustafa Düzgünman Hocamız, bu şekilde yazıyla değil de bir boş kâğıdın ortasına başka bir kâğıt kesip yapıştırmak sûretiyle kapatmış. Sonra ebru almış ve yapıştırdığı kâğıdı sökmüş. Dolayısıyla ortada dikdörtgen bir boşluk, etrafında Battal Ebru olan bir ebrûlu kâğıt elde etmiş. Bu ebrûyu, ortasındaki boşluğa bir hattatın yazı yazabilmesi

maksadıyla yapmıştır. Buna benzer, bugün için basit sayılabilecek bir uygulama belki ama ilk olması bakımından çok önemli bir uygulamadır kesinlikle. Daha sonra Alparslan Babaoğlu Hocamızın yaptığı çok daha karmaşık ve zor Akkâseler'i var. Meselâ bunlardan biri Cem Sultan minyatürüdür, bir diğeri Çay İçen Köylü Kadını… Hatırladıklarım bunlar. Bir diğer ebrûcu ağabeyimiz var Feridun Özgeren; Niyazi Hocamızın talebelerinden, Amerika'da yaşıyor ve onun hüsnühat eserlerini kesmek sûretiyle yaptıkları var. Tabiî Alpraslan Babaoğlu Hocamız bu iki üç tane minyatürü yapmış, derken hüsnühat levhaları da yaptı tabiî, çok fazla miktarda yaptı. Ve burada önemli olan, hüsnühat ise, eğer yaptığınız Akkâse ise, o yazının elinizdeki kalıbının her şeyden evvel çok düzgün olması gerekiyor. Yazı teknikleri açısından

iyi bir hattatın olması gerekiyor, büyütmelerde bozulmamış olması gerekiyor. Sonra onu sizin sanki bir hattatmışcasına çok düzgün ve yazıyı tahrif etmeden kesmiş olmanız gerekiyor. Birinci şart bu Akkâse'de. Kesilen yazının bir erkeği bir dişisi oluşur. Dış tarafı dişidir, içte kalan kısımlarına erkeği diye tâbir edilir. İşte o erkeği olan kısmı alıyorsunuz, çıkarıyorsunuz, içini boşaltıyorsunuz yani. Sonra daha önceden hafif renklerle yaptığınız ebrûlu kâğıdın üzerine, o içi boşaltılmış olan kalıbı komple yapıştırıyorsunuz. Bundan sonra koyu renklerle çalışarak bir Battal Ebru yapıyorsunuz. Tekrar o üzerinde kalıp yapıştırılan ebrûlu kâğıdımızı tekneye yatırıyorsunuz, ikinci bir ebru alıyorsunuz ve yapıştırmış olduğunuz kalıbı söküyorsunuz üzerinden. Dolayısıyla tek bir kâğıt üzerinde dışı farklı ebru, içerisi farklı renkte ebru olmak üzere, yazı ortaya çıkmış oluyor. Akkâse'nin tekniği budur. Bir yazı değil de minyatür yapıyorsanız veya başka bir şey uyguluyorsanız eğer; başka birşeyden kastım şu, tek bir kalıpta değil de üç, beş, sekiz, on, on beş, hatta otuz kalıpla çalışmanızı gerektirecek farklı renkleri ihtiva eden bir şey çalışıyorsanız, o zaman her bir renk için ayrı ayrı kalıp kesmeniz gerekiyor.

AUM: Levnîler öyle değil mi?

SÖ: Levnîler'i öyle yaptık. On sekiz tane Levnî minyatürünü yapabilmek için dört yüz elliye yakın kalıp kesildi toplamda. Yani bunun mânâsı şu; o on sekiz tane kâğıdın üzerine toplamda dört yüz elli tane farklı kalıp yapıştırılıp söküldü ve on sekiz tane ebru toplam dört yüz elli sefer tekneye girdi çıktı ve her giriş çıkışında ayrı bir bölgesi, ayrı bir renk ve şekilde boyanmış oldu. Levnî minyatürlerini bu teknikle yaptık.

AUM: Meselâ Levnî Koleksiyonu'nun hazırlığı ne kadar sürdü hocam?

SÖ: Bir defa o minyatürleri çalışmak için arzu ettiğimiz ebatta büyütmeniz ve onların içerisindeki renk adetlerine göre çoğaltmanız gerekiyor, bu bir. İkincisi, bütün bunların teker teker kesilmesi gerekiyor. Üçüncüsü, ebrûyu alıyorsunuz, bu ebrûyu alma döneminde on sekiz ebrûda ben dört buçuk ay çalıştım. On sekiz ebrûnun sırf ebrûlama süresi bu. Bir ay kadar da ön hazırlığı tuttu onun. Beş buçuk ay… Tabiî el ve yüzeler mevzubahisti burada ve minyatürde biliyorsunuz bazı detay çizgiler vardır. Onun da bir minyatürcü tarafından çalışılması gerekiyordu. On sekiz ebrûnun aşağı yukarı altı ay kadar da minyatürcüde detayları sürdü. Dolayısıyla toplamda bir yıl sürdü. Şimdi çalışmakta olduğum bir başka proje daha vardı, onu da bitirdim çok şükür. Osmanlı sultanlarını, otuz altı sultanı çalıştım. Aynı bu teknikle. Ve bu sultanların tahmin ediyorum yirmi bir-yirmi iki tanesi yine Levnî'ye âit minyatürler. Tabiî Levnî'den sonraki sultanlar da başka birkaç minyatürcüye ve ressama âit. Ben iki yıl çalıştım sadece ebrûlarının yapımına. İlk yirmi tanesinin minyatür detaylarının çalışılması da, aşağı yukarı altı ay filan sürdü. Şimdi bir on dört-on beş tanesinin çalışmaları sürüyor, yaz başından beri minyatürcüde. Ben Aralık ayına bitirilmesini arzu ettiğimi söyledim, inşaallah bitirirlerse otuz altı adet padişahın minyatürünün ebru uAUMulaması, yine iki buçuk yılı geçecek.

AUM: Elinize sağlık, emeğinize sağlık hocam.

S.Ö: Teşekkür ederim.

Kalemi kalbiyle tutan kadın:

Leyla Saz

Leyla Saz (1850 - 6 Aralık 1936) Osmanlı'nın son döneminin en önemli sanatçıları arasında gösterilmekle kalmayıp, yazdığı hâtıralarla dönemine ışık tuttu.

Nebahat Konu YILMAZ*

"Şâir ve Bestekâr Leyla Öldü"

"86 yaşında ölen şâir, münevver ve güzîde bir Türk kadını idi." başlığını taşıyordu Cumhuriyet gazetesi, 7 Aralık 1936 tarihinde, yani ölümünden bir gün sonra.

Gene aynı gazete; "Leyla Saz da şimdi ölgün bir saz, kırık bir saz oldu." başlığını atıyordu iç sayfasına… "Bu temiz duygulu münevver kadın şimdi bilmediğimiz bir başka âlemin sesine kulak vermiş gibi bitişik odada fakat bizden uzak." diyordu.. Ne acıdır ki bu röportajın yapıldığı tarihten birkaç gün sonra Saz, vefât edecekti. Kaybolan Saz'ın sadece hayatı değil aynı zamanda Osmanlı'nın son dönemine ve Cumhuriyetin ilk yıllarına adını nahif, zarif bir şekilde yazdırmış bir sanat kadınının varlığıydı.

Gençliği

Ölümünün ertesi 7 Aralık 1936'da yayımlanan, aynı zamanda Saz'ın biyografisine de önemli bilgiler katan röportajın bir bölümüne kısaca göz atalım:

O da gitti…

Bir devir yolcularıyla birlikte göç ediyor.

Dün gece, sabaha karşı seksen altı yaşında hayata gözlerini yuman şâir Leyla, bir ayaklı tarih ve bir yanık sazdı. Soyadı olarak "Saz" ı alışının sebebini soranlara: "Kendimi bildim bileli bir günüm onsuz geçmedi." derdi. Fakat şâir sazını konuştuğu için severdi. Şimdi bitişik odada, ölüm döşeğinde yatan bu tertemiz, içli, büyük kadının şu köşede kapalı duran piyanosuna ve onun üstündeki kılıfına bürünmüş sazlarına bakıyorum. Daha birkaç gün evvel bana onları göstererek yine şuracıkta titreyen sesini duyurmuştu:

"Bizim zamanımızda 'şiir' deyince arkasından beste ve saz gelirdi. Mısrâlarını bir ince sazın dilinde canlandıramayan şâir, dünyanın en bahtsızı sayardı kendini."

"En çok hangi şiirinizi seversiniz?"

"Hiç yazmış olmak için yazmadım. Kalemi elimle değil kalbimle tutardım. Yabancı bir göze soğuk görünebilecek bir mısrâmın bile benim için kıymeti büyüktür. Bu sebeple aralarından birini seçemem."

"Bestelerinizi kimler yapardı?"

"Herkes… Her sanatkâr. Fakat benim kendimin de 200'den fazla bestem var."

Abdülhak Hâmid ve Leyla Saz 1928 Vedat Tek'in evinde

Leyla Hanım Bostancı'daki evinde

Pavli Adası gezisi Leyla Hanım def çalıyor. Kemânî İhsan Efendi Udî İbrahim Efendi 1935

Müzik ve edebiyat tarihçilerinin Leyla Saz için şöyle dediklerini okursunuz pek çok kaynakta: "18. Yüzyılın ünlü kadın müzisyeni Dilhayat Kalfa (1710?-1780)'dan sonra, geleneksel mûsikînin en yetkin kadın bestekârı Leyla Saz'dır." denir.

Babasının saray doktoru olması onun hayatının en kritik dönüşümlerinin vesîlesidir aslında. Leyla Saz 1850 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası, II. Mahmut ve Abdülmecit dönemlerinde sarayın doktorluğunu yapmış ve "Harem-i Hümâyun Husûsî Tabipliği" ne getirilmiş Doktor İsmail Paşa'dır (1812-1871). Hanım sultanlardan birine yaptığı ameliyatın başarıyla sonuçlanması üzerine saraya "hekimbaşı" olduğu rivâyet edilir. Ayrıca Sultan Abdülmecit ve daha sonra onun oğulları Sultan 5. Murat ile Sultan Reşat'ı sünnet eden doktor da yine İsmail Paşa'dır. Doktorluğunun yanında ayrıca Belediye Başkanlığı, Valilik, Sağlık Bakanlığı, Ticaret Bakanlığı gibi devletin üst düzey görevlerinde de bulunmuştur. Leyla Hanım saraya girişi ile ilgili olarak hâtıralarını anlattığı kitabında; babası Ticaret Bakanı iken Londra'da açılacak bir serginin hazırlıkları sırasında padişah I. Abdülmecit'in karısının, ablasını çok beğenerek kızı Münîre Sultan'a arkadaş olsun diye saraya aldırdığını ve birkaç yıl sonra kendisinin de saraya götürüldüğünü ifade eder. Bu yüzden de Leyla Hanım'ın çocukluğu sarayda geçer. 1853-1860 yılları arasında I. Abdülmecit'in dördüncü kızı Münîre Sultan'ın yanında, Dolmabahçe Sarayı'nda geçen çocukluk dönemi, yetişmesinde büyük rol oynamıştır. Leyla Hanım, "gözlerini âdeta Sultan Abdülmecit'in sarayında açtığını, sanki ilk duyduğu seslerin annesinin ninnisinden evvel, sarayın duvarlarında yankılanan sazların ve şarkıların sesi olduğunu" söyler. "İşte bu muhit beni şiire götürdü. 14 yaşımda ilk şiirimi yazdım." der. Çok iyi bir eğitim görmesinin sebebi sarayda yaşıyor oluşudur. Aynı zamanda çok ince zevklerle de tanışan Saz, şiir ve mûsikî gibi sanatlara da sarayda âşina olmuştur.

Abdülmecit dönemindeki saray hayatı, Tanzimat'tan sonra Osmanlı Devleti'nin sosyal hayatında ve sanat dünyasında "Batı zevki"nin yerleştiği bir dönemi ifade eder. Sarayın harem ve selamlık dairelerine piyano girmiş, Avrupa'dan getirilen öğretmenler, hânedan üyelerine ve saray mensuplarına müzik dersleri vermeye başlamıştır. Leyla Hanım piyano dersini, burada sultan kızlarının piyano hocası olan Matmazel Romano'dan almıştır ki piyano eğitimi alması, yaşadığı dönemin ona verdiği bir şanstır. Bu arada saraya gelen Türk mûsikîsi üstatlarından da yararlanmış ve 9 yaşında Nikağos Ağa'dan ilk musîkî dersini alarak, Türk müziğine ve Batı müziğine ilk adımlarını atmıştır. Piyanonun yanında iyi derecede harmonika isimli bir batı enstrümanını da öğrenmiştir. 1876 yılından ölümüne kadar Medenî Aziz Efendi'den yararlanmış, Astik Ağa'dan da yüzlerce klasik eser meşketmiştir.

11 yaşına kadar sarayda sıkı bir geleneksel eğitim alan Leyla Hanım, babasının Girit Valiliği'ne atanmasıyla Girit'e gitmiştir. Girit'in ikinci büyük şehri olan Hanya'da, Atina Üniversitesi profesörlerinden Kirya Konsaksaki adlı yaşlı bir Rum hanımdan Fransızca ve Rumca öğrenmiş, bu iki dili de şiir yazacak kadar geliştirmiştir. Leyla Hanım onun sayesinde Batı kültürünü daha yakından inceleme fırsatını bulmuş, aynı zamanda Batı kültürü alarak eğitimini sürdürmüş, ama geleneksel Osmanlı eğitim sisteminden de uzak kalmamıştır. Bu çerçevede Hanya'daki yıllarında Giritli Kutbî Efendi'den Osmanlı şiirini ve aruzu öğrenmiştir. Bir yandan saray eğitimi diğer yandan aldığı özel dersler Leyla Hanım'ın Arapça, Farsça, Fransızca ve Rumca'yı çok iyi öğrenmesini sağlamıştır.

Yeni Bir Ufuk: Sırrı Paşa

Babası İsmail Paşa ikinci kez Aydın'a vali olarak atanınca onunla İzmir'e gelen Leyla Hanım, 19 yaşında iken, çok parlak bir geleceği olan Vilayet Mektupçusu Selim Sırrı ile İzmir'de evlenerek İstanbul'a yerleşir (1869). Sırrı Efendi daha sonra kayınpederi gibi Paşa ünvanını almıştır. Bağdat başta olmak üzere birçok Osmanlı şehrinde valilik görevinde bulunur. Fransızca, Rumca, Arapça ve Farsça'yı çok iyi bilen Sırrı Paşa, çoğunluğu din, tasavvuf ve felsefe üzerine olan 16 kitap yazmıştır. Aynı zamanda şâir ve hattattır. Irak'ta Hindiyye Barajı'nı ve Hille Kanalı'nı, valilik yaptığı diğer illerde de birçok yol ve bayındırlık eserlerini yaptırmıştır. Leyla Hanım, evli kaldıkları yıllar boyunca eşinden çok şey öğrendiğini söyler.

Leyla Hanım'ın 2 oğlu ve 2 kızı olmuştur. Yusuf Râzi Bey (1870), Vedat Bey, Nezihe Beler Hanım, Feride Hanım çocuklarıdır. Leyla Hanım'ın evliliği eşi Sırrı Paşa'nın ölümüne kadar 26 yıl sürmüş, onun ölümü üzerine Leyla Hanım, 45 yaşında dul kalmıştır. Bu evlilik süresince zaman zaman eşinin görev yaptığı şehirlerde, zaman zaman da İstanbul'da yaşayan ve saray ile ilişkisini devam ettiren Leyla Hanım, 1895 yılından sonra tamamen İstanbul'a yerleşmiştir. Dolayısıyla yaşamı boyunca hem İstanbul hem de taşradaki kültürel yapı hakkında önemli gözlemleri olmuş, bu gözlem ve yaşadığı tecrübeler hem şiirlerine, hem şarkılarına, hem de yazdığı anı kitabına rehberlik etmiştir.

Leyla Hanım'ın yaşamındaki en büyük üzüntü, ileri yaşlarındayken İstanbul'un Bostancı semtinde bulunan köşkünün tamamen yanmasıdır. Çıkan yangında bütün notaları, şiirleri ve hâtıra defterleri de kül olmuştur. Leyla Hanım, bu olaydan sonra dostlarının yardımıyla hatırlayabildiği eserlerini yeniden toparlayıp kaleme almışsa da özellikle şarkılarının büyük bölümü yok olmuştur. Şiirlerini ise yangın sonrası "*Solmuş Çiçekler*" adlı kitapta bir araya getirmiş, 1928 yılında bu kitap basılmıştır. Leyla Saz'ın belki de en önemli özelliği son derece verimli bir sanatkâr olmasına rağmen bir o kadar mütevâzı ve kendine dönük olmasıdır. Hayatının en önemli olaylarından olan evinin yanmasında onu en çok üzen, şiirlerinin ve bestelerinin kaybolmasıdır. 200'den fazla eser bestelemesine rağmen günümüze 50 kadar eseri ulaşan Leyla Hanım'ın eserlerinin çoğunun güfteleri de kendisine âittir. Eserlerinin tamamı şarkı formunda olup büyük formda eser bestelememiştir. Bestekârlık açısından tekniği sağlam eserler vermiştir. Eserleri incelendiğinde geçki[1] tekniğini çok iyi bildiği görülür. Tanınan eserleri arasında: "Mâni oluyor hâlimi takrîre hicâbım (Hicazkâr); Seni sevda çiçeğim, tâc-ı serim (Hicaz); Zevk-i sevda duymadım (Hicaz); Yaslı gittim şen geldim (Akdeniz Marşı); Ey sabâh-ı hüsn ü ânın âfitâb-ı enveri (Hüzzam); Harâb-ı intizâr oldum aman gel (Hüzzam); Bir gece şu bahçeden bir ses getirmişti sabâ (Mâhur); Etmedin asla terahhum pek çok üzdün cânımı (Mâhur); Dilberim terk-i sebâta her zaman âmâdedir (Sultâniyegâh) eserlerini sayabiliriz.

> **Leyla Saz, yangın sonrasında toparlayabildiği çalışmalarını "Solmuş Çiçekler" adlı kitabında yayımladı.**

Leyla Hanım'ın saray hâtıraları, önce 1920-1922 yılları arasında ***Harem-i Hümâyun*** ve ***Sultan Sarayları*** başlığı altında Vakit ve İleri gazetelerinde, daha sonra da 1974 yılında ***Haremin İçyüzü*** ismiyle, kitap olarak yayımlanmıştır.

Leyla Saz kendi döneminin eğitimli, kültürlü, renkli kişilikli en önemli kadın profillerinden biridir. 86 yaşında yaşama veda etmiş olmasına rağmen hâlen eserleri ve bugüne kalan hâtıraları ile dönemin yaşantısını merak edenlerin ve mûsikîşinasların zihinlerinde yaşamaktadır.

Dipnotlar

* Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Ses Sanatçısı

1 Beste ve taksim esnasında bir makamdan başka bir makama geçme ve geçiş sırasında yapılan nağme dizisi.

Saz, Bostancı'daki evinin yanmasından dolayı büyük üzüntü duydu.

Leyla Hanım Şefkat Nişanı ile 1928'de Yusuf Râzi'nin evinde

İnsan Olmak

» Dr. Işıl İlknur Sert*

Son günlerde gerçekten "insan" olmak üzerine düşünür oldum. Sınırları, farklılıkları, olumsuzlukları ortadan kaldırıp her şeyi "bir" kılabilen; "Ne olursan ol, gel!" diyene önyargısız koşabilen nerede? Adının derviş olduğunu bilmeden derviş olabilen nerede? Adının derviş olduğunu üstüne basa basa söyleyen ama "bir" olma yolunda bile bir adım atmamış nerede? Peki bunları böyle ayrı ayrı gibi gören gözüme ne demeli?

Ne garip değil mi hepimizin aslında "bir" olduğunu düşünmek. Muazzam bir şey. Bir ütopya. Kimileri için ise bir kâbus. Sevdiğiniz ya da sevmediğiniz ne varsa, her şeyle "bir" olmayı düşünün: Koskoca evrende bir anda yalnız kalıvermek ya da koskoca evrende bir anda sonsuz kere sonsuz çoğalmak... "Ben bir gizli hazineydim, bilinmek istedim." diyeni kendinden bilmek, hatta kendi bilmek, ne kadar zor ama ne kadar muhteşem.

"Bizim inanç ve tefekkürümüze göre, cümle mahlûkatı, kendi varlığından yaratıp yine kendisi tarafından takdir edilmiş ilâhî esas ve prensipler üzerine tesis ettiği için, cüzden külle her türlü müessesenin gerçek müessisi ve üssü"[1] işte o bilinmek isteyen hazinedir. Ve onun istediği, "benlik sınırlarını aşıp birer kütle fedâisi hâline gelebilecek gerçek insana"[2] yaklaşmaktır. Böylesi insanların etrafında toplananlar da, ne olacaklarına dâir örnekleri görüp, mümkünse onlar gibi yaşayarak derviş olmaya çalışırlar. Bu gerçek insanlar içinde bir tanesi ise herkesi, açık açık herkesi, çağırmaktadır yanına. Çünkü "bir" olmayı böylesi farklı bir dille, yüce bir gönülle îzah edebilmektedir.

Mevlânâ Celâleddin Rûmî böylesi bir gerçek insandır. Kâmil insandır. Kimdir ki kâmil insan?

"Düşün ki senin rûhun yine senin vücuduna bürünüp yine senin kalıbında insan olmak için ne mâceralar geçirdi: Yüce semâlardan düştü. Mânâ ve misal âlemlerinden geçti. Hava oldu, ateş oldu, su oldu, toprak oldu, nebat ve hayvan oldu. Sana öyle ulaştı. Murâdı sende kalmak değildir. Belki sende sensiz kalmak ve tekrar semâya dönüp o ilâhî varlığa karışmaktır. (...) İşte bu doğru yolu bulmak için sana yol gösterecekler ancak o Hüda erenleri, Tanrı velîleridir. (...) eğer Allah isteseydi kendi gizli âleminde yine yalnızca ve bir define gibi saklı kalırdı. Onun âdem denilen enginde kendi hayalini halk edişi hem bizi yaratmak hem de bize büyük imkânlar vermek dileyen iyiliğinden ve güzelliğindendir. Nasıl ki yarattığı âlemi bize göstermek için 'şems'i yani güneşi, ışığı ve gölgeyi yarattıysa, kendi büyük hakîkatini daha iyi bilip görmemiz için de kâmil insanları, velîleri, mürşitleri halk etti."[3]

İşte o kâmil insan diyor ki: "Benden ibret alınız. Ben ki Şems-i Tebrîzî'yi tanımadan evvel nice şeyler bildiğimi sanırdım. Gözüm ve gönlüm ilim nûruyla ışıklıydı. Fakat onu tanıdığım ve en küçük bir

haset duymaksızın onun irfânına, onun fazlına kul köle olduğum zaman irfânım yüzlerce misli ziyâde oldu. Gönlüm en büyük bilginin nûruyla doldu."[4]

Ne yana bakarsak bakalım hâlinden şikâyet eden binlerce insana rastlıyoruz. Bunların içinde kimileri de "Ben dervişim." diyenler. Nerede kaldı şükür, nerede kaldı her şeyin Allah'tan geldiğini düşünmek, nerede kaldı kendini "bir" hissetmek? Nerede kaldı kötüye bile kötü dememek?

Ali Nihat Tarlan, Mevlânâ'dan bahsederken onu "*yaradılışın sert kabuğunu delerek içine nüfuz eden bir görüş*" sahibi olarak tanımlıyor. Tarlan, "(...) bu görüşte bütün madde ve mânâ kültürü elele vermiş. Maddenin bütün kesâfetini ayakları altına alıp saf bir ruh hâlinde başka bilinmeyen âlemlere yükseliş... İslâm'ın asıl rûhu olan geniş bir hoşgörürlük. Onun nazarında hayatta cereyan eden her hâdisenin fâil-i hakîkîsi vâcibülvücuttur. Onun nazarında kötü yoktur." demektedir. Çünkü Mevlânâ, insanları tüm zâfiyetleriyle, suç ve günahlarıyla kucaklamaktadır.[5]

İşte Mevlânâ'nın âlem hakkındaki görüşü: "Bir şey zıddı ile belli olur. Zıddı olmayan bir şeyi tanıtmak imkânsızdır."[6] Yani bu dünyada neden kötülükler var, demenin anlamı yoktur. Var olanı görmek ve ibret almak gerekmektedir. Gündüz gece ile, iyi kötü ile tanımlanabilir. Daha doğrusu -nerede okuduğumu hatırlamıyorum, bağışlayın- gece, gündüzün yokluğudur; kötü ise iyinin yokluğudur. Tabiî ki her şey bu kadar basite indirgenemez ama bakış açısı bu olursa insan olmanın anlamına biraz daha yaklaşmaz mıyız?

Mevlânâ'nın insan hakkındaki görüşü de bu minvalde. "İnsan, Allah'ın usturlabıdır.[7] Allah, insanı kendinden bizzat bilgin, bilen ve bilgili yarattığından, insan da kendi varlığının usturlabında, zaman zaman Allah'ın tecellîsini ve eşsiz güzelliğini görür. İnsan büyük bir şeydir ve içinde her şey yazılıdır. Fakat karanlıklar ve perdeler bırakmaz ki içindekileri okuyabilsin"[8].

"Meselâ bir halıyı, tozunu temizlemek için değnekle döverler. Akıllılar buna paylama demezler. Fakat kendi sevdiği birini ya da çocuğunu döverse ona itab (azarlama, paylama) derler. Sevginin delîli işte böyle bir yerde meydana çıkar. Bu yüzden mâdem ki kendinde bir dert veya pişmanlık hissediyorsun, bu, Allah'ın sana olan inâyetinin ve sevgisinin bir delîlidir. Eğer sen kardeşinde bir kusur görüyorsan o, sende bulunan kusurun aksinden ibarettir. Sen o kusuru kendinden uzaklaştır. Çünkü ondan duyduğun üzüntü, kendinden duymuş olduğun üzüntüdür. Ondan incindiğin zaman, kendinden inciniyorsun."[9]

> "Ölmeden nasıl öleceğiz? Ölmeden nasıl insan olacağız? Kötüye kötü demeyi nasıl bırakacağız? Ölmeden ölmek ne demektir? Ölüme bile "düğün" diyen Mevlânâ'yı nasıl anlayacağız, ezberlemeden, düşünerek... Bu muazzam "bir"liğe gerçekten insan olduğun anda yok olarak katılabilmek nasıl mümkün olacak? İnsan olmak; hâlâ bunu düşünüyorum..."

İnsan olmak için yukarıdaki paragrafa göre daha çok yol katetmemiz, hatta kendimizden kurtulmamız gerekiyor. Bu ne kadar zor bir şeydir... Hayatımız "O ne dedi?", "Bu ne yaptı?" diye geçip giderken aslında diyenin de, yapanın da kendimiz olduğunu niye göremiyoruz? Hangi karanlıklar ve hangi perdeler kendi içimizi okumamızı engelliyor? "İki canlı kuşu birbirine bağlarsan aynı cinsten oldukları için, iki tane olan kanatları, dört tane olduğu halde uçamazlar. Çünkü ikilik mevcuttur. Halbuki buna ölü bir kuşu bağlarsan uçar. Zîra ikilik kalmamıştır. O, (Allah) o kadar lütufkârdır ki, imkân olmuş olsaydı senin için ölürdü. Fakat mâdem ki O'nun ölümü imkânsızdır, o halde bu ikiliğin yok olması ve O'nun sana tecelli etmesi için, sen öl."[10]

Ölmeden nasıl öleceğiz? Ölmeden nasıl insan olacağız? Kötüye kötü demeyi nasıl bırakacağız? Ölmeden ölmek ne demektir? Ölüme bile "düğün" diyen Mevlânâ'yı nasıl anlayacağız, ezberlemeden, düşünerek... Bu muazzam "bir"liğe gerçekten insan olduğun anda yok olarak katılabilmek nasıl mümkün olacak? İnsan olmak; hâlâ bunu düşünüyorum...

Dipnotlar

* İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi.

1 Hayri Bilecik. **Mefhumlardan Tefekküre**, Ankara: Hülbe, 1988, s. 50.

2 A.g.e, s.51.

3 Ken'an Rifâî, **Şerhli Mesnevî-i Şerîf** , 2.bs., İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2000, s. 65.

4 A.g.e., s. 67.

5 Ömer Yanmaz, "Mevlana ve Yunus Emre'de Varlık Anlayışı", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Konya, 2009, s. 33-34; Ali Nihat Tarlan, **Mevlânâ**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1974, s. 83.

6 Mevlânâ Celâleddin Rûmî, **Fîhi Mâfih**, "*Önsöz*" Meliha Ü. Tarıkahya, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı, Ankara, 1985, s. XI.

7 Usturlap: Eskiden bir yıldızın ufuk çizgisinden yüksekliğini ölçmekte kullanılan yarım daire şeklinde tahtadan alet, sekstant.

8 A.g.e. s. XVI.

9 Mevlânâ Celâleddin Rûmî, **Fîhi Mâfih**, s. 37.

10 A.g.e., s. 39.

TAŞLARIN DİLE GELDİĞİ ŞEHİR:

MARDİN

» Yard. Doç. Dr. Gülberk BİLECİK*

Zinciriye Medresesi

Yapmış olduğu kültürel ve sosyal faaliyetlerle son zamanlarda adını sıkça duyuran Mardin Valiliği'nin, aylık Kültür ve Mûsikî Sohbetleri'nin Eylül 2010'daki konusu, "Karakter Eğitimi ve Gençlerimiz" idi.

Hem toplantıya iştirak edebilmek hem de pek çok kültürel mîrası bünyesinde barındıran bu güzel şehri görebilmek için, AKDEM Derneği'nden[1] bir grup arkadaşla birlikte Mardin'e gittik.

Mardin'i anlatmaya başlamadan önce, bu faydalı konuşmadan az da olsa bahsetmek gerektiği kanaatindeyim.

17 Eylül Cuma günü Sabancı Kent Müzesi'nde düzenlenen ve başta Mardin Valisi Hasan Duruer olmak üzere, Artuklu Üniversitesi Rektörü Serdar Bedii Omay, Milli Eğitim Müdürü Muhammed Öztürk, Prof. Dr. Metin Eriş, pek çok daire müdürü ve çok sayıda dâvetlinin katılımıyla gerçekleşen sohbetin konuşmacıları, Prof. Dr. Mustafa Fayda ve Dr. Fahrünnisa Bilecik idi. Mânevî eğitimin gençlerimizin karakter gelişimi için ne derece önemli olduğunun vurgulandığı konuşmalarda, karakter eğitiminin ilk olarak ailede başladığı, daha sonra okullarda devam ettiği, mânevî eğitimden mahrum büyüyen çocukların karşılaştıkları problemler gibi konular üzerinde duruldu.

Basının ve halkın toplantıya iştirâkinden, alınan tepkilerden, bu konunun ne kadar önemli olduğu bir kez daha anlaşılmış oldu.

***

Uçsuz bucaksız Mezopotamya Ovası'nda, yüksekliği neredeyse bin metreyi bulan bir dağın yamacına ve etrafına kurulmuş bir şehir Mardin. Şehirden ovaya doğru baktığınızda muazzam bir boşlukla karşılaşıyorsunuz. Gündüzleri sarı rengin hâkim olduğu ova, geceleri ise deniz gibi koyu lacivert bir renk alıyor. Bu dingin ve sessiz ortamda duyulabilen tek ses, taklacı güvercinlerin kanat çırpışları.

Şehrin tarihi çok eskilere, Subariler'e (MÖ. 4500-3500) kadar dayanıyor. Hurriler'den Hititler'e, Persler'den Bizanslılar'a, Araplar'dan Artuklu ve

“Günümüzde şehir, eski ve yeni Mardin olmak üzere ikiye ayrılmış durumda. Eski Mardin’in çevresinde kurulan Yeni Mardin, geniş caddeleri ve büyük binalarıyla adından da anlaşılacağı gibi son derece modern bir görünümde. Dağın yamacına kurulmuş Eski Mardin ise küçük fakat kültürel mîras bakımından oldukça zengin bir durumda. Arabaların giremeyeceği darlıktaki sokakları, taş evleri, abbara denilen kemerli geçitleri, adımınızı attığınız, başınızı çevirip baktığınız hemen her yerde karşılaştığınız târihî eserleri ile geçmişten kalmış bir şehir sanki.”

Osmanlılar’a kadar pek çok medeniyeti bünyesinde barındıran şehir, âdeta bir açık hava müzesi durumunda.

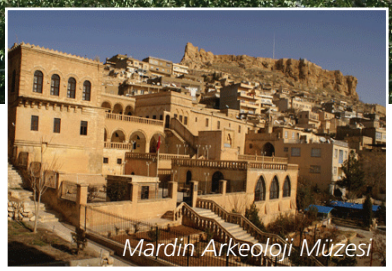
Mardin isminin kökeni, Hz. Yunus’a kadar dayanıyor: Hz. Yunus kışın Musul yakınında Belede’l-Hatib şehrinde oturur, yazın da yaylaya çıkıp bu dağdaki bir mağarada ibâdet eder, zindelik kazanırmış. O zamanlar Şâhika Dağı olarak adlandırılan bu dağa bir ejderha peyda olmuş ve Hz. Yunus’a îman etmeyen yüzlerce kişiyi öldürmüş. Bunun üzerine pek çok kişi Hz. Yunus’a gelip ondan bir mucize göstermesini ve ejderhayı öldürmesini istemişler. Eğer istedikleri gerçekleşirse de kendisine îman edeceklerini söylemişler. Hz. Yunus da mucizevî bir güçle taş atarak ejderhayı öldürmüş. Böylelikle üç bin kadar kişi Hz. Yunus’a îman etmiş ve dağa yerleşmişler. İşte bu hâdiseden dolayı dağa Gûh-i Mar (Yılan Dağı), kasabasına da Mardin denilmiş.[2]

Sarp kayalıklar üzerinde yükselen ve şehrin hemen her noktasından görülebilen ***Mardin Kalesi***[3], işte bu dağın tepesinde kurulmuş. Kartal Yuvası olarak da adlandırılan kale, Mardin’in tarihini oluşturan birçok medeniyet tarafından kullanılmış. MS. 10. yüzyılda Hamdânîler tarafından bazı ilâvelerle daha korunaklı hâle getirilmiş. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren kalede, yerleşimin olduğu da biliniyor. Yapı, hâlen Hava Radar Mevzi Komutanlığı olarak hizmet vermekte.

Günümüzde şehir, eski ve yeni Mardin olmak üzere ikiye ayrılmış durumda. Eski Mardin’in çevresinde kurulan Yeni Mardin, geniş caddeleri ve büyük binalarıyla adından da anlaşılacağı gibi son derece modern bir görünümde. Dağın yamacına kurulmuş Eski Mardin ise küçük fakat kültürel mîras bakımından oldukça zengin bir durumda. Arabaların giremeyeceği darlıktaki sokakları, taş evleri, abbara denilen kemerli geçitleri, adımınızı attığınız, başınızı çevirip baktığınız hemen her yerde karşılaştığınız târihî eserleri ile geçmişten kalmış bir şehir sanki.

Kendine özgü sarımsı rengin hâkim olduğu taş evler, buranın karakteristik özelliği. Yükseklikleri bir iki katı geçmeyen evler, birbirinin manzarasını ve ışığını kesmeyecek şekilde dağın yamacına kademelenerek yerleştirilmiş. Hemen hepsi bölgenin süsleme anlayışını yansıtacak biçimde oya gibi işlenmiş.

Ulu Camii



Mardin Arkeoloji Müzesi

Mardin’de camiler, kiliseler, manastırlar yan yana kurulmuş. Bu durum asırlarca bir arada yaşamış Müslümanların, Süryanilerin, Ermenilerin, Hristiyanların, Keldânîlerin, Nestûrîlerin dostluğunun bir göstergesi ve hoşgörünün de en güzel örneği.

Şehirde Artuklu döneminin izleri fazlasıyla görülüyor. 12.-14. yüzyıllar arasında bölgede yaşamış ve Mardin’i merkez edinmiş olan Artuklular, şehre mîmârî kimliğini kazandıran cami, medrese, kervansaray, han gibi pek çok eser inşa etmişler ve taş oyma işçiliğinin de en güzel örneklerini yine bu eserlerle vermişler.

Mardin’de ilk görülmesi gereken yapı, Artuklular’dan kalma Ulu Cami.[4] Şehrin en eski ve en önemli eseri olan

Mardin Kalesi

cami, zamanında iki minareli imiş. Günümüzde döneminin taş işçiliğini yansıtan süslemelerin bulunduğu tek minaresiyle, Mardin'in siluetinde özel bir yere sahip. Âdeta Mardin'in simgesi. Yine şehrin en işlek caddesi üzerinde yer alan ve adını temelinde bulunan bir kaç şehit mezarından alan Şehîdiye Camii ve Medresesi[5], iki katlı kuruluşu, iki avlusu ve dilimli kubbeleriyle hemen dikkati çeken Zinciriye (Sultan İsa) Medresesi[6] gözden kaçırılmaması gereken yapılardan sadece birkaçı.

Kasımiye Medresesi Sersebîli

> Rivâyete göre; zamanında Mardin'de, özellikle yaz aylarında çok fazla olan yılan ve akrep sokmalarından korunabilmek için din adamları bir tılsım yaparlar. Bu tılsımı Ulu Cami'nin iki minaresiyle Zinciriye Medresesi arasına kurdukları altın bir zincire bağlarlar.

Rivâyete göre; zamanında Mardin'de, özellikle yaz aylarında çok fazla olan yılan ve akrep sokmalarından korunabilmek için din adamları bir tılsım yaparlar. Bu tılsımı Ulu Cami'nin iki minaresiyle Zinciriye Medresesi arasına kurdukları altın bir zincire bağlarlar. Bu sayede şehir, yılan ve akrep dâhil her türlü kötülükten uzun süre korunur, tâ ki depreme kadar. Depremde minarelerden birinin yıkılması üzerine zincir kırılır ve akrep tılsımı kaybolur. Günümüzde hâlâ yılan tılsımının etkisini devam ettirdiği ve o zamandan beri şehirde yılan sokması hâdisesinin yaşanmadığı söyleniyor.

Yapımına Artuklu devrinin sonlarında başlanan ve Akkoyunlu hükümdarı Cihangir Bey'in oğlu Kasım Bey tarafından tamamlanan Kasımiye Medresesi[7], şehrin en güzel ve en önemli eserlerinden biri. Bir ilim ve fen merkezi durumundaki medrese, mîmârî planının yanısıra hikâyesi ve selsebili ile de tanınıyor. Yapıyı gezdiren polis memuru rehberimizin anlattığına göre; Kasım Paşa'nın kız kardeşi şehit edilen kardeşinin acısına dayanamayarak, Paşa'nın kanlı gömleğini medresenin duvarlarına vurmuş. Günümüzde duvarlarda görülen izler, o kan izleriymiş. Hiçbir şekilde çıkmıyor ve su döküldüğü zaman daha belirgin hâle geliyormuş. Gerçekten etkileyici..

Yine rehberimizin söylediğine göre medresenin avlusunda yer alan selsebil de tasavvufî bir anlam taşıyor, doğumdan ölüme kadar insan hayatını ve sonrasını simgeliyormuş. Çeşmeden çıkan su doğumu, döküldüğü yer gençliği, ince uzun oluk olgunluğu ve suların bir havuzda toplanması da ölümü temsil ediyormuş. Kanallarla suyun toprağa aktarılması da topraktan tekrar can bulmanın ifadesiymiş.

Anadolu'daki en erken tarihli iki katlı açık avlusuyla Sitti Radviye (Hâtuniye) Medresesi[8], şehrin mânevî simgelerinden biri. Peygamberimizin ayak izlerinin bulunduğu medrese, Mardin'e ayrı bir kutsiyet katmakta. Bu mübarek ayak izi duvarda, bir mahfaza içinde bulunuyor. Ortasındaki delikten etkileyici bir gül kokusu yayılıyor etrafa.

Şehrin farklı kültürel zenginliklerinden biri de Deyrülzafaran Manastırı[9]. Mardin'in 4 km doğusunda yer alıyor ve Süryani Kadim cemaatine âit. 5. yüzyılda inşa edilen ve 18. yüzyılda yapılan ilâvelerle günümüzdeki şeklini alan manastır, burada yetiştirilen safrandan dolayı ***zaferan*** ismiyle anılıyor. 639 yıl boyunca dünya Süryanilerinin patriklik merkezliğini üstlenen yapı, bugün de önemli dînî merkezlerden biri.

Mar (Aziz) Behnam (Kırklar) Kilisesi, Meryem Ana Kilisesi, Mar Yusuf Kilisesi de medeniyetlerin birleştiği şehir Mardin'e ayrı bir anlam katıyor.

Arkeolojik salonlarında ve etnografya salonunda çeşitli dönemlere âit tablet, takı, mühür gibi malzemenin yanısıra Mardin ve çevresine özgü gümüş işçiliğinin en güzel örneklerinin sergilendiği Mardin Müzesi[10], şehirde mutlaka görülmesi gereken yerler arasında. Eski şehrin merkezinde yer alan yapı, 19. yüzyılda Süryani Katolik Patrikhanesi olarak inşa ediliyor. Zamanla değişik fonksiyonlar üstleniyor ve 1995 senesinden beri de müze olarak hizmet veriyor.

Mardin, mîmârî eserleri yanında özellikle el sanatları bakımından da oldukça gelişmiş bir şehir. Bakırcılık ve telkâri işçiliği çok yaygın. Ulu Cami'nin çevresine kurulmuş olan Bakırcılar Çarşısı'nda desenli desensiz kap kacak, süs eşyaları gibi envâi çeşit bakır bulmak mümkün. Ayrıca telkâri denilen ince tel sarmadan yapılan takılar, neredeyse şehrin simgesi olmuş.

Kültürel zenginliklerinin yanında şehir, çok zengin bir mutfağa da sahip. Mardin çöreği denilen türlü baharattan yapılmış tatlı çörekler, sembüsek (kapalı lahmacun), ırok (içli köfte), süryani kebabı, kişk çorbası, tarçınlı mahlepli patlıcanlı pilav, allûciye (ekşili erik yahnisi), incâsiye (pekmezli erik tavası), hımmîsiye (ekşili nohut yemeği) akla gelen ilk yöresel yiyecekler. Ayrıca mırra denilen içimi sert kahvesi mideyi rahatlatıyor, hazmı kolaylaştırıyor.

Mardin'e gitmişken sıradan bir otel yerine şehrin mîmârîsine ve yaşayışına uygun olarak düzenlenmiş konaklarda kalınmalı. Kışın sıcak yazın serin olan bu mekânlar, kendinizi Mardin'in târihî havası içinde hissetmenizi sağlıyor.

***

Mardin tarihinin izlerini taşıyan, farklı medeniyetleri bünyesinde barındıran, kültürel zenginliklerle yoğrulmuş, geçmişini mîmârî eserlerinde gösterebilmiş, dostluğun ve hoşgörünün simgesi olmuş bir şehir. Taşın dile gelmiş hâli. Bir Doğu–Batı sentezi. Uçsuz bucaksız ovanın ortasında pırıl pırıl parlayan bir mücevher. Cömert, eli açık, çalışkan insanların şehri. Bir mâneviyat beldesi. Her gidenin gönlünde ve hâfızasında yer eden, tekrar tekrar görmek isteyeceği bir rüya.

Güneydoğumuzun bu nâdide incisi, medeniyetler beşiği yeni misafirlerini bekliyor…

Dipnotlar

* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı.

1 www.akdem.org.

2 **Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, (Haz. Zuhuri Danışman), C. 6, İstanbul, 1970, s. 148-149.

3 Nazmi Sevgen, **Anadolu Kaleleri I**, Ankara 1959, s. 259-260.

4 Ara Altun, **Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet**, İstanbul 1989, s. 38. ; Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı I-II**, İstanbul 1984., s. 9-10.

5 Altun, **a.g.e.**, s. 40. ; Aslanapa, **a.g.e.**, s. 99.

6 Altun, **a.g.e.**, s. 40. ; Aslanapa, **a.g.e.**, s. 101.

7 Aslanapa, **a.g.e.**, s.194.

8 Altun, **a.g.e.**, s. 39. ; Aslanapa, **a.g.e.**, s. 93.

9 www.dayrulzafaran.org.

10 www.mardinmuzesi.gov.tr.

“Mardin, mîmârî eserleri yanında özellikle el sanatları bakımından da oldukça gelişmiş bir şehir. Bakırcılık ve telkâri işçiliği çok yaygın. Ulu Cami'nin çevresine kurulmuş olan Bakırcılar Çarşısı'nda desenli desensiz kap kacak, süs eşyaları gibi envâi çeşit bakır bulmak mümkün. Ayrıca telkâri denilen ince tel sarmadan yapılan takılar, neredeyse şehrin simgesi olmuş.”

Ulu Camii Minaresi

KÛŞE-İ DESTÂR

"Sen'den Yüzüm Döndürmezem"

» Yard. Doç. Dr. Mustafa ÇIPAN*

Bu sohbetimizde, "tasavvufun güzel ahlâktan ibâret" olduğunu yaşayarak anlatan bir aşk erinden, bir gönül insanından bahisle, onun bestelenmiş bir gazel/ilâhîsi üzerinde duracağız.

Yûnus Emre'nin bu gazel/ilâhîsinin nazım türü, kulu Allah'a yaklaştıran dua, niyaz anlamına gelen "münâcât"tır. Hak âşıklarınca nesir cümleleriyle yapılanına da "tazarrûnâme" denilmiştir.

Şâirler, İslâmiyet'in etkisiyle ortaya çıkan bu nazım türünü, genellikle kasîde, bazen de küçük mesnevî, gazel, kıt'a gibi nazım şekilleriyle kaleme almışlardır. Gönlü Hakk'a bağlı şâirler bu şiirlerini, büyük bir hürmet ve hassasiyetle dîvan ve mesnevîlerinin âdeta serlevhası yapmışlardır. Biz de bu geleneğe uyarak, ilk şerh denememize Yûnus'un bu sadâkat münâcâtıyla başlamak arzusundayız.

Yûnus ki, benimsediği tasavvuf ahlâkını yapmacıksız, sanat kaygısından uzak, mûsikî dolu berrak bir lisanla geniş halk kitlelerine ulaştırmayı başarmış; sesini yüzyıllar ötesine aynı tazelikle duyurmayı bilmiş bir büyük gönül insanı, bir büyük şâir…

Şâir ki, adı Yûnus ola… 1340-1420 tarihleri arasında ömür süren ve Anadolu Türkçesi'yle söyleyen büyük mutasavvıf şâir ve velî. Karaman, Sivrihisar veya Bolu havâlisinde doğup yaşayan bir Türkmen köylüsü… Hayatı hakkında daha çok menkıbevî bilgiler bulunan, Sakarya bölgesinde Tapduk Emre adlı bir şeyhe bağlanan Derviş Yûnus… Anadolu, Suriye ve Azerbaycan diyarlarını gezen, ilham ve keşif yoluyla irfan ve hikmet sahibi olan Koca Yûnus…

Bir çok şâire ilham kaynağı olan, şiirleri pek çok dîvan ve mecmua nüshalarında ilhamıyla yazılan şirlerle birlikte tespit edilen bir usta şâir… Aruz ve heceyle yazdığı şiirlerini ihtiva eden Dîvân'ın ve Allah'ın hikmetini şerh ettiği, tasavvuf ahlâkını, bir nefis mücadelesiyle insanın kendini bulma gayretini müşahhas misallerle anlattığı, aruzla yazdığı 600 beyitlik Risâletü'n-Nushiyye'nin sahibi… Âşık Yûnus…

Hz. Mevlânâ'ya bağlılık ve hürmetini:

Mevlânâ Hüdâvendigâr bize nazar kılalı
Onun görklü nazarı gönlümüz aynasıdır.

beyitiyle dile getiren Yûnus ne kadar bahtiyardır.

Bu bahtiyar insanı bir gönül eri, bir mübarek ermiş vasıflarıyla seven Anadolu; Karaman, Sarıköy, Bursa, Manisa, Erzurum, Keçiborlu gibi pek çok yerde ona mezar ve makamlar ihdas etmiştir… Hayırla yâd edilmek murâdına erişenlere rahmetle…

Gazel bildirir şâirin kudretin
Gazel artırır nâzımın şöhretin.

beyiti fehvâsınca, şâirliğin mihenk taşı olan beş beyitlik bu musammat gazelin, hece vezninin 4+4=8'li kalıbıyla dörtlükler hâlinde, ilâhî nazım şekliyle yazılmış olabileceği de dikkatlerden uzak tutulmamalıdır.

Münâcâtlar, maksada uygun olmak üzere, Türk Dînî Mûsikîsi'nin en çok kullanılan, en fazla akılda kalan, en parlak formu olan ilâhî formunda bestelenip dînî törenlerde okunurlar.

"*Zemin + nakarat + miyan + nakarat*" şemasına veya bu şemanın kısmen tâdiline göre bestelenen ilâhîlerin güfteleri genellikle 7, 8, 11, 14 hecelidir. Anadolu'nun ruh mîmarları olan Yûnus Emre, Niyâzî-i Mısrî, Eşrefoğlu Rûmî, Aziz Mahmud Hüdâî, Erzurumlu İbrahim Hakkı gibi mutasavvıf, tarî-

* Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Konya İl Kültür Turizm Müdürü

kat şeyh ve müntesiplerinin şiirlerinden seçilen ilâhîler, umûmî dînî bir karakter arz ederler. Ramazan, Muharrem, kandil ve özel zamanlarda okunmak için bestelenmiş; hatta bir kısmı husûsen tarîkatlere âit olan ilâhîler de mevcut olup, bunlara Bektâşîler "*nefes*", Gülşenîler "*tapug*", Halvetîler "*durak*", Yesevîler de "*hikmet*" adını vermişlerdir.

Sofyan, Düyek, Evsat gibi küçük usuller yanında Muhammes, Devr-i Kebîr, Çenber gibi büyük usullerle de bestelenen ilâhîler için makam tercihi, özel bir önem taşır. Şâirin, şiiri için gösterdiği hassasiyetin benzerini gösteren bestekâra göre bu tercihte, Türk Mûsikîsi'nin bir numaralı basit makamı ve nota yazısına anahtar teşkil eden anadizisi olan Çargâh, öne çıkar. Çargâh ki neşeli, güzel ve en eski makamlarımızdandır. Çargâh ki Peygamber Efendimizin Kur'ân-ı Kerîm'i bu makamdan okuduğuna dâir rivâyete nispetle kutsallık izâfe edilmiş, bilhassa dindışı mûsikîde kullanılmaktan şiddetle kaçınılmıştır. Eski Çargâhlı eserlerin bir kısmı Sabâlı ve Çargâh perdesinde kalan eserlerden olup, bu ilâhî dahî öyledir.

Peki bu ilâhîyi besteleyen kimdir? Dînî formdaki eserlerin bir kısmında bu sorunun cevabı "Âh teslîmiyyet" ve "Âh mahviyyet" ibârelerinde gizlidir ki iş erbâbınca fehmedilmiştir.

Aruzun *"müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün"* kalıbıyla yazılan gazelin bestelenen matla ve makta (mahlas) beyitlerini birlikte anlamaya çalışalım:

Yüz bin cefâ kılsan bana, Sen'den yüzüm döndürmezem.
Cânım dahî alır isen, Sen'den yüzüm döndürmezem.

Bu şiirinde Yûnus Emre, muhlis ve itminâna ermiş (tatmin olmuş), hatta Allah'tan gelene râzı olmuş (nefs-i râziyye) bir kul şuûruyla seslenmekte, her şartta mutlak kudret sahibi olan Cenâbıhak'ka bağlılığını dile getirmekte; bunları da mahlas beyitindeki "âşık", "sâdık" ve "hizmete lâyık" olma kavramlarıyla vurgulamaktadır.

Rahmetinin gazabını geçtiğini beyan buyuran Cenâbıhak, cefa edici değildir. Ancak kul, başına gelen bazı hâdiseleri çeşitli sebeplerle cefâ gibi yorumlar. "Allah, kimseye gücünün üstünde bir şey teklif etmez." (Bakara/286) âyetiyle de bu husus açıkça ifade edilmiştir. "Senden yüzüm döndürmezem." söyleyişinde, O'nun rahmetini ummak arzusu vardır. Nitekim: "Şüphesiz îman edenler ve Allah yolunda muhâcir olup da mücâhede edenler, muhakkak bunlar Allah'ın rahmetini umarlar, Allah gafûr ve rahîmdir." (Bakara/218), "… Allah size kolaylık irâde buyuruyor, zorluk irâde buyurmuyor…" (Bakara/185), "…Şüphesiz Allah, size karşı çok şefkatli, çok merhametlidir." (Hadîd/9), "… Selâm sizlere, Rabbiniz kendine rahmeti yazdı, içinizden her kim bir cahil-

likle bir kabahat yapmış, sonra arkasından tevbe edip düzelmiş ise ona karşı gafûr, rahîm olmayı irâde buyurdu...” (En'âm/55) âyetleriyle Allah, kullarının bu arzularına ulaşabilecekleri müjdesini veriyor.

Yûnus'un “yüz döndürmem” dediği Cenâbıhak: “O duhâya ve dindiği zaman o geceye kasem olsun ki, veda etmedi Rabbin sana ve darılmadı.” (Duhâ/1-3) âyetiyle hiçbir zaman kulunu yalnız bırakmadığını beyan buyurmuyor mu? Hz. Peygamber de: “Yâ Rab, Sen'den, Sana kaçarım.” (Hadîs-i Şerîf) diye dua etmiyor mu? Mantıkî olarak düşünüldüğünde de başka kaçacak, sığınacak, barınacak bir yer var mıdır?

Can alma husûsuna gelince, kesin hüküm: “Her nefis ölümü tadacaktır.” (Âl-i İmrân/185) şeklindedir. Bu hususta Hz. Mevlânâ: “Böylesine kuvvet ve kudret sahibi olan Allah'a canını feda etmeyen nâmerttir.” diye seslenerek net bir tavır ortaya koyar.

Şüphesiz ki daha pek çok âyet, hadis ve kelâm-ı kibar (güzel söz) nakledilebilecek beyitle ilgili olarak, takdim edilen örnekler ışığında şunlar söylenebilir:

Ey Allahım! Sana öylesine büyük bir aşkla bağlıyken, imtihan kastıyla geldiğim şu dünyada şaşkınlığa ve sapıklığa düşerek hatalı davranışlarda bulunmam ve bunların netîcesinde çektiğim sıkıntıları Sen'den bir cefâ olarak değerlendirmem ne büyük bir yanlışlıktır. Sen'den af diliyorum. Şüphesiz ki Sen, affetmeyi seversin. Bu mânâda ne kadar günahkâr olursam olayım, Sen'in af kapına sığınır, yüzümü asla Sen'den başka bir yere döndürmez, Hz. Peygamber'in duâsıyla yine “Sen'den Sana kaçarım”. Değil bana cefâ etmek, Sen canımı bile alsan, uğruna canımı fedâyı nasip kılsan ki aşk pazarında tek geçer akçe “can”dır ve Sen'in uğrunda can vermek, benim için bahtiyarlıkların, şereflerin en büyüğüdür. O zaman, cemâlini görmek bakımından daha kuvvetli bir arzu ve ümitle yüzümü Sana döndürürüm; Sen'den yüzümü hiç (başka bir yöne) döndürmem. İşte bu sâbit bakış, kendinden geçme “hayranlık” makamıdır. Zîra delille ulaşılan Hakk'ın tecellîlerini seyretmekte hayrete düşmek “sıddıklık” tır. Diğer beyitte kullanılan sıfatlardan biri de “sâdıklık”tır.

Yûnus Emre, “yüz bin cefâ” ifadesiyle pek çok olmayı, mübâlâğayı, parçayı; “can” kelimesiyle de bütünü kastetmektedir. Diğer bir ifadeyle parçadan bütüne bir hareketlenme vardır ve can, âşıkın sevgiliye sunabileceği en kıymetli varlığıdır.

Aslında Hak âşığının arzusu canını sevgilisi uğruna feda eyleyip yine O'na kavuşmaktır. Hitap kelimesi bulunmamakla birlikte kendisini hissettiren “nidâ”, “can almak, cefâ kılmak” kelimeleri arasındaki “tenâsüp” sanatları da unutulmamalıdır. “Cefâ kılmak, yüz döndürmek, can almak” deyimleri de Yûnus'un şiirlerinde halk deyişlerine yer vermek sûretiyle Türkçe'yi hâkim kılmak arzusunun bir işareti olarak değerlendirilebilir.

Yûnus gerçek âşık isem, Hak yoluna sâdık isem
Hizmetine lâyık isem, Sen'den yüzüm döndürmezem.

Şâir, “Yûnus”u kendisinden ayrı gibi görerek “tecrit”, hitap kelimesi olarak kullanarak da “nidâ” sanatı yapar. Aşk konusunda Yûnus'u âdeta sadâkat ve hizmete liyâkat imtihanına tâbi tutar. Şâir, gerçek âşıklık ölçüsünü canını ortaya koyarak en olgun mânâda tespit eder. Gerçek âşık olmayı, kendisini Hak'ta yok etmek, bu sûretle gerçek varlığa ulaşmak ve her şeyi ondan ibâret bilmek şeklinde algılayan şâir, bu noktada kendi varlığı ortadan kalktığı için tam bir sadâkat hissi uyandırmaktadır. Tasavvufta, nâfile ibâdetten daha makbul görülen hizmete lâyık olmak, bir anlamda âşıklığın ve aşkta sadâkatin tescil edilmesi anlamı taşımaktadır. Hizmet kelimesinin huzur anlamı da düşünülürse, Hakk'ın huzuruna dâhil olma ve cemâlini görme arzusu; bu arzu ile yüzünü döndürmeme hâli, daha net bir şekilde ifadesini bulmaktadır.

Yûnus, gerçekten kendi varlığımı Hak'ta yok etmiş ve her şeyi O'ndan bilmiş bir âşık isem; bütün varlığımı O'na teslim etmiş; bu hususta tam bir içten bağlılık, O'ndan gayrı olmama hâli göstermiş isem; bu özelliklerim sebebiyle huzuruna kabûle lâyık görülmüşsem, cemâlini görmek arzusuyla Sen'den asla yüzümü döndürmem. Şüphesiz ki Sen'in cemâlin, bakanların bir daha yüzlerini (gözlerini) başka tarafa döndüremeyecekleri, her türlü tasavvurun üstünde bir güzelliğe sahiptir.

Beyitte “Hak, âşık, sâdık, hizmet, yüz döndürmemek” kelimeleri arasında “tenâsüp”; “âşık, Hak, sâdık/ lâyık, Sen, yüz” kelimeleri arasında da “leff ü neşr-i mürettep” sanatları vardır.

“Senden yüzüm döndürmezem.” irâdesini ortaya koyan Yûnus Emre'nin yüzyılları aşan seslenişini can kulağıyla dinlemek, hakîkatleri gönül gözüyle görmek ve hissettiklerini lisân-ı hâl ile anlatmak murâdında olanlara aşk olsun…

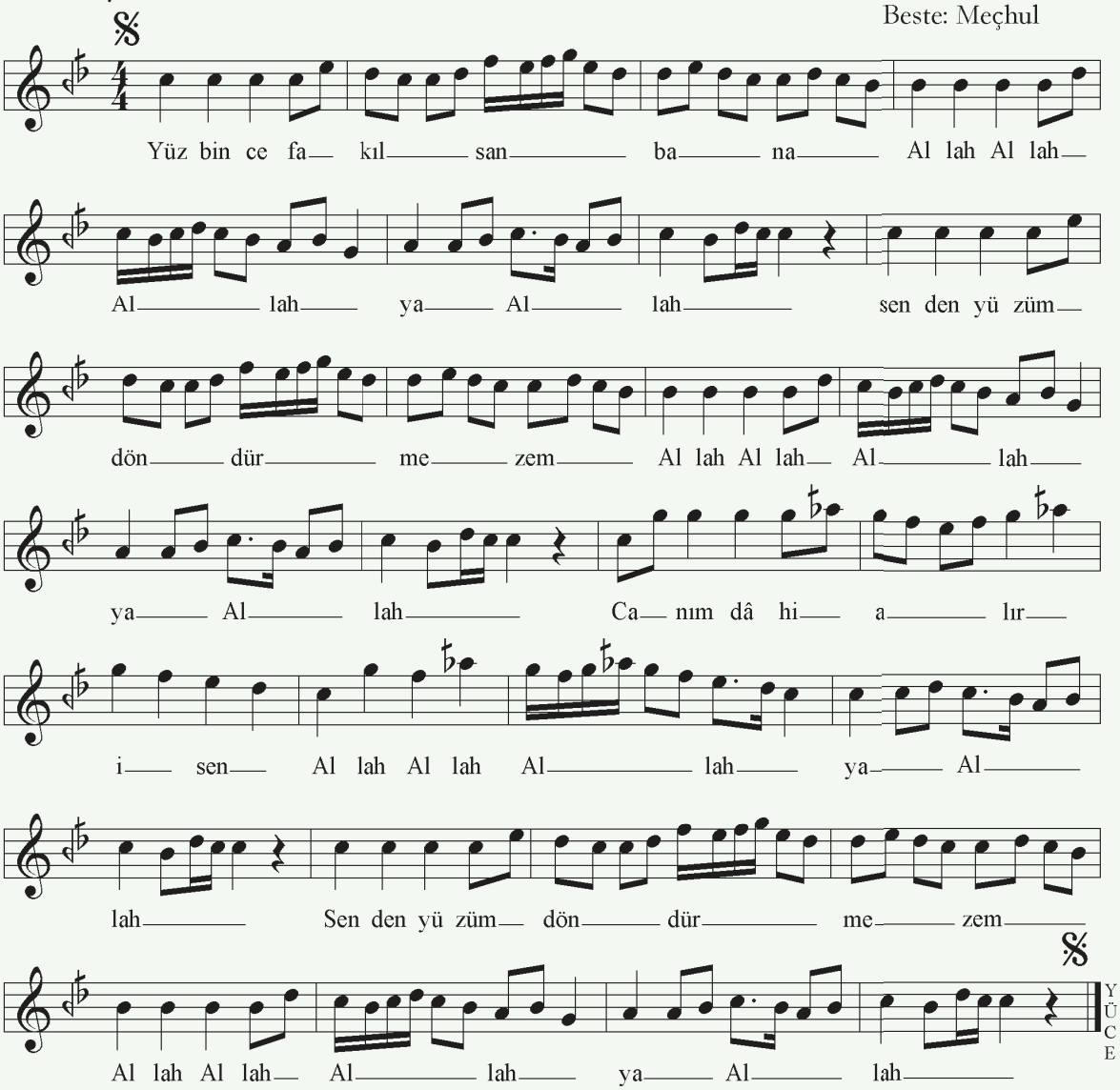
Kadem Nota Arşivi

Çargâh İlâhi

Yüz bin cefâ kılsan bana

Usûl: Sofyan

Güfte: Yunus Emre
Beste: Meçhul



Yüz bin cefâ kılsan bana
Sen'den yüzüm döndürmezem
Cânım dahi alır isen
Sen'den yüzüm döndürmezem

Yunus gerçek âşık isen
Dost yolunda sâdık isen
Hizmetine lâyık isen
Sen'den yüzüm döndürmezem

Dede Efendi, Şevkutarâb ve Râbıta[1]

» Celâleddin ÇELİK*

Niyâzi Sayın, müziği *"İki perde arasındaki ilâhî münâsebetin tespitinden ibârettir."* diye tarif ediyor. Kâinatta titreşmekte olan bir sesin, diğer bir sesle olan irtibâtının tespiti demek, o seslerin birbirlerine referansla var oldukları anlamına geliyor. Yani diğer bir ifadeyle; bir perdeyi diğer bir perdeye bağlayan bağı farkedip, onu açığa çıkarmak, müziğin başladığı yerdir.

İman etmiş bir insan için, kendi varlığı da böyledir. İnsan, mücerret bir varlık değil, bilâkis bir bütünün parçası, o mutlak bütüne bağlı bir cüzdür. Varlığı, bağlı olduğu bütüne göre; yani izâfî mevcûdiyeti, vâcibülvücûda olan merbûtiyeti, râbıtası ile tariflenir.

Medeniyetimiz işte böyle bir râbıta (bağ) kavramı üzerine kurulmuştur, diyebiliriz. Vahiy, ilham ve hikmet geleneğinden beslenen ve bizden öncekilerden tevârüs ettiğimiz râbıtalar, bizi medeniyetimizin bütün unsurlarına bir bir bağlamakta, böylece bizi ve kimliğimizi tarif etmektedirler. Bu bakımdan, râbıta (bağ) kavramı, bizim için kutsal bir kavramdır denebilir.

Bu bağ kavramı etrafında Osmanlı'nın bir zirve sanatkârından bahs etmek istiyorum; Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'den. Dede Efendi, 18. yüzyıl İstanbul'unun yetiştirdiği dâhi bir bestekâr. Babası İstanbul'a gelip yerleştikten bir süre sonra Şehzadebaşı'ndaki Acemoğlu Hamamı'nı satın alır ve işletmeye başlar. Bir Kurban Bayramı günü doğan oğluna İsmail adını koyan baba, bu ismi vererek, oğlu ile Hz. İbrahim'e teslim olan ve kurbanların en güzeli olan Hz. İsmail arasında kopmaz bir irtibat kurmuştur. Binlerce yıl önce Allah'ın emrini yerine getirmesi için babasına teslim olan İsmail'in 1778 yılında doğmuş[2] bir çocuğa ad olması, işte bu bağ kavramının en içimize işlemiş, en tabiî hallerinden biridir.

İsmail Efendi, devrin müstakil bir hayat görüşü telkin ve tarif eden İstanbul'unda doğuştan bir mûsikîşinas olarak, elbette mektepte önce ***ilâhicibaşı*** oldu. Güzel sesli genç İsmail'in herhangi bir müezzin veya alelâde bestekâr değil de Osmanlı müzik sanatının en büyük isimlerinden biri olması ise, Yenikapı Mevlevîhânesi Postnişîni Ali Nutkî Dede'ye[3] intisâb etmesiyle[4] muhakkak alâkalıdır.

Fesi bir kaşının üzerine devrilmiş, kuşağına sokulu biri *Gaddâre*, diğeri *Cabbâre* adında tek kınlı çift hançeriyle gezen bıçkın bir delikanlı olan İsmail, artık Mevlevî dergâhına kapulanmış, pırıl pırıl bir derviştir. Nûrunu, hem mürşîdi hem de mûsikî hocası olan Ali Nutkî Dede'den almaktadır.

Çiledeyken yaptığı ilk bestesi, Derviş İsmail'in şöhretinin yayılmasına yetmiştir. Dede bu ilk bestesinde *"Zülfündedir benim baht-ı siyâhım."*[5] diyor, baht-ı siyâhını bir meçhûlün zülfüne bağlıyordu.

İsmail Dede, yedi adet âyin-i şerîf bestelemiştir. Bunlardan biri olan Şevkutarâb Âyîn-i Şerîf'in bestekârı olarak ise Ali Nutkî Dede'yi göstermiştir. Kendi yaptığı besteyi mürşîdine hediye etmiş, onun adıyla takdim etmiştir. Bu âyin, uzun yıllar Ali Nutkî Dede'nin bestesi diye icra edilmiş, bu konudaki tereddütler ise kolay kolay nihâyet bulamamıştır. Halbuki Dede'nin âyin mecmuasına düştüğü şu not, asıl bestekârın kendisi olduğunu ispatlamaktadır:

"Şeyhim, azîzim Yenikapı şeyhi Ali Efendi Hazretleri'nin rey ve tedbîri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan hâlen okunan bestede medhalim yoktur. Hâl-i hayatlarında tenbihleri mûcibince, kendi isimlerini ihfâ ve bâlâsına bu fakîrin ismin tahrîr buyurup, fakîri alâ-tarîki'l-hediye ihsan buyurdular. El-fakîr Derviş İsmâil."[6]

Bugün insanlar yaptıklarını değil, yapmadıklarını da kendilerine mâl etmenin peşindeler. Bu gözle baktığımızda Derviş İsmail'in bu hareketi, yirmi birinci yüzyıl insanı için anlaşılması zor gelebilir. Lâkin Dede'nin içinde bulunduğu hal, tasavvuf ehlinin yabancı olduğu bir hal değildir. Dede, kendini mürşîdinden ayrı bir varlık olarak görmüyor, hatta kendi varlığını ona izâfe ederek tarif ediyor. Ali Nutkî Dede'ye öyle bir bağla bağlı ki, artık onun ağzından konuşan, söyleyen kendi nefsi değil, mürşîdi olmuştur.

Dede'yi Ali Nutkî Dede'ye bağlayan bağ, aynen Hz. Mevlânâ'yı Hz. Şems'e bağlayan bağdır. Hz. Mevlânâ, Dîvân-ı Kebîr'indeki gazellerinin çoğunu *Şems* mahlasıyla yazmış, hatta dîvânının adını da *"Dîvân-ı Şems'ül-Hakāyık"* koymuştur. Konuşan zâhirde kendisi, hakîkatte Hz. Şems'tir. Hz. Pîr, bir bakıma kendine Şems demekte, artık Şems'ten gayrı bir varlık olmadığını söylemektedir. Dede'nin kendi bestesinin aslında mürşîdine âit olduğunu söylemesi gibi.

Bu benzerlik bize yine Mevlevî yolunun büyüklerinden Şeyh Gālib'in şu mısrâını hatırlatıyor: *"Hemân aynî Muhammed'le Ali'dir Şems ü Mevlânâ."*[7]

Hz. Mevlânâ'yı Hz. Şems'e bağlayan bağ, Hz. Ali'yi de Sultân-ı Enbiyâ'ya bağlayan bağdır, diyor Şeyh Gālib.

Âyette *"Fe kâne kâbe kavseyni ev ednâ."*[8] diye tarif edilen yakınlığı ve râbıtayı da sizlerin irfan ve tefekkürünüze bırakıyoruz.

İnsanı zamandan, mekândan ve çevresinden ayrı düşünmenin imkânı yoktur. Dede'yi Nutkî Dede, Hz. Mevlânâ, Şems-i Tebrîzî ve Hz. Ali üzerinden Hz. Peygamber'e bağlayan münâsebet, İstanbul'u da aynı şekilde Mekke-i Mükerreme'ye bağlamaktadır. İstanbul da kendini Harem-i Şerîf'in âidiyet halkasına dâhil hissetmektedir; şehir, bu bakımdan bir insan gibi, bir insan kadar müslümandır.

İşte bu münâsebeti vurgularcasına, bir Kurban Bayramı sabahı İstanbul'da doğan Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, yine bir Kurban Bayramı günü, Mekke-i Mükerreme'de son nefesini vermiş, doğduğunda kulağına okunan ezanla konan ismi mûcibince, Kurban Bayramı günü âhirete göçmüş, namazı, Harem-i Şerîf'te kılınmıştır.

Dede Efendi ömrünü Türk müziğinin en zirve eserlerini besteleyerek geçirdi. Bıraktığı tesir hâlâ üzerimizdedir. Ama Dede sadece bir müzisyen değildi; bu medeniyetin bir aktörü olarak, aslında kendisi bir eserdi. Ona sadece müessir değil, bizâtihî bir eser olarak baktığımızda, Şevkutarâb Âyin'in de herhangi bir müzik eserinden daha farklı olduğunu hissedebiliriz. O, bir bakıma medeniyetimizle bizim aramızda irtibat kuran bir ilham, bir râbıtadır.

Dipnotlar

* Mimar.

1 **râbıta:** *i.* (Ar. *rābit* "bağlayan"dan *rābita*) **1.** İki şeyi birbirine bağlayan nesne, bağ. **2.** Münâsebet, alâka, bağ. **3.** Bağlılık, mensup olma, intisap. **4.** Tertip, düzen, nizam. **5.** Tutarlılık. **6.** ***tasavvuf.*** Dervişin, dünyâya âit her şeyi ve bütün alâkaları kalbinden çıkararak, gözlerini kapayıp şeyhinin sûretini gözünün önüne getirerek kalbini ona bağlaması. (İlhan Ayverdi, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, c. 3., İstanbul, 2005.)

2 9 Ocak 1778 (10 Zilhicce 1191).

3 Ali Nutkî Dede 27 Temmuz 1762 (5 Muharrem 1162) tarihinde doğmuş, 1804 Ağustos'unda (1219 Cemâziyelevvelinde) âhirete göçmüştür. Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin torunu, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Abdürrahîm Künhî Dede'nin kardeşi olan Nutkî Dede, 1775 (1189) yılından vefât ettiği tarihe kadar otuz yıl süre ile Yenikapı Mevlevîhânesi Postnişînliği'nde bulunmuştur.

4 18 Mayıs 1797 (18 Zilhicce 1212).

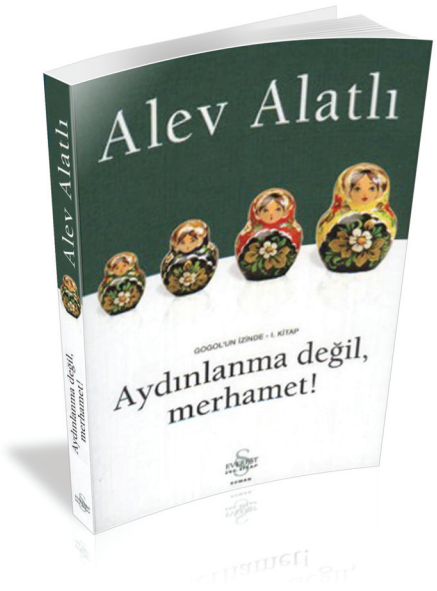
5 Bûselik Şarkı, usûlü: Ağır Aksaksemâî.

6 İbnülemin Mahmud Kemâl İnal, **Hoş Sadâ.**

7 Şeyh Gālib (1757–1799), Tercî-i Mısrâ-ı Garrâ-yı Râmiz Beg:

Gürûh-ı evliyânın ekmelidir Şems ü Mevlânâ
Misâl-i mihr ü subh-ı müncelîdir Şems ü Mevlânâ
Şeh-i aşkın iki kudret elidir Şems ü Mevlânâ
Sıfât u zâta bürhân-ı celîdir Şems ü Mevlânâ.

8 *Necm Sûresi, 9. âyet: "O kadar ki (birleştirilmiş) iki yay arası kadar, hatta daha da yakın oldu."*



Kitap Adı : **AYDINLANMA DEĞİL, MERHAMET**
Yazarı : **ALEV ALATLI**
Yayınevi : EVEREST YAYINLARI
Sayfa : 501 s.
Ebat : 13,5 x 19,5 cm.

İçimizdeki Komşu

Bir millet düşünün: Çok eski zamanlarda şaman olsun, sonradan din değiştirsin; saltanatla yönetilsin uzun asırlar boyunca, bolca saray entrikası, kadınların başını çektiği komplolar, hatta çocuk yaşta tahta çıkan hükümdarları olsun; uzun yüzyıllar boyu toprağı işlemeyi bilsin ama Batı medeniyeti karşısında şaşkınlık yaşamış olsun; Batı'nın herşeyini olduğu gibi uygulamak isteyen hükümdarları olsun, ama buna karşı çıkan muhafazakâr odakları da olmuş olsun. Bir millet düşünün: En sonunda eskiye dâir herşeyi yıkmış ve yepyeni bir devlet kurmuş; o güne kadar doğru bildikleri yanlış olmuş ve daha önce pek bilmedikleri de doğruları olmuş olsun... Bu millet size hiç yabancı gelmedi değil mi? Evet bildiniz, işte o millet Ruslar!

Alev Alatlı "Or'da kimse var mı?" serisinde Türk insanı olarak yaşadığımız sosyal, siyasal meselelere dâir önemli tespitlerini kaleme almıştı. Sağcılık-solculuk, cemaatler, tarîkatlar, entelijansiya problemleri, milliyetçilik, yabancıların oryantalist ağırlıklı bakışları gibi birçok konuda, altı kalın uçlu kalemle çizilecek görüşleri vardı.

Yazar, bu sefer de "Gogol'un izinde" serisi ile Rusya'yı anlatıyor. "Aydınlanma değil, merhamet!", serinin birinci kitabı. Serinin ikinci ve üçüncü kitapları da yayımlandı, dördüncüsünün de yayımlanması bekleniyor. Birinci kitapta olaylar, Rusya'ya "hiç olduğunu" öğrenmeye giden Güloya Gürelli'nin gözünden anlatılıyor.

Kitapta Rusya; tarihi, aktualitesi, edebiyatı, felsefesi, halkı, entelijansiyası, eksiklikleri, fazlalıkları, aşırılıkları, mistik yanı, dini, egemen milleti, azınlıkları ve daha bir çok yönüyle anlatılıyor. Ayrıca eserde, Rusya'nın edebiyatçılarının hayatlarından çarpıcı sahnelerin yanında, düzen bozulduğunda ortalığa çıkan haydutların koca memleketi nasıl perişan ettiğine dâir yerinde tespitler de var.

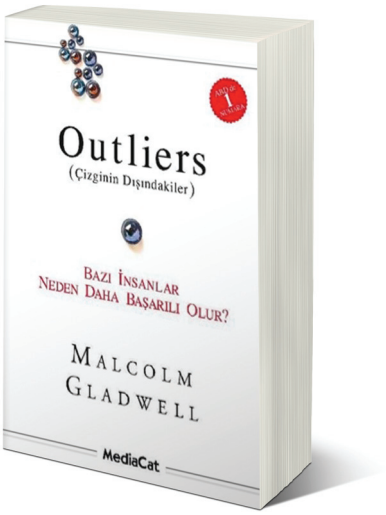
Rusya'yı okudukça kendini okumuş gibi hissediyor insan. Paralel zaman diliminde ne kadar da benzer şeyler yaşandığını görüyor; çok göz önünde olan bir şeyin, aslında ne kadar bilinmez ve derin olduğunu farkediyor.

Kitabın bir diğer bölümünde Rusların neden ortodoks olduklarını biraz gerçek biraz hikâye tadında anlatılıyor. Rusya tarihindeki Yahudi etkisi, farmasonluk, Sabetaycılık etkileri de yazarın gözlemleri etrafında veriliyor.

Rusya üzerinden aynayı kendine tutmak, yakın tarihlerde olan bazı olayları daha yakından anlamak ve Rusya'ya dâir yeni bir şeyler öğrenmek isteyenler için güzel bir çalışma olmuş.

İyi okumalar...

Hangi Yollar Başarıya Çıkar?



Kitap Adı : **OUTLIERS (ÇİZGİNİN DIŞINDAKİLER)**
Yazarı : **MALCOLM GLADWELL**
Yayınevi : MEDIACAT
Sayfa : 224 s.
Ebat : 21,5 x 14,5 cm.

Kitap kapağında çarpıcı bir soru karşılıyor sizi: "Bazı İnsanlar Neden Daha Başarılı Olur?" Basit ama merakta bırakan bir soru. Ünlü bir yazar bu soruyu cevaplamak için bir kitap yazdıysa ve kitap kapağının tepesine de "ABD'de 1 Numara" şeklinde kırmızı bir damga vurulmuşsa, yani kitap kendi başarısı için kırmızı bir gösterge sunmuşsa, insanın kitabı alıp okuyası geliyor. İşte ben de kitapçı raflarında gözlerimi gezdirirken, eser beni bu şekilde yakaladı.

"Başarı" deyince çoğumuzun aklına çalışmak, çalışmak ve yine çalışmak gelir. Başarılı insanlar da kendilerini anlatırken veya otobiyografilerini yazarken, genelde hep bu husûsu ön planda tutarlar. Sanki başarıda bir başkasının katkısı veya şans faktörü veya altın fırsatı yakalama durumu olsa, o başarı, kanadı kırık kuş gibi olacaktır. Çalışmak ve başarı, çift yumurta ikizi gibi gösterilir genelde. Hep aynı cümle içinde kullanılırlar. Yazarımız bu noktadan hareketle kitabında, başarı için muhtelif sebepleri irdeliyor. İlk bölümde doğum tarihi ve başarı arasındaki korelasyonu incelemiş. Her durumda böyle bir korelasyon olmasa bile, doğum tarihi ve başarı arasındaki ilişkiyi görünür hâle getiren örnekleri okumak, insanı şaşırtıyor. Doğum tarihinin dışında, doğduğun yer, aile, sosyal çevre, sunulan imkânlar gibi hususların da başarıdaki etkisi, inandırıcı örneklerle anlatılıyor. Meselâ Bill Gates'in o yıllarda çok ender bulunan bilgisayar laboratuvarlı bir okulda okuması, tam da o kullanmak için uygun bir yaştayken kişisel bilgisayarların piyasaya çıkışı gibi, Bill Gates'in dehâsının dışındaki faktörler incelenmiş ve Bill Gates'in efsane başarısı değişik açılardan sorgulanmış.

Kitapta üzerinde durulan bir konu da IQ. Günümüzde başarı deyince çağrışım yapan kelimelerden birisi de IQ. Gerçi son yıllarda IQ'nun tahtı epeyce sallandı. Bir sürü yeni "Q" çıktı rekabet sahnesine. IQ hâlâ önemli ama, sanki başarı tanımındaki özgül ağırlığı azalıyor gibi. Meselâ IQ'su 150 olan Einstein, insanoğluna büyük faydaları olan buluşlara imza atan bir dâhi kabul edilirken, IQ'su 195 olan Chris Langan, yerel bir ABD medya portresi olmaktan öte neden gidemedi? gibi ilginç tespitler de var kitapta.

Eseri okumaya devam ettiğimizde bazen insanın dini, bazen insanların tenezzül etmediği işleri yapmak, bazen sadece doğru zamanda doğru yerde olmak, bazen atalarımızdan gelen genlerimiz, bazen de yapılan büyük hatalar ve onlardan alınan dersler… başarı da etkili olabiliyormuş, bunu öğreniyoruz.

Bu kitabı okumak sizi başarıya ulaştırır mı bilmem, ama başarıyı tekrar kafanızda tanımlamanıza yardımcı oluyor.

İyi okumalar...

SESLİ YAYIN DÜNYASINDAN

Emel KÖKREK

Bu ayki sayımızda kadîm meşk kültürümüzün günümüzdeki önde gelen temsilcilerinin bizlere sunduğu geleneksel tavrın yanında, "kökü mâzîde, dalları âtîde" olan bir tavırla mûsikî icra eden değerli sanatçılarımızın albümlerini, kısa bir şekilde tanıtmaya çalışacağız. Bu dört güzel çalışmayı bedîî zevklere sahip olan okurlarımızla paylaşmaktan mutluluk duyarız.

■ Huzurda Ney Taksimleri / M. Sadreddin ÖZÇİMİ

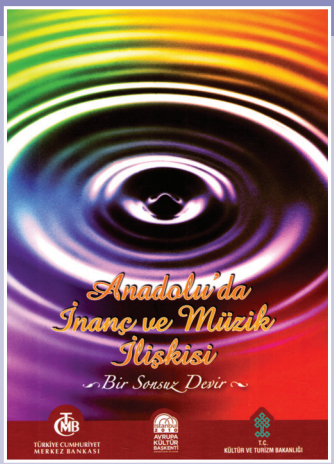
Geçtiğimiz sayıda Kutbü'n-nâyî Niyâzi Sayın'ın Konya İl Kültür Müdürlüğü'nce hazırlanan CD+Kipatçığına yer vermiştik. Bu sayımızda da bu silsilenin devamı, günümüz ney icrâcılarının önde gelen isimlerinden biri olan neyzen-ebru sanatçısı M. Sadreddin Özçimi'nin bir çalışmasına yer veriyoruz. Bugüne kadar pek çok solo albümü bulunan sanatçının 2009 yılında sanatseverlere sunduğu çalışma, Huzurda Ney Taksimleri adını taşıyor. Albümün müzikalitesinin yüksekliğinin yanında bir husûsiyeti daha var ki, o da kayıtların Hazreti Mevlânâ'nın türbesinde yapılmış olması. Bu özelliği ile bir ilki bizlere yaşatan albüm, taksimleriyle beraber üç eserden oluşuyor. Lila Müzik yapımcılığı ile sunulan albüm içerisinde bir de kitapçık bulunuyor.

■ Meşk Zincirinin Devamında Önemli Bir Durak Zeki Ârif ATAERGİN

Sanat yönetmeni Dr. Murat Sâlim Tokaç yönetimindeki, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu tarafından hazırlanan serinin ikinci CD'si, Zeki Ârif Ataergin'e ve bestecinin ilk defa kayıt altına alınan Sipihr Takımı'na ayrılmış. Zekâi Dede'nin talebesi Kânûnî Hacı Ârif Bey'in oğlu olan besteci, gelenekten gelen hârikulâde mûsikî mîrasını bihakkın talebelerine aktarmış ve Meşk sisteminin devamını sağlamıştır. CD, Sipihr makamında 10 eserden oluşuyor ve çalışmayı konu hakkında bilgi sahibi olacağımız bir kitapçık süslüyor.

■ Mekteb-i İrfan / Erol KÖKER

Son yıllarda ortaya koymuş olduğu çalışmalarla adından söz ettirmeye başlayan AK Müzik tarafından sanatseverlere sunulan Mekteb-i İrfan adlı çalışma, âdeta bir geleneğin sarih bir anlatımı gibi. Anadolu Aleviliği'nin mûsikî yönünün anlatıldığı çalışmada geleneksel normlardan dışarı çıkılmaması, bu geleneği ve bu geleneğin mûsikî anlayışını bize açıkça tarif etmekte. Çalışmada Erol Köker'e bağlamalarıyla Coşkun Karademir ve Emirhan Kartal eşlik etmiş ve on iki eser bu üç şahsın nezdinde hayat bulmuş. Ayrıca 45 sayfalık bir kitapçığın bulunduğu CD, bu kültürü daha derinlemesine tanımak isteyenler için bir fırsat mâhiyetinde.



■ Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi "Bir Sonsuz Devir"

2010 yılının, kültür hayatımıza kazandırmış olduğu en büyük çalışmalardan biri olan Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi "Bir Sonsuz Devir" ismini taşıyan CD + Kitap çalışması, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sponsorluğu'nda ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katkılarıyla hazırlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası'nın bu mânâdaki ikinci yayını olan projenin koordinatörlük ve sanat yönetmenliğini ilk projede olduğu gibi Dr. Murat Sâlim Tokaç üstlenmiş. Projeye kuramsal danışmanlığı ise Yard. Doç. Dr. Cenk Güray vermiş. Toplam 3 CD ve 88 sayfalık bir kitaptan oluşan çalışmada ilk CD, Anadolu'da hüküm sürmüş din ve mezheplerin müzikal örneklerini içeriyor. Keldânî Katolik Kilise, Ermeni Apostolik Kilise, Rum Ortodoks Kilise Koroları'ndan, Alevî deyişlerine ve Yunus Emre ilâhilerine kadar pek çok farklı renk, bu CD'nin muhteviyâtında. İkinci CD'de ise Buhûrîzâde Mustafa Efendi (Itrî)'nin Segâh Mevlevî Âyin-i Şerîf'i icra edilmiş. Üçüncü CD de Tasavvufî Halk Mûsikîsi örneklerinden oluşuyor. Ayrıca çalışmaya, Erkan Oğur, İsmail Hakkı Demircioğlu, Hâfız Ahmet Çalışır, Ali Fuat Aydın, George Chatzichronoglou gibi pek çok isim katkı sağlamış.

İLHAN AYVERDİ PANELİ

İşte gönül kapılarını açan anahtar:
İnsana hürmet, sevgi ve ilgi…
İlhan Ayverdi

AKDEM Derneği, İlhan Ayverdi Hanımefendi'nin 1. vefat yıldönümü vesîlesiyle, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Sanat Müdürlüğü'nün katkılarıyla, 27 Kasım 2010 tarihinde Abdülbaki Paşa Kütüphanesi'nde "*İlhan Ayverdi Paneli*" düzenlemiştir.

Sâmiha Ayverdi Anadolu Lisesi Edebiyat Öğretmeni Seval Yardım'ın sunuculuğunu yaptığı panel üç bölümden oluşmuştur: 1. Bölümde; Devlet Arşivleri Eski Genel Müdürü İsmet Binark'ın "*İlhan Ayverdi Muhabbeti*" başlıklı konuşması yer almıştır. Sayın Binark duygularını; "O, halka hizmetin Hakk'a hizmet olduğu şuurunu kendisine hayat gayesi bilmiş, teslimiyetini eksiksiz yaşamış müstesnâ bir insandır. Bir insan-ı kâmildir. Seçilmişlerden bir seçilmiştir. Onun hizmetlerinin ve şahsiyet yapısının arkasında işte bu irâde, aşk, şevk ve bağlılık vardır. O Hak yolunda güzelliklerle buluşmuş, bizleri de bu güzelliklerle buluşturmaya kendini vazifeli bilmiştir. Muhabbeti ve himmeti bir rahmet bulutu gibi bizleri her an kucaklamaktadır." şeklinde samîmiyetle ifade etmiştir.

2. Bölümde; "*Bir Neslin Gözünden İlhan Ayverdi*" başlığı altında beş konuşmacı tarafından, Sayın Ayverdi'nin bu güne kadar değinilmemiş beş farklı yönü değişik bakış açılarıyla ele alınmıştır. Murat Oktay'ın idaresinde gerçekleşen konuşmalarda Dr. Fahrünnisa Bilecik, Sayın Ayverdi'nin "**İdarecilik**" yönlerini anlatmış, bu başlık altında bir kültür ve sanat muhiti olan evini, çevresindeki binlerce insanı ve başkanı olduğu vakfı nasıl bir hizmet anlayışıyla yönettiklerini örneklerle dile getirmiştir.

Dr. Nevnihal Bayar; "**Dilciliği**" başlığı altında, İlhan Ayverdi'nin çalışma hayatını ve prensiplerini, Kubbealtı Lugatı'nı nasıl büyük bir fedâkârlık ve titizlikle yazdıklarını, sözlük çalışması sırasında bir günlerini nasıl geçirdiklerini anlatmıştır.

Yard. Doç. Dr. Gülberk Bilecik; "**Mîmârî Çalışmalarında Eşine Verdiği Destek**" adlı konuşmasında Yüksek Mühendis Mimar Dr. Ekrem Hakkı Ayverdi'nin bütün çalışmaları sırasında büyük bir fedâkârlıkla yanında olduklarını, Anadolu ve Balkanlardaki Osmanlı mîmârîsi çalışmaları için birinci derecede kaynak teşkil eden sekiz ciltlik büyük külliyâtının oluşmasında her türlü desteği verdiklerini örneklere dayanarak ifade etmiştir.

Yard. Doç. Dr. M. Sinan Yardım; "**Teşkilatçılık**" yönlerini, özellikle yetmiş yaşlarında iken kurdukları sosyal ve millî dayanışmanın bir örneği olan "Kubbealtı Gençleri" üzerinden anlatmış, yapılan faaliyetlerden ve bu sayede yetişen gençlerden misaller vermiştir. İdarecilerinden olduğu bu yapılanmanın on üç senedir aralıksız devam ettiğini, birlik-beraberlik ve hizmet noktasında hareket ettiğini dile getirmiştir.

Ali Şîr Olgaç; "**Projeciliği**" başlığı altında "Kubbealtı Gençleri" vasıtasıyla vatanımıza milletimize faydalı olacak pek çok proje yaptırdıklarını, bu projelerde kendisinin de yer aldığını anlatmış, "Uyuşturucuyla Mücâdele", "Karakter Eğitimi", "Merhaba Dergisi"nin yayımlanması ve nihâyetinde "Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi"nin oluşması, bir çocuk yuvası kurulması gibi çalışmalardan ayrıntılarıyla bahsetmiştir .

3. Bölümde; "*Nağmedar Konseri*" başlığı altında Dr. Murat Sâlim Tokaç, Emre Erdal ve Necmettin Yıldırım, dinleyicilere unutulmaz bir konser vermişlerdir.

Bu seneden îtibaren İlhan Ayverdi Paneli, her sene yeni konuşmacıları ve konularıyla tekrarlanacak ve geleneksel bir hâle getirilecektir. Panelin kitap hazırlığı devam etmektedir. En kısa zamanda siz sevgili okurlarımıza sunulacaktır.

Panelde emeği geçen herkese teşekkür ediyor, AKDEM Derneği ve KADEM Dergisi'nin mânevî annesi İlhan Ayverdi Hanımefendi'yi minnetle, hasretle yâd ediyoruz.

» Hayri Bilecik*

Zehir Dede

Âkif Efendi, îmanlı, ahlâklı, güçlü kuvvetli bir insandı. Bütün gün çalışıp didindikten sonra yorgun argın evine gelir, bahçeye bakan penceresinin önüne oturur, düşünürdü. Bu düşünme, aslında kendi kendisiyle bir hesaplaşmaydı. Gün içinde yaptıklarını, söylediklerini aklından geçirir, iyi-kötü değerlendirmesi yapar, iyiliklerini arttırmaya çalışırdı.

Yine böyle gecelerden birinde, bahçe duvarına tırmanan bir gölge gördü. Hareketlerinden hırsız olduğu açıkça belli oluyordu. Âkif Efendi hemen yerinden kalktı, ne kadar kapı varsa hepsini kilitledi. Sadece kendi odasının kapısını açık bıraktı.

Bütün kapıları yoklayan hırsız, açık bulduğu tek kapıdan odaya girdi. Girmesiyle de arkasından kalın bir iple sımsıkı sarılarak bağlanması bir oldu.

Işığı açan Âkif Efendi, şaşkınlık içinde kendisine bakakalan ürkek ve çelimsiz çocuğa sordu:

- Evime niye girdin? Neye uğradığını şaşıran çocuk:

- Açım, diyebildi.

Son derece duygulu bir insan olan Âkif Efendi, kocaman gövdesinden umulmayan yumuşak bir sesle:

- Öyle ise benimle gel! deyip, çocuğun iplerini çözdü. Birlikte mutfağa gittiler. Âkif Efendi güzel bir sofra donatıp küçük hırsızın önüne koydu. Çocuk gerçekten açtı. Önüne konulanları büyük bir iştahla son kırıntısına kadar yedi. Çocuğun hâline acıyan Âkif Efendi aynı yumuşak sesle:

- Oğlum, bu gece seni bırakmam, misafirimsin. Haydi sen şurada yat, diyerek karşıdaki odayı gösterdi. Çocuk şaşkınlık içinde:

- Peki... diyebildi.

* * *

Güneş üstlerine doğmadan uyanan eski insanlardan biri olan Âkif Efendi, mışıl mışıl uyuyan misafirine:

- Haydi kalk bakalım. Abdest al, sabah namazını kılalım, dedi. Huzur içinde uyanan çocuk, bu davete hayır, diyemezdi. Gözünün önüne namaz kılan ninesi gelmişti. Annesi ve babası ölünce onu ninesi büyütmüştü. Ancak o da yakın zamanda vefât etmiş, bizim küçük hırsız tek başına kalıvermişti.

Çabucak yerinden fırladı. Abdest alıp beraberce namaz kıldılar. Zavallı çocuğun ürkekliği geçmiş, yerini güven ve huzur almıştı. Âkif Efendi'nin:

- Haydi iş başına! kumandasına uyarak alacakaranlıkta mutfağa gittiler. Bu defa iyiliksever insan:

- Oğlum, dedi. Benim yaptığım çörekleri herkes beğenir; gel sana bir tepsi yapayım, götür sat. Kazandığın senin olsun. Akşama gene buraya gel.

* * *

Akşam çocuk boş tepsi ile geldiğinde, alın teriyle para kazanmanın huzurunu duyuyordu. Âkif Efendi misafirine üç gün kendi eliyle çörek yaptıktan sonra:

- Eh, dedi. Artık bu işi öğredin. Yağ, tuz, ne lâzımsa hepsi mutfakta var. Bundan böyle kendin yapar, gider satar, yatmaya buraya gelirsin.

* * *

Geldi, hem öylesine geldi ki, bütün kötülüklerinden arınmış, son derece îmanlı ve ahlâklı bir insan olarak, tam kırk yıl Âkif Efendi'nin kapısından ayrılmadı.

Her türlü kötülüğe, haksızlığa ve ahlâksızlığa karşı zehir gibi keskin ve etkili zekâsıyla mücâdele eder, aman vermezdi.

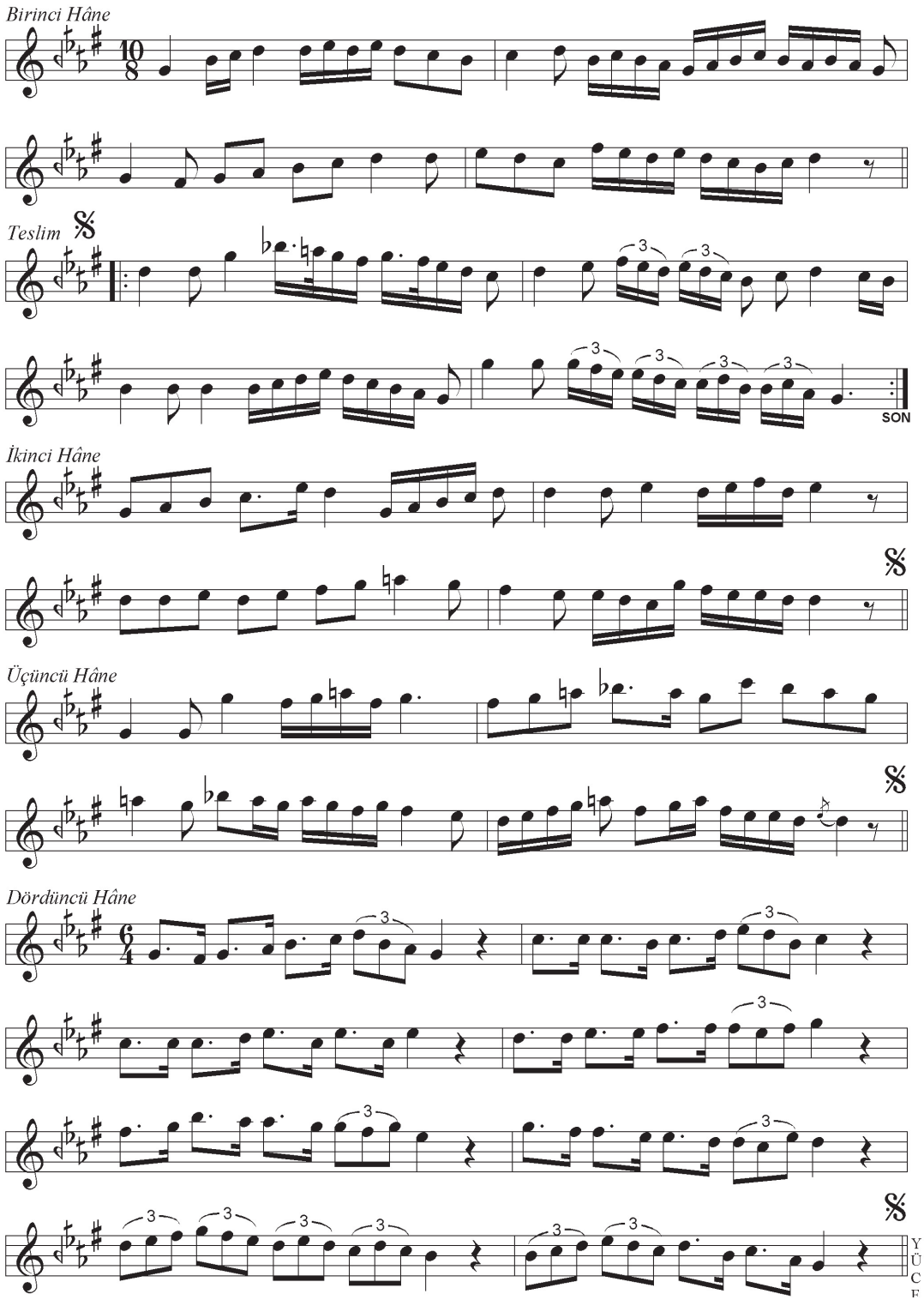
Kimse onun gerçek adını bilmiyordu. Bu özelliklerinden dolayı büyük küçük, genç yaşlı herkes onu "*ZEHİR DEDE*" olarak tanıdı.

* Din dersi öğretmeni, araştırmacı - yazar. (1943-1992)

Kadem Nota Arşivi

Yâsin ÖZÇİMİ

Kânûnî-Ressam Erol Deran yazısında sık sık bir isimden bahsedilmekte ve o şahsın, kıymetli hocamız Erol Deran'ın hayatındaki ehemmiyeti vurgulanmaktaydı. Yazıda, bir de o kişinin bestekâr olduğu notu bulunuyordu. İsim, asıl mesleği askerlik olan Erol Deran'ın babası Burhanettin Deran. Bu durum beni ister istemez meraklandırdı ve Burhanettin Deran'ın eserlerini taramaya başladım. Sözlü ve enstrümental pek çok eseri olduğunu öğrendiğimiz Burhanettin Deran'ın, Zirgüleli Sûzinâk makamındaki Saz Semâîsi'ni sizlere sunuyorum.

Zirgüleli Sûzinâk Saz Semâîsi

Usûlü : Aksak Semâî — Beste:Burhanettin Deran