

BEKTAŞI NEFESLERİ ÖZELİNDE GÖKALPÇİ HARS-MEDENİYET İKİLİĞİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Onur Güneş AYAS*

Öz

Erken Cumhuriyet dönemi kimlik ve kültür politikalarına yön veren temel paradigma Osmanlı medeniyetiyle Türk kültürü arasında keskin bir karşıtlık olduğunu varsayan Gökalp'in hars-medeniyet ayırımına dayanmaktadır. Medeniyet ve hars daireleri arasındaki geçişkenliği yok sayma, karşıtlığı abartma eğilimindeki Cumhuriyet elitleri Türk kültürünün Şark-Osmanlı medeniyetiyle uyumsuz, Batı medeniyetiyle uyumlu yanlarını vurgulamıştır. Bunun en çarpıcı örnekleri, Osmanlı müziğini dışlayan ve Batı tekniğini esas alan yeni bir Türk müziği yaratmayı amaçlayan Musiki İnkılabı sırasında gözlenmiştir. Musiki İnkılabı'nı savunan kimi yazarlar Anadolu'daki bazı türkülerin ve Bektaşî müziklerinin Türklerin hakiki müziği olduğunu ileri sürmüş, bunlarla Batı müziği arasında Osmanlı müziğine kıyasla daha çok benzerlik olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır. Hâlbuki Bektaşî nefesleri, birbirine zıt olduğu varsayılan medeniyet ve hars unsurları arasında çok zengin bir alışverişin olduğunu göstermektedir. Bu açıdan Bektaşî nefesleri, Osmanlı kültür dünyasında birbirine zıt ve birbiriyle ilişkisiz iki edebiyat, iki müzik ve iki din olduğunu varsayan Gökalpçi modeli yanlışlamaktadır. Bu makale Bektaşî nefeslerinin dini, edebi ve müzikal açıdan hars-medeniyet ikiliğini sarsan yanlarını ön plana çıkartmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bektaşî müziği, müzik sosyolojisi, Ziya Gökalp, Vahit Lütfi Salcı, kültür, medeniyet, din sosyolojisi

A CRITICAL OVERVIEW OF THE GOKALPIAN CULTUR-CIVILIZATION DICHOTOMY WITH SPECIAL REFERENCE TO BEKTASHI HYMNS (NEFES)

Abstract

The main paradigm guiding the policies of the Early Republican regime regarding national identity and culture is based on Gökalp's culture-civilization dichotomy which assumes a sharp contrast between the Ottoman civilization and the authentic Turkish folk culture. Republican elites, prone to ignore the transitivity between the elements of civilization and culture, as well as exaggeration the contrast between them; underlined those elements of Turkish folk culture which they assumed to contrast with the Oriental Ottoman civilization and be in conformity with the Western civilization. The most striking examples of this approach were observed during the Turkish musical reform movement that aimed to form a new

* Yrd. Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, İstanbul/Türkiye, gunesayas@gmail.com
DOI:10.12973/hbvd.73.148

Turkish musical culture which excluded the Ottoman musical tradition and embraced the Western technique. Not a few proponents of this reform claimed that some intact folk songs and Bektashi hymns should be classified as the genuine authentic music of the Turks and they also attempted to demonstrate that these had much more common elements with the Western music than they had with Ottoman music. On the contrary, this article argues that Bektashi hymns are in fact a striking example of the existence of fertile transactions between the elements of civilization and culture which were assumed by Gökâlpian tradition to be completely disharmonious with each other. Bektashi hymns invalidate the Gökâlpian formula which postulated an Ottoman world having two literatures, two musical traditions and two religions unrelated to each other. The focus of this article is on the sociological, religious, literary and musical aspects of the Bektashi hymns that challenge the culture-civilization dichotomy.

Key Words: Bektashi music, sociology of music, Ziya Gökalp, Vahit Lütfi Salcı, culture, civilization, sociology of religion

Giriş

Hars-medeniyet ayırımına dayanan Gökâlp sosyolojisi Erken Cumhuriyet dönemi kültür ve kimlik politikalarının temel dayanağıdır. Bunun böyle olması Gökâlp'in modelinin Cumhuriyet'in siyasal amaçlarıyla mükemmel bir şekilde uyumlu olmasından kaynaklanır. Gökâlp sosyolojisi Cumhuriyet elitlerinin Osmanlı mirasını dışlayan Batılı bir millî kimlik inşa etme hedefi için gereken açıklama ve meşrulaştırma çerçevesini sağlamıştır. Türk kimliğinin "dış ötekisi" konumundaki Batıyı model alarak Osmanlı geçmişinin "iç öteki" haline getirilmesi, millî kimlik inşasında önemli zorluklar yaşanmasına sebep olmuş, bu zorluklar ideolojik meşrulaştırma çabalarını ön plana çıkarmıştır. Bu süreçte Gökâlp'in modeli, bir bilimsel açıklama çerçevesi olmaktan çıkarak, Cumhuriyet'in siyasal tercihlerini meşrulaştırmaya hizmet eden bir resmi ideolojik kabul haline gelmiştir. Onun muazzam etkisi de, gizlenemez zaafı da, siyasi konjonktüre aşırı derecede bağımlı olmasına yol açan bu ideolojik işlevinden kaynaklanır. Gökâlp'in muazzam bilgi birikimi ve dehasıyla ters düşen zaaf ve tutarsızlıklarının sebebi, bizce, bilimsel açıklamalarını önce İttihat ve Terakki'nin daha sonra da Cumhuriyetçi siyasal elitlerin amaçlarıyla uyumlu hale getirmeye çalışmış olmasıdır.

Bilhassa müzik sosyolojisi alanında bu zaaf ve tutarsızlıklar daha net bir şekilde karşımıza çıkar. Gökâlp Osmanlı müzik geleneğini dışlayan Batılı bir millî müzik görüşü oluşturabilmek için, Orta Asya kökenli hayali bir "saf" ve "hakiki" Türk müziği icat etmiş, bu müzikle Bizans kökenli olduğunu iddia ettiği Osmanlı müziği arasında keskin bir karşıtlık olduğunu varsaymış ve müzikle ilgili tüm olguları bu varsayımı destekleyecek şekilde yorumlamıştır. Aslında onun müzik görüşlerini en ateşli şekilde savunanlar bile, müzikle ilgili açıklamalarındaki tutarsızlıklar ve olgusal yanlışlar üzerinde durmak zorunda kalmışlardır (Gazimihal, 1925). Yine de yeni re-

jimin siyasi hedeflerini meşrulaştırmaktaki başarısı Gökalp'in modelini resmi müzik görüşünün değişmez referansı ve tartışılmaz ideolojik çerçevesi haline getirmiştir. Bu modelin mantıksal sonuçları Vahit Lütfi Salcı ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi savunucularının elinde en uç noktasına kadar götürülmüştür. Bilhassa Salcı Bektaşî nefesleri özelinde Gökalpçi modelin en radikal yorumlarından birini geliştirmiştir. Bazı Bektaşî nefeslerinde Osmanlı müzik geleneğiyle tamamen alakasız, buna karşılık çok sesli Batı müziğiyle uyumlu bir müzikal örüntü keşfeden Salcı'ya göre bunlar, Osmanlı tarafından kirletilmemiş saf, "hakiki" Türk müziğinin yegâne örnekleridir. Üstelik "Arap'ın dinine bulaşmadığı" gibi sözleriyle de Türk'ün öz kültürünü yansıtmaktadır.

Hâlbuki Bektaşî nefesleri yakından incelendiğinde tam aksi bir tablo ortaya çıkmakta, Osmanlı medeniyetine ait birçok unsurun Türk Bektaşî halk kültürü tarafından doğal yollardan özümsemiş olduğu görülmektedir. Bu makalenin temel varsayımı, Bektaşî nefeslerinin Osmanlı kültür dünyasındaki medeniyet ve hars unsurları arasında karşıtlıktan ziyade ortaklığa işaret ettiği yönündedir. Bektaşî nefesleri, Osmanlı kültür dünyasında birbirine zıt ve birbiriyle ilişkisiz iki edebiyat, iki müzik ve iki din olduğunu varsayan Gökalpçi modeli çürüten zengin bir olgular malzemesi sağlamaktadır.

Bu varsayımı temellendirmek için ilk olarak Gökalp'in temel kavramsal çerçevesi tanımlanacak ve medeniyet ve hars kavramlarının altını somut olarak nasıl doldurduğu incelenecektir. Böylelikle hangi sosyo-kültürel unsurların medeniyet dairesine hangilerinin hars dairesine dahil edileceğini belirleyen kavramsal haritanın somutlaştırıldığı anda nasıl geçersizleştiği gösterilecektir. İkinci olarak medeniyet-hars ayrımının Cumhuriyet'in resmi müzik görüşünün savunucuları tarafından Osmanlı müziğini dışlamak için nasıl kullanıldığı tespit edilecek, bu çerçevede pentatonizm tezi ve Salcı'nın bazı Bektaşî nefeslerini halk müziğinde çok seslilikle uyumlu anti-Osmanlı bir "gizli kol" ile özdeşleştiren görüşleri analiz edilecektir. Son olarak da Bektaşî nefesleri din, edebiyat ve müzik sosyolojisi açısından incelenerek hars-medeniyet ayrımına dayanan Gökalpçi modeli doğrulayıp doğrulamadığı sinanacaktır.

1. Gökalp'te Medeniyet-Hars Ayrımı

Gökalp'in hars-medeniyet ayrımının temelinde her şeyden önce pratik bir endişe yatıyordu: Meşrutiyet yıllarında birbiriyle çatışan Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık akımları arasında bir sentez meydana getirmek. Türklüğü ve Müslümanlığı devletin Batılılaşma girişimlerinde bir engel değil imkân olarak gören Gökalp, bu üçü arasında bir çatışmanın kaçınılmaz olmadığı düşüncesindeydi. Türklüğünü ve Müslümanlığını kaybetmeden Batılılaşan bir imparatorluk hayalinin sloganlaşmış ifadesi Gökalp'in meşhur kitabının başlığında somutlaşıyordu: *Türkleşmek, İslam-*

laşmak ve *Muasırlaşmak* (1918). Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme aldığı *Türkçülüğün Esasları*'nda ise (1923) Gökâlp imparatorluk düşüncesinden vazgeçip ulus-devlet çözümünü ön plana çıkaracaktı. Bu dönemde yeni rejimin siyasi amaçlarıyla uyumlu olarak Osmanlı mirasını açık bir şekilde reddederken, milli kimliğin içeriğini mümkün olduğunca İslami, Doğulu ve Osmanlı unsurlardan arındırmaya çalıştı. Medeniyet-hars ayırımına dayanan açıklama biçimi tam da bu bağlamda iki uçlu bir meşrulaştırma ve ötekileştirme mekanizması olarak işledi. Bütün olumsuzluklar eski medeniyet dairemizi temsil eden Osmanlı-Şark medeniyetinin hanesine yazılırken, bütün olumlu değerler model alınan Batı medeniyetine ve milli kimliğin tek kaynağı olduğu varsayılan hars dairesine atfedildi. Kısacası somut Osmanlı mirasını ikiye bölen Gökâlp bunda muhafaza edilmesini istediği şeylere hars, değiştirilmesini istediği şeylere medeniyet dedi ve böylece yaratılmak istenen modern Türk milletine kaynaklık edecek yeni Türk kültürü için şöyle bir formül ortaya çıkmış oldu: Kaynak: Türk harsı. Model: Batı medeniyeti. Düşman: Osmanlı-Doğu medeniyeti.

Gökâlp'e göre milletler medeniyet anlamında bütünleşirken, kültür (hars) düzeyinde farklılaşıyordu. Dolayısıyla milli kimliğin kaynağı hars, evrensel ideallerin kaynağı medeniyetti. Medeniyet gelişmişlik düzeyine işaret ederken, hars her toplumun özgün kimliğine işaret etmekteydi. Medeniyet "usul vasıtasıyla" ve "ferdi iradelerle" meydana gelen "dine, ahlaka, hukuka, güzel sanatlara dair bilgi ve ilimlere" dayanırken, hars usul vasıtasıyla meydana getirilmeyen, "ilham vasıtasıyla" kendi kendine oluşan müesseselere dayanıyordu. Bu yüzden medeniyet maddi ve yapaydı, kültür manevi ve doğal. Hars kurumları bir toplumun bütün üyelerini birbirine bağlayıp kişiler arasında uyumu sağlarken, medeniyet kurumları bir toplumun üst tabakasını başka bir toplumun üst tabakasına bağlıyordu. Medeniyet yapay bir usul ve teknikle yaratıldığı için toplumdan topluma kolaylıkla aktarılabilir, taklit edilebilirdi. Hars ise usul ile yapılmayıp doğal bir şekilde toplumun bağrından koptuğu için aktarılamazdı (Gökâlp, 1923: 27-40; Gökâlp, 1977: 39-43).

Medeniyet gelişmişlik düzeyiyle ilgili olduğuna göre Gökâlp'e göre en "ileri" medeniyeti tercih etmek kaçınılmazdı. Bu medeniyet dün Şark medeniyetiydi, bugün ise Garp medeniyeti. Türkler Orta Asya'dayken Uzak Doğu medeniyetinin içindeydiler. İslamiyet'i kabul edince Doğu medeniyetine giren Türkler Tanzimat'tan beri de Batı medeniyetine girmeye çalışıyorlardı. Gökâlp bunu ilerlemeci bir tarihsel evrim modeli haline getirmiş, sırasıyla bu üç medeniyete denk düşen kavim, ümmet ve millet devirleri tespit etmişti. Millet devrinin kaçınılmaz sonucu Batı medeniyetini kabul etmektir (1923: 49) Bu model pozitivist-modernist toplum anlayışıyla en "ileri" maddi teknik ve çözümleri temsil ettiği iddiasıyla Batı medeniyeti tercihini meşrulaştırırken, aynı gerekçeyle Osmanlı medeniyetini de çağdışı ve gerici olduğu gerekçesiyle meşruluk alanının dışına itmekteydi.

Ancak Osmanlı mirasının dışlanması için bu çerçeve yeterli değildi. Zira milli kimliğin kaynağı Batı medeniyeti değil Türk harsıydı ve Gökalp'in Türk harsı içinde tanımladığı kültürel unsurlar Osmanlı-Şark medeniyetinin unsurlarıyla iç içe geçmişti. Bunların başında İslamiyet gelmekteydi. Gökalp'e göre Türkler İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte Doğu medeniyetine girmişlerdi. İslamiyet'in Türk kültürünün ilhamla yarattığı bir şey olmayıp, "dışarıdan" bir medeniyet unsuru olarak alındığı açıktı. Buna karşın Gökalp İslamiyet'i hars dairesi içinde konumlandırıyor ve medeniyet değiştirmenin din değiştirmeyi gerektirmediğini ileri sürüyordu (1923: 50). Öyleyse yapılması gereken İslam ile Doğu medeniyeti arasındaki bağlantıyı koparmak ve Osmanlı medeniyetini Türklüğe karşıt biçimde yeniden tanımlamaktı.

Bunun için Gökalp Doğu medeniyetinin kaynağına Bizans'ı yerleştirdi. İslam'ın Doğu medeniyetiyle özdeşleşmesinin sebebi Türklerin Bizans müesseselerini Müslüman Arap ve Acemlerden almış olmalarıydı (1923: 50-51). Ayrıca Bizans kaynaklı bu Doğu medeniyetini tercih eden aslında Türkler değildi, onların tepesindeki bir hâkim sınıftı. Bu sınıf, yani Osmanlılar, kendi sınıf menfaatlerini milli menfaatlerin üzerinde tutarak kozmopolitleşmiş ve Türklükten tamamen kopmuştu. Birbirine zıt Osmanlı ve Türk tipleri oluşmuştu. Osmanlı tipinin her şeyi çirkin, Türk tipinin her şeyi güzeldi (1923: 33). Medeniyet-hars ikiliği çerçevesine içinde tanımlanan bu birbirine zıt Osmanlı ve Türk tipleri, Gökalp'e göre aydınlarla halk arasındaki uçurumun da temel sebebiydi.

Peki her şeyiyle güzel olan bu Türk tipi nasıl olmuş da bozulmamıştı? Gökalp'e göre Türkler siyaseten Osmanlı yönetimi altında yaşamalarına karşın kültür bakımından "Osmanlı emperyalizmine" tabi olmamışlar, kendi kendilerine bir milli kültür yaratarak Osmanlı medeniyetine karşı tamamen kayıtsız kalmışlardı (1923: 34). Bu halk kültürüne kayıtsız kalan Osmanlı elitleri için de geçerliydi. Böylelikle aynı memleket içinde birbiriyle temas etmeden varlığını sürdüren iki lisan, iki edebiyat (vezin), iki musiki, iki bedii (estetik), iki ahlak, iki felsefe, hatta iki türlü din ve iktisat anlayışı doğmuştu. "Sunî bir karışım" olan Osmanlıca, Acem'den ve Arap'tan alınan aruz vezni ve buna dayanan Osmanlı edebiyatı, Bizans kaynaklı olduğu iddia edilen Osmanlı müziği, Osmanlı estetiği ve dünya görüşü, asalak olmakla itham edilen Osmanlı iktisat anlayışı ve laikliğe aykırı yönleriyle tanımlanan Osmanlı dini kurumları Türklüğe yabancı olarak tanımlanan Osmanlı-Şark medeniyetini oluşturuyordu. Bunun karşısındaysa halk Türkçesi, hece veznine dayanan halk edebiyatı, halk türküleri, üretimci özellikleriyle tanımlanan halk iktisadı ve laik halk dininin meydana getirdiği otantik Türk kültürü, yani Türk harsı durmaktaydı (1977: 44-49). Öyleyse yeni milli kültürün Osmanlı mirasından faydalanmaya ihtiyacı yoktu. Özlenen modern Türk kültürünü inşa etmek için yapılması gereken tek şey, birinci gruptakilerden kurtulmak, ikinci gruptakileri derleyip gün yüzüne çıkarmak ve Batı tekniğiyle işleyerek yeniden yaratmaktı.

Gökalp'in hars-medeniyet ayırımına dayanan bu basit modelinin Cumhuriyetin siyasal amaçlarını meşrulaştırmak için çok kullanışlı bir ideolojik çerçeve sağladığını kabul etmek gerekir. Ancak aynı model somutlaştırıldığı anda meselenin bu kadar basit olmadığı anlaşılmaktadır. 1950'lere kadar adeta Türkiye'nin resmi görüşü olan Gökalp sosyolojisi sarsılmaya başladıktan sonra, bu alanda yapılan eleştirel çalışmalar, "Osmanlı medeniyeti" ile "Türk harsı" arasında sanıldığından çok daha zengin bir alışverişin söz konusu olduğunu göstermiştir. Halk edebiyatıyla ilgili yapılan çalışmalar Türklüğe yabancı olduğu varsayılan Arapça ve Farsça kökenli "Osmanlıca" kelime ve terkiplerin halk ozanları tarafından nasıl yaygınlıkla kullanıldığını ve konuşma diline yerleştiğini gösteren örneklerle doludur (Kurnaz, 1999: 549). Meseleye Türklük açısından bakıldığında da ilginç bir tablo ortaya çıkar. Orta Asya Türk dünyasıyla ilişkiler yoğunlaştıktan sonra Türklüğe yabancı olduğu gerekçeyle atılan (hürriyet, medeniyet, istiklal gibi) kelimelerin aslında Türklerin yaşadığı çok daha geniş bir coğrafyada geçerli olmaya devam ettiği, buna karşılık birçok öztürkçe sözcüğün her şeyden önce Türkler arasında iletişimi kopardığı görülmüştür (İhsanoğlu, 2003: 47). Gökalp'in modern milli Türkçeye temel olmasını önerdiği İstanbul Türkçesi dahi, adı üstünde imparatorluğun merkezinde medeniyet ve hars unsurları arasındaki alışveriş sonucunda oluşmuştur.

Divan edebiyatının mazmunlarına ve söyleyiş şekillerine halk edebiyatında sıklıkla rastlamak mümkün olduğu gibi, halk şiirinde kullanılan atasözleri ve deyimler de divan edebiyatında karşımıza çıkar. On altıncı yüzyıldan itibaren hece vezniyle yazan Divan şairleri, Klasik Türk müziği bestekârları ortaya çıkmış, hatta ümmi divan şairlerine bile rastlanmıştır (Kurnaz, 1999: 524, 246). Benzer şekilde Gökalp'in hars dairesi içinde tanımladığı tekke ilahilerinde ve Bektaşî nefeslerinde, örneğin Yunus Emre'nin şiirlerinde aruz kullanılmış olması, divan edebiyatına özgü teşbih ve mecazlara başvurulması kayda değer. Osmanlı müziğinin saray çevresinin çok ötesinde şehir hayatının neredeyse bütün meslek gruplarını içine alan şahıslar tarafından icra edilmesi ve şehir folklorunun bir parçası haline gelmesi, buna karşılık folklorik unsurlar taşıyan varsağların, köçekçelerin ve halk şarkılarının saray müzisyenlerinin repertuarlarında sıklıkla karşımıza çıkması müzik alanında da bu keskin ayrılığın söz konusu olmadığını göstermektedir (Behar, 2006: 397; Behar, 2010: 159; Tanrıkorur, 2003: 188-198). Din alanında Gökalp'in ikiliğini olgularla temellendirmek daha da zordur. Erol Güngör'ün deyişiyle "Süleymaniye Medresesi'nde ders okutan bir müderris aynı zamanda Süleymaniye Camii'nde" halka vaaz" etmekte, yine aynı insan Saray'da şehzadelerin eğitimi ile meşgul olmaktadır (1980: 28). Kısacası Gökalp'in tanımladığı medeniyet ve hars unsurlarını somutlaştırdığımız anda, her birinde bir diğerinden etkilenmeler saptamak mümkün olduğu gibi, bunları birbirinden ayırmak da mümkün değildir. Bu ise Osmanlı kültür dünyasında, Gökalp'in iddiasının

aksine, yüksek kültür ve halk kültürü arasında başarılı bir terkinin gerçekleştiğini ve birleştirici bir üst kültür sistemi meydana geldiğini göstermektedir.

2. Gökalp'in Milli Müzik Formülü ve Resmi Müzik Söylemine Yansıması

Medeniyet ve hars daireleri arasındaki bütünleşmenin en çarpıcı örneklerinden biri müzik alanında gözlenmektedir. Makam ve usul esasına dayanan Osmanlı müzik geleneği, mehterhaneden Saray'a, kahvehaneden tekkeye ve meyhaneye kadar çok çeşitli mekânlarda, çok farklı toplum kesimlerini birleştiren bir üst kültür sistemi oluşturmuştur (Ayas, 2013: 63-66). Usul ve irade ile yapılan aktarılabilir bir tekniğe dayandığından Osmanlı makam ve usul sistemi, Gökalp sosyolojisinde medeniyet dairesine aittir. Ancak bu teknik toplum tarafından da yaygın bir şekilde benimsenmiş, Türk müziğinin çok farklı kollarını altında birleştiren bir şemsiye haline gelmiştir. Türk halk müziği formlarıyla uyumlu olan bu makam esasına dayalı modal müzik tekniğinin, Batının tonal çok sesli müzik tekniğiyle uyumsuz olduğu yönünde yaygın bir bilimsel kanaat söz konusudur. Hatta Gökalp iki medeniyetin bir arada yaşayamayacağını, iki dinli bir insan olamayacağı gibi iki medeniyetli bir milletin de olamayacağını kanıtlamak için verdiği iki örnekten biri Doğu ve Batı müzik sistemleri arasındaki uyumsuzlukla ilgilidir (1923: 39). Bu yüzden müzik alanında Batı tekniğinin benimsenmesinin ancak Osmanlı müziği geleneğinin terk edilmesiyle mümkün olabileceği düşünülmüştür. Yapılacak ilk iş Osmanlı müziğinden kurtulmaktır. Daha sonra Batı tekniği benimsenecek, Osmanlı müziğiyle temas etmediği varsayılan Anadolu halk müzikleri derlenecek ve Batı tekniğiyle işlenerek modern bir milli müzik yaratılacaktır.

Gökalp'e göre tıpkı Doğu medeniyeti gibi Osmanlı müziği (Şark musikisi) de Bizans kökenlidir ve İslamiyet'le ilgisi olmadığı gibi Türklüğe de yabancıdır. Türklerin hakiki müziği ancak Anadolu köylerinde dinlenebilir. Bizans'tan alındığını iddia ederek ve azınlık mensubu bestekârları ima ederek Osmanlı müziğine gayr-i Türk, kozmopolit bir müzik (ittihat-ı anasır musikisi) damgasını vuran Gökalp, bu Türkçü ötekileştirmenin yanında Şarkiyatçı bir ötekileştirmeye de başvurur. Osmanlı müziğinde Batı tekniğiyle uyum sağlayamayan unsurları (örneğin hatalı bir şekilde "çeyrek ses" olarak adlandırdığı mikro aralıkları) hasta, yeknesak, gayr-i tabii ve geri olmakla suçlar. Ancak bu "hasta" müziğin bulaşmadığı bir milli müziğimiz de vardır: Osmanlı'yla en az temas etmiş olan halk türküleri (1923: 130-131). Gökalp, tamamı makam esasına göre bestelenmiş olan ve "hastalıklı çeyrek seslerden" bol bol barındıran tekke ilahilerini ve Bektaşî nefeslerini, ilginç bir şekilde hars dairesi içinde tanımlar (1923: 30-31). Bu konudaki kafa karışıklığı Cumhuriyet dönemi boyunca devam edecektir.

Osmanlı müziğiyle halk müziği arasındaki ayırmda örtük varsayım Türklerin "hakiki" müziği olan halk türkülerinin Batı müzik sistemiyle uyumlu olduğu, dolay-

sıyla müzik alanında Batıyla bütünleşmemizi engelleyen Osmanlı müziğinden kurtulduktan sonra her şeyin yoluna gireceği yönündedir. Bunun için Gökaltı tezin uygulamasında öncelik yapıcılığa değil yıkıcılığa verilmiş, Osmanlı müziğinin tasfiyesinin yolları aranmıştır. Dolayısıyla Gökaltı'nın hars dairesine "sızmasına" göz yumduğu makam temelli tekke ilahileri ve Bektaşî nefesleri de daha "saf" bir Türk müziği keşfetme umuduyla dışlanmıştır.

Gökaltı'nın millî müzik formülü, en başından itibaren Cumhuriyet elitleri tarafından benimsenmiş ve devletin resmi müzik görüşü haline getirilerek köklü bir şekilde hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Atatürk başta olmak üzere Musiki İnkılabı'na yön veren Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedîi Yönetken, Cevat Memduh Altar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Vahit Lütfi Salcı gibi birçok yazar müzik görüşlerini Gökaltı bir çerçeve içinde ifade etmişlerdir. Resmi görüşün savunucuları bir yandan Osmanlı müziğini kültürel meşruluk alanının dışına itmeye çalışırken, bir yandan da Gökaltı'nın modelini doğrulamak için Osmanlı müziğiyle uyumsuz, Batı tekniğiyle şekillendirilmeye müsait bir halk müziği geleneği tarif, hatta icat etmeye çalışmışlardır. Bu doğrultuda üç ayaklı bir müzik politikası benimsenmiştir: Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı tekniğinin aktarılması ve halk müziğinin derlenerek şekillendirilmesi. 1926'da resmî kurumlarda Osmanlı müziği eğitimi yasaklanmış, 1934'te bu yasak radyo yayınlarını da içine alacak şekilde genişletilmiştir. Buna karşılık bütün devlet kurumlarında Batı müziğine öncelik verilmiştir. Batı tekniği aktarılırken bir yandan da bu teknikle işlenecek olan Anadolu türkülerini derlenmeye başlanmıştır. Derleme gezilerinin öncelikli amacı Anadolu köylerinde Osmanlı müziğinin bulaşmadığı "saf", "hakiki" Türk müziğini bulmaktır. Hâlbuki Anadolu köylerinde tek bir birleşik müzik geleneğinden ziyade makamsal özellikler taşımaya devam eden çeşitli mahalli müzik gelenekleri vardır. Millî kültürün esas inşa edici temeli olan şehir kültüründe hâkim olan birleştirici müzik geleneği ötekileştirilen ve tasfiye edilmeye çalışılan Osmanlı müziğidir. Nitekim derleme çalışmaları sırasında Gökaltı'nın öngörüsünün aksine Anadolu türkülerinde ve müzik hayatında çoğu kez Osmanlı müziğinin derin etkilerine rastlanacak, bu etkiler genellikle gramofon, radyo gibi modern iletişim araçlarının "bozucu" etkisine dayandırılacaktır (Gazimihal, 1928). Bunun için ısrarla şehir kültürünün etkisinden uzak ücra köylerde derlemeler yapılmaya çalışılmış, iki müzik geleneğini birbirinden ayırmak ve her birine ayrı kökenler bulmak için sistematik bir çaba söz konusu olmuştur.

Aslında perde sistemleri açısından Osmanlı şehir müziği ile halk müziği arasında çok yakın bir benzerlik vardır. Osmanlı müziğinden ayrı bir kökenden, Orta Asya'dan geldiği iddia edilen halk müziğinin temel enstrümanı bağlamayla kopuzun perde düzeni arasında hemen hemen hiçbir fark olmadığı gibi bağlama sapındaki perdeleme sistemi Osmanlı müziğinde en çok kullanılan makamlardaki perdelere olmaktadır (Özkan, 2006: 24). Bu gerçeğe karşın resmi kurumlarda halk müziği-

le sanat müziği ayrı nota sistemleriyle yazılmış, bu şubelerdeki sanatçılar ayrı nazariyat sistemleriyle eğitilmişlerdir (Paçacı 1998: 57).

Osmanlı şehir müziğiyle halk müziği geleneklerini farklı kökenlere dayandırmak ve halk müziğiyle Batı çok sesli müziğinin kökenleri arasında bir ortaklık kurmak için en cüretkâr girişim pentatonizm tezidir. Büyük ölçüde Bartok'un Macar halk müziği üzerine tezlerinden ilham alan bu görüş, hakiki Türk halk müziğinin Orta Asya kökenli pentatonizme dayandığını ileri sürer. Türk Tarih Tezi'yle paralel olarak Türk olduğunu iddia ettiği arkaik Anadolu medeniyetlerinin müziğini de pentatonizme bağlar ve Orta Asya kökenli bu pentatonik sistemin bütün dünyaya Türkler aracılığıyla yayıldığını ileri sürer. (Saygun, 1936) Müzik tarihinde çok seslilik ilk defa dörtlü ve beşli tonlar üzerine kurulduğuna göre bu pentatonik ölçüyü Batı çok sesliliğinin kaynağına yerleştirmek de mümkün hale gelir (Balkılıç, 2009: 143). Pentatonizm tezi aracılığıyla Gökalp'in halk türkülerini Batı tekniğiyle işleme formülü, bir medeniyet değiştirme teklifi olmaktan çıkmış ve türkülerin içkin Batılı karakterini açığa çıkartan bir öze dönüş hareketi şeklini almıştır. Ancak ortada bir sorun vardır. Bu tez doğru olsa bile yapılan derleme çalışmalarında rastlanan "pentatonik" Türk ezgileri çok az sayıdadır. Tezin savunucuları bunu İslam kültürünün ve Osmanlı geleneksel müziğinin "bozucu" etkilerine bağlamıştır. Örneğin Gazimihal Osmanlı müziğiyle ilişkilendirebileceğimiz heptatonizmin "bir din halinde" doğup "içerlere doğru" yayıldığını halk ozanlarının dilindeki "asırlık pentatonikleri" hor gördüğünü, nazariyat incelemelerinde yok saydığını ve ona düşman kesilip bütün pentatonik unsurları boğduğunu iddia eder (Balkılıç, 2009: 137). Kısacası, resmi görüşün savunucuları derleme çalışmalarında Gökalp'in tarif ettiği "hakiki" Türk müziğini keşfedemeyince teoriyi gözden geçirmek yerine, bunu Türk müziğinin dış etkilerle saflığının bozulmasına bağlamışlardır. Buradan çıkacak görev açıktır: Saflığı bozulmamış olan pentatonik Türk ezgilerini bulmak. Gazimihal halk müziğinde pentatonik ölçüyü keşfetmenin müzisyenler için ulusal bir görev olduğunu iddia eder. Bu görevi başarmak için Konya gibi köklü Anadolu şehirlerine bile gitmek yetmez, şehir kültürünün hiç "zehirlemediği", "çevresiyle ilgisi kesilmiş" Anadolu köylerine gitmek gerekir. Çok sesli Batı müziğiyle uyumlu "hakiki" Türk müziği ancak o zaman keşfedilebilecektir (Gazimihal 1936: 37).

3. Batıyla Uyumlu "Hakiki" Türk Müziği Arayışı ve Gizli Bektaş Müziği Tezi

Vahit Lütfi Salcı'nın "gizli" Alevi-Bektaş müziğinde çok sesli unsurlar keşfeden görüşleri, pentatonizm vurgusu taşımamakla birlikte, tam da bu çerçevede ortaya çıkmıştır. Gökalp'in şablonunda Bektaş nefeslerinin, diğer tekke ilahileriyle birlikte hars dairesi içinde tanımlandığını görmüştük. Buna karşılık Cumhuriyet'in resmi kurumları Bektaş nefeslerini "Şark musikisi" külliyyatı içinde tasnif etmişlerdir. Bektaş Nefesleri, Darülelhan'ın Şark musikisi şubesinin kapatılmasından ve Türk

müziği eğitiminin yasaklanmasından sonra “eğitim amacıyla olmamak üzere” eski Şark musikisi eserlerini tespit ve tasnif etmekle görevlendirilen heyet tarafından yayınlanmıştır (1933).

Vahit Lütfi Salcı görüşlerine temel oluşturan nefeslerin bu heyet veya Sadet-tin Nüzhet tarafından derlenen “Şark musikisi” etkisindeki Bektaşî Nefesleri’yle karıştırılmaması gerektiğini söyler (1938: 113-114). Tıpkı pentatonizm tezinin savunucuları gibi, o da “Şark musikisi” tarafından bozulmamış, Batının çok sesli müzik tekniğiyle uyumlu “saf” bir Türk müziğinin peşindedir ve bunu Alevi-Bektaşîlerin “gizli” müziklerinde bulur. Salcı’ya göre Türk halk müziğinde “gizli” ve “açık” olmak üzere iki kol bulunmaktadır ve Türk’ün hakiki müziği bu gizli kısımda aranmalıdır (1938: 115). Bu müziğin sosyolojik temeli “öz Türklerin” kurduğu ve hemen hemen bütün halk şairlerinin mensup olduğu halk mezhepleridir. “Araba ve Arap dinine ait hiçbir şey” içermeyen (1940: 38-39) bu mezhepler hakiki Türk kabilelerine dayanmaktadır. Bunlar Anadolu, Trakya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya’da bulunup aralarına Rum, Ermeni ve Yahudi” unsurlarını sokmadıkları gibi “Arnavut, Arap, Çerkez ve Gürcü unsurlarıyla” da karışmamışlardır. “Arap’tan kalma bir dine” mensup olmakla birlikte, “bu dini basitleştirmişler... kendi anane ve kültürlerine uygun bir mezhep kültürü” meydana getirerek, “harsî temayüllerinden bir şey feda” etmemişlerdir (1933a: 298).

İşte “temiz Türklüğün ruhuna hitap eden...halis Türk nağmeleri” Salcı’ya göre bu gizli mezheplerin müziğinde aranmalıdır. Bu örneklerde “Şark musikisinin kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmelerine” rastlanmaz, hepsi “canlı ve öz Türk ruhunun ürünleridir.” (1940: 24-25) Bunlar Türk’ün “halis” müziği olmakla kalmaz, aynı zamanda “başlangıç tarihi meçhul kalan armoni ilminin, tarihi belli olmayan zamanlardan beri Türk halk şarkılarında cari olageldiğinin” göstergesidir. Salcı’ya göre bazı alevi kabilelerinin ayinlerinde armoni ve kontrpuana dalalet eden nağmeler vardır. Bu nağmeler tüm dünyaya yayılmış olan “Türk musikisinde polifoni sanatı olmadığı” kanaatini yıkmakta, halk müziğini “tek seslilik suçundan” kurtarmaktadır (1938: 115).

Salcı’nın sözünü ettiği kabileler “iki veya üç sesli kontrpuanlı olan bu nefeslere deste nefes” adını vermişlerdir. Birinci sesi söyleyenlere “birinci deste”, ikinci sesi söyleyenlere “ikinci deste”, “sağda solda figüran sıfatıyla söyleyenlere yamak deste”, hepsine birden “deste nefes” denir. Birinci destedekiler melodiyi okur, ikinci deste üçlü aşağıdan veya yarım üçlü sonradan kanon şeklinde başlar, daha sonra iki deste aynı seste birleşir (1933b). Mahmut Ragıp Gazimihal’e göre “bütün dünya musiki alimleri için hakiki bir keşif” olan deste nefesin korodan başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. “Antphonon melos denilen kadim çift korolu” icraatları hatırlatan deste nefesler Gazimihal’e göre “vaktiyle bütün Anadolu’da moda halini almış umumi bir

organum sanatının son bakiyeleri” olabilir. Gazimihal Hıristiyanlığın girdiği her yere Org çalgısının da girdiğini söyledikten sonra, Mesnevi’de bile Erganon’un eninlerinden teşbihler getirildiğini, dolayısıyla iki sesli bir “organum” üslubunun Batıda olduğu gibi Anadolu’da da doğmuş olabileceğini belirtir ve “bu nurlu sanatın üzerindeki peçeyi kaldıran” Vahit Bey’i alkışlar (1933: 315-316). Batı çok sesliliğiyle “hakiki” Türk müziği arasındaki köprü böylelikle bu gizli Bektaşî müziği üzerinden kurulmuş olur. Ancak ortada iki önemli soru vardır. Birincisi bu müziğin üzeri niçin peçeyle örtülmüştür ve niçin bu kadar marjinaldir?

Tıpkı pentatonizm tartışmasında olduğu gibi bu kez de suç Osmanlılık-tadır. “Dinde cahil Halifeler, dilde Acemce söyleyen Mevlanalar, tarihte dalkavuk vak’anüvisler, edebiyatta yabancı dil kullanan şairler ve edipler, musikide öz türkülerimizi bırakarak yabancıların uyuşuk zümre musikilerini bize mal etmeye kalkışan tiryakiler” bu örnekleri yok saymışlardır (Salcı 1941: 45). “Osmanlı denen camia ... Türk halkını hep fena görmüş ve her şeyini iptidai ve zevkten uzak saymıştır.” (Salcı, 1933c: 324). Hatta şehirde Osmanlı kültürünün etkisi altındaki Bektaşîler bile bu “nurlu sanatı” anlayamamıştır. Balkan muharebesi sırasında Trakya’dan gelen Alevi kabilelerin İstanbul’da icra ettiği ayinlerde söyledikleri deste nefesler İstanbul Bektaşîlerini hayrete düşürmüş, tekkenin şeyhi bu okuyuş tarzını “gürültüye boğmak” diye tarif etmiştir. Keza şehir Alevileri bu sanattan anlamadıkları için halk şairlerinden aldıkları nefesleri klasik şark musikisine uydurup güya ıslah etmişlerdir. Dolayısıyla bugün Bektaşî nefesi olarak kaydedilen eserler hakiki Türk Alevilerinin müziğini yansıtmamaktadır (Salcı 1933b: 312-313).

Buna karşılık gerek Gazimihal’in gerek Salcı’nın vurguladığı gibi bu çok sesli Türk müziğinin otantik yaratıcıları da yaptıkları işin öneminin farkında değildirler. Farkında olsalardı Gazimihal’in deyişiyle “gizli sanatlarını örten perdenin ucunu bir parçacık olsun ilim dünyasına karşı kaldırmak medeni nezaketini şimdiye kadar esirgemezlerdi.” (1933: 315) Yaratıcılarının bile değerinin farkında olmadığı bu cevher ancak Batı tekniği bilen Cumhuriyet elitleri tarafından işlenildiğinde bir değer kazanacaktır. Üstelik bu cevher o kadar nadirdir ki, ancak en ücra köylerde yapılan derleme çalışmalarıyla kendisine ulaşılabilir.

4. Gökalpçi Modeli Yanlışlayan Bir Fenomen Olarak Bektaşî Nefesleri

Cumhuriyet elitlerinin Osmanlı mirasını dışlayan ve Batıyla uyumlu yeni bir milli kültür ve kimlik inşa etme girişimi ciddi bir handikapla karşı karşıyadır. Osmanlı kültürüyle temas etmemiş “saf” bir Türk kültürü hem son derece nadirdir, hem de yöresel nitelikte kaldığından milli kültüre dayanak olacak birleştirici güçten yoksundur. Hâlbuki geçmişten devralınan kültür mirasının kutuplaştırıcı değil birleştirici unsurları, inşa edilecek milli kültür için çok daha sağlam bir harç olabilirdi. Nitekim Salcı da bilinen Bektaşî nefeslerinin ezici bir çoğunluğunun Şark musiki-

sinden etkilenmiş olduğunu itiraf etmiş, ancak bir milli kültür unsuru olarak bu büyük gövdeye yaslanmak yerine marjinal bir gizli kol icat etmeye çalışmıştır. Bizce bu “gizli kol” icat etme ihtiyacının bizzat kendisi Bektaşî nefeslerinin ve genel olarak Osmanlı müzik geleneğinin medeniyet-hars ikiliğini aşan birleştirici özelliğinin bir göstergesidir. Zira toplumun hafızasında ve kültüründe canlı olan ortak müzik kültürü incelendiğinde kutuplaştırıcı ve birbiriyle kesişmeyen medeniyet ve hars alanları bulmak imkânsızdır. Hars dairesine ait medeniyet unsurlarıyla temas etmemiş saf bir Türk (Bektaşî) müziği belki ancak arkeolojik bir kazıyla icat edilebilir. Buna karşılık, fantastik görüşlere başvurmadan ve sadece eldeki materyale dayanarak Bektaşî nefeslerinin üç temel inceleme alanı açısından medeniyet-hars ikiliğini yanlışladığı rahatlıkla gösterilebilir.

a) Din Sosyolojisi Açısından

Yukarıda gördüğümüz gibi, Salcı’ya göre gizli Bektaşî nefeslerinin sosyolojik temeli “Araba ve Arap dinine ait hiçbir şey içermeyen” saf Türk halk mezhepleridir. Bu mezhepleri Alevilik-Bektaşilik başlığı altında birleştirmek mümkün olmakla birlikte, Salcı daha dar bir tanım yapar ve şehirdeki yerleşik İslam anlayışının etkilerinden muaf bir gizli halk dinine işaret eder. Hatta bu gizli halk dininin müzik, edebiyat ve folklor gibi ürünleri Salcı’ya göre “ladini” niteliktedir, yani “daha çok dinsiz, daha çok Arapsız”dır (1940: 20-22). Her halükarda bu görüş Gökalp sosyolojisinden ilhamla İslamiyet’i Türkçü ve laik bir gözle yeniden değerlendirme çabalarının bir parçasıdır. Türkiye’de 1920’li yıllardan itibaren, “İslamiyet’in Arap ve İran etkilerinden arınmış Türklere has bir şeklinin” olması gerektiğini varsayan bir grup Türkçü eğilimli fikir adamı ortaya çıkmış ve laik karakterdeki bu Türk halk dininin Alevilik-Bektaşilik tarafından temsil edildiğini ileri sürmüşlerdir (Ocak, 1996: 194). Bu açıklama çerçevesi “Resmi İslam” (veya “Ulema İslam’ı”) ile “Halk İslam’ı” arasındaki kategorik ayrıma da temel oluşturmuştur (Mardin, 2007).

Türkiye’de dini hayatın bu iki katmanlı yapısı bir sosyolojik gerçeğe teka-bül eder ve din sosyolojisi çalışmalarında mutlaka dikkate alınmalıdır. Ancak esas mesele bu iki katman arasındaki ilişkilerin doğası üzerinde düğümlenmektedir. Şehirlerdeki yerleşik İslam acaba Türklüğü ağır basan bu halk İslamı’ndan bu kadar kopuk mudur? Örneğin Salcı’nın “Arap dinine” karşıt halk mezhepleri arasında konumlandığı Babailik ve Bedreddiniliği ele alalım. Her ikisi de sarsıcı kitle isyanlarına dayandığından bu tarikatların yerleşik şehirli İslam ile heterodoks halk dini arasındaki karşıtlığı çarpıcı bir şekilde göstermesi beklenir. Hâlbuki bahsi geçen iki katman arasındaki ortaklık ve geçişkenliğin en çarpıcı örnekleridir bunlar. Babailer Anadolu Selçukluları’na karşı şiddetli bir isyana öncülük eden Baba İlyas’ın takipçileridir. Osman Gazi’nin kayınpederi ve kuruluş mitinin manevi temeli olan Şeyh Edebalı de bu tarikatın müntesipleri arasındadır. Bilindiği gibi aynı Şeyh Ede-

balı Hanefi fıkı okumuş ve Osman Gazi'nin hukuk danışmanı olmuş, oğlu Dursun Fakih de Osmanlı'da müftülük yapmıştır (Akyol, 1999: 128). Keza Fetret Devri'nde heterodoks kitlelerin ayaklanmasına önderlik eden Şeyh Bedreddin de kazaskerliğe kadar yükselmiş bir Sünni fıkıh âlimidir ve bazı eserleri idam edilmesinden sonra bile medreselerde okutulmaya devam etmiştir. "Heterodoks" Baba İlyas'ın oğlunun adı Ömer'dir ve Osman adında bir müridi vardır, ki katı bir Şii-Sünni ayrımı çerçevesinde bu durumu açıklamak mümkün değildir. Bilhassa kuruluş dönemlerinde Kafadar'ın deyişle doksileri aşan bir metadoksi durumu söz konusudur (1995: 74-76) ve bu durum halk diniyle resmi din arasında ciddi bir kaynaşmaya yol açmıştır. Bektaşî büyüklerinden Gülbaba'nın cenaze namazının Şeyhülislam Ebusuud Efendi tarafından Kanuni Sultan Süleyman'ın katılımıyla kılınması (Akyol, 1999: 14) klasik devrin sonlarında bile bu ilişkinin büyük ölçüde devam ettiğini göstermektedir.

Lâdini özelliğin ağır bastığı iddia edilen Bektaşî nefeslerinin çok büyük bir çoğunluğunda karşımıza şeriatın emirlerine, Arapça orijinalleriyle bazı ayetlere ve hadislere yapılan göndermeler çıkması da bu ilişkinin bir başka göstergesidir. Dikkat edilirse Gökalp sosyolojisinin Osmanlı medeniyet dairesine dahil ederek halk diniyle karşı karşıya getirdiği fıkha dayalı resmi İslam ile hars dairesi içinde tarif ettiği Türkmen kitlelerin dini heyecanlarına dayanan halk dini arasında daha en baştan ilginç bir beraberlik söz konusudur. Nitekim Ahmet Yaşar Ocak'ın da belirttiği gibi, aynı sosyal tabandan (göçebe Türkmen) gelmenin de etkisiyle "non-conformist, siyasal iktidar karşıtı bir sufi kesim, yeni bir siyasal iktidarın, Osmanlı'nın toplumsal ve manevi temeli" haline gelmiştir. Mevlevilik de dahil olmak üzere bugün bildiğimiz büyük tarikatların çoğu Osmanlı topraklarına on beşinci yüzyıl başlarında ulaşmıştır (2011: 85-87).

Bektaşîliğin kökeninde Edebalı'nın ve ilk Osmanlı kolonizatör Türk dervişlerinin de mensubu olduğu Vefaiye tarikatı vardır. Vefaiye tarikatı Baba İlyas önderliğindeki heterodoks isyanla özdeşleşmiştir. Buna karşılık "siyasal iktidara bitişen bir heterodoksi" (Ocak, 2011: 87) olarak Bektaşîlik zamanla Osmanlı siyasal iktidarının desteğini almış, Osmanlı askeri bürokrasini oluşturan Yeniçerilerle özdeşleşmiştir. Bektaşîliğin şehirli olmayan ve Alevilik olarak adlandırılan koluyla Osmanlılık arasında yaşanan çatışma, esasen Osmanlı-Safevi rekabetinden kaynaklanan bir siyasi sorundur. Şehir hayatında Osmanlı-Safevi rekabetinin en kızıştığı zamanlarda bile Bektaşîlik devlet desteğini kaybetmemiş, şehrin sosyal ve kültürel hayatının vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Balkanlarda Osmanlı çekildikten sonra Bektaşîlerin Nakşibendiliğe ve Halvetiliğe geçmesi diğer tarikatlarla geçişlerin de pek ala mümkün olduğunu göstermekte, ortak bir dini kültüre işaret etmektedir (Akyol, 1999: 18). Son dönemde Neyzen Tefik ve Abdülbaki Gölpınarlı gibi şahsiyetlerin Mevlevilikle Bektaşîlik arasında gidip gelen tasavvufi hayatları bu geçişkenliğin bir diğer örneğidir. Bektaşîlerin Anadolu Alevileriyle aşağı yukarı ortak inanç köklerine sahip

olmalarına, ayinlerinde aynı nefesleri okumalarına karşın Osmanlı'nın yerleşik İslam kültürüyle bu kadar bütünleşmiş olmaları Gökalpçi kutuplaştırmacı "iki din" varsayımını zayıflatmaktadır.

b) Edebiyat Sosyolojisi Açısından

Osmanlı'da tarikat kültürü nasıl ki tabanında toplumun olduğu bir üçgen oluşturarak, devletle toplum, resmi İslam'la halk İslam'ı arasında bir köprü oluşturmuşsa, tekke edebiyatı da halk edebiyatıyla yüksek edebiyat arasında ortak bir kültürel evren yaratmıştır. On altıncı yüzyıla kadar halk şiirinin neredeyse bütünüyle tekke şiirinden oluştuğu düşünüldüğünde, tekke edebiyatının şehirli tekke şairleriyle halk şiiri arasında nasıl bir köprü oluşturduğu anlaşılabilir (Necdet, 1997: 7). Bektaşî nefesleri bu açıdan Gökalp'in medeniyet-hars ikiliği çerçevesinde kutuplaştırdığı "iki edebiyat" ve "iki lisan" ayrımlarını aşan örnekler sergilemektedir. Salcı'nın Türk'ün öz lisanını yansıttığını varsaydığı Bektaşî nefeslerinde Arapça ve Farsça kökenli Osmanlıca sözcük ve söz kalıplarının sayısı azımsanmayacak düzeydedir. Gölpınarlı'nın yayınladığı Alevi-Bektaşî nefesleri derlemesine, dil devrimi geçirmiş bir ülkenin çocuklarının bu eserleri anlayabilmesi için sözcük, isim ve söz kalıplarını açıklayan yirmi beş sayfalık bir lügat eklemek zorunda kalması bu durumun birinci elden kanıtıdır (Gölpınarlı, 2010: 371-395). Bektaşî nefeslerinde Osmanlıca söz kalıplarının yanı sıra doğrudan Arapça ayet ve hadis iktibaslarına bile sıklıkla rastlanmakta, divan şiirinin gül-bülbül, şem-pervane gibi mazmun ve teşbihlerine başvurulmaktadır. Kaldı ki halkbilimci Boratav, bırakalım Bektaşî nefeslerini halk türkülerinin bir kısmının dahi divan şiirinden çok zor ayırt edilebileceğini kaydetmektedir (2000: 83).

Vezin açısından Bektaşî nefeslerinin çoğunluğu Gökalp'in milli vezin saydığı hece vezniyle yazılmış olduğundan ilk bakışta Gökalpçi modeli doğrular gibi gözükmektedir. Hâlbuki daha önce de belirttiğimiz gibi aruzla yazan halk şairleri olduğu gibi heceyle yazan divan şairleri de vardır. Bektaşî nefesleri altında şiirleri derlenen Seyid Seyfullah ve Mısri-i Niyazi bilindiği gibi aruzla da yazmışlardır. Şiirleri Bektaşî nefesi olarak en çok bestelenen isimlerden biri olan Yunus Emre'nin aruzla yazılmış şiirleri olduğu gibi, Risalet-ün Nushiyye isimli aruzla yazılmış ve sofistike dini meseleleri ele alan uzun bir mesnevisi vardır. Daha da ilginç olanı, Tasnif Heyeti'nin yayınladığı Bektaşî Nefesleri derlemesinde (1933) Fuzuli ve Şeyh Galip gibi divan edebiyatının doruğunu temsil eden şairlerin şiirlerinden bestelenmiş nefeslerin de yer almasıdır. Benzer bir durum tersi için de geçerlidir. Yunus Emre'nin şiirleri hem Bektaşîler tarafından hem de Dede Efendi ve Zekai Dede gibi Mevleviler tarafından bestelenmiştir. Dede Efendi bilindiği gibi Osmanlı Sarayı'nda görev alması ve padişaha yakınlığı hasebiyle, "Saray müziği" deyince ilk akla gelen isimlerdendir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türklüğe yabancı bir zümre müziği olduğu iddia edilen ve divan/Enderun/saray müziği gibi isimlerle anılan bir müzik geleneğinin en par-

lak temsilcisinin, bu geleneğin zıddı olarak sınıflandırılan halk şairi Yunus Emre'nin eserlerini bestelemesi de söz konusu kutuplaştırıcı ayrımları bir daha düşünmek için uyarıcıdır.

c) Müzik Sosyolojisi Açısından

Bektaşî nefesleri müzik sosyolojisi açısından değerlendirildiğinde kutuplaştırıcı bir hars-medeniyet ikiliğine çok daha açık bir şekilde meydan okur. Bülent Aksoy Osmanlı müziğiyle halk müziği arasındaki etkileşimin en çarpıcı örneği olarak Bektaşî müziğine özel olarak dikkat çekmiş ve nefeslerde “klasik zevkle halk musikisi zevki arasında son derece ilgi çekici bir kaynaşma” saptamıştır (Aksoy, 2008: 147). Bu etkileşim Türk müziği tarihi ve nazariyatını ele alan bütün temel eserlerde Bektaşî nefeslerinin tanımlayıcı özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Klasik Türk müziğinin nazariyatını ve formlarını tanıtmak için hazırlanan ve Türk müziği eğitimi verilen birçok resmi ve özel kurumda yaygın bir şekilde okutulan standart ders kitaplarında (Salgar, 2012: 22; Özkan, 2006: 102) veya İslam ansiklopedisinin Bektaşî musikisi maddesinde (Özcan, 1992: 371) nefesler bizzat bu etkileşim çerçevesinde tanımlanmıştır. Yaygın tanıma göre nefesler “ilahi formunun özelliklerini taşıyan, halk musikisine yakın bir tarzda küçük ve büyük usuller kullanılarak yapılan eserlerdir.” Tekke müziğinin bir parçası olan nefeslerin ilahilerden başlıca farkı Bektaşî tarikatına özgü olmaları ve ehl-i beyt muhabbetini daha belirgin bir şekilde ön plana çıkartmalarıdır. Şehir Bektaşılığıyla köy Bektaşılığı ve Aleviliğinin müziği arasında belli üslup farkları olmakla birlikte ortak bir çerçeve söz konusudur. Şehir Bektaşîlerinin müziği doğal olarak klasik musikisinin daha çok tesiri altındadır. Örneğin şehir Bektaşîleri tarikat ayinlerinde ney, tanbur, ud, rebab gibi klasik sazları kullanırlar (İnançer: 683). Ancak bu klasik sazlarla icra edilen müziğin güfteleri yine Pir Sultan Abdal veya Yunus Emre gibi “halk şairlerine” aittir.

Gökalp'in tekke ilahilerini ve Bektaşî nefeslerini hars dairesi içinde sınıflandırdığını görmüştük. Cumhuriyet'in laiklik vurgusu ve Osmanlı karşıtlığı daha keskinleşen Gökalpçiliğindeyse tekke müziğinin her türü Osmanlı (Şark) müziği başlığı altında görülmüş, dahası “tekke müziği” bütün bir klasik Türk müziği geleneğini meşruluk alanının dışına itmek için bir aşağılama sözcüğü olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla derleme gezilerine ve halk müziği çalışmalarına tekke müziği örnekleridahil edilmediği gibi, Bektaşî nefesleri ve ilahiler de Darülelhan'ın “Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti” tarafından derlenmiş ve yayınlanmıştır. Kısacası Bektaşî nefesleri de “ilga edilen Şark musikisi” çerçevesi içinde “müzeye kaldırılan” eserler arasında düşünülmüştür. Osmanlı müziğinin makam, usul ve perde sistemini kullanan, ancak halk müziğinin basit ve canlı üslubunu yansıtan ezgileri tercih eden ve çoğunlukla da hece ölçüsüyle yazılan güftelere dayanan Bektaşî müziği, tüm bu özellikleriyle Gökalpçi sınıflandırmaya meydan okumaktadır.

Hatırlanacağı üzere Gökalt medeniyet dairesini “usul vasıtasıyla ve ferdi iradelerle meydana gelen” sistematik teknik ve bilgilere dayandırıyor. Osmanlı müziğinin makam ve usule dayanan perde ve nazariyat sisteminin bu tanıma göre medeniyet dairesi içinde sınıflandırılması gerektiği açıktır. “Şark musikisi” geleneklerinin ortak özelliği olan bu makamsal sistem, tam da barındırdığı “çeyrek sesler” yüzünden Batı çok sesliliğine uyum sağlayamamaktadır. Birbiriyle uyumsuz müzik sistemlerine sahip olan Doğu medeniyetinden Batı medeniyetine geçmek için bu “çeyrek sesleri” içermeyen ve Batıya uyum sağlayabilecek bir Türk halk müziği aranmasının sebebi budur. Nitekim Salcı bir “gizli Bektaşî müziği tanımlarken” keşfettiği bu istisnai müziğin, bu “çeyrek seslerden” kurtulmuş olduğunu varsaydığından, Batının “umumi tekniğiyle” uyumlu olduğunu vurgulamıştır. Hâlbuki Bektaşî müziğinin bütününe bakıldığında makamsal müziğin bütün temel unsurlarının ve perde sisteminin korunmuş olduğu görülmektedir.

Rast, uşşak, hüseyinî, hicaz gibi çok kullanılan makamların yanı sıra Beyatî Araban, Evic-huzî, acem, acem-kürdî, pençgâh gibi daha nadir makamlardan bestelenmiş birçok nefes vardır. Tasnif Heyetî tarafından derlenen 87 Bektaşî nefesinde 27 değişik makamın nasıl işlendiğini inceleyen Gülçin Yahya Kaçar makamlardaki seyir özelliklerinin klasik üslupla tamamen örtüşen yapıda olduğu sonucuna varmıştır (2010: 222). Usuller açısından da 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar Klasik Türk müziği usullerinin kullanıldığı görülmektedir. Usullerin kuruluş şekilleri de Klasik Türk müziğindekiyle aynıdır. Klasik Türk müziği eserlerinde kullanılan usullere ek olarak 13 ve 15 zamanlı Bektaşî Devr-i Revanî ve Bektaşî Raksanî usulleri kullanılmıştır.

İstanbul Konservatuvarı’nın, Gölpınarlı’nın ve Nüzhet’in derlediği Bektaşî nefeslerinde Osmanlı müziğinin etkisi inkâr edilemeyecek kadar açıktır. Zaten bunlar esasen şehir Bektaşîleri tarafından icra edilen nefeslerdir. Daha da açıklayıcı olan, kırsalda icra edilen nefeslerin de üslup farklılıklarını bir kenara bırakırsak aynı makam ve usul anlayışına dayanmasıdır. Aynı makam ve usul anlayışına dayanan şehir müziğiyle kırsal kesimdeki halk müziği, Cumhuriyet döneminde Gökaltçı paradigmayı doğrulayabilmek amacıyla sanat müziği ve halk müziği şeklinde keskin bir ayrıma tabi tutulmuş, bu doğrultuda ayrı nota sistemleriyle yazıldıkları gibi her iki branşta makam ve usullere farklı isimler verilmiştir. Ortada iki farklı müzik sistemi olduğu yanılsamasını üreten bu uygulamalara karşın, makam ve usul açısından iki müzik kolunun da aynı sisteme dayandığı gayet açıktır. Tanrıkorur halk müziğinde farklı isimlerle ifade edilen “ayak” ve ritmlerin klasik müziğimizdeki hangi makam ve usullere denk düştüğünü bir tabloyla göstermektedir (2003: 192-193).

Bu bağlamda, Hüseyin Yaltırık’ın “Trakya Bölgesinin Tasavvufî Halk Müziği” (2002) başlığıyla derlediği nefesler de, Klasik Türk müziğinin bilinen nota sistemi-

le değil halk müziği nota sistemiyle yazılmış ve makam isimleri verilmeden yayınlanmıştır. Buna karşılık kitabın analiz bölümünde yazar eserleri klasik makamların dizilerine göre analiz etmiştir (391-400). Bektaşî nefeslerinin klasik üsluptan en çok ayrılan ve halk müziği üslubuna en çok yaklaşan örneklerinde bile klasik müziğin perde sisteminin aynı olduğu görülmektedir. Örneğin nefeslerin bestelendiği makamlar arasında en büyük oranı teşkil eden uşşak ve hüseyini makamlarındaki segâh perdesine tekabül eden si bemol Batı müziğiyle uyumsuz bir “çeyrek ses” olarak neredeyse her eserde karşımıza çıkar. Hâlbuki halk müziğinin “çeyrek seslerden” muaf olduğu varsayımı doğru olsaydı, bu perdelerin natürel si olarak icra edilmeleri gerekirdi ki bu durumda uşşak ve hüseyini dizilerinin çok farklı özellikler taşıyan buselik dizisiyle hiçbir farkı kalmazdı.

Bektaşî nefeslerinin bir klasik Türk müziği formu olarak başka tarikatlara mensup tekke müzisyenleri veya klasik Türk müziği sanatçıları tarafından da bestelenmiş olması iki müzik geleneği arasındaki ortaklığın bir başka göstergesidir. Son olarak 2010 Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında hazırlanan “Türk Müzik Kültürünün Hafızası” projesinde bir araya getirilen şimdye kadarki en geniş nota külliyyatında halk müziği bölümünde değil sanat müziği bölümünde tasnif edilen 237 Bektaşî nefesinin bestecileri arasında Fehmi Tokay, Sadettin Kaynak, Zeki Onaran, Alaeddin Yavaşca, Cinuçen Tanrıkorur gibi Bektaşî tarikatına mensup olmayan birçok klasik Türk müziği bestecisi vardır. Keza Cerrahi tarikatı gibi Osmanlı döneminde padişahların ve yüksek devlet adamlarının, Cumhuriyet devrinde elit tabakanın kendine yer bulabildiği bir tarikatın zakirbaşı Albay Selahattin’in nefesler bestelediğini, hatta bazı tarikat ayinlerinin “âlem yüzüne saldı ziya” gibi ehl-i beyti anlatan nefeslerle başlatıldığını biliyoruz (Ergür, 2011: 88). Keza, Bektaşî ve Mevlevî ayinlerinin veya başka bir deyişle Semah ile Sema’nın ortak köklere ve anlam dünyalarına sahip olduklarını gösteren önemli çalışmalar da yapılmaktadır (Güray, 2010). Kısacası Bektaşî nefesleri halk müziği üslubuyla, klasik müzik üslubu arasında olduğu kadar heterodoks ve ortodoks dini gelenekler arasında da müzik aracılığıyla bir köprü oluşturmaktadır.

5. Sonuç

İki katmanlı bir kültür bütün gelişmiş toplumların ortak özelliğidir. Mesele bu iki katman arasında karşıtlığın mı yoksa uyumun mu esas olduğudur. Gökalp’in iddiasının aksine Cumhuriyet’e geçiş sürecinde esas uyumsuzluk benimsenmeye çalışılan Batı medeniyeti ile Türk kültürü arasındadır. Osmanlı medeniyetiyle Türk kültürü arasındaysa yüzlerce yıl içinde oluşmuş bir uyum söz konusudur. Bu ise bilhassa şehirlerde Osmanlı medeniyet terkininin yüksek kültürle halk kültürü arasında bir kaynaşma yaratmayı başarmış olduğunu göstermektedir. Bektaşî nefesleri bunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Milli kültür inşasına yönelik çabaları kutuplaştı-

cı ve dışlayıcı bir tarih görüşünden arındırmak ve ortaklıklar üzerinden ilerletmek Türkiye'nin son birkaç yüzyılda yaşadığı kimlik bunalımlarını aşması için son derece önemlidir. Bektaşî nefeslerinin kutuplaştırıcı ikilikleri aşan kendine özgü özellikleri, bizi bu muhasebeyi yeniden yapmaya teşvik etmektedir.

Kaynakça

- AKSOY, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Kitap.
- AKYOL, T. (1999). *Osmanlı'da ve İran'da Mezhep ve Devlet*. İstanbul: Doğan Kitap.
- AYAS, G. (2013). Edirne'de Osmanlı Devri Makam Musikisi Hakkında Bazı Sosyolojik Gözlemler. *Edirne İçin*. Der. Yeliz Okay. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- BALKILIÇ, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi.
- BEHAR, C. (2006). Ottoman Musical Tradition. *Cambridge History of Turkey Vol. III*. Ed. Suraiya Faroqi. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEHAR, C. (2010). Şeyhülislam'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrab'ül Asar'ı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- BORATAV, P.N. (2000). *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yay.
- ERGÜR, C. E. (2011). *Zakirbaşı-Kıyam Reisi-Bestekar Salahi Dede Salahaddin Demirtaş Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kitabevi.
- GAZİMİHAL, M. R. (1925). Musiki ve Ziya Gökalp. *Milli Mecmua*, 24 (2): s. 383-385.
- GAZİMİHAL, M. R. (1928). Musiki Halkıyyatı. *Milli Mecmua*, 104 (9): 1677-9.
- GAZİMİHAL, M. R. (1933). Polifonik Türkülerimiz Meselesi. *Milli Mecmua*, 142-143 (12): 315-316.
- GAZİMİHAL, M. R. (1936). *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- GÖKALP, Ziya. (1918). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. İstanbul: Yeni Mecmua.
- GÖKALP, Z. (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- GÖKALP, Z. (1977). *Makaleler IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki. (2010). *Alevi-Bektaşî Nefesleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- GÜNGÖR, E. (1980). *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- GÜRAY, C. (2010). *Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi Bir Sonsuz Devir*. İstanbul: Metropol.
- İHSANOĞLU, E. (2003). Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası. *Doğu Batı*, 25: 41-58.
- İNANÇER, Ö. T. (1999). Osmanlı Musiki Tarihinde Tasavvuf Musikisine Bir Bakış. *Osmanlı Ansiklopedisi Cilt 10*, ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- KAFADAR, C. (1995). *Between Two Worlds, The Construction of Ottoman State*, California: University of California Press.
- KURNAZ, C. (1999). Halk ve Divan Edebiyatının Müşterekleri Açısından Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatına Bakış. *Osmanlı Ansiklopedisi Cilt 9*. ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- MARDİN, Ş. (2007). *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim.
- NECDET, A. (1997). *Tekke Şiiri Dini ve Tasavvufi Şiirler Antolojisi*. İstanbul: İnkılap.
- OCAK, A. Y. (1996). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim.
- OCAK, A. Y. (2011). *Osmanlı Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: Timaş.
- ÖZCAN, N. (1992). *Bektaşî Musikisi*. İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- PAÇACI, G. (1998). *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- SALCI, V. L. (1933 a). Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları. *Milli Mecmua*, 140-141 (12): s. 298-99.
- SALCI, V. L. (1933 b). Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları. *Milli Mecmua*, 142-143 (12): 311-313.
- SALCI, V. L. (1933 c). Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları. *Milli Mecmua*, 144-145 (12): 324-326.
- SALCI, V. L. (1938). Bela Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Musikisi. *Ülkü-Ankara Halkevi Dergisi*, 61: 113-23.
- SALCI, V. L. (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
- SALCI, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
- SALGAR, F. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar Usuller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: BMKV Yayınları.
- SAYGUN, A. A. (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*. İstanbul.
- TANRIKORUR, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- TASNİF VE TESPİT HEYETİ. (1933). *Türk Musikisi Klasiklerinden Bektaşî Nefesleri*. Cilt IV-V. İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı
- YAHYA KAÇAR, G. (2010). "Bektaşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi*, 55.
- YALTIRIK, H. (2002). *Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği Notalarıyla Nefesler-Semahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.