



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Şengül, M.B. (2023). "Müzik Üzerinden Bir Doğu-Batı Okuması: Sinekli Bakkal Romanı", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 293-307.

Mehmet Bakır ŞENGÜL*

Müzik Üzerinden Bir Doğu-Batı Okuması: Sinekli Bakkal Romanı**

An East-West Reading in the Context of Music: Sinekli Bakkal Novel

ÖZ


Müzik olgusu, insanlığın varoluşundan beri süregelen bir gerçekliktir. Müziğin varlığı, insanlığın başka bir var olma deneyiminin göstergesidir. İnsanın içsel yolculuğunun ifadesinin yerine geçen bir olgu olarak müzik, nesnel gerçekliğin öznel bir formu olarak düşünülmelidir. Farklılıklar ve ihtiyaçlar üzerinden anlam kazanan müzik, coğrafyadan beslenen, coğrafyanın önceliklerden esinlenen farklı bir dilsel ifadedir. Bu noktada medeniyet ve müzik olgusu; tanımlanabilen ile tanımlanamayanın örtüştüğü, birbirinin ifadesi olduğu gizemli bir paydaşlığa göndermede bulunur. Küreselleşme dışında bir form kazanan müzik kültürü, medeniyet olgusunun önemli bir göstergesidir. Bu olgu, edebiyat metinlerinde de kendisine yer bulur. Doğu ve Batı medeniyetlerine tanıklık etmiş Türk edebiyatının önemli ismi Halide Edip Adivar, Sinekli Bakkal romanında müzik olgusu etrafında şekillenen bir medeniyet görüntüsü önümüze koyar. Doğu ve Batı medeniyetine mensup roman kişilerinin müzikten beklentileri, ait oldukları kültürden izler taşır. Bu izler, onların ait oldukları medeniyetin karakteri ile paralellik göstermelerinin gereği olarak bir geleneğe yaslanır. Doğu musiki geleneğinin temsilci olan Rabia'nın karşısında Peregrini, Batı müziğinin temsilcisidir. Bu iki roman kişisi, her ne kadar müzik aracılığıyla yakınlaşsa da yine temsil ettikleri müzik formları üzerinden ayrışır. Bu çalışmada Sinekli Bakkal romanında müzik olgusu üzerinden geliştirilen medeniyet olgusu analitik bir okumaya tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adivar, Roman, Müzik, Medeniyet, Doğu-Batı.

ABSTRACT

The phenomenon of music/music has always existed as an ongoing reality since the dawn of mankind. Moreover, music's presence is an indicator of humanity's experience of existence on a different basis. Music, as a substitute for the expression of man's internal journey, should be considered as a subjective form of objective reality. Music, which gains meaning through differences and needs, is a distinct linguistic expression that gains reality through inspiration of priorities fed by geography. At this point, the phenomenon of civilization and music refers to a mysterious fellowship where the identifiable and the indefinable overlap and are expressions of each other. Music culture, which has gained a form outside of globalization, is an important indicator of the phenomenon of civilization. This phenomenon also makes ground in literary texts. In her novel Sinekli Bakkal, Halide Edip Adivar who is a prominent name of Turkish literature and has witnessed Eastern and Western civilizations, presents an image of a civilization shaped around the phenomenon of music. The expectations of the novel's characters belonging to the Eastern and Western civilizations from music bear traces of the civilization they belong to. These traces are based on a tradition as a requirement of their parallelism with the characteristic features of the civilization they belong to. Unlike Rabia, the representative of the Eastern music tradition, Peregrini is the representative of Western music. Although these two protagonists of the novels get closer through music, they differ over the musical forms they represent. In this paper, the phenomenon of civilization developed over the music phenomenon in Sinekli Bakkal will be subjected to an analytical reading.

Keywords: Halide Edip Adivar, Novel, Music, Civilization, East-West.

* Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, mbsengul@beu.edu.tr  ORCID: 0000-0002-9018-8531

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 23.03.2023 Kabul Tarihi: 10.09.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1269662

Giriş

Dil, medeniyetin temelidir. İnsanlığı bir arada tutan, birleştiren bağıdır. Bir iletişim dili olarak müzik de temsiliyetin aidiyet duygusuyla görünürlük kazandığı önemli bir bileşendir ve her dönemde gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Müziğin ham maddesi olan ses, insanlığın varoluşundan beri insan hayatında önemli bir rol üstlenir. Ses olmadan insanın çevresiyle iletişime geçmesi düşünülemez. Müzik de kendi içinde barındırdığı kavramsal anlam bütünselliği ile seslerden kurulu bir dizgedir. Yerine göre insanı dinlendiren yerine göre mutlu eden, farklı düşüncelere sevk eden, öfkeliendiren, merhamet duygusuna yönlendiren müzik, insan hayatında her zaman önemli olmuştur. “İnsan yetiştirirken O’nun ruhunu inceltmek, O’na ince fikir ve erdem kazandırmak, O’nun duyarlılığını, estetik algısını ve zarafetini artırmak, eş deyişle insan ruhunu estetize etmek vasıtasıyla insanı yontmak, O’nu hayvani duygularından arındırılmış, duygusal zekâsı, empati kurma yeteneği ve erdemi artmış bir kıvama getirmek, müziğin temel amacı olmalıdır (Mustan Dönmez ve Akın Şişman, 2017: 203). Bu özelliği itibarıyla denilebilir ki müzik, insanın duygularının tercümanı ve insanı erdemli olma noktasına taşıma gayretinde olan bir realitedir. İnsanın neden müzik dinlediğiyle ilgili olarak “müzik dinlemek müziği anlamamanın merkezinde yer almaktadır” (Campbell, 2004: 54’den aktaran: Tekin Gürgen, 2015: 11) şeklindeki yaklaşım, oldukça nesnel bir tutumu ifade eder. Denilebilir ki, kaynağı ister fiziksel ister ruhsal bir gereksinimden olsun, her şey gibi müzik de bir anlam arayışının ifadesidir.

Geçmişten günümüze müzik ile ilgili birçok tanım yapılmıştır. Müziği Eflatun, “tanrının dili” Weber, “insan ruhunun dili” Dede Efendi, “insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir bilim”, Beethoven ise “tanrısal bir sanat” (Uçan, 1994: 11) olarak tanımlamışlardır.

İnsan, öncelikle doğadaki sesleri algılamış, taklit etmiştir. Sonrasında türlü gereksinimlerini ifade etmek için kullanmıştır. Seslerin kolektif kullanımı ise dili ortaya çıkarmıştır. Sesler ve göstergeleri, “kişilerin bedensel dil ve yazı dilinde ortaya koydukları kavramların anlamlarını bir metoda dönüştürür.” (Yavuzer, 2017: 2). Dolayısıyla ses, fiziksel bir ihtiyaçtan doğmuş sonrasında ise duygu halinin ifadesi olarak gelişimini sürdürmüştür. İnsanlığın gelişim seyrinin bir yansıması olarak her alanda varlığını ve etki değerini katlamaya devam etmiştir. Sesin tesir gücü, ses üzerinden yeni çatışma olgularının açığa çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, toplumların birbirine üstünlük kurma gayretlerinin doğal sonucudur. Örneğin ilk çağlarda “müzik; şiir ve dans ile birlikte doğayı egemenlik altına almanın yolu sayılmıştır (Kaygısız, 2004: 66’dan aktaran: İmik, 2014: 15).

Savaşlar, insanlığın gelişim çizgisindeki temel belirleyenlerdendir denebilir. Zira insanlık, savaş ile önemli gelişmeler göstermiştir. Savaş olgusunun olduğu her düzlemde müzik olgusu da bir gerçeklik olarak var olagelmiştir. İnsanlığın müzik ile hem savaştığı hem de geliştiği kolaylıkla söylenebilir. Güçlünün ve, kaba bir ifadeyle, her açıdan daha donanımlı olanın belirleyici olduğu savaş, müzik ile, müziğin oluşturduğu tesir ile belirleyici olabilmıştır.

İnsanın varoluşsal alanı olan doğa, müzikten bağımsız düşünülemez. İnsanın doğayı tanıması, doğayla ve doğaüstü güçlerle iletişime geçmesi müzik üzerinden gerçekleşmiştir. Aynı şekilde insanın Tanrı ile olan iletişiminde de müziğin önemli bir rol oynadığı görülür. Müzik için içsel uzamın önemli bir göstereni ya da sonsuzlukla ilişkilendirilebilecek en önemli gösterge denebilir. Zira müziğin önemli varlık sebebi insanda güzele duyulan iştihakı belirginleştirmek kendisini belli etmektedir. İnsanın kendisini bulduğu ya da insanın kendinden bir şey bulduğu müzik, özelleşip farkındalık duygusunu üst düzeye çıkararak bir dizge olarak da kendisini belli eder. Bir başka açıdan bakıldığında müzik, kitlesel anlamda estetik düzlem inşa eden durumun yerine geçer

denebilir. Ruh birlikteliği/ yakınlığı yaşayanları birleştirerek hayatı daha güzel yaşanır kılmaya aracılık eder.

Kültürel bir olgu olan müzik, kültürün taşıdığı maddi ve manevi değerler üzerinden şekillenir. Kültürde yenileşme ve çağdaşlaşma müzik öncülüğünde gerçekleşir. Coğrafya üzerinden karakter kazanan müzik, yerel özelliğiyle dikkat çeker. Zira çıkış noktası itibarıyla yerel bir içeriğe sahiptir. İklimin, coğrafyanın sertliği ya da yumuşaklığı müziğin şekillenmesinde etkili olmuştur. Müziğin yerel karakteri, onun coğrafyadan coğrafyaya farklı amaçlar için kullanılmasının bir başka sebebi olarak karşımıza çıkar. Unutulmamalıdır ki “her anlama biçiminin dil üzerinden kayıtlara geçmiş olması, onun sonraki nesiller üzerinde bir dereceye kadar belirleyici ve yönlendirici etkisinin olduğunu gösterir” (Süphandağı, 2013: 21). Müzik de buna benzer şekilde toplumsal yaşamışlığın bir sonucu olarak gelişimini işaret eder. Bu yüzden de “müzik, hiçbir dönemde statik olmamıştır” (Kutluk, 1997: 270). Coğrafya ve dönemsel özellikler müziğin şekillenmesinde ve anlaşılmasında belirleyici olmuştur. Bir başka ifadeyle müzik, her tınısı ve ritmiyle toplumsal karşılığı olan bir gerçeklik olarak varlığını devam ettirir.

Her dini metnin kendine has bir okuma tarzı ve ezgisi vardır. İbadetin mahiyeti, ister içe dönük ister dışa dönük olsun, mutlak anlamda bir ezgi ve ritme gereksinim duyar. İbadetlerle ilgili ritüeller, müntesiplerin aidiyet duyguları ve ilgili meşrebin yaygınlık kazanması için gereklidir. Zira din gibi içsel olgular, müzikle taşınır. İnsanlar üzerinde bir tesir bırakarak kökleşir ve etki alanını genişletir. Müzik, “dini anlamak ve ifade etmek için farklı bir pencere açan bir olay olmanın yanı sıra dini tefekkürün, derûnî düşünceye dalma ve yoğunlaşmanın bir yolu olarak da karşımıza çıkmaktadır” (Batuk, 2013: 46). İddia sahibi her gerçeklik gibi müzik de temas ettiği her yere kendinden bir şey bırakır. Bu yüzden dini ritüellerin şekillenmesinde temel belirleyen olarak hafızalardaki yerini alır. Hatta kimi inanç ritüellerinin binlerce yıllık bir geçmişe sahip olarak aynı düzlemde gelişim çizgisini devam ettirdiği görülür. Müzik de tesis kapsamında bulunan olguların şekillenmesinde, değişim ve dönüşümü tekeline alan her unsur gibi, belirleyici olabilmektedir.

Türk edebiyatının öncü ismi Halide Edip’in ilk baskısı 1935’te Londra’da *The Clown and His Daughter*, (Soytarı ile Kızı) adıyla yapılan *Sinekli Bakkal*, 1935-1936 arasında *Haber* gazetesinde tefrika edilmiş ve daha sonra kitap olarak basılmıştır. 1942’de CHP roman ödülü yarışmasında birincilik kazanan eser birçok dile de çevrilmiştir.

Çok kültürlü bir toplumsal yapıyı kurgulayan roman, II. Abdülhamit devri İstanbul’unu anlatır. Romanda sosyal problemlerin yanında dönemin siyasi atmosferine de yer verilmiştir. Romanın en dikkat çeken yönü Doğu ve Batıyı temsil eden roman kişilerinin birbiriyle evlenmesidir.

1. Olay Örgüsü

Romandaki olaylar, İstanbul’un Aksaray semtinin arka sokaklarından Sinekli Bakkal’da geçmektedir. İmam İlhami Efendi’nin kızı Emine, orta oyunundaki zenne rolünden dolayı, adı Kız Tefrik’e çıkan mahallenin bakkalıyla evlenir. Bir süre sonra Emine, aracılara araya girmesiyle baba evine döner. Sinekli Bakkal’ın Tefrik’i de dükkânını kapatarak İstanbul’un meşhur oyuncularından biri olur. Dönemin genel ahlak anlayışıyla uyuşmayan kimi rollerden dolayı sürgün cezası alır. Tefrik sürgündeyken Emine’nin Rabia adını verdiği kızı dünyaya gelir. İmam İlhami Efendi, Rabia’yı hafız olarak yetiştirir. Sesi güzel ve etkileyici olduğu için Ramazan ve kandillerde mukabele ve mevlit okuyan Rabia’nın ünü tüm İstanbul’a yayılır. Zaptiye Nazırı Selim Paşa’nın karısı Sabiha Hanım, Rabia’nın sesine hayran kalır. Selim Paşa, genç kızın Vehbi

Dede adlı Mevlevî şeyhinden musiki dersleri almasını sağlar. Selim Paşa'nın evinin müdavimlerinden müzisyen Peregrini de Rabia'nın sesini çok beğenir ve ona Batı müziği dersleri vermeye başlar.

Sürgünden dönen Tevfik, bir sabah kızı Rabia'yı karşısında görür. Bu durum, dedesi ve annesinin istemediği bir durumudur. Çünkü Rabia, babasıyla kalmak istemektedir. Rabia'nın babasında kalmasına, mevlit ve mukabelelerden kazandığı paranın da dedesine verilmesine karar verilerek bu çatışma durumu ortadan kalkmış olur.

Rabia'nın musikideki yeteneği genç kız ile Peregrini ve Vehbi Dede'yi birbirine yaklaştırır. Hilmi Bey, Abdülhamit yönetimini yıkmak için faaliyet içinde olan Jön Türklerle işbirliği içerisinde. Hilmi Bey'in yönlendirmesiyle Jön Türklere ait yasaklı neşriyat postaneden kadın kıyafeti giyen Tevfik tarafından alınmaktadır. Rabia açısından her şey güzel giderken babası Şam'a sürülür. Müslüman olarak Osman adını alan Peregrini, Rabia'yla evlenir. 1908'de II. Meşrutiyetin ilanıyla genel bir af çıkar. Tevfik de bu af kapsamında yurda dönenler arasındadır. Babasının dönüş haberini alan Rabia, artık bir çocuk annesidir.

2. Müzik, Geleneksellik ve Estetik Tutumlar

Müzik dinlemek, herhangi bir eğitim gerektirmese de müzik icra etmek eğitim gerektiren bir durumdur. “Müziğin anlatılmayanı anlatma gücü” (Huxley, 1999: 32) ve bu gücü gelenekselleştirip kalıcı hale getirmesinin gerekliliği düşünüldüğünde icranın formel bir eğitimi zorunlu kıldığı söylenebilir.

Sinekli Bakkal romanda anlatıcı, müzikte de sevgi odaklı tutumun insanlar için daha cazip geldiğini roman kişisi Sabiha Hanım üzerinden yansıtır. Dinin; cehennem üzerinden, kaotik bir korku atmosferi üzerinden temellendirilerek yansıtılmaması gerektiği düşüncesi dikkat çeker. “Şeyhler hem şakacı, hem de ona, kulların zaafını anlayan, affeden ve seven bir Halik olduğunu söylüyorlardı. Bunların arasında bilhassa Vehbi Dede isminde Mevlevî bir musikişinas tanıdı ve meşrebine uygun buldu. Vehbi Dede, ilahi kâinata anlayan ve seven bir tebessümle bakıyor, hayatı ilahi bir şaka gibi görüyor. Sabiha Hanım onu derhal genç halayıklara ve üvey kızı Mihri'ye musiki hocası olarak tuttu” (Adivar, 2007: 30-31).

Rabia'nın dedesi İlhami Efendi ile Vehbi Dede üzerinden bir karşılaştırma yapılır. İlhami Efendi oldukça katı ve din olgusunu korku üzerinden yansıtır yaşıyorken Vehbi Dede sevgi temelli bir dini tutum sergiler. Burada dikkat çeken diğer bir husus da Vehbi Dede üzerinden, müzik ile insanların sevgi temelli bir tutum geliştirmede daha başarılı oldukları düşüncesi belirginleştirilir. Ancak “ilahi kâinata anlayan ve seven bir tebessümle bakan” düşüncenin temsilcilerine çocukların emanet edilebileceği mesajı verilir. Bu yüzden çocuk Rabia, katı dini tutumun temsilcisi İlhami Efendi'ye teslim edilmemiştir. Oysaki Vehbi Dede, “hayatı bir şaka gibi” gören bir musikişinastır. Anlatıcı, çocuk eğitiminde özellikle bu şekilde bir tutum içinde olan Vehbi Dede gibilere çocuk eğitiminde öncelik verilmesi gerektiğini belirginleştirir. Tüm bu sebeplerden dolayı Sabiha Hanım'ın çocuklara müzik eğitimi verilmesi gerektiği düşüncesinde olması ve bunu da düşünsel bir temelden beslenerek desteklemesi önemlidir. Romanda müziğin zarafetinin tesir ettiği bir kişiye çocukların emanet edilebileceği düşüncesi kendisini aşikâr etmektedir.

Sinekli Bakkal romanında müzik eğitimi, roman kahramanı Rabia'ya alaturka ve alafranga tarzda eğitim veren roman kişileri üzerinden yansıtılır. Sabiha Hanım, Rabia'nın mevlit ve murakabe okurken sesine hayran kalır. İyi bir müzik kulağı olan “halk türkülerini, oyun havalarını sevdiği

kadar, en ağır dini musikiyi de seven bu ihtiyar kadın Rabia'nın sesi ve üslubuyla gayşoldu. Bu güzel seste ne kadar insanın içini karıştıran, yalnızlık ve hüzün hissi veren bir şey vardı" (31). Sabiha Hanım, duyduğu güzel ses karşısında yalnızlık ve hüzün duygusuna kapılır. Müziğin etkisiyle andan başka bir zaman dilimine geçiş yapmış gibi hisseder. Müziğin dönüştürücü etkisiyle kendisini yoğun bir duygu atmosferi içinde bulur. Sabiha Hanım'ın hiçbir müzik eğitimi yoksa da ondaki müzik estetiğinin oluşmasında kişisel özelliğiyle uyumlu tasavvuf geleneğinin etkisi vardır. Sabiha Hanım'ın odasından yankılanan sese konaktaki diğer kişiler de kulak misafiri olur. Anlatıcıya göre Rabia'nın "okuyuşu, tam klasik bir Arap tarzı. Daima bir legato ile her sesi –ne kadar uzun olursa olsun- ötekine bağlıyor. Gunnelli, tecvitli fakat ne kadar sanatına hâkim bir ses ve şahsi bir üslup" (45). Rabia'nın sesini tanımlanırken hem İtalyanca hem de Kuran-ı Kerim okumalarında söz konusu olan musikiyle ilgili terimler kullanılır. Doğuştan bir yeteneğin farklı medeniyetlere dair terimlerle tanımlanması dikkat çeker. Anlatıcının bu yolla Doğu veya Batı gibi bir ayırıştırılmaya, en azından müzik gibi evrensel bir dil üzerinden girmenin gereksizliğini okurun bilinçaltına kodlama gayreti içinde olduğu söylenebilir.

Rabia'nın güzel sesi karşısında "bütün konak halkı, birer birer sofaya çıktılar, kapının arkasına yığıldılar. Aralarında Selim Paşa, hatta alafranga Hilmi bile vardı" (45). Her ne kadar ses güzelse de aslında insanları o sese çeken temel dürtü o seste kendilerine ait bir şey bulmalarındır. Yalın ve güzel ses karşısında gösterilen tepki herkeste aynı duruma işaret eder. Güzel sesin ancak iyi bir icracı eliyle terbiye edilebileceği ve daha etkileyici olacağı düşüncesi estetik duyarlılığı gösterir. Bu yüzden Selim Paşa "o ses, mutlaka iyi bir musiki mualliminin eline düşmeli" (46) diye düşünmekten kendisini alamaz. Selim Paşa ve eşi Sabiha Hanım arasında geçen konuşmada müziğin Türk toplumundaki izdüşümüne dair önemli saptamalar söz konusudur. Selim paşa,

"o sesin, Dede'nin semaîlerini ne güzel okuyacağını tahlil ederken kendi kendine mırıldandı:

-Eski besteleri söylemek için yaratılmış bir ses.

-Aman Paşa, İmam hiç kıza şarkı söyletir mi? Onca şarkı söylemek günah...

-Benim dediğim şarkıları sultanlar, Dede gibi adamlar besteledi... Hepsi cennetmekân..." (47)

Selim Paşa'nın kullandığı ifadelerden onun müzikten anladığı anlaşılacaktır. Dönem toplumunda Müslüman kız çocuklarının, topluluk karşısında şarkı söylemelerinin yadırgandığı görülür. Buna karşılık Selim Paşa, bestekârların dini bütün insanlar olduklarını söyleyerek İlhami Efendi tarafından konulacak yasağın geçersiz olduğunu belirtir.

Alaturka müzik eğitimi verecek kişi bir Mevlevi dedesi olan Vehbi Dede'den başkası olmayacaktır. Onun hem dini kimliği hem de musikideki yeteneği tercih edilmesinin temel sebebidir.

3. Alaturka Müzik

Her toplumda topluca oynanan oyunlar vardır. Bu oyunlar, genellikle müzik eşliğinde gerçekleşir. Anadolu müzik geleneğinde de kalabalıklar içerisinde beraberce oynanan oyunlar karşımıza çıkar. Oyun havası da genellikle halk oyunlarına saz ile eşlik eden coşkulu müzikler için kullanılır. Bu yüzden de müzik ve fiziksel aktivitenin bir arada olduğu bu geleneksel form, farklı bir öneme sahiptir. Oyun havasındaki ritmik fiziksel hareketler müziğe göre şekillenir. Dolayısıyla bu oyunlarda müzik, belirleyici bir rol oynar.

Sinekli Bakkal, müzik olgusunu odağa alan bir romandır. Müziğin bu denli ön plana çıktığı bir romanda, Doğu-Batı medeniyetlerine dair saptamaların kendisini bu kadar belli ettiği bir romanda oyun havalarına da yer verilmesi son derece önemlidir.

“Saz, bir oyun havası tutturunca Kanarya odaya atıldı. Gül renginde şalvar, dar bir mor kadife yelek ve şalvarının renginde terlikler giyiyordu. Şalvarının ve yeleğinin üstü altın, gümüş pulla işlenmişti. Tül gömleğinin uzun kolları, geniş yenleri iki kanat gibi dalgalanıyor, arkasına dökülen yaldızlı saçları avizenin altında ipek bir şala benziyordu. Hemen parmaklarında küçük sarı zilleri şaklatmaya başladı, sonra sıçradı, döndü, musiki bir rüzgâr ve onun bacakları, kolları, boynu birer sazmış gibi titredi, eğildi, doğruldu. Vücudu bütün bu hareket içinde garip bir diklik muhafaza ediyordu” (61).

Oyun havalarında genellikle üst zümreden kişileri görmek zordur. Kanarya adlı karakter gerçekte bir cariye. Ancak daha sonra bir konağın hanımı olmuştur. Onun bu şekilde oyunlara yatkın olması geçmişte dâhil olduğu sosyal sınıfla da ilgilidir. Kanarya'nın kıyafetleri oyun havalarının oynak ritmiyle uyumludur. Kendisini o kadar müziğin ritmine kaptırmıştır ki tüm vücudu “birer sazmış gibi” titremektedir. Müzik üzerinden Doğuya ait güzel bir eğlence fotoğrafı ortaya konulmuştur. Anadolu insanının müzikle çevrelenmiş dünyası anlatıcının vermek istediği mesajla da uyumludur. Batılı anlamda estetik ve felsefi göndergesi olmayan, sadece eğlence ve içinde bulunulan andan uzaklaşmaya odaklanan oyun havaları oyuncusu Kanarya, müziğin yönlendirmesiyle etrafındakilere görsel bir şölen sunmuş olur.

Doğu müzik geleneğinin önemli enstrümanlarından birisi de tef. Tef, hem mistik hem de eğlence içerikli ortamlarda karşılaşılabilen müzik aletlerindedir. Özellikle kadınlar arası eğlencelerin baş enstrümanı olarak dikkat çeker. Tef çalmanın ilk etapta çok zor olmaması, çok ciddi bir eğitim istememesi yaygınlık kazanmasında önemli rol oynamıştır. Tüm bu kolaylaştırıcı unsurlara rağmen tef çalan kişinin bireysel yeteneği bu enstrümanın kişiyle özdeşleşmesi gibi bir durum da açığa çıkarmıştır.

Roman kahramanı Rabia, dini merasimlerde sadece sesiyle sanatçı kimliğini ortaya koyabiliyorken söz konusu tef olunca durum değişir.

“Gergin derinin üstünde dolaşan parmaklar ondan derin derin sesler koparıyor, ziller hafif hafif şakırdıyor. Biraz sonra tef de, ziller de, kızın sesi de:

“Yemenim turalıdır” şarkısını söylemeye başladı. Biraz çingene üslubuyla, Penbe'nin söylediği gibi. Baş, vücudu, kolları hep havaya uymuş, bilmeyerek oynuyor. Gözlerinden şevk, şetaret saçılıyor. Fakat pes perdelerde sesine içi tırmalayan bir kısıklık arız oluyor Nihayet o billür, o ruhanî sese toprakların ihtirası girmişti” (272).

Nasıl ki dini musikinin kendine göre bir icra geleneği, ritüeli varsa eğlence müziklerinin de kendine göre bir geleneği vardır. Rabia da bu iki alanda sanatını icra ederken bu geleneklere bağlı kalır. Bu yüzden tef çalıp şarkı söylerken daha rahat davranışlar sergiler. Tef çalarken “baş, vücudu, kolları hep havaya uymuş, bilmeyerek oynuyor”. Bu mistik olmayan alanın doğal sonucu olarak da “gözlerinden şevk, şetaret” saçılır. Dünyevi ve uhrevi olan arasında kalmış olmanın verdiği ruh halini anlatıcı, “o ruhani sese toprakların ihtirası girmişti” diyerek dikkatleri çeker. Ancak anlatıcı bu durumu insan olmanın doğal sonucu olarak gördüğünü oluşturmuş olduğu atmosferde gözler önüne serer. Rabia insandır ve insan olmanın gereği olarak da dünyaya ve dünyaya dair olan her şeye karşı bir zafiyet gösterebilir. Anlatıcı bu durumu Rabia'nın bir zayıflığı olarak yansıtmamıştır. Hatta “biraz çingene üslubuyla” bile şarkı söyleyen Rabia, değişik ritimler ve makamlarla sanatını icra eden başarılı bir sanatkar olarak akıllarda kalır.

4. Alaturka Müzikte İlk Ders: Terbiye

Geleneksel kodların çok güçlü olduğu Doğu toplumlarında her mistik ve ampirik olgunun yaslandığı bir seramoni söz konusudur. Geleneksel kodlardaki bu katı tutum, toplumdaki bireylerin bir diğerini, özellikle küçüklerin büyükleri temsil etmesinin sonucudur. Müzik ve müzik eğitiminin de her aşamasında seramoni olgusu karşımıza çıkar. ‘Terbiye’ olgusu dâhilinde gerçekleşen eğitim, usta-çırak ilişkisi şeklinde gerçekleşerek okul vazifesi görür.

Rabia’nın Vehbi Dede’den ders alması kararlaştırılınca ikilinin ilk karşılaşması Doğu toplumlarında kendisini belli eden seremoninin bir örneği olarak resmedilmiştir. Şükriye Hanım Rabia’ya: “Hoca’nın elini öp” Vehbi Dede’ye: ‘Yeni şakirdiniz, Efendim’ diyerek çekilip gidince, kız odanın ortasında kakıldı kaldı. Rabia’nın yanakları ateş gibi yanıyor. Gözlerini yavaş yavaş yeni hocasına kaldırdı” (63). Rabia’nın bu tutuk tavrı bir öğretmene gösterilmesi gereken saygının geleneksel temellerini gösterir. Öğretmen, hem yaşça büyük hem de bilgi olarak donanımlıdır. Öğrenci ya da talebe, talep eden pozisyonadadır. Bu yüzden talebe öncelikle haddini bilir ve saygıda kusur etmez. O, yaşlıya ve bilgeye göstermesi gereken doğal ve saygılı bir tavrı gösterir. Talebe ne kadar saygılıysa hoca da aynı şekilde nezaketli ve şefkatlidir. Öğrencisine ne kadar değer verirse yaptığı işte o kadar başarılı olacaktır. Bu yüzden öğrencisine bir eşya gibi değil değerli, olgun bir insan gibi davranır.

“Dede, bir yer minderini gösterdi ve: ‘otur, kızım’ dedi. Sonra eğildi, çocuğun ellerini dizlerinin üstüne koydu, parmaklarını açtı. Bu hareketle Rabia’nın sınıksız duran vücudu gevşedi, içine de biraz sükûn geldi, çarpıntısı, korkusu geçti. Kendisi harmanisini minderinin üstüne attıktan sonra çocuğun karşısına bir minder çekti, oturdu. Hemen o dakika ders başladı” (64).

Vehbi Dede hem yaptığı işe olan saygısından hem yaşından hem de mensup olduğu Mevlevî geleneğinden dolayı öğrencisine “kızım” diyerek öğrencisiyle arasındaki tüm bariyerleri kaldırmış olur. Bu hitap şeklinden sonra Rabia rahat bir nefes alarak yapacağı işe odaklanır. Anlatıcı, gelenekselleşmiş ve korku odaklı kimi öğretme yaklaşımlarının yerine sevgi temelli bir anlayışı temsil eden Mevlevîlik anlayışını tercih eder. Yazar, müzik dışında da dini temsil eden bireylerin takınması gereken davranışların nasıllığıyla ilgili örnekler vererek toplumsal bir mesaj vermek istemektedir.

Müslümanlar arasında müziğe en fazla ilgili olanlar muttafavıflardır. “Bütün sufi ve tarikat mensupları tarafından benimsenen semâ’, insanı Allah’a yaklaştıran ve yükselten dinî bir unsur olarak görülmüştür” (Çetinkaya, 2011: 67). Mevlevî Şeyhi Vehbi Dede, makamına ve unvanına uygun bir şekilde müziği dini tecrübesi için bir araç olarak kullanır. Dede, dünya ile ilgili olmayan ve insanları güzel bir dille Allah’a yaklaştırmaya çalışan bir misyon yüklenmiştir. Onun için Rabia’nın musikideki başarısı, insanlara daha fazla Allah sevgisi aşılardan ibarettir. Yetiştirdiği öğrencisiyle sanatını icra etmesi ve takdir toplaması onun için ibadet hükmündedir. İkili, usta çırak ilişkisinin ötesinde kutsal bir görev icra eden vazifeli kişilerin uyumunu sergilerler.

Rabia, sanatında ne kadar iyi olursa olsun o, her zaman Vehbi Dede’nin öğrencisi olarak kalacaktır. Sanatını icra ederken de sadece onun karşısında, daha temkinli olacaktır. Süleymaniye’de dini musiki icra ettiği sırada “her sanatkar gibi sanatın halkın arasında uyandırdığı heyecanla sarhoş” iken “Vehbi Dede’nin kendini dinlediğinin farkına varır varmaz dili dolaşır, dudakları titrer” (105).

Şüphesiz ki her şeyde olduğu gibi müzikte de zirvenin aşılması için öncelikle çok çalışmak, yaptığın işte başarılı olmak ve nihayetinde kendinden bir şey katmak gerekmektedir. Geleneksel toplumlarda yerleşik olgunun değiştirilmesi ise çok zordur. Ancak ne kadar zor olsa da zorlamadan değişimin gerçekleşmesi mümkün değildir. İşte Rabia da sanatını icra ederken bu sancıyı yaşamaktadır. “Zihni Mevli’ti yeni bir makamda, kendi bulduğu bir üslupla okumayı düşünüyordu. Bir zafer, bir şevk nağmesi bulmak lazımdı. Doğumdan büyük zafer kâinata var mıydı? Vefat kısmını eski ananevi şeklinde okuyacak. Hüzünlü, ağır tecvitli bir okuyuş” (239). Onun bu sanatsal hassasiyeti icradaki başarısıyla karşılık bulur ve dinleyiciler tarafından çok beğenilir. Risk alan Rabia, bunun karşılığını musikide kendine has yeni bir icra şekli ortaya koyarak almıştır.

Rabia, müziğe dair yeteneği ve bilgisiyle, iki ayrı kültür ve medeniyete ait hocalarıyla artık İstanbul’un namı bir mevlitçisidir. Rabia’nın mevlit okurken cemaat üzerinde nasıl bir tesir bıraktığı şu şekilde anlatılır:

“Mevlitçi hemen ‘vefat’a başladı. Cemaatin üstüne ölüm gölgesi salmış gibi. An’anevi pes, yarım sesler, çeyrek seslerle ağır ağır, bir ilahi gibi okuyor. Bin üç yüz sene evvel ölen bir Peygamber için ağlıyorlar. Belki de kendileri için ağlıyorlar. Belki de kendileri için, ölümü tatmak, yok olmak hepsine, her birine mukadder olduğu için ağlıyorlar. Bu defaki heyecanlarında, gözyaşlarında, şevk, zafer değil korku var. Boğazlarını tıkayan bir korku. İki kadın gerildi, bayıldı. Odadan çıkardılar. Havada maşeri bir isteri dolaşüyor” (250).

Dini musiki icra edenlerin cemaat ya da seyirciler üzerinde daha kalıcı bir tesire sahip olduğu söylenebilir. Çünkü dini musiki icra eden sanatçılarda birincil amaç seyirciye tesir etmektir. Tüm sanatsal faaliyetlerde asıl amaç beğenilmek iken dini musikide etkilemektir. Rabia’nın okuduğu mevlitteki başarının en belirgin göstergesi de seyirci üzerindeki tesirdir. Seyirciler musikinin verdiği coşkuyla ağlamakta, bayılmaktadır. Bu tesir o kadar güçlüdür ki “havada maşeri bir isteri” hali hâsıl olur. Anlatıcı bu ağlamaların, bayılmaların musikinin tesiriyle oluşan korku kaynaklı olduğunu ifade eder. Tüm canlılar için en güçlü dürtülerden biri olan korku; çaresizlik ve belirsizlikten beslenir. Tam da bu noktada, suçluluk duygusunun örtük bir şekilde sığınağı olarak, din duygusu karşımıza çıkar. Dinin tesir gücü de musikiyle katlanarak artar.

Şüphesiz ki musikinin tesir gücünü arttıran bir diğer faktör de icracının performansıdır. Bir musiki icracısı olarak Rabia, yaptığı işe inanmakta ve seyircinin yaşadığı duygu yoğunluğunun aynısını yaşamaktadır. Rabia, öznesi olduğu icranın aynı zamanda nesnesi konumundadır.

“Rabia artık tamamen tükenmişti. Sanatını, bütün ruhunu, son zerresine kadar cemaate dağıtmıştı. Ayağa kalktığı vakit dizleri titriyor; gözleri bomboştur. O ne yanlarındakine ne de sofalarda onu görmek için toplananlara bakıyordu” (250).

Rabia’nın yaşadığı duygu yoğunluğu, coşkun hal, sanatını icra ettiği cemiyetin bir ferdi olmasından kaynaklanır. Çünkü o, sadece bir sanatçının yaptığı seslendirme işini yapmamakta aynı zamanda cemiyetle aynı dini değerleri paylaşmaktadır. O da herkes gibi toplumda bir bireydir ve dini duyarlılık taşımaktadır. Zira Doğu toplumları, manevi değerler üzerinden yapılanmakta ve maneviyatın verdiği haz ile hayata tutunmaktadır.

Manevi değerlerin verdiği duygu karşısında bireyin varlığı hiçleşir. Hiçlik duygusu, bireyi daha yüce bir varlığa çok daha basit bir şekilde yaklaştırır. O noktadan sonra sanatçı kimliğine sahip olmanın hiçbir önemi yoktur. Her kişi, mutlak varlığın bir parçasıdır. Başka bir açıdan

bakıldığında ise insanları bu denli bir duygu etrafında coşkun bir şekilde birleştiren de musikidir. Değerler dünyasına hitap eden musiki, toplumsal anlamda ciddi bir arınma da sağlamaktadır.

Anlatıcı, Rabia'nın hem Doğu hem de Batı müziğine yatkın bir şekilde sanatını icra etmesini ister. Bu durum, sanatsal aktivitelerin medeniyetleri aşan bir tarafı olduğuna göndermede bulunur. Rabia, mensubu olduğu Doğu musikisinin bir ferdidir ve toplumun sanattaki geleneksel kodlarını da iyi bilmektedir. Bu yüzden cüret gösterip geleneksel Doğu musiki formuna yeni bir şekil vermek ister. Onun bu tutumu aslında Osmanlı toplumunda yaşanan değişimlerin sonucudur. Batı etkisiyle her alanda olduğu gibi musikide de dışa açılma durumu söz konusudur. "Musiki de yavaş yavaş kendi gerçeğinden, daha doğru bir deyişle 'Mutlak'tan uzaklaşmaya büyük formları terk ederek daha dünyevî, hayata daha dönük duyguları terennüme elverişli küçük formlara sığınmaya başlar" (Ayvazoğlu, 1997: 41). Rabia, aldığı Batı orijinli müzik eğitiminin bir sonucu olarak icracısı olduğu sanata daha öznel bir kimlik kazandırmak ister.

"An'anevi musikiden dün akşam fazla ayrılmıştı. Cüretine kendi bile şaşıyordu. Vehbi Dede itiraz etmezse içi rahat edecek. Fakat İkbâl Hanım bu hususta ona hiçbir fikir vermedi. Herkes memnun olmuş, mütehassıs olmuş, fakat Vehbi Dede bir şey söylememiş" (257).

Anlatıcı, gelişme için etkileşimi zorunlu bir durum olarak gösterir. Rabia, hem Doğu hem de Batı musiki eğitimi almış bir musikişinastır. Müziğin gelişim aşamalarını bilmektedir. Dolayısıyla müziğe katkı sunup müziğin nasıl genişleyerek yeni sınırlara kavuşacağını bilmektedir. Bu yolla kendisi de ait olduğu müzik geleneğinin literatürüne adını yazdırmış olacaktır. Yeni şeyler denenmeden yeni bir sonucun açığa çıkması mümkün değildir. Bu yüzden anlatıcı, Rabia'ya yeni bir çığır açabilmesi için bir şans verir. Aslında burada Rabia'dan ziyade anlatıcının ya da yazar Halide Edip'in cesareti söz konusudur. Geleneksel toplum kodlarının bu denli güçlü olduğu bir toplumda, musiki dahi olsa, dini bir sahada yeniliğin bir kadın üzerinden gerçekleştirilmesi oldukça önemlidir. Aslında yazar, konu farkı gözetmeden kadınların toplumsal yaşama dâhil olması gerektiğini belirginleştirmeye çalışır. Geleneksel toplumlarda kadınların dışta bırakılmasına dayanak olarak dini referansların göstermelerini yine dini bir alanda başarılı bir kadını çıkararak geçersiz kılar. Bu sanatçı kadının hocasının da yine bir din büyüğü olması ayrıca önemlidir.

Alıntıda dikkat çeken bir diğer ayrıntı da hem Doğu hem de Batı eğitimi almış Doğulu bir sanatçının köklerini unutmamasıdır. O, Batılı bir hocadan eğitim alsa da onun başarısını teyit edecek merci Batı kökenli Peregrini değil Doğulu Vehbi Dede'dir. Dolayısıyla sonuç ne olursa olsun sanatçı açısından ayakların sağlam bastığı bir medeniyet gerekmektedir. İnsanın veya ülkenin gelişimi için Batıdan beslenmek, değerlerin yitirilmesi ve bunun neticesinde yozlaşma demek değildir. Önemli olan şey, birey veya toplumların kendi kimlik ve değer yargılarını unutmadan gelişmenin mümkün olduğunu idrak etmeleridir. Hatta bu türden bir gelişmenin önünde engel olarak duran unsurların sorgulanması bir zorunluluktur.

5. Müzik Üzerinden Doğu -Batı Karşılaştırması

Sinekli Bakkal, Doğu-Batı olgusunu müzik üzerinden belirginleştirerek görünür kılmıştır. Doğunun gönlü/ kalbi, Batının akli/ mantığı temsil ettiği genel kabulü romanda soyut kavramların simgesi olarak karşımıza çıkar.

Batı düşüncesi, orta çağdan itibaren aklın öncülüğünde yeni bir düşünsel anlayışa geçiş yapmıştır. Her şeyin bilimle izah edildiği bu süreç, toplu olarak birbiriyle ilişkili bir yaşam biçimini ifade

eder. Aynı süreç müzikle ilgili olarak da tarihsel bir gerçekliğe yaslanarak gelişmiştir. Orta çağda müziğin yapıldığı rakipsiz tek yer kilisedir. Kilisenin her alanda zayıflamasıyla aklın öncülüğündeki yeni anlayışta müzik de payına düşeni alır.

Sinekli Bakkal'da Batı düşüncesinin temsilcisi Peregrini'dir. Peregrini'yi destekleyen Batı düşüncesinin temsilcisi yerli tipler de vardır. Hilmi Bey, Arif Bey bu grupta değerlendirebileceğimiz tiplerdendir. Ancak bu angaje tiplerin Peregrini ile hiçbir benzerliği yoktur. Peregrini, "adeta (Rabia'nın) ruhunun iç perdesi sallanıyor gibi, ucunu kaldırıp içini görmek istiyor. Osman Garb'ın çocuğu. Ulemasının canlı mahlûkatın içini yarıp hayat sırlarını öğrenmeye çalıştıkları toprakların mahsulü. Osman, bir insan ruhunun sırlarını öğrenebilmek için diri bir göğsü yarıp açmaya razı olacak kadar fikri tecessüsün esiri" (329).

Anlatıcı, Peregrini için "Garbın çocuğu" diyerek çok açık bir şekilde onu diğer angaje tiplerden ayırır. Adı Osman dahi olsa o, karakter olarak Peregrini'dir ve Batılı bir dimağa sahiptir. Bu yüzden de o; insanları, toplumu tahlil ettiğinde bir Batılı gibi düşünecektir. Karşılaştığı her yeni durumda yeniden pozisyon alan Peregrini, Doğu toplumunda yaşamının sıkıntılarıyla yüzleşmek zorundadır. Karısı Rabia'yla daha iyi bir hayat yaşamak için Sinekli Bakkal'dan taşınma önerisi Rabia için neredeyse hakarettir. Peregrini, yaşadığı sıkıntıları bir Batılı olarak analiz eder. Anlatıcı bu tespitleri Peregrini'nin uzmanlık alanı olan müzikle ilişkilendirerek yapar:

"Osman'ın teklifinde bu kadar kızacak ne vardı? Bu Rabia ne zaman Osman'ı anlayacak? Ne kadar bir sürü eski şeylere bağlı bir mahlûk! Kendi kendini ebediyen tekrar eden, fakat mütemadiyen uzaklaşan bir şark melodisi! Bir tek ses, bir tek arzu.. Halbuki Osman Garb'ın en muğlak bir senfonisi.. Bin bir arzu, bin bir emel!" (364).

Anlatıcı, çok açık bir şekilde Peregrini'den yana tavır alır. Rabia'nın Peregrini'yi anlamasını ister. Anlatıcının da tıpkı Peregrini gibi aklı öncelediğini söyleyebiliriz. Rabia için kullanılan "şark melodisi" ifadesi analitik olarak Batılı düşüncenin insanları tasnif ederek etkisizleştirmeye çalışmasının yerine geçer. Ona göre şark melodisi, kendini ebediyen tekrar etmektedir. Hem de aralıksız bir şekilde uzaklaşan bir melodi söz konusu edilmiştir. Tıpkı insanlar gibi müzik de gelişmeye kapalıdır. Gelişmeye kapalı olmanın doğal sonucu tekdüzeliktir, kendini yenileyememek çağın ya da hayatın olağan akışının dışında kalmaktır. Anlatıcıya göre kendisini yenileyemeyen müzik, demode olacak ve hayatın dışına itilecektir. Tıpkı Batılı akıl gibi anlatıcı da Doğunun makûs kaderinin gerekçesini bu değişime kapalı olma haliyle izah eder. Bir başka ifadeyle Sinekli Bakkal'da müzik, Doğu toplumlarının sosyolojisini somutlaştıran bir araç olarak kullanılmıştır diyebiliriz.

Romanın Doğu-Batı karşıtlığıyla ilgili belki de en önemli tespiti yine Batılı aklın adeta olguları rafine etme yaklaşımının bir tezahürü olarak yansıtılmıştır. Anlatıcı, Peregrini ve Rabia'yı Doğu ve Batı müziklerinin farklılığı kadar birbirinden uzak karakterler olduklarını şu şekilde doruk noktasına ulaştırır:

"Yalnız güzellik ölçüleri başkaydı. Onca, güzellik; genişlik, ışık, açıklık, sadelik demekti. Osman'ın güzellik ölçüleri daha karışık, daha zıt unsurların imtizacından hâsıl olan şey. Bu ikisinin arasında ebedi Şark ve Garb davası. Şimdiye kadar bundan, yalnız musikiden bahsederken haberdardılar. Şark, tek melodiler medeniyeti. Garp, orkestra ve senfoni medeniyeti" (381).

Doğu toplumları, Rabia üzerinden, güzellik mefhumuna" genişlik, ışık, açıklık, sadelik" olarak bakarken Batı toplumları için, Peregrini üzerinden, "daha zıt unsurların imtizacından hâsıl olan şey"dir. Doğu toplumlarını ifade eden kelimeler daha içe dönük, daha edilgen, daha kolektif ve

bunun sonucunda daha çatışmadan ve değişimden uzak olmak durumlarını imler. Oysaki Batı toplumlarını imleyen kelimeler ise çatışmacı, ayrıntıya önem veren, gerçeklik arayışını varlık sebebi olarak gören ve bu yüzden de hep daha cesur bir karaktere sahip olduklarına göndermede bulunur. Bu yüzden de Doğu, müzik diliyle, “tek melodiler medeniyeti” iken Batı, “orkestra ve senfoni medeniyeti”dir. “Tek melodi” ifadesindeki “tek” sözcüğü, birçok olumsuzluğu içinde barındırmaktadır. Doğu medeniyetinin tekdüzeliği, her ne kadar istikrara gönderme yapsa da gelişime karşı bir direnci, monotonluğu, monotonluğun yol açacağı bıkkınlığı, kendinden olmayana karşı öfkeyi, gelişimin önünü açacak eleştirel düşüncelere mesafeli olmayı dayatan ortak bir tutumun göstergesi olarak okurun zihnine kodlanmak istenmektedir. Genellik kazanan bu durum, zamanla ideolojik bir nitelik kazanmıştır denebilir.

Romanda müzik olgusu üzerinden en derin çatışma Selim Paşa ile oğlu arasında geçen diyalogda karşımıza çıkmaktadır. Çatışma, aynı zamanda en temel uzlaşma alanıdır. Müziğin insanları birleştiren, estetik düzlemde bir üst dil olduğuna göndermede bulunan anlatıcı, müzik üzerinden bir uzlaşmaya varmak ister. Zıt kutuplarda yer alan baba ve oğul, Rabia'nın sesini beğenme noktasında hemfikirdirler. Rabia'nın sesini ilk defa işiten Hilmi Bey, bu sese hayran kalır.

“Baba oğulun ilk birleştiği bir fikir, bir görüş, Sabiha Hanım sevincinden titredi.

-Baban da öyle düşünüyor, yavrum.

Hilmi, güya babasıyla hemfikir olmaktan çekiniyormuş gibi, oldukça mübalağalı:

-Ne kontralto... Ne zengin ses... Fakat nasıl yeknesak... Nasıl Mısır Arabı gibi inleyerek okuyor... O, daimi legatodan onu kurtarmalı!

Selim Paşa, Müstehzi bir sesle sordu:

-Legato dediğin şeyden, bir ses nasıl kurtarılır?

-Ben olsam, derhal Peregrini'yi hoca diye tutarım.

İki senede o ses, mucize haline gelir... Kimbilir, belki de Avrupa sahnelerine çıkacak bir “Prima Donna” olur. Fakat yapılamaz ki... Bu geri kafamız...

Yumuşak gözleri ‘Prima Donna’ları, sahnelerde şarkı söyleyen bir medeniyetin erişilmez hülyasının hasretiyle sulandı” (48).

Yukarıda ifade etmeye çalıştığımız tekdüzelik, bu sefer de Hilmi Bey'in ağzından ifade edilmiştir. Hilmi Bey'in Rabia'nın sesine beslediği hayranlık, Doğu dünyasını temsil eden babasıyla örtüştüğü anda angaje Batılı tiplere has bir refleksle hemen değişir. Doğu dünyasını temsil eden her değere karşı bir düşmanlık halini alır. “Mısır Arabı gibi inlemek” ifadesiyle Doğu dünyasının temsil ettiği her değere karşı bir karşı duruş hali belirginleşir. “Ne zengin ses” ifadesi ise bu güzel sesin nasıl olur da Doğuda olduğuna dair bir hayıflanma durumunun yerine geçer. Bu güzel sese yakışan Batı'dır ve hiç olmazsa en azından onun Batılı birinden eğitim alması sağlanmalıdır. Bunun için de ilk akla gelen isim Peregrini'dir. Bu sayede o ses, Avrupa sahnelerine çıkacak ve operalarda oynayan baş kadın rollerinde oynayabilecektir. Ancak bunun önündeki en büyük engel de “geri kafalığımız” diyerek içinde bulunduğu ezik ruh halini açığa vurur. Rabia'nın Avrupa sahnelerindeki halini düşünerek dâhil olmak istediği medeniyetin erişilmez hasretiyle acı çeker. Anlatıcı, Avrupa'yı mutlak hâkim olması gereken medeniyet olarak gören Hilmi Bey'in, çalışmadığı halde yaşadığı aristokrat yaşamın babası kaynaklı olduğunu annesine düşündürerek onun yaşadığı çelişkiyi ifşa eder. Bu yolla anlatıcı, Batılı olmanın sadece Batı yaşam standartlarını düşünerek ve ona karşı büyük bir hayranlık duyarak anlamlı bir zemine oturmayacağını bunun için çalışmak, üretmek gerektiğini çarpıcı bir biçimde okura dikte etmiş olur. Zira Batı, sadece

sahnede legato veya primadonna dinlemek veya izlemek değildir. Bu durumun yaslandığı fikri ve fiziki gayreti taşımak gerektiği okurun bilinçaltına kodlanmaya çalışılır. Hilmi Bey ve onun gibiler sadece işin fikri planında kalacakları için başarısızlık örneği olmaktan öteye bir anlam ifade etmeyecek ve “erişilmez hülyaların hasretiyle marazi bir ruh halini yaşayan/ yaşayacak olan kişiler olarak kalacaklardır. Kendisine faydası olmayan bu alafranga tiplerin topluma da hiçbir faydalarının olmayacağı sezdirilir.

Alafrangalık özentisi içinde olmayıp ait olduğu medeniyetin doğal temsilcisi olan Peregrini'nin yaptığı en iyi iş müziktir. Onun icrası, ait olduğu medeniyetin yansımalarını içerir. Daha çok geleneksel müzik enstrümanlarıyla sanatını icra eden Doğulu sanatçılara karşılık Batılı sanatkar, yeni icat enstrümanlarla yoluna devam eder. 18. yy'da İtalyan Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilen piyano, Batı sanatının en müstesna, en asil enstrümanlarından biri olarak kabul edilir. Her şeyde olduğu gibi enstrüman da yaşam biçiminin bir yansımasıdır. Monoton olmayan ve sesler arasında oldukça hızlı geçişleri olan piyano, Sinekli Bakkal romanında Batı müziğinin sembol enstrümanıdır. Peregrini de bu sembol enstrümanın hocasıdır. Anlatıcı, İspanyol asıllı Peregrini'nin piyano başındaki durumunu şu şekilde aktarır:

“Yüzü çizgi içinde bir küçük adam, gözleri kor gibi. Ve elleri... Şimdi onların insanı alt üst eden havalar çalarken piyanonun üstünde uçuşunu görüyor gibi. Herkes bir tek nağme, bir tek hava çalar. Hatta Vehbi Dede bile. Fakat o eller kaç ayrı havayı birden çalıyor, nasıl adamı şaşırtan bir ahenkle hepsini birbirine meczediyor” (232).

Peregrini'nin sanatını icra ederken çaldığı şarkı ile enstrümanı bütünleşir. Bu durum her ne kadar ‘olağanüstü’ bir durum gibi gösterilmişse de aslında bu coşkun hal, tüm iyi sanatçıların ortak özelliğidir. Buna rağmen anlatıcı, Doğu musikisinin temsilcisi ve ustası Vehbi Dede'nin bile ait olduğu geleneğin yeknesaklığından kurtulamadığı ifade eder. Peregrini'yi de müstesna bir sanatçı olarak konumlandırır. Çünkü Peregrini, “kaç ayrı havayı” başarılı bir şekilde icra etme kabiliyeti gösterir. Onun asıl kabiliyeti zıt besteleri bir uyum içinde çalmasından gelmektedir. Anlatıcı, Batı müziğinin temel farkının bu bileşimden meydana geldiğini Doğu müziğinin ise adeta robotik bir uyumun ötesine geçemediğini imler.

Peregrini'nin yaptığı müziğin bir başka hayranı da roman kişilerinden Kanarya Hanım'dır. Onun müzikten beklentisi sadece “dimağa” hitap edenlerin dışındakilerdir. “Dâhi bir sada mimarının kurduğu bir sada abidesi. Yalnız riyazi bir dâhi böyle bir eser yaratabilir” (.274). Kanarya Hanım, müzik tanımına yeni bir bakış getirmektedir. Zekâ olmadan müziğin güdük kalacağı düşüncesi, müziğin taklit ve birbirinin tekrarı olmaması gerektiği düşüncesinin yerine geçer. Birbirinin taklidi olan müzikler orijinallikten uzak olacağından kalıcı olmayacaktır. Söz konusu edilen orijinallik, müziğin zamanı aşarak her dönemde hitap edeceği bir kitleye ulaşarak kalıcılık kazanmasına göndermede bulunur. Kanarya Hanım'ın ifade ettiği bir diğer husus da müzik ve mimari arasında kurduğu ilişkidir. Özellikle mimar denmesi müziğin estetik bir düzlem üzerinden inşa edilen düzeninin simgesi olarak görülmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Mimaride sağlamlık ne kadar değerliyse estetik de o kadar değerlidir.

Romanda yer verilen diğer bir Batı orijinli enstrüman da orgdur. İlk defa orgla tanışan Rabia, orgdan çıkan sese hayran kalır.

“Bu ses içini kavradı. Şimdiye kadar dinlediği, hatta en çok sevdiği Garp musikisinde bile ekseri o staccato, o birbirinden ayrılan sesleri azıcık yadırgardı. Halbuki bunda, bir perdenin ötekine geçişi

hissedilmiyor. Birbirine örülmüş gibi bağlanan mütemadi sesler... Kendi Kuran okuyuşunu hatırlatıyor” (336).

Rabia'nın Batı orijinli bir enstrümana karşı bu denli hayranlık duyması, onu Batı medeniyetine yaklaştıran bir durumdur. Batı müziğindeki seslerin birbirinden ayrı olması, her sesin icranın tamamlayıcı bir parçası olmasından kaynaklanır. Bir perdeden ötekine geçişteki zarafet; müziğin bütünselliğine, Kuran-ı Kerim okunuşunu hatırlaması da Doğu-Batı sentezine göndermede bulunur. Rabia'nın müzikteki bu yeni pozisyonu onun hayatının bundan sonraki safhasının seyrini de etkileyecek yeni bir durum var eder.

Sinekli Bakkal romanında müzikle ilgili en dikkat çeken diyalog, Selim Paşa ile oğlu Hilmi Bey arasında geçmektedir. Selim Paşa ve temsil ettiği cenah, oğlu Hilmi ve onun gibi alafranga tiplerin gözünde ülkenin kalkınmasını engelleyen zihniyeti simgelemektedirler. Bu engel olma halinin en önemli göstereni müziktir. Batılı müzisyenlere her zaman şüpheyle bakılmakta ve müzisyenler her zaman gözaltında tutulmaktadırlar. Bunların en bariz örneği Peregrini'dir. Zaptiye Nazırı Selim Paşa, bir dönem hareketlerinden şüphelendiği Peregrini'yi gözaltına bile almıştır. Oysaki oğlu Hilmi, babasının tam tersini düşünmektedir. Onun temsil ettiği zihniyet, Batının gelişiminin temel düsturu olarak müziği görmektedirler. Babasıyla arasındaki şu diyalog, bahsettiğimiz durumun önemli bir göstergesidir.

“-Garbi garp yapan musikileri... Onlarda hayat var, fen var..

-Bizimkinin ne kusuru var?

-Halkın tembelliği, uyuşturucu kanaati, yüksek sınıfların boş ve düşük bir sefahate dalmaları hep bu bizim inleyen, ağlayan musikimizin tesirinden” (51).

Bütün bir geri kalmayı ya da gelişmeyi musikiye bağlamanın gerçekliği ayrı bir tartışmanın konusu olmakla birlikte Hilmi'nin bu çıkışı oldukça ilginçtir. Batının ulaştığı gelişmişlik düzeyinin tek sebebinin müzik olarak düşünülmesi anlatıcının alafranga tipleri ve bu tiplerin içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermenin gerekçesidir. Hilmi, musikinin hayatı ve fenni önemli kıldığını düşünmektedir. Çalışmayan, üretmeyen, baba eline bakan Hilmi, eğlence ile ilgili konularda oldukça başarılıdır. Özellikle Batı'nın sanatta vardığı nokta hakkında birikim sahibidir. Müzikteki bu birikimine rağmen onun herhangi bir enstrüman çaldığına şahit olmayız. Ayrıca ülkemizdeki tembelliğin, uyuşukluğun, yüksek sınıfın sefahat içinde bir hayat yaşamasının sebebi “bizim inleyen, ağlayan musikimizin tesirinden”dir. Anlatıcı, her ne kadar Hilmi Bey'den yana olsa da onun bu sorumsuzluğunu görmezden gelmez. Onun, babasının eline bakarak yaşadığını belirtme gereği duyar. Sadece haldeki durumun alafranga bir tipe söyleneceği haldeki olumsuz durumdan bir zihniyetin temsilcileri ya da ilgili kişilerin tek başına sorumlu tutulamayacağını imler.

Sonuç

Sinekli Bakkal, Türk edebiyatının adından en fazla söz ettiren romanlarından biridir. Roman, Doğu ve Batı medeniyetleri ekseninde Müslüman Türk kadınının nasıl olması gerektiğiyle ilgili görüşler ortaya koyar. Romanın başkahramanı Rabia ise de yazar, roman kişilerinden ziyade vermek istediği mesaja odaklanmıştır.

Sinekli Bakkal romanının temel çatışma unsuru Doğu-Batı'dır. Din farkının sonucu olan ayrılık, kendisini hep bu çatışma üzerinden günceller. Yazar, medeniyetlere dair ayırım noktalarında devreye girerek farklılıkların önemli olmadığını belirginleştirmeye çalışır. Gelişmenin sadece bir

medeniyete ya da kültüre ait olmadığı dolayısıyla gelişmeyi sağlayacak her unsurun tereddüt edilmeden alınması gerektiği tezi kendisini belli eder.

Yazar, Doğu-Batı çatışmasını en görünür şekilde müzik olgusu üzerinden aktarır. Romanın başkahramanı Rabia, sağlam ayağı Doğu müziğinde kalmak kaydıyla Batı müziğini de başarılı bir şekilde icra eden bir sanatçıdır. Sanatçı karakterinin yanı sıra sonradan Müslüman olan İspanyol kökenli Peregrini'yle evlenerek Doğu-Batı sentezini hayatında gerçekleştirmiştir.

Doğu müziğinin tekdüzeliği, geleneksel bir yapıda ve gelişime kapalı bir karakterde karşımıza çıkar. Daha çok mistik tarafıyla kendisini belli eden bu müzik, bireyden ziyade bir cemiyetin estetik zevkini ifşa eder. 'Sanat toplum içindir' anlayışının bir yansıması olarak toplumsal bir fayda ya da toplumun ıslahı amaçlanır. Bu anlayış, gelenekselleşmiş formasyonu dayatan bir durumun açığa çıkmasına neden olur. Bu geleneksel karakterin değişmesi için çok güçlü sanatçı kimliklere ihtiyaç duyulur. Rabia da hem yeteneği hem de Batılı bir hocadan aldığı derslerle bu değişimi gerçekleştirebilmiştir.

Batının bilimdeki tutumunun bir başka yansıması müzikte karşımıza çıkar: tek kutsal insandır ve bu yüzden onun talepleri önemlidir. Batı müziği, insanın duygu dünyasından ziyade hazlarını odağa alır ve böylece bireyin hazları doğrultusunda yoluna devam eder. Batı müziği, toplumsal karakterinden ziyade bireysel karakteriyle ön plana çıkar ve 'sanat sanat içindir' şeklinde bireyselliği önceleyen çok sesli bir müzik anlayışını ifade eder. Batı müziğindeki her bir zirve, insanın dünyadaki arayışının sonucudur. Mistik müzik icrası yapan sanatçılar da bu gruba dâhildir. Roman kahramanı Peregrini, papazken kilise ile yollarını ayırarak daha içten bulunduğu İstanbul'a, Doğu toplumuna, dâhil olur. Burada yeni bir kültür ve din ile karşılaşır. İnsanlarla iletişim kurmada bir sorun yaşamaz. Bunda her ne kadar onun sanatçı kimliğinin payı varsa da kendi ifadesiyle Doğu toplumlarındaki samimiyetin de katkısı vardır.

Sinekli Bakkal'da belki de en örtük mesajlardan biri Peregrini ile ilgilidir. Roman boyunca biz hep Rabia'nın Doğu-Batı çatışmasına maruz kaldığını ve onun üzerinden bir karşılaştırmanın söz konusu edildiğini sezinleriz. Oysaki Peregrini, bu çatışma durumunun en görünür tarafıdır. Kendi toplumunda toplumun kutsallaştırdığı bireyselleşme olgusu çerçevesinde bazı dini sorgulamalara girer. Onun bu girişimi kilise tarafından aforozla cezalandırılır. O da her şeyi terk ederek kültürel ve dinsel anlamda çatışma yaşayacağı bir coğrafyaya adeta iltica eder. Doğu toplumlarındaki temel korku, Batılılaşarak kendi değerlerinden uzaklaşmaktır. Oysaki romanda en fazla kendi değerlerinden uzaklaşan kişi Peregrini'dir. O; ülkesini, ailesini hatta dinini dahi terk etmiştir. Buna rağmen hayata dört elle sarılmıştır. Müslüman bir kadınla evlenerek adeta Doğulu bir bireye dönüşmüştür. Yazar, bir Batılı'nın bu değişimi çok kolay bir şekilde gerçekleştirebildiğini ancak Doğu toplumlarının bu değişimi çok daha sancılı geçirdiğini okurun bilinçaltına kodlar.

Sinekli Bakkal romanı dönemin sosyal, siyasal hatta ekonomik yaşamına ışık tutan panoramik yönü güçlü bir eserdir. Yazar, müzik olgusu üzerinden Doğu ve Batı toplumlarına dair çeşitli tespitler yaparak görmek istediği Türkiye'ye, Türk kadınına dair önemli saptamalar yapar. Bunu yaparken de romanın kurmaca yapısına zarar vermez hatta birçok olgunun kurmaca bir formla daha güzel ve ölçülü bir şekilde sunulabileceğinin örneğini verir.

Kaynakça

Adıvar, H. E. (2007). *Sinekli Bakkal*, İstanbul: Can Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1997). *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Batuk, C. (2013). “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (35), s. 45-70.
- Baydar, E. K. (2011). “19. Yüzyıl Osmanlı Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. IV(1), s. 92-111.
- Çetinkaya, Y. (2011). “Mevlevilikte Müzik Felsefesi: Mesnevî’de Aşk, Mûsikî, Ney”, *İnsan ve Toplum*, S. 1(2), s. 57-85.
- Huxley, A. (1999). *Denemeler*, çev. Usluata, A., İstanbul: Assos Yayınları.
- İmîk, Ü. (2014). *Müzik ve Medya*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çiviyazıları.
- Mustan Dönmez, B.; Akın Şişman, Ö. (2017). “Müzik Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar: Hümanist Felsefenin Müzik Eğitimi Açısından Önemi”, *Folklor/ Edebiyat*, S. 23(92), s. 195-208.
- Süphandağı, İ. (2013). “Batı ve Doğu- İslam Anlatı Geleneği Farkı: Temsili Dil ile Hikâye Örneği”, *İslamî İlimler Dergisi*, 8(1), s. 7-22.
- Tekin G. (2015). “Müziğin Temel Bileşenleri ve Müzik Dinlemenin Kavramsal Boyutu”, *Ulakbilge*, S. 3(5), s. 1-14.
- Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yavuzer, M. Ş. (2017). “Sait Faik’in “Bohça” Adlı Hikâyesine Göstergibilimsel Bir Bakış”, *Van YYÜ Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi*, S. 2(Özel Sayı), s. 315-324.