



**İSTANBUL MEDENİYET
ÜNİVERSİTESİ**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI

**FELSEFİ HERMENEUTİK BAKIMINDAN
CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Hasan Hüseyin ALBAYRAK

Temmuz - 2017



**İSTANBUL MEDENİYET
ÜNİVERSİTESİ**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI

**FELSEFİ HERMENEUTİK BAKIMINDAN
CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Hasan Hüseyin ALBAYRAK

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Mehmet Oktay TAFTALI

Temmuz - 2017

ONAY

İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans öğrencisi olan Hasan Hüseyin ALBAYRAK'ın hazırladığı ve jüri önünde savunduğu "Felsefi Hermeneutik Bakımından Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği" başlıklı tez başarılı kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Mehmet Oktay TAFTALI

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

İMZA

.....

Üyeler:

Yrd. Doç. Dr. Nihal Petek BOYACI GÜLENC

.....

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Selami VARLIK

.....

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi:

05.07.2017

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığım bu Yüksek Lisans tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle yazılmış orijinal bir çalışma olduğunu ve bu tezde;

- 1- Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;
- 2- Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açıkça ifade ederek gösterdiğimi;
- 3- Alıntılanan başkalarına ait tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. de dâhil olmak üzere) atıflarla belirttiğimi;
- 4- Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini kaynak göstererek atıfta bulunduğum gibi, yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi,

beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.

Hasan Hüseyin ALBAYRAK

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya çıkmasında ve tamamlanmasında emeği geçen kişilerin başında, danıŐman hocam Prof. Dr. Mehmet Oktay TAFTALI gelmektedir. Hem akademik, hem de hayata dair problemlerimde bana yol gösterdiği ve tez konusunun belirlenmesinden, bölümlerin satır satır okunmasına kadar her aŐamada göstermiŐ olduğu ilgi için kendisine sonsuz teŐekkürlerimi sunmak istiyorum.

Bu tezi yazmamda verdiği kitaplar ve tavsiyelerle büyük destekçim olan ve bana yön veren, yol gösteren hocam Prof. Dr. Cüneyd OKAY'a sonsuz desteği için,

Tezimi düzenlemede yardımcı olarak bana destek veren dostum ve sınıf arkadaŐım Yusuf BUHURCU'ya, mizanpaj ve düzenlemede bilgisine baŐvurduđum Ender BOZTRK'e, metnin gramer ve imlaya dair düzenlemesini yapan İbrahim Bilal DURAK'a, değerli zamanlarını ayırdıkları; tez yazım sürecinde karŐılaŐtıđım yabancı dildeki kavramları Türkçeye en uygun Şekilde evirme hususunda desteğini esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. Nihal Petek BOYACI GÜLENÇ'e ve hem sağladıkları motivasyonla hem de yol gstericilikleriyle baŐımın sıkıŐtıđı her an desteklerini esirgemeyen, ağabeylerim ve meslektaŐlarım Emre ÇELİKER ve Samet BÜYÜKADA'ya

Ve eğitim hayatımın her aşamasında büyük bir sabırla ilgi gösteren, yakın zamanda vefat etmesiyle görür gözümün görmez gibi, bilir aklımın bilmez gibi olduğu akıl hocam, rahmetli babam Nurettin ALBAYRAK'a ve hemen yanı başında yatan oğlu, ağabeyim Yaşar KürŐad ALBAYRAK'a, hakkını asladeyemeyeceğim kıymetli annem Muradiye ALBAYRAK'a ve her zaman destekçim olan saygıdeğer ağabeyim Muhammed Emin ALBAYRAK'a,

Sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

Hasan Hüseyin ALBAYRAK

skdar – 2017

İÇİNDEKİLER

ONAY.....	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÖZET	ix
ABSTRACT.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Felsefe-Bilim Açısından Müzik Sanatı.....	1
1.2. Türk Müziği.....	8
2. HERMENEUTİK YÖNTEM	11
2.1. Tanrı Hermes'ten Aristoteles'e Antik Dünyada Hermeneutiğin İpuçları	11
2.2. Modern Anlamda Hermeneutik.....	17
3. GADAMER VE FELSEFİ HERMENEUTİK.....	23
3.1. Estetik Boyut (Yöntem Sorunu).....	23
3.2. Kültür.....	26
3.3. Ortak Duyu (Sensus Communis)	28
3.4. Estetik Haz.....	30

3.5. Yaşantı	32
4. SANAT ESERİNİN HERMENEUTİK ANLAMI	35
4.1. Oyun Kavramı	35
4.2. Estetik Zamansallık	37
4.3. Yeniden İnşa ve Entegrasyon.....	39
5. FELSEFİ HERMENEUTİK BAKIMINDAN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİ	43
5.1. Müzik Hermeneutiği	43
5.2. Müzik ve Anlam	46
5.3. İfade, Anlama ve Yaşantı	50
5.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları.....	52
5.5. Cumhuriyet Döneminde Devletin Müzik Politikası ile İlgili Düzenlemeleri	57
5.6. Müzik İnkılâbının Atatürk Dönemi (1924-1938)	62
5.7. Müzik İnkılâbının İsmet İnönü Dönemi (1938-1950).....	65
6. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ BESTECİLERİ	69
6.1. Cemal Reşit Rey (1904-1985)	70
6.2. Hasan Ferid Alnar (1906-1978).....	72
6.3. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)	74
6.4. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)	76
6.5. Necil Kâzım Akses (1908-1999)	77
7. UFUKLARIN KAYNAŞMASI VE ZAMAN MESAFESİ.....	81
8. SONUÇ VE DEVAMIYLA SORULAR	85
KAYNAKÇA	89
ÖZGEÇMİŞ	95

ÖZET

Müzik ve müzik eğitimi, antik çağlardan beri insan hayatında etkin rol oynayan bir unsurdur. Hermeneutik ise ipuçları antik dünyada da bulunan fakat modern anlamda Schleiermacher ile geliştirilmeye başlanmış bir yöntemdir. Araştırmamızda sosyal bilimlere hedef alan ve pratik bir genel hermeneutik olan Gadamer'in felsefi hermeneutik yaklaşımını kullanacağız. Bu pratik genel hermeneutikle, Erken Cumhuriyet Dönemi bestecileri "Türk Beşleri" ekseninde, Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müziğindeki çağdaşlaşma çalışmalarını inceleyeceğiz. Felsefi hermeneutik yaklaşımın temelleri anlatıldıktan sonra, felsefe-bilimin bugün de konusu olan, müzikte anlam ve içerik problemi, Cumhuriyet Dönemi'nde; Türk müziğindeki çağdaşlaşma çalışmalarının yaşandığı yıllar olan 1924 ile 1950 arasında ele alınacaktır.

Çalışmanın amacı, anlamanın bir şey bize hitap ettiğinde başladığını, "yorum"un ise kültürel, tarihsel ve siyasi öğelerle iç içe olduğunu ve felsefi hermeneutiğin müziğe tatbik edilebilir olduğunu göstermektir. Yöntem probleminde başlanarak, felsefi hermeneutiğin temel kavramları incelenecek; ardından sanat eserinin hermeneutik anlamı ele alınarak, Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müziğindeki çağdaşlaşma çalışmaları incelenecektir. Son olarak, sonuç ve çalışmanın bize bıraktığı sorular paylaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Gadamer, Hermeneutik, Müzikte Anlam, Türk Beşleri, Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği, Felsefi Hermeneutik.

ABSTRACT

Music and its education have been played an active role in humankind's life since ancient times. As to hermeneutic, its origin might be found in antient world, however, it was developed by Schleiermacher in a modern sense. Methods such Linguistic, legislative and theological hermeneutic was put away, and a general hermeneutic was tried to be created. Gadamer's philosophical hermeneutic method, which is a practical general hermeneutic and targets social sciences, is a method that we will use in our study. With this practical general hermeneutic method, within the scope of "Turkish Fives", we will examine the modernization studies in Turkish Music during Republic Period. Having laid a foundation of Philosophical Hermeneutic method, the problem of content and sense in music, which is a current subject, in Republic Period; the years between 1924 and 1950, in which the modernization studies in Turkish is lived, will be discussed.

When it comes to purpose of the study that is to show that philosophical hermeneutic is an applicable method to music and it lives in the same pocket with cultural, historical and political items which we call as comment and that understanding starts when something starts to address us. Starting with problem of method, basic concepts of philosophical hermeneutic will be examined; then modernization studies in Turkish Music during Republic Period will be investigated, by taking the hermeneutic meaning of work of art. Lastly, the questions which the study and the conclusion leave us, will be shared.

Key Words: Music, Gadamer, Hermeneutic, Sense in Music, Turkish Fives, Republic Period Turkish Music.

1. GİRİŞ

1.1. Felsefe-Bilim Açısından Müzik Sanatı

Müzik, insan hayatında sanat ve sanat eğitiminde etkin rol oynamaktadır. Müziği, insanların duygu ve düşüncelerini ses ile anlatma sanatı olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda müziğin, insan hayatında ve gelişiminde önemli bir unsur olduğunu söylememiz mümkündür. Müzik aynı zamanda evrensel bir dil görevi görmektedir. Müzik aynı ülkeden olmasa bile insanları kaynaştıran, ortak bir paydada buluşturan bir amaçtır.¹ İki veya daha fazla sayıda müzisyen aynı dili bilmeseler dahi bazı müzikal şifreler, müzik dili aracılığıyla uyumlu bir şekilde müzik yapabilmektedir. Bu bakımdan müzik, aynı dili bilmeyen iki kişiyi kendi diliyle ortak bir paydada buluşturabilir. Müziğin doğuşu ile ilgili hipotezler belli başlı üç kaynaktan gelmektedir: Doğadan; doğanın taklidinden, insandan ve insanın yaşamakta olduğu toplum ilişkilerinden.² Müzik sözcüğünün bize nereden geldiğine bakarsak:

MÜZİK sözcüğüne gelince; bize Fransızca “musique” teriminin okunuşundan geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Fransızca’ya girişi ise “Mus veya Musa” sözcüğüne, Latin dillerinde aidiyet bildiren “ique” ekinin getirilmesi ile olmuştur. Grek mitolojisindeki genel adı ile “mus” denilen; ağaçlar üzerinde, yaşayan, yarı kuş yarı kadın biçiminde olan, güzel sesleri ile şarkılar söyleyen, bu şarkıları duyan insanları büyüleyen tanrıça adı bugün kullandığımız müzik kelimesinin köküdür. Türkçe’de kullanılan diğer bir

¹ Fakı Can Yürük, “Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitiminde ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı”, Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, Afyon 2006, s. 4.

² Edip Günay, *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 16.

sözcük olan “Musiki” terimi kök olarak Grek dilindeki “Mousiké Tekhné”den gelmekte olup, Arap ülkelerinde söylenen biçimi dilimize yerleşmiştir.³

Buradan yola çıkarak, müziği; yarı tanrısal, büyüleyici bir fenomen olarak değerlendirebiliriz.

Müziğin evrensel bir dil görevi görmesini, yani müzik ile dil arasındaki bağıntıyı aşağıdaki aşamaları göstererek özetleyebiliriz:

Dil

1. Konuşmayı taklit etmek
2. Kelimeleri heceleyerek öğrenmek
3. Gramer çalışmak

Müzik

1. Tekrarlayarak öğrenmek
2. Nota sistemi ve müzik kurallarını öğrenmek
3. Müzik teorisi çalışmak⁴

Aşamaların benzerliğinden anlaşıldığı gibi, müziği, araştırmamızda bir dil olarak değerlendirmemiz mümkündür. Belirttiğimiz gibi aynı dili bilmeyen iki müzisyenin müzik dili aracılığıyla iletişim kurması ve eser icra etmesi mümkündür. Burada ele almamız gereken soru bu iletişim türünün dil olarak tanımlanıp tanımlanamayacağıdır. Müzik bir dil olarak ele alındığında, metin için sorulan “yazarın niyeti” sorunu, müzik için de “bestecinin niyeti” formunu alabilmektedir. Fakat bu ve müziğin bir dil olup olmaması sorusu araştırmamızın alanına girmemektedir. Bunlar, başka hermeneutik sorunlardır.

Konumuza geri dönecek olursak, müziğin tanımını şu şekilde yapabiliriz:

Mûsikî: Bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir

³ Günay, *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, s. 19.

⁴ Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 1. Baskı, New York: Norton & Company, 1997, s. 1-2.

şekilde bir araya getirilme sanatıdır. Mûsikînin iki ana unsurundan biri ses, diğeri ritimdir.⁵

Ses fenomeni, cisimlerin titreşmesi ile meydana gelen fiziksel bir olaydır. İki çeşit ses mevcuttur: Bunlar ölçülü ve ahenkli sesler yani müzikal sesler ile ölçsüz ve ahenksiz sesler yani müzikal olmayan sesler, gürültüdür.⁶

Felsefe-Bilim açısından müzik sanatını ele alındığında müziğin matematik temelleri Pythagoras tarafından atılmıştır. Yıllarca ses yasaları üzerine çalışarak ses uyumu ve uyumsuzluğunu incelemiştir. Hatta müzisyen olmamasına rağmen diatonik skalayı kendisinin bulduğu söylenmektedir. Pythagoras'ın konu hakkında nasıl çalıştığı net olarak bilinemese de şöyle bir açıklama mevcuttur:

Bir gün armoni sorunu üzerine tefekkür ederken, Pythagoras, örsün üzerinde bir parça metal döven bir demircinin önünden geçmiştir. Büyük çekiçler ile küçük çekiçlerin çıkardığı sesler arasındaki tizlik farklarını görüp, bu seslerin kombinasyonlarından oluşan armoni ve ahenksizlikleri dikkatle hesaplayarak, müzik aralıklarıyla ilgili ilk ipucuna ulaşmıştır. Dükkâna girmiş, aletleri dikkatle inceleyip, ağırlıklarını not ederek, evine dönmüş ve evinin duvarından çıkan uzun bir ahşap kol yapmıştır. Bu kol üzerinde, düzenli aralıklarla yapı ve ağırlık bakımından birbirinin benzeri olan, 4 tel germiştir. Her birine, farklı ağırlıklar asmıştır. Bu farklı ağırlıklar, demircinin farklı çekiçlerine karşılık gelmektedir. Pythagoras bundan sonra, birinci ve dördüncü tellere birlikte vurduğunda, oktavin armonik aralıklarını verdiğini ve ağırlığı artırmanın, teli ikiye bölmekle aynı etkiye yol açtığını bulmuştur.⁷

Pythagoras'ın felsefesinde müzik, matematik bilimindeki olmazsa olmazlardan biriydi. Armoniler, mutlak bir biçimde, matematik oranların hükmündeydi. Müzik bilimini kesin olarak nitelendirdikten sonra, bulmuş olduğu armonik aralık yasasını doğanın bütün fenomenlerine tatbik etti. Ayrıca Pythagoras, telli çalgıları çok üstün tutuyor ve talebelerini kulaklarını flüt ve zil sesleri ile bozmaması hususunda uyarıyordu.⁸

⁵ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, 8. Baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2007, s. 35.

⁶ Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, s. 35. Elbette Müziğin tanımı döneme, yaklaşıma, obje yorumuna göre değişmektedir. Fakat biz çalışmamızda bu tanımı kullanmayı uygun gördük.

⁷ Turgut Özgüney, "Pythagoras'ın Müzik Felsefesi", *Düşün-ü-yorum*, Sayı 56, (Ocak 2015), s. 2.

⁸ Özgüney, *Pythagoras'ın Müzik Felsefesi*, s. 3.

Platon ise müziği Pythagoras'ın düşüncesinin üzerine inşa etmesine rağmen, bazı Pythagorasçıları eleştirmektedir. Platon *Devlet*⁹ adlı eserinde iki farklı Pythagorasçı müzisyen tipinden söz etmektedir: İlki müziğe yaklaşımı ve araştırması sadece pratik amaçlardan ileri gelen, ikincisi ise; sorgulayan, yani seslerin arasındaki sayısal ilişkileri ve armoni yasalarını araştıran müzisyenlerdir. *Devlet*'te iyi ve mutlu insanlarla, adaletli ve mutlu topluma ulaşmanın yolları aranmış, düşünceler bu bağlam üzerinden üretilmiştir. Bu topluma ulaşmanın yolu eğitimidir. Tabii öncelikle ruhun eğitilmesi gerekmektedir. Bu ruh eğitimindeki, ölçülü olma hususunda, müzik büyük bir rol oynar. Müzik, karakterlerin eğitiminde yararlı ve vazgeçilmez bir araç olmasına rağmen, duyguları etkileme ve yönlendirme niteliğinden kaynaklı olarak aynı zamanda bir tehdittir.¹⁰ Müzik eğitiminin yanı sıra, Platon sanat kuramında, sanat eserini taklit, benzetme (*mimesis*) olarak değerlendirmektedir:

- Demek ki üç türlü sedirin üç de ustası var: Ressam, dülgere, Tanrı. (...)
- Tanrı, ya canı öyle istediği için, ya da başka bir türlü olamayacağı için tek bir sedir yapmış, o da sedirin aslı, özüdür. Bu türlü iki sedir yapmamış Tanrı, yapmayacak da hiç bir zaman. (...)
- Tanrı bunu biliyordu her halde. Şu veya bu sedirin değil, tek gerçek sedirin yaratıcısı olmak istediği için bir tane yapmış asıl sediri. sedirin özünü. (...)
- Peki, Tanrıya sedirin, daha başka nesnelere yaratıcısı diyelim mi öyleyse? (...)
- Ya dülgere, ona sedirin işçisi diyelim mi?
- Diyelim
- Ressam ne oluyor peki? Ona da sedirin işçisi, yapıcısı diyebilir miyiz?
- Hiç de diyemeyiz.
- Öyleyse sedirin nesi olur ressam?
- Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi demek uygun olur gibi geliyor bana.
- Güzel! Demek bir şeyin aslından üç derece uzağını yapana benzetmeci diyorsun.¹¹

Tanrının yarattığı, hakiki ve asıl olan sedir ideası; bu hakikatten bir adım uzaktaki kopyası dülgere tarafından yapılan sedir ve hakiki olmaktan en uzakta olan, taklidin de taklidi ressamın yaptığı sedirdir. Yani taklit (*mimesis*) olan sanat eseri, ontolojik olarak ikinci sırada olan doğal nesnelere kopyası olması bakımından hakikatten üç kere uzaklaşmış durumdadır.¹²

⁹ Platon, *Devlet*, Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985

¹⁰ Nesrin Akan, "Platon'da Müzik Anlayışı", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, İstanbul 2009, s. 74

¹¹ Platon, *Devlet*, 597b-598a

¹² Muharrem Hafız, "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi", *Journal of Islamic Research*, Vol.26, No.1, (Şubat 2016), s. 46.

Aristoteles¹³'in sanat kuramı, kökeni itibariyle Platon'un *mimesis* teorisine dayanmasına rağmen; farklı bir yoldan ilerleyerek, sonunda ileri derece bir sanatsal üretim kavrayışına ve sanatsal kategorilere ulaşarak *mimesis* teorisinin sınırlarını değiştirir.¹⁴ Sanatsal yaratma, Aristoteles için "değişme"yi ifade eder. "Nitekim bütün sanatlar, bütün meydana getirmeye yarayan (productif) bilimler, kuvvetlerdir; çünkü onlar bir başka varlıkta veya bir başka şey olarak sanatçıda değişmenin ilkeleridir."¹⁵ Bu değişmenin ise etkinlikten çok esere yönelik olması daha iyidir: "[...] amaçlarda kimi farklar var gibi görünüyor; çünkü kimi amaçlar etkinliklerin kendileridir, kimi amaçlar da bunlardan ayrı bazı eserlerdir. Amaçları eylemlerden ayrı eserler olanlarda, eserler doğal olarak etkinliklerden daha iyidirler."¹⁶ Aristoteles'in sanat kuramınının *mimesis*'e dayandığı nokta epos, tragedya, komedy, dithrambos şiir ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmının genel olarak taklit (*mimesis*) olduğu düşüncesidir. Lakin bu taklit Platon'dan farklı olarak üç imkâna sahiptir:

Aşağıdaki araştırma, [*poetik*] sorunlar (düşünceler) ve çözümleri, bu sorunların sayıları ve çeşitleri üzerine ışık tutmak istiyor. Çünkü, ozan tıpkı ressam yahut başka herhangi biçim verici sanatçı gibi taklit edici bir betimleyicidir. Buna göre de azanın şu üç olanaktan belli birini zorunlulukla taklit etmesi gerekir. Yani, ya (1) nesnelere nasıl *idiyeler yahut* nasılsalar; ya da (2) nesnelere, *mythos'lara* yahut *insanların* inançlarına göre nasılsalar; yahut da (3) nesnelere, nasıl olmaları *gerekiyorsa*, o şekilde betimlemelidir.¹⁷

Bu tanımlama ile Aristoteles, sanatı basit bir betimleme olmaktan çıkartmaktadır. Aristoteles için müzik eğitimi, faydalı veya zorunlu olduğundan değil, yüksek ve özgür kişilere yakışır nitelikte olduğu için çocuklarımıza vermemiz gereken bir eğitim türüdür. Çünkü müzik, daha çok karakter üzerinde etki yapan ve bu şekilde doğru bir eleştirel değerlendirme yeteneğine sahip insanlar meydana getiren

¹³ Aristoteles'in müzik anlayışı ve müzik eğitimine dair ileri okuma için bk. Aristoteles, Politika VIII

¹⁴ Emir H. Ülger, "Aristoteles'te Poetikanın Doğası ve Sınırları", *Dört Öğe*, Yıl 2, Sayı 4, (Ekim 2013), s. 195

¹⁵ Aristoteles, *Metafizik*, Ahmet Arslan (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996, 1046b

¹⁶ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, Saffet Babür (çev.), Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2007, 1094a

¹⁷ Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, 1460b 1

bir iyilik uyarıcısıdır. Tabii bunun yanı sıra müzikten alınan zevkin de çokça faydaları vardır.¹⁸

Hegel, sanatın sistematik açıklamasını, onun tarih üzerine açılımı ile birleştirir. İlk olarak sanat üç ana tarza ayrılır: Sembolik, romantik ve klasik. Sonrasında ise sanat, dallara ayrılır. Bu dallar ise; mimari, heykel ve resim, müzik ve şiirdir.¹⁹ Adorno'nun çalışmalarına baktığımızda da Kant'ın ve Hegel'in felsefesinin izlerini açıkça görebilmekteyiz. Hegel'in bu bakımdan Adorno'nun temellerini atan filozoflardan biri olduğu söylenebilir. Hegel, prensip olarak, enstrümantal müziğe ve özellikle çağdaş Viyana klasisizmine karşı durmaktadır. Kendisi sözlü müzikleri daha fazla hissettiğini açıkça belirtmiştir. Bununla birlikte içine kendisini de dâhil ettiğini düşündüğümüz amatörlerin, sözlü, "konuya ilişkin" müzik tercih ettiğini söylemiştir. Hegel'in burada bahsettiği, "konuya ilişkin", "içerik" durumundan kastedilen, bugün de müzikte tartışmalara sebep olan "duygu" konusudur. Hegel'in düşüncesinde, "içeriğin örtülü" olduğunu hissetmek ve müziğin içeriğinin iç hayatla bağlantılı olması gerekli unsurlardır. Bu bağlamda uygun müzik içeriği, öznel olan iç yaşamın duyguları ve hissidir. Hatta Hegel, bazı müzik formlarının, konunun iç doğasına daha yakın veya daha belirgin bir şekilde karşılık geldiğini ve bu sebeple ruhta olup bitenleri daha iyi ifade edebileceğini iddia etmektedir.²⁰

Adorno²¹'ya geldiğimizde ise filozof-müzisyen olan Adorno'nun sanat alanındaki sıra dışı ve eleştirel düşünceleri, postmodern sanatın temel kavramlarının oluşmasında büyük rol oynamıştır. Müziğin tahakküm gücünü ve buna izin veren bestecileri eleştirirken, müzikteki yenilikçi ve özgün tutumları savunmuştur. Sanat eserlerinden toplumsal yasalara ulaşmayı amaçlamış, müzik eserinin içeriğine

¹⁸ Aristoteles, *Politika*, Mete Tunçay (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, VIII 3 - VIII 5

¹⁹ Michael Inwood, "A Hegel Dictionary", Metin Bal (çev.) *The Blackwell Philosopher Dictionaries*, Oxford: Blackwell Publishers, 1999 s. 19.

²⁰ Julian Johnson, "Music in Hegel's Aesthetics: A Re-Evaluation", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31. No. 2, (Nisan 1991), s. 152.

²¹ Adornocu bakış açısından popüler türk müziğine dair ileri okuma için bk. Michael (Mihalis) Kuyucu, "Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı", *Trt Akademi*, Vol.1, No.1, (Ocak 2016)

ulaşmanın önemini irdelemiştir.²² Adorno ve Frankfurt Okulu düşünürleri, sanatta toplumsallığı ve eleştireliliği savunmuş, “biçim-içerik” sorunu üzerinde durmuşlardır. Biçim-içerik sorunu aslında biçimin tözünde nasıl bir içerik bulunabileceği sorunudur. İçerik sorunu bugün müzik hermeneutiğinin de üzerinde durduğu: “Eser ne söylüyor?”, “Besteci ne söylemek istemiş?” sorularını cevaplamaya çalışır. Adorno da, Hegel’in savunduğu gibi, müziğin mutlaka bir içeriği olduğunu savunmaktadır. İçeriği olmayan bir müziğin herhangi bir anlam taşıması mümkün gözükmemektedir. İçeriğin varlığını kabul ettiğimizde ise sanatçının öznelliği ve bu öznelliğin toplumsal gerçeklikten bağımsız olmadığı yadsınamaz gerçeklerdir. Bu düşünce, felsefi hermeneutiğin temel iddialarını desteklemektedir. Hatta bestekâr, diğer sanatları icra eden sanatçılara kıyasla, olanak olarak içeriğini daha özgür bir biçimde ifade edebilir. Adorno’nun düşüncesine göre, içerik aydınlanmacı ve özgürleştirici olmalıdır. Aydınlanmacı ve özgürleştirici müzik ise, çelişkili iki yanın birlikteliğini sergileyen, diyalektik çelişkiyi yansıtan müziktir.²³

Müziğin dil olup olmadığı, eğer dil ise nasıl bir dil olduğu sorusu hâlâ net, sınırları çizilmiş bir cevaba sahip değildir. Müziğin Pythagoras ile başlayan Felsefe-Bilim serüveni, ses yasaları üzerine odaklanırken; günümüzde biçim-içerik sorununa, yani eserin veya bestecinin bize neyi anlatmaya çalıştığına yönelmiştir. Bu biçim-içerik sorunu beşinci bölümde ele alacağımız müzik hermeneutiğinin de araştırma alanına girmektedir. Ana hatlarıyla müziğin ne olduğunu ve felsefe-bilim içerisinde nasıl bir serüven yaşadığını ele aldıktan sonra, şimdi de araştırmamıza nesne olan Türk müziğinin nasıl bir serüven yaşadığını, tür olarak nasıl bir müzik olduğunu ve Türklerin müzik ile olan ilişkisini ele alalım.

²² İlker Kömürcü, “Adorno’nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Vol.2, No.2, (Bahar 2010), s. 11.

²³ Kömürcü, *Adorno’nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi*, s. 14-15.

1.2. Türk Müziği

Türklerin en eski devirlerden beri “pipa” ve “kopuz” adlı entrümanları kullandıkları bilinmektedir. Macarlar ve Ukraynalılar, Osmanlı Rumeli’ne geçmeden çok önce, Atilla’nın orduları ile gelen “kopuz”u tanımışlar ve kullanmışlardır. Bir eski Çin seyyahı Turfan ahalisinin seyahate çıktıklarında mûsikî aletlerini yanlarında taşımasından, bu derecede müziğe tutkun olmalarından söz etmiştir. Hatta başka Çin kaynakları da Türkler’in mûsikî ile ilgisini gerek Göktürkler’de gerekse Uygurlar’da askeri mûsikînin mevcudiyeti ile belirtmişlerdir. Eski Çin kaynaklarının Türk müziği hakkında neden önem teşkil ettiğini İsmail Hakkı Özkan şu şekilde bize aktarmıştır:

Eski Çin seyyahlarından birinin, Türkler’in seyahate çıkarken bile sazlarını beraberinde götüreceği kadar mûsikîye düşkün olduklarını itiraf etmesi çok kuvvetli bir dayanaktır. Çünkü, Çinliler ile Türkler o devirde düşman iki toplum durumundadır. Buna rağmen Türklerin mûsikîye olan düşkünlüğünü, Çin seyyahı bile inkâr edememiştir. Bu konu başka açıdan da ilgi çekicidir. Sazını gittiği yere beraber görüme alışkanlığı, yüzyıllar boyu Türkler’in terketmediği bir gelenek hâlinde bugün bile Anadolu’da bütün tazeliğiyle yaşamaktadır. Gurbete çıkan Türk imajı, yüzyıllar boyu olduğu gibi bugün de bizde, bağlamasını omzuna vurmuş giden bir insan figürü olarak benimsenmiştir. Gerçek de bu yoldadır. Askere giden gencin bağlamasını beraberinde götürme alışkanlığı bir gelenek olarak devam etmektedir.²⁴

Bağlamasını omzuna vurmuş giden insan figürü ve buna benzer diğer figürler, hermeneutik açıdan bakarsak; anlamamızı, değerlendirmemizi, yorumlamamızı sağlayan birer ön şarttır. Yani Türk müziğini, hatta herhangi bir konuyu değerlendirebilmemiz için, öncelikli olarak gelenek hakkında bilgi sahibi olmamız gerekmektedir. Türk müziğine, onun sahip olduğu geleneğe, zaman mesafesine ve klasikliğine ve hatta Türklere ait olmayan kaynaklara bile bakarak; Eski Yunan’a ve Batı’ya, saplı sazların Asya’dan gitmiş olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Kopuzun böyle bir seyahatinin olması, sapı üzerinde bulunan sistem ile kendini Batı’ya tanıtmış olduğunu hatta belki de Batı’da kullanılan sisteme fikir vermiş olabileceğini düşündürmektedir. Bu açıdan baktığımızda Türklerin kimseden müzik almaya ihtiyacı olmadığını hatta bazılarının müzik verdiğini bile söyleyebilmemiz mümkün müdür?

²⁴ Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, s. 23.

Daha ileriki zamanlara bakacak olursak Osmanlılarda padişahların, sultanların ve onların tüm ailelerinin müzik eğitimi aldığını görürüz. Hatta Osmanlı padişahları içerisinde besteci ve icracı olanlar dahi vardır. Örneğin; Türk müziğini ilk kez çok sesli olarak ortaya koyan kişinin V. Murad olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda V. Murad, Osmanlı padişahları içerisinde Batı tarzında en çok eser veren sultanlardandır. Bu zengin Türk müziği kültürünün ise Batı müziğine ve Batı bestecilerine ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Cumhuriyet ile birlikte müzik politikası değişmiştir. Genç neslin çok sesli müzik eğitimi almak için Avrupa'ya gitmesi ve ardından ülkeye dönüşleri ile konumuz olan, Türk mûsikîsi ve Batı müziğinin yeni sentezleri ortaya konmuştur.²⁵

Türk müziği, günümüzde dünya üzerindeki en yaygın iki müzik türünden biridir. Bunlardan biri tonal, çok sesli müzik dediğimiz Batı müziği; diğeri ise modal yani tek sesli, makam müziği dediğimiz müziktir. Türk müziği, modal müzikler içerisinde en yaygın, başta gelen, sistemleştirilmiş ve gelişmiş bir müziktir. Türk müziği ile alakalı söylenmeden geçilemeyecek bir diğeri husus ise, gerek zengin ses sistemi ile, gerek makam ve usûl zenginliği ile her türlü duygu ve bu duyguların nüanslarını bile ifade edebilmeye uygun olmasıdır.²⁶

Görüldüğü gibi köklü bir geleneğe sahip olan Türk müziğinin ne olduğuna ve nasıl gelişim süreci izlediğinden bahsettikten sonra, araştırmamız için yöntem olarak belirlediğimiz hermeneutiğin tarihsel serüvenine giriş yapabiliriz.

²⁵ Yürük, *Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitime ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı*, s. 4-5.

²⁶ Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, s. 31.

2. HERMENEUTİK YÖNTEM

2.1. Tanrı Hermes'ten Aristoteles'e Antik Dünyada Hermeneutiğin İpuçları

Gadamer ve felsefi hermeneutiğe giriş yapmadan önce, genel anlamıyla hermeneutiğin ne olduğuna bakmalıyız. Hermeneutik, başlangıçta teolojinin bir dalı olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonrasında ise filoloji ve hukuk ile bağlantılı bir kavram hâline gelmiştir. Ardından, hukuksal, bilimsel ve felsefi hermeneutik gibi dallara ayrılmıştır. Zamanla, “anlam” üzerine odaklandığı için, tüm insan bilimlerinin temelini oluşturan bir konum kazanmıştır.²⁷

Hermeneutik kavramını incelerken ilgilenmemiz gereken iki nokta vardır. Bunlardan birincisi tanrı Hermes, ikincisi ise hermeneutik kavramının oluşturulduğu, Grekçe “hermeneuein” ve “hermeneia” sözcükleridir. Hermeneutik kavramı, Grekçede yorumlamak anlamına gelen “hermeneuein” fiilinden ve isim olarak da yorum anlamına gelen “hermeneia” sözcüğünden türetilmiştir:

Hermes'le ilişkilendirilen bu “anlayışa gelme”ye ait aracılık ve mesaj getirme süreci, *hermêneuein* ve *hermêneia*'nın antik çağda kullanılan üç temel anlam yönlerinin

²⁷ Naciye Taşdelen, “A Hermeneutic Approach to The English Translation of Bilge Karasu's Göçmüş Kediler Bahçesi and Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”, Hacettepe Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Ankara 2014, s. 21.

hepsini de içerir. Bir örnek olması maksadı ile fiil halini (*hermêneuein*) ele alırsak bu üç yön: (1) kelime şeklinde seslice *ifade etmek*, yani “söylemek”; (2) *açıklamak*, bir durumu açıklamak; ve (3) *tercüme etmek*, yabancı bir dilden tercüme etmek gibi. Bu üç mananın hepsi de İngilizce bir fiil olan “to interpret,” (yorumlamak) ile anlatılabilir; ancak bunların her birisi yorumlamanın özel ve anlamlı bir yönünü oluşturmaktadır. O halde yorumlama, hem Yunanca ve hem de İngilizce kullanımı içerisinde oldukça değişik üç meseleye işaret etmektedir: sözlü telaffuz, akli bir açıklama ve diğer bir dilden tercüme. Bu durumda da aslı “Hermes süreci”nin devreye girdiği fark edilebilir: Her üç durumda da yabancı, ilginç, zaman, yer veya deneyim ciheti ile ayrı bir şey, bilinen, mevcut, anlaşılabilir hale getirilmektedir; sunuşu, açıklamayı veya tercüme gerektiren bir şey bir şekilde “anlaşılır hale getirilmekte”, “yorumlanmaktadır.”²⁸

Yani hermeneuein sözcüğünün ilk anlamı söylemek veya ifade etmektir. Tabii buradaki “söyleme” aynı anda yorumlama anlamı da taşımaktadır. Hermeneuein sözcüğünün bu ilk anlamı aslında Hermes’in, tanrı ile insanlar arasında bir aracı olması, elçi görevi görmesi yani “duyurma” fonksiyonu ile bağlantılıdır. Kavramın ikinci anlamı ise izah etmek, açıklamaktır. İfade etmek bir yorumdur, izah etmek ise yorumun bir formudur. Bu şekilde yorumun iki formu ortaya çıkmaktadır: söylemek ve izah etmek. Hermeneuein’in son yönü ise “çeviri yapma”ya dairdir. Kişiye yabancı, anlaşılmaz veya garip gelen şeyler; tercüme vasıtasıyla kişilerin diline ve anlama dünyasına girer. Yani tercümanlık, iki farklı evren arasında, Hermes’in yaptığı gibi aracılık yapmaktır. Çeviri yalnızca dilsel bir problem değildir. Mütercim, birbirinden farklı iki evren arasında, bir aktarım yapmaktadır. Burada sadece dil ve gramer değil; tarih, gelenek, niyet vb. gibi konular da önemlidir. Yani hermeneutik problemleri anlamamızda çeviri faaliyeti önemli bir husustur.²⁹

Bildirme, haber verme, çeviri yapma ve açıklama sanatı olan hermeneutiği anlamak için, tanrı Hermes’e de bakmak gereklidir. Tanrıların elçisi olan Hermes, tanrıların mesajlarını insanlara iletmektedir. Bu iletim, tanrıların mesajlarının sadece aktarımı değildir. Bu tanrıların emirlerinin birer açıklamasıdır. Hermes, bu emirleri insanların diline, onların anlayabileceği şekilde çevirmektedir. Grek tanrısı Hermes’in tanrıların emirlerini insanların anlayabileceği şekle tercüme edip onlara ulaştırmasından sonra bile, tanrıların emirleri net olarak anlaşılmamaktadır. Burada, yeniden yorumlama devreye girmektedir. Anlama, yeniden yorumlamayı

²⁸ Richard E. Palmer, *Hermenötik*, İbrahim Görener (çev.), İstanbul: Anka Yayınları, 2003, s. 41.

²⁹ Banu Alan, “Bir Felsefi Yöntem Olarak Hermeneutik”, Muğla Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Muğla 2008, s. 6-7.

gerektirmektedir. Hermeneutik sürecin her basamağında daima bir yorumlama söz konusudur. Tanrı Hermes tarafından yorumlanan emirlerin insanlar tarafından yeniden yorumlanması Grek kültüründe yeni bir etkinliği, hermeneutiği başlatmıştır.³⁰

Hermeneutiğin tanımı, tarihsel gelişime ve farklı düşünürlerin elinde kazandığı boyutlara göre değişmektedir. Hermeneutiğin temel kavramlarından olan “anlama”, “metin”, “yorum” ve “açıklama”nın niteliğinden kaynaklanan belirsizlikler herkesin üzerinde uzlaşabileceği bir hermeneutik tanımının yapılmasını imkânsızlaştırmaktadır. Boeckh’in aktarımına göre; Yunan felsefesi temelinde felsefelerini oluşturan Romalılar için hermeneutik “düşüncenin ifadesi, düşünceyi başkalarına anlaşılır kılmak”tır. Bu bağlamda hermeneutik aslında tefsir ve tefsir metodolojisi ile anlamdaş olup, belli bir gelenek içerisinde söylenmiş şeyleri açıklama ve aktarma sanatıdır.³¹

Burhanettin Tatar’a göre, modern anlamda hermeneutik Schleiermacher ile başlasa da, kelime eski Yunan tanrısı Hermes ile bağlantılı olduğundan ve klasik Yunan felsefi eserlerinde zaman zaman yer aldığından, bu tarihçeyi Eski Yunandan başlatmak mümkündür. Hermes, tanrıların mesajlarını ölümlülere iletirken, bu mesajları onların anlayabileceği bir dile çeviriyordu. Bu, tanrılar dünyasına ait bir bağlamı, insanların dünyasına aktarmaktır. Tabii tanrı Hermes’in iletmediği, mesajın sadece bir aktarımı değil açıklamasıdır. Burhanettin Tatar’ın iddiasını desteklemek için işaret ettiği üç nokta şunlardır: Mitolojik kökenden sonra gösterebileceklerimizden ilki; Homeros’un eserlerine rasyonel bir açıklama getirmek gayesinde oluşturulan alegorik gelenektir. İkincisi, Eski Yunan dinine ve kehanetlerine yorum getirme çabalarıdır. Bunu ilk kısımda da dile getirdiğimiz teolojinin bir dalı olarak yorumlamak mümkündür. Üçüncü ve son olarak ise, hermeneutik kelimesine yer veren bazı felsefi eserlerin varlığı gösterilebilir.³²

³⁰ Alan, *Bir Felsefi Yöntem Olarak Hermeneutik*, s. 9-11.

³¹ Burhanettin Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, 1. Baskı, İstanbul: Vadi Yayınları, 2016, s. 31.

³² Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 9-10.

Bu bakış açısıyla, Platon'un *İon* diyalogu³³ şairlerin yorumlanması üzerine yazılmış en eski hermeneutik kaynak olarak değerlendirilebilir:

Bu diyalogda Sokrates, iyi bir Homeros yorumcusu olan ozan İon'la konuşmaktadır. Diyaloga göre Homeros gibi büyük şairler, tanrısal sözlerin aktarıcısı ve birinci derecede yorumcusudurlar. Sokrates'e göre "musalardan şairlere aktarılan güç, onlardan da daha başka şairlere geçer ve bir zincir uzanır.. [sic] şairlerin konuları üzerine bu kadar güzel şeyler bulup söylemeleri sanatla değil tanrısal bir vergiyle" gerçekleşmektedir. Bu anlayışta ozanlar da "şairlerin elçisidirler". Sokrates'e göre yorumlama ve aktarma yetisi, hekimlik, balıkçılık, çobanlık gibi, yöntemleri ve ustalığı kolayca öğrenilebilen ve sınırları belli bir sanat değildir. Yorumlama bu alanların hepsini kapsayan geniş bir anlama etkinliğini gerektirir. Bu ise tanrısal bir vergi olarak görülür. Burada hermeneutiğin ilk kullanımları bakımından önemli görülen yön, Platon'un şairin yorumlama edimini bütün sanat alanlarını kapsayan bir genel anlama biçimi olarak görmesi, bunu da şairin teknik donanımına değil tanrısal olarak bahşedilen bir yetiye bağlamış olmasıdır.³⁴

Burada hermeneutik kelimesi "söylenen bir şeyi açıklama sanatı" olarak kullanılmaktadır. Asıl olan, sözün kendisinin doğru veya yanlış olması değil; söylenen şeyin doğru olarak anlaşılmasıdır. Platon'un, dil anlama hususundaki dil ve kavramlarına yaklaşımını, H. G. Gadamer eserlerinde motivasyonunu, amacını, yönünü ve bağlamını yani kısaca "ruhunu" dikkate almadan anlaşılabilir salt bir önermenin olmadığı şeklinde iletmiştir. Anlaşılması gereken şey, söylenenden ziyade, söylenen aracılığıyla henüz söylenmeyen, dilin bağlantıları içinde kendini ele verendir.³⁵

Platon'dan sonra Aristoteles, *Retorik*³⁶ adlı eserinde, yazılı bir eserin bütününü oluşturan parçaları ayırıştırma, farklı üslup biçimlerini birbirinden ayırma ve metaforların etkisi gibi konuları incelemiştir. Kendisinin bir başka eseri olan *Poetika*'da ise: Eserin özünü ve amacını belirleyerek, buradan hareketle, yapıtın iç ve dış formu ile etkin elemanlarını araştırır. Aristoteles'in bu çalışmaları, Dilthey tarafından hermeneutiğin öğretisi haline getirilmesinde önemli adımlar olarak değerlendirilmektedir.³⁷ Aristoteles'in dikkat çekici bir diğer eseri ise *Yorum*

³³ Platon, *Diyaloglar*, Teoman Aktürel (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, s. 261-275.

³⁴ Seval Bulutoğlu, "Dilthey ve Gadamer'de Hermeneutiğin Kapsamı ve İşlevi", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Yayımlanmamış YLT*, İstanbul 2009, s. 10.

³⁵ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 11.

³⁶ Aristoteles, *Retorik*, Mehmet H. Doğan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

³⁷ Bulutoğlu, *Dilthey ve Gadamer'de Hermeneutiğin Kapsamı ve İşlevi*, s. 11.

*Üzerine*³⁸ (*Peri Hermeneias*) adlı metnidir. Lakin bu eserde, bugün kullandığımız “yorum” kavramı değil; özne ve yüklem ilişkisini sağlayan gramer yapısı incelenmiştir. Aristoteles’in hermeneutik ile ilgisi, bu eserinden çok, ahlak ile ilgili düşüncelerinde bulunmaktadır.³⁹

Hermeneutik problemin kalbi aynı geleneğin tekrar tekrar farklı bir tarzda anlaşılması ise, problem evrensel olan ile tikel olan arasındaki ilişkidir. Anlama, evrensel olanı belirli bir duruma uygulama meselesidir. Aristoteles, hermeneutikle ve onun tarihsel boyutu ile ilgilenmemiş; fakat ahlaki eylemde aklın rolünün temellendirilmesi ve tespiti ile ilgilenmiştir. Aristotelesçi etik de bu bağlamda hermeneutiğe temel oluşturmakta önemli bir basamak hâline gelmektedir. Aristoteles’in tartıştığı sorun, ahlaki bir bilginin olup olmadığı ve ahlaki bir varlık olarak insanda bilginin rolünün ne olduğudur. Etiğin matematiksel bir kesinliğe ulaşması imkânsızdır. Zaten bu kesinliği istemek de mantıklı ya da olanaklı değildir. Gerekli olan ahlaki bilince katkıda bulunmaktır. Ahlaki bilgi asla objektif bir bilgi değildir. Çünkü özne gözlemlediği şey karşısında seyirci değildir, o gözlemlediği şeyle zorunlu olarak dolaysız bir şekilde karşı karşıya kalır.⁴⁰ Aristoteles, “ahlaki iyi” sorusunu “insan açısından iyi” olarak ele alır. Bilgiyi “olmakta olan”dan ayırmaz. Bilgi, olmakta olan tarafından belirlenen ve olmakta olanı belirleyen bir şeydir. Bu tanımlamayla, ahlaki durumlardaki anlama (*phronesis*⁴¹) faaliyeti, belirli bir gelenek içinde ortaya çıkar, dinamik bir süreç olarak işler ve belirli bir mantıksal önerme ve yöntem içerisinde tutulamaz. Buradaki asıl nokta: Anlama faaliyetinde bulunan insanın, anladığı şeyden bağımsız bir varlık olarak değerlendirilememesi ve bu insanın, kendisini sürekli bu sorunlarla yüzleşmiş bir biçimde bulmasıdır. İçinde

³⁸ Aristoteles, *Yorum Üzerine*, Saffet Babür (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

³⁹ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 10-11.

⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2009, s. 69-73.

⁴¹ Phronesis kavramının “aklı başındalık”, “pratik bilgi”, “ihtiyat” gibi farklı şekillerde Türkçeye çevirileri mevcuttur. Bu hususta belirgin bir uzlaşma olmadığı için biz kavramı kullanırken referans aldığımız metinlerin çevirilerine sadık kalmayı uygun gördük.

bulduğumuz durumun bizden görmemizi istediği şey, basit bir görmenin çok ilerisinde olan bir anlama (*nous*) gerektirmektedir.⁴²

Nikomakhos'a Etik'in "Altıncı Kitap"ında, Aristoteles; akli başındalık (*phronesis*) sahibi kişileri şu şekilde anlatmıştır:

Kimlere akli başında dediğimize bakarak akli başındalık konusunu ele alabiliriz. Öyle geliyor ki, akli başında kişinin işi, sağlıkla güçle ilgili olanlar gibi ayrıntılarda değil, bütünüyle iyi yaşama ile ilgili olarak nelerin kendisinin için iyi ve yararlı olduğu konusunda yerinde düşünebilmektir. Kişilere, sanatı olmayan nesnelere erdemli bir amacı ile ilgili olarak iyi akıl yürüttükleri zaman, "bir şey konusunda akli başında" dememiz de bunu gösteriyor. Dolayısıyla genel anlamıyla kim iyi düşünürse o akli başında olsa gerek.⁴³

Bununla birlikte akli başındalığa, içeriğinden kaynaklı olarak ölçülülük adını da vermekteyiz. Akli başındalık insani iyilerle ilgili, akılla giden, doğru ve uygulayıcı bir huydur.⁴⁴ Akli başındalığın uygulamaya yönelik olması ve temel bir erdem olması ise:

Ayrıca akli başında yalnızca geneli değil, ayrıntıları da bilmeli. Çünkü eylemle ilgili, eylem ise tek tek nesnelere ilgili. Bunun için öteki alanlardaki deneyimli kişiler gibi, bilmedikleri halde bazı bilgilerden daha uygulayıcı kişiler vardır. Biri hazım ve sağlık için hafif etin iyi olduğunu biliyor, ama hangi etin hafif olduğunu bilmiyorsa, sağlık kazandırmaz, bunu kuş etinin hafif olduğunu bilen biri daha çok başarır. Akli başındalık ise uygulamayla ilgilidir. Dolayısıyla her ikisine de, ama daha çok berikine sahip olmak gerekir. Öyleyse bu açıdan [*sic*] da temel bir erdem olsa gerek.⁴⁵

Yani akli başındalık hermeneutik yöntemde uygulama açısından önemli bir husustur. Sonuç olarak konuyu modern hermeneutikle ilişkilendirmeye çalışacak olursak uygulamanın, anlama fenomeninin sonradan ortaya çıkan bir unsuru olmadığını, bir bütün olarak anlamayı belirlediğini görürüz. Yorumcu metni kendisine uygulamaya çalışır, lakin burada amaç metni anlamak dışında bir şey değildir. Yorumcu, metni anlamak için kendisinden ve içinde bulunduğu özel herme-

⁴² Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 11-12.

⁴³ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, 1140a 25 - 35.

⁴⁴ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, 1140b 10 - 20.

⁴⁵ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, 1141b 10 - 25.

neutik durumundan kurtulmaya çalışmamalıdır, metni bu durumla ilişkilendirmelidir.⁴⁶

Modern anlamda hermeneutik Schleiermacher ile başlamış olsa da, Boeckh'in de aktardığı gibi, kanaatimizce Antik Yunan'da bugünkü şekliyle bir disiplin olmamasına rağmen hermeneutikten bahsetmek mümkündür. Bunun yanı sıra bizlere hermeneutikle alakalı ipucu sunması açısından Aristoteles'in aklı başındalık (*phronesis*) kavramı, günümüz hermeneutik anlayışında hâlâ önem teşkil etmeye devam etmektedir.

2.2. Modern Anlamda Hermeneutik

Modern anlamda hermeneutiğin tanımına bakacak olursak: F. A. Wolf için, hermeneutik, yazarın düşüncesini, onun kendi metninden yola çıkarak mutlak ve zorunlu bir biçimde ortaya çıkarma sanatıdır. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, Wolf için hermeneutik rasyonel bir karaktere sahiptir. Yani metinden tek bir anlamın oraya çıkma ihtimali vardır. Sonrasında bu düşünceye Schleiermacher tarafından itiraz edilecektir.⁴⁷

19. yüzyıla kadar, dilsel, hukuksal ve teolojik hermeneutik olarak üç tür özel hermeneutikten söz edilmektedir. Bu dönem hermeneutiğinin temel ilkesi, metnin bütününden hareketle parçalarının anlaşılmasıdır. Yani dinî metinleri anlamak için, onları birleştiren kutsal yasalara bakmamız; edebî metinleri anlamak için ise retorikten hareketle, bağlamın ve temel öğelerin ortaya çıkması gerekmektedir. Parçaları yorumlayabilmek, metnin bütünüyle ve bu bütünün diğer parçaları ile ilişkisinden hareketle mümkün olmaktadır.⁴⁸ Schleiermacher ise bu üç tür hermeneutiği ortak bir potada eriterek, yeni bir hermeneutik içeriği oluşturmuştur. Bu hermeneutik, genel bir hermeneutiktir. Hatta kendisi "gramatik" ve "psikolojik" olarak iki açılıma yöntemini dile getirmiş ve bu şekilde, anlama teorisini gramere ve yazarın psikolojisine dayandırarak hermeneutik tarihinde bir ilki gerçekleşt-

⁴⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, s. 87.

⁴⁷ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 32.

⁴⁸ Bulutoğlu, *Dilthey ve Gadamer'de Hermeneutiğin Kapsamı ve İşlevi*, s. 76.

tirmiştir. Schleiermacher'ın etkisi, hermeneutiği bir yorumlama sanatından veya bir teknikten ileriye taşınması, bir felsefi disiplin hâline getirmesidir. Kendisinden önce, hukuk metinleri hukuksal hermeneutiğe, kutsal metinler teolojik hermeneutiğe, edebî metinler ise filolojik hermeneutiğin doğmasına yol açmıştı. Schleiermacher ise metnin türünden veya alanından bağımsız olarak, tüm alanlara tatbik edilebilecek yeni bir anlama ve yorumlama stili geliştirmiş, bu sayede 19. yüzyılda felsefi hermeneutiğin kurucusu sayılmıştır.⁴⁹ Schleiermacher hermeneutiği, genel bir anlama ve yorumlama teorisine dönüştürmüştür. Bu yüzden onun anlayışı “genel hermeneutik” olarak adlandırılmaktadır. Hermeneutik genel bir alan olmayıp, içerisinde farklı alanlar barındırmaktadır. Lakin Schleiermacher'ın amacı, farklılıkların üstünde, genel bir hermeneutiğin sınırlarını çizmektir. Üç farklı özel hermeneutik olan dilsel, hukuksal ve teolojik hermeneutik; sistematik olmamalarının yanı sıra, anlamanın genel yasalarına da sahip değildir. Genel hermeneutiğe olan ihtiyaç bu noktada ortaya çıkmaktadır.⁵⁰ Schleiermacher, hermeneutiği, bir “anlama sanatı” olarak tanımlamıştır. Tabii hermeneutik sadece “anlama” sanatı değil, aynı zamanda “yanlış anlamadan kaçınma” sanatıdır.⁵¹ Kendisi daha önce anlaşılan bir şeyin takdim edilmesi ile veya farklı dillerde yazılmış anlaşılması güç metinlerin anlaşılması ile ilgilenmez. Konuşma sanatı olan retorik ile anlama sanatı olan hermeneutik, yakın ilişki içerisinde. Schleiermacher'e göre konuşma, düşünmenin dışsal yanıdır. Bu açıdan bakıldığında ise hermeneutik düşünme sanatının bir parçasıdır. Bu bakış açısı ise hermeneutiği felsefi alana çekmektedir.⁵² Dilin şekilsel yapıya indirgenmesine karşı olan Schleiermacher'ın hermeneutik anlayışında, yazarın niyeti esastır, bunun için iki şey yapılabilir. Birincisi yazarın içinde yaşadığı dil dünyasını anlamak, ikincisi ise yazarın zihin ve ruh halini anlamaya çalışmaktır. Bu kısaca,

⁴⁹ Alan, *Bir Felsefi Yöntem Olarak Hermeneutik*, s. 26.

⁵⁰ Serap Bayer, “Modern Hermeneutikte Yöntem Kavramı ve Gadamer Hermeneutiğinde Yönteme Bakış”, Mersin Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Mersin 2011, s. 19-20.

⁵¹ Muhammed Bahadır Güllü, “Hermeneutics and The English School Gadamer's Hermeneutics and Wight's Approach to International Theory”, Orta Doğu Teknik Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Ankara 2004, s. 7.

⁵² Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 32.

yazarın dünyasını yeniden inşa etmektir.⁵³ Konuşma ve yazma eylemi, eş zamanlı olarak hem dil hem de hayat süreci ile bağlantılıdır. İfade edilen şeyin kişisel gelişimin bir parçası olarak görülmeden dilsel süreçte rol oynaması mümkün değildir. Yani Schleiermacher, metnin dilsel anlamda yorumunu “gramatik”, yazarın kişisel ve zihinsel durumu açısından yorumlanmasına ise “psikolojik” veya “teknik” yorum olarak adlandırmaktadır. Dilsel anlamda yorum metnin genel boyutlarını, teknik veya psikolojik yorum ise yazarın tercih ettiği türden, tarihsel şartlarından, yani onun bireyselliğinden ortaya çıkarak metnin özel boyutunu göz önüne serer.⁵⁴

Schleiermacher’den sonra hermeneutiğin büyük temsilcilerinden biri olan Dilthey’in gayesi ise sistematik ve tarihsel bir çerçeve içerisinde, mümkün olan en yüksek kesinlik derecesi ile insani, toplumsal ve tarihsel alanlara ait bilginin felsefi temellerini ortaya koymaktır. Tarihi sağlam temellerle anlayabilmemiz için, doğa bilimleri modelinden farklı olarak başka bir bilgi teorisi gerekmektedir. Dilthey’in görüşü, doğa bilimlerinin “açıklama” yöntemi ile çalıştığı, lakin sosyal bilimlerin “anlama” yöntemi ile çalışması gerektiğiydi. Burada Dilthey tarafından sosyal bilimler olarak kastedilen; tarih, filoloji, hukuk, karşılaştırmalı din, sanat eleştirisi, psikoloji, iktisat ve sosyoloji gibi disiplinlerdir. Bu bilimlerin “anlama” yöntemi ile çalışması gerekliliği, onların inceleme alanlarının özelliğinden kaynaklıdır. Sosyal bilimlerin ilgi alanı, insanların ürünleridir ve bu insanların ürünleri, bu alandaki objeler yenilenemez, bir defalık ve bireyseldirler.⁵⁵ Burada bahsettiğimiz yöntem problemini gelecek bölümde “Estetik Boyut” başlığı altında daha detaylı incelemek üzere şimdi yarıda bırakarak, Dilthey’in amacına tekrar dönelim. Dilthey, hermeneutiğe tarihî bilgilerin olanaklarını göstermek ve bu yolda ona epistemolojik bir bilgi vermek ister. Kendisinin bu yoldaki amacı, bir tarihsel akıl eleştirisi yaparak, Kant’ın *Arı Usun Eleştirisi*⁵⁶’ni tamamlamaktır. Dilthey için hermeneutik “kaydedilmiş ifadeleri anlama metodolojisi”dir. Filolojinin temeli ise bu yorumlayarak açıklama

⁵³ Mehmet Ulukütük, “Anlama ve Gelenek: Gadamer’in Felsefi Hermeneutiğinde Anlamada Gelenegin Rolü Sorunu”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Van 2008, s. 19-20.

⁵⁴ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 17-18.

⁵⁵ Emel Karakaya, “Hermeneutik-Psikoloji İlişkisi Bağlamında Gadamer Hermeneutiğinin İncelenmesi”, Erciyes Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Kayseri 2015, s. 12-13

⁵⁶ Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, Aziz Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınevi, 1993

sanatıdır. Bu sanatın bilimi de hermeneutiktir. Tabii, Dilthey’de bu hermeneutik tanımını kendi içerisinde paradoksaldır:

Bununla birlikte Dilthey, özü itibarıyla tarihsel olan insan bilimlerine temel bulmaya çalışırken tarihsellik ile metodoloji arasında bir uzlaşma noktası aradığı için hermenötiğe, tarihsel bilginin imkanını gösterme ve onu elde etme araçlarını bulma yolunda epistemolojik bir görev vermek ister. Bu yüzden Dilthey’de hermenötiğin tanımını sonuçta kesine yakın bilgi ve tarihsel bilinç arasında mekik dokuyan bir tanıma dönüştür. Bir başka ifadeyle Dilthey’de hermenötiğin tanımını kendi içinde paradoksaldır.⁵⁷

Burada bizim için önemli olan husus, aklın tarihselliğini gözden kaçırmamaya çalışarak insani bilimlere felsefi temel oluşturmaya çalışan Dilthey’in, hermeneutiğe nasıl bir işlev yüklediğidir. Kendisi Schleiermacher’den farklı olarak “anlama”yı dile dayandırmamış, doğrudan hayatın kendisinden kaynaklanan bir etkinlik ya da kategori olarak görmüştür. Bunun sonucunda anlama, insan hayatı içinde eylemlerle, jestlerle, mimiklerle veya eserler aracılığıyla kendini dil içerisinde ifade eder konuma gelmiştir.⁵⁸

Heidegger, *Varlık ve Zaman*⁵⁹ adlı eserinde hermeneutiği, Dilthey’deki sosyal bilimler üzerine bir düşünme olmaktan çıkararak; bu bilimlerin üzerinde inşa edildiği ontolojik zeminin açıklanması şeklinde görevlendirir. Bu ontolojik açıklamanın “hermeneutik” olarak tanımlanmasının nedeni bu zeminin asla epistemolojik bir temellendirmeye konu olamayacağı ve ancak sürekli bir yorumlama ile tecrübe edilebileceğidir. Bu şekilde Heidegger’de hermeneutik, yoruma yapılan vurgu nedeniyle aslında metafiziğe bir karşı çıkış olarak tanımlanmıştır. Zamansal anlama imkânının gerçekleştirilmesi, Heidegger’de “hermeneutik” olarak belirir. Hermeneutik, bir yol bulma sanatıdır. Bizim de bakış açımızı oluşturacak Gadamer’e geldiğimizde; kendisi hermeneutiğin “yorumlama sanatı” olduğu tanımları kabul etmekle birlikte, hermeneutiği en temelde “uzlaşma sanatı” olarak tanımlamaktadır. Burada kastedilen, anlaşılması zor veya güç söz ya

⁵⁷ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 35.

⁵⁸ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 22-23.

⁵⁹ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Kaan H. Ökten (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008

da yazıları ortak anlama zeminine çekerek metin ile yorumcu arasında ortaya çıkan uzlaşmazlıkları gidermektedir⁶⁰:

Gadamer, asıl anlamanın yorumcunun kendi anlam ve hakikat dünyası ile metinlerin anlam ve hakikat dünyalarının karşılaşması ve mümkün olduğu ölçüde kaynaştırılması esnasında gerçekleştiğine işaret ederek hermenötiğin bir uzlaşma sanatı olduğunu söylemektedir. Kuşkusuz bu tanımda retoriğe (pratik bir durum içinde karşıdakini sözle ikna etme sanatı) köklü bir yer verilmektedir. Hermenötik, burada artık bir bilim ya da felsefi bir düşünme değil, insan hayatının ancak karşılıklı diyalog içinde kendini başkalarına açabileceğine işaret eden pratik boyutuyla ele alınmaktadır. Gadamer'e göre, pratik boyutu açısından bakıldığında eskilerin tanımladığı şekliyle "doğru anlama sanatı" olarak hermenötiğin, belli bir takım metodolojik kurallara veya bu kuralların algılanma tarzına pek de bağımlı olmadığı görülecektir. Herkesin doğal olarak sahip olduğu anlama kabiliyeti çaba sonucu birinin ötekini aşmasını sağlayan bir yeteneğe dönüşebilir. Burada teori sadece bunun niçin olduğunu söyleyebilir. Yani teori, praksis'in ardından soyutlama yoluyla konuyu irdeler.⁶¹

Bu şekilde Gadamer'in felsefi hermeneutiği, konumunu genel pratik hermeneutik karşısında daha açık hâle getirmektedir. Felsefi hermeneutik, pratik genel hermeneutikten ortaya çıkmıştır, kendisi bu pratik genel hermeneutiği yönlendiren bilinçlilik durumudur. Araştırmamızla ilişkilendirmek gerektiğinde, Gadamer'in felsefi hermeneutiğini ölçüt olarak ele alarak müzik eserinin biçim ve içerik dünyası ile dinleyicinin anlam ve hakikat dünyasının "eserin doğru anlaşılması" için olabildiği ölçüde kaynaşması gerektiğini öne sürebiliriz. Bu iki anlam dünyası birbiri ile herhangi bir kesişim noktasına sahip olmadığı takdirde ortaya çıkan anlamın "doğru anlam" olmaması kuvvetle muhtemeldir.

Schleiermacher ile başlayan modern hermeneutiğin serüveni, 19. yüzyılda sosyal bilimciler için doğa bilimlerinininkinden farklı olarak yeni bir yöntem geliştirmeye olanak tanımıştır. Bu yöntem daha önceki özel hermeneutiklerden (dilsel, hukuksal, teolojik) farklı olarak, sosyal bilimler için kullanılacak genel anlama metodunu, genel hermeneutiği oluşturmaya yöneliktir. Şimdi Gadamer'in felsefi hermeneutiği içerisinde hem bahsettiğimiz bu yöntem problemini hem de iddiamızı destekleyecek kavramları ele alalım.

⁶⁰ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 35-36.

⁶¹ Tatar, *Üç Derste Hermenötik*, s. 37.

3. GADAMER VE FELSEFİ HERMENEUTİK

3.1. Estetik Boyut (Yöntem Sorunu)

Hakikat sorununu, sanat tecrübesinden doğan bir problem olarak ele alırsak, öncelikle hümanist gelenek içerisindeki yöntem problemine bakmak, konuyu daha açık hâle getirecektir. Kullanılan yöntemi ele alarak, sosyal bilimlerin hümanist gelenek için önemini inceleyeceğiz. Sosyal bilimler kavramının tarihsel serüvenine bakacak olursak sosyal bilimler kavramının (*Geisteswissenschaften*), tümevarım mantığını “ahlaki bilimler”e uygulama imkânlarını ana hatlarıyla çizmeye çalışan John Stuart Mill’in *Mantık*⁶² (*A System of Logic*) kitabının çevirmeni ile popüler hâle geldiğini görürüz. Çevirmen “ahlaki bilimler” kavramını *Geisteswissenschaften* ile karşılamıştır. Tabii burada vurguladığımız sorun Mill’e has bir sorun olmayıp, deneysel bilimlerin temelini oluşturan tümevarım metodunun, sosyal bilimler için geçerli tek yöntem olduğudur. Yani sosyal bilimler bireysel fenomenleri ve süreçleri tahmin etmek amacıyla, benzerlikler, düzenlilikler ve kurallar tesis etmeye çalışmaktaydı. Doğa bilimleri bu kuralları oluşturacak yeterli veriyi her zaman sağlayamadığı için, bu amaca her zaman ulaşamayabilir bir yapıdadır. Örneğin meteoroloji ile fizik, yöntem bakımından aynıdır, lakin meteorolojinin verileri eksiktir; bu sebeple tahminleri kesin değildir. Aynı şey ahlaki ve sosyal olgular için de geçerlidir. Bu bağlamda, sosyal bilimci sonuçların nedenlerini ortaya çıkarmaktan çok, çeşitli düzenlilikler tespit etmektedir. Doğa bilimlerinin kullandığı tümevarım metodunu, sosyal veya tarihsel fenomenlere tatbik ederek, onları bilim statüsüne

⁶² John Stuart Mill, *A System of Logic*, 8. Baskı, New York: Harper&Brothers, 1882. 6. kitapta tümevarım mantığını “ahlaki bilimler”e uygulama imkânları ana hatlarıyla çizmeye çalışılmıştır.

yükseltmemiz mümkün değildir. Bu şekilde elde edilen bilginin sosyal bilimlerin doğasına aykırı olmasının yanı sıra, bu yöntem onların doğasını doğru kavrayamamamıza yol açacaktır. Burada “bilim” derken neyi kastederseniz edelim; tikel vakaların hizmet ettiği şey, asla kendisinden hareketle oluşturulacak bir yasanın doğrulanması değildir. Tarihsel araştırmada ideal olan olgudan hareketle yasa oluşturulması değil, daha çok o olguyu eşsizliği ve evrensel somutluğu içerisinde anlamaya çalışmaktır. Olgu ne kadar deneye elverişli olursa olsun amaç, bir yasanın bilgisine ulaşmak ve genişletmek değil, aksine, olan şeyin bu şekilde olmasının nasıl gerçekleştiğini anlamaktır.⁶³

Bu bakış açısı, bizi başka türden sorularla karşı karşıya bırakmaktadır. Bir olgunun nasıl gerçekleştiğini kavradığı için öyle olduğunu anlayan bilgi, hangi tür bir bilgidir? Burada “bilim” derken kastettiğimiz şey nedir? Bu bilgilerin hem tür hem de amaç bakımından farklı olduğunu kabul etsek bile, doğa bilimlerinin idealine bağımlı kalırsak sosyal bilimleri, negatif bir biçimde “kesin olmayan bilimler” diye tanımlamamız gerekecektir. Burada Hermann Helmholtz’un yaptığı ayrımı bakmak iki farklı tür tümevarımı daha net görmemizi sağlayacaktır:

Helmholtz şu iki tümevarım türünü birbirinden ayırır: Mantıksal tümevarım ve sanatsal (artistic)- içgüdüsel / sezgisel tümevarım. Fakat bu, yaptığı ayrımın temelde mantıksal değil, psikolojik bir ayrım olduğu anlamına gelir. Her iki bilim türü de tümevarımlı çıkarımları kullanırlar; fakat anlam bilimleri kendi çıkarımlarına bilinç dışı bir süreçle ulaşırlar. Bu yüzden, anlam bilimlerinde tümevarım pratiği özel psikolojik şartlara bağlıdır. Bu pratik bir tür ölçülülüğü ve başka entelektüel kapasiteleri de - sözün gelişi, zengin bir hafızayı ve otoritelerin kabulünü de - gerektirir; oysa, doğa bilimcinin kendisinin bilincinde çıkarımları bütünüyle kendi aklını kullanmasına bağlıdır. İnsan bu büyük doğa bilimcisinin bilimsel pratiğini evrensel olarak bağlayıcı bir norma dönüştürmesinin baştan çıkarıcılığına direndiğini kabul etse bile, Mill' in *Mantık*'ından aşına olduğu tümevarım kavramı dışında, anlam bilimlerinin işleyişini karakterize edebileceği hiçbir mantık terimine sahip değildir.⁶⁴

Ayrıca Helmholtz’a göre sosyal bilimlerin, mantıksal bakımdan farklı bilimler olmasından kaynaklanan işleyiş tarzının anlaşılmasının nedeni, doğa bilimlerinin yöntem idealinin tarihsel olarak türetilmeye ve bir bilgi teorisi olarak sınırlandırılmaya çalışılmasıdır.

⁶³ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008, s. 3-5.

⁶⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 6.

Sosyal bilimler için tümevarım metodunu öneren Mill'in çalışmasına karşı çıkan ve sosyal bilimlerin temelini atmak için onlarca yıl harcayan Dilthey, kütüphanesindeki Mill'in *Mantık* kitabına şu notu düşmüştür: "Ön yargılı dogmatik empirizmin yerini alabilecek gerçek empirik prosedür yalnızca Almanya'dan doğabilir. Mill, tarih eğitiminden mahrum kaldığı için dogmatiktir."⁶⁵ Lakin bu sözleri sarf edebilmesine rağmen Dilthey'in kendisi de o an elindeki tek model olan doğa bilimleri modelinden ciddi bir şekilde etkilenmekteydi. Dilthey, her ne kadar sosyal bilimlerin bilgi teorisi (epistemolojik) bakımından bağımsızlığını savunsa da, "yöntem" diye adlandırdığımız şey, modern bilim içerisinde her yerde varlığını sürdürür; lakin örnek teşkil etmesi açısından yalnızca doğa bilimlerinde biçim kazanır. Sosyal bilimlerin kendilerine ait yöntemi yoktur. Sosyal bilimlerde "yöntem" in ve diğer mantıksal ön kabullerin ne ölçüde anlamlı olduğu, Helmholtz ile tartışma konusu olmuştur. O, sosyal bilimler için hafızaya ve otoriteye vurgu yaparken, bu soruşturmasında "bilinç" kavramını değil, "psikolojik ölçülülük" kavramını tercih etmiştir. Burada ise sorulması gereken soru bahsedilen ölçülülüğün temelinde neyin yattığı ve kendisinin nasıl kazanılabileceğidir. Sosyal bilimlerin bilimselliği "yöntem" den çok burada aranmalıdır.⁶⁶ Burada sorulabilecek bir diğer soru ise, acaba Helmholtz'un kullandığı "psikolojik ölçülülük" kavramını temellendirmek için, daha önce de bahsettiğimiz Aristoteles'in *phronesis* kavramını örnek oluşturucu biçimde kullanıp kullanamayacağımızdır.

Sosyal bilimlerde tümevarım metodu ile bilgi elde etmek mümkün değildir. Zaten sosyal bilimler böyle bir amaca hizmet etmez. Sosyal bilimcinin yaptığı çeşitli düzenlilikler tespit etmektir. Sosyal bilimci, vakalardan yola çıkarak yasa oluşturmaz. O, eşsiz olan her vakayı evrensel somutluğu ve bağlamı içinde anlamaya çalışır. Sosyal bilimler alanının ilgi konusu olan olguların deney ve gözlemlerle incelenebilir bir formda olması mümkündür. Lakin olgu bu formda olsa dahi sosyal bilimci için amaç yine yasa oluşturmak veya genişletmek değil, olanın nasıl bu şekilde olduğunu anlamaktır. Burada sorulabilecek soru ise, olgunun nasıl gerçekleştiğini kavrayan

⁶⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 8.

⁶⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 8-10.

bilginin ne türde bir bilgi olduğu ve bizim sosyal bilimler derken “bilim”den kastettiğimizin ne olduğudur. Şimdi sosyal bilimlerde olanın nasıl bu şekilde olduğunu kavramamıza yardımcı olacak temel kavramlara geçebiliriz.

3.2. Kültür

Epistemolojik olarak doğrulaması yapılamasa da kültür (*bildung*)⁶⁷ kavramı on sekizinci yüzyıldaki büyük fikirlerden biriydi ve on dokuzuncu yüzyılda sosyal bilimlere nefes alıp vereceği alanı oluşturmuştu. Genellikle açık seçiklermiş gibi kullandığımız sanat, tarih, yaratıcılık, dünya görüşü, tecrübe, dış dünya, içsellik, ifade, stil ve sembol gibi kavramlar, aslında ciddi bir tarihsel zenginliği barındırırlar. Kültür kavramını ve bu kavramın önemini vurgulamaya çalışırken, kavrama dair daha önce yapılmış bir inceleme⁶⁸ bize kavramın tarihçesi hakkında genel bir çerçeve sunmaktadır. Kavramı anlamamıza yol gösterici olması açısından, Herder’in tanımı olan: “İnsanlığı eğitim / kültür yoluyla yükseltmek” iyi bir referans noktasıdır. Kültür kavramı ile kastettiğimiz, nitelik olarak saf bir entelektüel veya ahlaki çaba değil, bunun ötesinde hissiyata ve karaktere dayalı bir zihin eğilimidir. Oluştan varlığa aralıksız bir geçiş olduğu ön kabulü ile yola çıkarsak kültürün, oluş sürecinin kendisinden çok, sonucu işaret ettiği görülür. Elbette bu sonuç teknik şekilde inşa edilen bir sonuç değildir; sürekli, devinim halinde ve gelişim sürecinin içerisinde. Bunun sonucunda kültür kavramı sürekli değişen, dinamik bir kavram hâline gelmektedir. Dinamik olması bakımından kültür kavramının doğayı (*physis*) çağrıştırmaması basit bir tesadüf değildir. Çünkü her iki kavramın da ereği sadece kendisidir. Örneğin, bir gramer kitabının amacı kendine doğru değildir. Gramer kitabı, dil yetisini geliştirmek için bir amaçtır. Fakat kişi, kültürle ve kültür içinde şekillenerek kendisi hâline gelir. Kişi kültür ile kendisi hâline geldikten sonra kültür işlevini yitirmez, aksine muhafaza eder ve konumunu daha sağlamlaştırır. Bu bağlamda kültür tarihsel bir kavram olmakla birlikte, sosyal bilimler için de yöntem açısından önem taşır. Kültürün yöntem içerisindeki önemine örnek olması açısından

⁶⁷ Gadamer, orijinal metinde (Wahrheit und Methode) kültür kavramını *bildung* ile karşılamaktadır.

⁶⁸ Ferhat Bayık, “Kültür Kavramının Tarihsel ve Felsefi Yönlerden İncelenmesi”, Akdeniz Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Antalya, 2014.

Hegel'in *Geist*'ını gösterebiliriz. *Geist*'in varlığı ile kültür fikri ciddi bir bağlantıya sahiptir. Hatta Hegel, felsefenin varoluşunun şartının kültürde bulunduğunu da ifade etmektedir.⁶⁹

Helmholtz'un sosyal bilimlerin yöntemini açıklarken sanatsal duyarlılık ve ölçülülük diye adlandırdığı, aslında zihnin özgür hareketinin sınırlarını çizen kültür kavramıdır. Tabii burada kültürün hafızaya olan etkisini sadece bir genel yetenek veya kapasite olarak almak yanlıştır. Unutma, hatırlama ve zihinde tutma gibi insanın tarihsel oluşumuna ait olan ve bu tarihsel oluşuma katkıda bulunan her şey kültürün birer parçasıdır. İnsan her ne kadar hafızasını şekillendirmeye çalışırsa çalışsın, yine de hafızasının mutlak sahibi olamaz. Elbette kişi istediği şeyi hafızasında tutar, diğerinin hafızasına girmesini engeller. Fakat hafıza fenomeni, yalnızca bir psikolojik yeti değildir. O, sonlu tarihsel bir varlık olan insanın aslında temel unsurudur. Unutma ise, zihin için bir yenilenme imkânıdır, *Geist* bu şekilde uzun zamandır bilinen bir şeyi, yeni ile çeşitli noktalarda kesiştirerek farklı bir perspektife sahip olabilir.⁷⁰

Bir şeyi "ölçülü" diye ifade edebilmemize rağmen, ölçülülüğü formüle edemez ve ölçülülüğün temel unsurunun ne olduğunu açıklayamayız. Fakat Helmholtz'un bahsettiği ölçülülük, sosyal bilimler için işlev teşkil eden bir "ölçülülük" türüdür. Bu ölçülülük sadece bir duygu veya bilinçli olma durumu değil, eşzamanlı olarak aynı *phronesis*teki gibi bir bilme durumu, bir varlık modudur. Bu bilme durumu kültürle bağdaştırıldığında rahatlıkla anlaşılabilir bir niteliktedir. Eğer kişi, sosyal bilimlerdeki faaliyeti esnasında ölçülülüğe ihtiyaç duyacaksa, estetik olana ve tarihsel olana karşı hassasiyet sahibi olmalıdır. Bu hassasiyet sadece kişinin doğal donanımının bir parçası olmadığı için, sadece duygudan değil, estetik ve tarihsel bilinçten de söz edebilmekteyiz. Bu bilme durumunda, doğa bilimlerinde olduğu gibi "nedenlerini bilmek" bir ön şart değildir. Kişi eğer estetik duygusuna sahipse güzel ile güzel olmayanı, yüksek kaliteli ile düşük kaliteli olanı birbirinden nasıl ayırt etmesi gerektiğini bilir, buna karşı bir hassasiyeti vardır. Bütün bunlara

⁶⁹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 11-15.

⁷⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 20-21

rağmen kültür hâlâ bir prosedür, formüle edilebilir bir şey veya bir davranış değildir. Bir var-olan olarak kültür, oluşa giden, dinamik bir fenomendir.⁷¹ Kişi, kültürle ve kültür içinde şekillendiği için, kültür zihnin özgür hareket sınırlarını belirleyen ve kendinden bağımsız bir ön anlama ve yorum geliştiremeyeceğimiz şeydir. Şimdi kültür içerisinde, geleneğe ait olarak elde ettiğimiz “ortak duyu” kavramını ele alalım.

3.3. Ortak Duyu (Sensus Communis)

“Güzel konuşma” dediğimiz şey aslında iki anlama sahiptir. O, yalnızca ideal bir retorik değil, aynı zamanda doğru olanı söyleme anlamına da gelmektedir. Yani güzel konuşma bir şeyi sadece güzel ifade etmek değildir. Doğruyu söyleme iddiası felsefe hocaları kadar retorik hocalarına da aittir. Her ne kadar retorik sürekli felsefe ile çatışma hâlinde olmuş olduysa da, Sofistler kendileri hakkında iddia edilenin aksine hikmet sahibi olduklarını iddia etmekteydi. Bu, farklılık “gelenek” dediğimiz şeyin sosyal bilimler içinde kendi kendini idrak etme açısından neden önemli olduğunu göz önüne sermektedir. Bu tarz bir karşıtlığın ilk örneği: Aristoteles tarafından işlenen ve peripatetikler tarafından teorik hayat eleştirisi olarak geliştirilen *sophia* ve *phronesis* kavramları arasındaki ayrımdır. Örneğin geç dönem Roma hukuku da referans olarak teorik *sophia* modelinden daha çok pratik *phronesis* daha yakın durmuş ve bu bağlamda hukuk pratiğinin gelişmesine ciddi katkıda bulunmuştur.⁷²

Pratik bilgi ile retorik bilgi arasında yapılan ayırım, araştırmamıza yön vermesi açısından önemli bir ayrımdır. *Phronesis*, yani pratik bilgi, farklı bir bilgi türüdür. O, öncelikle somut bir alana yönelmiş bilgidir. Şartlar karşısında sınırsız çeşitliliğe sahiptir. Buradaki temel nokta, bu bilgi türünün rasyonel bilgi çerçevesinin dışında konumlanıyor olmasıdır. Pratik bilgiden beklenen somut durumu kavrayıp, evrensel olanı ahlak çerçevesi içinde kullanarak doğru sonuçlanabilecek şeyi tercih etmesidir. Bahsettiğimiz insanın yapması gereken şeyi ile yapmaması gereken şeyi

⁷¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 21-22.

⁷² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 26-27.

birbirinden ayırması anlamını içermesine rağmen bu tek başına pratik zekâ veya genel becerinin sorunu değildir. Yapılması ve yapılmaması gereken şey ayrımı, içerisinde uygun olan ve uygun olmayan ayrımını da içerdiğinden, bu sürekli kendisini geliştirmeye devam eden, dinamik bir ahlaki tutuma işaret etmektedir.⁷³

Platon'un "iyi ideası"na karşı Aristoteles tarafından geliştirilen *phronesis* kavramı "ortak duyu" fikri için bir köken sağlamaktadır. Bir retorik hocası olan Vico'nun ortak duyu fikri şu şekildedir:

Vico'ya göre *sensus communis* her insanda bulunan doğru olan şey ile ortak iyi olan şey hissidir; hatta o komünitede yaşanarak kazanılan ve komünitenin yapıları ve hedeflerince belirlenen bir duyudur. Bu kavram doğal yasayı, Stoacıların *koinai enoiai* kavramını andırır. Fakat *sensus communis*, bu anlamda, bir Grek kavramı değildir ve kesinlikle Aristoteles'in *De Anima*'da özel duyular (*aisthesis idia*) doktrinini her algının bir farklılaşma ve evrensel yönelim olduğu yolundaki fenomenolojik bulguyla uzlaştırmaya çalışırken sözünü ettiği *kaine dunamis* anlamına gelmez Vico daha ziyade, özellikle de Grek kültürüyle karşı karşıya geldiklerinde kendi sivil ve sosyal hayat geleneklerinin değerine ve önemine sıkıca sarılan Roma klasiklerinde var olan şekliyle eski Roma *sensus communis* kavramına döner. Roma *sensus communis* kavramında, filozofların teorik spekülasyonlarına yöneltmiş bir eleştirel yorumun sesi işitilebilir; işte Vico'nun modern bilime karşı kendi konumundan hareketle tekrar seslendirdiği yorum budur (*critica*).⁷⁴

Felsefi ve tarihsel sürece baktığımızda, ortak duyu kavramının sosyal bilimler içindeki yeri açıkça görülmektedir. Sosyal bilimlerin nesne alanı içerisinde olan faaliyetlerimizde, dil içinde kullandığımız kelimelerimizde veya üzerine yasalar kurmaya çalıştığımız ahlakta, ortak duyu önemli bir rol oynar. Bir hakikat kaynağı olarak ele aldığımızda tarih bilimi, teorik akıldan tamamıyla farklıdır. Çünkü insanı yöneten, akılla elde edilen evrensel yasalar değildir. Formüle etmeye kalktığımızda hâlâ çok negatif bir pozisyonda olduğumuzu görmekteyiz. Fakat Aristoteles'in de fark ettiği, daha önce de belirttiğimiz gibi, ahlaki bilginin varlık türü, sosyal bilimlerin de kendilerini daha iyi tanımlamaları için daha etkilidir. Ortak duyu, kişinin her zaman lehine olmayan, içinde bulunduğu cemaate yönelik, kendisi hakkında da sınırlı ve makul bir çerçeve çizmesini sağlayan, düzenli ve geleneksel bir düşünme tarzıdır. Ortak duyu bu tanımda ciddi bir şekilde sosyal etkileşim erdemi olarak nitelense de, aslında kendi içinde ahlaki ve metafizik bir temele sahiptir. O, hayatın

⁷³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 28-29.

⁷⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 30.

gidişatı içerisinde akıl yürütme ile çözemediğimiz veya aklımızın bizi yalnız bıraktığı durumlarda, bizim yön tayin etmemizi sağlar. Tabii yukarıda da belirttiğimiz gibi, içinde bulunduğumuz toplumun yaşayışına uygun düşen bir ahlak felsefesini de içinde barındırır.⁷⁵

Köken olarak *phronesis* fikrinden gelen “ortak duyu”, bizim geleneğe bağlı olarak makul bir çerçeve içerisinde yön tayin etmemize yardımcı olur. Burada sivil ve sosyal hayatın değer ve önemini gözden kaçırmayarak; kavramın kültür ile ciddi bir ilişki içerisinde olduğunu kavramamız gerekmektedir.

3.4. Estetik Haz

Dogmatizme karşı eleştirel bir tavır sergileyen ve hakiki bir insanlık idealini tanımlayan estetik haz kavramı, başlangıçta estetik bir düşünceden çok ahlaki bir düşüncedir.⁷⁶ Düşüncenin tarihine baktığımızda, İspanya’dan Fransa’ya ve İngiltere’ye absolutizmin tarihini izlediğini ve tarihsel olarak üçüncü tabaka ile çok yakın ilişkide olduğunu görebiliriz. Estetik haz kavramı, yeni toplumun ürettiği bir ideal değildir. Estetik haz düşüncesi ile gelişen “iyi estetik zevk” ideali, daha sonra “iyi toplum” denen şeyi oluşturmaktadır. Estetik haz aslında bir bilme türüdür. Kendimizden ve özel tercihlerimizden geri durabilme gücü, iyi bir estetik zevkin işaretidir. Bu bağlamda estetik haz doğası gereği, kişiye özel değil, sosyal bir fenomendir. Estetik haz, aynı hukuk yargıçları gibi, evrensel amacı ve hedefi doğrultusunda, bireysel tercihlerin karşısında durabilir. Kişi kendi estetik zevkinin kabul etmediği bir şeyden haz duyabilir. Estetik zevkte uzlaşılmanın mümkün olduğunu düşünen Kant, estetik zevkler için tartışılmazlar der:

Söylediğimiz gibi, yalnızca herkesin kabul etmesi gereken evrensel kavramsal kriterler olmadığı için değil, aynı zamanda bulunamayacağı ve hatta var olsalar bile doğru olduğu düşünülmemeyeceği için de de gustibus non disputandum / zevkler tartışılmaz⁷⁷

⁷⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 30-35.

⁷⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 47-48

⁷⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 49

İnsan, estetik zevki ne gözlemleyerek öğrenebilir ne de onun yerine başka bir şey koyabilir. Tabii o, iyi estetik zevk olma peşinde olduğundan sadece özel bir nitelik değildir. İyi estetik zevk ise her koşulda yargısından emindir. Bu bağlamda, estetik zevk duyu gibidir ve işleyişi herhangi bir nedenler bilgisi içermez. Yani estetik zevk bir şeye negatif tepki dile getirirse bunun nedenini söylemek zorunda değildir. Lakin nedenini söylemese de o bu tepkiyi tecrübe etmektedir. Estetik zevk üzerine konuşurken, “iyi estetik zevk”e karşıt olarak “kötü estetik zevk”i sunamayız. Çünkü onun karşıtı estetik zevkten yoksun olma, estetik zevke sahip olmama durumudur. Estetik zevk içinde ele alınması gereken fenomenlerden biri de “moda”dır. Moda, estetik zevk düşüncesi içerisinde bir genelleme unsuru olarak ortaya çıkar. O, herhangi bir şekilde olabilecek şeyleri kendi isteğine göre düzenler. Onun oluşturduğu şey, deneye dayalı bir evrensellik, başkaları adına düşünme ve bir karşılaştırma ile kişiler için genel bir görüş noktasıdır. Ki bu yüzden moda, bir tür sosyal bağımlılıktır. Kant modayı gereğinden fazla ciddiye almanın aptallık olduğunu söylese de, moda içinde aptal olmanın modaya karşı olmaktan daha iyi olduğunu belirtir. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta estetik zevkin işleyişi bir cemaat içinde olurken kendisinin cemaatin kölesi olmamasıdır. Hatta kendini modanın temsil ettiğine adapte edebilen ya da tam tersi olarak modanın temsil ettiğini kendine adapte edebilen estetik zevk “iyi estetik zevk” için ayırt edici bir unsurdur. Buradan çıkaracağımız sonuç ise; kişinin değişen talimatları körü körüne izlememesi, orada bile kendi yargılama yetisini kullanarak modada bile ölçülü olmasıdır. Bu, estetik zevk kuramının bir parçası olarak insanın kendi stili dediğimiz şeydir. Daha kısa bir ifade ile insan modanın talep ettikleri ile kendi estetik zevkini dikkate alan bir bütün oluşturur ve bu bütün içerisinde tercih yapar.⁷⁸ O hâlde estetik zevk ile ilgili verebileceğimiz tanım:

Bu yüzden estetik zevk yalnızca şunu veya bunu güzel olarak tanımakla kalmaz, güzel herşeyin armonize olması gereken bütüne göre bir göze / bakışa sahiptir. O halde estetik haz sosyal bir duyudur, yani empirik evrenselliğe, başkalarının yargılarıyla tam uyuma bağlıdır. Bu, herkesin bizim yargımızla hemfikir olacağı anlamına değil, tersine (Kant'ın söylediği gibi) herkesin onunla uyuşması gerektiği anlamına gelir. Modanın icra ettiği tiranlığa karşı kesin estetik zevk özel bir özgürlük ve üstünlüğü muhafaza eder. Bu

⁷⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 50-51.

onun, yalnızca kendisine ait özel normatif gücüdür: o, ideal bir cemaatin mutabakatının kesinliğinin bilgisidir. Estetik zevkin modanın yön verdiği varlığının aksine, biz burada iyi estetik zevkin idealitesini buluruz. Bundan, estetik zevkin bir şeyi – nesnenin vukubulduğu tarzlarda dahi kurallara ve kavramlara indirgenemeyen bir şeyi - fark ettiği sonucu çıkar.⁷⁹

Yani estetik zevk, anlama için bütüne göre değerlendiren, nesnenin başka her şeyle olan uyumluluğunu bakan, uygunluğunu ölçen bir bilme tarzıdır. Estetik zevkin işleyişi topluluk içerisinde olmasına rağmen, kendisi o topluluğun kölesi değildir. Estetik zevke sahip veya “iyi estetik zevk” sahibi dediğimiz kişi talimatlara körü körüne uymaz, orada bile yargılama yetisini kullanarak ölçülü olur.

3.5. Yaşantı

On sekizinci yüzyılda Schiller ve Goethe bile *Erlebnis*'in varlığından habersizdi. Kavram şaşırtıcı bir şekilde 1870'lerde yaygınlık kazandı. Yaşantı kavramının içerisinde, dolaysızlık, onunla keşfedilen ürün ve bu ürünün kalıcı sonucunun bulunduğu aşikârdır. Bu bakımdan deneyim veya tecrübeye işaret etmektedir. Dilthey'in ilgi alanlarından birisi de, sosyal bilimlerin işleyişini bilgi teorisi açısından temellendirmek olduğu için, gerçekte bize verili olan şeyin ne olduğu sorusu kendisini meşgul eden sorulardan biri olmuştur. Bu yüzden kavramlarını seçerken onu hareket ettiren temel nedenin bilgi teorisi olduğunu söylememiz mümkündür. Sosyal bilimlerin on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimi, yalnızca doğa bilimlerini harici bir model olarak kabul etmeleri değil, onunla aynı araştırma ve deney duygusunu geliştirmiş olmasıdır. Eski sanat eserleri ve tarihsel eserlerin şimdiye ait olmadıkları açıktır. Onlar şimdiden çok, araştırmaya teslim olmuş vaziyettedirler. Geçmişini şimdiye dair verilere dönüştürürler. Bu bağlamda Dilthey, “yaşantı” kavramını formüle ederken “verili olan” kavramını da ciddi bir şekilde göz önünde tutar.⁸⁰ Yani, Dilthey'in “yaşantı” derken anlatmaya çalıştığı şey, sosyal bilimlerde verili olan şeyin özel doğasıdır:

Şimdi, bilincin nihai birimini Kantçılıkta ve Ernest Mach'a kadar on dokuzuncu yüzyılın pozitivist epistemolojisinde otomatikman yapıldığı üzere "duyumsama (sensation)"

⁷⁹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 51-52.

⁸⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 83-89.

değil, "Erlebnis" diye adlandırmanın Dilthey'in düşüncesi için ne kadar hayati bir şey olduğunu göreceğiz. Bu yüzden Dilthey duyum atomlarından bilgi inşa etme idealini sınırlandırır ve onun yerine *verili olan* kavramının kesin şekilde belirlenmiş bir versiyonunu koyar. Tecrübe (içinde analizi yapılabilecek psikik unsurlar değil) birimi, hakiki verili olan şeyin birimini temsil eder. Böylece biz, anlam bilimlerinin epistemolojisinde, mekanistik modeli sınırlandıran hayat kavramını buluruz.⁸¹

Öte yandan yaşantı (tecrübe) kavramı Husserl'in fenomenolojisi içinde de ciddi bir yerde konumlanmıştır:

Tecrübe kavramının Husserl'in fenomenolojisindeki epistemolojik fonksiyonu da aynı ölçüde evrenselidir. *Mantık Araştırmaları*'nın beşincisinde (İkinci Bölüm) fenomenolojik tecrübe kavramı popüler tecrübe kavramından açıkça ayırt edilmiştir. Tecrübenin birimi bir "Ben" in fiili tecrübe akışının parçası olarak değil, intensiyonel bir ilişki olarak anlaşılır. Anlam birimi olarak burada da *Erlebnis* teleolojiktir. Tecrübeler yalnızca tecrübe edilen ve amaçlanan bir şey oldukları ölçüde var olabilirler. Husserl'in intensiyonel-olmayan (gaye içermeyen, amaç unsuru taşımayan) tecrübelerin varlığını da kabul ettiği doğrudur, fakat bu tecrübeler sadece anlam birimlerinin, yani intensiyonel (gaye ya da amaç içeren) tecrübelerin materyalleridir. Bu yüzden, Husserl için tecrübe, özü intensiyonalite olan her bilinç eyleminin kuşatıcı adı haline gelir.⁸²

Yani hem Dilthey, hem de Husserl için yaşantı kavramı, hayat felsefesinde ve fenomenolojide, bilgi teorisi içerisinde konumlanmış bir kavramdır. Yaşantı kavramsal olarak belirlenemez olsa da onun teolojik anlamı önemsenir. Hayat kendini tecrübede ifşa etmektedir. Kısaca, tecrübe hayatın en sağlam, değişmez temelidir. Tecrübe kendisini hafızada inşa eder. Burada işaret ettiğimiz şey onun yaşayan anlamıdır. Tecrübe, yaşayan kişi içindir. Tecrübe kavramının altında konumlandığımız her şey, bir kişi tarafından tecrübe edilir ve anlamı kısmen o "ben" e aittir. Bu bağlamda tecrübenin tek hayat ile bütün arasında kurduğu ilişki ortadan kaldırılamaz ve reddedilemezdir. Felsefi açıdan ele aldığımızda, tecrübe kavramı bize sosyal bilimler için sağlanan verinin temelidir ve bu bilgi tüketilemeyecek bir türden bilgidir. Burada karşılaştığımız ve hâlâ aşılammış olan bir problem ise, tecrübenin hayatla olan iç ilişkisinin nasıl bir ilişki olduğudur.⁸³

Yaşantının ne olduğuna dair yaptığımız kavramsal analizin sonunda, tecrübe ile estetiğin yapısal olarak yakınlığını görebilmekteyiz. Estetik tecrübe, diğer tecrübe türleri arasında, tecrübenin özünü temsil eden bir niteliktedir. Sanat eseri, tanımı

⁸¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 90.

⁸² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 91.

⁸³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 91-93.

gereği bir estetik tecrübedir. O, gücünü, kendisini tecrübe eden kişinin onu varoluşunun tamamıyla ilişkilendirmesi ile oluşturur. Sanat tecrübesi, sadece bu özel içeriğe ait olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi hayatının anlamlı bütününü temsil eden bir anlamla doludur. Estetik tecrübe, sonsuz bütünün tecrübesini içerdđi; dolaysız bir şekilde bütünü temsil ettiği için sınırsız bir anlama sahiptir. Belirttiğimiz gibi, estetik tecrübe, tecrübe kavramını anlamlandırmamız için örnek olduğundan; yaşantı kavramının da sanatın temelinde belirleyici bir unsur olduğu açıktır. Her tecrübe hayatın sembolik temsilinin doruk noktasına ulaşmayı amaçlar. Sanat eseri de bu temsilin doruk noktası olarak anlaşılır. Bu bağlamda sanat eseri, estetik tecrübenin nesnesidir. Buradan estetik için çıkarabileceğimiz sonuç, aslında sanat derken kastettiğimiz şeyin, tecrübeye dayalı sanat (*Erlebniskunst*) olduğudur.⁸⁴

⁸⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 96-97.

4. SANAT ESERİNİN HERMENEUTİK ANLAMI

4.1. Oyun Kavramı

Sanat tecrübesi içerisinde oyundan söz ettiğimizde, sanat eserinden haz alanların zihin durumu veya yöneliminden söz etmemekteyiz. Burada oyun diyerek kastettiğimiz şey, sanat eserinin kendi oluş durumudur. Oyuncu, oyunun yalnızca oyun olduğunu ve amaçlarının oyunun kendisinin ciddi bir şekilde belirlediği dünya içerisinde var olduğunu farkındadır. Lakin oyuncu, bu ciddi ilişkinin amaçlılığını bilemez. Oyuncu kendisini oyunun içerisinde unutabiliyorsa oyun amacına ulaşmış demektir. Oyunu oyun yapan şeylerden biri de onun bize yaptığı ciddiyet çağrısıdır. Oyun bozucu, oyunu bozan dediğimiz ise oyunu ciddiye almayan kişilerdir. Araştırma nesnemiz, estetik bilinç değil, sanat tecrübesiydi. Bunun sebebi ise sanat eserinin özne karşısında duran hareketsiz bir nesne olmadığı iddiasıdır. Sanat eseri, tecrübe edeni değiştiren bir tecrübe olarak kendi hakikatini, hakiki varlığını oluşturmaktadır. Yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için vurgulamak gerek ki, sanat tecrübesinde varlığını sürdüren özne onu tecrübe eden kişi değil, bizzat sanat eserinin kendisidir. Oyun, oynayanlardan bağımsız olarak bir öze sahiptir. İşte oyunun varlığını anlamlı hâle getiren nokta burasıdır. Oyuncular oyunun özneleri değildir, onlar sadece oyunun temsiline ulaşmasını sağlar. Oyun kavramının, metaforik anlamları dâhil nasıl incelendiğini ele alırsak ulaşacağımız sonuç, her durumda, amaçlanan şeyin aslında oyunu amaca dair bir noktaya taşımayan bir ileri bir geri hareket olduğudur.

Oyunun hareketi kendisini bir sona getirecek bir amaca dair değildir. Aksine oyun sürekli kendini yenileme peşindedir. Bu bağlamda o, bir ileri bir geri hareket eder⁸⁵:

Burada *oyunun oyuncunun bilincine önceliği*, temel bir şey olarak kabul ediliyor ve aslında psikologların ve antropologların tanımladığı oyun tecrübelerinde bile – eğer "oyun" kelimesinin ortak (*medial*) anlamından yola çıkılıyorsa - gün ışığına çıkıyor. Oyun açıkça, oyunun ileri-geri hareketinin kendi kendiliğindenmişçesine izlediği bir düzeni temsil eder. Hareketin sadece hedef ya da amaçtan değil, aynı zamanda zorlu bir çabadan yoksunluğu oyunun bir parçasıdır. O sanki kendi kendine vuku buluyor gibidir. Oyunun güçlük çekilmeden oynanması - bu doğal olarak reel çaba yokluğu anlamına gelmez, tersine yalnızca fenomenolojik olarak gerilim yokluğuna atıfta bulunur - sübjektif biçimde rahatlama olarak tecrübe edilir. Oyunun yapısı oyuncunun kendi içinde yok olmasını sağlar ve dolayısıyla onu varoluşun fiili gerilimini oluşturan inisiyatif almanın yükünden kurtarır. Bu aynı zamanda, oyunda ve oyunun sürekli kendi kendini-tazelemesinde ortaya çıkan - ve formunu etkileyen (sözün gelişi, nakarat) – spontan kendini tekrarlamada da görülür.⁸⁶

Burada dikkat çekmemiz gereken bir diğer husus ise, zorlamaya tabi olmayan doğanın, amaç ve niyet içermemesinden kaynaklı kendisinin sürekli kendi kendini yenileyen bir oyun olmasıdır. Bu bağlamda doğa, sanat için bir model olabilir. Hatta Friedrich Schlegel'in tabiriyle: "Her kutsal sanat oyunu dünyanın sonsuz oyununun, kendi kendisini ezelî ve ebedî olarak şekillendiren bir sanat eserinin sadece uzak taklitleridir."⁸⁷

Kişiyi oyuncu olarak tanımlayabilmemiz için, kendi oyununda olsa dahi, oyunun gerektirdiği şekilde hareket etmelidir. Yani oyun aslında kurallar veya amaçlar çerçevesinde bir şeyi oynama olmalıdır. Oyun, oynayan kişiye görev yükler, kişi de bu oynama içerisindeki oyunun görevlerini, davranışlarının amacını yapmadan oynama özgürlüğünün tadına ulaşamaz. Oyunun, karakterinden kaynaklı olarak oynayana, (oyunun) görevlerini yerine getirene rahatlama ve ferahlık hissi verdiği açıktır. İnsan, yapay amaçlar vasıtasıyla oyun ile bağlantı kursa da, bu amaçların anlamı aslında gerçekleştirilmiş olmaları değildir. Kişinin kendisini oyunun görevine adanması, kişinin kendi kendisini oynamasıdır. Yani oynayarak sağlanan

⁸⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 141-144.

⁸⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 146-147.

⁸⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 147.

oyunun temsili, aynı zamanda oyuncunun kendi temsilini de sağlamakta, gerçekleştirmektedir.⁸⁸

4.2. Estetik Zamansallık

Estetik varlık, zamansallık türü olarak genellikle “zamanlar üstü” olarak adlandırılır. Zamanlar üstü dediğimiz şey aslında zamanlılığa karşı diyalektik bir tanımlamadan başka bir şey değildir. Yola çıkış noktamız sanat eserinin “oyun” olduğu görüşüydü. Bu onun icra veya takdim edildiği esnada kendisi olduğu demektir. İcra dediğimiz şey karakter olarak “aynı şeyin tekrarı”dır. Burada tekrar ile kastettiğimiz başka bir anlama sahip olma durumu değildir. Hatta bunun tam aksine; her tekrarın, eserin kendisi kadar orijinal olduğudur. Biz bu tür karmaşık zamansal durumlara festivallerden aşınayız. Tekrarlanmış olma durumu, doğası gereği periyodik festivallerin sahip olduğu bir şeydir. Peki, tekrarlanan festival aynı festival mi, yoksa başka bir festival midir? Festivalin zamanla olan ilişkisi, onun kutlanışında, yani şimdi yeniden tecrübe edilmesinde yatmaktadır. Festivalin tarihsel yapısı, kendisinin özü açısından ikincil niteliktedir. Festival, tek başına festival olarak tarihsel olay gibi bir kimliğe sahip değildir ya da o “gerçek” olan bir festivalin kaynağından doğan bir şey değildir. Onun doğası, başlangıcından itibaren düzenli olarak kutlanmasıdır. Bu bağlamda ise özü daima değişkendir. Kendisi dışında olma, pozitif olan başka bir şey ile olabilme imkânıdır. Burada bahsedilen olma durumu, kendini unutmaktır. Kişi, seyirci olarak kendini seyrettiği şeyde kaybeder. Kendini unutmak derken kastettiğimiz şey, özel bir durum değildir. Bu durum kişinin tüm dikkatini konuya yöneltmesi ile ortaya çıkar, bu ise seyircinin bir tür başarısıdır⁸⁹:

Apaçiktır ki kendisini bütünüyle sanat oyununa veren seyirci ile yalnızca merakla bir şeye bakan kişi arasında temel bir farklılık vardır. Keza merakın da karakteristiği, baktığı şeye sürükleniyor, bütünüyle unutuyor gibi görünse de kendisini ondan bütünüyle koparamamasıdır. Fakat merakın nesnesinin en önemli özelliği, temelde onun seyirciyle hiçbir ilgisinin olmamasıdır; onun seyirci için hiçbir anlamı/ önemi yoktur. Seyircinin onda, ona dönerek ilgisini odaklayabileceği hiçbir şey yoktur. Çünkü kişinin baktığı şeyin cazibesini oluşturan yeniliğin formal niteliği – yani soyut farklılık - dir. Bu durum, diyalektik bütünleşmenin bezginlik verici ve körelme haline gelmesinde görülür; oysa

⁸⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 150-151.

⁸⁹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 170-177.

kendisini seyirciye sanat oyunu olarak sunan şey basitçe kendisini anın cazibesinde tüketmez, tersine, süreklilik iddiasına ve bir iddianın sürekliliğine sahiptir.⁹⁰

Eş zamanlılık, sanat eserinin niteliklerinden biridir. Sanat eseri için “orada olma”nın özünü oluşturan şey bu “eş zamanlılık”tır. Burada kastettiğimiz, estetik bilince ait bir eş zamanlılık değildir. Kast edilen eş zamanlılık, kendisini bize ifşa eden şeyin, kaynağı geçmişte dahi olsa, kendisinin şimdide güncellik kazanması; fakat buna rağmen yine de orijinalinin uzakta olabilmesidir. Bu bağlamda eş zamanlılık, bilinç için bir görev ve ondan talep edilen bir başarıdır. Nesneye eş zamanlı olacak tarzda odaklanmak bundan ibarettir⁹¹:

Önümüzde açılan şey gündelik dünyanın süregelen gidişatının öylesine dışına çıkarılmış ve kendi özerk anlam çerçevesiyle öylesine sıkıca kuşatılmıştır ki kimse onun arkasında bir başka gelecek ya da gerçeklik aramayı düşünemez. Alıcı mutlak bir uzaklıkta, pratik ya da amaç yönelimli katılımı engelleyen bir mesafede konumlanmıştır. Fakat bu mesafe, hakiki anlamıyla estetik mesafedir; çünkü o zorunlu görme mesafesini gösterir ve bu yüzden bize sunulan şeye hakiki ve her bakımdan katılımı mümkün kılar. Seyircinin vecdle kendisini-unutması, kendi kendisiyle sürekliliğine tekabül eder. Kişinin anlamın sürekliliğini kavrama talebinde bulunması, kesinlikle bu işte tam da kişinin kendisini kaybettiği noktada başlar. Bu, bize sunulan ve içinde kendimizi tanıdığımız dünyamızın - içinde yaşadığımız dini ve ahlaki dünyanın - hakikatidir. Nasıl estetik varlığın ontolojik madunu parusie, yani mutlak şimdi (Gegenwart / presence) ifade ediyorsa ve nasıl sanat eseri herşeye rağmen böyle bir mevcudiyete / şimdije ulaştığı her durumda kendisiyle özdeşse, aynı şekilde, seyircinin yaşadığı her an da hem bir kendi kendini- unutma hem de kendi kendisine aracılıktır. Onu herşeyden koparan şey, aynı zamanda ona varlığının tümünü geri verir.⁹²

Elbette, estetik varlığın icra sunulmaya veya icra edilmeye ihtiyaç duyması, onun bir eksikliğine işaret etmez. Hatta tam aksine bu ihtiyaç duyma durumu onun özüne aittir. Seyirci ise estetik diye adlandırdığımız bu oyun türünün temel unsurudur. Sanat eseri, zamansal olarak “zamanlar üstü” olarak adlandırdığımız bir “oyun”dur. Eser, takdim veya icra esnasında gerçekten kendisi olan varlığa dönüşür. Lakin burada yanılığa düşmememiz gereken husus, eserin tekrar tekrar takdiminin veya icrasının onu orijinalliğinden uzaklaştırmadığıdır. Her icra eserin kendisi kadar orijinaldir. Sanat eserine seyirci olan kişi kendini seyrettiği eser içinde kaybeder, kendini unuttur ve eser ile bütünleşir. Bunu seyirci için “oyunda olma” durumu olarak nitelendirebiliriz.

⁹⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 177.

⁹¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 178-179.

⁹² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 180.

4.3. Yeniden İnşa ve Entegrasyon

Sadece edebî eserler değil, her sanat eseri, anlaşılmaya ihtiyaç duyan birer metin gibi düşünölmelidir. Bu şekilde düşünöldüğünde, hermeneutik bilinç, estetik bilinci kuşatan bir yapıya sahip olur. Dolayısıyla, hermeneutik bir bütün hâlinde sanat tecrübesinin hakkını verme görevini üstlenir. Eskiden teoloji ve filolojinin yardımcı konumunda olan hermeneutik, ancak on dokuzuncu yüzyılda sistemli bir hâle gelebilmiş ve sosyal bilimlerin temeli olmuştur. Dünyada kendilerine dolaysız bir şekilde yer bulamayan, hukuk, din, felsefe gibi her şey, ilk anlamlarına yabancılaşmıştır. Adını koymamız tanrıların habercisi Hermes'ten çok daha sonra olsa da; aslında Antik Yunan'da da, bugün kendisine şifre çözücü ve aracı olma fonksiyonu, ona bu görevi yüklediğimiz, ruha (*Geist*) bağlıdır. Tarihsel bilincin doğuşu, tam da hermeneutiğin sosyal bilimlerdeki merkezi konumunu borçlu olduğu şeydir. Kendi anlamlı mevcudiyetiyle, sadece geçmişte kalmayan sanat, zaman mesafesini açmaya muktedirdir. Sadece tarihsel bilincin nesnesi olmamasına rağmen, sanatı anlamak daima tarihin aracılığına ihtiyaç duyar. İşte tam da bu noktada karşımıza hermeneutik görevler olarak yeniden inşa ve entegrasyon olarak adlandırabileceğimiz iki yol çıkar. Bu noktada, Schleiermacher'in ilgilendiği şey, geçmişte oluşmuş eseri yeniden inşa etmektir. Çünkü geçmişten bize ulaşan sanat eserleri ve yazılı metinler orijinal dünyalarından kopmuş, bağlı oldukları içeriklerden uzaklaşmışlardır. Schleiermacher'in ifadesiyle, sanat eseri özgün bağlamından uzaklaştırıldığında, eğer bu bağlam tarihsel olarak korunmamışsa, eser anlamının bir bölümünü kaybeder. Çünkü sanat eserinin anlaşılabilirliği, onun özgün oluşumundan kaynaklanmaktadır. Yani sanat eseri (zaman içinde) bir dolaşıma girdiği vakit doğal ve orijinal hâlinden uzaklaşmaktadır. Bu bağlamda sanat eserinin kökü kendi toprağında ve kendine ait çevresinde gizlidir. Bu çevreden koparıldığından yangından kurtarılmış gibidir, lakin üzerinde hâlâ yanık izleri vardır. Sanat eserinin "dünya"ya ait bir şey olduğunu anlayıp kabul edersek; onun anlamına bu dünyadaki kaynağını ve gelişimini inceleyerek ulaşabileceğimiz ortaya çıkar. Bu da sanat eserini anlamak için onun kaynağını yeniden inşa etmenin gerekliliğini göz önüne serer. Tarihe dair bilgi, geçmişe ait şartları ve olayı bize aktarması bakımından kaybedilen

şeye ulaşmamızı ve geleneği yeniden inşa edebilmemizi sağladığı için hermeneutik açıdan önemlidir. Hermeneutik çaba kısaca, eserin anlamını tamamıyla anlayabilmek için sanatçının kafasındaki problemi ortaya çıkarma, keşfetme uğraşdır. İşte Schleiermacher'ın hermeneutik anlayışının başlangıcı buradadır. Elbette, geçmişten bize ulaşan eserin şartlarını yeniden inşa etmek onu anlamamız için önemli bir şeydir. Lakin burada ulaştığımızın gerçekten sanat eserinin anlamı mı yoksa ikinci bir üretim mi olduğu sorusu sorulabilir.⁹³

Hegel ise bu eserin anlamını oluşturan şartları aramanın eseri yeniden inşa etmeye yetmeyeceğini düşünmektedir. Bu tarihsel bağlama yeniden oturtma, onları yeniden inşa etme bize eserle yaşayan bir ilişki sunmaz, bizi sadece bir temsile ulaştırır:

Tarihe - sanatın tarihi de dâhil - gelince; düşünen zihnin (*geist*) otantik görevi, Hegel' e göre, zihnin (*geist*) kendisi tarihte daha yüksek bir tarzda temsil edildiğini gördüğü sürece dışsal bir tarih değildir. Ağaçlarından dökülen meyveleri toplayan kız imajını geliştiren Hegel şunları söyler: "Fakat nasıl kopardığı meyveyi sunan kız meyveleri bütün şartları ve unsurlarıyla - ağaçlar, hava, ışık vb. – ilk kez sunan Doğa' dan, bütün bunları kendi kendinin-bilincinin ışığında, gözlerinde ve jestlerinde daha yüksek bir tarzda bir araya getirdiği ölçüde, nasıl daha fazla bir şey ise, aynı şekilde bu sanat eserlerini bize veren kaderin *geist*'i da belirli bir halkın etik hayatından ve gerçekliğinden daha fazla bir şeydir; çünkü o, onlarda tezahür eden *dışsallaşan* (*externalized*) *geist*'in *hatırlamasıdır* (*Er-innerung*). Bütün bu bireysel tanrıları ve tözün niteliklerini tek Panteon'da toplayan trajik kaderin *geist*'idir; ve bu *geist* olarak kendisinin bilincinde *geist*'tir."⁹⁴

Buradan anlaşıldığı gibi, Hegel, anlama problemini mutlak *Geist*'in en üst formu olan felsefe düzeyine yükselterek; bu problemle alakalı olarak Schleiermacher'ın anladığı boyuttan daha öte bir noktayı bizlere gösterir. Yani Hegel'in iddiasında *Geist*'in kendi kendine nüfuz etmesi, yani felsefe, hermeneutik görevi yerine getiren şeydir.⁹⁵

Her sanat eseri, anlaşılmaya ihtiyaç duyan bir yapıdadır. O, kendi anlamlı mevcudiyeti sayesinde sadece geçmişte kalmaz, bu anlamlı mevcudiyet sayesinde kendi zaman mesafesini açma gücüne sahip olur. Eseri anlamak için yeniden inşa ve

⁹³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 231-234.

⁹⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 236.

⁹⁵ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, s. 236-237.

entegrasyona, yani daima tarihin aracılığına ihtiyaç duyarız. Geçmişte oluşmuş eserler orijinal dünyalarından kopmuş olduğu için özgün bağlamlarından uzaklaşmışlardır. Sanat eserinin kökleri onun olduğu topraklarda, çevresinde gizlidir. Sanat eserinin hermeneutik anlamını inceledikten sonra, müzik hermeneutiğine ve araştırma konumuz olan Cumhuriyet Dönemi Türk müziğinin felsefi hermeneutik yönden incelenmesine giriş yapabiliriz.



5. FELSEFİ HERMENEUTİK BAKIMINDAN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİ

5.1. Müzik Hermeneutiği

Resim ve heykel gibi sanatlardan farklı olarak müzik, insan bilincinde mekânsal olarak konumlandırılmadığı için, müziğin anlam ve değeri noktasında düşünce üreten kişiler farklı noktalara yönelmiştir. Ana hatlarıyla ele alacak olursak, müziğin anlam ve değerine dair üç tür görüşten bahsetmemiz mümkündür. Antik Yunan ve Orta Çağ İslam dünyasında müzik, evrenin gerçek düzeninin bir mikro yansıması, ilahî gerçekliği tecrübe eden kişilerinin bir dile gelişi, ruhunun dışa taşmasıdır. Duyguların anlamı metafizik içerisinde ele alındığı için, müzik de bu metafizik temele yerleştirilmekte ve kendisi bir tür metafizik dil olarak değerlendirilmektedir. Bir başka yaklaşıma göre müzik kavramsal düşünmeye uygun değildir. Duygularla sınırlı kalır ve bize asla bir gerçeklik sunmaz. Bu bağlamda, o bir dil değildir, ancak insana dair duyguların bir dışa vurumu olarak nitelendirilebilir. Üçüncü ve son yaklaşıma göre ise o, kavramsal algının sınırlarına hapsolmaz, bizi dilin elverdiği sınırların ötesine taşır ve bu şekilde hakikatle yüzleştirir. Elbette bu görüş, müziğin kavramsal olarak belirlenemediğini iddia ederken onun bir dil olmadığını söylememektedir. Müzik, sürekli olarak dinleyiciden bir yorumlama talep ederek kendisini her bir birey için, farklı farklı tecrübe formları içerisinde açığa çıkarır. Müziği, teolojik hermeneutik bakımından ele alınan bir dil ile kıyaslamak, yani kişiler arasındaki mesajı ileten bir dil ile kıyaslamak müziğin doğasına aykırıdır. Çünkü burada bahsettiğimiz teolojik dil, insan için dilin kendisine odaklanmasını değil, bir konuya veya nesneye odaklanmasını sağlar. Fakat müzik, bizzat içine dâhil olduğumuz bir faaliyet çeşididir. Görüldüğü gibi, düşüncelerin kesiştiği nokta,

kavramsal dil içinde ele alınan bir dünyadır. Hatta, tonal ve modal müzik tarihine baktığımızda, kendi kendilerini oluşturdukları ve gelişim içinde oldukları çağlarda bile, bestekârların ve birçok enstrüman yapımcısının insan sesini amaç edinmesi ve kullanması dikkate değer bir husustur. Örneğin Türk müziğinde ney, tanbur ve rebap gibi enstrümanlar değerlendirilirken, bu enstrümanların insan sesine yakın oluşu bir tür ölçüt olarak ele alınmıştır. Aynı husus Batı müziğinde piyano, keman, klarnet ve viyola gibi enstrümanlar için de geçerlidir. Burada dikkate değer bir diğer husus ise giderek ön plana çıkan enstrümantal eserlerdir.⁹⁶:

Ancak hem Batı hem de klasik Türk müziğinde salt enstrümantal eserlerin gittikçe ön plana çıkması ve bizde taksimlerin başlı başına bir müzik eseri olarak kendine yer edinmesi ve ses kayıtlarına konu olması müziğin bir dil olup olmadığı sorusunun yeni baştan sorulmasına yol açmıştır. Artık burada herhangi bir insan sesi ya da sözünden bağımsızlaşmış otonom denebilecek bir melodik kurgu ve icra söz konusu olup, müziğin anlamının bu yeni duruma göre sorgulanmasını talep etmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan sorulardan bazılarını şu şekilde dile getirebiliriz: Müzik eseri bir metin midir? Şayet metin olarak ele alınacaksa bunu faaliyet (*energeia*) ya da objektif eser (*work*) şeklinde mi kabul etmek gerekir? Hangi yaklaşım kabul edilirse edilsin, müziğin bizi çevreleyen *yaşam dünyası* ya da kültürel-tarihsel (geleneksel) dünyamızla irtibatı nedir? Soruyu daha derinleştirirsek, müziğin zaman, mekân, sessizlik (sükût), yazılı ve sözlü metin formlarıyla ilişkisini nasıl ele almak gerekir? Buna göre, müziğin felsefe, din, edebiyat gibi farklı düşünme tarzlarımızla ilgisi nedir?⁹⁷

Bu noktada müziği en temelinde ses olarak değil, sesler ile oluşan melodi şeklinde anlamalıyız. Elbette müzik sesler aracılığıyla oluşmaktadır. Lakin bir ses tek başına müzik olarak ifade edilemez. Daha önce de belirttiğimiz gibi müzik, ölçülü ve ahenkli sesler ile oluşmaktadır. Müzik açısından ele aldığımızda ses, onun ortaya çıkması için imkân sağlayan şeydir. Müzikal sesin, ses kirliliği veya gürültüden ayırt edildiği nokta sesin uyum içerisinde melodik olarak ortaya çıkmasıdır. Bir ses fenomeni olarak; bülbülün ötüşü veya denizdeki dalgaların oluşturduğu şey ile bir şiirin seslendirilmesi arasında fark vardır. Faaliyet olarak müzik, insan bilincinin kendisine yönelmesi ile oluşan beşerî bir üretim tarzıdır. Faaliyet olarak müziğin ne zaman ve ne noktada algılanabildiği, fark edilebildiği ve söz konusu olduğu bizim için temel sorulardan biridir. Az önce de belirttiğimiz gibi, bizim ses fenomenini müzik

⁹⁶ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 171-175

⁹⁷ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 175

olarak değerlendirebileceğimiz yer, en temelde melodidir ve bunun daha gerisine gitmek mümkün gözükmemektedir:

Kanaatimce melodik birim olarak ses fenomeninin gerisinde müzik adını verebileceğimiz herhangi bir gerçeklik söz konusu olmadığı için, müziğin bu düzeyden daha geriye götürülme çabaları artık müzik alanının dışına çıkmaktır. Bu yüzden müziğin bir dil olup olmadığı, bir anlamının bulunup bulunmadığı sorusunu kozmik armoni, ruhun derinlikleri ya da dinî-mistik bir noktadan hareketle cevaplandırmaya çalışmak, her şeyden önce müzik ötesi bir alandan hareket etmek demektir. Bu ise melodik bir algının söz konusu olmadığı noktada müziğin anlamının keşfedilmesinin zaten nasıl mümkün olacağı şeklinde yarı paradoksal ve ironik bir soruya yol açmaktadır.⁹⁸

Müziğin anlamı dediğimiz şey, ancak sestən yola çıkarak ulaştığımız melodi ile yüzleşen bilinç için, yani melodi ile yüzleşen insan bilinci (müzikal bilinç) için söz konusudur. Yani müziğin anlamını ararken hem müzikal eserleri hem de bu müzikal eserlerle yüzleşen insan bilincini ele almamız gerekmektedir. Müzik hermeneutiğinin temel ilgisi tam da bu noktada yatmaktadır. Yani cevabını aradığımız soru: Müzik eseri ve eserle yüzleşen insan bilinci arasındaki bu karşılıklı ilişki nerede, nasıl ve hangi düzeyde gerçekleşmektedir? Bu açıdan ele aldığımızda, fiziksel ve epistemolojik müzik araştırmaları, dolaylı şekilde olsa da, müzik hermeneutiği alanına girmektedir. Bu araştırmalar, içerisinde müziğin faaliyet olarak ortaya çıkmasından önceki süreçleri incelemektedir. Müzik fiziği, akustik bilimi ve çalgı aleti yapıcılığı gibi konular müziğin ortaya çıkmasından önceki fiziksel unsurları oluştururken; nota, müzikal semboller, icra teknikleri, müzik teorisi çalışmaları gibi konular ise bu konudaki epistemolojik unsurlardır. Bu bilgiden sonra, hâlâ anlaşılmayı bekleyen sorumuz ise şudur: Faaliyet olarak müzik ile ona yönelmiş insan bilinci arasındaki ilişki nerede ve nasıl gerçekleşmektedir? Bir diğeri ise müzikal eserin insan hayatı ve bilinci için taşıdığı anlamın ne olduğu sorusudur.⁹⁹ Müzik hermeneutiği çerçevesinde ele alacak olursak; müziğin, müziğin anlamının ve müziği anlamının ne olduğu, Burhanettin Tatar'ın ifadesiyle şöyledir:

Müzik, tarihsel bir kültürel birikim içinde şekillenmeye devam eden, daima anlam alanını kendi geleneği ile irtibatı sayesinde açığa çıkaran beste ve icra hadisesi olduğu için, insan bilincinin icra esnasında harekete geçirilmesi aynı zamanda insan bilincinin

⁹⁸ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 177

⁹⁹ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 178

müzik geleneği ile irtibatının yeniden kurulmasıdır. İnsan bilinci tecrübe ettiği belli bir bestenin kendine özgü mekânını tecrübe ederken, o mekânda harekete geçirilirken hem bu mekânı hem içinde durduğu yeri ve müzik geleneğini topyekün kendi hayat ortamı ya da kültürel dünyasıyla irtibatlandırır. Böylece bir müziği anlama hadisesi, insan bilincinin ait olduğu dünya ile ilişkilerini yeniden kavraması hadisesine dönüşür. Müziğin anlamı, kavramlarla sınırlanan bir muhtevanın anlaşılmasından ziyade, kavramlar arası ilişkiler sayesinde oluşan kültürel beşerî dünyanın yeniden anlamlandırılmasıyla ortaya çıkar. Kısacası, müziğin kavram ötesi mahiyeti zaten kavramlar arasında kurulduğu için doğrudan kavranamayan ilişkilerin sarsılması, beşerî dünyanın harekete geçirilmesi, *bu dünyanın topyekün kavranamayacağı*nın farkedilmesi anlamında bizleri bir alacakaranlık içinde bırakır.¹⁰⁰

Burada bahsedilen alacakaranlık kanaatimizce negatif bir anlam ifade etmemektedir. İnsanın, aklın bize temin ettiği kavramsal dünyanın, aslında bazı noktalarda yetersiz olduğunun farkına varması, kendini tam anlamıyla ifade edemediğini düşünen insan için, düştüğü alacakaranlık içerisinde, onun umutsuzluğa kapılmasını engellemektedir. Müzik kendi anlamını, kavramsal anlamının yetersiz kaldığı noktada, hâlâ anlamlı bir şeylerin var olabildiğini hissettirerek bize göstermektedir.

5.2. Müzik ve Anlam

Müzik eserinde anlamın olup olmadığı, felsefi düşüncenin müzik eserinin sınır ve imkânlarını belirleyebilmesi için felsefi düşünce tarihinde sıklıkla üzerine durulmuş bir sorudur. Günümüzde elektronik ortamda müzikal eserlerin bestelenebilmesi ve teorik olarak sonsuz sayıda yeniden üretilebilmesi bu soruyu farklı bir boyuta taşımıştır. Bu elektronik ortamdaki müzik üretiminden önce müzik, yalnızca icra edilebildiği yer ve zamanda vardı. Lakin günümüzde elektronik ortamlar sayesinde müzik icrası sonsuzca tekrarlanabilir bir yapıya ve kendi sanal mekânına ulaşmıştır. Müziği “merkez-çevre” kavramlarıyla ele alacak olursak; müziği “merkez”i amaçlayan, onun kontrolünde olan “çevre” olarak tanımlamış oluruz ki enstrümantal müzik dediğimiz formun kendi başına bir müzik formu hâline gelmesi 18. yüzyıl ve sonrası için söz konusudur. Öncesinde ise müzik; genel olarak şarkı, gazel, koşma gibi dinî veya dinî olmayan sözlere eşlik eden, kısacası söze tabi olan yapıdaydı. Bu yapı ile bahsettiğimiz “merkez-çevre” ilişkisini kısmen açıklamamız

¹⁰⁰ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 192-193.

mümkündür. Dinî, ideolojik veya kültürel yapılar “merkez” olarak belirlenirken, bu merkez açısından müzik, anlamını “çevre” olarak kazanmaktadır.¹⁰¹ “Merkez-çevre” olarak ifade ettiğimiz müzikal içerik ile sözlü metnin arasındaki ilişkiyi, Oktay Taftalı şu şekilde ifade etmektedir:

Öte yandan müzik yapıtının niteliği açısından içinde geçen sözlü metinlerin pek bir önemi olmadığı varsayılsa bile, genel olarak hafif ve basit anlamlar taşıyan metinlere hafif ve basit müzikler, ciddi ve yoğun anlamlı metinlere ise zor ve girift kompozisyonlar denk düşmektedir. Bu izdüşümler bir bakıma türler arası ayrımları da belirlemektedirler. Sözelimi opera ile operet; popüler hafif müzikle klasik rock arasındaki ayrımlarda metin ve müzik izdüşümü kendilerini belirgin şekilde göstermektedir. Operadan daha yoğun ve ağır bir müzikalite içeren *requiem*, *oratoryo* gibi türler metin olarak da daha üst düzeyde bir tinselliği içeren yapılara izdüşüm sağlamaktadırlar. Ölüm ve ölümün ardından ibadet metni olarak yazılan *requiem* varoluşun sınır durumuna işaret etmektedir. Tinsel olarak yüksek bir etkiye sahip olması da insan varoluşunun bu sınır durumuna değinmesinden ya da bu sınır durumun insan için çok ciddi bir anlam taşıyor olmasından ileri geliyor olsa gerektir. *Tragikos*, bilindiği gibi ölümle güçlü bir ilgi içindedir. Ve *requiem* tinsel bir bütünlük içinde zor ve çok ayrıntılı, bu anlamda da çok güçlü bir müzikal nitelikle bunu ifade edebilmelidir. Opera’da bile böylesi bir güç zorunluluğu yoktur.¹⁰²

Müziğe konu olan metin ile müzikalitenin ciddiyeti olağanüstü bir şekilde uyumludur. “Seviyesiz bir metine ciddi ve güçlü bir müzik yazabilmek adeta olanaksızdır.”¹⁰³

“Merkez-çevre” düşüncesinin öne sürdüğü husus; “anlam”ın merkez tarafından üretildiği veya zaten bu anlamda olduğudur. Çevre o anlama destek veren, onu güçlendiren ona itaat eden bir ilavedir. Lakin müziği sadece bu “merkez-çevre” ilişkisi içerisinde değerlendirmek bizi enstrümantal müziğin kendi başına bir anlamı olmadığı sonucuna götürecektir. Bu düşüncenin mantıksal yapısını Burhanettin Tatar şu şekilde açıklamıştır:

Dil, semantik bir açıklık ya da şeffaflık alanı olarak, anlamın kendisinde doğduğu bir olgudur. Buna karşın müzik, doğrudan anlamı kavranamadığı –kavramsal olmadığı– için dile muhtaç olan, dilin anlam alanına eklenerek bir tür meşruiyet kazanan,

¹⁰¹ Burhanettin Tatar, “Müzikte Anlam Sorunu”, *İslâm Araştırmaları Dergisi*, Sayı 22, (2009), s. 59-61.

¹⁰² Oktay Taftalı, *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*, 1. Basım, İstanbul: Gendaş A. Ş., 1998, s. 107-108.

¹⁰³ Taftalı, *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*, s. 108.

dolayısıyla kendisinden önce dilin mevcudiyetini varsayan / gerektiren ikincil derecede bir anlam düzeyidir.¹⁰⁴

Dilin anlaşıldığı ön kabulüyle müziği yapısı gereği anlaşılmasın kabul etmek doğru bir şekilde müziğin sınırlılığını mı göstermektedir, yoksa bu ön kabulden yola çıkarak indirgemeci bir tutum mu sergilemekteyiz? Müzik, doğrudan dilin anlamının sınırlı olduğuna işaret eden ve sonsuz bir anlam alanı teşkil eden bir yapıda olabilir mi? Daha açık bir ifade ile müzik bize “verili olan” anlam alanının bir taklidi, gölgesi yani “gölge anlam alanı” mıdır? Yoksa bu düşünceye tam zıt bir şekilde; bizi “verili olan” anlam alanının sınırlarıyla karşı karşıya bıraktığı için bize daha geniş bir anlama gücü potansiyeli sağlayan “anlam kaynağı” mıdır? Bu ve benzeri sorunlar, dilin anlaşılması için geliştirilmiş olan; dilsel düşünce ile müzikal düşünmeyi neredeyse aynı düzlemde değerlendiren semantik, semiyotik, yapısalci ve analitik düşünce tarzlarından ortaya çıkmaktadır. Dil için geliştirilen modelin müziğe tatbik edilmeye çalışılması kanaatimce müziğin anlamını, dilin anlam sınırlarına hapsetmektir. Müzik eserine kendi içinde referans noktaları oluşturmak gerekmektedir. Bu referans noktaları için: Bestecinin düşündükleri ve hissettikleri, icracının içerisinde olduğu tarihsel şartlar, dinleyicinin kültürel ve sosyal durumu, hatta bizzat eserin kendi müzikal yapısı ve özellikleri örnek olarak verilebilir. Fakat burada da en uygun referans noktasının hangisi olduğu sorusu gündeme gelmektedir. Asıl sorun müzik eserinin “öz”ü ile ilgilidir. Müzik veya müzik eseri nerede ortaya çıkmaktadır? Müzik eserinin en orijinal, otantik ve kusursuz hali, bestecinin zihninde, duygularında yoksa icrasında mı, deşifresinde mi yahut yorumcuların icralarında mı? Dinleyicilerin duygu ve zihinlerinde mi? Yoksa dijital ortamda yeniden üretilebilir hâllerinde mi ortaya çıkmaktadır? Örneğin Platoncu bir yaklaşımla eserin notaya dökülmüş hâlini ideal olarak kabul edebilirken, kısmen Aristotelesçi bir yaklaşımla belirli bir zaman ve mekân içerisinde icra edilen eserin tam anlamıyla gerçeklik kazanacağını ve eserin notaya dökülmüş hâlinin ise eser için potansiyel bir boyutta olduğunu söyleyebiliriz.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Tatar, *Müzikte Anlam Sorunu*, s. 62.

¹⁰⁵ Tatar, *Müzikte Anlam Sorunu*, s. 62-65.

Konumuza geri dönecek olursak, müzik eserinin anlamı kavramlar veya dil aracılığıyla ifade edilebilir olsaydı zaten müzik eseri değil bir tür dilsel ifade olurdu. Yani kavramlara dönüştürülebilen, kavramlarla ifade edilebilen bir eserin, müzik eseri olması mümkün değildir. Bu bağlamda müzik eserinin anlamı dilsel alanda değil, müzikal alanda aranmalıdır. Müzik eserinin anlamını müzikal yorumlamada, yani icrasında aramak bizi sonuca götürebilir mi? Müzikal eserin anlamının icrasında olduğunu varsayarsak müzik eserini icra etmek isteyen icracı, o eseri icra edebilmek için öncelikle onu anlamak zorunda değil midir? Müzisyen anlamadığı bir eseri nasıl icra edebilir? Müzisyenin anlamadığı bir eseri icra etmesi mümkün değilse, eser icra edilmeden önce icracı tarafından kavranmış değil midir? Müzisyenin, eseri kendi zihninde anlamaya çalışması eserin kendini açığa çıkartmasını gerektirdiği için; her anlama çabasını icra, her icrayı da bir anlama çabası olarak nitelendirebiliriz. Müzikal eser, icra edilmedikçe anlaşılabilir ihtimalinden çok uzak bir konumdadır. Çünkü müzik eseri anlamını icrası esnasında ifşa etmektedir. Elbette her icra birbirinden farklıdır. Fakat her icra veya farklı yorumlar esere değişik açılardan yaklaşılması sonucu ortaya çıksa da yeni bir beste olmadığı sürece o esere aittir. Bu noktada sorulabilecek soru ise hangi icranın başarılı olarak değerlendirilebileceği sorusudur. İcrayı başarılı kılan şey, o icranın diğer icralardan farklı olarak eserin konuşabilmesine, kendini ifade edebilmesine olanak tanımasıdır. İcralar arasında farklılık olmaması durumunda, icralar kendilerine özgü bir gerçeklik alanı oluşturamayıp; eserin varlığını minimuma indirerek taklitten öteye gidemezler ve başarısız birer yorum olurlar.¹⁰⁶ Taklitten farklı olarak bir başka başarısız yorum türü ise Oktay Taftalı'nın bahsettiği, gerçeküstü tasarımlara yönelmiş bir bilince, antrenman yaptırmayı amaçlayan yorumdur:

Bardak objesi masayı ya da suyu çağrıştırır öncelikle. Bu olağan bilincin olağan ve doğal tavrıdır. Ancak adına bardak dediğimiz objenin trampet kortunu çağrıştırması, nesnelere arasında gerçeküstü denilebilecek ilgileri kurmayı amaçlanmış bir bilincin günlük antrenmanlarından sayılabilir. Bu nedenle "seni versinler ellere, beni vursunlar" ifadesini içeren bir metine oratorya bestelemeyi düşünmek işte bu gerçeküstü tasarımlara yönelmiş bir bilince antrenman yaptırmak anlamı taşır. Yani objeler

¹⁰⁶ Tatar, *Müzikte Anlam Sorunu*, s. 65-70.

dünyasındaki birebirden en karmaşığına kadar tüm ilgileri düzenleyen *kausalite* normal olarak böylesi bir metne üç, bilemediniz beş akorlu basit ve kolay bir müzik yazdıracaktır. Doğru olan da budur.¹⁰⁷

Müzik eserleri, bestecilerin ve icracıların duygularını ve düşüncelerini; çevrelerine ait kültürel ve tarihsel kodları taşımalarına rağmen kanaatimce sadece buna indirgenemezler. Onlar, dinleyicilerinin yaşantılarındaki muhtelif konularda, tam anlamıyla bir iletişim vasıtası olmasalar da dinleyicilerine yeni bir anlam dünyası sunan özel bir ifşa alanı olarak değerlendirilebilirler.

5.3. İfade, Anlama ve Yaşantı

İfade, bizim düşüncelerimizin bilinmesine ve bizim başkalarının düşüncelerini bilmemize yardımcı olan bir araçtır. Başkalarının düşüncelerini anlayabilmemiz için onların fiziksel olarak ifade edilmiş olması gerekir. Yani ifade bizim algılayabildiğimiz şekilde açığa çıkmadığı, fiziksel olarak ifade edilmediği sürece onu anlamamız zordur. İfade edilen şeylerin anlaşılması şu şekilde gerçekleşir:

İfade edilen şeyleri anlamak için, onları zihnimizde yeniden canlandırırız. Anlamada öncelik, zihinsel kavrayışta değil, ifade edilenin bizde uyandırdığı duygudur. İfade edilen şey ilk olarak düşünsel bir süreçten değil, duygusal bir süreçten geçer. Başkasının iç dünyasındaki bir şey ifade aracılığıyla dışa vurulur; kişide yaşanmış bir deneyim, ifade yoluyla dışsallaşır. Bizim içimizde idrak ettiğimiz ifade, dile getirilmiş deneyimin bir yeniden kuruluşu biçiminde kendisi içselleştirir. Başkasının ifadesini biz kendi içimizde yeniden yaşarız. Ve başkalarını anlayabilme olanağımız onların dile getirdikleri ifadeleri, kendimizde içselleştirip, bilincimize yeniden yaşamamızdan geçer. İşte bu; bir başkasının ifadelerinden hareketle onun deneyimini kendi bilincimde yeniden yaşıyor olmam, anlamının özünü oluşturur.¹⁰⁸

Anlamaktan kastettiğimiz şey, kişinin kendisinden başkasının deneyimini kavramasıdır. Sempatide ise, kişi kendi deneyimleri ile başkalarının deneyimleri arasında benzerlikler kurarak onları ilişkilendirir. Anlama başkasının deneyimini bilincimizde yeniden yaşayarak bilmek; sempati ise başkasının deneyimleri ile kendi deneyimlerimizi bağdaştırmak, ilişkiye sokmaktır yani kısaca duygudaşıktır. Sempati olmadan anlamının gerçekleşmesi olanaksızdır. Anlamanın bir diğer basamağı ise

¹⁰⁷ Taftalı, *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*, s. 109.

¹⁰⁸ Alan, *Bir Felsefi Yöntem Olarak Hermeneutik*, s. 65.

empatidir. Empatiyi, kendimizi başkasının yerine koymak, ben olmayanın duygusal hâlini kavramak; başkasının içinde bulunduğu durumu kendimizde hissetmek olarak tanımlayabiliriz. Bahsettiğimiz empati, sempati terimlerini ve bu terime ek olarak antipati terimini, Wilhelm Dilthey'in *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* adlı eserinin Türkçeye çevirisini yapan Doğan Özlem dipnotunda şu şekilde açıklamıştır:

Dilthey'in "anlama"nın psikik kaynaklarına işaret etmek üzere sık sık başvurduğu üç terim vardır: *Einfühlen*, *Nachfühlen*, *Missfühlen*. İngilizcede "empathy" (empati) ile karşılanan *Einfühlen* (*Einfühlung*) için Türkçede önce "özdeşleyim", sonra "duygudaşlık" terimleri önerilmiştir. İngilizcede "sympathy" (sempati) ile karşılanan *Nachfühlen* (*Nachfühlung*) için Türkçede de yaygın olarak "sempati" terimi ve bazen de "duygudaşlık" terimi kullanılmaktadır. Yani "duygudaşlık"ın hem empati, hem sempati karşılığı kullanılabilir. Aynı şekilde İngilizcede "antipathy" (antipati) ile karşılanan *Missfühlen* (*Missfühlung*) için de Türkçede yine "antipati" terimini kullanıyoruz. [...] bu terimlerin özellikle Dilthey'daki anlamlarını belirtmek gerekir: Empati (*Einfühlung*): Kişinin, kendisini başkasının yerine koyarak (*transpozisyon*) onun düşüncelerini ve duygularını anlama yeteneği. Sempati (*Nachfühlung*): Başkalarının duygularını ve düşüncelerini olumlu bir tavırla kendinde hissedip yaşama. Antipati (*Missfühlung*): Başkalarının duygularını ve düşüncelerini olumsuzlayıcı bir tavırla kendinde hissedip yaşama. Dilthey bu üç psikik edimden tin bilimleri metodolojisi açısından *empatiye* büyük önem verir. Sempati ve antipati, yaşamımızın her ânında, başkalarıyla birlikteliklerimizin her çeşidinde ilişkilerimize eşlik eder ve ilişkilerimizi etkiler. Empati ise, olumlu veya olumsuzlayıcı bir tavrın en az oranda müdahale ettiği daha yüksek, sempati ve antipatiye göre daha nötr, daha yoğun ve karmaşık bir edim olarak, "anlama" yönteminin psikik dayanağını oluşturur. Sempati ve antipatiden farklı olarak empati kavrama, anlama, bilme amaçlı bir edimdir.¹⁰⁹

Görüldüğü gibi anlama, yaşantı ile ciddi bağlantıya sahip bir şeydir. Buradaki "deneyim", deneysel bilimlerde kullanılan "deneyim" gibi dar bir anlamda değildir. Deneyim; düşünme, hissetme ve arzulamayı etkin bir şekilde içinde barındırır. Genel bir yasaya veya ilkeye bağlı kavrama şekli "açıklama"dır. Fakat anlama bireysel bir niteliktedir. Kişinin içinde bulunduğu kültür ve yaşantısı ile bağlantılıdır. Anlamada, sempati gözden kaçırılmaması gereken bir edimdir. Elbette kültürler arasında farklılıklar olduğu için, empatinin evrenselliğinden bahsetmemiz mümkün gözükmemektedir. Anlamaya çalıştığımız şeyin kültürünü tanıdığımız sürece o kültüre dair anlama gerçekleştirebiliriz.¹¹⁰ Bu yüzden müziğin kültürünün ve içeriğinin dinleyicisi ile uyuşması, dinleyicinin oyuna dâhil olması gerekmektedir. Örneğin halk türkülerinin bu bağlamda dinleyicileri için onların sıkıntılarını paylaşan

¹⁰⁹ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Doğan Özlem (çev.), İstanbul: Notos Kitap Yayınevi, 2011, s. 129-130.

¹¹⁰ Alan, *Bir Felsefi Yöntem Olarak Hermeneutik*, s. 65-67.

bir mekân oluşturduğunu ve bu nedenle de önem arz ettiğini söyleyebilmemiz mümkündür:

İstanbul'u tanımak maksadıyla zaman zaman Yeni Cami, Mısır Çarşısı ve Sirkeci çevresinde dolaşırdım. Yorulduğumda da genellikle Yeni Cami'nin arkasında hâlen varlığını devam ettiren çay bahçesi / kiraathane benzeri yerde, biraz da türkü dinlemek amacıyla, otururdum. Bir süre sonra bazı insanların hemen çay bahçesinin yakınına kadar gelip âdeta "hazır ol" vaziyetinde dikildiklerini gördüm. Önce neden dikildiklerini kestiremedim. Bir süre sonra türkü dinlemek için dikildiklerini anladım ve türkü bitince de üzgün bir vaziyette oradan ayrıldıklarına şahit oldum. Mesele anlaşılıyordu: Belki de ceplerinde çay parası olmayan bu memleketim insanları sıkıntılarını türkülerle paylaşıyorlardı. Böylece türkülerin Anadolu insanının hayatındaki yerine bu trajik durum karşısında daha yakından tanık olma imkânı buldum.¹¹¹

Müzik, hem bestecisi hem icracısı hem de dinleyicisi için kökeninden, kültüründen bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz bir şeydir. Kendisini, kendisi için oluşturduğu zamanında ve mekânında ifşa ederken onunla etkileşime geçen icracısına veya dinleyicisine dilin sunmuş olduğu anlam alanından daha farklı bir anlam alanı sunar. Bu bağlamda dilden ayrışır ve dil içerisinde oluşturmuş olduğumuz kavramlarla tam anlamıyla ifade edilemez. Şimdi, müziğe ait bir devlet politikasını, bir devrimi felsefi hermeneutik yaklaşım ile değerlendirmek üzere inceleyeceğiz. Cumhuriyet Dönemi'nde devletin müzik politikası ile ilgili düzenlemelerini, çağdaşlaşma çalışmalarını inceledikten sonra; kanaatimizce Türk Müziğinin tarihsel süreci içerisinde göz ardı edilemez bir öneme sahip ve bahsettiğimiz musiki inkılâbında aktif şekilde rol almış Erken Cumhuriyet Dönemi'nin öncü bestecileri olan "Türk Beşleri"ne değineceğiz.

5.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları

Sanat eserinin bir oyun olduğu ön kabulü ile yola çıkmıştık. Sanat eseri, içerisine dâhil olduğumuz, kendimize yeni bir yaşam alanı yarattığımız bir oyundur. Bütün sanat eserleri içinde bulunduğu dönemin ve kültürün izlerini taşır. Yeniden inşa dediğimiz, eserin içinde bulunduğu ortamı, onun kökenini araştırarak eseri

¹¹¹ Nurettin Albayrak, *Tanpınar'ın Türküsü – Tanpınar'dan Anadolu'nun Yazılmamış Romanlarına*, 1. Basım, İstanbul: Kapı Yayınları, 2016, s. 13.

kendi kökleri içerisinde değerlendirerek yeniden inşa etmektir. Bir sanat eseri bağlı bulunduğu kültürden uzaklaştığında yangından kurtulmuş gibidir. Onu kökeninden ayrı olarak değerlendirirken, bu değerlendirme birtakım yanlış ön yargılarla ortaya çıkar. Yanlış ön yargılardan kurtulmak için onu kendi çağında değerlendirmemiz, tarihsel bilince bakmamız gerekir. Sanatçının niyetini ve psikolojik durumunu anlamak için onun bulunduğu dönemin şartlarını ve dönemin dinamiklerini iyi bilmemiz gerekir. Bu bakımdan Cumhuriyet Dönemi'ndeki müziğin tarihsel sürecine bakmamız bizi hermeneutik açıdan doğru ön yargılara ulaştıracaktır.

29 Ekim 1923'de Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile birlikte Türkiye, yönetim şekli, eğitim sistemi, sosyal ve kültürel hayat gibi birçok konuda köklü bir değişime girmiştir. Cumhuriyet ile gelen inkılâplar yeni Türkiye'yi dünyaya tanıtmak için ivedi bir şekilde uygulanmaya çalışılmıştır. Elbette müzik inkılâbı da bu Batı'ya açılma ereğinin doğrutusunda şekillenmiştir.¹¹²

Cumhuriyet ile birlikte ekonomik, kültürel ve siyasi yaşam köklü değişikliklere gidilerek, toplumsal yaşam yeniden kurulmaktaydı. Savaş sonrasında başlayan devrimler toplumsal hayatın yeniden inşa edilmesi anlamındaydı. Temel amaç, siyasal alan ile kültürel alanın bütünleşmesiydi. Siyasal alan ile kültürel alanın kaynaşmasıyla oluşturulacak yenilikçi bir "ufuk" hedeflendi. Bu amacın yaşamsal bir boyut kazanabilmesi için ise devrim ideolojisinin sanat ve müzik ile iç içe geçmesi gerekmektedir. Yani müziğin yeni kültürel değerlerin yaygınlaşmasında bir propaganda aracı olması hedeflendi. "Kolektif" özelliğinin baskın olması dolayısıyla müziğin bu inkılâbın amaçlarına en iyi şekilde hizmet edebilecek araçlardan biri olduğu düşünüldü. Osmanlı İmparatorluğu, çok uluslu ve çok dinli bir toplum olması sebebiyle, Türkiye'ye çok kültürlü bir miras bırakmıştı. Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinin yanı sıra, tekke-tasavvuf müziği ve bunların çeşitli alt türevleri vardı. Öte yandan Osmanlı'daki müzik yaşamının içerisinde Balkan, Yunan ve Rus muhacirlerinin müzikleri ile Arap-Acem-Hint tarzlarından da bahsedebilmek mümkündü. Yani Osmanlı İmparatorluğu, birçok kültürün kesiştiği belki de ufukların

¹¹² Gizem Güler, "Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları", Çukurova Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, Adana 2010, s. 5.

kaynaşmasının tam anlamıyla görüldüğü bir yapıdaydı. Fakat bu çeşitliliğin farklı ufuklar olduğu kabul edilmek yerine bir tür kargaşa olduğu düşünülmemekte ve bu kargaşanın sonlandırılması için ise Cumhuriyet devriminin devamı niteliğinde bir müzik inkılâbına ihtiyaç olduğuna inanılmaktaydı.¹¹³ Elbette böyle bir karmaşa olduğu düşünülen ortamda inkılâba dair farklı görüşlerin olması çok doğaldır. Bu görüşleri ise şu şekilde üç ana başlıkta özetleyebilmemiz mümkündür:

Müzik alanında devrim sonrası üç temel görüş vardır: Batıcılığı savunanlar, Türk müziğinin tamamen bir yana bırakılarak Batı müziğinin olduğu gibi alınmasını önermekte olanlar ve Türk müziğinin dünyanın en büyük müziği olduğu kanısını taşıyan Türkçülük ya da Turancılık ideolojisinin etkisinde olanlar. Doğu-Batı sentezcileri ise, Türk müziğinin içeriği ile Batı müziğinin tekniğini birleştirerek uygun bir senteze varılacağını söylüyorlardı.¹¹⁴

Cumhuriyet'in yeni müzik politikasını özetleyen düşünce ise şu şekildedir:

[...]Türk Müziği ile kastedilen Halk müziği ve Batı müziğinin sentezlenerek modern Türk Müziğinin oluşturulması, böylece Türk Müziğini Batı medeniyeti seviyesine ulaştırmak ve kendi kültürümüzü de koruyarak evrensel bir müzik yaratmak doğrultusunda idi. Ulusal kültür bozulmamış bir biçimde halkın yaşamında mevcut olduğundan, bunun bilimsel yöntemlerle işlenmesi için Batı'nın yöntem ve teknolojileri kullanılacak, halkın kültürü de müziğin içeriğini oluşturacaktı. Ancak ilerleyen yıllarda devletin bazı yasak ve uygulamaların bir kısmı halkın sevdiği müzikleri de kapsamıştır.¹¹⁵

Aslında bu politika özünde gelişmeye dair bir tutuma sahip olsa da yapılan bazı uygulamalar neticesinde dönemin tarihsel şartlarıyla halkın sahip olduğu kültür göz ardı edilerek, çeşitli problemlerle karşılaşıldı. Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi yani ilk müzik öğretmeni okulu açıldı. Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti (Cumhurbaşkanlığı Müzik Topluluğu) adını alan saray orkestrası, İstanbul'da faaliyetini sürdürmeyi bıraktı ve Ankara'ya taşındı. Eğitim almak amacıyla Avrupa'daki çeşitli konservatuvarlara giden Türk müzisyenler 1925 yılında Musiki Muallim Mektebi'ne atandılar. Bu değişimlerin ardından, 1926'da günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olan, Osmanlı Devleti'nin ilk resmi müzik okulu Dârüelhân adlı konservatuvar, sadece Batı Müziği eğitimi veren Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür. Yine aynı dönemde,

¹¹³ Arcan Akduman, "Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi", İstanbul Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, İstanbul 2011, s. 41-43.

¹¹⁴ Akduman, *Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi*, s. 43.

¹¹⁵ Akduman, *Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi*, s. 43.

halk ezgilerini derlemek, notaya almak ve arşivlemek için Türk Müziği Eserlerini Tasnif ve Tespit Kurulu, İstanbul'da kuruldu. Bu halk ezgilerini derleme hareketi gelenek açısından büyük önem taşımakta ve etkileri günümüze kadar gelmektedir. Çeşitli marşlar ve çok sesli şarkılardan oluşan bir repertuar 1927'den itibaren oluşturulmuş, 1930'dan sonra ise çağdaş teknikler ile bestelenmiş ilk eserler verilmeye başlanmıştır.¹¹⁶ Bu yıllarda başlatılan müzik hareketinin devam etmesi, halkı çok sesliliğe alıştırmak için ayrıca halkevleri, halkodaları, bandolar, korolar ve köy enstitüleri kuruldu ve geliştirildi. Halkevleri ve enstitüler vasıtasıyla halka keman, piyano, mandolin, flüt, bağlama dersleri verildi. Bu adımlar hermeneutik açıdan bakıldığında yeni Türk müziğine uygun ön yargılar, ön anlamalar oluşturması açısından önemli olmalarına rağmen, yapılan değişiklikler çeşitli eleştirilerle karşı karşıya kaldı. Değişime gelen eleştiriler üzerine 1934'te müzik inkılâbına yol göstermesi için Paul Hindemith çağırıldı. Kendisinin oluşturduğu rapor ve araştırmalar ışığında, devletin politikası 1950'ye kadar sistemli bir şekilde devam etti. Musiki inkılâbı içerisindeki uygulamaların en önemlilerinden biri 1935 yılında başlayan ve yirmi ay süren radyolarda Klasik Türk müziğinin yayınının yasaklanmasıdır.¹¹⁷ Özkan Gözel'in bu sanat politikasına ve Türk musikisi yasağına ilişkin görüşleri şu yöndedir:

Cumhuriyet'in Batıcı-elitist sanat politikalarının genel eğilimine bakıldığında, icraatın, yukarıda dile getirilen vecizeyle uyumlu olmak şöyle dursun, taban tabana zıtlık arz ettiği görülür. İlginç bir ironi! Toplum Batıcı bir rotada tepeden aşağıya dönüştürmeyi hedefleyen Cumhuriyet topluma yönelik politikaları retorik düzeyde uzviyetçi bir karakter arz ediyor görünse de uygulamalar ekseriya ameliyatçı diyeceğimiz bir tarzda vuku bulmuştur. Yönetici elit, toplumsal bünyede müşahade ve teşhis ettiği arıza veya nakisalara, yer yer organ nakli gibi implantatif yöntemlerle müdahale yoluna tevessül etmiş, ne var ki bünyenin kendine mahsus özelliklerini mütemediyen göz ardı eden müdâhaleler, yol açtığı doku uyumsuzluğu ve sair nedenlerle, başlı başına maraz kaynağı olmuştur. Sanat da devletin "şifa veren" ellerinde böyle pek çok ameliyatlar geçirmiştir. Bu bakımdan Türk musikisine 1934'te konan yasak hayli semptomatiktir. İki yıla yakın bir zaman zarfında radyolardan Türk musikisi kaldırılmış, yerine Batı müziği implante edilmiştir. Türk musikisinin öz yurdunda maruz bırakıldığı bu ameliye / bu ameliyat gerçekte ne anlam ifade eder? Ne denli ironik olsa da bu durumu, belki de en iyi yukarıdaki vecizenin ışığıyla açıklayabiliriz: "Hayat damarlarından biri" kopartılmak suretiyle bu millet sanatsız (musikisiz) bırakılmıştır! Yasak iki yıla yakın sürmüştür gerçi, ama musikumiz ondan sonra da üvey evlat muamelesi görmeye devam etmiştir. Türk musikisinin gördüğü bu trajik muamele devletin; siyaset, sanat, din, dil ve sair

¹¹⁶ Güler, *Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*, s. 5-6.

¹¹⁷ Akduman, *Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi*, s. 44-45.

alanlardaki ameliyatçı (kesip-biçici, kestirip-atıcı) yaklaşımına dair örneklerden biridir.¹¹⁸

Kanaatimizce hiçbir otorite, ne kadar güçlü olursa olsun, kişilere şu veya bu şekilde anlamalarının gerektiğini; bir eserin değerine göre daha anlamlı veya değerli olduğunu dikte edemez. Öte yandan, bir eserde yazarının niyetinin ne kadar önemli olduğu hâlâ tartışılan bir hermeneutik sorundur. Elbette yazarın içine doğduğu kültür, tarihsel şartlar yaşantısı ve kendi kişisel durumu bizi doğru anlamaya bir adım daha yaklaştıracaktır; lakin anlamın sadece burada olduğunu savunmak indirgemeci bir tutumdur. İlk başlarda hermeneutik görev aslında yazarın tam da ne söylemek istediğini ortaya çıkaran görev olarak tanımlansa da bu tanım üzerinde mutabık kalınamamıştır. Gadamer için hermeneutik görev bir uzlaşma sanatı, ufukların kaynaşmasıdır; yani anlam, ne tek başına eseri oluşturanda ne de onu algılayanda gizlidir; anlam bu ikisi arasındaki bir uzlaşma sonucu meydana gelir. İslamiyet'ten ötürü Arap müziğini tanıyan halk, bu durum karşısında kendince bir uyum geliştirmiş; kendi beğenisine uygun olmayan müziği radyodan dinlemeyi reddetmiş ve kendisine Batı müziğinden daha yakın gördüğü başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyolarını dinlemeye başlamıştır. Aynı zamanda Mısır filmleri de halk tarafından ciddi ilgi görmüştür. Bu ilgi karşısında ise filmlerin Arapça sözlü müzik ile gösterimi yasaklanmış, yasağın ardından kısa bir süre içerisinde Türkçe söz yazılan Arap ezgileri yurdun her kesiminde büyük beğeni görmüştür. Bu süreçte Türk kültürü için Arabesk müziğin temellerinin atıldığını söylemek mümkündür.¹¹⁹ Halkın sanatı ile devletin sanatı arasındaki bu uyuşmazlığı, Özkan Gözel şöyle açıklamaktadır:

Osmanlı'nın geç döneminde devlet "hasta adam" olarak kabul ediliyordu. Cumhuriyet'te ise "hasta" muamelesi gören bizzat toplumdur. Toplumsal beden âdeta operatör-devletin hastayı sağaltmak üzere hünerlerini sergilediği bir operasyon alanıdır. En kanamalı ve en sorunlu operasyonlar belki de implantation ve protez uygulamaları gibi sıklıkla doku uyuşmazlığı neticesi veren alanlarda olmuştur. Ama doku uyuşmazlığının asıl devlet ile millet arasında vuku bulduğunu söylemeliyiz;

¹¹⁸ Özkan Gözel, "Miladi XXI. Asırda Sanattan Medet Ummak", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 25, (Mart 2014), s. 215-216.

¹¹⁹ Akduman, *Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi*, s. 45.

nitekim devletin sanatı ile milletin sanatı arasındaki uyumsuzluk da esasen buradan kaynaklanır.¹²⁰

Anlaşıldığı gibi burada bir uzlaşma değil, aksine uyumsuzluk söz konusudur. Aslında bu musiki inkılâbı, Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'lere kadar kültürel alanda gelişip uygar toplum düzeyine erişme yolu olarak görülmüştü. Amaç, gelişmeye elverişli kültürel değerlerin korunarak çağdaş değerlere uyumlu hâle getirilmesiydi. Fakat amaçlar ve hedef çok iyi bir şekilde saptansa da, bunların hayata geçirilme aşamasında sorunlarla karşılaşıldı. Değişime sadece sayıca az olan kentli kesim ayak uydurabilirdi. Fakat savaştan yeni çıkmış, savaşın etkisiyle ekonomik gücünü kaybetmiş halk kendi kültüründen dolayı bu Batılılaşma sürecine ayak uyduramadı. Batı müziğinden koptu, yayın yasaklarına rağmen; toplumsal nedenlerden dolayı Arap müziğine yöneldi.¹²¹

5.5. Cumhuriyet Döneminde Devletin Müzik Politikası ile İlgili Düzenlemeleri

Cumhuriyet Dönemi'nden önce, 1826'da Mehterhane'nin kaldırılıp yerine Mızıkai Hümayun'un getirilmesi Türkiye'de Batı müziği eğitiminin başlamasının temelini atmıştır. Yani kültürel alandaki bu değişimi Osmanlı Dönemi'ne kadar götürmek mümkündür. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte devletin musiki devrimi ile ilgili görevlendirdiği bürokratlar ve bu amaçta çalışan yerli ve yabancı uzman ve sanatçılar, toplumumuza yabancı olan opera, orkestra, konservatuvar gibi sanat türlerini ve kurumları yirmi yıl içerisinde yoktan var etmeyi başarmışlardır. Bu bağlamda 1934 yılında Millî Eğitim Bakanı Abidin Özmen ile ülkenin belli başlı müzisyenleri, Ankara'da bir kurul olarak toplandı. Kurulda dört alt komisyon hâlinde çalışıldı. Üç gün süren çalışmada alınan kararlar şöyle özetlenebilir: İlk olarak okullarda etkili ve evrensel bir müzik eğitime başlanması, aynı eğitimin opera, operet, dinleti, radyo ve plak yolu ile yetişkinlere de ulaştırılması. İkinci olarak ise, ülkenin kalkınması için yorumcu ve sanatçıların yetiştirilip bu sanatçıların

¹²⁰ Gözel, *Miladi XXI. Asırda Sanattan Medet Ummak*, s. 216.

¹²¹ Akduman, *Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi*, s. 46.

kalkınmadaki işlevlerinin belirlenip sanatçıların devletçe korunması.¹²² Devletin gelişmek için yaptığı düzenlemeler, kültür olarak Batılılaşmaya yöneliktir. Çünkü Batılılaşma çağdaşlaşma, hastalıktan kurtulma olarak tanımlanıyordu.

Musiki inkılâbındaki bu yenilikler dönemin kültür ve müzik politikasına göre şekillenmiştir. Yalçın Tura'nın dönemin kültür ve müzik politikasına dair açıklamasını, Halil Altınköprü şu şekilde aktarmaktadır:

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak kültür, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi haline getirildi. Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefleri topyekün kalkınma hamlesinin en temel bileşkeni olarak algılanmaları sonucunu verdi. Bu anlayışın doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yükledi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel / özerk kişi ya da kurumların inisiyatifine bırakılamazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğitim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinimlerine yanıt verecek "özgün" bir kültürün oluşturulmasında, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir "sentezin" oluşturulmasına çalışıldı.¹²³

Bu dönemde sadece müzik alanında değil, birçok alanda Batı'nın tekniğinden faydalanılmıştır. Batılı müzisyen ve müzikologlar ülkemize davet edilmiş, ülkemizdeki genç ve yetenekli müzisyenler ise yurt dışına gönderilerek Batı müziği eğitimi almaları sağlanmıştır. Bir başka dikkat çekici husus ise bu dönemde yapılan Türk halk müziği araştırmalarıdır. Ayrıca Türk halk müziği terminoloji konusunda da çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Cumhuriyet'e kadar olan süreçte Klasik Türk müziği birçok kültür ile etkileşim içinde olmuş, terminoloji olarak ise Arapça ve Farsça'nın yoğun etkisi altında kalmıştır. Anadolu'daki âşıkaların ve halk sanatçılarının kullandığı terimler ise yerel niteliktedir. Dönemin yayınlarına bakıldığında terminoloji konusuyla ilgili olarak Mahmut Ragıp Gazimhâl, Halil Bedii Yönetken, Fikri Çiçekoğlu ve Gültekin Oransay gibi araştırmacıların çalışmalarında halk müziğine bazı yerel terimler eklediği görülmektedir.

¹²² Halil Altınköprü, "Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar", Ege Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, İzmir 2004, s. 10-12.

¹²³ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 13.

Bahsettiğimiz genç ve yetenekli müzisyenlerin yurt dışına gönderilmesi ise şu şekilde olmuştur: Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin 1924'te Paris'e; Necil Kâzım Akses 1926'de, Hasan Ferid Alnar 1927'de Viyana'ya; 1928'de ise Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken Prag'a gönderilmiştir. Yurt dışına gönderilen müzisyenler 1930'lardan sonra yurda geri dönmüş, yayınları ve besteleriyle Cumhuriyet Dönemi kültür ve müzik politikalarına katkıda bulunmuşlardır. Cemal Reşit Rey'in yazdığı *12 Anadolu Türküsü*, Ulvi Cemal Erkin'in *Köçekçeler'i*, Ahmet Adnan Saygun'un 1960'dan sonra yayımladığı koro, keman ve piyano eserleri, halk ezgilerinin çok seslendirilmesi hususundaki ilk örneklerdir. Bu örnekler geçmişin, kültürün yok sayılmadığı; eski ve yeniye tam anlamıyla ortak bir paydada buluşturan eserlerdir. Özellikle opera türündeki eserler büyük ilgi görmüşlerdir. Yine musiki inkılâbında atılan bir adım ile Dârülelhân'daki Türk müziği eğitimi 1926'dan itibaren uygulamanın yanlış olduğu fark edilene kadar yasaklanmıştır. Bu zaman zarfında Türk müziği eğitimine TRT vasıtasıyla devam edilmiştir.

Günümüzdeki Türk müziği, Batı müziği ayrımını sadece Cumhuriyet'e yüklemek indirgemeci bir tutum olacaktır. Türk müzik tarihindeki önemli olaylardan biri olarak kabul edilen "Vak'a-i Hayriyye" Türklerin ilk kez somut olarak Batı müziği ile karşılaşmasını sağlamıştır. Askerî müzik geleneğinin taşıyıcısı olan Mehterhane kaldırılıp, Mızıka-i Hümayun kurularak devlet desteği ile Batı müziği eğitime başlanmıştır. Elbette ayrımı bu noktadan başlatmak mümkündür. Sonrasında, Cumhuriyet'in ilanının hemen akabinde 1926'da benzer bir olay tekrarlanarak bu sefer başka bir köklü müzik kurumu olan Dârülelhân'da Türk müziği eğitimi yasaklanmış ve Batı müziği eğitime başlanmıştır. Türk müziği eğitiminin Dârülelhân'da yasakladığı bu dönemde TRT, Türk Sanat ve Türk Halk müziği okulu olarak işlev görmüştür. Üçüncü olay ise 2 Kasım 1934'te başlayıp, 6 Eylül 1936'ya kadar süren radyolardaki Türk müziğinin yayınının yasaklanması dönemidir. Değişim ve yasakların sonucunda olanlara bakıldığında yaşanan bu olayları ciddi bir kırılma, hermeneutik dairedeki keskin dönüşler olarak değerlendirmek abes olmayacaktır.

Atatürk müziksiz bir yaşamın olamayacağını belirtirken, Osmanlı müziğinin zümresel olduğunu ve halkla ilişkisi olmadığını, üstelik uyuşuk ve ruhsuz olduğunu düşünmekteydi. Bu bağlamda Osmanlı müziği Cumhuriyet'i ifade edemez ve toplumun gereksinimlerine cevap veremez nitelikteydi. Yani toplumumuzun gerçek müziği yetersiz, ilkel kalmıştı. Yapılması gereken ise, ulusal duyguları, düşünceleri, değişleri ve söyleyişleri toplayıp bunları çağdaş müzik kurallarına uygun bir hâle getirmektir.¹²⁴ Bu düşüncelerden ortaya çıkan uygulanan politikanın amacını Halil Altınköprü şu üç maddede özetlemiştir:

1. "Ulusal Türk Musikisi'ni, yüzyıllardır süregelen "eski", "Bizans'tan kalma", "Kurumaya yüz tutmuş" Klasik Türk Musikisi'nin etkisinden kurtarmak,
2. "Anadolu halkından işitebilecek" olan "hakiki musikimize", "milli kültürümüze" ait örnekleri toplamak; (bu "milli kültür" olarak "Türk kültürü" benimsenmiş ve Anadolu'daki diğer etnik grupların müziği ya yok sayılmış ya da "T.H.M."ne maledilmiştir).
3. "Halk musikisiyle, Batı musikisinin kaynaşmasından" doğacak olan "Milli musikimizin" oluşturulması ve bunun için de toplanan halk müziği örneklerini "Batı musikisi usulüne göre "armonize" edilebilmesi için, bilgili müzik adamları yetiştirmek, bunlardan kadrolar oluşturmaya çalışmak, eğitim kurumları kurmak ve "yeni musikinin" benimsetilmesi, kabul ettirilmesi için bu müziği yaygınlaştırmaya dönük yoğun çalışmalara girişmek.¹²⁵

Teknik boyut olarak değerlendirdiğimizde haklı bulabileceğimiz bu düşüncenin, psikolojik boyutu ele alındığında ne kadar doğru olduğu söylenebilir? Kültür, ön yargılarımıza temel oluşturması açısından göz ardı edilemez bir kavramdır. Kişinin ön yargıları, yani ön anlamaları içinde bulunduğu kültüre bağlı olarak oluşur. "Anlam" hem sanatçının içinde bulunduğu kültür ve yaşantısıyla oluşturduğu ufkunun hem de ona seyirci olan bilincin kendi yaşantısındaki ufkunun kaynaşması ile ortaya çıkar. Yani anlam tam anlamıyla bir uzlaşma, ufukların kaynaşmasıdır. Hermeneutik, başlangıçta metnin anlamı ile ilgilenirse de zamanla insan varlığını anlamak üzere temellendirilmiş; Heidegger'in öğrencisi Gadamer tarafından temel bir felsefe haline getirilmiştir. Bu disiplin geniş bir açıdan

¹²⁴ Güler, *Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*, s. 8-9.

¹²⁵ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 25.

bakıldığında metin teorisini, tarih-kültür felsefesini ve insan felsefesini içinde barındırmaktadır. Bu kavrayışın yapıtaşı sadece kavrama değil, aynı zamanda yorumlama ve uygulamadır. Bu üç yapıtaşı sistematik bir bütünlük oluşturmaktadır. Hermeneutik metnin içinde sakladığı özün, tinin anlaşılmasına dair gerçekleştirilen bir felsefi etkinliktir. Anlaşılmaya çalışılan metin de, onu anlamaya çalışma da aynı özden gelmektedir; her ikisi de tarihsel, tinseldir. Bu sebeple bu kavrayış aynı zamanda kişinin kendini kavramasına da yöneliktir. Geleneği anlamak tarihsel ufku gerektirir.¹²⁶ İnsanların tüm yapıp etmeleri, başarıları, ortaya koyduğu ürünler bir tinsel-tarihsel bilinç içerisinde yer almaktadır. Gerçekleştirilmek istenen ulus devlet inşası aslında bir toplumsal kolektif tinin inşasıdır. Bu bakımdan toplumsal kolektif tinin oluşumu ile kültürün oluşumu örtüşmektedir. Anlamamız içinde bulunduğumuz tarihsel tine bağlı olduğu için, kültürün tek tek tüm fenomenleri, sanat yapıtları, tin ile bağlantı içerisinde yer almaktadır. Elbette yapılan halk müziği araştırmaları kültüre verilen önemi göstermektedir. Fakat öte yandan klasik Türk müziğine gelen yasaklamalar ve bu müziğin nitelik bakımından yetersiz olarak değerlendirilmesi tartışılması gereken konulardır. Bu bilgilerin ışığında müzik inkılâbına giriş yapmadan önce söylememiz gereken bir diğer husus, müzik inkılâbını dönemlere ayırma hususunda farklı kaynaklarda farklı görüşler mevcut olduğudur. Örneğin; Halil Altınköprü'nün, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar* isimli çalışmasında 1924 ile 1935 arası "Müzik İnkılâbının İlk Dönemi", 1935 ile 1950 arası "Müzik İnkılâbının İkinci Dönemi" olarak ele alınmıştır. Arcan Akduman'ın, *Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi* adlı çalışmasında ise 1923'ten 1950'ye kadar olan kısım tek dönem olarak ele alınmıştır. Aslında bizim bölümlememizde de "Müzik İnkılâbının İsmet İnönü Dönemi"ni kendi içerisinde ikiye bölerek 1938'den 1946'ya kadar olan dönemi "Tek Partili Milli Şef Dönemi", 1946'dan 1950'ye kadar olan dönemi ise "Çok Partili Milli Şef Dönemi" olarak adlandırmak mümkündür. Fakat biz fazla detaylandırmadan, musiki inkılâbını iki dönemde inceleyeceğiz. 1924'ten 1938'e kadar olan süreci "Müzik İnkılâbının Atatürk Dönemi" olarak, 1938'ten 1950'ye kadar olan süreyi ise "Müzik İnkılâbının

¹²⁶ İsmail Tunalı, *Estetik*, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998, s. 114-118.

İsmet İnönü Dönemi” olarak ele alacağız. Öte yandan dikkat çekmemiz gereken bir diğer husus: 1789 Fransız ihtilalinden sonra, Avrupa’da özellikle Osmanlı Devleti, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Prusya İmparatorluğu gibi çok uluslu devletlerde ihtilalin yaydığı milliyetçilik akımının büyük ilgi görmüş olduğudur. Bu devletlerin içindeki milletlerin kendi devletlerini kurmak istemişler ve bu da milliyetçi isyanlara sebep olmuştur. Bahsi geçen milletler, bu isyanlara 1648 Vestfalya Barışını temel dayanak göstererek 1815’te toplanan Viyana Konferansında niyetlerini açıkça dile getirmişlerdir. Yunanistan, Sırbistan, Bulgaristan ve Arnavutluk Birinci Dünya Savaşından önce; Makedonya, Suriye, Irak, Filistin ve Suudi Arabistan da Birinci Dünya Savaşından sonra Osmanlı devletinden ayrılarak bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Fransız İhtilalinin yaydığı milliyetçilik akımından Osmanlı Devleti içindeki Türk unsurlar da etkilenmiş, bu da Türkçülük akımının doğmasına sebep olmuştur. Özellikle Namık Kemal, Ziya Gökalp gibi Türk düşünürler bu akımın doğmasında pay sahibi olmuşlardır. Türk Beşleri ise, bu akım içerisinde Erken Cumhuriyet Döneminin öncü bestecileri olarak rol almışlar, toplumsal kolektif tinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

5.6. Müzik İnkılâbının Atatürk Dönemi (1924-1938)

Cumhuriyet altıncı ayını doldurmadan Atatürk’ün müzik konusundaki fikirleri bir devlet politikası olup, uygulanmaya başladı. Bu devlet politikası 1934’e kadar inkılâp, 1935’ten sonrası için ise devrim olarak değerlendirilmektedir. Müzik inkılâbındaki uygulamaların ilki, çok sesli müziğin öncüsü İkinci Mahmut’un Yeniçeri Ocağı ve Mehterhane’yi kaldırarak kurmuş olduğu yaklaşık yüz yıllık geçmişi olan Mızıkai Hümayun’un, 1924’te Ankara’ya taşınması ve aynı yıl Risayet-i Cumhur Musiki Heyeti’ne dönüştürülmesidir. Ankara’da bir de Musiki Muallim Mektebi açıldı. Musiki Muallim Mektebi sayesinde ortaöğretime çok sesli müziğin yerleştirilmesi için öğretmenler yetiştirilmeye başlanmış ve konservatuvar isteğine doğru adım atılmıştır. Buradaki eğitim programına ud, kanun gibi çalgılar ve bunların teorisi alınmamış; çağdaş müzik ile ilgili dersler ve öğretmenlik için gerekli olan pedagoji bilgileri işlenmiştir. Yeni Türk müziğine kaynak olması için halk ezgileri

derlenmiş, bu amaçla ilki 1925 yılının Ağustos ayında gerçekleştirilen derleme gezileri yapılmış ve bu gezilerde notaya alınan ezgiler defterler şeklinde yayımlandı. Aynı yıl yapılan yarışmalarla yaklaşık on genç, sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere devlet tarafından için yurt dışına gönderdi. 1926'da Dârülelhân'ın Türk müziği eğitimi sonlandırılarak İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürüldü. Ud veya tanbur sanatçıları viyolonsel, keman gibi Batı enstrümanlarına yönlendirildi. Okullarda Türk müziği ve çalgılarının öğretimi yasaklandı. Elbette bu değişimler esnasında kamuoyu oluşturulmasına önem gösterildi. Atatürk'ün hazırlanan taslakları kendi el yazısı ile düzelttiği sözler üzerine üç opera bestelendi. Bunların ilki Türk-İran kardeşliğini simgeleyen *Özsoy* operasıdır. Bu opera çeşitli aksaklıklara rağmen 1934 Haziran'da Ankara Halkevi'nde oynandı. Bu heyecanlı durumun ardından Türkiye Büyük Millet Meclisi "Millî Musiki ve Temsil Akademisi" yasasını kabul etti. 1 Kasım 1934'te Atatürk'ün yapmış olduğu Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni açış konuşmasındaki "Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz" sözlerinin ardından İçişleri Bakanlığı'na bağlı Basın Müdürü'nün önerisiyle, aynı gün Türkiye'deki radyolardan klasik Türk müziği yayınlanması yasaklandı. Aynı sonlarına doğru Kültür Bakanlığı ilk toplantısını yaparak on beş üyeden oluşan bir kurulu müzik devriminin programının hazırlaması için görevlendirdi. Zaman zaman bakanın da katıldığı bu görüşmelerde makul öneriler ortaya çıkmayınca müzik devrimi ile alakalı ilk hayal kırıklığı yaşandı. Müzik devrimi ile alakalı ikinci hayal kırıklığı ise 27 Aralık 1934'te Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin kutlanması esnasında *Bay Önder* operasının başlangıç bölümü ile *Taşbebek* operasının tamamının oynanması ile gerçekleşti. Kendilerine umut bağlanan gençlerden istenen geniş anlamda çok sesli ulusal bir müzik yapmalarıyken onlar "ilerici sanat" yapmaya yeltenmişlerdi. Müzik inkılâbının Atatürk dönemindeki önemli kültür politikalarından bir başkası ise Halkevleri'dir. Halkevleri millî ruhu yaşatmanın prensibinde, kompozitörler tarafından işlenmesi maksadıyla halk türkülerini toplayıp saklamış ve halkı çok sesli müziğe ısındırmak ve alıştırmak için Batı eserlerini bol bol dinlettirmiştir. Bu bağlamda Halkevleri'nde

orkestra konserleri, dinletiler ile mızık ve mandolinin ön plana çıktığı Batı enstrümanları eğitimi verilmiştir.¹²⁷

1934'ün sonlarında, müzik politikası üzerine çalışmak üzere Ankara'da Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında bir komisyon toplanır. Komisyondaki isimler Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferhunde Ulvi Erkan, Ulvi Cemal Erkin, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey ve Cevat Memduh Altar'dır.¹²⁸ Yurt dışına müzik eğitimi almaları için gönderilen gençlerin tekniği öğrenmiş olsalar da deneyimsiz oldukları düşünülerek, onlardan yabancı bir uzmanın yönetiminde ve gözetiminde yararlanılmasına karar verildi. Özellikle Almanya ve Sovyetler Birliği tarafından bu konuya ilgi gösterildi. Önce Sovyetler Birliği 13 kişilik bir grupla Ankara, İzmir ve İstanbul'da yaklaşık bir ay kadar süren bir gövde gösterisi yaptı. Fakat sonrasında Almanya daha üstün görüldüğü için orkestra şefi Wilhelm Furtwangler'in önerisi dikkate alınarak Paul Hindemith ile anlaşıldı. Hindemith, 1935-1937 arasında Türkiye'ye dört kez gelerek toplam beş ay çalışarak üç kitap hâlinde bir dizi öneri ve rapor oluşturdu. Devletin müzik politikasına uygun çalışmaların gerçekleştirilmesi için yaklaşık yirmi yabancı uzman ile araç ve gereçleri belirledi, ardından yapılanları denetledi. 1937'de Ankara Devlet Konservatuvarı ile orkestraya daha sağlıklı çalışabilmeleri için ihtiyacı olan tüm çalgılar ve notalar sağlandı. Bu yıl Türk dinleyiciler ilk kez düzenli bir oda müziği dinleme fırsatı yakaladı.¹²⁹

1935'in başında yeni ulusal müziğin halkın gündelik ihtiyacını karşılayabilecek nitelik ve nicelikte olmadığına, bu üretimin gerçekleşmesinin yıllar süreceğinin farkına varılınca, bu süreçte Klasik Türk Müziğine karşı sergilenecek tutumda değişikliklere gidildi. Radyolar yayınlarında öncelikle Türk halk müziğine daha sonra ise Türk sanat müziğine yer vermeye başladı. Atatürk klasik Türk

¹²⁷ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 26-29.

¹²⁸ Yakup Kaya, "Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak 'Musiki İnkılabı'", *History Studies*, Cilt 4, Sayı 1, (Mart 2012), s. 286.

¹²⁹ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 40-41.

müziğini hala “yüz ağartıcı değerde olmaktan uzak” olarak bulsa da, klasik Türk müziğini hor görmediğini kamuoyuna belirtmeye çalıştı. Önce bir dinletide şarkıcıya çiçek göndererek, kendisini halkın huzurunda tebrik etti. Ardından eskiden “Şark müziği” diye adlandırdığı klasik Türk müziğini 1938 yılının Ocak ayında, Ulus gazetesindeki bir yazısında “eski musikimiz” ve “klasik Osmanlı musikisi” olarak tanımladı.¹³⁰ Bu adımlardan sonra, müziğin kolektif tin ile uyum sağlaması üzerine; musiki inkılâbının daha başarılı ilerlediğini söylemek mümkündür.

5.7. Müzik İnkılâbının İsmet İnönü Dönemi (1938-1950)

1938-1950 yılları arasında da İsmet İnönü özel bir ilgiyle müzik devrimini devam ettirdi. 1939 yılında Asker Muzikalar Ortaokulu açıldı. Klasik Türk müziğinin eğitimine yer vermeyen Devlet Konservatuvarı Yasası 1940'ta kabul edildi. İki yıl sonra bu yasa ile kurulan Tatbikat Sahnesi İzmir ve Ankara'da Türkçe opera gösterimine başladı. Yine aynı yıl Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Ahmet Adnan Saygun'a çok sesli ulusal müzik yazılmasını özendirmek maksadıyla “İnönü Armağanı” verildi. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın yaylı orkestrası 1944 yılında İstanbul Şehir Orkestrası'na dönüştürüldü ve Cemal Reşit Rey'in yönetiminde gelişimini sürdürdü. Son olarak 1948'de özel bir yasa çıkartılarak önce İdil Biret daha sonra ise Suna Kan yetiştirilmek üzere Paris'e gönderildi. Sonraki yıllarda bu uygulamaya devam edilerek yaklaşık on “harika çocuk” piyano veya keman sanatçısı olarak yetiştirildi.¹³¹

Müzik devriminin getirdiği yenilikler şehirde daha kolay benimsenmiş olmasına rağmen kırsalda gelenek ilkeleri hâlâ egemendir. Çok partili dönem ile birlikte, oyları vasıtasıyla bireylerin ülkede söz sahibi olduğu düşüncesi verilir. Kırsal kesimin oylarına önem veren iktidar, köylerin ve kasabaların canlanmasını, üretim için pazar hâline gelmesini sağlar. Hayat standartları yükselir, eğlence yerleri bollaşır ve radyo yaygınlaşır. Radyonun yaygınlaşmasıyla eğlence için hafif müziğe ihtiyaç

¹³⁰ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 41-42.

¹³¹ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 42-43.

duyulmaya başlanır. Bu gereksinim sayesinde piyano ve Klasik Türk Müziği enstrümanlarının bir arada kullanıldığı müzik beğenilmeye başlar.¹³² Bu dönemi farklı bir yönden inceleyen Berrak Taranç'ın yorumunu Halil Altinköprü şöyle aktarmaktadır:

20. yüzyılın sanat eğilimleri 1950'li yıllarda sinema, radyo ve basın aracılığı ile yurdumuzda etkilerini gösteriyordu. 1950 döneminde batılılaşma Amerikanlaşma ile eşdeğer tutulur. Nato'ya girmemiz, Marshall yardımı. Amerikalıların yurdumuza gelmesi ve Türk aileleriyle dostluk kurması, blue jeans, Coca-Cola gibi Amerikan yaşam simgelerinin, bizde modernlik olarak algılanması dönemini getirir. Gazino Avrupa, Türk kültürünün bir karmaşa içinde halka sunulduğu eğlence ortamı olur.

1950 sonrası çok partili hayat, geleneksel türlerin yeniden fantezileşmesi, çok sesli müziğin topluma medeniyet, batıllık ve modern düşüncenin bir uzantısı olarak zorla, karşılığını bulmadan kabul ettirilmeye çalışılması olarak görülür.¹³³

Zamanın da getirdiği değişimle, dönemin sonlarına doğru halkın yaşam tarzı ve ihtiyaçlar değişince, oluşturulmaya çalışılan yeni müzik tarzı beğeni görmeye başlamıştır. Müzik, dinleyicisine hem eserin hem de dinleyicinin kendisinin ufuklarının kaynaştığı bir yaşam alanı sunar. Cumhuriyet döneminin başlarında bu ufukların tamamıyla farklı olmasından kaynaklı olarak yeni Türk müziği dinleyicilerinin büyük bir kısmına yaşam alanı oluşturamamış ve bu yüzden benimsenmemiştir. Lakin ileriki yıllarda savaşın izleri yok olurken, küreselleşen dünya ile farklı semboller de kültürümüzde yer edinmeye başlamıştır. Kültürel değişim doğal olarak birçok alanda yansımalarını göstermiştir. Bu değişimler sonucunda halkın içinde bulunduğu ortam ve şartlar onlara bu müziğin anlaşılmasını sağlayacak doğru ön yargılar kazandırmıştır. İnkılâbın her iki döneminde de aktif olarak rol alan sanatçılarımız bugün "Türk Beşleri" olarak anılmaktadır. Kurulan yeni toplumsal birliğin kolektif tinini oluşturmada rol oynayan "Tin yapımcılar" görülmektedir. Dönem incelendiğinde, bu öncü tin yapımcılar sadece müzik alanında değil; edebiyat, mimari vb. gibi kolektif tini oluşturmaya katkıda bulunan birçok alanda rol oynamışlardır. Şimdi bu kolektif tinin oluşturulmasında, müzik alanındaki

¹³² Altinköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 44-45.

¹³³ Altinköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 45.

“Tin yapıcılar” olan, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin öncü bestecileri Türk Beşleri’ni ele alalım.



6. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ BESTECİLERİ

Müzik inkılâbı çerçevesinde yurt dışında eğitim alan ve “Çağdaş Klasik Türk Müziği” eserleri veren ilk Türk bestecileri “Türk Beşleri” olarak adlandırılmaktadır. Elbette kendilerinden önce müzikte modernleşmeye okul şarkıları, marşlar ve hafif müzik alanında eserler verip katkıda bulunmuş çok sayıda bestecimiz vardır. Bu bestecilerimizi doğum tarihlerine göre şöyle sıralayabiliriz:

Yesarizade Necip Paşa (1815-1883); Dikran Çuhacıyan (1837 dolayısı – 1898); Mehmet Ali Bey (1840-1895); Notacı Hacı Emin Efendi (1845 – 1907); Macar Tefvik Bey (1850 – 1941); Saffet Atabien (1858 – 1939); Zati Arca (1863 – 1951); Ali Rifat Çağatay (1869 – 1935); Faik Daim Bey (1870 – 1910); Mustafa Rahmi Otman (1875 – 1941); Edgar Manas (1875 – 1964); Mehmet Baha Pars (1877 – 1953); İsmail Zühtü (1877 – 1924); Zeki Üngör (1880 – 1958); Hüseyin Sadettin Arel (1880 – 1955); Kaptanzade Ali Rıza Bey (1883 – 1934); Musa Süreyya (1884 – 1932); Ahmet Yekta Madran (1885 – 1950); Muhlis Sabahattin Ezgi (1876 – 1946); Hulusi Öktem (1892 – 1959); Ali Sezin (1897 – 1950); Halil Bedii Yönetken (1899 – 1968); Seyfeddin Asal (1901 – 1955); Halit Recep Arman (1902 – 1982); Fuat Koray (1903 – 1981); Ziya Aydıntan (1904 – 1979).¹³⁴

Türk Beşleri Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses’ten oluşmaktadır. Fransız Altıları gibi ortak bir estetik anlayışla bir araya gelmeyen Türk Beşleri’nin önceliği, Rus Beşleri gibi ulusal kaynaklardır. Rus Beşleri bir tepki olarak ulusal kaynaklardan yararlanırken, Türk Beşleri devletin resmi müzik politikasını gerçekleştirmek için yönlendirilmişlerdir.¹³⁵ Çağdaş Türk müziğinin en tanınmış kurucuları Türk Beşleri’dir. Alanlarında kendinden önce hiçbir Türk bestecisi bulunmadığı için, sadece kendi yetenekleri ve edindikleri bilgilerle müzik alanında yapılabilecek çağdaş eserlerin “ilk” örneklerini vermişlerdir. Bu örnekleri günümüz şartlarına göre değerlendirip kıymetsiz olarak

¹³⁴ Mümtaz Levent Akkol, “Türkiye’deki Modernleşme Sürecinde Müzik”, Gazi Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, Ankara 2008, s. 76.

¹³⁵ Alim Yanya, “21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin’in Köçekçe Orkestra Sütünde Fagotun Kullanımı”, Yaşar Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, İzmir 2015, s. 22.

nitelendiren görüşler mevcuttur. Fakat hermeneutik görev bize eseri yeniden inşa ederek onu kendi toprağında ve kendi çevresinde değerlendirmemiz gerektiğini söylemektedir. Bu açıdan bakıldığında, teori bakımından hiçbir değerlendirme yapılmadan bile, bu eserler, kendilerinden daha önce başvurulabilecek örnekler olmadığı için, alanlarının “ilk” örnekleri olmaları ve yeni eserlere örnek teşkil etmeleri bakımından eşsizdirler ve Türk milleti için yeni bir ufuk oluşturmuşlardır. Bu bağlamda Türk Beşleri, Türkiye’nin müzik tarihinde ciddi bir yere sahiplerdir.

6.1. Cemal Reşit Rey (1904-1985)

Osmanlı İmparatorluğu’nda Dâhiliye Nazırlığı yapmış Ahmet Reşit Bey’in oğlu olan Cemal Reşit Rey, 25 Ekim 1904’te babasının mutasarrıf olarak bulunduğu Kudüs’te doğmuştur. Dört yaşında notalarla tanışmış, beş yaşında annesi ile piyano çalışarak müziğe başlamış, yedi yaşında ise ilk valsini bestelemiştir. Babasının politik durumundan dolayı ailesi ile birlikte 1913’de Paris’e taşınan Cemal Reşit Rey, müzikal yeteneğinin değerlendirilmesi için Marguerite Long’dan dersler alır. Savaş başlayınca Paris’te daha fazla kalamayıp Cenevre’ye yerleşirler, eğitimine Cenevre Konservatuvarı’nda devam eder. Babası Dâhiliye Nazırlığı’na atandığı için 1919’da İstanbul’a gelir. Babası tarafından İstanbul’da hemen bir piyano öğretmenine götürülür; fakat Cemal Reşit Rey’in bilgisi piyano öğretmeninden fazladır. Ardından tekrar Marguerite Long ile çalışmak için bu sefer tek başına Paris’e gönderilir.¹³⁶ Debussy’nin öğrencisi ve Ravel’in en yakın dostlarından biri olan Marguerite Long, 19 yaşına kadar Cemal Reşit Rey’in eğitimiyle hiç para almadan büyük bir titizlikle ilgilenmiştir.¹³⁷

Cumhuriyetin ilanıyla Türkiye’ye dönen Cemal Reşit Rey, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda hoca olarak görev almıştır. Ölene kadar çok sesli müziğin geliştirilmesinde ve yaygınlaştırılmasında büyük rol oynamış, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda “Yaylı Çalgılar Orkestrası”nı kurmuş, yine bu çekirdekten

¹³⁶ Güler, *Cemal Reşit Rey’in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*, s. 28.

¹³⁷ Yanya, *21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin’in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı*, s. 24.

İstanbul Şehir Orkestrası'nı oluşturup senfonik konserler vermiş, Ankara Radyosu'nda "Batı Müziği Yayınları Şefi" olarak çalışmış, İstanbul Radyosu'nda "Piyano Dünyasında Gezintiler" isimli düzenli programları sürdürmüştür.¹³⁸

Cemal Reşit Rey'in eserleri ve besteciliği ile çeşitli çalışmalar yapılmış; lakin çoğu çalışma yaşamındaki sıkıntıları üzerinde durmamıştır. Emekli olduktan sonra geçim sıkıntısı nedeniyle notalarını satmak zorunda kalmış, bir öğrencisinden notalarını satması için yardım istemiştir. Önce İstanbul Radyosu Program Müdürlüğü'ne, sonra Ankara Radyosu Program Müdürlüğü'ne başvurmuş; fakat ikisinden de olumsuz yanıt almıştır. Hatta Ankara Radyosu'ndan gelen cevap son derece ilginç bir şekilde "Bu adamla neden ilgilenelim ki? Kimdir Bu Cemal Reşit Rey denen besteci?" olmuştur. Ankara Radyosu Program Müdürlüğü'nden gelen bu cevap öğrencisinin daha farklı başvurular yapmasına neden olmuştur. Bu esnada Cemal Reşit Rey'in bir başka öğrencisi olan viyola sanatçısı Harutyun Hanesyan'ın gönlü böyle değerli bir hocanın notalarının satılmasına razı olmamış ve geçici bir çözüm olsa da hocasının ihtiyacı olan parayı vermiştir. Son olarak Devlet Konservatuvar Müdürlüğü esnasında Özer Sezgin, Cemal Reşit Rey'e konservatuvarında ders vermesini önerip onu maddi olarak biraz da olsa rahatlatmıştır. Bu olayın ardından Cemal Reşit Rey'e Kültür Bakanlığı tarafından devlet sanatçısı unvanı verilmiştir. Türk Beşleri'nden Ankara'da bulunanlara çok önceden verilen bu unvanın, Cemal Reşit Rey'e sonra verilmesinin nedeni düşündürücü ve hâlâ cevabı bilinmeyen bir sorudur.¹³⁹

Besteleri bakımından Cemal Reşit Rey dört dönemde incelenebilir. İlk dönem Fransız şarkılarıyla dolu bir repertuardır. Türk halk ezgilerini 1926'dan sonra kullanmaya başlamıştır. 1931'den 1950'ye kadar mistik bir müzik atmosferi oluşturmuştur. 1950'den sonra ise kendi fantezi dünyasındakileri, Doğu ve Batı müzik kurallarını iç içe kullanarak, büyük senfoniler yazmıştır. Eserleri modal, tonal ve melodik yapıdadır. Türk ezgileri ile Batı Müziği teorisi ortak bir potada eritilerek Cumhuriyet Dönemi ideolojisine, devlet politikasına uygun eserler üretmiştir. Cemal

¹³⁸ Akkol, *Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik*, s. 76.

¹³⁹ Güler, *Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*, s. 29-30.

Reşit Rey ve ağabeyi Ekrem Reşit Rey halkı çok sesliliğe alıştırmak maksadıyla revüler ve operetler yazmışlardır. Bunların en ünlüsü, *Lüküs Hayat*'tır. Ayrıca *Onuncu Yıl Marşı*'nin bestesini de Cemal Reşit Rey yapmıştır.¹⁴⁰

Lüküs Hayat, 51 yıl aradan sonra 1985'te yine İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenecekken Cemal Reşit Rey, gala gecesi için özel olarak hastanedeki hasta yatağından çıkartılıp Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'ne getirilir. *Lüküs Hayat* yıllar sonra yeniden büyük bir başarı kazanır. Alkışlar eşliğinde Haldun Dormen ve Gencay Gürün, Cemal Reşit Rey'i sahneye çıkartır. Anlatılamaz derecede mutlu olan Cemal Reşit Rey'i seyirci dakikalarca ayakta alkışlar. Bu Cemal Reşit Rey'in son sahneye çıkışıdır. Ertesi gün yeniden hastaneye yatırılır, hastaneden bir dahaki çıkışı Edirnekapı'daki aile mezarlığına defnedilmek için olacaktır.¹⁴¹

6.2. Hasan Ferid Alnar (1906-1978)

Hasan Ferid Alnar, 11 Mart 1906'da İstanbul Saraçhane'de doğmuştur. Babası Hüseyin Alnar, annesi Saime Alnar'dır. Aileye yakın olan bir başka kişi ise amcası Galib Alnar'dır. Galib Alnar ud, annesi Saime Alnar ise kanun ve ud çalmaktadır. Ayrıca Saime Alnar güzel sesiyle de tanınmaktadır. Evlerinde sık sık musikili toplantılar yapıldığı için, o günlerin Türk musikisi çevrelerini çok iyi tanımakta ve onlar tarafından tanınmaktadır. Anlaşıldığı gibi çocukluğu meşkler ve fasıllar arasında geçen Hasan Ferid Alnar, on yaşındayken çok iyi kanun çalıyordu. Hatta on iki yaşında "en iyi kanun çalan" unvanını kazanmıştı. Hayatındaki büyük dönüm noktalarından biri "Türk sanat müziğinin en büyük bestekârı ve bilgini" olarak tanınan Hüseyin Sadettin Arel ile yollarının kesişmesidir. Hüseyin Sadettin Arel, onun öğretmeni ve destekleyicisi olmuştur. O yıllar Alnar'ın para kazanıp

¹⁴⁰ Yanya, 21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı, s. 24.

¹⁴¹ Güler, Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları, s. 29.

piyano satın almayı kendine önemli bir hedef edindiği yıllardır.¹⁴² Hayatının ilk dönemini kendisi şu şekilde kaleme almıştır:

“Keman öğrenmek istedim. Amcam derslerine engel olur, on yaşındayken evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Bir arkadaşımın Ordumuz Etti Yemin marşının sadece nota isimlerini yazmasını istedim. Bunlarla sesleri arayarak (zaten melodi ve ritmi ezber bildiğim için) adı geçen marşı çalmaya başladım. Birkaç parça daha çıkardım. Sonra beni her hafta meşk için evimize gelen kanuni Vitali Efendi’ye dinlettiler. Bana ders vermeye başladı, dört ay sonra artık öğreteceğim hiçbir şey kalmadı dedi.

Onüç yaşındayken bir Tahirbuselik longa besteledim. Bu ilk eserimdi... Üç yıl sonra da Kelebek Zabit adlı bir opereti tek sesli olarak besteledim.

Temsili, Şehzade başındaki Millet Tiyatrosunda kısa pantolonla ve değnekle yönettim. Bundan sonra iki üç sesli eserler sırada geliyor, çünkü Hüseyin Saadettin Arel’den armoni dersi almaya başlamıştım. Bu arada Arel’in köşkünde, ilk defa Bach ve Beethoven’i dinleyince, büyük bir aşağılık duygusuna kapıldım, fakat umudumu kaybetmedim ve daha uzun seneler çalışmak lazım geldiğini anladım. Arel bir yıl sonra İzmir’e gidince çok sesli müzik yazı tekniğini öğrenmeye devam etmek üzere Edgar Manas’dan üç sene armoni, konturpuan, füg ve piyano dersleri aldım.¹⁴³

Viyana’ya gitmeden önce Klasik Türk Müziği alanında on saz semaisi, bayatiaraban peşrev, bayatiaraban saz semaisi ve segâh peşrev bestelemiştir. İlk bestesi 1922’de yazdığı tek sesli bir operettir. Viyana’da konservatuvar eğitimine başlayan Alnar, 1927 ile 1928’de kompozisyon bölümüne 1929-1932 arası da Yüksek Müzik Okulu’na devam eder. Kompozisyon ve orkestra şefliği üzerine yoğunlaşır. Kompozisyonları özgünleşen Alnar’ın eserleri Viyana ve İstanbul’da seslendirilir. Viyana’daki ikinci yılında *Türk Süiti*’ni yazmış ve bununla birlikte orkestra yazısına yönelmiştir. Hasan Ferid Alnar, burada Necil Kazım Akses’le aynı okulda ve aynı öğretmenin gözetiminde yetişmekteydi. Alnar, Türk Beşleri’nin diğer üyelerinden daha farklı bir sorumluluğa sahiptir. Çünkü Türk Beşleri’nin diğer üyelerinden hiçbiri Klasik Türk müziğini Alnar gibi profesyonel düzeyde yaparak yaşamamış ve Türk halk müziği veya Türk sanat müziği alanından gelmemişlerdi. Yani Türk Beşleri’ndeki Türk

¹⁴² Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 46-48.

¹⁴³ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 48.

sanat müziği çevresinde tanınmış tek üye Hasan Ferid Alnar'dır.¹⁴⁴ Hasan Ferid, yaşamındaki unutamadığı anılarından birini şöyle anlatır:

“1936'da Ankaraya davet edilerek, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası 2. şefliğine ve Devlet Konservatuvarı'nın kompozisyon öğretmenliğine atandım. Geldiğimden sekiz ay sonra 1. şef Practorius hastalanınca o zamanki Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, hafta konserini benim yönetmemi istedi. Orkestra, provalara canla başla sarıldı. Pazar günü öğleden sonra, konsere çıktığım anda bir Türk şefinin idare etmesine çok sevinen dinleyiciler, yoğun bir alkışa başladılar. Döndüm ve teşekkür ettim, fakat alkışlar o kadar uzun sürdü ki ancak dokuz defa teşekkür ettikten sonra konsere başlayabildim. Hayatımın bu en mutlu günlerinden birini hatırladıkça, gözyaşlarımı zor tutarım.[“]¹⁴⁵

Hasan Ferid Alnar, 1936'da Ankara'ya yerleşmiştir. Burada Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda şef yardımcılığı ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano eşlikçisi olmuştur. Aynı konservatuvarda 1946'ya kadar kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. 1946'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda şef olmuş ve 1952'de rahatsızlandığı için bu görevini bırakmıştır. Avrupa'da konuk şef olarak yönettiği orkestralar Münih Filarmoni, Viyana Senfoni, Stuttgart Radyo orkestralarıdır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda 1964'ten ölümüne kadar çeşitli dersler vermiş, zaman zaman da Ankara Devlet Operası Orkestrası ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yönetmiştir.¹⁴⁶

6.3. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906'da İstanbul'da doğmuştur. İlk derslerini annesinden almış ve müziğe piyano eğitimi ile başlamıştır. Müzik eğitimine önce Fransız müzisyen Merciner, sonra İtalyan müzisyen Adinolfi ile devam etmiştir. Galatasaray Lisesi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra devlet bursu kazanarak 1925'te Paris'e gitmiştir.¹⁴⁷ Eğitimini tamamlayan Erkin, 1930'da yurda dönmüş ve Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlamıştır. İki Dans adlı orkestra eserine

¹⁴⁴ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 52-54.

¹⁴⁵ Altınköprü, *Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar*, s. 59.

¹⁴⁶ Yanya, *21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı*, s. 26.

¹⁴⁷ Süheyla Özdemir, “Çağdaş Türk Beşleri'nden Ulvi Cemal Erkin'in Yaratıcılığında Keman Konçertosu”, Erciyes Üniversitesi GSE, *Yayınlanmamış YLT*, Kayseri 2011, s. 11.

Paris'te başlamış olan Erkin, eseri Ankara'da bitirmiş; onun bu ilk eseri Riyaset-i Cumhuriyet Filharmonisi Orkestrası tarafından 6 Mart 1931'de "Dünya Prömiyeri" olarak seslendirilmiştir. 1932'de kendisi gibi piyanist Ferhunde Remzi (Erkin) ile evlenmiştir. 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla buranın piyano bölüm başkanı olmuştur. 1946'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı kendisi yöneterek, *Köçekçeler Süiti*, *Piyano Konçertosu* ve *1. Senfoni*'sinin ilk kez seslendirilmesini gerçekleştirmiştir.¹⁴⁸

Eserlerinde geleneksel ezgilerimizin renklerini kullanan ve bunu buluşçu bir kavrayışla öne çıkaran Ulvi Cemal Erkin yeni-klasikçi eğilime karşı durup, yeni ve dolgun bir armoni kullanarak ezgisel ve ritmik uyumu başarılı bir biçimde sağlamış, alanına hâkim olduğunu parlak orkestralama örnekleriyle vermiştir.¹⁴⁹ Bu örnekler eser merkezli olarak şöyle açıklanabilir:

Erkin bestelerinde çoğu zaman klasik formları kullanmış, özellikle büyük formlardaki eserlerinin son bölümlerinde "horon" ("Yaylı Sazlar Kuarteti" dördüncü bölüm, "Piyano Konçertosu" üçüncü bölüm) "köçekçe" gibi halk müziği motiflerini işlemiştir. Aynı zamanda "Dans Rapsodisi" adıyla başlı başına bir eser olarak bestelediği "Köçekçe Süiti", güçlü bir orkestrasyona sahiptir. Süit birçok melodinin kısa ara bağlantılarıyla birbirine eklenmesinden oluşan özgür bir formdadır. Bu eserde orkestra renkleri başarılı biçimde kullanılmış ve çalgı teknikleri yazımı konusunda da oldukça ustaca kurgulanmıştır. Süitin her yeni melodisinde farklı bir enstrüman grubu ön plana çıkarılmaktadır. Aynı zamanda eser ulusal müziğin renkliliğini sergilemesi bakımından oldukça önemlidir. Erkin'in yapıtlarında stil olarak kontrpuan yerine armonik kuruluşu tercih ettiği görülmektedir. Bu anlamda Ulvi Cemal Erkin, kendisi ile çağdaş olan Adnan Saygun'la farklı çizgilerde bulunmaktadır.¹⁵⁰

Ayrıca Erkin'in eserleri yurt dışında da sık sık seslendirilmektedir. Çek Filharmonisi Orkestrası, Colonne Orkestrası ve Paris Radyo Senfoni Orkestrası Ulvi Cemal Erkin tarafından yönetilerek onun eserlerini seslendirmişlerdir. Ulvi Cemal Erkin, Musiki Muallim Mektebi'ne atanmasından itibaren solist, besteci, yorumcu,

¹⁴⁸ Yanya, 21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı, s. 27-28.

¹⁴⁹ Akkol, Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik, s. 80.

¹⁵⁰ Özdemir, Çağdaş Türk Beşleri'nden Ulvi Cemal Erkin'in Yaratıcılığında Keman Konçertosu, s. 12.

öğretmen ve orkestra şefi olarak önemli görevler üstlenmiş ve müzik devriminin sevilmesinde ve yaygınlaştırılmasında ciddi rol oynamıştır.¹⁵¹

6.4. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)

Müziyen bir aileden gelmeyen Ahmet Adnan Saygun, 7 Eylül 1907'de dünyaya geldi. Babası Klasik Türk müziği ve tasavvuf müziğinden hoşlanırdı. 13 yaşındayken Millî Sinema'da gösterilen filmlere piyanosuyla eşlik eden Saygun, okulu bitirdikten sonra üniversiteye gitmeyi tercih etmeyip kendini tamamıyla müziğe verdi. 1923'de İzmir'e gelen Hüseyin Sadettin Arel'in yanına giderek ondan iki ay armoni dersi aldı. İlk bestelerini 1924'te babasına açtırdığı, nota ve müzik kitabı satılan dükkânda çalışırken dükkândaki piyanosu ile besteledi.¹⁵²

Ahmet Adnan Saygun devlet sınavını kazanarak 1928'de Paris'e gitti. Burada Borrel'le armoni, d'Indy ile kompozisyon çalıştı. 1931'de Türkiye'ye döndü ve Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başladı. Üç yıl sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yönetti, 1936'da ise İstanbul Belediye Konservatuvarı'na geçerek armoni ve kompozisyon dersleri vermeye başladı. Türkiye'ye gelen Bela Bartok ile Anadolu'yu gezip değişik yörelerden halk müziklerini derledi.¹⁵³ 1939'da Cumhuriyet Halk Partisi'nin müzik danışmanlığı ve Halkevleri'nin müzik müfettişliği için Ankara'ya döndü. 1950'ye kadar devam ettirdiği Halkevleri müzik müfettişliği sayesinde Ahmet Adnan Saygun, Türkiye'nin pek çok bölgesini dolaşmış ve halk müziği bilgisini genişletmiştir. 1942'de ilk büyük eseri sayılan *Yunus Emre Oratoryosu*'nu tamamlayıp gösterimini yapmıştır. Oratoryonun ilk icrası gerçekleştiikten sonra, kuruluşunda emeğinin bulunduğu Ankara Konservatuvarı'na atanmış, burada bir süre kompozisyon ve modal müzik dersleri verdikten sonra kompozisyon bölümünün başına geçmiştir. 1972 yılına, yani emekli olana kadar bu görevine devam etmiştir. Ahmet Adnan Saygun, 1971'de Devlet Sanatçılığı Kanunu

¹⁵¹ Yanya, 21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı, s. 28.

¹⁵² Cihan May, "Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operası'ndaki Karakterlerin Türk Edebiyatı ve Türk Mitolojisi Açısından Karşılaştırmalı Analizi ve Müzikal Çözümlemesi", Haliç Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış YLT, İstanbul 2015, s. 5-8.

¹⁵³ Akkol, Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik, s. 83.

yürürlüğe girdiğinde bu unvana kavuşmuş ilk kişidir. 1972’de İstanbul Konservatuvarı’na dönerek etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermiştir. Saygun, 1991 yılında pankreas kanserinden dolayı hayata gözlerini yummuştur.¹⁵⁴

Ahmet Adnan Saygun’un etnomüzikoloji alanında yaptıkları, bugün bile çok sesli müzik çalışmalarına ışık tutmaktadır. Klasik Türk müziği makamlarını ve modal müziği İran-Yunan müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Kendisinin tüm çalışmaları modal yapıdadır. Ulusal Türk müziği bestelemeyi kendisi için ilke kabul eden Saygun, sanatın her zaman kökünden ayrılmadan gelişeceğine inanmıştır.¹⁵⁵ Etnomüzikoloji, kültür yoluyla köklerinden uzaklaşmış eserler hakkında doğru ön yargılara ulaşmamızı sağlaması açısından hermeneutik için önem teşkil eden bir bilimdir. Amacımız tamamıyla anlamaya yönelik olduğu ve anlama sonu olmayan bir süreç olduğu için, tarih, edebiyat, sanat, kültürel ve politik şartların bilgisi bizi daha doğru ön yargılara; dolayısıyla daha doğru bir anlamaya ulaştırır.

6.5. Necil Kâzım Akses (1908-1999)

Necil Kâzım Akses, 6 Mayıs 1908’de İstanbul’da doğdu. Babası posta müdürü, annesi ise edebiyat öğretmeni idi. Ailesi için müzik, temel bir kültür olarak öğrenilmesi gereken bir şeydi. Necil Kâzım, müziğe önceleri bir uğraş olarak başlamış, onu meslek olarak seçtiğinde de ailesinden destek görmüştür. Yedi yaşında hem ilkokula hem de Kevser Hanım’dan keman dersleri almaya başlar. Necil Kâzım’ın viyolonsele olan hayranlığı ise gittiği bir sessiz filmde sahnenin yanında çalan viyoloncelin sesini duyması ile başlamıştır. Ardından Mesut Cemil Tel’den viyoloncel dersleri almaya başlar ve bu onun kompozisyona ilgi duymasına neden olur. Hocası olan Mesut Cemil Tel, onun kompozisyona eğilimli olduğunu görünce kendisine Manas Efendi ya da Cemal Reşit Rey’den ders almasını önerir. Necil Kâzım, Batı armonisi eğitimi alan Hasan Ferid Alnar’ın notlarıyla sınava hazırlanarak Cemal Reşit Rey’in sınıfına kabul edilir. Lise eğitimini tamamlamasının ardından ailesinin de

¹⁵⁴ Sezgi Sevi Kıran, “Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması”, Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, Afyon 2005, s. 5-7.

¹⁵⁵ Yanya, 21. *Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin’in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı*, s. 31.

desteğiyle Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde eğitimine devam eder. Kleinecke'den viyolonsel, Joseph Marx'tan kompozisyon eğitimi alır. Viyana'daki ilk yıllarını başarıyla tamamlayınca devlet bursuna hak kazanır. Viyana'da eğitimine devam ederken, Alois Haba'dan da ders alabilmek amacıyla Prag Konservatuvarı'na da yazılır. Bu sayede o dönemin iki önemli müzik merkezi olarak nitelendirilen Viyana'dan da Prag'dan da ders alır. 1934'te Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi ve Prag Konservatuvarı'ndaki 8 yıllık eğitimini tamamlamış ve ileri kompozisyon bölümünden mezun olmuş bir şekilde Türkiye'ye geri döner. Yurda döndüğü yıl *Bay Önder* operasını besteler, sonraki yıl ise Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlar. 1936'da Türk halk müziği araştırmaları yapmak amacıyla Anadolu'ya giden Ahmet Adnan Saygun ve Bela Bartok ile Osmaniye'ye gider burada hep birlikte halk ezgilerini kayıt altına alırlar. 1939'da "Modern Türk Musiki Festivali" kapsamında ilk defa Türk Beşleri'nin yapıtları bir arada seslendirilir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın eşliğiyle; Cemal Reşit Rey'den *Karagöz*, Hasan Ferid Alnar'dan *Orkestra Süiti*, Ulvi Cemal Erkin'den piyano ve orkestra için olan *Konçertino'su*, Ahmet Adnan Saygun'dan *Sihir Raksı* ve Necil Kâzım Akses'ten ise *Çiftetelli-Senfonic Grotesk Dansı* seslendirilir.¹⁵⁶ Akses'in besteciliği şu şekilde nitelendirilebilir:

Akses'in bestecilik kavrayışı, dönemine göre yenilikçiliği temsil eder. Geleneksel renklerin onun yapıtlarında dolaylı biçimdedir ve "uzak bir andırış"tan öteye gitmez. Bu özellik, bestecinin kişisel deyişi önemsediğini gösterir. En tanınmış yapıtlarından *Ankara Kalesi* adlı senfonik şiiri (1938-1942), ton dışı müziğe yaklaşan armoni anlayışıyla "yazıldığı tarih açısından Türkiye için oldukça ileri, cesaret isteyen" bir müziktir.¹⁵⁷

Akses, 1948'de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda müdür olur. 1954'te İsviçre'ye Kültür Ateşesi olarak atanır, bir yıl sonra ise Kültür Ateşesi görevine Öğrenci Müfettişliği eklenerek Almanya'nın Bonn şehrinde çalışmaya başlar. 1957'de Türkiye'ye geri dönüp Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yeniden öğretmenlik yapar. Bir yıl sonra da Opera ve Bale Genel Müdürlüğü'ne başlayan

¹⁵⁶ Görkem Çalgan, "Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile "Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme", Uludağ Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Çalışması*, Bursa 2007, s. 1-3.

¹⁵⁷ Akkol, *Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik*, s. 86.

Akses'in buradaki görevi, 1960'ların ortalarına kadar devam eder. 1971'de ise devlet sanatçılığı unvanını alır.¹⁵⁸ Necil Kâzım Akses'in aldığı unvan ve nişanlar sırasıyla şöyledir:

[...] 1957'de Federal Alman Cumhuriyeti'nin birinci sınıf hizmet nişanı; 1963'te İtalyan Hizmet Nişanı olan "Cavalière Ufficiale" rütbesi; 1973'de "Commendatore" nişanı; aynı yıl Tunus devletinin Burgiba Sanat Kültür nişanı. Besteciye 1971'de Türkiye Cumhuriyeti'nin Devlet sanatçısı unvanı verilmiştir. 1992'de Seveda Cenap And Vakfı Onur Ödülü altın madalyasını almıştır.¹⁵⁹

Necil Kâzım Akses, Klasik Türk müziği ile Batı müziğini ilerici bir şekilde sentezlemiş, bu sentezler sonucu oluşan eserlerin çoğu seslendirilmiş ve kaydedilmiştir. Öncü besteci ve saygın öğretmen kimliğiyle yurt içinde ve yurt dışında her zaman itibar görmüştür. Müzik inkılâbında ciddi rol oynamış, sayısız öğrenci yetiştirip ömrünün sonuna kadar öğretmenlik yapmaya devam etmiş ve 16 Şubat 1999'da vefat etmiştir.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Görkem Çalgan, *Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile "Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme*, s. 1-3.

¹⁵⁹ Yanya, 21. *Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı*, s. 33.

¹⁶⁰ Görkem Çalgan, *Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile "Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme*, s. 5.

7. UFUKLARIN KAYNAŞMASI VE ZAMAN MESAFESİ

Gadamer'e göre ufuk "belirli bir hâkim noktadan görülebilen her şeyi içine alan bir görüş alanı"dır. Kişinin bir ufkunun olması durumu, onun sadece yakınında olan şey ile sınırlı olmadığını göstermektedir. Ufka sahip kişi, bu ufuk içindeki uzak veya yakın, büyük veya küçük şeyin anlamını bilir. Hermeneutik görev de, karşılaşılan sorunlar karşısında doğru araştırma ufku kazanmaktır. Örneğin tarihsel anlamının görevi, anlamaya çalıştığımız şeyi hakiki boyutlarında görebilmek için tarihsel ufuk kazanmaktır. Kendimizi anlamaya çalıştığımız şeyin geleneğinin ufkuna yerleştiremezsek, doğru bir anlama gerçekleştiremeyiz. Bu bağlamda ötekini anlamak için kendimizi onun konumuna yerleştirmek, meşru bir hermeneutik ihtiyaçtır.¹⁶¹

Geleneği anlamak tarihsel ufku gerektirir. Kendimizi bir tarihsel duruma yerleştirerek bu ufku kazanabilmemiz mümkün değildir. Öncelikli olarak, kendimizi herhangi bir duruma yerleştirmeye muktedir olabilmek için, bir ufka sahip olmamız gerekir. Elbette kendimizi tarihsel duruma yerleştirmek derken kastettiğimiz; kendimizi tamamiyle hesap dışı bırakmak değil, kendimizi ötekinin durumuna yerleştirmektir. Yani ufuk sahibi olmak, kişinin menziline ötesine bakmayı öğrenmesi anlamına gelmektedir. Hermeneutik durumumuzu, içine doğmuş olduğumuz kültürümüz, yaşantımız belirler; bunlar bizim ön yargılarımızı, ön anlamalarımızı şekillendirir. Geçmiş ile karşı karşıya kaldıkça, içinden geldiğimiz ufku anlamaya çalıştıkça; şimdinin ufkunu oluştururken ön yargılarımızı test ederiz. Şimdinin ufkunu, geçmişle bağlantılı bir biçimde şekillenir. Şimdinin kendi başına, izole edilmiş bir ufkunun olması mümkün değildir. Anlama daima kendi başlarına

¹⁶¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, s. 56-57.

var-olabildikleri farz edilen geçmişin ufku ile şimdinin ufkunun kaynaşması şeklinde meydana gelir. Bir geleneği ele aldığımızda bu kaynaşma sürecinin sürekli devam eden bir nitelikte olduğunu görebiliriz. Çünkü gelenek içerisinde eski ile yeni, biri diğerinden hareket edilerek anlaşılan bir yaşama değerine sahip bir şeyde iç içe geçmiş durumdadır. Anlama sürecinin evrelerinden biri de tarihsel ufku geleceğe yansıtmaktır. Bu geçmişi kendisine yabancılaştırmak değil, şimdiyle; bizim şimdiki ufkumuzla kaynaştırmaktır. Yani ufukların kaynaşması anlama sürecinde gerçek bir şekilde meydana gelir. Tarihsel ufuk geleceğe yansıtılırken onun yerini eş zamanlı olarak başka bir ufuk alır.¹⁶²

Anlama öncelikle söylenen şeyin içeriğini anlamaktır. Başkasının anlamını izole bir şekilde anlamak ikinci düzeydir. Yani hermeneutiğin ön şartı veya nihai temeli diyebileceğimiz şey; kişinin konuya ilgili olmasından doğan ön anlaması, hazır bulunuşluğudur. Bu düzlemde “ait olma” dediğimiz şey yani tarihsel hermeneutikte gelenek olarak adlandırdığımız unsur, anlamadaki temel önyargıların o gelenek içerisinde ortak olduğuna işaret etmektedir. Hermeneutik bir pozisyon üstlenen kişinin, konuyla, eserin içinde olduğu gelenekle bir bağı olmalıdır. Hermeneutik görev, bir anlama yöntemi geliştirmek değil, anlamamanın gerçekleştiği şartları su yüzüne çıkarmaktır. Yorumcunun zihnindeki ön yargılar, ön anlamlar kişinin kendi kontrolünde, irade alanında değildir. Yorumcu, anlamayı mümkün kılan ön yargılarla, anlamayı engelleyen veya onu yanlış anlamalara götüren ön yargıları, önceden birbirinden ayırt edemez. Her çağın, kendisine ulaşabilmiş eseri kendi zamanında, kendi tarzında anlaması gerekmektedir. Eserin içeriği, çağı ile bağlantılı olduğundan geleneğine aittir. Eser, içeriği vasıtasıyla yorumcu ile diyalog hâlinde olduğu için, asıl anlamı onunla yüzleşenlerin anlama ihtimallerine bağımlı değildir. Elbette farklı yorumlarda bulunmak mümkündür. Fakat bu farklı yorumlardan kastettiğimiz bir anlamamanın diğerinden “daha iyi anlama” olduğu değildir. Eğer bir şekilde anlıyorsak farklı şekilde anladığımızı söylemek yeterlidir.¹⁶³

¹⁶² Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, s. 59-63.

¹⁶³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, s. 45-48.

Zaman, aşılması gereken bir şey değildir. O, şimdide kök salmış olan olayların gidişatının taşıyıcı temelini, yani köklerini bize ulaştırır. Bu da zaman mesafesinin aşılması gereken bir şey olmadığını, aslında onun anlamayı mümkün kılan pozitif bir durum olduğunu göstermemektedir. Geçmişten bize ulaşan her şey, kendisini bize geçmişin ışığında sunar. Zaman mesafesinin bize kesin kıstaslar ulaştıramadığı anlarda yargı yetimizin ne kadar güçsüz olduğu dikkate değerdir. Tarihsel bakış açısında, eserin söylediğinin anlaşılabilmesi için öncelikle eser onu doğuran geçici şartlardan kopmalıdır. Eserin döneminin kapanmışlığı bize, ona bütün olarak bakma imkânı sağlar. Bu bağlamda tarihsel bilginin ön kabulü, bir şeyin anlamının anlaşılabilmesi için; öncelikle o şeyin tarihsel ilgiyi hak edecek kadar ölmesi, kapalı bir içeriğe sahip olması gerekmektedir. Objektif bir anlama ancak bu koşul altında mümkündür. Lakin burada karşımıza çıkan soru bir insana ölümden önce mutlu denilip denilemeyeceğidir. Anlamının bazen tarihsel içerik dikkate alındığında gerçekleştiği doğrudur. Fakat bu hermeneutik problemin çözümü için yeterli değildir. Elbette zaman mesafesi eserin hakiki anlamının tamamıyla anlaşılmasına olanak sağlar. Fakat bir eserin hakiki anlamının keşfi sona ulaşılabilecek bir şey değildir. Eserin hakiki anlamının keşfi sonsuza uzanan bir süreçtir. Bu sürecin bize kazandırdığı bir başka şey ise, anlamı belirsizleştiren şeylerin süreç içerisinde elenecek olmasıdır. Eleme sürecinin zaman mesafesi sabit bir mesafe değildir. Bu mesafe de devamlı olarak değişme ve genişlemeye maruz kalır. Zaman mesafesi yerel ve sınırlı ön yargıları yok ederken, hakiki anlama ulaşmamızı sağlayacak ön yargıları ortaya çıkarır.¹⁶⁴

Hermeneutikteki eleştiri sorununu genellikle¹⁶⁵ zaman mesafesi çözebilir. Bu sorun, doğru ön yargılar ile yanlış anlamamıza yol açan yanlış ön yargıları nasıl birbirinden ayırt edebileceğimiz sorundur. Ön yargılar zihnimizi belirlediği için, onun ön yargı olduğunu görmemiz veya onu ön yargı olarak kabul etmemiz mümkün değildir. Sürekli faaliyette olan bir ön yargının farkına varmak imkânsızdır. Ön

¹⁶⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, s. 49-51.

¹⁶⁵ Gadamer ilk metinde "...yalnızca zaman mesafesi çözebilir" ifadesini biraz yumuşatıp, bu problemi çözülebilir hâle getirebilecek tek şeyin zaman mesafesi olmadığını söyler. Bu aslında Gadamer'in zaman mesafesine ne kadar önem verdiğini bize göstermektedir.

yargının farkına varmamız yalnızca bilincimizi provoke ettiğimizde mümkündür. Geleneğe ait bir eser bu provokasyonu sağlayabilir. Çünkü geleneğe ait eser, kendisini kendisine özgü geçerliliğiyle önceden ortaya koymuş bir şekilde vardır. Hermeneutiğin ilk şartı, bir şey bize hitap ettiğinde anlamının başladığıdır.¹⁶⁶



¹⁶⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -İkinci Cilt-*, s. 51-52.

8. SONUÇ VE DEVAMIYLA SORULAR

Müzik felsefesinden bahsederken, müzik içerisinde yer alan pek çok unsur söz konusudur: ses, ton, ritim, ölçü, akustik vb. Müziği yaratan her bir unsur üzerine düşünülme hak etmektedir. Müzik felsefesi, sanat eserlerinden çıkarılan sonuçlar değil, müziği oluşturan söz konusu yapı taşlarının ve müziğin kendisinin bir fenomen olarak içerdiği anlamlardan oluşmalıdır. Bu çalışmada hermeneutik, bizlere bu söz konusu sanatı okumak ve olası anlamlarını ortaya çıkarmak için bir araçtır. Bizler bu çalışmada özellikle kültürel, tarihî ve siyasi öğeleri de göz önüne alarak, belirli bir döneme ait bir müzik türünü inceledik. Böylece Gadamer'in felsefi hermeneutiğini desteklemek üzere, bu felsefi hermeneutiği müziğe tatbik ederek; eserin içine doğduğu kültürden ve yaşantıdan bağımsız olarak ele alınamayacağı ve müziğin dinleyicisine anlamlı olabilmesi için ilk şartının ona hitap etmesi gerektiği sonucuna ulaştık.

İnsan hayatındaki önemli unsurlardan biri de müziktir. Müzik ve müzik eğitimi felsefe tarihi boyunca filozofların tartıştığı bir sorundur. Seyahate çıkarken enstrümanlarını yanında götürerek kadar müziğe düşkün bir toplumun yaşadığı müzik devrimi ise sosyal bilimler açısından incelenmeye değer bir husustur. Amacımız yaşananlardan hareketle yasa oluşturmak değil, yaşananı kendi eşsizliğinde değerlendirerek anlamaya çalışmak, çeşitli düzenlilikler tespit etmek, olanın nasıl böyle olduğunu anlamaya çalışmaktır.

Müzik, hem kültürümüz içerisinde şekillenen hem de kültürümüzü şekillendiren bir fenomendir. Bizce müzik, oyun kavramında ele aldığımız şekliyle yaşayan bir formdur. Sevinçlerimizi, mutluluklarımızı, üzüntülerimizi, kederlerimizi, sıkıntılarımızı paylaşır; bize bir yaşam alanı sunar. Bu yaşam alanı kavramlarla ifade edilebilen, kavramlara sığdırılabilen bir yaşam alanı değildir. Eğer o, dilsel ifadelere

siğdirilabilen bir formda olsaydı onu müzik olarak nitelendirmemiz mümkün olmazdı. Bu bağlamda müzik aslında bize bu var- olduğumuz dünyadan başka bir dünya sunar, bize özgürlüğün kapılarını aralar. Ontolojik olarak müziğin ne olduğu sorusu cevaplanmayı bekleyen bir felsefi sorundur. Fakat en azından sanat eseri, bize hitap edebilme, bize özgürlüğün kapılarını açabilme potansiyeline sahip bir şeydir.

Bir topluluk içerisindeki insanların duygularını paylaştığı müzik onlar için olmazsa olmazlardan biridir. Ancak o, yerine başka bir duygu paylaşım aracı konarak ortadan kaldırılabilir. Müzik, içeriğiyle bize bir şeyler aktarırken, aslında tam da o anda dil ile söylenemeyen, anlatılamayanı bize söylemektedir. Bu bakış açısıyla müzik bize sonsuz olanakları içinde barındıran bir evren kazandırır.

Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müziğindeki çağdaşlaşma çalışmaları, müziğin oluşturduğu bu evrenin, toplum için ne denli bir öneme sahip olduğunu bize göstermektedir. Sanat eseri otorite tarafından bize sunulduğunda, hatta bu sunuş yasaklar eşliğinde gerçekleşmiş olsa bile; toplum kendisine hitap etmeyen sanat eserini daha iyi bir formda olup olmadığı fark etmeksizin reddetmiştir. İçeriği dinleyicisine hitap etmeyen bir müzik, isterse en iyi biçime, teoriye, armoniye sahip olsun dinleyicisi için bir anlam teşkil etmez.

Ağır bir savaştan yeni çıkan toplumun yaşantısında eğlenceye, ilerici sanata, kültüründen uzaklaşmaya ne kadar ihtiyaç olduğu tartışılması gereken bir sorudur. Savaştan çıkmış, kayıp vermiş bir toplumun gündeminin büyük bir bölümünü acıları ve kayıpları oluşturur. Dinleyeceği müzikte kaybettiklerini, hissettiklerini, söyleyemediklerini, söylenemeyenleri arar. Burada bahsetmeye çalıştığımız, müziğin yaşantıyla iç içe olduğudur. Örneğin o dönemde ortaya çıkmış bir ağıtı ele alabiliriz: Günümüzde oyun havası olarak bildiğimiz ve sıklıkla oyun havası tarzındaki icralarıyla karşılaştığımız "Hey onbeşli" türküsü aslında bir ağıttır. Bu ağıtın o yıllarda şu an icra edildiği formda icra edilmesi dinleyicilerini kuvvetle muhtemel rahatsız edecektir. Çünkü bu ağıt o yıllarda yaşayan bestecisi, icracısı ve dinleyicisi için verilen kayıpları anlatan bir içeriğe sahiptir. Lakin günümüzde bu eser, anlamı

düşünülmeden bizlere oyun havası olarak sunulmaktadır. Elbette günümüzde yaşayan bir kişi bu eseri oyun havası formu ile dinlese bile “kızların gözü yaşlı” ifadesine doğru bir anlam yükleyemeyecek, eserin içeriğini ilk başta anlayamayacaktır. Lakin bu dinleyici esere tarihsel bir bakış açısıyla yaklaştığında eserin ortaya çıktığı şartları irdeleyecek ve oyun havasının yanlış bir yorum olduğunu anlayacaktır. Bu eserin, günümüzde yanlış yorumlanması esere dair bir eksiklik veya başarısızlık olarak nitelendirilebilir. Fakat durumu Gadamerci bir bakış açısıyla değerlendirecek; doğru anlama sahip olan yorum az sayıda, nadir bulunuyor olsa da kendi zaman mesafesini açmaya muktedir olacak, sürekliliğini devam ettirecektir. Fakat yanlış olan yorum bize bir süreliğine de olsa eserin nasıl olmaması gerektiğini anlatıp, zaman mesafesine yenik düşecek ve yok olacaktır.

Öte yandan “Erken Cumhuriyet Dönemi Bestecileri” başlığı altında incelediğimiz “Türk Beşleri”nin ortaya koyduğu eserler de kendi dönemi içerisinde değerlendirilmelidir. Eserlere tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, iletişimin, bilginin, enstrümanın, hatta nota yazabilecek bir kâğıdın bile zor bulunduğu bir dönemde bu denli çalışmalar ortaya koyabilmek bir yana, bir eser ortaya çıkarabilmiş olmak bile kanaatimizce ciddi bir başarıdır. İlk başta benimsenmeyen bu eserler, günümüzde hâlâ varlığını sürdürmekte, toplumun belli bir kesiminden beğeni toplamaktadır. Elbette içinde bulunduğumuz zamanda bu eserlerin klasik olup olmadığını, kendi zaman mesafelerini oluşturup oluşturamadıklarını söylemek pek mümkün değildir. Zaten felsefi hermeneutikte zaman mesafesi formüle edilebilir bir yapıya sahip değildir. Öte yandan bir eserin klasik olup olmadığı sorusunun cevabına da bir metot ve formül oluşturmak mümkün gözükmemektedir.

Kültür, zihnin özgür hareket sınırlarını belirlediği için hermeneutik açıdan ciddi bir önem teşkil eder. Ayrıca içinde bulunduğumuz topluluğun bize sağladığı ortak duyu, hayatın akışı esnasında akıl yürütme ile çözemediğimiz sorunlarda bize bir düşünme tarzı sunar, yol gösterir. Kültürden kültüre müzikal öğeler ve müziğin içeriği de değişebilir. Hatta kültürden kültüre biçimsel değişiklikler de görmek mümkündür. Bunun en genel örneği tonal müzik ile modal müzik ayrımıdır.

Cumhuriyet Dönemi'nde müzik, söylenmek istenenler için araç olarak kullanılmış; lakin söylenmek istenenler halk ile uyuşmadığı için ilk başlarda başarısız olunmuştur. Klasik Türk müziğini yasaklamak bile söylemi halk için meşru kılmaya yeterli olmamıştır. Halkın beklentisi ile söylem arasındaki gerilim arttıkça halk kendine yeni çözüm yolları aramıştır. Bu çözüm yollarından biri ise kendisine daha fazla hitap ettiğini düşündüğü Arap radyolarına yönelmek olmuştur. Ne zaman ki söylem ile yaşantı uyuşmaya başlamış, halk o zaman Yeni Türk müziğini benimsemeye başlamıştır. Yani aynı içeriğe sahip olan müzik yaşantıya uyumsuz olduğu vakit dinleyicisine hitap edememiş, yaşantı içerikle uyumlu hâle geldiğinde ise halk, içeriğin dinleyicisine hitap etmesinden kaynaklı olarak bu müziği benimsemiştir.

Bir dönemin musiki faaliyeti yeniden doğmayı, ayakları üzerine dikilmeyi amaçlayan bir toplumda tinin restorasyonuna katkıdır. Bir toplum restore edilirken maddi yaşantısının yanı sıra tini de restore edilmelidir. Bu restore edilen tinin içerisinde müzik de önemli unsurlardan biridir. Bir toplum kurulurken, mimari, edebiyat gibi unsurların yanı sıra musiki de bu restorasyona katkıda bulunur. Varlık, tinsel varlık ve maddi varlık olarak iki türdür. Bir toplumun da yapısı iki türdür. Maddi yapısı ve tinsel yapısı. Üretim ilişkileri, caddeler, sokaklar, köyler, şehirler, binalar, toplumun üzerinde yaşadığı coğrafya bu coğrafyaya hâkim olan hayati ilişkiler, yaşam ilişkileri maddi yapıya işaret etmektedir. Bunun yanı sıra duyuların ötesinde, duyularla kavranmayan fakat yaşanan bir varlık alanı vardır. Müzik de bu tinsel alana girmektedir. Her bir topluluğun bir ruhu, atmosferi vardır. Cumhuriyet dönemi Türk müziğindeki çağdaşlaşma çalışmalarını da bu toplumun ruhunu oluşturmaya çalışmak olarak görmekteyiz. Bu ruh oluşturma çabası ise müzik alanında Türk Beşleri özelinde gerçekleştirilmiştir. Türk Beşleri özelinde ve bahsi geçen zaman diliminde yapılan uygulama, yeni kurulmakta olan topluma bir tin varlığı sunmanın, o toplumun tin varlığını oluşturmanın çabasıdır. Bu hermeneutik çalışmadan anladığımız budur. Cumhuriyet dönemi Türk müziğindeki çağdaşlaşma çalışmalarını biz tin üretmeye yönelik bir çalışma olarak değerlendirmekteyiz.

KAYNAKÇA

Akan, Nesrin. (2009). Platon'da Müzik Anlayışı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.

Akduman, Arcan. (2011). Türkiye'de Toplumsal Yapının Değişim Süreci ve Müzik Endüstrisi. İstanbul Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. İstanbul.

Akkol, Mümtaz Levent. (2008). Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik. Gazi Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. Ankara.

Alan, Banu. (2008). Bir Felsefi Yöntem Olarak Hermeneutik. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Albayrak, Nurettin. (2016). Tanpınar'ın Türküsü – Tanpınar'dan Anadolu'nun Yazılmamış Romanlarına. 1. Basım. İstanbul: Kapı Yayınları

Altinköprü, Halil. (2004). Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar. Ege Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. İzmir.

Aristoteles. (1993). *Poetika*. İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles. (1995). *Retorik*. Mehmet H. Doğan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (1996). *Metafizik*. Ahmet Arslan (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Aristoteles. (2002). *Yorum Üzerine*. Saffet Babür (çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Aristoteles. (2007). *Nikomakhos'a Etik*. Saffet Babür (çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Aristoteles. (2009). *Politika*. Mete Tunçay (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bayer, Serap. (2011). Modern Hermeneutikte Yöntem Kavramı ve Gadamer Hermeneutiğinde Yönteme Bakış. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bayık, Ferhat. (2014) "Kültür Kavramının Tarihsel ve Felsefi Yönlerden İncelenmesi", Akdeniz Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Antalya

Bulutoğlu, Seval. (2009). Dilthey ve Gadamer'de Hermeneutiğin Kapsamı ve İşlevi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalgan, Görkem. (2007). Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile "Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme. Uludağ Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Çalışması*. Bursa.

Dilthey, Wilhelm. *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. Doğan Özlem (çev.). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi (2011)

Gadamer, Hans-Georg. (1960). *Hakikat ve Yöntem –Birinci Cilt-*. Hüsamettin Arslan – İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık (2008)

Gadamer, Hans-Georg. (1960). *Hakikat ve Yöntem –İkinci Cilt-*. Hüsamettin Arslan – İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık (2009)

Gauldin, Robert. (1997). *Harmonic Practice in Tonal Music*. 1. Baskı. New York: Norton & Company.

Gözel, Özkan. (2014). Miladi XXI. Asırda Sanattan Medet Ummak. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*. Sayı 25, s. 213-227.

Güler, Gizem. (2010). Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları. Çukurova Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. Adana.

Gülle, Muhammed Bahadır. (2004) Hermeneutics and The English School: Gadamer's Hermeneutics and Wight's Approach to International Theory. A Thesis. Master of Science.

Günay, Edip. (2006). *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. Birinci Basım. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Hafız, Muharrem. (2016). Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi. *Journal of Islamic Research*. 26.1, 45-52.

Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*, Kaan H. Ökten (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı (2008)

Inwood Michael. (1999). A Hegel Dictionary. Metin Bal (çev.) *The Blackwell Philosopher Dictionaries*, Oxford: Blackwell Publishers, s.17-19.

Johnson, Julian. (1991). Music in Hegel's Aesthetics: A Re-Evaluation. *British Journal of Aesthetics*, 31.2, 152-162.

Kant, Immanuel. *Arı Usun Eleştirisi*, Aziz Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınevi (1993)

Karakaya, Emel. (2015). Hermeneutik-Psikoloji İlişkisi Bağlamında Gadamer Hemeneutiğinin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaya, Yakup. (2012). Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak 'Musiki İnkılabı'. *History Studies*. Cilt 4. Sayı 1, s. 279-298.

Kıran, Sezgi Sevi. (2005). Ahmed Adnan Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması. Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. Afyon.

Kömürcü, İlker. (2010). Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2.2, 10-19.

Kuyucu, Michael (Mihalis). (2016). Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı. *Trt Akademi*, 1.1, 190-208.

May, Cihan. (2015). Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operası'ndaki Karakterlerin Türk Edebiyatı ve Türk Mitolojisi Açısından Karşılaştırmalı Analizi ve Müzikal Çözümlemesi. Haliç Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. İstanbul.

Mill, John Stuart. (1882). *A System of Logic*, 8. Baskı, New York: Harper&Brothers,

Özdemir, Süheyla. (2011). Çağdaş Türk Beşleri'nden Ulvi Cemal Erkin'in Yaratıcılığında Keman Konçertosu. Erciyes Üniversitesi GSE. *Yayımlanmamış YLT*. Kayseri.

Özgüney, Turgut. (2015). Pythagoras'ın Müzik Felsefesi. *Düşün-ü-yorum*. Sayı 56, 2-3.

Özkan, İsmail Hakkı. (2007) *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*. 8. Baskı. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Palmer, Richard E.. (1969). *Hermenötik*. İbrahim Görener (çev.). İstanbul: Anka Yayınları (orijinal baskı tarihi 2003)

Platon. (1985). *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon. *Diyaloglar*. Teoman Aktürel (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi 2009)

Taftalı, Oktay. (1998). *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*. 1. Basım. İstanbul: Gendaş A. Ş.

Taşdelen, Naciye. (2014). A Hermeneutic Approach to The English Translation of Bilge Karasu's Göçmüş Kediler Bahçesi and Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı. A Thesis. Hacettepe University Social Sciences Master's Thesis.

Tatar, Burhanettin. (2009). Müzikte Anlam Sorunu. *İslâm Araştırmaları Dergisi*. Sayı 22, s. 59-70.

Tatar, Burhanettin. (2014). *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*. İstanbul: İsam Yayınları.

Tatar, Burhanettin. (2016). *Üç Derste Hermenötik*. 1. Baskı. İstanbul: Vadi Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1998). *Estetik*, 5. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi

Ulukütük, Mehmet. (2008). Anlama ve Gelenek: Gadamer'in Felsefi Hermeneutiğinde Anlamada Geleneğin Rolü Sorunu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ülger, Emir H.. (2013). Aristoteles'te Poetikanın Doğası ve Sınırları. *Dört Öğe*. 2.4, 195-214.

Yanya, Alım. (2015). 21. Yüzyıla Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerin Eserlerinde Fagotun Yerine Genel Bir Bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe Orkestra Süitinde Fagotun Kullanımı. Yaşar Üniversitesi SBE. *Yayımlanmamış YLT*. İzmir.

Yürük, Fakı Can. (2006). Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitime ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı : Hasan Hüseyin
Soyadı : Albayrak
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul / 03.07.1991
Uyruğu : T.C.
E-posta : h.huseyinalbayrak@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
Lisans	Isparta Süleyman Demirel	2013
Yüksek Lisans	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	

YABANCI DİLLER

İngilizce
Almanca

SEVİYE

İyi
Başlangıç