

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

HAFIZ SADETTİN KAYNAK'IN DÜNYASINDA MÜZİK VE DİN

Süleyman TUNA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA 2010

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

HAFIZ SADETTİN KAYNAK'IN DÜNYASINDA MÜZİK VE DİN

Süleyman TUNA

Danışman: Prof. Dr. Hasan KAYIKLIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA 2010

ukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu alışma, jürimiz tarafından Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Hasan KAYIKLIK

(Danışman)

ye: Doç. Dr. Asım YAPICI

ye: Doç. Dr. Fatih Yahya AYZ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen ğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

/ /2010

Prof. Dr. Azmi YALÇIN

Enstir Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, izelge, şekil ve fotoğrafların
kaynak gösterilmeden kullanımı, 5486 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere
tabidir.

ÖZET

HAFIZ SADETTİN KAYNAK'IN DÜNYASINDA MÜZİK VE DİN

Süleyman TUNA

Yüksek Lisans Tezi: Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Hasan KAYIKLIK

Nisan 2010, 98 sayfa

Bu çalışma, din görevlisi, besteci ve ses sanatçısı Hafız Sadettin Kaynak'ın yaşamında dinsel inancın ve müzik sanatının mahiyetini konu edinmiştir. Kaynak'ın otobiyografilerine, bestelerine, kaleme aldığı şarkı sözlerine, ayrıca sanat ve müziğe ilişkin yazılarına, röportajlarına ve hakkında yazılıp söylenilenlere dayanılarak, inancın ve sanatın hayatındaki yerinin psikolojik olarak analizi hedeflenmiştir. Öncelikle tarihsel gelişim sürecinde inancı incelenmiş, ardından sanatsal serüveni ele alınarak bestelerinden ve şarkı sözlerinden örnekler verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hafız Sadettin Kaynak, Din, Dindarlık, Sanat, Türk Müziği, Bestecilik, Hafızlık, Ses Sanatçılığı, Din Psikolojisi, Estetik, Sanat Psikolojisi.

ABSTRACT**MUSIC AND RELIGION
IN THE WORLD OF HAFIZ SADETTİN KAYNAK****Süleyman TUNA****Master Thesis, the Department of Philosophy and Religion Sciences****Supervisor, Prof. Dr. Hasan Kayıklık****April 2010, 98 pages**

This study deals with the place and situation of religious beliefs and music in the life of Hafiz Sadettin Kaynak who is an imam, composer and vocalist. It aims to analyse the place of belief and art in the life of Sadettin Kaynak from the point of psychology, basing on his autobiographies, compositions, lyrics, moreover his articles about art and music, interviews and personal data and tertimonisl. First, his belief is analysed in its own historical process, then, his artistic adventure is dealt with and some examples of his compositions and lyrics are given.

Keywords: Hafiz Sadettin Kaynak, Religion, Piety, Art, Turkish Music, Compositing, Vocalist, Psychology of Religion, Aesthetics, Psychology of Art.

ÖNSÖZ

Tarihin ilk dönemlerinden beri insanoğlu, gerek kendini daha etkili biçimde ifade edebilme adına, gerekse bulunduğu ortamı kişiselleştirme ve güzelleştirme adına, az veya çok sanatla ilgilenmiştir. Zaman ilerledikçe, yeni gereksinimler ortaya çıktıkça sanatta gelişimin yanı sıra çeşitlilik de görülmeye başlanmıştır. İlk zamanlarda mağara duvarlarına çizilen basit hayvan figürlerinin, ilerleyen dönemlerde yerini daha detaylı resimlere bırakması, bu gelişimin ve değişimin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Zamanın akışı içerisinde farklı sanat dallarının ortaya çıkmasını, yeni gereksinimlerin yanı sıra gelişim sürecinin bir sonucu olarak düşünmek yanlış olmasa gerektir.

Müzik sanatı da, diğer sanat dallarında olduğu gibi daha ilk dönemlerde insan yaşamındaki yerini almış; kendi dinamikleri içerisinde oluşumunu ve gelişimini sürdürerek günümüze ulaşmıştır. Toplumdan topluma farklılıkların görüldüğü bu sanat dalı, bir “ruh lisansı” olarak ele alınmakta, tarzı ne olursa olsun, dinleyeni az veya çok etkileyebilmektedir. Birkaç sestten oluşan basit ezgilerin ilkel topluluklar tarafından ilk olarak dinsel törenlerde kullanılmış olması, etkileme gücünün bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla insan davranışı üzerindeki etkilerinin küçümsenmeyecek boyutlarda olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu nedenle olsa gerek, Türklerin İslâmiyet’le tanışmasından sonra oluşan mistik kültüre mensup toplulukların birçoğu, müziği, kendilerini ifade etmede en önemli araç olarak görmüşlerdir.

Müzik alanında hizmet veren sanatçıların, eserlerinde psikik yapılarından doğan yansımaları yer verdikleri kuşkusuzdur. Sanat eserinin tutulup benimsenmesi için toplumsal duyarlılıkların göz önünde bulundurulmasını ise bir gereklilik olarak ele alabiliriz. Sanatçı, bu ve benzeri noktalara dikkat ederek eserlerini vermiş olabilir. Ama sanat eserlerinin doğuşundan önceki süreci pek fazla anlatma ve açıklama yoluna gitmemişlerdir. Bunları yorumlayıp açıklama çalışmalarının, daha çok araştırmacılar tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Estetik, sanat felsefesi, sanat psikolojisi, müzik psikolojisi gibi sanat odaklı bilim dallarının son yüzyıl içerisinde kendini göstermeye başlaması, sanatçıların psikolojisini anlamaya ve açıklamaya yönelik araştırmaları zorunlu hale getirmektedir.

Geleneksel Türk müzik sanatının Cumhuriyet dönemindeki en önemli temsilcilerinden birisi Sadettin Kaynak’tır. Yaşadığı dönemde bu sanata yoğun emek verip, özgün eserler ortaya koyabilmiş bir sanatçı olarak kabul edilir. Bir döneme

damgasını vuran Kaynak'ın, din adamlığı da dikkate alınarak, hem yukarıda adı geçen bilim dallarında, hem de din psikolojik alanda bir boşluğu doldurmak amacıyla incelenmesi arzu edilmektedir. Bu çalışma söz konusu boşluğun bir ölçüde doldurulmasına yönelik bir araştırmadır. Günümüz bilim insanları şiir analizleri ya da şairlerle ilgili araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Bir bestecinin yorumlanıp açıklanması, bu alandaki ilk çalışmalardan birisi olacaktır sanırız.

Bu çalışmanın konu seçiminden sonuçlandırılmasına kadar, birikimleri ve deneyimleri ile desteklerini cömertçe ortaya koyan hocalarım Prof. Dr. Kerim YAVUZ ve Prof. Dr. Hasan KAYIKLIK'a, görüşleriyle ufkumu genişleten, yönlendiren ve motive eden hocalarım Doç. Dr Asım YAPICI ve Doç. Dr. Fatih Yahya AYAZ'a şükranlarımı sunarım.

Süleyman TUNA

Adana- 2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖNSÖZ.....	III
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VII

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Konunun Belirlenmesi ve Sınırlandırılması.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	4

İKİNCİ BÖLÜM

SADETTİN KAYNAK'IN BİYOGRAFİSİ

2.1. Ailesi.....	6
2.2. Çocukluğu ve Gençliği.....	7
2.3. Eğitim Öğretimi.....	8
2.4. Meslek ve Sanat Yılları.....	8

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİNÎ HAYATI

3.1. Çocukluk Dönemi.....	11
3.2. Gençlik Dönemi.....	20
3.3. Yetişkin ve Yaşlılık Dönemi.....	26

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL GELİŞİMİ VE SANATININ ESTETİĞİ

4.1. Sanatsal Gelişimi.....	45
4.2. Estetik Anlayışı.....	50

4.3. Ses Sanatçılığı.....	54
4.4. Besteciliği.....	56
4.4.1. Bestelerinden Örnekler.....	68
4.4.2. Şiirlerini Bestelediği Önemli Şairler.....	75
4.4.2.1. Ali Vecdi Bingöl.....	75
4.4.2.2. Mustafa Nafiz Irmak.....	77
4.4.3. Söz Yazarlığı.....	77

BEŞİNCİ BÖLÜM

BESTELEDİĞİ ŞİİRLERDE DİNSEL ÖGELERİN YANSIMALARI

5.1. İnanç Esaslarına İlişkin Yansımalar.....	85
5.2. İbadetlere İlişkin Yansımalar.....	93
5.3. Kültürel Değerlere ve Ahlâkî Normlara İlişkin Yansımalar.....	95
SONUÇ.....	96
KAYNAKLAR	99
ÖZGEÇMİŞ	104

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	:	Adı geçen eser
Ans.	:	Ansiklopedisi
bkz.	:	Bakınız
C.	:	Cilt
Ed.	:	Editör
Haz.	:	Hazırlayan
Hz.	:	Hazreti
DİA	:	Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
md.	:	Madde
Rep.	:	Repertuar
s.	:	Sayfa
TRT	:	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSM	:	Türk Sanat Müziği
Trz	:	Tarihsiz
vb.	:	ve benzeri
Yay.	:	Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Konunun Belirlenmesi ve Sınırlandırılması

Sosyo-kültürel ortamda sanatçı kimliğiyle boy gösteren önemli kişilerin psişik yapılarının, toplumun diğer bireylerine göre farklı özellikler taşıdığı düşünülmektedir. Toplum geneli dikkate alındığında, az sayıda görülebilen bu yeteneklerin özellikle ulusal ve dinsel kültüre sağladıkları katkıların hiç de küçümsenmeyecek boyutlarda olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bir sanatçının yaşayışı, yetiştirme tarzı, inancı, estetik anlayışı, yaşamı ve sanatı algılama biçimi, ruhsal duyuşu ve bunları yapıtlarına yansıtma şekli, hem sanatsal hem de psikolojik açıdan önemli veriler olarak kabul edilebilir. Bu açıdan bakıldığında, alanında kendini kolayca kabul ettirmiş sanatçıların psikolojik durumları, yaşam biçimleri ve yapıtlarının analiz edilmesinin, gelecek kuşaklara ışık tutması bakımından yararlı olacağını umuyoruz. Sadettin Kaynak ve benzeri sanatkârların yalnızca estetik deneyimleri bile ayırt edici bir özellik olarak kabul edilebilir. Türk müzik tarihinde, az da olsa yaşadığı dönemle özdeşleştirilen başarılı isimlere rastlamaktayız. Dolayısıyla araştırmamıza konu olan sanatkâr da geleneksel Türk müzik kültürünün Cumhuriyet dönemindeki en önemli temsilcilerinden birisi olarak yerini almış bulunmaktadır. Tarihin ilk dönemlerinden beri Türklerin müziğe verdiği önem dikkate alındığında, Kaynak gibi sanatçıların anlaşılmasının ve yorumlanmasının önemi bir kez daha kendini hissettirecektir.

Bu çalışma, dinî kimliği ve sanatıyla Cumhuriyet'in ilk yıllarına adını yazdıran önemli isimlerden birisi olan Sadettin Kaynak'ın dünyasında müzik ve dinin mahiyetini anlamaya ve yorumlamaya yönelik bir araştırmadır.

Sadettin Kaynak'ın çok yönlü bir kişilik yapısı vardır. Din görevliliği, ses sanatçılığı yani icracılığı, bestekârlığı öne çıkan özellikleri olarak ele alınabilir. Bunlara öğreticiliğini ve düşünce insanı oluşunu da ekleyebiliriz. Böylesine renkli bir kişiliğin araştırılıp yorumlanmasına odaklanan bu çalışma, yalnızca din psikolojisi için değil, estetik, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi sanat psikolojisi, müzik psikolojisi ve sosyal psikoloji gibi diğer bilim dalları açısından da önem taşımaktadır.

Araştırmamıza konu edebileceğimiz bilgi ve belgelerin küçük boyutlarda olmadığını belirtmek durumundayız. Örneğin Kaynak'ın yalnızca bestelerini ele alacak olursak, TRT repertuarına kayıtlı bulunan yaklaşık 230 civarında şarkı, türkü, fantezi, marş, ağıt, ilahi vb. yapıtla karşılaşmaktayız (TRT, 1995). Kuşkusuz Kaynak'ın yapıtları bunlarla sınırlı değildir. TRT repertuarına girmemiş, kimi film kareleri içinde kalmış ya da özel koleksiyonlarda kendine yer bulmuş besteleri de ekleyecek olursak Şen'in tespitlerine göre 700'e yakın yapıttan söz edebiliriz (Şen, 2003, 421–460). Tüm bunların tek tek incelenerek yorumlanması bu çalışmanın amaçlarını aşacaktır. Bu nedenle, onun dinî hayatına ışık tutucu olanlara öncelik tanıyarak, geniş kitleler tarafından bilinen, sevilen, söylenen bestelerine de yer vermek arzusundayız.

Kaynak'ın besteleri içerisinde değişik açılardan özellikler arz eden, ancak günümüz dinleyicisi tarafından pek bilinmeyen şarkıları da bulunmaktadır. Bunların dinlenip anlaşılabilmesi için daha rafine bir kültürel alt yapının gerektiğini vurgulamak durumundayız. İncelemelerimizde bunları da dikkate almaya çalışacağız. Ayrıca Kaynak'ın kendi otobiyografisi, kendisiyle ya da birlikte olduğu kişilerle yapılan röportajlar, yazışmalar, müzik hakkında ileri sürdüğü görüş ve düşünceler, film afişleri, sözleşme metinleri, anılar vb. elde edebildiğimiz tüm verileri kullanarak Kaynak'ı anlamaya çalışıp yorumlamak düşüncesindeyiz.

Şu noktayı ayrıca vurgulamalıyız ki, bu çalışma, sanatçının kronolojik yaşam öyküsünü ele alan bir araştırma değildir. Yaşamındaki önemli kesitlerin inancındaki ve sanatındaki etki ve sonuçları üzerinde durulmaya çalışılmaktadır. Sanatçının yaşamı ile ilgili değişik kitap, dergi, makale vb. araştırmalar kaleme alınmış bulunmaktadır. Bunların büyük bölümünü bünyesinde toplayan ilk detaylı çalışma Hasan Oral Şen (2003) tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmayı merkeze alarak kronolojik yaşamını ana çizgileriyle anlattıktan sonra, asıl konumuz olan din psikolojik incelemeye geçmek istiyoruz.

1.2. Araştırmanın Amacı

Tarihin ilk dönemlerinden beri Türk toplumlarının hemen hepsinde müziğin bir sanat dalı olarak ön sıralarda yer aldığı yargısından hareketle şunları söyleyebiliriz: Türk insanı doğumdan ölüme yaşamının her evresinde az ya da çok müzikle iç içe yaşamış ve yaşamaktadır. Dinsel duygularını müzikle anlatmış, ibadetini yaparken müziği de kullanmış, müzikle ağlamış, müzikle gülüp oynamış, müzik eşliğinde

savaşmış bir ulus olduğumuzu çekinmeden söyleyebiliriz. Örnek olarak Korkut Ata'nın (Dede Korkut) kopuz eşliğinde söylediği öğütleri hatırlayabiliriz. Aynı şekilde Ahmet Yesevi'nin "hikmet" adını verdiği dinsel içerikli şiirlerini düşünebiliriz. Sanatı bu denli içselleştirmiş bir toplumda sanatsal kalitenin yükselmesi ve estetik anlayışın gelişmesi günümüzde bir zorunluluk olarak kendini duyurmaktadır. Bu sorunların öncelikli olarak sanat psikolojisi ya da estetiğin alanında incelenmesinin gerektiğini söyleyebiliriz. Bunun yanında, sanatçının dindar kimliği sanatçı kimliğiyle birlikte boy gösteriyorsa, o zaman din psikolojisini de ilgilendiren bir yapısının olduğunu ileri sürmemiz mümkün görünmektedir. Bu bağlamda Kaynak gibi renkli bir kişiliğin analiz edilerek yorumlanması, din psikolojisinde önemli bir boşluğu doldurmaya katkıda bulunabilir kanısındayız.

Ayrıca yeni sanatçıların yetişmesinde, öncekilerin izlediği yolların aydınlatıcı bilgi olarak kullanılabilmesini arzulamaktayız. Bestecilikte eskiye dönme ya da taklit tehlikesinin bu bilgilerle azaltılabileceğini umuyoruz. Çünkü sanatta eskiye dönme ya da taklit, yeni üründe içsel anlatımı zayıflatmakta, yani o ürünü sanat eseri olmaktan çıkararak taklit sınıfına sokmaktadır (Erinç, 2004, 21). Kendisi de çok taklit edilen Sadettin Kaynak'ın düşünceleri de bu doğrultudadır. Bu konuyu ilerideki bölümlerde ayrıntılı olarak irdelemeye çalışacağız.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla söyleyebiliriz ki, sanatçı kişilerin analiz edilip yorumlanması çalışmaları, henüz istenilen düzeye ulaşmamıştır. Psikanalizin kurucusu Freud'un bu konudaki araştırmaları, alanın ilk örnekleridir denilebilir. Nitekim Freud (2007), Sanat ve Sanatçılar Üzerine adlı kitabında, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dostoyevski ve Jensen gibi birkaç sanatçının psikolojik analizi ile ilgili bilgiler vermektedir. Ancak bu örnekler, sanat gibi sosyo-kültürel ortamın temel nitelikli bir bileşeni ele alınarak düşünüldüğünde son derece sınırlı kalmaktadır. Ayrıca Freud'un ele aldığı sanatçılar, psikanalizin gelişimine yardımcı olabilecek çözümlemeyi gerektiren kişilikler olarak düşünülebilir. Genel olarak bakıldığında, az olmakla birlikte romancı, şair, ressam, heykeltıraş gibi özellikle Batı dünyasında yetişerek kendini kanıtlamış bazı sanatçıların psişik analizleri yapılırken, besteci ya da icracılar üzerinde aynı oranda durulmadığı gözlenmektedir. Her şeyden önce ulusal bir kimliğe sahip dindar bir sanatçı olan Kaynak'ı anlamaya çalışmanın, söz konusu eksikliğin giderilmesinde bir başlangıç noktası oluşturabilmesini amaçlamış bulunuyoruz.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Sadettin Kaynak gibi kabına sığmayan bir kişilik yapısının anlaşılmasının ve anlatılmasının hiç de kolay olmadığı kuşkusuzdur. Her insanın başlı başına bir dünya olduğu yargısından hareketle, değil bir sanatçı kişiliğin, sıradan bir bireyin bile psikolojik edimlerinin altındaki anaforları ortaya çıkarmaya çalışmak son derece karmaşık bir problemidir. Yavuz'un da belirttiği gibi, görülemeyen, işitilemeyen, dokunulamayan psişik olay ve durumların nasıl belirlenip güvenilir bilgiler biçimine dönüştürülebileceği önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Yavuz, 1988, 153).

Burada kendimize şu soruları yönelterek başlamak istiyoruz: Sadettin Kaynak'ı en doğru biçimde anlayabilmek için hangi yolu izlememiz gerekir? Diğer deyişle, inanan bir sanatçı kişiliğin anlaşılıp anlatılabilmesi için hangi teknik ya da yöntemler bizi doğruya ulaştırabilir? Sadettin Kaynak'ın içinde bulunduğu sosyo-kültürel atmosfer, duygu ve düşüncelerin dışavurumuna ne ölçüde elverişlidir? Ya da sanatçı kendini ifade etmede ne ölçüde saydam davranabilmiştir? Bu tür sorunlara karşılık bulabilecek yöntemlerle başlamanın uygun olabileceği kanısındayız.

Kaynak'ın dindarlık yönü araştırılırken din psikolojisinin kullandığı tekniklerden yararlanılacaktır. Sanatçının inanma nedeni, onu inanmaya iten öğeler, inancı kabullenışı, içselleştirishi, din psikolojisinin üzerinde durduğu konulardır. Dinsel inancın onun iç dünyasını etkileyip biçimlendirerek dışa yansıyışı, kişiliğinin oluşumundaki etkileri, inancının sanatındaki görüntüleri gibi ruhsal edimler de yine din psikolojisinin araştırma alanı içerisinde ele alınması beklenen sorunsallar olarak kendini duyurmaktadır.

Bestecinin sanatçı kimliğini incelerken, sanat odaklı bilimlerden yardım almamızın sonuca ulaşmakta daha etkili olabileceğini belirtmek istiyoruz. En azından sanat felsefesi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, estetik gibi birbirini tamamlayan bilimlerden ödünç alacağımız yöntemlerle Kaynak'ı çözümlemeye gayret edeceğiz.

Sadettin Kaynak ile ilgili olarak tarama yöntemiyle ulaşılabildiğimiz veriler, evvelce belirttiğimiz gibi hem oldukça kabarık hem de çeşitlilik arz eden bir görünüm sergilemektedir. Bu veriler yardımıyla onun tavır ve davranışlarının temellerine ulaşmaya çalışılacaktır. Sanatçı psikolojik durumlarını ne ölçüde doğru ve eksiksiz ifade edebiliyor, ussal veya duygusal engeller var mı gibi sorular aydınlığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Bestecinin inancını ve estetiğini en iyi ifade edebilecek

türden olanları yine tarama metoduyla tespiti çalışılacak, daha sonra mevcut malzeme analiz edilip yorumlanacaktır.

Kaynak'ın bestelerindeki yansımasını ise fenomenolojik yaklaşımla açıklığa kavuşturabilmeyi amaçlıyoruz. Yavuz'un da (1988, 157) belirttiği gibi, psikolojik yetenekler, zihinsel ve duygusal fonksiyonlar, psişik yapı ve motivasyonlar kendilerini eylemlerde de rahatça gösterebilmektedirler. Bu bağlamda Kaynak'ın bestelerinin hemen hepsi ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca kendi yazdığı şiirlerde sözcüklere yüklemiş olduğu anlamlar ve görüş açıları, onun içten dışı doğru akışının başka bir göstergesi olarak ele alınabilir. Bunları da semantik yöntemle açıklamaya çalışacağız. Hökelekli'ye (2005, 14) göre semantik tahlil, kişilerin zihin yapılarını ve dünya görüşlerini anlamada bir yol olarak kabul edilmektedir. Ayrıca temel dinî metinlere de uygulanan bu metot, dinî hayatı anlamada yeni bir imkân olarak görünmektedir. Kaynak'ın gerek dindarlığı ve din görevliliği, gerekse sanatçılık yönü, bir oluşum süreci içerisinde ne tür gelişim göstermiş sorusuna, gelişime dayalı yorumlama ile karşılık bulmaya çalışacağız.

İKİNCİ BÖLÜM

SADETTİN KAYNAK'IN BİYOGRAFİSİ

2.1. Ailesi

Cumhuriyet döneminin, hatta XX. yüzyılın en büyük Türk bestekârı (Tanrıkorur, 2004, 256) kabul edilen Sadettin Kaynak, Müderris bir babanın oğlu olarak 1895 yılında İstanbul'da, Taşkasap'ta Lütüfpaşa mahallesinde doğmuştur (Özalp, 2000, II, 228; Öztuna, 1990, I, 435; Şen, 2003, 11). Kaynak'ın soy geçmişi, İran ile Irak arasındaki bir bölgede yaşamış küçük bir Türk topluluğuna kadar dayandırılır Zamanla bu topluluğun bir bölümü İspir'e bir bölümü de Rize'nin Derempazarı ilçesindeki Çukurlu köyüne yerleşmişlerdir. Hacıoğulları adı ile bilinen bu geniş aile ziraatla ilgilenmiştir (Şen, 2003, 11).

Kaynak'ın yaşam öyküsünün bu bölümünü, elimizdeki kaynaklar içerisinde en detaylı anlatan, Şen'in "Sadeddin Kaynak" (2003) adlı eserinden özetleyerek alıyoruz.

Baba Ali Alâeddin Efendi, altı çocuklu ailenin üçüncüsü olarak Rize'de doğmuş, zeki, çalışkan, okuyup öğrenmeye meraklı bir kişi olarak tanımlanmakta; küçüklüğünden beri kendini yetiştirebilmek için İstanbul'a yerleşmeyi hayal etmektedir. 1862'de bu hayalini gerçekleştirerek İstanbul'a taşınır ve Fatih semtine yerleşir. Bir yandan çalışıp geçimini sağlarken, diğer yandan zamanın ünlü hocalarından eğitim almaya başlar. 1864 yılında hafızlığı tamamlar; 1872'de "ders-i âm"¹ unvanını alır. Ramazan aylarında sarayda düzenlenen toplantılara da katılmaya başlar. 1882'de Fatih Camiinde "muciz"² olarak görevlendirilir.

Yaşamı boyunca yedi kez evlenmek durumunda kalan Ali Alâeddin Efendi, yedinci ve son evliliğini Sadettin Kaynak'ın annesi Havva Hanım'la Rize'de yaptıktan sonra, tekrar İstanbul'a dönerek Fatih Sarıgözel'deki Yahya Tevfik Medresesine yerleşir. Bu son evliliğinden üç kız, üç erkek evlat sahibi olur. Üç kızın ikisi küçük yaşta, birisi de genç kız iken vefat eder. Hayatta kalan üç erkek kardeşin en büyüğü Sadettin, diğerleri Emin ve Lütfi'dir.

¹ Öğrenciye, medreseliye ve herkese ders vermeye yetkili bulunan kimse, cami hocası (Devellioğlu, 1995, 176).

² İcazet (diploma) veren, izin veren (Devellioğlu, 1995, 661).

Ali Alâeddin Efendi 1904 yılında “şirpençe” denilen hastalığa yakalanır. Tedavilerden sonuç alınamayınca, Rize’ye, köyüne döner. Bir yıl sonra 1905’de yaşamını yitirir. Fatih Türbesine defnedilmesi için padişah fermanı çıkarılmakla birlikte, vasiyeti üzerine köyüne defnedilir.

Okuyup öğrenme aşkıyla memleketinden ayrılan, uzun süren çalışmalarla amacını gerçekleştiren Ali Alâeddin Efendi, çocuklarının da iyi eğitim almaları konusunda duyarlıdır. Vefatından sonra eşi Havva Hanım, onun isteklerine uygun olarak, çocukların eğitimi için gereken çabayı göstermeye çalışmış; sonuçta Sadettin, Emin ve Lütfi hafızlıklarını tamamlamışlardır.

2.2. Çocukluğu ve Gençliği

Sadettin Kaynak, babasının görev yaptığı medresede dünyaya gelmiş; bebeklik ve ilk çocukluk yıllarını burada yaşamıştır. Medrese atmosferinin, kişisel gelişimi üzerindeki etkilerini, ilerideki bölümlerde ele alacağız. Burada kısaca belirtmek gerekirse, hem babasının eğitim-öğretime verdiği önem, hem de yaşadığı ortamın ruhu onun dokuz yaş gibi erken bir dönemde hafızlığı tamamlamasına katkı sağlamıştır denilebilir. Bu başarıda genç ve özverili bir annenin katkılarını da unutmamak gerekir. Sanatçının annesi ile ilgili o dönem bilgilerine kısaca yer verelim.

Kaynak’ın annesi Havva hanımın, Ali Alâeddin Efendi ile evlendiğinde on sekiz yaşında olduğu kaydedilir. Genç anne girişken, becerikli ve sorumluluk duygusunu tüm benliğinde hissedilen bir kadın olarak tanımlanır. Genç yaşta dul kalması onun hayata bağlılığını zayıflatmamış; çocuklarının eğitimini tamamlayabilmek için tüm gücüyle çaba göstermiştir. Eşinin vefatından kısa bir süre sonra tekrar İstanbul’a taşınarak Eminönü Küçükpazar semtinde mütevazı bir eve yerleşmişlerdir. Peştamal ve bez dokumakta hüner sahibi olan anne, hem el becerisiyle, hem de babadan kalan emekli maaşıyla geçim teminine çalışmaktadır.

Bu günlerin aile için zor ve sıkıntılı bir dönem olduğu belirtilir. Yaklaşan Balkan Savaşı nedeniyle yaşam için zorunlu olan öğelerin bulunması neredeyse imkânsız duruma gelmiştir. On yaşındaki ağabey Sadettin’le birlikte sekiz yaşındaki Emin ve iki yaşındaki Lütfi, bu güç koşullar içerisinde, anne Havva Hanım’ın çabalarıyla yaşama tutunmaya ve eğitim çağında olanlar eğitimlerini sürdürmeye çalışmaktadırlar.

2.3. Eğitim Öğretimi

Baba Ali Alâeddin Efendi'nin rahatsızlığı gerekçesiyle Rize'ye taşınması Kaynak'ın öğreniminin aksamasına neden olmuştur. Tekrar İstanbul'a döndükten sonra ilköğrenimini oturdukları semtte Taş Mektep'te tamamlamıştır. İlk dini bilgileri babasından alan sanatçı, babanın eğitim-öğretime gösterdiği duyarlılığın bilincindedir. Bu bilinçle kendisini yetiştirmenin zorunluluğunu ve sorumluluğunu duyumsayarak yoluna devam edecektir.

Kaynak'la birlikte diğer kardeşler de tüm zorluklara rağmen öğrenimlerini sürdürmüşlerdir. Kaynak, Mercan İdadisi'ni (lise) bitirdikten sonra, İstanbul Üniversitesi Ulum-i Şer'iyye Şubesi'ne (İlahiyat Fakültesi) kaydını yaptırır (Ünlü, 1999,7; Şen, 2003, 14). Bir yıl sonra başlayan I. Dünya Savaşı bütün dünyayı kasıp kavurmaktadır. Yedeklerle birlikte askere büyük ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle fakülte ve liselerdeki öğrenciler de silâh altına alınmaya başlanır (Ünlü, 1999, 7; Şen, 2003, 14).

Bunun üzerine Sadettin Kaynak da öğrenimini yarım bırakarak, "ihtiyat zabiti" yani yedek subay olarak Kafkas Ordusu Grubunda vatani görevini yapmak üzere 1917 yılında Diyarbakır'a gider. Askerlik görevinin başlangıcına ilişkin değişik kaynaklarda farklı tarihler yer almaktadır. Öztuna (1990,I-435) bu tarihi 1914 olarak kaydetmektedir. Özalp (2000, II-228) ise, Balkan Savaşı'nın çıktığı yıllarda (1912) "İlâhiyat Zabiti" olarak Diyarbakır'a gönderildiğini belirtir. Besteci İbnülemin'e yazdığı biyografisinde, Balkan Muharebesi sıralarında Darülfünun Ulûm-i Şer'iyye şubesine sınavla girdiğini, okulu bitiremeden askere gittiğini belirtir (Ünlü, 1999, 7). Askerlik döneminde Elazığ, Harput, Malatya, Mardin gibi illerimizi dolaşarak halk türkülerini ve folklorik kültürü inceleyen bestecinin, bu yörelerden elde ettiği estetik birikimi ilerleyen yıllarda besteciliğine yansıttığı görülür.

2.4. Meslek ve Sanat Yılları

1920 yılının ortalarında terhis edilerek İstanbul'a dönen Sadettin Kaynak, hayatını kazanmak için çalışmaya başlar. Bu sıralarda yarım bıraktığı İlahiyat Fakültesi öğrenimini tamamlayıp, diplomasını alır ve 1926'da Sultan Selim Camii'ne ikinci imam olarak atanır. Görevi sırasında kendisine tahsis edilen lojmanda kalmaya başlar (Şen,2003, 14). Aynı yıl camiin baş imamı Ömer Efendi'nin kızı Fatma Zehra hanımla (1907–1985) evlenir. Çiftin bu evlilikten, Emine Cavidan (1927–1993), Ali Yavuz

(1929-1994), Ömer Feyyaz (1931), Cengiz ve Mustafa Günaydın (1938-1993) adlı çocukları doğmuştur. Bu çocuklardan yalnızca Cengiz'i küçüklüğünde, 2,5 yaşındayken kaybetmişlerdir (Özalp, 2000, 228; Öztuna, 1990, I, 436; Şen, 2003, 14).

Kaynak, ilköğretim yıllarında Hafız Melek Efendi ile ilâhi meşk ederek başlayan müzik hayatını, Hafız Cemal Efendi, Kâzım Uz ve Neyzen Emin Yazıcı ile sürdürür. Sesinin güzelliği ve hafızlığının da etkisiyle İstanbul'un müzik çevresinde adını "Hafız Sadettin Bey" olarak duyurur. Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda tanınmış bir sanatçı olduğu için birkaç kez Çankaya köşküne çağrılır. Atatürk'ün emriyle, Kur'an-ı Kerim'in savaşla ilgili ayetleri üzerine ordu komutanlarına konferans verir (Özalp, 2000, II, 228-229).

Sanatçı 1926 yılında plâk doldurmak amacıyla Berline, değişik tarihlerde Viyana, Paris ve Milano'ya gider. Bu seyahatlerinde Batı müziğini yerinde inceleme fırsatını bulmuştur (Özalp, 2000, II, 228-229). 1926 yılındaki Berlin yolculuğu sırasında, trende Ali Şevket Bey adında bir avukatla karşılaşır. Sanatçının pencereden dışarıyı seyretmekte olduğu bir sırada Ali Şevket Bey kendisine yaklaşıp, dört dize yazılı bir kâğıt uzatır. Bu şiirin son iki dizesini Büyükkada'da intihar eden bir kızın hatıra defterinden aldığını, kendisini çok etkilediği için güfte haline getirdiğini belirterek bestelemesi için ricada bulunur. Kaynak yolculuğu sırasında şiiri besteleyerek bu alanda ilk eserini verir (Ünlü, 1999, 19).

İkinci imam olarak görev yaptığı Sultan Selim Camii'ne 1928 yılında baş imam olarak atanır. Bu dönem aynı zamanda, Columbia firmasına peş peşe plâk doldurduğu ve konserler verdiği yıllardır. Gün geçtikçe ünlünen bir sanatçı olarak mevlid ve mukabele gibi işler için İstanbul'un her yerinden davet aldıkça, görevi ikinci imama devretmesi bazı şikâyetlere neden olur. Bunun üzerine dinî görevinden istifa ederek tümüyle besteciliğe yönelir (Ünlü, 1999, 2). Sanatının önemli bir kesitini oluşturan film müziği besteciliği de aynı zaman dilimi içerisinde, özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarına rastlar. Bu süreç içerisinde, 1940'ta eşinden ayrılan Kaynak (Şen, 2003, 19), 1950'lerin başında Sultan Ahmet Camii imamlığına gönüllü talip olur (Ünlü, 1999, 2). Bir yandan dinî görevini, diğer yandan bestecilik faaliyetlerini yürütürken rahatsızlanır. 1953'te geçirdiği beyin kanaması sonucu sol tarafına felç gelmiştir. 1960 sonlarında böbrek yetmezliğinin de etkisiyle durumu ciddileştiğinden, Haydarpaşa Numune hastanesine kaldırılır. 3 Şubat 1961 cuma günü burada vefat eden Kaynak, vasiyeti üzerine Merkez Efendi mezarlığında toprağa verilir. (Ünlü, 1999, 7-8; Şen, 2003, 36-38).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİNÎ HAYATI

3.1. Çocukluk Dönemi

Sadettin Kaynak'ın çocukluk dönemine dinsel açıdan bakarken, öncelikle doğup büyüdüğü aile atmosferiyle, bu atmosferin biçimlenmesine etki eden dışsal faktörleri ele almaya çalışacağız. Bilindiği gibi bireyde dinsel inancın algılanması, biçimlenmesi ve anlamlandırılmasında, öncelikle anne-babanın etkisinden söz edilmektedir. İkinci olarak ise birlikte vakit geçirilen arkadaşlar öne çıkmaktadır. Yapılan araştırmalarda, dinî inanç ve kanaatler üzerindeki en etkili faktörün ebeveyn olduğu görülmüştür. İnanç türlerine göre değişiklik göstermekle birlikte bu sıralama, arkadaşlar, din görevlileri, öğretmen ve anne-babanın dışındaki akrabalar şeklinde devam etmektedir (Peker, 2003, 77). Tüm bu etmenlerin, sanatçının çocukluğu üzerinde nasıl bir etki bıraktığını anlamaya çalışalım.

Kaynak'ın çocukluk yıllarında son dönemlerini yaşayan Osmanlının devlet geleneğinde inanç belirgin ölçüde hissedilmektedir. Aynı şekilde, dönemin sosyo-kültürel yapısında da oldukça etkin bir faktör olarak yer almaktadır. Benzer durumun eğitim-öğretim için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Baba Alâeddin Efendi'nin eğitimini ve görevini hatırlarsak, dünya görüşünün biçimlenmesinde rol alan verileri daha net görebiliriz. Bilindiği gibi dünya görüşü, bilimsel ve bilgisel olanlar da dâhil olmak üzere tüm insan faaliyetlerinin zihinsel zemini olarak tanımlanmaktadır (Açıkgenç, 2006, 28). Bu bağlamda Alâeddin Efendinin dünya görüşünde, inancın oldukça etkin bir rol üstlendiği rahatça görülmektedir.

Açıkgenç, zihinde oluşan dünya görüşünün üç yolla gerçekleştiğini belirtir:

- a. Çevrenin şekillendirmesiyle.
- b. Bilgi edinmek amacıyla yapılan iradî çabayla.
- c. Bunların her ikisiyle.

Birinci durumdaki dünya görüşü, inşa edilmeksizin, birey tarafından doğal olarak şekillendirildiğinden “tabii dünya görüşü” olarak adlandırılır. Kaynak'ın çocukluk yıllarındaki dünya görüşü bu guruba girmektedir. İkinci ve üçüncü yolla biçimlenmiş dünya görüşüne ise “şeffaf dünya görüşü” adı verilmektedir. Bu tür dünya

görüşüne sahip kimselerin hedef ve amacı belli olduğundan, kendisine yöneltilen her soruya tereddütsüz ve berrak bir şekilde cevap verebilir ve bunlara aynı zamanda “aydın” da denilmektedir (Açıkgenç, 2006, 28-30). Baba Alâeddin Efendi’nin, günlük yaşamda sergilediği dünya görüşü ya da hayat anlayışı, ikinci ve üçüncü yolla biçimlenen türden olmalıdır.

Şematik olarak böyle bir kişilik sergileyen babanın, henüz taklit dönemindeki çocuğu nasıl biçimlendireceğini tahmin etmek zor değildir. Çocuğun, sosyalleşme sürecinde, doğal olarak babayı taklit ederek rollerini öğrenme eğiliminde olduğu bilindiğine göre, en azından başlangıçta, sorgulama ve yargılama döneminden önce “armudun dibine düştüğü” rahatlıkla söylenebilir. Çünkü Freud’a göre baba, çocuğun gözünde bilgeliğin, düşüncenin ve gücün simgesidir. Sevgisini ve korumasını sağlayabilmek için de emir ve yasaklarına itaat gereklidir (Fromm, 2004, 26). Levin ve Zegans’ın araştırmalarında, çocukların babalarıyla özdeşleşme, yani onun gibi olma duygusu taşıdıkları sonucuna ulaşılmıştır (Köse, 1997, 39). Özellikle 2-6 yaşları arasındaki dönem olan ilk çocukluk dönemi, taklidin en çok olduğu dönemdir ve bu dönemde daha ziyade anne-baba taklit modeli olarak alınır. Onların söyledikleri dinî sözler, yaptıkları dinî davranışlar çocuk tarafından taklit edilir (Peker, 2003, 76–77). Bu dönemde çocuk zihinsel açıdan kolay inanır bir yapıdadır ve zamanla başkalarına katılmayı öğrenir. İlk dinî kavramlar içselleştirilir (Holm, 2004, 91). Zaten anne-baba, büyük çoğunlukla kendi dinî inançlarını çocuklarına da anlatmaya ve benimsetmeye çalışır. Böylece çocuk yavaş yavaş anne-babanın dinini benimsemeye başlar. Çocuktaki inanırlık özelliğinin de etkisiyle anne-babanın dinî inanç ve uygulamaları çocuğun hayatında yer eder. Bu aşamada oluşan dinî esaslar, zekâ gelişimiyle birlikte birtakım değişiklik göstermekteyse de, çoğu kişide ömür boyu etkinliğini sürdürebilmektedir (Peker, 2003, 76–77). Dinî anlayış bu şekilde anne, baba ya da bir başka aile üyesine yönelik duygusal bir bağ tarafından belirlenmişse, Sundén’in “gelenek aktarımı” kuramına göre buna “duygusal kişilikleştirmeler” adı verilmektedir. Eğer gelenek aktarımında çocuğun duygusal, davranışsal ve zihinsel alanı hesaba katılmışsa buna da “bütüncü gelenek aktarımı” denilmektedir (Holm, 2004, 88).

Kaynak’ın, medrese kültürünün baskın olduğu bir atmosferde dünyaya gelmiş olması, gerek kişilik yapısı, gerekse ilk çocukluk yıllarındaki tabii dünya görüşünün oluşumunda önem arz eden bir diğer husus olarak öne çıkmaktadır. Başlangıcından itibaren ortadan kalkıncaya kadar, dinsel eğitimin merkeze alındığı bir eğitim politikası izleyen medrese, ders okutulan yer anlamına gelmekte ve İslam dünyasında eğitim

öğretim faaliyetlerine tahsis edilen ve bu amacın gerçekleşmesi hususunda gerekli alt yapının da oluşturulduğu belirli mekânlara verilen özel bir anlamı ifade etmektedir³ (Zengin, 2002, 15). Kendine özgü bir ruhu olduğunu düşündüğümüz medrese atmosferinin ve bu kurumlarda alınan eğitimin, kişilik oluşumunu ve psikik yapıyı etkileyen önemli faktörler olduğu bilinmektedir. Kaynak'ın babası Alâeddin Efendi'nin, okuma aşkıyla İstanbul'a gelerek öğrenim görmek için medreseyi tercih etmesi, dindar bir aileye mensubiyetinden ziyade, inancını içselleştirdiğini göstermektedir. Öğrenim yılları öncesi, esnası ve sonrasında biçimlenen kişilik yapısıyla günlük hayatına yön verecek, çevresindekileri yönlendirecektir. Oğlu Sadettin'le birlikte diğer çocuklarını hafızlığa yönlendirmesini de bu bağlamda ele almak mümkündür.

Dolayısıyla Kaynak'ın hafızlığı da, almış olduğu dinî eğitimin önemli bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bilindiği gibi hafız olabilmek için yoğun bir çaba harcayarak, 600 küsur sayfalık Kur'an-ı Kerim'i ezberlemek gerekmektedir. Bunun oldukça zor bir eğitim süreci olduğu bilinen bir gerçektir. Oluşum aşamasının henüz başında olan çocuk, bu zorluğu algılayabilecek ve kendi başına karar verebilecek zihinsel donanımına sahip değildir. Büyüklerden birinin, öncelikle onu yönlendirmesi, daha sonra hafızlık eğitiminin verildiği bir kuruma götürmesi gerekir. Bu, daha çok babanın iradesiyle gerçekleşen bir durumdur ve özellikle geleneksel dindarlığın hâkim olduğu kültürde, bağlamasını omuzuna atıp gurbet yollarına düşen Türk imajı kadar doğal karşılanmaktadır. Ayrıca hafızlık eğitimi sırasında kullanılan metot, duyulan heyecan, çalışılan psikolojik ve manevi ortam, beslenme koşulları, sosyal donatılar ve güvenceler

³ Medreselerin başlangıcı İslâmiyet'in ilk yıllarında mescitlerde verilen eğitim-öğretim faaliyetlerine kadar dayandırılır. Bilimin Kur'an ve hadislerdeki işlenme tarzı Müslümanları bilgi edinme yönünde harekete geçirmiş ve toplumdaki bilgi edinme faaliyetleri insanları mescitlere yöneltmiştir. Bu faaliyetler İslâm medeniyetinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. İlk yıllarda mescitlerde verilen eğitim, öncelikle dinin prensiplerinin öğretilmesine yönelik olarak Kur'an ezberlemek, hadis toplamak ve bunlara dayanılarak hüküm çıkarmak şeklinde özetlenebilir. Mescitlerdeki bu öğretim şekli, ilerleyen yüzyıllarda kurulan öğretim merkezlerinin camiyle aynı çatı altında ya da ona bitişik bir kompleks içinde kurulmalarına yol açacaktır. Müslümanların yaşadığı coğrafyanın genişlemesi ve öğrenci sayısının artmasıyla birlikte camilerin yetersiz kalması, bu amaca yönelik eğitim-öğretim merkezlerinin kurulmasını zorunlu hale gelmiştir. İlk örnekleri Horasan-Mâverâünnehir bölgesinde görülen medreseler, Selçuklular zamanında da önemli eğitim kurumları olarak görülür. Osmanlılarda, özellikle Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde medreselerin kuruluşunun hız kazandığı kaydedilir. İlk dönemlerden itibaren bu kurumların eğitim-öğretim programlarında Arap dili ve edebiyatı ile din bilimlerinin ağırlığı kendini hissettirir. Her ne kadar programlarda tabii ilimlere yer verilmiş olsa da, bunların daima ikinci plânda kaldığı belirtilir. Bu kurumlar 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar hizmetlerini sürdürmüşlerdir. (Geniş bilgi için bkz.: Unan, 1999, V, 140-160; Zengin, 2002; Açıkgeç, 2006.)

gibi etkenler, hafızlık sürecini etkileyen faktörler olarak kendini duyurmaktadır. Özellikle aileden uzak eğitim kurumlarının tercih edilmesi, çocuğun sarsılmasına, bulunduğu ortamdaki aşırı ve katı disiplin içe dönüklüğe ya da isyankârlığa yol açabilmektedir. Bununla birlikte yeni şeyler öğrenme merakı öğrenciyi motive eden bir unsur olarak görülebilir. Aile büyüğünün, tüm bu faktörleri göz önünde bulundurarak çocuğu yönlendirmesi, başarıyı yakalamakta yararlı olabilmektedir. Burada ideal davranışın sergilenebilmesi için, yönlendiren büyüğün deneyim sahibi olması, en azından alan bilincinin bulunması beklenir.

Bu zorlu sürecin başarı ile tamamlanabilmesi, öncelikle ebeveynin çocuk üzerindeki etkisine bağlıdır. Ayrıca ailedeki dinsel heyecanın çocuk tarafından çok güçlü biçimde hissedilmesi de hafızlığın başarıyla tamamlanmasını sağlayabilir. Yavuz da benzer ifadelerle bu görüşü doğrulamakta ve şunları söylemektedir: “... *Yerine göre bitip tükenmek bilmeyen öğrenme, bilgi toplama, büyükler gibi olma arzusu, taklit etme ve uyum sağlama güdülerini harekete geçerler. Nihayet başkaları tarafından beğenilme, kabul görme ve üstün olma güdülerinin motivasyonu ile çocuk daima ileriye doğru bir atılım içindedir*” (Yavuz, 1994, 25).

Yaş aralığı itibarıyla, genelde birbirine benzer zihinsel süreçleri yaşayan çocukların hafız olabilmek amacıyla aynı çatı altında toplandığını göz önüne alarak empatik düşünelim. Aile içerisindeki çocuğun dünyası, diğer aile bireyleriyle paylaştığı hazır bir dünyadır. Bu hazır dünyada aynı hayat biçimi yaşanmakta, aynı kurallara uyulmakta, aynı değerler benimsenmektedir. Çocuk, aile ortamındaki bu küçük tablonun benzerini, eğitim için götürüldüğü kurumda da görecektir. Burada aile büyüklerinin yerini öğreticilerin ya da din görevlilerinin aldığını unutmamak gerekir. Glock ve Stark, bu tür ortamlardaki etkileşimi, güçlendirici ve destekleyici mahiyetteki dinî tecrübeler olarak ele alarak, din adamlarının veya vaizlerin aktivitelerinde, ilâhilerde, musikide ya da belirli bir sözde, tanrının varlığına yönelik somut bir bilinçli oluş aracılığıyla ifade bulduğunu ileri sürerler (Holm, 2004, 469). Dolayısıyla farklı bölgelerden gelen çocuklar, burada aynı duyguları tecrübe ederek yaşananları kavrayıp anlamlandırarak, kendine özgü yaşam biçiminin altyapısını oluşturmaya çalışacaktır.

Geleneksel dindar toplumlarda Kur'an-ı Kerim ezberlemenin manevi bereketinin olduğuna inanılmaktadır. Bu sayede hafızlar, zorlukların kolayca üstesinden gelebildiklerini ifade ederler. Ayrıca toplum içinde ciddi anlamda itibar gördüklerini, özellikle dinsel seremonilerde aranan kişi olduklarını ifade ederler. Kur'an okumaya başlayınca bırakmak istemediklerini, Kur'an'ın kendine özgü melodisinin kendilerini

başka âlemlere götürdüğünü düşünürler. Güzel okuyanlara hayranlık duyduklarını, onlar gibi okuma arzusu taşıdıklarını, bu hususun zor beğenmeyi de beraberinde getirdiğini belirtirler. Nitekim Sadettin Kaynak'ın da, kendine örnek olarak, döneminin en iyi ses ustası Hafız Sami'yi tercih ettiği belirtilir (Şen, 2003, 46). Günümüz hafızlarının çoğu, eski hafızların musikiyi de öğrendiklerinin bilincindedirler. İyi bir müzik kulağına sahip olduklarını, müziğin kuramsal yönünü bilmeseler bile, müzik icrasında yaşanan küçük bir problemi hemen fark edebildiklerini dile getirirler. Osmanlı sarayındaki hafızlık-müezzinlik geleneğinin günümüzde az da olsa sürdüğünü, bu yüzden çoğunlukla müezzinlik yaptıklarını, kendilerine öğle ve ikindi namazlarının ardından “aşır” okutulduğunu dile getirirler. Bunun kendilerine musiki zevki verdiğini ifade ederler.

Kaynak'ın hafızlığa başladığı yaş dönemi, günümüz standartlarına göre ilköğretim yıllarıdır. İlköğretimin yapıldığı mahalle mekteplerinde verilen eğitimin dinî ağırlık taşıdığını daha önce belirtmiştik. Bu yıllarda hocası Hafız Melek Efendi'den ilk olarak dinî musiki öğrendiğini, ilâhi meşk ederek müziğe başladığını da biliyoruz. Görünen o ki, sanatçı hafızlığın yanı sıra müzik faaliyetlerini de birlikte götürecektir. Burada dikkat çekici nokta, kişilik bağlamında dinî yapılanmanın yanında bir de estetik yapılanmanın temellerinin atılıyor olmasıdır. Zaman ilerledikçe Kaynak, hocası Melek Efendi'nin kendisini doyurmadığını, dolayısıyla değişik öğretici arayışlarına yöneldiğini ifade edecektir (Ünlü, 1999, 6). Bu tespit, sanatçının içinde var olan estetik duygunun, benzerlerine oranla çok daha farklı boyutlarda olduğunun bir habercisi niteliğindedir. Dinî musikiyle başlayan serüven hafızlığın devreye girmesiyle daha da anlamlı hale gelmektedir. Artık sanatçı sesini çok amaçlı kullanma dönemlerinin başlangıcındadır. Hafızlığı tamamlayıp jüri önünde sınavını verdikten sonra babası onu şu sözlerle taltif edecektir: “-Oğlum, ileride kendinden söz ettirecek, Kur'an kıraatinde söz sahibi bir hafız olacaksın”(Şen, 2003, 43).

Kaynak, bu başarısıyla babasına birkaç adım daha yaklaşmış olmanın belki de sevinci içerisindeyken, acı bir deneyimle karşılaşır. Baba Alâeddin Efendi, oğlu için yukarıdaki sözleri sarf ettikten yaklaşık bir yıl sonra hayatını kaybetmiştir. Henüz on yaşındaki bir çocuğun ölüm denilen olguyu en yakınını kaybederek tecrübe etmesi, onun çocuksu psikik yapısında şiddetli kırılmalara yol açmış olmalıdır. Babasından evvel, uzak ilgilerle bu olguyu tanımış olması muhtemeldir. Ancak aile bireylerinin, özellikle ebeveyn ölümlerinin çocuk psikolojisine etkileri çok daha travmatik olabilmektedir. Örneğin Yapıcı (2007, 117), depresyon nedenleri arasında erken dönemde ebeveyn ölümünü de sıralar. Yalom, yaptığı kinik çalışmalarında,

çocuklardaki ölüm kaygısının, düşünüldüğünden çok daha erken yaşlarda başladığı sonucuna ulaşmıştır. Zaten insan yaşamında ölümle ilgili kaygıların ve ölüm anksiyesiyle başa çıkma şekillerinin, tanımlanması ya da anlaşılması kolay yüzeysel kavramlar olmadığını dile getirir. Kaldı ki bir çocuğun zihninde bu olgu zaten başlı başına bir gizem olarak kabul edilmektedir. Bu durumda en önemli gelişimsel ödevlerinden olan çaresizlik ve yok olma korkularıyla başa çıkma sorunuyla erken yaşta tanışmış olmaktadır. Freud çocuk zihninde ölüm kavramının, tam olarak algılanıp anlamlandırılabilen bir konu olmaktan uzak görüldüğünü örneklerle açıklamaya çalışır (Yalom, 2001, 128-134). Hökelekli (2005, 97), ölümün insan için çaresi olmayan ve önü alınamayan bir son olduğunu dile getirir. Jung ise birey açısından ölümü, boşalan kum saatine ya da yuvarlanması duran taş benzettir. Ona göre, ölüm karşısında yaşam bize bir zaman akışı gibi, sonunda durması doğal olan kurulmuş bir saatin işleyişi gibi gelmektedir. Bu akışı en yoğun duyduğumuz an, bir insan yaşamının gözlerimizin önünde durduğunu gördüğümüz andır. Yaşamın anlamını ve değerini, az önce canlı bir bedenden ayrılan son soluğu gördüğümüzde anlarız, içimiz cız eder. Bu duygu, gelecek için nice ümitleri olan, geleceği yaratan gençler için başka, umutsuz bir vaka ya da bir ayağı çukurda mezar yolcusu bir ihtiyar için başka görünüme bürünmektedir (Jung, 2006, 213). Geleceğe yönelik arzularını, ideallerini çocuksu zihninde biçimlendirmeye çalışan Kaynak, küçük yaşta bu olguyu çaresizce tecrübe ederek, yaşama arzusunun önüne dikilen aşılabilir bir engel olduğunu öğrenmiş, onun uyandırdığı endişe ve korkuyu, daha küçükken yaşamak zorunda kalmıştır.

Ölümle ilgili olarak küçük Sadettin'in ilköğretim düzeyinde öğrendikleri içerisinde, İslâm inancının iman esaslarını içeren "Amentü billahi" ifadesiyle başlayan dua örnek gösterilebilir. Bu duada çocuk yalnızca ölüm kavramını değil, Allah, melek, ahiret günü, kader, hayır, şer gibi diğer soyut kavramlarla da tanışmış olmaktadır. Büyük olasılıkla bu kavramlar sanatçı tarafından çocuksu bir masumiyetle sorgulanmış, büyüklerden doyurucu cevaplar beklenmiştir. Dolayısıyla Kaynak'ın, en azından yüzeysel anlamda ölümle ilgili bir donanıma sahip olduğu düşünülebilir. Kübler Ross'a göre ölüme ilişkin sorgulama, yaşamın anlamlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ölümün düşünülmesi ve araştırılması manevi değerlerin oluşturulmasında oldukça etkili olabilmektedir (Tanhan & Arı, 2006, III/II, 45). Yas tepkisi olarak adlandırılan şok, korku, öfke, suçluluk ve keder gibi aşamaları yaşayan çocuk, ailede otoriteyi temsil edenlerin de bir sonunun olduğunu görmüştür. Peker (2003, 168)'e göre bu durum, çocukta ana-babaya olan bağlılığın Allah'a yönelmesine

ve O’nu insanüstü bir varlık olarak tahayyül etmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda Kaynak, ölümün mahiyetiyle birlikte babasız büyüme sorunuyla da başa çıkmak durumundadır. Babasız kalmanın bir sonucu olarak, ya daha güçlü bir biçimde inancına sarılacak ya da başıboşluğun verdiği bir şaşkınlıkla sokaktaki kalabalık arasında eriyip gidecektir. Biz onun bilinçli bir davranış sergilediğini düşünerek, kendisini böyle bir davranışa yönelten zihinsel etkenlere bakalım.

Allison tarafından yapılan bir araştırmada dine yönelme eyleminin, “zayıf”, “etkisiz” veya “olmayan baba” imajını telafi ettiğini, dinin kişiye kesin ve kuvvetli prensipler sağlayarak babanın yerini alabileceği sonucuna ulaşılmıştır (Köse, 1997, 37). Kaynak’ın tavrı bu sonucu destekler nitelikte gerçekleşmiştir. Kösenin bir grup denek üzerinde yaptığı araştırmada ise, baba ile bir şekilde ilgisi kesilen çocuklar veya gençler, içinde bulundukları toplumu, ikiyüzlü, birbiriyle yarışan, hükmetme duygusuna kapılmış insanlar olarak nitelendirirler. Bu noktada babanın fonksiyonu, aile ile dış dünya arasında köprü görevi yapmak ve çocuğun dünyayı güvenilir görmesini sağlamaktır. Babasızlık ya da ilgisiz, etkisiz hatta sert bir baba, çocuğun bu açıdan sosyalleşememesine ve korunma duygusunun gelişmesine neden olabilmektedir. Böyle bir çocuk da ileride kendisine rehberlik edecek prensipler arayışına girebilmektedir. Dine yönelme ya da din değiştirme babanın yetersizliğinden veya yokluğundan kaynaklanan bu problemleri çözmeye yönelik bir girişim olabilir. Din bu anlamda davranışı yönlendiren belirli prensipleri sağlayabilir, muazzam bir yapı ve denge sunabilir, ancak tersi durumların da gerçekleşebileceği göz ardı edilmemelidir (Köse, 1997, 38). Küçük Sadettin’in, bu iki seçenekten ilkinde yönelişi, onun belli bir bilince sahip olduğu ya da doğru yönlendirildiği anlamına gelmektedir. Graber, bilinçli çabalarla bireyin, dış dünyayı tanıyıp kendine mal edebilmesi için doğru yönlendirilmesi gerektiğini vurgulayarak, “ben”in sağlam temellere oturtulması ve sınırlarının genişletilmesi için de aynı yönlendirmenin gerekliliğine dikkat çeker. Doğru yönlendirmenin bireyi selamete çıkarabileceğini dile getirir (Graber, 1996, 33).

Babanın yokluğunda bu yönlendirmenin büyük ölçüde anne iradesiyle gerçekleşmesi neredeyse kaçınılmaz bir durumdur. Çünkü artık çocuğun dünyasında en iyi kılavuz, en yakın destekçi, en sıcak dayanak, tek güven kaynağı olarak anne yer almaktadır. Onun, çocuğa sevgi ve ilgiyle gösterdiği çözüm yolları, küçük Sadettin’in zihnindeki sorunlarla başa çıkabilmesi konusunda pozitif etki gösterecektir. Freud sevginin, yaşamsal zorunlukların yanı sıra, insanı eğiten büyük bir gücü içerdiğini düşünür. Henüz olgunlaşmamış bireyin, yakınlarından gördüğü sevgiyle gerçek’in

zorunluklarını dikkate almayı, dolayısıyla bunlara aykırı davranmanın başına saracağı belâlardan yakasını kurtarmayı öğrendiğini ifade eder (Freud, 2007, 176). Bu bağlamda annenin çocuğuna yakınlığı ve bağlı olarak sevgisi anlamlı görünmektedir. Allison ve Ullman'ın da benzer durumlara ilişkin araştırmalarında, çocuk ile anne arasında özel bir yakınlığın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Fakat bu aşırı bağımlılığın, ergenlik ve gençlik yıllarında, bir başka problemi beraberinde getirdiği düşünülür. Yalnızca annenin güven kaynağı olması durumunda, anneden ayrılma ve bireyselleşme sürecinin daha acil ve çetin olabileceği savunulur. Bu noktada dinî değişimin, babanın yerine geçtiği ve anneden ayrılırken gerçekleşen bireyselleşme ve farklılaşma sürecinde yardıma bulunduğu öne sürülür. Dine yönelişin, kişinin belirsiz ve zayıf olan kimlik duygusunu sağlamlaştırabileceği ifade edilir. (Köse, 1997, 38–39).

Buradaki çocuk-anne yakınlığı, her ne kadar babasızlık durumlarında ortaya çıkıyor gibi görünse de, biz bu yakınlığın ezeli ve ulvi bir mahiyetinin olduğunu düşünüyoruz. Dış dünyada baba-çocuk yakınlığının öne çıkmasını, daha çok var olan konjonktüre, yani toplumdaki ataerkil aile geleneğine bağlıyoruz ki, Kaynak ailesi de aynı yapıda olmalıdır. Genellikle dindar geleneğe mensup ailelerde anne, özellikle dış dünyada biraz geride duruyormuş gibi bir izlenim vermektedir. Bu durumun kısmen de olsa annenin kadınlık yönünden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Graber (1996, 5) kadının, öteden beri var oluşun gölge tarafını temsil ede geldiğini, doğasını gizlerin karanlığıyla örtüp saklamaya her zaman eğilim gösterdiğini savunur. Yukarıda sözünü ettiğimiz ataerkil gelenek ve dindar yaşama biçimi, kadının bu eğiliminde “turnusol” etkisi yapmaktadır denilebilir. Graber, hastaları üzerinde yaptığı çalışmalar sırasında, “kadın ben”inin zincir ve kelepçelerinden kurtulma gereksiniminin yok denecek kadar az olduğunu bulmuştur. Kendi özben’lerinde yaşama çabalarının pek cılız, gözlerinin aşağılarda olduğunu ileri sürerek haz ve güvenlik peşinde koşmaktan kendilerini alamadıklarından söz eder (Graber, 1996, 5-7). Burada araştırmaya konu olan kadınların “hasta” olduğunun altını tekrar çizmek istiyoruz. Zihinsel açıdan herhangi bir problemi olmayan kadınlarda, özellikle annelerde görülen tavır çok daha farklı olabilmektedir. Kaynak'ın annesi Havva Hanım da, Graber'in söylediklerinin aksine, cesur, atılgan, hedefi yüksek, kendinden vazgeçip yavrularına odaklanan dinamik bir anne profili çizmektedir.

Anne Havva Hanım'ın, evlendiği zaman 18 yaşında olduğunu önceki bölümlerde belirtmiştik. Ailenin en büyük çocuğu Sadettin olduğuna göre, baba öldüğü zaman annenin yaşı 29-30 civarında olmalıdır. Ünlü ile Şen'in çalışmalarında yer alan

resminde (Ünlü, 1999, 5; Şen, 2003, 16) dindar bir Karadenizli görünümü sergileyen Havva Hanım'ın, eşi Alâeddin Efendi'nin ölümünden kısa bir süre sonra tekrar İstanbul'a taşınması, bilinçli bir sorumluluk anlayışı, üstün bir cesaret örneği olarak değerlendirilebilir. Annenin bu davranışı, çocuklarına dört elle sarılışın bir başka ifadesidir. Kendi memleketinde kurulu bir düzeni başka bir yere taşımının getirdiği bedensel ve zihinsel külfet herkesçe bilinmektedir. Havva Hanım her türlü zorluğu göze alan, hayattaki üç çocuğu için adeta “gemileri yakan” bir tavır içerisinde. Düzenli tek gelir kaynakları, babadan kalan emekli maaşıdır. Osmanlı'nın içinde bulunduğu darboğaz dikkate alındığında, bu maaşın ne kadar düzenli olabileceği de tartışılır. Çocukların eğitimi bireyler olarak yetişebilmesi adına anne, bez dokuyuculuğu da dâhil tüm becerisini ortaya koymaktadır. Annenin bu çabaları aynı zamanda, Alâeddin Efendi'nin, çocukların eğitimine ilişkin arzusunu tamamlamak isteğinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir. Çünkü Jung'un deyimiyle (2006, 213) babanın ölümü, “cümle sona ermeden konulmuş bir nokta” gibidir. Dolayısıyla bu cümleyi tamamlamak anneye düşmüştür. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, Graber (1996, 251)'in de değindiği gibi anne Havva Hanım, *“Tüm yaşam benim içimde, benim yanımda başlıyor, körpe bir yavrunun ileride alacağı biçim, kazanacağı karakter benim iyi ya da kötü eserimdir.”* bilinciyle hareket etmektedir.

3.2. Gençlik Dönemi

Kaynak'ın ortaokul ve lise yılları ile ilgili detaylı bilgiye sahip değiliz. Ancak ilerideki gelişmeleri dikkate alarak, sanatçının bu dönemde inanç merkezli bir yaşam içerisinde olduğunu tahmin edebiliriz. Kaynak'ın fiziksel ve ruhsal gelişimi açısından bu dönemin en belirgin özelliği “ergenlik” yani “buluğa erme” olgusudur. Hökelekli'nin ifadesiyle dinde sorumluluğun başladığı bu dönemde, gelişim özellikleri çocukluk yıllarına oranla nitelik ve nicelik bakımından daha yoğundur. Bağımsız bir kişilik sahibi olma, toplumdaki yeri ve rolünü öğrenme bu dönemde gerçekleşmektedir. Cinsellik güdüsünün getirdiği çatışmalar bu dönemde yoğun yaşanmakta, dünya görüşünün biçimlenmesi, hayatın anlamı ve kendisinin rolü bu dönemde belirginleşmektedir. 12-13 yaşlarında başlayan soyut düşünebilme yeteneği ve önceki yıllarda edindiği deneyimlerin de katkısıyla problem analizi ve yüksek düzeyli genellemeler yapabildiği, aynı zamanda dinî bilincin de uyandığı bu zihinsel ve ruhsal gelişim süreci ergenlik ve gençlik dönemi olarak incelenir (Hökelekli, 2005, 266). Holm (2004, 83), bu dönemi

13-18 yaş aralığı ile sınırlandırarak Hökelekli ile paralel görüşler sunar. Cüceloğlu ise bu evreyi, zihinsel gelişim açısından, somut operasyonlardan formel operasyonlara geçiş dönemi olarak adlandırır. Formel operasyonlar düzeyine gelen birey artık yetişkin dünyasıyla tam bir iletişim içine girmeye hazırdır, çünkü bilişsel gelişimin en son aşamasına gelmiştir. Formel operasyonlar gelişirken bireyin kişilik yapısı da gelişir ve ahlâk anlayışında olduğu kadar, kendini algılayışında da temel değişiklikler yer alır. Bu yıllar, gelişmekte olan bireyin kendi benliğini bulması ve tanımlaması, diğer deyişle “özdeşleşmesi” en önemli basamağı oluşturur (Cüceloğlu, 2005, 352). Köknel bu dönemin temel özelliklerini, duygusal coşku ve taşkınlık, çabuk kurulan ve bozulan ilişkiler, kolay etkilenme, toplum içinde sivrılme, ilgi çekme, rol sahibi olma çabası olarak özetler (Kula, 2006, 35).

Kaynak’ın babası Alâeddin Efendi’nin, en başından itibaren kendi dünya görüşüne paralel bir biçimde besteci ve kardeşleri için biçtiği rol, onların inanç sahibi bireyler olarak yetişmesi yönündedir. Sanatçı gençlik yıllarında eğitime ilişkin seçimini, İbnülemin’e yazmış olduğu otobiyografik mektubunda, Balkan Muharebesi sırasında (1912) o zamanki adı Darülfünun Ulûm-i Şer’iyye olan İlâhiyat Fakültesine sınavla girdiğini ve okulu bitirmeden askere gittiğini açıklarken (Ünlü, 1999, 7) ortaya koymaktadır. Genç Sadettin’in, İlâhiyat eğitimine yönelişi, babasının kendisi için öngördüğü rolü doğru algıladığı biçiminde anlamlandırılabilir. Bu sıralarda yaklaşık 17–18 yaşlarındadır. Erikson bu aşamada bireyin, hem cinsel hem de mesleksi olarak, benliğini oluşturma çabası içinde olduğunu düşünür. Erikson’un kuramını temel alarak araştırmalarını sürdüren J. Marcia, “özdeşleşme statüsü” adlı çalışmasında özdeşleşme sürecini, dağınıklık, körü körüne bağlılık, askıya almak ve özdeşleşmenin başarılması (Cüceloğlu, 2005, 359) olarak dört boyutta inceler. Kaynak’ın İlâhiyat Fakültesi sınavına girip başararak kaydını yaptırması, zihninde uygun bulduğu bir özdeşleşmeye kendisini adayıp bağlandığını ve buna bağlı olarak, kimliğini bulup tanımlaması yönünde somut bir adım attığını göstermektedir. Sanatçının bu davranışının temelinde dinsel eğitime ilişkin niyeti yer almakta, eyleme yönelerek bu niyetini pratiğe dökmüş olmaktadır. Sundén niyeti, olgunun iradeye dayalı bir davranış içerisinde tecrübe edilmesi olarak tanımlar ve dinî tecrübenin kendine has niteliklerinden biri olduğunu ileri sürer (Holm, 2004, 52). Hökelekli ise, 18-21 yaş aralığını “Dinî İnanç ve Tutumların Netleşmesi” başlığı altında inceleyerek, bu dönemde dinî arayış ve bocalamaların, şüphe ve kararsızlıkların yatışarak bir sonuca ulaştığını dile getirir. Bu devrede din ile ilgili kesin tercih ve kararların kendisini açıkça gösterdiklerini savunur

(Hökelekli, 2005, 280). J. W. Fowler'ın "kişisel-yansıtımlı inanç" dönemi olarak ele aldığı 17-30 yaş aralığında birey, kendi ben'i ile dünyadaki ideal ve görevleri üzerindeki eleştirel yaklaşımı tecrübe etmektedir (Holm, 2004, 97). Hökelekli'nin yaklaşımına göre sanatçı, dinsel olanı tercih etme yönünde net bir adım atmış olmaktadır. Fowler'e göre ise Kaynak'ın bu girişimi, bir idealini gerçekleştirmenin başlangıcı olarak nitelendirilebilir.

Bir başka açıdan Kaynak'ın bu seçiminde, bir uygun bulma, iyi görme, isteme, değer verme edimlerinin etkisini görmek mümkündür. Allport değer kavramını, "benlikle ilişkili olarak algılanan manalar" biçiminde tanımlar. Bir şeyi değerli görmek demek, onu tercih etmek, ona psikolojik olarak bağlanmak ve ona ulaşmak ya da onu muhafaza etmek için belli bir çaba içerisinde olmak anlamına gelmektedir. Buna göre değerli tutulan şey maddi ya da manevi bir niteliğe sahip olabilir. Onu esas önemli kılan husus, psikolojik olarak belli bir değer atfedilmiş olmasıdır (Yapıcı & Zengin, 2003, I/4, 178). Bu anlamda Kaynak'ın İlahiyat eğitimini değerli ya da kutsal kabul ederek ona yöneldiğini, dolayısıyla Marcia'nın deyiimiyle özdeşleşmeyi başardığını düşünüyoruz.

Yukarıda da sözü edildiği gibi Kaynak'ın fakülte eğitimi, Balkan Savaşlarının yaşandığı yıllarda başlamıştır. Osmanlı 1911 Trablusgarp Savaşının sıkıntısını üzerinden atamadan, Balkanlardan gelen yeni bir saldırının etkisinde kalmıştır. Çok geçmeden 1914'te Birinci Dünya Savaşı başlamış, Osmanlı bir şekilde bu savaşa girmek zorunda kalmıştır. Tüm bu savaşlarda Osmanlı'nın verdiği ağır kayıplar detaylarıyla kaynaklarda yer almaktadır. Savaşların getirdiği ekonomik, politik, sosyal, kültürel, psikolojik tüm yıkımlar, toplumun hemen her kesimini derinden sarsan olgulardır. Kaynak'ın çocukluk dönemine rastlayan savaş öncesi sıkıntılar yüzünden, toplumun zorunlu ihtiyaçlarını bile karşılayamaz duruma düştüğünü daha önce belirtmiştik. Bu yüzden ilk dönemlerini maddi manevi çeşitli sıkıntılar içerisinde geçiren sanatçı, şimdi de asker ihtiyacı nedeniyle eğitimini yarım bırakmak durumundadır.

Nitekim askerlik görevi başlar ve bir süre sonra kendini Milli Mücadelenin içinde bulur. Kaynak'ın bağlı bulunduğu birlik Gaziantep-Adana dolaylarında Fransızlarla karşı karşıya gelir. Bulundukları bölgeyi terk edip çekilirken, Alay sancağını uzaklaştırma görevi Kaynak'a verilir. Sancağı katlayıp üniformasının içine yerleştirerek atına binip bulunduğu yerden uzaklaşırken atı tökezler ve sanatçı düşerek yaralanıp kendini kaybeder. Gözlerini hastanede açar. Alnındaki yara derindir. Bir süre

tedavi görür ve ardından 1920 yılı ortalarında terhis edilerek İstanbul'a döner (Şen, 2003,14).

Tüm bu gelişmelerin, onun duyarlı kişiliğinde kendilerine özgü yerlerini aldıkları kuşkusuzdur. Bestecinin bu tecrübeyi sanatsal yönden dışa vuruşlarını ilgili bölümde ele alacağız. Burada savaş kavramına kısaca değinmek istiyoruz.

Savaş sözcüğü zihinde ölüm, yaralanma, beden bütünlüğünün bozulması, yakınlarını kaybetme, evinden yurdundan olma, korku, dehşet, acı ve gözyaşı gibi kavramları çağrıştırır. Savaşın gerçekleşmesi ise, doğal olarak bunların en az birkaçının deneyim olarak insan yaşamında yer alması anlamına gelmektedir. Bu nedenle savaş, çok ciddi ve yaygın bir biçimde psikolojik ve psikiyatrik sorunlara yol açan bir olgudur. Savaş ve sonrasında, özellikle askerlerin yaşadıklarıyla ilgili araştırmalarda (Özdemir, Çelik, Özmenler, Özşahin, 2010, 63), tıbbi olarak açıklanamayan bir takım belirti ve bulguların ortaya çıktığına dikkat çekilmektedir. Belirli bir tanı grubu olarak sınıflandırılmakta güçlük çekilen bu bozukluklara “savaş sendromları” ya da “savaş stres reaksiyonları” denilmektedir. Belirtilerin savaş sonrasında ısrarlı olması ve tedaviye direnç göstermesi nedeniyle “savaş sonrası bozukluklar” başlığı altında değerlendirilmektedir. Tedavi yöntemi olarak eve gönderme, coğrafi özelliklere yönelik uygulamalar yapma, alkol kullanımına izin verme, asker elbiselerinde değişikliğe gidilmesi gibi uygulamalar, sonraları ilaç tedavileri ve psikoterapiler kullanılmaya başlanmıştır. Kaynak'ın, fiziksel sağlığına kavuştuktan sonra terhis edilerek evine gönderilmesi, bir tür moral tedavisi olarak yorumlanabilir.

Tüm toplumlarda yaşanan salgın hastalıklar, depresyon, yangın, sel baskını, savaş gibi derin travmaları da beraberinde getiren olguların yıkımlarıyla başa çıkma konusunda, özellikle geleneksel kültürden beslenen Türk insanının inancına daha fazla sarıldığı bilinmektedir. Değişik deyişle bu toplum, ümitsiz hastalıklarda, mukadder felaketlerde çare olarak tahammül ve tevekkülle Tanrı'sına sığınmayı hayat görüşü olarak benimsemiş durumdadır. Holm (2004, 106), tahammülü zor tecrübeleri daha kolay hazmedilebilir kılma noktasında dinî bir bakış açısının, din dışı bir yaklaşıma göre daha etkili olabileceğini düşünür. Hökelekli (2005, 90) de benzer konuya dikkat çekerek, *“hayatın maddi şartları, türlü felaketler ve yıkıntılar içinde insanlar, Allah'ın umulmadık müdahalesine büyük önem vermektedirler”* der ve bu tür deneyimleri, din duygusunu içten gelerek uyandıran durumlar olarak nitelendirir. Peker (2003, 82) ise, sözü geçen büyük felaketlerin korkuyu da beraberinde getirdiklerinden hareketle, bu duygunun, Allah inancında, Allah'a bağlılıkta etkili bir güdü olduğunu belirtir. Korkulu

durumlarda kişinin, korktuğu şeyden emin olabilmek, kendini güvende hissedebilmek için Allah’a sığınma gereksinimi duyabildiğini dile getirir. Melgosa da aynı şekilde insanın, gerek kendisiyle gerekse çevresiyle ilişkili bir durum üzerindeki kontrolünü elinden kaçırma riskiyle karşı karşıya kaldığında, hemen tabiatüstü bir gücün yardımına ihtiyaç duyduğunu savunur. Korku ve çatışmanın yaşandığı durumlarda, ilâhi bir desteğe daha fazla gereksinim duyulduğunu ifade eder. Böyle durumlarda, her şeyin yaratıcısı ve varoluşun kaynağı olan Tanrı ile kurulan temasın (tefekkür, dua, ibadet gibi), kişiye problemlerini çözme konusunda güç verdiğini belirtir. Shaw, Joseph ve Lindley de yaptıkları incelemelerde, travmatik deneyimlerin, kişide dinin ve maneviyatın kökleşmesine ve derinleşmesine neden olduğu sonucunu bulmuşlardır (Yapıcı, 2007, 138). Kuşkusuz Kaynak için de aynı şeyler ileri sürülebilir. İnancılı bir asker olarak, bu zorlu sürecin getirdiği korku ve stresle başa çıkabilmek için, inancının kendisine sunduğu olanaklardan geniş ölçüde yararlanmış olmalıdır. İbadetlerini daha yoğun duygular içerisinde yerine getirmesi, cephede Tanrı’nın yardımını dilemesi, bu tür durumlarda beklenen fizyolojik ve psikolojik eylemlerdir. Çaresizlik durumlarında bireyin daha büyük bir güce yönelip sığınması eylemi, insanın yapısından kaynaklanan bir “kendiliğindenlik” sonucuna dayandırılmaktadır. Vergote tarafından düzenlenen küçük bir ankette de benzer sonuca ulaşılmış, bireylerden çoğu, ahlâkî ve maddî güçlükler içerisindeyken, kendiliklerinden Allah’ı düşündüklerini ifade etmişlerdir (Hökelekli, 2005, 87-89). Zor durumlarda bireyin Allah’a yönelişini W. James de şöyle ifade eder: *“Kendimizi acz içinde, eksik hissettiğimiz bir anda din imdada koşmaktadır. Yalnız dindar olma halinde ona erişilebilen bir ruh hali vardır ki bu, bütün umutların kaybedildiği ve bizi çevreleyen hayatın adeta bizi terk ettiği bir anda ortaya çıkan dinî duygu sayesinde bizi yeniden gençleştirmekte ve iç hayatımızı değiştirmektedir* (Peker, 2003, 112-113). Dolayısıyla Kaynak’ın sıkıntılarını hafifletmede, endişelerinden arınmada potansiyel inancından yardım aldığı, bu bağlamda dindar kişiliğin öne çıktığı rahatlıkla söylenebilir.

Bestecinin terhis edilip İstanbul’a döndükten sonra tanışarak derslerine devam ettiği Emin Dede, İstanbul’daki çeşitli Mevlevi dergâhlarında neyzen olarak görev yapan, hafızlığı ve hattatlığı da olan, neyzen başılığa yükselince çile çıkarmadığı halde “Dede”⁴ unvanı verilen bir Mevlevi mensubudur (Öztuna, 1990, II, 492). Sanatçı,

⁴ “Dede” unvanı, 1001 günlük çile sürecini tamamlayarak Mevlevihanede göreve başlayan dervişe verilirdi. Dedelerin içinde Türk müziğine hizmet eden binlercesinin olduğu belirtilir. En önemli isimlerden biri Dede Efendi’dir (Öztuna, 1990, I, 211).

kaleme aldığı notlarında Emin Dede'nin, kendisini etkileyen önemli kişilerden biri olduğunu kaydeder (Şen, 2003, 79-83). Bu etkinin yalnızca sanatsal yönden değil inanç açısından da anlam taşıdığı unutulmamalıdır. Mevlevi dergâhları mistik yönüyle inancın yoğun yaşandığı mekânlar olduğundan, sanatçıyla Emin Dede'nin birliktelikleri, hem inancın hem de sanatın iç içe olduğu bir atmosferde geçmektedir. Aynı şekilde bestecinin yazdığı notlardan anlaşıldığına göre, diğer hocası Kâzım Uz da tekkelere ve Mevlevihanelere sıklıkla devam eden ve daha önceki hocası Hafız Cemal Efendi ile samimi diyalogları olan bir kimsedir (Şen, 2003, 77). Kısa deyişle, hemen hepsinin az veya çok mistik deneyimi bulunmaktadır. Burada Smart'ın dikkat çektiği bir noktayı aktarmak istiyoruz. Smart, dinin sadece gözle görebildiğimiz merasimler, ibadethaneler ve sanat eserlerinden ibaret olmadığını, bunların öneminin anlaşılması için bunları yapan ve yaşayan kimselerin deruni hayatlarının incelenmesi ve değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Buna göre dinî hayatın görülen ve görülmeyen, kabaca soyut ve somut olarak sınıflandırılabilir yönleri vardır. (Kayıklık, 2006a, 492). Biz burada Kaynak'ın inancı ile deruni hayatı arasında karşılıklı bir iletişim ve etkileşim olduğunu, bunu sanat eserlerine de taşıdığını düşünüyoruz. Sanatçının içseliyle bunun görüntülerini sanatsal gelişim bölümünde ele almaya çalışacağız. Kısaca değinmek gerekirse, sanatın, ana hatlarıyla ince duyuş ve sezişleri de beraberinde getirdiği veya ince duyuşların sanat ürünlerinde kendini gösterdiği varsayıldığında, inanç-sanat birlikteliğinin bireyi ne tür yoğun deneyimlere taşıyacağı daha net anlaşılabilir. Mistik yaşayış, samimi bir inanış ve deruni bir dindarlık biçimi kabul edildiğinden, bu konuyu biraz açmak istiyoruz.

Mistisizm olgusu özellikle semavi dinlerde dikkat çeken bir dinsel yaşayış ve tecrübe biçimidir. Holm, mistisizmi din biliminin bütün büyük dinlerde tespit ettiği bir fenomen olarak niteler. Mistisizmi, bireye sıra dışı ve özel yoğunluk biçimlerinde; özellikle dinî içeriklere sahip idrak ve bilgilerin aktarıldığı (anlık) tecrübeler bütünü olarak tanımlar. Bu bütünün, çoğu zaman dünyanın gerçek özüyle, Tanrı'nın varlığıyla ilgili bir idraki temsil ettiğini belirtir. Araştırmasında Hinduizm, İslâm ve Hristiyan mistiklerinden örnekler vererek, mistiğin dünyayı bize göre alışılmadık bir tarzda algılamasının her üçünde de ortak bir husus olduğunu ileri sürer. Holm'e göre bizim duyu organlarıyla algıladığımız şey, bir mistik için aynı zamanda, çoğu kez tanrısal, ebedî ve tabiatüstü bir düzenle özdeşleştirdiği başka bir gerçekliğin tezahürüdür. Ayrıca mistik, kendini bu tanrısal prensibin bir parçası olarak hisseder. İnsan evrenle bir olabilir, bütünleşebilir; daha büyük bir varoluşa, tanrısalda yeniden doğabilir. Bu tür

tecrübeler mistisizm için tipiktir. Bir vakıa olarak, ne araştırmacılar ne de mistikler bu tür tecrübelerin hedefi ve bunlara ulaşma yolunda hemfikirdirler.

Mistisizm konusu 20. yüzyıl başlarında W. James ve J. H. Leuba gibi din psikologlarının da ilgisini çekmiştir. James mistik bilincin oluşumu ile ilgili dört karakteristiğe işaret eder: Dil ile ifade edilemezlik, bilgi aktarımı, geçici karakter ve pasiflik. Leuba, mistik durumlara yol açan nedenler olarak cinselliğe, histeriye ve genel nevrasteniye dikkat çeker. İlerleyen yıllarda Otto, mistisizmle ilgili açıklamalarında, insanın doğuştan gelen, duyuşal verilerden bağımsız bir tecrübe aktivitesine sahip olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır (Holm, 2004, 43, 62-69). Underhill ise mistisizmi, pratik dinin özü olan bir gerçeklik biçiminde nitelendirerek, hiç kimsenin ona dokunmadan Hakikat'e ulaşamayacağını dile getirir. Ona göre mistisizm, ezeli ve ebedi Hakikat'le ilişkiye geçmesi için ruhun kolunu uzatan engin duyguda aranmalıdır. O, inanç objelerini, canlı hakikate dönüştüren dua ve tam bir aşk yaşamıdır (Kayıklık, 2009, 55).

Kayıklık'ın da belirttiği gibi dindarlığın önemli boyutlarından biri, dinin insanın duygu dünyasında oluşturduğu canlılık ve dinamizmdir. Yani, duyguları harekete geçirmeyen iman soğuk, kuru, etkisiz, güçsüz ve donuk bir dinsel yaşayış biçiminde kendini göstermektedir (Kayıklık, 2006a, 492). Ayrıca inanç ve davranışların içselleştirilerek bireyin bütün benliğine yerleşmesi ve sinmesi, bir takım çabalarla gerçekleşir ki, bu yollardan biri de mistisizm, İslâm inancındaki adıyla tasavvuf olarak görülür. Bu anlamda tasavvuf, yukarıda da değinildiği gibi, İslâm'ın içselleştirilmesi ve özümşenerek yaşanması, dolayısıyla deruni dindarlık olarak ele alınır (Kayıklık, 2009, 51). İlerideki bölümlerde görüleceği gibi Kaynak, farklı yenilikler, değişik estetik bulgular peşinde bir sanatçıdır. Kuru, soğuk ve donuk bir yaşayış, bestecinin doğası ile örtüşen bir yaşam biçimi değildir. Hocalarının tasavvufi yönleri de dikkate alındığında, tasavvufun kendine özgü derinliği ve heyecanı doğal olarak bestecide ve eserlerinde kendini gösterecektir. Bu bağlamda Kaynak'ın dindarlıkla, deruni anlamda tasavvufla ilgili kazanımlarında, üstatlarıyla birlikte Mevlevi dergâhlarının bir hayli etkin olduğu görülür ki, dinselde olduğu gibi sanatsal derinliğinin nedenleri arasında bu yönü de sayılabilir. Ayrıca sanatçının tasavvuf deneyimi yalnızca Mevlevi dergâhlarıyla sınırlı değildir. Anılarında yer alan benzer deneyimi, rahatsızlandığı sıradaki gelişmeleri incelerken aktaracağız. Esasen tasavvufi yaşayış, tekke ve zaviyeler kapatılıncaya kadar, geleneksel Osmanlı kültürü içerisinde yer alan bir yaşam biçimi olarak görülebilir.

3.3. Yetişkin ve Yaşlılık Dönemi

Kaynak 1920 yılı ortalarında terhis edildiğinde 25 yaşındadır. Ortalama 20-30 yaş aralığı gelişim psikolojisinde ilk yetişkinlik olarak incelenir. Bu aşamada birey, iş ortamında ve meslektaşları arasında hayatını sürdürürken kendini birtakım denemelerden geçirir. Bu süreçte ya cinsel, duygusal ve ahlâkî tatmine yol açacak bir yetenek ya da toplumdan soyutlanma ve yabancılaşma ortaya çıkmaktadır (Holm, 2004, 100). Bir bakıma bu evrede birey, kendine özgü bir dünya kurmanın çabası içerisinde denilebilir. Bestecinin de böyle bir gayret içerisinde olduğu gözlenir. Askerlik dönüşü hayatını kazanmak için Odesa'ya sefer yapan gemilerde kâtip olarak göreve başlar, ancak bu işe bir türlü uyum sağlayamaz. Oğlu Günaydın Kaynak'a göre sanatçı, babası gibi bir din bilgini olmayı amaçlamaktadır. Bestecinin bu tavrının temelinde, inancını yaşama ve inancına paralel hareket etme arzusunun izlerini görmek mümkündür. Berger'in de belirttiği gibi din, insanın dünya kurma girişiminde stratejik bir rol oynamakta, öğreti, anlatı ve etik boyutlarıyla bireyin hayatının şekillenmesine yönelik amaçları ve ahirete ilişkin düşünceleri ifade etmektedir (Kayıklık, 2006a, 493). Sanatçının din bilginliğine yönelik girişimi, onun “deruni dindarlığı” kendine yaşam tarzı olarak seçtiği biçiminde de yorumlanabilir.

Askerlik nedeniyle yarım bıraktığı İlahiyat Fakültesi eğitimini, fark sınavlarını vererek tamamlar ve Sultan Selim Camiine ikinci imam olarak atanır. Artık resmî olarak din görevlisidir (Ünlü, 1996; Şen, 2003, 15). Kayıklık'ın ifadesiyle sanatçı, “bilişsel süreçler boyutu”nda dini algılama, öğrenme, hakkında bilgi sahibi olma, düşünme, yorum yapma, onun insan hayatındaki yerini belirlemeye çalışma gibi bilişsel etkinlikleri tamamlamış olmaktadır. “Duygusal süreçler boyutu” olarak sayılan bağlanma, teslim olma, sevmeye, ibadetlerde içtenlik, ihlâs, fedakârlık, korku, ümit gibi dinin vazgeçemediği duygular, onun yaşayabileceği tamamlayıcılar olarak kabul edilmektedir (Kayıklık, 2006a, 496). Peker, bu dinî duyguların bireyi ilâhi varlıkla temasa getirip ona yönelttiğini ifade eder. Örneğin korku duygusu, normalde uzaklaşmayı getirirken dinsel anlamdaki korkunun insanı ilâhi varlığa yaklaştırması, teslimiyete yönlendirmesi, değişik deyişle sığınma, sokulma, ümitlenme gibi eğilimlere yol açabilmektedir (Peker, 2003, 110). Kaynak'ı bilişsel boyuta yönelten faktörler de bunlar olsa gerektir. İnancını bilinçli olarak yaşayıp Allah'ın hoşnutluğunu kazanma ve sonuçta ödüllendirilme ümidi hemen her inananda olduğu gibi kuşkusuz bestecide de vardır. Hafızlık ve ses sanatçılığıyla birlikte din görevlisi olmanın kendisine sağladığı

maddi manevi avantajlardan epeyce yararlanmış olduğundan, “dış beklentiye yönelik dindarlık” belirtileri sanatçıda belirgin olarak görünmemektedir. Din görevliliğinden ayrılıp besteciliğe yoğunlaştığı dönemde, hatta rahatsız olduğu yıllarda ibadetini sürdürmüş olduğu yönünde bilgiler vardır. Bir öğrencisinin “*Düşünce ve gereğini yerine getirmesi bakımından ve ibadetlerine bağlılığı konusunda hocamın imanına şahadet ederim*” (Şen, 2003, 59) cümlesi, Kaynak’ın ibadet konusundaki samimiyetini göstermektedir.

Bestecinin yaşamında 1926 yılı, önemli gelişmelerin başlangıcını oluşturan bir milât niteliğindedir. Sultan Selim Camii’ne ikinci imam olarak atanması, Fatma Zehra Hanım ile evliliği, ilk eserini bestelemesi aynı yılda, 1926’da gerçekleşmiştir. Bu durumda din görevliliği ve ses sanatçılığına, bir de bestecilik eklenmiş olmaktadır. Evliliği, artık onun bir “eş” ve baba adayı olduğu anlamına gelmektedir. Ünlü’nün ifadesine göre aynı yıl içerisinde sanatçı, Columbia plâk firması ile çalışmaya başlamıştır. Orhan Tahsin imzasıyla, bestecinin ölümünden sonra yayınlanan bir yazıda Kaynak’ın, Hafız Kemal ile birlikte 1926’da Columbia’ya okuduğu “Akşam oldu yine bastı kareler” plâğının satış rekoru kırdığı; sanatçının o plâktan kazandığı para ile Fatih’te bir apartman satın aldığı anlatılır. Bu plâğın sağladığı başarı, diğerlerinin üretimine yol açmış, iki sanatçının halk arasında sevilip tutulmasını sağlamıştır (Ünlü, 1999, 21).

Kaynak’ın evliliği, kendi dünyasını kurma girişiminin bir diğer boyutu olarak değerlendirilebilir. Bu evlilik, normal koşullarda ömür boyu sürececek bir hayat arkadaşlığının başlangıcını da oluşturmaktadır. Bu da, karşılıklı sorumluluk duygularının devreye girdiği fiziksel ve zihinsel yeni bir süreç anlamı taşır. Sanatçı yuva kurmak için, kendisi gibi dinsel atmosferde yetişen bir eş tercih etmiştir. Bu seçimin birçok farklı nedeninden söz edilebilir. Örneğin, benzer dünya görüşlerini ve inançla ilgili ortak hassasiyetleri paylaşıyor olmaları nedeniyle, ideale yakın bir yuva arzusuyla böyle bir seçime gidildiği düşünülebilir. Bilindiği gibi evlilik süreci, bireylerin yaşayışlarındaki önemli dönüm noktalarından biridir ve doğru eş seçimi her zaman ideal amaçtır. Yapıcı (2007, 70), dinlerin, inananlara bireysel ve sosyal hayatlarını düzenleyen ahlâkî kurallar sunduğunu ifade ederek, din ile aile ve evliliğe yönelik tutumlar arasında sıkı bir ilişkinin olduğuna dikkat çeker. Valenzuela da, evli çiftler üzerinde yaptığı bir araştırmadan hareketle, eşlerin dindar olmasının evliliğin mutlu yaşanmasında önemli rol oynadığını söylemektedir (Yapıcı, 2007, 70). Ayrıca evliliğin meyvesi olan ve neslin sürdürülmesini sağlayan çocuklarla gelen sıkıntılarla

başa çıkmada, sorumlulukların yerine getirilmesinde inancın pozitif etkisini görmek mümkündür. Bu açıdan Kaynak'ın eş seçiminde de dinsel duyarlılığı göz önünde bulundurmuş olduğu söylenebilir.

Sanatçının yetişkinlik döneminin başları olan 1920'li yıllara şematik bakıldığında, tüm ülkede köklü değişikliklerin yaşandığı bir zaman dilimi olduğu görülür. Birinci Dünya Savaşından yenilgiyle çıkan Osmanlı'dan geriye kalan vatan topraklarının düşmandan temizlenebilmesi için çetin mücadeleler verilmiş, yeni bir devlet kurulmuş, yeni bir yönetim biçimi olan Cumhuriyet ilân edilmiştir. Yeni devletin altyapısına esas teşkil edecek kurum ve kuruluşlar oluşturulmakta, sil baştan yasalar düzenlenmekte, gerekli görülen inkılâplar seri biçimde yapılmaktadır. Kısa deyişle, hemen her alanda topyekûn bir değişim, taze bir yapılanma söz konusudur. Tüm bu değişimlerin toplumsal hayatı temelden çatıya etkilemesi kaçınılmaz bir durum olarak kendini hissettirmektedir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kimliği de tanımlanmıştır: “Çağdaş, demokratik, laik, sosyal bir hukuk devleti.”

Tanımlanan bu kimlik zihinde, genç Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin “Batı” tipi bir toplumsal yapı ve düzenin temelleri üzerine oturtulduğu izlenimi vermektedir. Cüceloğlu'nun şu sözleri de bunu doğrular niteliktedir: “*Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin bağımsız ve güçlü bir devlet olarak yaşayabilmesi için, Batı uygarlığına geçişi zorunlu görmüştür. Onun önderliğinde Türk devletinin bütün kuruluşları yeniden düzenlenmiştir*” (Cüceloğlu, 2005, 7). Bu süreç, Osmanlı tarzı yönetim politikasından vazgeçilip, Batı dünyasındakine benzer seküler bir yönetim anlayışının model alındığı bir seyir izler. Sekülerizm, toplu olarak yapılan dinsel etkinliklerin azalması, dinin insan davranışlarına etkisinin zayıflaması ve toplumun kutsaldan uzaklaşması gibi çeşitli anlamlara gelmektedir (Kayıklık, 2006b, 160). Hatta bu kavramı, dinsel olan veya dinsellik atfedilen bütün değer ve ilkeleri bireysel ve toplumsal yaşamın dışına iten, sadece bu dünyayı yaşanabilir kabul edip, öte dünyadan ilişkisini koparma temeline dayalı insan merkezci düşünme ve yaşama biçimi (Demir & Acar, 1992, 314–315) olarak tanımlayanlar da bulunmaktadır.

Berger, Batı dünyasında önceki yüzyıllarda yaşanan aydınlanma hareketinin sekülerizm ile son bulduğunu savunur (Hökelekli, 2006, 10). Osmanlı'da aydınlanma sürecinin Tanzimatla başladığı bilinmektedir. Bu sürecin inanç boyutu, Cumhuriyet döneminde ele alınmıştır denilebilir. Berger, söz konusu süreç içerisinde dinin toplumdaki fonksiyonlarının etkisiz hale geldiğini öne sürer. Ona göre din, önceleri toplumun bütününe hitap eden ortak ve birleştirici bir değer iken, modern toplumda

gücünü ve etkinliğini yitirmiştir. Daha çok bireysel vicdanlarda ya da kendi içinde kapalı cemaat ve gruplar içerisinde yaşatılan kişisel, özel ve öznel bir yaşam alanı, bir tercih ve tutum konusu haline gelmiştir. Eskiden din, şüphe edilemeyecek hususların bulunduğu bilinç düzeylerinde yer alırken, günümüz insanların, hakkında ayrılığa düşebilecekleri birçok fikre psikolojik olarak benzer duruma gelmiştir (Hökelekli, 2006, 10–11).

Hökelekli, modernleşmenin sekülerleşmeyi de beraberinde getirdiğini kabul etmekle birlikte, bunun bireysel bilinç düzeyinde gerçekleşme zorunluluğunun olmadığını kaydeder. Ayrıca modernleşmenin sekülerleşme karşısı birçok güçlü hareketi de doğurduğuna dikkat çeker ve neden olarak da modernizmin inanç zedelenmesine neden olduğunu gösterir. Bu durum, son dönemlerde kimlik arayışını güçlendirmiş ve bir tür “kutsala dönüş” süreci başlamıştır (Hökelekli, 2006, 11-12). Hemen tüm modern toplumlarda olduğu gibi, Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde de inanç açısından benzer problemlerin yaşana geldiği görülmektedir. Cüceloğlu’nun şu tespitleri bu problemlerin hâlâ sürdüğünün göstergesidir: *“Türk toplumu din merkezli geleneksel kültürden, bilimsel düşünce merkezli çağdaş demokratik Batı uygarlığına geçişi yaşıyor. Devlet düzeni çağdaş Batı uygarlığının anlayış ve değerlerini kabul ettiği halde, toplum yaşamı geleneksel kültürü temel alır. (...) Geleneksel kültürün anlayış ve değerleriyle, çağdaş uygarlığın anlayış ve değerleri arasındaki çelişki ve çatışma, günümüz Türk insanının en belirgin ve baskın psikolojik özelliğini oluşturur* (Cüceloğlu, 2005, 7). Geleneksel Osmanlı kültüründen beslenerek biçimlenen Kaynak’ın bu atmosferdeki tavrı, kimliği ve politikası gibi konuları ele almaya çalışalım.

Hızlı bir biçimde yaşanan bu dinamizmin ortasında bir din görevlisi ve ses sanatçısı olarak yaşamını sürdüren Kaynak, arada bir Atatürk tarafından davet edilip programları dinlenen tanınmış bir kişidir. Atatürk’ün isteğiyle besteci, Kur’an-ı Kerim’in savaşa ilgili ayetleri üzerine ordu komutanlarına bir de konferans vermiştir (Özalp, 2000, II, 228; Ünlü, 1999, 7). Kısacası Atatürk’ün Kaynak’la olan diyaloglarında hem inanç, hem de sanat söz konusudur.

Modern Türkiye’yi inşa aşamasında Atatürk’ün, din görevlileriyle ilgili birtakım düzenlemelere gittiği de bilinmektedir. Örneğin, 18 Kasım 1922 tarihinde, TBMM’nce halife seçilen Abdülmecit Efendi’nin hareket tarzı bizzat Atatürk tarafından belirlenmiştir (Atatürk, 2006, 195,196). Ayrıca halifeliğin kaldırılması sırasında alınan kararlar arasında, Müslümanlığın siyasi araç olarak kullanılmaktan kurtarılması ve yüceltilmesi de vardır (Atatürk, 2006, 226). Kısa deyişle Atatürk, İslâm inancının ve

pratiğinin geleneksellikten kurtararak çağdaş çizgilere kavuşturulmasını arzulamaktadır. Bu bağlamda halifelüğün kaldırılmasından sonra atılan ilk ciddi adımlardan birisi olarak, minarelerden günde beş vakit okunan ezanın Türkçeleştirilmesi düşünülebilir. İslâmiyet'in ilk yıllarından Cumhuriyet dönemine kadar orijinal biçimiyle okuna gelen ezan, ilk olarak 1932-1950 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti topraklarında Türkçe olarak okunmuştur. Dolayısıyla bu girişimin ilk tanıklarından biri de Kaynak'tır (Ünlü, 1999, 27) ve kendi sesinden Türkçe ezan örneği, taş plâk kayıtlarıyla günümüze ulaşmıştır. Hatta bazı kaynaklarda Türkçe ezanın ilk olarak besteci tarafından okunduğuna dair bilgiler de yer almaktadır.

Yine bu yıllarda ilk Türkçe hutbenin Süleymaniye Camii'nde okunmasına karar verilmiş, Atatürk Kaynak'a hitaben, *"Tıpkı benim gibi başın açık olacak ve frakla okuyacaksın"* demiş; sanatçı da bu isteği yerine getirmiştir. Kaynak'ın Sultan Selim'de görevli olduğu hatırlanırsa, Süleymaniye'deki bu hutbenin özelliği daha net anlaşılır. Bu uygulama, 6 Şubat 1932 tarihli Milliyet gazetesinde, *"Dün Süleymaniye Camii'nde ilk defa Türkçe hutbe okundu"* başlığıyla duyurulmuş; haberin devamında şunlar aktarılmıştır: *"Cami, mahşeri bir manzara arz ediyordu. Hafız Sadettin Bey'in hiç Arapçasız okuduğu hutbe, muazzam cemaati vecd içinde bıraktı. Dün Süleymaniye Camii, tarihî bir gün yaşamış, sırf Türkçe ile hutbe orada okunmuştur. İstanbul'un en muazzam abidelerinden biri olan Süleymaniye dün mahşerden bir numune arz etmiştir."* Kaynak'ın tüm bu yeniliklerle ilgili olarak, ilerleyen yıllardaki röportajlarında geçen şu cümle onun psikolojisini yansıtır: *"Ne diyeyim, inkılâplar yapılıyor, peki dedim"* (Şen, 2003, 367).

Atatürk'ün Kur'an-ı Kerim'i de Türkçe okutma girişimleri doğrultusunda, sanatçının taş plâklara İsra ve Âli İmran Sûrelerini okumuş olduğu günümüze ulaşan bilgiler arasındadır (Ünlü, 1999, 27). Kur'an-ı Kerim'i Türkçe okutma çalışmaları sırasında, çevirilerin birbirine uymadığını gören Atatürk, durumu Kaynak'la istişare etmiş, bestecinin *"Türkçe Kur'an olmaz"* sözü üzerine bu fikrinden vazgeçmiştir (Ünlü, 1999, 27; Şen, 2003, 368). Bestecinin bu tavrında, inandığı dinin beraberinde getirdiği kuralların etkisini görmek mümkündür. Kayıklık'ın ifadesiyle bu kurallar insan için yol gösterici ve eğitici, bireysel ve toplumsal değerler olarak anlamlı ve önemlidir (Kayıklık, 2009, 45). Kur'an'ın Türkçe okutulması, bu kutsal kitabın kendine özgü estetiğiyle ilgili kaygıların ve anlam kargaşasına yol açma tehlikesinin yanında, toplumsal uzlaşma zemininde problemlere neden olabileceği endişesiyle olsa gerek,

sanatçı tarafından benimsenmemiş, onun bu tutumu Atatürk tarafından mantıklı bulunmuştur.

Bu yıllar, sanatçının hayat görüşünün tümünde beklenen olgunluk dönemi olarak ele alınabilir. Burada mantıklı düşünme, başkalarının bakış açısından eşyayı görebilme, toplumsal bağ bilinci, kimin veya neyin en üst düzey otoriteye sahip bulunduğu anlayışı, dünyada bağlantıları kavrama türü (bütünlük anlayışı) ve sembollerini kullanma yeteneği (sembolik düşünme) gibi fenomenlerin (Holm, 2004, 97) ileri düzeyde içselleştirildiği devre olmalıdır. Bu bağlamda sanatçının davranışı, devleti yöneten otoriteye ve topluma olduğu kadar, inançla ilgili konulara karşı da duyarlı bir duruşun göstergesi niteliğindedir. Bu duyarlılığa bir örnek daha verelim. Toplumda ilgi görebilecek film konularına ilişkin görüşleri arasında yer alan, “*Mevzu dinî ise filmin adını taşıyan kişinin Türk olması, meşhur olması, rejimin gayelerine aykırı düşen fikir ve hareketlerinin bulunmaması...*” (Şen, 2003, 254) ifadesi de onun duyarlılığının bir başka belgesidir.

Bestecinin 1928’de Sultan Selim Camii baş imamlığına atandığı yıllarda, musiki çalışmalarının yoğunluğu ve giderek artan ünü sayesinde İstanbul’un her yanından mevlid, mukabele gibi işler için davet aldığı belirtilir. Bu yüzden ikinci imama görevini bırakarak Sultan Selim Camii’nden uzaklaşması bazı şikâyetleri de beraberinde getirmiştir. Bunun üzerine resmî görevinden istifa eden sanatçı, musiki çalışmalarına yoğunluk vermiştir. Ancak aradan yirmi yıl geçtikten sonra Sultan Ahmet Camii imamlığına gönüllü olarak talip olmuş, sevdiği imamlık görevini, İstanbul’un en güzel camilerinden birinde tamamlama olanağı elde etmiştir (Ünlü, 1999, 2-3). Ünlü ve Özalp (Ünlü, 1999, 7; Özalp, 2000, 228) bu tarihi 1953 olarak vermektedir. Şen ise (2003, 50) 20 Kasım 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesindeki “*Bestekâr Sadeddin Kaynak Sultan Ahmet Camii’ne imam oldu*” başlıklı haber kupürüne dikkat çeker ve Kibritçioğlu’nun, kendisiyle 1952 başlarında tanıştığı zaman Sultan Ahmet’te görevli olduğuna dair röportajına yer verir. Sanatçının Sultan Ahmet’teki görevine geçmeden önce, din görevliliğinden ayrılıp yalnızca bestecilikle ilgilendiği yıllardaki gelişmelere devam ediyoruz.

Cumhuriyetle birlikte başlatılan yenileşme ve sekülerleşme sürecinde sanatçının, geleneksel çizgiden göreceli de olsa moderniteye yöneldiği izlenimi ortaya çıkmaktadır. Bu durum, çağın kendine özgü dilini anlamanın sonucunda geliştirilen stratejik bir tavır olabileceği gibi, bestecinin moderniteyi iç dünyasında özümseyip benimsemesi şeklinde de algılanabilir. Genel hatlarıyla bakıldığında Kaynak’ın, çağdaşlığı benimseyip, belirli

oranda içselleştirerek yaşamına yansıttığı görülür. Ancak, sözcüğün tam anlamıyla seküler bir kişilikten söz edemeyiz. Çünkü din görevlisi olmadığı halde, ibadetlerini sürdürdüğü yönünde bilgiler vardır. Çalışmak için, daha çok gece vakitlerini tercih eden sanatçının, sabahın ilk ışıklarına kadar çalıştığı, ancak sabah namazını kıldıktan sonra uyuyabildiği belirtilir (Şen, 2003, 30). Bestecinin yarım kalmış notları arasından çıkan şu ifadeleri, onun çağdaşlık anlayışını belirgin biçimde özetlemektedir: *“Biz Atatürk mektebinin çocuklarıyız. Ben onun meclisine gitmeden evvel sönük, donuk bir adamdım. Onun meclisinde tesirli sözlerini teneffüs ettikten sonra, bambaşka bir adam oldum. Oradan eve geldiğim zaman büyük bir enerji içinde ruhum çalkalanır, saatlerce düşünür ve kurardım...”* (Şen, 2003, 369). Kaynak’ın inanç ve sanat yönünden değişiminde, ufkunun genişlemesinde bu meclislerin etkisi açıkça hissedilir. Söz yazarlığı bölümünde ele alacağımız “Demiryolu”, “Gemimi gidiyor baştan” ve “Türk işçisiyiz” vb. şiirleri, söz konusu meclislerde alınan enerjinin heyecanı ile yazılmış gibidir.

Tanrıkorur (2004, 257, 259), bestecinin çağdaşlık yönünü anlatırken, ülkemizin 78 devirli taş plâklarına dinî ve dindışı eserler okuyan bir imam ve ilk film müziği bestecisi olduğunu vurgular. 20. yüzyılın ilk çeyreği içindeki Türk toplumunda bu iki konunun yan yana düşünülmesinin zorluğunu hatırlatarak, Kaynak’ın geniş görüşlü kişiliğine dikkat çeker. Öğrenimi ilâhiyat olduğu halde kartını ‘*bestekâr*’ diye bastıran, mesleği imamlık olduğu halde film ve revü müzikleri besteleyen ve saz çalmadığı halde sazıcılara âdeta kök söktüren bir sanatkâr oluşunu dile getirir. Ona göre Kaynak, aynı zamanda, sapsade, dupduru, apaçık bir Türkçenin de savunmasını yapmıştır. Bu ifadelerde geçen, bestecinin kartvizitindeki “Hafız” ifadesini “Bestekâr” olarak değiştirmesi iki türlü yorumlanabilir. Birincisi, yoğun bestecilik döneminde belirginleşen estetik kişilikle ilgili bir tasarruf; ikincisi, moderniteyle gelen göreceli kimlik değişimin eylemsel uzantısı.

Eserlerinin yurt geneline yayılmaya başladığı 1930’lu yıllarda Türkiye’de henüz bilinmeyen, ya da üzerinde pek durulmayan telif hakları konusunda önemli çalışmalar gerçekleştirdiğini görmekteyiz: Fikir ve sanat eserlerini üretenle tüketenin haklarını yasal çerçevede düzenleyen çalışmalar, bu ülkede çok daha sonraları pratiğe dökülebilmiştir. Kaynak’ın 30’lu yıllarda bu türden bir çalışmayı başlatmış olması, psikolojik açıdan bazı ipuçları içermektedir. Aile ocağında temelleri atılarak yaşamının bu dönemine kadar gelişip olgunlaşan dindar kişilik devam etmektedir. Hocası Melek Efendi ile başlayıp, Cemalettin Efendi, Kâzım Uz ve Emin Dede’nin katkılarıyla gelişen

estetik kişilik, meyvelerini vermeye başlamış; plâklarla, notalarla, emisyonlarla ülkenin her köşesine ulaşmaktadır. Sanatçının, bu üretkenliğinden ve hizmetlerinden beklenen maddî-manevî getiriye elde etmesi, son derece doğal bir davranış olarak kabul edilmelidir. Bu durum kendini kanıtlamış başka sanatçılarda da görülmektedir. Örneğin Batı dünyasının önemli bestecilerinden J. S. Bach'ın, daha sağlığında iken basılan yapıtlarının, büyük ölçüde Almanya'da ve bir ölçüde tüm Avrupa'da heyecan uyandırdığı belirtilir (Finkelstein, 2000, 409). Bunu, üretkenliği motive edecek bir unsur olarak görmek gerekir. Burada dikkatimizi çeken husus, sanatçının ekonomik kimliğinin belirgin olarak öne çıkmasıdır. Spranger (2001)'in araştırmasında sözü edilen kişilik tiplerinden “dindar”, “estetik” ve “ekonomik” tiplerin Sadettin Kaynak'ta iç içe geçmiş olduğu görülmektedir. Öztuna (1990, I, 436), onun ticari ilgilerini sağlam tutan akıllı bir kişi olduğunu, iyi para kazandığını, yüksek musiki çevresinde olmasa bile halk arasında çok ün yapıp sevildiğini kaydeder. Şen (2003) de, sanatçının ticari duyarlılığına ilişkin epeyce belgeye çalışmasında yer vererek, onun, kazandığı paranın kıymetini bilen, gereksiz harcamalardan kaçınan, geçimini ve sorumluluklarını kimseye muhtaç olmadan yerine getiren bir kimse olarak niteler. Bu nedenle ticari ilişkilerinde katı bir insan olarak tanıtıldığını ifade eder. Bestecinin telif haklarına ilişkin bir röportajında, ekonomik kimliğine yönelik ipuçları görülür. İlgili bölümü alıyoruz:

“...Böyle herkesin ağzında dolaşan bir tek şarkı meselâ Amerika'da bir bestekârı milyoner edebilir. Siz meşhur şarkılarınızdan ne kazandınız? Faraza “Saçlarıma ak düştü” size para olarak ne temin etti?

Sadettin Kaynak sıkılğan gözlerle odanın bir köşesini tamamıyla kaplayan dosyaları işaret etti:

- Hesap meydandadır, dedi. “Saçlarıma ak düştü” şarkısı benim cebime ancak bin lira düşürebilmiştir. Biz plak satışından yüzde altı alırsız. Bir plak 125 kuruşa satılır. Yani her plaktan aşağı yukarı bestekârın eline yedi buçuk kuruş düşer. Plak satışı da kitap satışı gibi pek nazlıdır. Meselâ bir plağın 10.000 tane satış yapması büyük bir mazhariyettir. Eserlerimin arasında da “Saçlarıma ak düştü”, “Dizlerine kapansam” gibi pek talihlileri bu mazhariyete erişmiştir. 10.000 satılan bir plaktan biz 750 lira alırsız. Haydi, nota vesaire ile 1000 lira diyelim. Maalesef yaptığımız bestelerden telif hakkı alamıyoruz. Henüz bu hususta hazırlanmış bir kanunumuz yok. Hâlbuki Avrupa'da meselâ bir vapurda yemek esnasında bir parça çalınsa bile bunun bestekârına telif hakkı gönderildiğini işitiyoruz.” (Şen, 2003, 401-402).

Yoğun bestecilik dönemindeki bir başka önemli gelişme de, 1926'da evlendiği eşiyle 1940'dan itibaren ayrı yaşamaya başlamalarıdır. Bu ayrılık ömür boyu sürmüş, tekrar bir araya gelmemiştir (Şen, 2003, 19). Kaynak eşinden ayrıldığı sırada 45 yaşında, yani yetişkinliğin orta evresindedir. Hökelekli bu aşamayı “orta yaş” olarak adlandırarak, bireyin bu yıllarda önemli psikolojik değişiklikler yaşadığını, adeta “kendisiyle hesaplaştığını” kaydeder. Gençlik ideallerinin ne düzeyde gerçekleştiği, hayattan beklentilerle elde edilenler arasındaki farkların niceliği gibi konuların sorgulandığı bu dönemde, genellikle tatminkâr bir sonuca ulaşamaması yüzünden, karamsarlık, ümitsizlik, hayal kırıklığı gibi psikik deneyimler yaşanabilmektedir. Bunlar, bireyin orta yaşa uyumunu zorlaştıran faktörler olarak değerlendirilir (Hökelekli, 2005, 284). Peker de aynı görüşleri paylaşarak, orta yaşın çoğunlukla endişe, huzursuzluk ve çatışmalar meydana getirdiğini vurgular ve bunlardan kurtulmak isteyen kişinin dine karşı daha fazla ilgi duymaya başladığını, buna karşılık bazı kişilerde dini reddetme eğiliminin görüldüğünü açıklar (Peker, 2003, 175-176). Kaynak'ın eşinden ayrılışı, orta yaştaki içsel çatışmalarla ortaya çıkan bir fenomen olarak değerlendirileceği gibi, sanatçının bu yıllarda ivme kazanan estetik ve toplumsal aktivileriyle de ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda Fowler'ın orta yaş tespitleri de dikkat çekicidir. Fowler bu dönemde çelişiklik tecrübesi ile bir bütün olarak dünyaya yönelik derinlik ve sorumluluk tecrübesi yaşandığını ileri sürer ve bunu “pekiştirici/birleştirici inanç” olarak adlandırır. Döneme ait temel eğilimler, yaratıcılık ya da durgunluktur. Kişilik, ailede ve toplumda sürdürülen aktivitelerle geliştirilir ve geleceğe yönelik çaba harcanır. Diğer durumda ilgi, maddî rahatlığa ve ruhsal sağlığa yoğunlaşır (Holm, 2004, 97-101). Bu aşama, Sadettin Kaynak için durgunluk değil, Fowler'ın ifadesiyle dünyaya yönelik sanatsal çalışmaların yoğun olduğu yıllardır. Eşinden ayrılışı, inancın bir ölçüde geri plana düşmüş olabileceği olasılığını akla getirmektedir. Çünkü Yapıcı (2007, 71), dinî bağlılıkları kuvvetli olanlar ve ibadetlerini yapanların, aile ile ilgili geleneksel değerleri daha fazla önemsediklerini belirtir. Kaynak'ın bu yıllarda dindarlıktan ziyade, yoğun estetik aktivite ve bağlı olarak refah düzeyindeki yükselişin de etkisiyle geniş bir açılım içerisinde olduğu gözlenir. Kısaca bestecinin estetik kimliği baskındır denilebilir. Spranger'e göre estetik tip, kendi alanını, yani sanatsal yaratmanın etkilerini güçlendirmek için doğal olarak, dışsal araçlar bulur. Bunlar, cezbedici görünüş, giysiler, yaşadığı muhitin estetik güzelliği, retorik telkin (hitabet, belagat) olarak sıralanır (Spranger, 2001, 213). Bestecinin bir dönem giyimine fazlasıyla özen gösterdiği, ilerleyen yıllarda yine şık, ama biraz daha mütevazı davrandığı, erken yaşta saçlarının

dökülmesi yüzünden, biraz da günün modasına uyarak fötr şapka kullandığı (Şen, 2003, 20) dikkate alınırsa, Spranger'in tezi doğru kabul edilebilir. Sanatçının yaşadığı çevre de estetik gelişimle paralellik göstermektedir. Sultan Selim Camii'nin lojmanından sonra, Fatih Kızıtaşı'nda yaptırdığı bir evde, daha sonra Bebek'te bahçe içerisinde bir köşkte yaşamıştır. Bir süre de Cihangir'de ikamet eden besteci, Sıraselviler'deki Kaynak Apartmanında da uzun süre oturmuştur. Rahatsızlığından sonra Kadıköy Koşuyolu'nda müstakil bir evde yaşamıştır (Şen, 2003, 19).

Bestecinin “Kaynak” soyadını da estetik bağlamda değerlendirebiliriz. Soyadı kanununun kabulünden sonra, uzun süre kendisine uygun soyadı bulamayan sanatçı, Fatih'teki evinin en üst katında oturup daldığı bir sırada, bestelerinin birbiri ardınca gelişinin kaynağını düşünürken, “Kaynak” soyadını almasının uygun olacağına karar vermiştir (Şen, 2003, 19).

Sanatçı retorik telkin konusunda da başarılıdır. Hatipliğin etkisiyle çok düzgün konuştuğu, Kur'an tilâvetinde olduğu gibi hatipliğiyle de arandığı belirtilir. Oğlu Feyyaz Kaynak, babasının cemaate hitap edeceği zaman, çok ciddi hazırlandığını, bir sınav disipliniyle konuyu ezberledikten sonra, inandırıcı ve ikna edici bir tonda anlatmaya özen gösterdiğini anlatır. Okumak yerine, ezberden konuşmayı her zaman tercih ettiğini söyler. Öğrencileri Karaca ve Kibritçioğlu da hitabetinin çok güçlü olduğu, cemaati heyecan verici konuşması ile galeyana getirdiği, şiirsel dualarla âmin diyenleri coşturduğu konusunda hemfikirdirler (Şen, 2003, 55).

Dolayısıyla, Spranger'in ileri sürdüğü görüşlerin Kaynak'ın yaşamında doğrulandığı gözlenmektedir. Bestecilikteki başarısıyla gelen maddi rahatlığın da etkisiyle değişiklik, yenilik, ruhsal sağlık vb. arayışlar, besteciyi eşinden uzaklaştıran diğer etkenler olarak düşünülebilir. Bu gelişmeleri, bestecinin günbegün gelişen sosyal çevresi ve çağdaşlığın kendine özgü çekiciliğiyle de ilişkilendirmek mümkündür. G. Lukács (2001, 135): “...*Yeni dünyanın çekiciliğine kapılmak, kendini o dünyaya vermek, başka alanlarda rastlandığından çok daha koşulsuz gerçekleşebilir*” der. Tüm bu anlatılanlara rağmen sanatçının eşinden ayrılmasını, sıradan geçimsizlik sürecinin klasik bir sonucu olarak değerlendirmek de mümkündür. Böyle olsa bile, sözü edilen olasılıkların bu gelişmeyi hızlandırdığı düşünülebilir.

Burada tekrar belirtmeliyiz ki Kaynak, her ne kadar din-yoğun bir yaşamdan sanat-yoğun bir sürece yönelmişse de, temel dinsel pratiklerden tümüyle vazgeçmiş değildir. Eşiyle ayrı yaşamaya başladıktan sekiz yıl kadar sonra dinsel kimliğin yeniden belirginleşmeye başladığı görülür. Sanatçı bu sıralarda 53 yaşında, yaklaşık olarak

yetişkinliğin ileri aşamasındadır. Burada dinî kimliğinin öne çıkmasını, orta yaşın getirdiği problemleri aşarak, bir tür öze dönüş biçiminde değerlendirebiliriz. Hac pratiği için izin verilmeyen yıllarda sanatçının hac serüveni, zihnindeki dindarlığın bilinç düzeyinde tekrar canlanışının bir göstergesi niteliğindedir. Öyküyü kısaca anlatalım. Bir film şirketi, 1948 yılında film seçmek amacıyla Mısır'a gitmek üzere besteciye teklifte bulunur. Kendisi yurt dışına çıkabilmek ve hac görevini bu seyahat içerisinde gerçekleştirebilmek amacıyla teklifi kabul eder. İstenilenleri çok çalışarak kısa zamanda tamamlayıp, kalan sürede hacca gidebilme koşulunu ileri sürer. Hac masrafları için "öz be öz param olsun" düşüncesiyle Fatih'teki bir arsasını satan sanatçı, bu ibadetini Mısır yolculuğu içerisine sıkıştırır. Hacca gittiği tarih olarak bazı kaynaklarda 1945 yazılıdır. Ancak, bestecinin vasiyetinde bu tarih 1948 olarak geçmektedir (Şen, 2003, 60). Hac sırasında da sanatsal aktivitelerini sürdüren sanatçı, "Yâ sâhibe'l-cemâli" dizesiyle başlayan Arapça şiiri Kâbe'de asılı iken okur ve besteleyerek notasını Türkiye'ye gönderir. Öğrencileri de hac dönüşü bu ilahiyi okuyarak karşılamak suretiyle onu ağlatan güzel bir jestte bulunurlar ([http: 3](http://3)). Şiir şöyledir:

Yâ sâhibe'l-cemâli ve yâ seyyide'l-beşer yâ Resûlallah
 Min hüsnike'l-münîri lekad nüvvira'l-kamer yâ Resûlallah
 Lâ yümkinü's-senâü kemâ kâne hakkuküm yâ Resûlallah
 Min hüsnike'l-münîri lekad nüvvira'l-kamer yâ Resûlallah (14426)

Türkçe anlamı:

Güzellik sahibi ve insanlığın efendisi, Allah'ın resûlü!
 Senin hoş ve güzel aydınlığından ay aydınlanmıştır Allah'ın resûlü!
 Hak ettiğin şekilde seni övmek mümkün değildir Allah'ın resûlü!
 Senin hoş ve güzel aydınlığından ay aydınlanmıştır Allah'ın resûlü!

Hz. Peygamber'i deruni bir muhabbetle öven bu şiirin Kaynak tarafından bestelenmek üzere seçilmiş olması, onun peygamber sevgisi ve dindarlığının bir başka göstergesi olarak yorumlanabilir. Sanatçının hac sırasındaki beste faaliyeti, Dede Efendi ile benzeştiği yönlerinden biridir. Dede Efendi de aynı şekilde, Yunus Emre'nin "Yürük değirmenler gibi dönerler" (14416) dizesiyle başlayan şiirini hac sırasında şehnaz makamında bestelemiştir.

Kaynak'ın Sultan Ahmet Camii serüveni, kendi ifadelerinde "1953 tarihinde *Sultan Ahmet Camiine ikinci imam tayin olunmuştum*" şeklinde geçmektedir. 20 Kasım 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesinde verilen, "*Bestekâr Sadeddin Kaynak Sultan Ahmet Camii'ne imam oldu*" (Şen, 2003, 60) başlıklı haberle kendi beyanı arasında iki yıl fark

dikkat çekmektedir. Bu sıralarda çok ünlü bir sanat insanı olduğundan, bu atamanın toplumda heyecana neden olduğu ifade edilir. Cumhuriyet gazetesindeki haberin, besteciyle yapılan bir röportajla genişletildiği belirtilir. Sanatçının bu röportajında çizdiği Müslüman profilinde, Atatürk'ün meclislerinde aldığı ruhsal enerjinin izlerini, iç dünyasında sentezleyip yorumladığı haliyle görmek mümkündür. Dindarlık anlayışını ve o yıllardaki diğer faaliyetlerini anlattığı bölümü alıyoruz:

“...Dinimiz gayet asil ve nezih bir dindir. Yobazlığa hiçbir zaman cevaz vermez. Müslümanlık demek yakası kirli, yağlı insanlar demek değildir. Temiz giyineceğiz, insan gibi yaşayacağız. Sakalıma bakmayın! Daha yeni bıraktım. Biraz gelişsin. Yan taraflarını alacağım. Yalnız çenemde bırakacağım. Her hususta numune olmak istiyorum. Dinin emrettiği şekilde hurâfeden arî bir insan olarak beni göreceksiniz. Bu iş feragat isteyen bir iştir. Her şeyimi bırakıp buraya geldim. Maddî ölçüler buradan daima uzaktır. İmamlıktan bir ayda kazandığımı, bestekârlıktan bir gecede kazanırım. Fakat memleket çapında bir işe girişilmiştir. Adam yetiştirmek ve imamlıkları ehliyetli ellere tevdi etmek lâzımdır. İstanbul'daki hâfızlık kursunu da ben idare ediyorum. Çocuklara nota öğretiyoruz. Talebeleri fennî noktadan da teşhiz etmekteyiz” (Şen, 2003, 52).

Röportajın şu cümleleri dikkat çekicidir: *“Bu iş feragat isteyen bir iştir. Her şeyimi bırakıp buraya geldim. İmamlıktan bir ayda kazandığımı, bestekârlıktan bir gecede kazanırım. Fakat memleket çapında bir işe girişilmiştir. Adam yetiştirmek ve imamlıkları ehliyetli ellere tevdi etmek lâzımdır.”* Bu görüşlerini dile getirdiği sırada 56 yaşında, psikolojik açıdan ileri yetişkinliğin sonlarını yaşayan Kaynak'ın cümlelerinde, yaşanmış bir sürecin ardından gelen taze bir başlangıcın, kişisel-dinsel-toplumsal ifadesi saklıdır. Yaklaşık bir yıl öncesine kadar minarelerden okunan Türkçe ezan, orijinal dilinde okunmaya başlanmıştır. Besteci, uzun bir süre ara verdiği din görevliliğine yeniden dönmüştür. Sözlerinde, var olan din görevlilerine ilişkin genel bir hoşnutsuzluk hissedilir. Yukarıdaki sözler Kaynak'ın, öncesinden daha çağdaş bir anlayışla ve kendi ifadesiyle “her şeyinden feragat ederek” kararlı ve net bir tercihle dinî olana yöneldiği anlamına gelir. Din psikolojisinde bu gelişmeler, bu yaşların kendine özgü karakteristiklerinden kabul edilmektedir. Holm (2004, 101), ileri yetişkinlik aşamasında, benlik bütünlüğü ya da umutsuzluğun bu dönemin temel eğilimleri olduğunu öne sürer. Ona göre insan, artık geçmiş hayatına dönüp bakar; ölüm bilinç alanında yer tutar. Geçmiş hayata yöneltilmiş bu bakış ya huzur verir ya da umutsuzluğa ve oynanan rollerle ilgili nefrete yol açar. Yetişkinliğinde büyük hayal kırıklıkları ve

derin hoşnutsuzluklarla karşılaşanlar, bu dönemde kolayca umutsuzluğa düşerler. Holm'ün bu düşünceleri, Hökelekli (2005, 284) ve Peker (2003, 175,76)'in orta yaş döneminde bireyin “kendisiyle hesaplaşması”na ilişkin görüşleriyle örtüşmektedir. Bu açıdan Kaynak'ın sözleri, içsel bir sorgulama, yargılama ve hesaplaşma sürecinin ardından verilen net zihinsel kararın sözel dışı vurumu niteliğindedir.

Kaynak, bir yandan Sultan Ahmet'teki görevini, diğer yandan bestecilik çalışmalarını yürüttüğü yoğun fiziksel ve zihinsel süreç içerisinde yorgunluk belirtileri göstermeye başlar. “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” filminin müzikleri üzerinde çalıştığı bir sırada, fenalaşarak oturduğu sandalyeden düşer. Beyin kanaması geçiren sanatçının sol tarafına felç gelmiştir. Bu olayın tarihinde de bir çelişki söz konusudur. Sanatçının ifadelerinden, rahatsızlandığı tarih olarak 1955 anlaşılmaktadır. İfadesi şöyledir: *“Feridun Fazıl Tülbentçi'nin yaptığı ‘Yavuz Sultan Selim Ağlıyor’ filminin bestesi esnasında nezf-i dimağiye duçar olarak (beyin kanaması geçirip) felç oldum. 2 sene evvel 1953 tarihinde Sultan Ahmet Camii'ne ikinci imam tayin olunmuştum”* (Ünlü, 1999, 7). Ancak, 1958'de hazırlanan vasiyetnamesinde geçen *“Tamam altı yıl oldu felç geleli”* ifadesine göre bu tarih 1952'ye rastlamaktadır.

Bestecinin yaşadığı dinî inanç ve tecrübeye dair fikir vermesi açısından, rahatsızlığı sırasında ve sonrasındaki gelişmeleri, öğrencisi Alâeddin Yavaşca'nın anlattıklarından özetleyerek aktarıyoruz.

Yavaşca ihtisas döneminde bir gün, hocası Kaynak'ın fenalaşıp oturduğu sandalyeden düşerken “Alâeddin” ve “Zeki Arif” dedikten sonra kendini kaybettiğini öğrenir. Bilgilendirmek ve yardım istemek amacıyla Zeki Arif Bey'in (Ataergin) ofisine ulaştığında, onu hazırlık yaparken bulur ve birlikte hastaneye doğru yola çıkarlar. Yolculuk boyunca bir şeyler okuyan Ataergin, hastane odasında bir süre daha okumasını sürdürdükten sonra Kaynak'ın yatağına yaklaşarak iki eliyle başını sıvazlar ve *“İnşaallah aramızda sohbet de nasip olur”* der. Beyin kanaması sonucu sol tarafına felç gelen besteci, konuşabilecek kadar iyileştikten sonra Yavaşca'nın sorusu üzerine, Zeki Arif Bey'le önceden hiç görüşmediğini de belirttiği açıklamasında, sandalyeden düştüğü anı şöyle anlatır: *“Vallahi! Sanki bir rüyaydı gördüğüm. Karanlıktan nur misali bir el çıktı ve arkasından ‘Ben Abdülkadir Geylâni, Alâeddin'i bul, sana Zeki Arif'i getirsin’ dedi. Sonrasını hatırlamıyorum, işte öyle bir rüyaydı”* (Şen, 2003, 31-33).

Abdülkadir Geylâni, tasavvuf dünyasının önde gelen isimlerinden biri olarak anıldığı için Kaynak'ın bu rüyası, daha önce sözünü ettiğimiz tasavvufi yönünün bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Öztuna (1990, I, 436), bestecinin gençlik yıllarında

Mevlevihanelerde ayin okumaya kadar pratik faaliyetlere katıldığını belirtir. Mevlevihanelerin, başından beri sanat, edebiyat, inanç ve inancın ileri tecrübesi olan tasavvuf kültürünün önemli merkezlerinden biri olarak faaliyetlerini sürdürme gelen mistik ve estetik deneyim mekânları olduğunu önceki açıklamalarımızda belirtmiştik. Sanatçının hemen tüm hocalarında, bu mekânlarda bulunmanın ya da ilgi duymanın sonucunda tasavvuf etkilerinin görüldüğünü de aktarmıştık. Kaynak'ın, Mevlevi dergâhları dışındaki tasavvuf tecrübelerini kendi notlarından öğreniyoruz. Emin Dede ile ilgili anılarında şunları anlatır:

“Bir zikir gecesi Haseki Hastanesi’nin karşısında bulunan Kadirî Dergâhına gittik. Emin Efendi, ağabeyi Ömer Vasfî Efendi, ben ve meşk arkadaşım Hafız Kemâl Batanay beraberdik. Zikrin ortasında durak⁵ okuyacaktık. Emin Efendi şah ney ile bir taksim yaptı; biz hüzzam durağa girdik. O geceki feyz ve neş’eyi maneviyeyi tarif edemem. Senelerce bu zevk sürdü ve o gece tekkede bulunanlar bundan pek uzun bir zaman bahsetmişlerdir” (Şen 2003, 80; Kaynak, http 4).

Bu anının devamındaki bilgilere göre sanatçının bu tekkeyi zaman zaman ziyaret ettiği anlaşılmaktadır. Bu ziyaretlerin, 1924’te tekke ve zaviyelerin kapatılmasına dek sürdüğünü tahmin ediyoruz. Bestecinin, deyim yerindeyse iradesinin elinden alındığı ve kendinden geçmek üzere olduğu bir anda bir tasavvuf büyüğünü görmesi şeklindeki mistik tecrübeler “normal dışı” değil “normal üstü” (Peker, 2003, 181) ya da “ekstrem vak’a” (Egemen, 1952, 12) kabul edilmektedir ve genel geçer ilkeler olduğu düşünülmemelidir. Dolayısıyla bu özel deneyim, Kaynak’ın iç güdümlü (deruni) bir dindar olduğunun bir başka göstergesidir. Holm, Allport’un “dinî oryantasyon ölçeği”ni kullanarak yaptığı araştırmalarda, dinî mistik faktörler ile iç güdümlü dindarlık arasında güçlü bir ilişki tespit edildiğini, fakat dinî mistik faktör ile dış güdümlü dindarlık arasında hiçbir ilişki bulunamadığını ifade eder (2004, 116). Bestecinin rüyası bu sonuçları doğrular nitelikte bir gelişmedir.

Ayrıca rüyalar psikanalizcilere göre, bilinçaltına itilmiş arzuların sembollerle ifadesi olduğu için (Peker, 2003, 241), Kaynak’ın rüyasını bu bağlamda ele almak da mümkündür. Ancak bu rüyanın, psikanalitik teoriden ziyade, tasavvufi disiplin içerisinde daha anlamlı açıklanabileceğini düşünüyoruz.

⁵ Durak, dinî musikide bir beste formudur. Sözleri Allah’ın vasıflarını içeren şiirlerden seçilir. Tekkelerde ayin icra edilirken dinlenme anında toplu veya bir kişi tarafından okunurdu. Durakların ifadesinde ruh ve beden yorgunluğunu giderici, rahatlatıcı bir özellik vardır (Özalp, 1992, 54).

Sanatçının rahatsızlık sonrası yıllarını, yaşlılığın başlangıcı olarak değerlendirebiliriz. Holm (2004, 104), yaşlanmakta olan pek çok insanın, güçlü bir yalnızlık duygusu yaşadığını belirtir. Yaşlının doğru dürüst bir işinin olmadığına, eskiden olduğu gibi kendisine ihtiyaç duyulmadığına dikkat çeker. Bu evrede yaklaşan bir hastalık ve ölüm korkusu doğabileceğini anımsatır. Avrupalıların bu aşamada kilise yardımına ihtiyaç duyduklarını dile getirir. Türk toplumunda ise, gençlerden ziyade yaşlıların ibadete ve ibadethanelere yönelişi, Batı dünyasındaki yaşlı psikolojisinin Türk toplumu için de geçerli olduğu anlamına gelmektedir. Hökelekli (2005, 286)'nin yaşlılık devresine ilişkin sözlerinde de güçlü bir muhakeme duygusu, yalnızlık, akranların birer birer kaybedilmesi, soyutlanma, toplumsal statü ve saygınlığın yitirilmesi, ölüm gerçeği ve korkusu, yok oluşun kaçınılmazlığı ve idraki gibi kavramlar öne çıkmakta, dinî inançların yaşlılar için önem taşıdığı vurgulanmaktadır. Bu aşamada yaşlı, geçmişini onarma çabasına girebileceği gibi, önceki dönemde yaşadığı dinsel hayatın zirvesine de ulaşabilmektedir. Yaşlanan insanın zihninde ve duygularında önemli ölçüde donuklaşma görülmekte, birey ağırbaşlı, kararlı, kaderci bir tevekkül ve teslimiyete bürünmektedir. Peker, Hökelekli'nin görüşlerine ek olarak, yaşlılıktaki "egoizm" ile "para ve mal düşkünlüğü"ne (2003, 177) dikkat çeker.

Sadettin Kaynak yaşlılık yıllarını, yukarıda sözü edildiği gibi yalnızlığın, fiziksel donukluğun, estetik durgunluğun baskın olduğu bir süreç olarak yaşamaktadır. Öğrencisi Hafız Ahmet Kibritçioğlu, bu yıllarda sanatçıyı Samsun'daki evinde konuk edişini anlattığı anılarında, bestecinin yalnızlığını şu sözcüklerle dile getirir: "...*Hocam Sadettin Kaynak yatağa düştükten sonra kendisini ziyarete gelen yakınlarından ve dostlarından arta kalan uzun yalnızlıklarını iki şeyle giderirdi. Birincisi dört elle sarıldığı, hasta yatağından yapmaya çalıştığı ibadeti, diğeri de yanı başından hiç ayırmadığı radyosundan büyük bir titizlikle dinlediği Türk müziği programlarıydı*" (Şen, 2003, 35).

Kaynak'ın yaşlılık dönemindeki yalnızlığını, terk edilmişliğini, toplumsal statü ve saygınlığının çabucak çiğnenişini ilginç bir gelişme ile örneklendirelim. Besteci için 1954 yılında Açıkhava Tiyatrosunda düzenlenen jübile başarısızlıkla sonuçlanır. Kendilerinden söz alınan ve ilanlara adları yazılan birçok sanatkar geceye katılmamışlardır. Gecede büyük emeği geçen Safiye Ayla ise, erken saatlerde gelip, rahatsızlığını gerekçe göstererek okumadan ayrılmıştır. Önemli icracılardan geceye katılan tek kişi Münir Nurettin Selçuk olmuştur. Beklenen sanatçılar gelmeyince, isimleri bilinmeyen birkaç okuyucuyla seyirciler gecenin geç saatlerine kadar

oyalanmışlar, gelişen olaylar nedeniyle ışıkları söndürerek geceyi sonlandırmak zorunda kalmışlardır. Ülkü Erakalın'ın, seyirciyi hayal kırıklığına uğratan bu organizasyonu eleştirdiği yazısı, 26 Ağustos 1954 tarihli Radyo Âlemi'nin 79. sayısında yayınlanmıştır. Yazının son paragrafında şu ifadeler yer alır: “*Böyle gecelerde şahsi kaptisler unutulmalıdır... Sanatkârlarımızdan; musikimize senelerce emek vermiş, yüzlerce eser hediye etmiş bir bestekârın gecesine koşarak gelmelerini ve büyük bir zevkle okumalarını beklerdik. Sadettin Kaynak'ın jübilesi isim ve şöhretine yakışan bir şekilde kutlanamadı... Yazıklar olsun!*” (Ünlü, 1999, 9-10).

Bu dönemde besteciyi yalnız bırakmayan öğrencisi Kibritçioglu'nun şu sözleri, onun dinsel pratikler konusundaki duyarlılığını gösterir: “*...Hasta yatağında, müezzin 'Allahu ekber' dediğinde, teyemmüm tuğlasını ister, teyemmüm eder ve sonra kıbleye yönelip, namazını o şartlarda kılardı*” (Şen, 2003, 59).

Sanatçı vasiyetini 16 Aralık 1958'de hazırlamış, ölümünden 12 gün sonra 16 Şubat 1961 tarihli Hayat Mecmuasında Orhan Tahsin imzasıyla yayınlanmıştır. Son bölümünü alıyoruz:

“*Peygamber 63 sene yaşadı. Ben de 63 yaşındayım. Allah'dan diliyorum ki bu sene öleyim. Tamam altı yıl oldu felç geleli. Bu senenin sonunda altı sene dolacak. Bu evde benim bir pardesüm, iki kat elbisem, bir bavulum, bir radyom, bir buzdolabım var. Bunları Gülfıye'ye bırakıyorum. Benim evimde birikmiş param yoktur. Emr-i Hak (ölüm) vâki olduğu zaman, Sıraselviler'deki apartmanımın 1, 3, 9 numaralı dairelerinden kiralar alınıp cenazemin teşhiz ve tekfinine sarf edilsin. Cenaze namazım Nuruosmaniye Camii Şerifi'nde kılınsın. Merkezefendi'de kabrim hazırdır. Kabir taşımlı Gülfıye yaptırır. Yazılacak şey şudur: 'Sultan Selim Camii Şerifi Baş imamı ve Sultan Ahmed Camii Şerifi ikinci imamı ve hatibi meşhur bestekâr Hacı Hafız Sadeddin Kaynak'ın ruhuna Fatiha*” (Ünlü, 1999, 8; Şen, 2003, 61).

Sağlıklı günlerinde çok iyi gelir elde etmiş olmasına rağmen, son yıllarında hastane ve ilaç masraflarını karşılayamaz duruma düşen bestecinin şu sözleri psikolojik açıdan dikkat çekicidir: “*Peygamber 63 sene yaşadı. Ben de 63 yaşındayım. Allah'dan diliyorum ki bu sene öleyim.*” Sanatçı bu cümleleriyle, Hz Peygamber'e duyduğu deruni sevgi ve saygının yanında, ölümle barışık ve onu karşılamaya hazır olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kanımızca bu cümleler, onun dindarlığı konusundaki samimiyetinin bir diğer göstergesidir. Çünkü ölüm düşüncesi, insanların büyük çoğunluğunda korku ve kaygıya yol açarken (Tanhan & Arı, 2006, III/II, 45), sanatçıda bir dilek olarak belirmektedir. Aydın'a göre ölüm korkusu, ölümün acı veren bir hadise

olduğu düşünce ve inancından kaynaklanabilmektedir. Ayrıca insanın sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin yitirilmesi de ölüm korkusuna yol açabilmektedir (Aydın, 2001, 236, 237). Cüceloğlu (2005, 367), Türk toplumunda ölümün Allah'ın emri olarak bilindiğini ve dinine bağlı inançlı bir kişinin, ölümü yaşamın diğer olayları gibi doğallıkla kabul etmesinin beklendiğini ifade eder. Saint Augustine'den "*İnsanın gerçek benliği ancak ölümün karşısında doğar*" deyişini aktaran Yalom, her büyük düşünürün ölüm hakkında düşündüğünü ve yazdığını belirtir. Bunlardan birçoğu ölümün, hayatın kaçınılmaz bir parçası olduğunu ve ölümün hayat boyu düşünülmesinin hayatı yoksullaştırmaktan çok zenginleştirdiği sonucuna varmıştır. Yalom bu açıklamalarından sonra, ölümü hatırlatan ya da ölüme yaklaştıran deneyimler yaşayan bireylerin, yaşamdan, öncesine oranla çok daha fazla lezzet aldıklarını örneklerle anlatır (Yalom, 2001, 51-69). Aydın (2001, 235) da ölümün felsefede özellikle hayatın anlamı ve öneminin dile getirilmek istendiği yerlerde söz konusu edildiğini vurgulayarak, iyimser ve kötümser dünya görüşlerinin oluşmasında ölümle ilgili düşünce ve inanışların büyük pay sahibi olduğunu ifade eder.

Kaynak'ın mensubu bulunduğu İslâm inancında ölüm üzerinde çokça durulmakta, gerek Kur'an-ı Kerim'de gerekse Hz. Peygamber'in hadislerinde oldukça fazla işlenmektedir. Kur'an ayetlerinden yaklaşık altmış kadarı, direkt olarak ölüm kavramını konu edinmektedir (Kur'an, 30,31). "*Her nefis (insan) ölümü tadacaktır*" (Âli İmran / 185) ayeti bunlardan biridir. Hz. Peygamber'in birçok hadisinde de ölüm ve ölüm sonrası yaşamı işlediği bilinmektedir. "*Lezzetleri yok eden ölümü çokça hatırlayınız*" (Aclûnî, I, 165) bu hadislerin en bilinenlerinden biridir. Kaynak, dinsel kimliğinin de getirdiği bir rahatlıkla ölüm olgusunu stres kaynağı yapmak yerine, geçici dünyanın zahmetlerinden kurtulup, sonsuz yaşamın nimetlerine ulaşabilme süreci biçiminde görüyor olmalıdır.

Bestecinin vasiyetinde, mezar taşına yazılmasını istediği ifadeler de inanç açısından anlam taşımaktadır. Hafızlığın, imamlığın, onun dünyasındaki seçkin yerinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Zaman içerisindeki söylevlerinde, özellikle hafızlığına ilişkin vurguları dikkat çekicidir. Bir öğrencisine, "*Yüce Allah'ın bana en büyük ikramı ve lütfu, kendi kelâmını ezberime almayı bana nasip etmiş olmasıdır*" (Şen, 2003, 45) sözleriyle hafızlığına yönelik şükür duygularını dile getirir. Ali Rıza Avni'ye biyografisini dikte ettirirken, "*Evlât, benim için ilerde yazacağın veya senden isteyecekleri tercüme-i halim (hayat hikâyem) için yazılanların başına 'hafız' demeyi sakın unutma*" (Şen, 2003, 43) sözleri de bestecinin hafızlığa verdiği değeri göstermesi

bakımından ilginçtir. Bu tür ifadeler, psişik hallerin belli konulardaki samimi dışa vurumu olarak değerlendirilebilir. Egemen (1952, 22), karmaşık ruhsal durumların araştırılmasında en sağlam yolun, insanın kendi ruhunda yapacağı gözlemlere dayanacağını vurgular. Bu bakımdan Kaynak'ın sözleri, dindarlığının mahiyeti konusunda yeterince bilgi verici niteliktedir.

Kaynak, 03 Şubat 1961 Cuma sabahı Haydar Paşa Numune Hastanesinde yatarken öğrencileri onu ziyaret ederler. İçlerinden Hafız Abbas'a Kuran-ı Kerim okutan sanatçı, onlar gittikten sonra 12.00 civarında namazını kılar. 18 yıldır birlikte olduğu bakıcısı Gülfiye Hanım'a son söz olarak “*Ben Allah'ın huzuruna gidiyorum hakkını helal et*” der (Şen, 2003, 38). Bu sözler, bir dindarın huzur ve teslimiyet içerisinde Allah'a yönelişinin kısa ifadesidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL GELİŞİMİ VE SANATININ ESTETİĞİ

4. 1. Sanatsal Gelişimi

Sadettin Kaynak'ın sanatçı kimliğinin anlaşılmasında kolaylık sağlaması bakımından, sanat kavramı üzerinde kısaca durmak istiyoruz. Sanat psikolojisi açısından sanat, algılamalarımızın, bizde var olan duygu ve heyecan durumlarıyla uyum göstermesi olarak tanımlanmaktadır. Bir sanatçının ürün vermesindeki amaç, duymakta olduğu his ve heyecanları başkalarına da aktarmak biçiminde özetlenebilir. Bu aktarma işini nesnel olarak üstlenen ise sanat ürünüdür (Erinç, 2004, 100).

Sanatçının niçin eser verdiği sorusu bireysel psikolojinin sınırları içerisinde yanıtlanabilir. Tartışmasız toplumsal psikolojinin de payı büyüktür, ama öncelik bireysel psikolojiye verilebilir. Freud, kurucusu bulunduğu psikanalitik kuramı çerçevesinde, davranış nedenlerinin bilinçte değil bilinçaltında aranması gerektiğini savunur. Bu kurama göre, sanatçıdaki eser verme isteğinin bilinçaltındaki nedenlerini tespit etmek mümkün görünmektedir. Bunun için de, aynı kuram aracılığı ile sanatçının psikolojisini, onun bilinçaltı dünyasını, örneğin cinsel dürtülerini, savunma mekanizmalarını ortaya çıkarmak olası gibi görünmektedir. Diğer bir deyişle, bir sanatçının niçin eser verdiği, niçin şöyle değil de böyle ürettiği çözümlenmek isteniyorsa, onun tutum ve davranışlarının arkasındaki nedenlere inilmesi gerekir. Bu da Freud'a göre "ruhsal çözümleme" ile gerçekleşebilir (Erinç, 2004, 101). Bu bağlamda Kaynak'ın sanat eseri vermeye başlamadan önceki gelişim süreci önem arz etmektedir. Besteci, ilköğretim çağlarından itibaren 31 yaşında ilk bestesini verinceye kadar, sabır ve gayret içerisinde uzun bir eğitim ve olgunlaşma sürecinin tamamlanmasını beklemiştir (Tanrıkorur, 2004). Şimdi bu sürecin ayrıntılarını ele alalım.

Kaynak'ın yaşamına yer veren hemen tüm araştırmalarda, küçük yaşta sesinin güzelliği ile dikkat çektiği vurgulanır ve Hafız Melek Efendi'den ilahi öğrenerek müzik dünyasına ilk adımı attığı bildirilir (Özalp, 2000, 228; Öztuna, 1990, I, 435; Tanrıkorur, 2004, 256). Bestecinin musikideki ilk hocası Melek Efendi ile ikinci hocası Mehmet Cemalettin Efendi, Türk müziğinin önemli kuramcılarında Arel'in eğitiminde de rol almışlardır (Tanrıkorur, 2004, 256). Hafız Melek Efendi'nin az da olsa, küçük

Sadettin'in sesini kullanma becerisini geliştirmesinde ve çocuk yaşta hafızlığı başarımında söz sahibi kişilerden biri olabileceği kuşkusuzdur. Sanatçının çocukluk yıllarındaki hafızların müzikle ilgilerine kısaca değinmek istiyoruz.

Kaynak'ın yaşadığı yılların İstanbul'u, deyim yerindeyse musiki ile içli dışlı birçok hafıza ev sahipliği yapmaktadır. Hafız-okuyucu; hafız-müezzin; hafız-gazelhan; hafız-mevlithan gibi ikili kavramların, önceye oranla daha fazla görülüp kullanıldığı bir zaman dilimi yaşanmaktadır. Tanpınar, bu durumun, özellikle Tanzimat dönemi ve sonrasına damgasını vurduğunu şu sözlerle ifade eder:

"...İsmail Dede'den sonra Türk musikisinin gelişmesini, insan sesine getirdiği o zengin, içli, tarifi güç kıvrılışlarda, bu asli vasıtaya en geniş, en manalı iç âlem dili yapan hallerde aramalıdır. Denebilir ki bu musiki başlıca vasıtasını son devirde tekemmül ettirmiştir. Hiçbir zaman İstanbul'da hafız ve muganni saltanatı Tanzimat senelerinde ve daha sonraki devirlerde olduğu kadar mutlak değildir. Hançere bütün hürriyetini kazanır. Manzara ve ufuklar ona bağlanır, her tepeden her açık yalı ve köşk penceresinden, her bahçeden o yükselir..." (Tanpınar, 1990, 215-216; Öztuna, 1987, 56).

Tanpınar'ın portrelediği çerçeve içerisinde yaşayan Kaynak'ın, güzel sesli bir hafız olarak bu atmosferden etkilenmemesini düşünmek zordur. İçinde günbegün büyüüp serpilmekte olan sanat cevherinin gün ışığına çıkıp beslenebilmesi açısından koşullar oldukça uygundur denilebilir. Ayrıca büyümekte olan küçük bir sanat meraklısının gözünde, hafız-icracıların saygınlığı hiç de yabana atılacak cinsten şeyler olmasa gerektir. Kaynak'ın, bütün verileri dikkate alarak bu alana yönelmeyi ve kendini yetiştirmeyi tercih ettiği düşünülebilir.

Hafızlığı, genel anlamda ses sanatçılığının bir tür başlangıç noktası olarak düşünmek mümkündür. Bir bakıma geçmişten günümüze öyle görüldüğünü ve bu alanda önemli bir geleneğin oluştuğunu söyleyebiliriz. Konunun daha açıklık kazanabilmesi için tarihsel sürecine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Hafızlık-hanendelik (okuyucu) ya da müezzinlik-hanendelik geleneği Osmanlının sosyo-kültürel atmosferinde, XIV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sarayda kendine yer bulan bir meslek dalı olarak bilinir. Sultan I. Murat (1326-1389) döneminde kurulan ve bir saray üniversitesi olarak nitelendirilen Enderun Okulunun musiki bölümüne alınan yetenekli öğrencilerden başarılı görülenler, sarayda müezzin, müezzin başı olarak görevlendirilmişler, ayrıca hanendelik de yapmışlardır. Enderun eğitiminde derslerin başında İslâm dininin öğretilmesi gelmektedir. Bundan başka

öğrenciler Arapça ve Farsça dersleri de almaktadırlar. Her öğrencinin yeteneğine göre Kur'an-ı Kerim, İslâmi ilimler, edebiyat, hat sanatı, nakkaşlık, kuyumculuk vb. öğretilmekte; yine öğrencinin eğilimine göre binicilik ve savaş oyunları, kemankeşlik⁶ gibi konularda eğitim verilmektedir. Enderun'daki eğitimin ilk amacı, sarayın değişik alanlardaki personel ihtiyacını karşılamak olarak özetlenebilir (Özalp, 2000, I, 26–30). Hafızlık-okuyuculuk, müezzinlik-okuyuculuk birlikteliği de en az o yıllara kadar dayandırılabilir. Sonuçta hafızlık mesleği, musikiyi de kanatlarının altına alıp yüzyıllar ötesine taşımıştır. Bu açıdan sesini güzel kullanan hafızların musiki ile ilgilenmiş olanlarının bu sanata kazandırdıkları yadsınamayacak kadar büyük boyutlarda denilebilir. Sadettin Kaynak da gelişiminin ardından bu alanda çok parlak eserlerin doğuşuna aracılık edecek bir sanatçı olma yolundadır. Hafızlıkta aldığı yüz yüze eğitimin benzerini Türk müziğini öğrenirken de görecektir.

Bu cümleyi şöyle açabiliriz: Geçmişten günümüze birçok sanat dalında olduğu gibi, Türk müziğinde de verilen eğitim kabaca usta-çırak ilişkisi içerisinde yürütülmüştür. Yüz yüze alınan eğitim yine aynı yolla sonraki kuşaklara aktarılmıştır. Bu şekilde ortaya çıkan yüzyıllara yaygın eğitim düzenine “meşk sistemi”, aktarıcılarında da “meşk silsilesi” ya da “meşk zinciri” adı verilmiştir.

Meşk sistemi ya da meşk zinciri, tarihin akışı içerisinde kendi dinamiğiyle süregelen, Orta ve Yeniçağ Osmanlı “Zeitgeist”inin sanatsal bir fenomeni olarak değerlendirilebilir. Musiki bağlamında ele alırsak, özellikle notanın kullanılmadığı zamanlardaki önemine dikkat çekilir (Öztuna, 1990, II, 47) ve dönemin en uygun ve akademik sayılabilecek öğrenme- öğretme anlayışı olarak nitelendirilir (Şen, 2003, 71–72). Yüzyıllar boyu bir konservatuar disiplini ve anlayışıyla hizmet veren Mevlevihanelerde de aynı sistemin kullanıldığı bilinmektedir. Ek olarak, diğer bazı tekkeler, saraydaki özel musiki daireleri, Topkapı Sarayındaki Enderûn-i Humâyûn’un musiki meşkhane, askeri mehterhaneler, bazı üstatların evleri vb. örnekler olarak sıralanabilir (Öztuna, 1990, II, 47). Burada hedeflenen, usta gibi okuma, onun başardığını en az onun kadar başarabilme olarak özetlenebilir. Bunu ifade edebilmek için, hem müzikte hem de Kur'an okuma geleneğinde “fem-i muhsin” terimi kullanılmaktadır. “Güzel ağızlı, iyi okuyan usta okuyucu” anlamında kullanılan bu terim, okuma becerisinin üzerinde ciddi biçimde durulduğunu göstermektedir. Sağlıklı,

⁶ Yay çekmek, ok atmak. Bu sözcük aynı zamanda “keman çalmak” anlamında da kullanılmıştır. (Devellioğlu, 1995, 506)

doğru ve geleneklere uygun öğrenebilmenin tek yolu olarak nitelendirilmektedir (Şen, 2003, 45).

Meşk sisteminin başarılı görülen temsilcilerinden Muallim Kazım Uz (1873–1943) ile Neyzen Emin Yazıcı (1883–1945), Kaynak’ın eğitim aldığı iki önemli isim olarak anılmaktadır. Sanatçı bu ustalarla tanışmadan önce, hafız Melek Efendi’nin kendisi için yeterli olmadığını anladıktan sonra, Kasımpaşa Küçük Piyale Camii imamı Mehmet Cemalettin Efendi (1870–1937) ile çalışmaya başlamıştır.

Cemalettin Efendi yirmi yaşlarında hafızlığını tamamlamış, dönemindeki bazı ustalardan dinî müzik eğitimi almış, mistik kültürden haberli, dergâhlardaki mistik seremonileri yönetebilme becerisine sahip bir kişidir. Sesinin güzel olmadığı, ama okuduğunu çok güzel ifade ettiği anlatılır. Çok öğrenci yetiştirdiği belirtilir (Şen, 2003, 72). Kaynak’ın Cemalettin Efendi’den, ilâhi, durak gibi dinî müzik formlarının yanında dört beş kadar da fasıl⁷ meşk ettiği bildirilir (Özalp, 2000, II, 229). Geçmiş dönem bestecilerinin klasik yapıtlarını sonraki hocalarıyla geçmiştir. Besteci, ilerleyen yıllarda kaleme aldığı biyografisinde, Hafız Melek Efendi ile Cemalettin Efendi’nin kendisini doyurmadığını ifade edecektir (Ünlü, 1999, 6).

Bestekârın Türk müziğini gerçek anlamda öğrendiği, geçmişte yaşamış bestecilerin klasik formdaki eserlerini birlikte geçme fırsatı bulduğu iki önemli isimden biri Muallim Kazım Uz’dur. Zekai Dede, Musul’lu Hafız Osman ve Hüseyin Fahrettin Dede gibi kendi dönemleri içerisinde yetkinliğini kanıtlamış sanatçılarla çalışmış olan Uz, meşk zincirinin önemli halkalarından birisi olarak kabul edilir. Kaynak, kendisiyle 1920’lerde tanıştığını, üstün meziyetlere sahip bir kişiliğinin olduğunu, Türk müziğini oldukça iyi düzeyde bildiğini ve kendisinden çok yararlandığını yazmıştır. Ayrıca birlikte geçtikleri eserlerin de listesini vermiştir. Birliktelikleri, 1943’te Uz’un vefatına kadar sürmüştür (Şen, 2003, 73).

Kaynak’ın bir diğer önemli hocası ise, çok yararlandığı ve öğrencisi olmaktan gurur duyduğu Neyzen Emin Dede’dır (Yazıcı). Kendisi gibi hafız olan Emin Dede, aynı zamanda hattattır. Ney öğrenimine Aziz Dede ile başlamış, Hakkı Dede ile ilerletmiştir. Sözlü eser geçtiği ve nota öğrendiği birkaç hocasından söz edilmektedir (Öztuna, 1990, II–492). Kaynak, Emin Dede ile olan diyaloglarını, Türk bestecilerini tanıttığı çalışmasında detaylıca anlatır. (Şen, 2003, 79-83).

⁷ Dar anlamda “fasıl”, bir besteciye ait iki beste ile iki semâî’den oluşan takıma verilen ad. Geniş anlamda “fasıl” klasik bir konser programıdır. Başta peşrev olmak üzere, kâr veya beste, varsa ikinci beste, ağır semâî, şarkılar, yürük semâî, saz semâîsi, oyun havası biçiminde sıralanır. Aynı makamdan eserlerle oluşturulan programda, arada sazla veya sözle bir de taksim yer alır (Öztuna, 1990, I, 286).

Emin Dede-Kaynak birlikteliğinin, bestecinin iç dünyasında silinmez izler bıraktığı izlenimi ortaya çıkmaktadır. Terhisinden sonra bir araya geldiklerini belirttiği Emin Dede, Kaynak'ın dinî yönüyle birlikte sanatçı kişiliğinin ve sanatının oluşumunda ve biçimlenmesinde oldukça ağırlıklı bir konum sergilemektedir. Diğer hocası Kazım Uz, Emin Dede ve Türk müziğinin başlıca teorisyenlerinden olan Rauf Yekta Bey'in de bulunduğu bir Mevlevi Ayini icrasından (mukabele) sonra yaşadığı gelişmeleri, Türk müziğinin psikolojik etkisine örnek oluşturması açısından, özetleyerek alıyoruz:

İcra heyeti mukabeleden ardından neyzen başının odasında, okunan ayinin kritiği ile meşgulken, mukabeleyi ecnebiler mahfelinden izleyen bir Macar virtüözü odaya gelerek tercümanı aracılığıyla görüşmek istediğini bildirir. Neyzen başı Emin Efendi derhal ayağa kalkarak konuğuna yer gösterir. Macar virtüözü hocanın ellerine sarılarak duygularını şöyle dile getirir: *“Ben bugün Türk musikisinin şaheserini buldum. Aman ne olur, yukarıda okuduğunuz şeyin notasını bana verin. Bir kitap yazıyorum. Bütün dünya milletlerinin musikilerinden bu kitabıma dercedeceğim. Türk musikisi için de bu ayini almak isterim. Bu nasıl musikidir! Bu bir mucizedir. Bu derece kuvvetle ruha hitap eden bir eser daha dinlemedim.”* Macar müzisyen, herkes gibi erkân minderine oturup kulpsuz fincandan kahve içerken sözlerini şöyle sürdürür: *“İstanbul’a geleli bir ay oldu. Bu emel ile birçok yerlere gittim. Kadıköy Şark Musiki Cemiyetine de beni getirdiler. Orada Ali Rıfat Bey namında bir zatla görüştüm. Ali Rıfat Bey bana kendi nihavent eserlerini ve garp taklidi yaptığı parçaları dinletti. Hiç birini beğenmedim.”* Macar, içi yanarak anlatmaktadır: *“Bizi taklit ederek yapacağınız eserleri bize beğendiremezsiniz. Sizin şaheser bir musikiniz var. Aman bunu bozmayın ve üzerine titreyin. Biz musikimizde artık melodi bulamaz olduk. Belki yakın zamanda sizin musikinize döneceğiz...”* (Şen, 2003, 81).

Bestecinin bu anısını, ilerleyen yıllardaki röportajlarında da gündeme getirmesinden, kendisini oldukça derinden etkilemiş olduğu sonucu çıkmaktadır. Buradaki deneyimin, sanatçının gelişme sürecindeki psişik ve sanatsal yapısının ağırlık noktalarından birini oluşturduğunu rahatlıkla ileri sürebiliriz.

Yukarıda anlatılan sanatsal gelişim sürecinde Kaynak'ın yaşadığı dönemin genel yapısını da göz ardı etmemek gerekir. Birbiri ardınca gelen savaşlar ve neden olduğu bunalımlar, Birinci Dünya Savaşı ile Osmanlı'nın tükenişi, sanatçının da içinde bulunduğu Milli Mücadele dönemi, Cumhuriyet'in kuruluşu ve devrimlerle başlatılan yeniden yapılanma hareketleri, onun sanatçı kimliğinin biçimlenmesinde yer alan diğer faktörler olarak hatırlanmalıdır. Başta Atatürk olmak üzere devlet erkânıyla

görüşmeleri, onun iç dünyasındaki dalgalanmalara yön veren ayrıntılar olarak kendini hissettirmektedir. Bu başlıklara önceden değinildiği için ayrıntılarına girmiyoruz. Şimdi tüm bu gelişmelerin, sanatçada nasıl bir güzellik duygusu oluşturduğunu anlamaya çalışalım.

4.2. Estetik Anlayışı

Bestecinin bu konudaki görüntüsünü ortaya koymaya çalışırken müziğin tanımından yola çıkmak istiyoruz. Bu kavrama ilişkin olarak yapılan birçok tanımdan, günümüzde sık kullanılan ikisine yer verelim.

Müzik: Bir duygu, bir düşünce ve bir fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatıdır (Özkan, 1987, 29).

Müzikolog ve etnomüzikologlara göre müzik, kelime olarak, bir kültürü meydana getiren inançların yargı, estetik ve duygu olarak bir düzenleme içinde vokal ve/veya enstrümantal ses ve tonların bir araya getirilmesi sanatı ve ilmi anlamına gelmektedir (Farukî, 1985, 12).

Her iki tanımdan da anlaşılacağı üzere müzik zaten estetik bir anlatım biçimidir. Özellikle müzikolog ve etnomüzikologların tanımı çerçevesinde, estetik duyuma ait ifadelerin tüm çeşitleri yer almaktadır denilebilir. Farukî, İslâm kültürü içerisinde kısmen muğlâk, ancak epeyce güçlü olarak biçimlenmiş bir ses sanatları hiyerarşisinden söz ederek buna “sesin sanat yapısı” (hendese el-savt) adını verir ve Kur’an-ı Kerim kıraatini bu hiyerarşinin en üst bölümüne yerleştirir. Bu solo ve doğaçlama vokal usulünün, hem din bilginlerince, hem de toplum tarafından gayet geniş kabul ve destek gördüğünü ifade eder. Kıraatin hemen altında ise, günde beş vakit okunan ezana yer verir. Sonra türlerine göre çeşitli dinî musiki çeşitlerini sıralar. Müzik sanatına ait örneklerin toplum içindeki kültürel yorumunu bu hiyerarşi içinde değerlendirerek, en alt sıralarda yer alanların bile, zayıf da olsa kültürün genel estetik değerlerini yansıttığını dile getirir. (Farukî, 1985, 14–23). Bu bilgiler ışığında Kaynak profiline bakıldığında, İslâm kültüründe genel kabul gören Kur’an kıraati ve hafızlığıyla, daha çocukluğunda ilk sıraya yerleşmiş olduğu görülür. Elimizdeki ses kayıtlarına göre, ses sanatçısı olarak tanınmasında hafızlığının rolünü, çağdaşı Hafız Kemal ile doldurduğu taş plaklarda “Hafız Sadettin Bey” olarak anons edilmesinden anlıyoruz (Ünlü, 1999). Özalp de ilk zamanlarında aynı adla tanındığını belirtmektedir (2000, II, 228). Bu durumda

Farukî'ye göre Kaynak, gerek Kur'an-ı Kerim kıraatı ve ezanlarla, gerekse diğer dinî veya dindışı eser icralarıyla estetiğin merkezinde yer almaktadır denilebilir.

Geleneksel meşk kültürüyle yetişen sanatçının soyut dünyasında, alışılmışın dışında bir estetik anlayışın var olduğunu düşünebiliriz. Önceki dönem bestecilerinin sözlü yapıtlarda kullandıkları temaları kendisi de kullanmış; ek olarak daha önce neredeyse hiç ele alınmamış konulardaki şiirleri besteleyerek değişik güzellikler, duygu ve heyecanlar oluşturmaya çalışmıştır. Sürekli bir arayışın içinde olduğu hissedilen besteci, yapabildiğini yeterli bulmayan, daha çok öğrenerek farklı güzelliklerin ortaya konulabileceğini ima eden bir kıpırdanış sergilemektedir. Zihni değişik duyuş ve arayışlar peşindedir. Kısa deyişle Kaynak, yapılanı taklit etmek ya da benzerini yapmak arzusunda değildir. O, yeni bir estetik anlayışı aramaktadır.

Genelde bu duyuşların yalnızca Kaynak'a özgü olmadığı, kendisinden önce yaşamış kimi sanatkârlar tarafından da hissedilmiş olduğu belirtilir. Geçmişten bugüne kabına sığmayan büyük bestecilerin kıpırdanışlarına dikkat çekilir. Bunlar, yaşadıkları koşulların ve zamanın etkisiyle, gelenekleri zorlayarak, alışlagelmişin dışında bazı farklılıkları değişik ölçülerde ortaya koyabilen sanatçılardır (Şen, 2003, 91). Son temsilcisinin şimdilik Kaynak olduğu kabul edilen bu değişimin, diğer öne çıkan simalarını geriye doğru şöyle sıralayabiliriz: Tanburi Cemil Bey (1873–1916), Hacı Arif Bey (1831–1885), Dede Efendi (1778–1846) ve Tanburi Mustafa Çavuş.

Bu sanatkârların hangisini ele alırsak alalım; Türk müziği otoritelerinin benzer görüşlerde birleştiklerini görürüz. Özellikle Dede Efendi, dikkatlerin yoğunlaştığı bir isim olarak öne çıkar. Dede Efendi, henüz 14-15 yaşlarındayken, Yenikapı Mevlevihanesinde Ali Nutki Dede'nin musiki derslerine devam edip kısa zamanda belirgin gelişme gösterince, hocası kendisini şu ifadelerle onurlandırma ihtiyacı hissetmiştir: *“Oğlum! Musiki fenni sana bir mevhibe-i ilâhiye! (ilâhî armağan) Öyle görüyorum ki istikbâlin (geleceğin) en büyük üstadı olacaksın; Cenâb-ı Hak feyzini müzdâd etsin (artırsın) ”*(Yektâ, 2000, 145-146). Öztuna (1987, 33-34, 42), Dede Efendi'yi III. Selim ekolünün genç dâhisi olarak görür ve padişahın yenilik arayışlarının bir bakıma en öndeki pratikçisi olarak niteler. Ürün yelpazesini çok geniş tuttuğunu; klasik yapıtlardaki başarısını, tamamen halk zevkine hitap eden çok hafif şarkı, türkü ve köçekçelerde⁸ de göstermiş olduğunu ifade eder (1987, 54) . Tanpınar ise onu analiz ederken, zamanındaki diğer önemli bestecilerin, onun gölgesinde yetişerek, üslûp ve

⁸ Osmanlı dönemindeki eğlence meclislerinde görev yapan erkek dansçılara köçek, dans için bestelenen oyun havasına da köçekçe adı verilirdi (Özalp, 1992, 24).

teknığının akislerini taşımakla kaldıklarını vurguladıktan sonra sözünü, “ *hiç birinin tırnak ve dişleri, o kadar derine geçmez*” (Tanpınar, 1990, 213) diyerek noktalar. Yazar yine Dede Efendi için, “*sanatı, en şaşırtıcı tesadüflerin sanatıdır*” ifadesini kullanır (Tağızade Karaca, 2005, 49).

Dede Efendi’nin estetik anlayışının yirminci yüzyıldaki temsilcisi Kaynak’tır denilebilir. Hatta Cüneyd Kosal, Şen’in çalışmasında yer alan bir yazısında (2003, 143) Kaynak’ın, III. Selim, II. Mahmud devrinde yaşamış olsa, Dede Efendi’ye uykusuz geceler yaşatabileceğini savunarak bu yargıyı daha ileri boyutlara taşır. Tanrıkörur ise sanatçının, tamamen klasik dille, tamamen klasik beste ve şarkı formlarında eserler de bestelemiş olmasına rağmen, bu yolun çıkmaz olduğunu fark ettiğini vurgular. Ona göre besteci, çağdaş toplumun gönlüne bu tür eserlerle girilemeyeceğini anladığı için formda, dilde ve melodide yenileşme yürekliliğini göstermiştir (Tanrıkörur, 2004, 260).

Bestecinin yeni estetik denemeleri, içindeki sanat ateşiyle yoğrulup onu birçok başarıya taşıdığı gibi; özellikle klasik anlayıştan ödün vermek istemeyen tutucu kesimin tepkisine de neden olmuştur. Cumhuriyet dönemi bestecileri içerisinde sıkça eleştirilen, hakkında en çok düşünce, görüş bildirilen ve yargıda bulunulan sanatçıların başında Kaynak gelmektedir. Onun benzeri sanatkârları “normalden üstün istidatlar” diye nitelendiren Mesut Cemil, üç dört yaşından itibaren bunların, dikkat edilse de edilmese de, önüne geçilmez bir kavrayışla, kabına sığmayan bir cisim gibi taşıp fışkırdıklarına dikkat çeker. Önce çevrenin verdiği imkânların kalıpları içine giren bu yeteneklerin, sonunda bu kalıpları mutlaka çatlattıklarını belirtir. Hastalık veya ölüm engelinden biri yollarını kesinceye kadar, toplumu bazen kızdırarak, kimi zaman da büyüleyerek, dayanılmaz bir tazyikle yürüyüp gittiklerini ifade eder (M.Cemil, 1947, 11).

Kaynak’la ilgili çalışmalarından sıkça alıntı yaptığımız Tanrıkörur (1938-2001), besteciyi teknik ve estetik bütün yönleriyle araştırıp eserlerini müşkülpesent bir titizlikle etüt edenlerin başında gelir. Selçuk Üniversitesi bünyesinde 1986 yılında düzenlenen bir konser programının ses kaydında Kaynak’ı yirminci yüzyılın en büyük bestekâri olarak takdim eder. Besteciyi konu alan bir araştırmasında aynı düşüncesini yineleyen Tanrıkörur, benzer sanatçıların, hızla yürüyen toplumun bir an gerisinde kalmış olan sanatı tutup çağdaşlığın içine yeniden oturtan dahiler olarak ele alır. Bu sanatçılara genellikle “yenilikçi”, “dahi”, “çağ açan”, “ekol sahibi” gibi sıfatlar ve payeler verildiğini anlatır (Tanrıkörur, 2004, 260). Bestecinin yaşayan öğrencilerinden Yavaşca (Şen, 2003, 90-91), onun müziğinde, temelden yukarılara kadar klasik Türk müziğinin

yatmakta olduğunu; bir musiki dehası ile karşı karşıya bulunduğumuzu, musiki ufkunu zorlayan, kabına sığmayan bir bestekâr olduğunu ifade eder.

Sadettin Kaynak, estetik duyularını kişileştirebilmek için, geleneksel anlayışla şarkı bestelemenin yanı sıra, şarkının daha özgür ve kuralsız ifade şekli olarak tanımlanan fantezi formunu da sıkça kullanmıştır. Arap dünyasından gelen filmlerin müzikleri daha çok fantezi türünde olduğundan, sanatçının bu yolu tercih ettiği düşünülmektedir. Hatta Özalp (1992, 23), Arap filmlerindeki şarkıların çok uzun, dolayısıyla 3,5-4 dakikalık Türk müziği şarkılarının bu bölümü dolduramayacağı düşüncesiyle fantazy besteciliğini bir zorunluluk olarak ele alır. Ayrıca fantazy türü bestecilik anlayışı çerçevesinde sanatkârın, kendini daha özgür bir biçimde ifade ettiği söylenebilir. İleride yapıtlarını incelerken de görüleceği gibi o, müziğin bütün tekniklerinden maksimum düzeyde yararlanmayı deneyen; önceki ustaların “kullanmamış” olduğunu kullanma çabasında olan bir sanatçıdır. Şarkılarının baskın karakteristiği, kendilerini tekrarlamadan sanki giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle adeta konçerto havasında bestelenmiş olmalarıdır. Bu bakımdan kendini yinelemeden uzun şarkılar besteleyebilmesi, onun melodik dünyasının genişliği ve zenginliğine bağlı olarak kendine özgü bir başarı grafiği ortaya koymasını sağlamıştır.

4.3. Ses Sanatçılığı

Sadettin Kaynak’ın din dışı ses icracılığını ve gazel okuyuculuğunu, hafızlığının çerçevesi içinde düşünmek gerekir biçiminde bir görüş vardır. Çocukluk yıllarında hafızlığa başlayıp yoğun kullanmaya başladığı sesinin güzelliğinin fark edilmesi, onu müziğe yönelten bir güdü olarak değerlendirilebilir. İlk olarak Kuran tilavetinde kullandığı sesini, ilerleyen zamanda ilahi, ezan, salât, kaside, mevlit gibi dinsel formların icrasında kullanırken; zamanla bunlarla yetinmeyerek aynı zamanda din dışı müziğe yöneldiği bilinmektedir. Esasen bugün din dışı olarak nitelendirdiğimiz müzik türünde bile, dinsel öğelerin sıklıkla yer almasından dolayı temelde dinsel bir yönünün olduğu kabul edilmektedir. Bestecinin görüşü de, tüm sanatların inançla bağlantılı olduğu yönündedir. Bu konudaki düşüncelerini şu sözlerle açıklar: “*Dünya çapında bütün güzel sanatlar, bilhassa musıkî, mabedlerde doğmuş, mabedlerde yaşamış ve mabedlerden harice taşmıştır. Şark ve Garb bu hakikati hiçbir zaman inkâr edemez*” (Şen, 2003, 52).

Gerek dinsel gerekse din dışı müzik okuyuculuğunda hafızların eskiden beri süregelen iktidarları, Kaynak döneminde tarihin en üst düzeylerinde seyretmektedir. O yılların İstanbul’unda, hafız olup da aynı zamanda mevlithan, gazelhan, okuyucu olarak sevilen ve aranan en az bir düzinenin üzerinde isim sayabiliriz. Sanatçının, bu iktidarın rüzgârından etkilenmesini doğal karşılamak gerekir. Kaynak’ın bu konudaki başarısını anlatan anekdotlar kaynaklarda yer almaktadır. Hafızlıktaki performansı ile birlikte, dindışı eser icracılığında, özellikle gazel okuyuculuğunda kendi döneminin tanınmış sanatkarlarından birisi olarak kabul görmüş, Hafız Kemal ile birlikte okuduğu taş plaklar, onun ünlenmesini sağlamıştır (Ünlü, 1999,38; Özalp, 2000, 231)).

Gazelhan, gazel okuyan, gazel formundaki şiiri taksim eden hanende olarak tanımlanır (Öztuna, 1990, I, 300; Devellioğlu, 1995, 284). Taksim ise, Türk musikisinde saz veya sözle yapılan ve usulsüz olan irticali (doğaçlama) solo anlamında kullanılmaktadır (Öztuna, 1990, I, 370). Gazel ses ile yapılan; taksim ise herhangi bir enstrümanla yapılan emprovize (doğaçlama) icra biçimi olarak genelleştirilmiştir. Türk müziğindeki yeri oldukça önemlidir. Her şeyden evvel doğaçlama bestecilik olarak kabul etmek gerekir. Türk müziğinde çok iyi enstrüman çalanların hatta virtüözlerin bu alanda başarısız olabildikleri görülebilmektedir. Dinî musikideki Kur’an-ı Kerim tilâveti, hatta mevlithanlık ve müezzinlik gibi alanların geniş ölçüde taksim oldukları, fazlasıyla doğaçlama yeteneği gerektirdikleri belirtilir. Taksim yalnızca Türk müziğinde değil, caz müziğinde ve İspanyol müziğinde de oldukça önemli yer tutmaktadır (Öztuna, 1990, I, 370).

Gazelhanın başarıyı yakalayabilmesi için, köklü bir müzik kültürüyle donanmış olması, özellikle makamlar arası geçişlerde kulağı rahatsız etmeden bunu başarabilmesi, “geçki sanatı”nı⁹ geniş ölçüde özümsemesiyle mümkün olabilmektedir. Bu genel geçer ilkenin bazı özel yetenekleri kapsamadığını itiraf etmek durumundayız. Günlük hayatta, müzik eğitimi almayan birçok yeteneğin, çok başarılı performanslarına tanık olmaktadır. Daha çok dinî musikide, kısmen de dindışı alanda görülen bu durumu, biraz da bireyin iç dünyasındaki zenginliği ve renkliliğiyle ilişkilendirmek gerektiğini düşünüyoruz. Dolayısıyla Kaynak’ın makam geçkilerindeki ustalığını, belleğindeki müzik birikimi yanında zihinsel coşkusuna da bağlayabiliriz. Bu başarıdaki temel etkenlerin başında hafızlığı da anmak gerekir. Besteciliğe başladığı yıllardaki icracılığında zorlanmadan melodi oluşturabilmesini, besteciliğin bir avantajı olarak

⁹ Bir makamdan diğer bir makama geçiş. Musikide başlı başına bir bahis ve sanat olduğu gibi armonide de ayrı bir bölümdür (Öztuna, 1990, I, 302).

görmek mümkündür. Güçlü ve etkili sesi, tiz bölgelerdeki gırtlak hâkimiyeti, ses icracılığındaki başarısını artırmıştır denilebilir.

Sanatçının değişik formlarda örnekler okuduğu plâkların bir bölümünde Kur'an, ezan ve dualar yer almaktadır. Ayrıca klâsik dönem bestecilerinin büyük formda eserlerini de plâğa almıştır. Bunlarla birlikte şarkı, türkü, mersiye ve operet parçaları gibi çeşitli icralara yer vermiştir. Zamanındaki tanınmış plâk şirketlerinden Pathe, Colombia ve Odeon'a doldurduğu plâk sayısının 40-50 civarında olduğu tahmin edilmektedir (Ünlü, 1999, 4; Şen, 2003, 62-64). 1926 yılında plâk doldurmak için Berlin'e gittiği, burada bir topluluk eşliğinde konserler de verdiği, Milano, Paris, Viyana gibi kentlere de seyahatinin olduğu bize ulaşan bilgiler arasındadır (Özalp, 2000, II, 228; Öztuna, 1990, I, 435; Ünlü, 1999, 7).

Bestecinin ses icracılığını öğrenme konusunda dikkatli ve seçici davrandığını, o dönemin ses virtüözlerinden kabul edilen Hafız Sami'yi (1874–1943) örnek almasından anlıyoruz. Kaynak, hemen her formda en başarılı icracılardan biri olarak kayıtlara geçmiş bulunan Hafız Sami'den hayranlıkla söz eder (Şen, 2003, 46).

Kur'an okuyuşuna tanık olanlardan Sağman, onun tecvitle okuduğunu ve tereyağından kıl çeker gibi bir üslûbunun olduğunu anlatır. Yaşayan öğrencilerinden Yavaşca, Kur'an'ı sunmakta gerçekten başarılı ve sevilen bir kimse olduğunu, musikideki birikimini ve sesini bu alanda pek güzel kullandığını belirtir. Bir diğer öğrencisi Karaca da aynı düşüncüyü paylaşarak, Kur'an'ı Kur'an gibi, gazeli gazel gibi, mevlidi de mevlit gibi okuma becerisine sahip bir sanatkâr olduğunu dile getirir (Şen, 2003, 47–54). Bestecinin, yalnızca ses icracılığında değil; konuşurken de müzikaliteye özen gösterdiğini, yani retorik telkin konusunda başarılı olduğunu dinî hayatını anlatırken aktarmıştık.

Öztuna (1990, I, 436), bestecinin pratik olarak yetişen çok çalışkan bir sanatkâr olduğunu, sesi yer yer falso olmakla beraber önce plâk okuyucusu, sonra bestekâr olarak tanındığını belirtir. Özalp (2000, II, 229) ise, plâklar doldurmasına, şarkılar ve gazeller okumasına rağmen onu bir ses sanatkârı olarak düşünmenin doğru olmadığı kanısındadır. Onun Türk musikisindeki asıl yerinin bestekârlığı olduğunu vurgulayarak, sesinin fiziksel yönünü tartışmanın anlamsızlığına dikkat çeker. Şen (2003, 69) de onun müzik yaşamı boyunca sadece okuyuculuk gibi bir çabanın içine girmediğini, ilerleyen yıllarda hem besteciliğin getirdiği yoğunluk hem de ses sağlığının bozulmaya başlaması nedeniyle okuyuculuğu arka plana itip tümüyle besteciliğe yöneldiğini ifade eder. Günümüze ulaşan taş plâk kayıtları incelendiğinde, Kaynak'ın bazen baskı problemi

yaşadığı fark edilir. Ancak bunları, hoşgörü sınırları içerisinde değerlendirmek gerekir. Plâkların revaçta olduğu 40’lı 50’li yıllarda radyo yayıncılığında kullanılmak üzere doldurulan ve birçoğu hâlâ TRT arşivlerinde bulunan plâklarda, gerek ses, gerekse saz ustalarının benzer problemlerle karşılaştıkları görülebilmektedir.

4.4. Besteciliği

Yukarıda vurgulandığı gibi, Sadettin Kaynak’ın bestecilik yönü, sanatının ağırlık noktasını oluşturmaktadır. Özellikle Türk müziği otoriteleri bu konuda görüş birliği içerisinde. Besteciliğinde benimsediği temel düşünce, geniş kitleleri kucaklamak, hemen her kesime seslenebilecek bir sanat anlayışını yerleştirmek olarak özetlenebilir. Elimizdeki yapıtlar itibariyle, gerek yorumcu, gerekse dinleyici her düzeyden sanat alıcısını ve sanatseveri aynı çatı altında bir araya getirebilmesi, bu anlayışın geniş ölçüde benimsendiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Kendisine ait şu sözler, onun bestecilik anlayışını özetler niteliktedir:

“Bir eseri hazırlarken, bunun bütün memlekete mi, yoksa yurdun herhangi bir bölgesine mi hitap edeceğini düşünürüm. Bir bölgeye ait şarkı yapılırken, o mıntıkadaki halkın şivesi, tekellüm (konuşma) ahengi göz önünde tutulur. Esasen yurdun her mıntıkasına ait ayrı bir terennüm tarzı vardır. Bilhassa ritimler ayrılır. Meselâ şark vilayetlerimize ait şarkı ve türkülerde uzun melodiler kullanılır. Bu bölge halkının hayatı daima gurbette geçtiği için, şarkıları da dağların, kervanların sesleri gibi uzar gider. Şimal bölgemizin halkı ise daima su ile denizle, rüzgârla ve balıkla alâkalı olduğundan, nağmelerine hareketlilik ve canlılık hâkimdir” (Şen, 2003, 154).

Bu ifadelerden Kaynak’ın yalnızca bestelemeyi değil, bunun sosyal etkilerini de düşündüğü izlenimi ortaya çıkmaktadır. Değişik deyişle besteci, bireysel değil sosyal insan tipi olarak öne çıkmaktadır. Erinç’in de belirttiği gibi, genel olarak insan yaşamının temelinde, biyolojik, psikolojik ve sosyolojik işlevler olmak üzere üç temel işlev yer almaktadır. Geniş anlamda sanat, buradaki anlamıyla müzik, sosyal insanın ruhsal enerjisini kullanmada, bu üç işlevi birlikte kapsayabilen en büyük bulgulardan birisi olarak kabul edilmektedir. Sanata her zaman ayrıcalıklı yer verilmesinin nedenlerinden birisi de bu olmalıdır. Ayrıcalığın temel kaynağı ise insanla, insanın özgün yapısıyla uğraşması olsa gerektir. İnsanın özgün yapısı, farklı tutum ve davranışlarla kendini ortaya koyar. Bu farklılıklar, kimi zaman bir toplumu temsil edebilir, kimi zaman sadece bir kişiyi. Bu ikili durum, bizleri yeri geldiğinde sosyal

psikolojiye, yeri geldiğinde de bireysel psikolojiye götürür (Erinç, 2004, 17). Bu açıdan Kaynak'ın bestecilikteki tavrını bazen de sosyal psikolojik açıdan değerlendirmek gerektiğini düşünebiliriz.

Bestecinin yapıtları incelendiğinde, gerek bireysel gerekse sosyal alandaki düşüncelerini büyük ölçüde pratiğe dökmüş olduğu görülür. Bu açıdan onun her bir bestesi, Spranger'in deyiimiyle, "psişik yaşamının anlamlı akışında ortaya çıkan birer dalga" olarak düşünülebilir. Bu dalganın oluşmasında sosyo-kültürel ortamın kazandırdığı birçok etkenden söz edilebilmektedir (Spranger, 2001, 44). Kişiliğinin biçimlenme aşamasında, Osmanlı'nın yoğun savaş atmosferiyle ortaya çıkan politik, ekonomik, sosyolojik, psikolojik, kültürel vb. bunalımların onun sanatsal gözündeki görünüşü ve soyut dünyasında anlamlandırılışı, normal bireylerden veya diğer sanatçılardan oldukça farklı olmalıdır. Erinç (2004, 102), "*sanatçı tipinin algıları, ilgileri, yetenekleri ve sezgileri gibi düş gücü de daha yoğun, daha şiddetlidir*" der. Bugünden geriye doğru, yani bestecinin yaşadığı yıllara bakıldığında, Kaynak benzeri ikinci bir sanatçı görülemeyişinin nedenini, bu farklı psişik yapıya dayandırmak mümkündür. Dolayısıyla bestecinin yaşadığı atmosferdeki tüm veriler, onu ruhsal açıdan besleyen faktörler olarak değerlendirilebilir. Bu durumda onun sanatsal kişiliği, Valéri'nin dediği gibi, "aslanın vücudu yediği hayvanlardan oluşur" (Kaplan, 2002, 31, 55) prensibine uygun olarak biçimlenmektedir. Böylece sosyo- kültürel etkiyle birlikte, sanatçının "zihinsel edim" (Spranger, 2001, 44) olarak tanımlanan, birçok farklı psişik işlevin yapısal biçimde iç içe geçmesi sonucu ortaya çıkan bireyüstü zihinsel kazanımları, bestelerin doğuşunda etkili olabilecektir. Basit ifadeyle, "iç" ile "dış"ın iletişimini sağlayan gözlerden içeriye yol bulanlar, orada sentezlenip yorumlandıktan sonra melodi biçiminde yeniden doğmaktadır. Bu bakımdan bestecinin kişisel deneyimleriyle birlikte tüm dış faktörler, onun duyuşlarını, ilhamlarını, hayallerini, anılarını sesle ifadelendirip bestelerine yansıtmasında etken rol oynamaktadır. Dolayısıyla Spranger'in de belirttiği gibi, bestecinin yaşamının topyekûn değeri ve anlamı için ifadesi olmayan hiçbir şeyin, hiçbir melodi ya da sesin veya bir dürtünün varlığından söz etmek zor olsa gerektir. Ortaya çıkan ürünün, yani bestenin, sanat eseri niteliğini kazanabilmesi için "alıcı" ile buluşması gerekmektedir. Spranger "alıcı" kavramını "kabul edici" biçiminde de kullanmakta; deneyim ile zihinsel yatırımlara atfedilen bireyüstü anlamı aktüel hale getirdiğini ifade etmektedir (Spranger, 2001, 44).

Kaynak'ın, alıcı ya da kabul edici konumdaki icracı ve dinleyiciyi göz ardı etmediği; iç dünyasından doğanları biçimlendirirken belirleyici etken olarak hep

zihninin bir köşesinde aktif durumda tuttuğu, yukarıda geçen kendi ifadelerinden de anlaşılmaktadır. Diyebiliriz ki, toplumdaki değişim ve gelişimle ilgili hemen her konu onun bestecilik dürtülerini aktive etmiştir. Ortaya çıkan besteler, sanatsal özelliği yanında, dinleyenleri etkileyip bazı durumlarda teşvik edici toplumsal güç olma eğilimi de gösterebilmektedir. Bestecinin söz yazarlığını incelerken yer vereceğimiz “Gemim gidiyor baştan”, “Demiryolu”, “Türk İşçileri” gibi eserleri sosyal içerikli örneklerden bazılarıdır. Bu eserler ve benzerlerinden hareketle, yaşadığı topluma duygu ortaklığı yapmış olduğu söylenebilir. Bu his paylaşımı yalnızca büyük sevinçlerde değil; keder dolu felaketlerde de söz konusudur. Schopenhauer müziğin, belli bir neşeyi, özel bir acıyı ya da neşeyle ilgili bir konuyu anlatmadığı, ama genel olarak neşeyi ve acıyı anlattığı kanısındadır (Çoban, 2005, 149). Sevinçle hüznün sanatçının yapıtlarındaki birlikteliği Schopenhauer’ı doğrular niteliktedir. Freud ise “*mutlu insan fantezi oluşturmaz*” görüşünü savunur. Hâlbuki düş gücümüzü sadece acılar değil, sevinçler de harekete geçirebilmektedir (Erinç, 2004, 103). Dolayısıyla Kaynak’ın her iki durumdaki üretkenliği, Freud’un savına düşmüş bir gölge biçiminde anlamlandırılabilir. Schiller (1999, 36), “*sanatçı zamanın çocuğudur*” der. Besteci, Schiller’i desteklercesine kendi devrinin sütüyle beslenerek ortaya çıkan duyushları, kendine özgü nağmelerle süsleyip biçimlendirmiş ve Türk müziği repertuarına kazandırmıştır. Böylece sanatçının, hedeflediği geniş tabana ulaşmayı başarmış olduğu söylenebilir.

Onun şarkılarında canlılıkla dinginliğin, hareketle sükûnetin, tiz ile pest’in, sevinç ile kederin topyekûn bir bütünlük oluşturduğu görülür. Bunu daha net açıklayabilmek için bir akarsu hayal edelim. Bilindiği gibi akarsular yeryüzünün yüksek noktalarından doğarlar. Suyun kaynaktan yüzeye çıktıktan sonraki yegâne amacı, geldiği yere, yani denize ulaşma olarak özetlenebilir. Değişik deyişle suyun daha doğuştan itibaren özlemi asıl kaynağa ulaşmaktır. Bütün çabalarının bu yönde olduğu izlenimi uyandırır. Kaynak’ın bestelerindeki seyir de, akarsuyun yolculuk evrelerini anlatır gibidir. Melodi bazen dingin bir üslûpla, resitatif (ritimsiz, konuşur gibi) olarak başlar, dinleyende rahatlık veya hüznün duygusu oluşturur. Bir süre sonra hareketlenir, zihinde oluşan canlılık duygusuyla kendisine tempo tutturur Bir noktaya gelir, akış temposunu (usûl) değiştirir. Bir de bakarız ki feryat halinde, yükseklerden çağlayarak gelmektedir (tiz sesler), ruhu yukarılara çeker, ötelerin ötesine götürür. Yeryüzünden kendisine cevap verilir (pest sesler). Sürpriz bir noktada umulmayan bir mecraya (makam) yönelir. Sonlara doğru sakinleşerek uzun bir sesle yolculuğunu noktalar. Artık hedefe ulaşmıştır. Bu evrelerden birini, birkaçını veya hepsini Kaynak’ın bestelerinde

görmek mümkündür. Rahatlıkla söyleyebiliriz ki Kaynak'ı diğer bestecilerden ayıran en önemli karakteristik özelliklerden birisi de budur.

Dindarlık açısından yukarıdaki süreci andıran şöyle bir tablo oluşturabiliriz: İnancını yoğun yaşayan bir dindar, belirlemiş olduğu hedefe ulaşmaya çalışırken değişik zihin süreçleri yaşar. Bazen dingin, bazen de coşkulu bir tavır sergileyebilir. Kimi zaman da hüznün baskındır iç dünyasında. Sadece dindarın değil, dindar olmayan, hatta hiçbir inanca mensup bulunmayan bir ateistin bile aynı zihin süreçlerini yaşadığı kuşkusuzdur. Aradaki fark, dinsel hedefi olanın, bu hedefe ulaşmak için gösterdiği yoğun çaba ile ateistin, inanmadığını kanıtlama çabaları arasındaki nicelik farkı olarak belirtilebilir. Aynı zamanda dindar bir kimliğe sahip Kaynak'ın iç dünyasındaki anaforsları ile bu süreci yaşamış olması son derece doğaldır. Bu açıdan yukarıda verdiğimiz akarsu örneği genel olarak insan ruhunun dalgalanışını da anımsatmaktadır. Bestecinin cinsiyetini de dikkate alarak Graber'in erkek ruhunu betimlediği sözlerine yer verelim:

“Erkeğin ruhu akan suya benzer; hep çalkantılıdır. Alabildiğine derinlere, hep denize varmaya çalışır. ‘İlk ana’ya doğru yola düşmüştür, yolda büyük bir güçle ‘iyi ve kötü’ eylemlerde bulunur. Ayrı baş çeker, ama sonradan yine yola gelir sürekli ve kendini gözden çıkarır. Kaynak olarak toprak ananın bağrından doğmuş bir oğuldur. Topraktan çıkar dışarı, vahşi gürültülerle kayalıklardan köpükler saçarak aşağı dökülür. Çimenlik düzlükte ‘yavaştan çağıldar’, ‘tüllerle örtülür üzeri’, dört bir yanda bir süt çocuğu gibi toprak anasının memelerinden beslenir. Derken o alabildiğince eski ilk-ân’a, denize karışarak can verir, yitirir ırmaklığını. Kendisine en çok özgü ögeye, ‘kendi özben’ine’ döner” (Graber, 1996, 113-114). Bir sanatçı hassasiyetine sahip Kaynak'ın estiği ruh, başlarda da belirttiğimiz gibi, toplumun diğer bireylerinden farklı görüntüler verebilmektedir. Onun iç dünyasından doğan şarkılarının birçoğunun seyir karakteristiği, Graber'in bu tablosuyla büyük ölçüde örtüşmektedir.

Bestecinin çalışma saati olarak el ayak çekildikten sonraki gecenin sessizliğini seçmesini, bir tür içe dönüş olarak değerlendirmek mümkündür. Bu zaman aralığında duyular dışa kapandığından, ruhun derinliklerindeki bilinç düzeyine çıkarıp kâğıda dökülmek için belki de en uygun zaman gece vakitleri olmalıdır. Gençlik yıllarındaki hocalarının mistik kültürle yoğrulmuş sanatkârlar olduğunu, kendisinin de bu alana yabancı olmadığını burada tekrar hatırlatalım. Bilindiği gibi mistik kültürde gece vakitlerinin önemine ayrıca vurgu yapılır. Hz. Peygamber'in, geceden bir bölümü ibadetle geçirmesi ve bunu tavsiye etmesi, onu taklit etmek arzusunda olan dindarların

da dikkatini çekmiş, onları gece ibadetlerine yöneltmiştir. Kısa deyişle geceler, sevenin sevgiliyle baş başa olduğu zaman dilimi olarak ele alınır. Bir sanatçı eser verebiliyorsa, orada az veya çok aşktan anekdotlar vardır. Bu aşk beşerî olabileceği gibi mistik de olabilir. Zaten beşerî aşk da mistik aşkın alt basamaklarından birisi olarak değerlendirilmektedir. Ayvazoğlu, mistik aşkı dile getirmekte en kestirme yolun musiki ve şiir olduğu düşüncesinden hareketle şairin, aruzun tef'ileleriyle varlığın temelindeki ritmi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyen armoniyi aradığı kanısındadır. Ona göre hiçbir konu şair için aşktan daha önemli değildir. Bunun için sadece aşkı ve aşkın hâletlerini bin bir şekilde terennüm eder. Fuzuli Divanını baştan sona okuyan biri, binlerce mısraın aslında tek bir kelimedede birleştiğini görecektir: Aşk (Ayvazoğlu, 2002, 168).

Kaynak'ın Berlin yolculuğu sırasında başlayan bestecilik öyküsüne kısaca değinmiştik. İlk bestesi olan eserin sözlerinde hüznün dolu bir anlam yükünün ağırlığı kendini hissettirir. Hüzzamın koyu hüznün ifade eden (Öztuna, 1990, I, 363) yapısı göz önüne alındığında, bestecinin, şiirle örtüşen makamlardan birisini kullandığı dikkat çeker.

Hicran ü elem sîne-i pür-hûnumu dağlar
Mahrûm-u emel gönlümü dünyaya ne bağlar
Öldürdüğünüz aşk-ı perîşânımı gömdüm
Bir türbe ki ruhum, gelen ağlar giden ağlar (6409).

Besteci bu ilk şarkısını 1927-28'de plâğa okumuş (Ünlü, 1999, 19), böylelikle eser, kendi sesinden günümüze ulaşmıştır.

Kısaca özetlemek gerekirse Kaynak, Türk müziğinin temel özelliklerine dokunmadan, kendi algıları, ilgileri, yetenekleri, sezgileri ve düş gücü doğrultusunda kendine özgü bir çığır oluşturarak, birtakım yeniliklere yer veren bir besteci görünümü sergilemektedir. Ağırlıklı olarak Osmanlı dönemi klâsik Türk müziğini meşk ederek yetişmiş olmasına rağmen, bu geleneğe bağlı büyük formda yalnızca birkaç eser bestelemiştir. Şarkı besteciliğinde ise, yukarıda Tanrıkörür'un da belirttiği gibi, kendisinden önceki anlayışa paralel oldukça fazla yapıtı bulunmaktadır. Büyük formları tercih etmeyişinin temel nedenlerinden birisinin taklide düşme kaygısı olabileceğini daha önce belirtmiştik. Bir başka neden ise, klasik eser dinleyenlerin, toplum içinde azınlıkta kalması olarak gösterilebilir. Osmanlı dönemi klasik anlayışıyla bestelenen büyük formdaki eserlerin kabul görmesi, kullanılan dilin anlaşılabilmesi yanında, belirli düzeyde müzikal altyapıyı gerektirmektedir. Bu birikime sahip toplum kesimi,

Kaynak'ın döneminde bile ne yazık ki istenilen düzeyde değildir. Ayrıca tüm toplum, onun döneminde bir değişim süreci yaşamaktadır. Bu nedenle besteci, anlaşılır yapıtlar ortaya koyarak, sanatsal zevkini yükseltebileceği daha geniş bir tabanı seçmiştir denilebilir. Besteci tarafından kaleme alınan ve Şen (2003, 103) 'in çalışmasında da geçen şu cümle, onun klâsik Türk müziği ile ilgili düşüncelerini özetlemektedir: “...*Elit zümre ile halk dilinin asırlarca ayrı yaşamış bulunması, klâsik musikimizi yüksek tabakaya hitap eden bir musiki haline koymuştur.*”

Sanatçının bu görüşü, Banarlı'nın şu ifadeleriyle desteklenmektedir:

“İçinde yaşadığı cemiyetin gerçeklerine eğilmeyen; dudaklarını amme ruhunun sesleri ve lezzetleriyle ıslatmayan sanatkârlar elinde bu cemiyet, beklediği ve özlediği musikiye yeniden kavuşabilir mi? Biz öyle sanıyoruz ki Türk musikisi, kendi millî romantizmini bir an evvel idrak etmek zorundadır. Eski musikimizden kalan sesleri, vatan topraklarından tüten, vatan ırmaklarından akan, Mehmetçiklerin ve Ayşeciklerin temiz dudaklarından çıkan sesleri duymaya ve işlemeye mecburdur. Esasen Türk musikisi denilen musiki, işte böyle seslerle örülmüştür. Bunun dışında bir musiki, hanımlarımızın vizon kürkleri gibi ancak sayılı vücutları ısıtabilir ve yazın giyilmez. Bir milletin gecesini gündüzünü kaplayıp, semasını ve mevsimlerini doldurmaz, ruhunu seslendirmez. Hâlbuki musiki, cemiyetlerin ses haline gelmiş ruhu, duygusu, felsefesi, heyecanı, macerasıdır...” (Şen, 2003, 112).

Kaynak'ın öğrencisi Yavaşça, sanatçının yaptığı eserlerle her yöreden ve tabakadan insanı kucaklayışını ayırt edici bir özellik olarak öne çıkarır. Herkesin hoşlanabileceği, çeşitli kültüre ve müzik zevkine sahip her tabakadan insanın içerisinde kendisini bulabileceği eserler verdiğini Yavaşça da vurgulamaktadır. Ona göre Kaynak, musikiyi iyi ve estetik özelliği olacak şekilde bina edebilen bir musiki mimarıdır. İnşa ettiği binanın her cephesinden ayrı bir güzellik görülebildiğine dikkat çekerek, toplumdaki değişiklikleri ve yeni gelişmeleri nazarı itibara alıp, bu uygulamaları bilinçli olarak yaptığını dile getirir. Kâr, beste, semaî tarzı yapılmış eserlerin o zaman içerisinde halk tarafından çok kolay benimsenmeyeceğini düşünmüş olabileceği, sanatçının öğrencisi tarafından da ifade edilmektedir. Yavaşça, bestecinin bu anlayış ve davranışıyla Türk müziğinin anlaşılama tehlikesini bir ölçüde önlediği kanısındadır. Kaynak'ın bu tür düşüncelerle yaptığı bestelerde kendi kompozisyonunun ortaya çıkıp geliştiğini ifade eden Yavaşça, sonuçta mükemmel eserlerin doğduğunu, böylece Türk halkının musiki sevgisinin daha da artmasına ve devamına sebep olduğunu anlatır (Şen, 2003, 114–115).

Kaynak'ın yapıtlarındaki kendine özgü melodik kuruluşun yanı sıra, işlediği temaların yalnızca aşk ve sevdâ ile sınırlı kalmaması, toplumsal temalara da yer vermesi onu diğer bestecilerden farklı kılan bir başka özelliğidir. İlgisini çeken her ayrıntıyı tema olarak kullanmaktan çekinmeyen sanatçı, Milli Mücadele yıllarında yaşadığı birçok zihinsel süreci, beste için çalıştığı gecelerde tekrar hatırlayarak, bunların getirdiği heyecanla benzersiz yapıtlar üretmiş olmalıdır. Kurtuluş Savaşı döneminde savaş alanında yaşadıklarının benzerlerini şu dizelerle kaleme almış ve lirik bir üslupta bestelemiştir:

Yanık Ömer, her savaştan bir yara taşıyor

Yanık Ömer, yiğit Ömer öğünmeden yaşıyor (11142).

Kaynak'ın sevilip tutulmasında etkin faktörlerden birisi olan tema çeşitliliğine, bestelerinin okunduğu plâkların yurt geneline dağılmasını ve radyo yayıncılığını da eklemek gerekir. Özalp, (2000, II, 23) 1926 yılından başlayarak yayın hayatına giren Türkiye radyolarının, musikimizin tanıtılması, halka iyi örneklerin sunulması, sistemli bir şekilde sanatkâr yetiştirilmesi konularında çok yararlı hizmetlerde bulunduğunu dile getirerek, o yıllarda yapılan anketlerde Türk müziği isteğinin ağır bastığına dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı gibi sanatçının ilk bestesi de aynı tarihi taşımaktadır. Ürettiği eserler radyo emisyonlarında kullanıldıkça, ünü yurt geneline ve yurt dışına artarak yayılmıştır denilebilir. Tüm bunlara rağmen, “dağa, ağaca, pınara, kuşa vb. beste yapıyor” şeklinde eleştirildiği, kendisini tanıyan ya da birikimlerinden yararlananlar tarafından dile getirilmektedir.

Bestecilik yıllarını ve bestelerinin yurt genelindeki yaygınlığını H. F. Es'in şu satırları bize haber vermektedir:

“Fatih’te Kızıtaşında filiz yeşili bir ev vardır. Yalnız İstanbul’da değil, bütün memlekette pek meşhur olan Türkçe şarkılar evvelâ bu yeşil boyalı evin duvarları arasında işitilir. Hemen bütün Türkçe filmlerde dinlediğimiz en güzel şarkılar bu evin en üst katındaki küçük odada doğarlar. Bir zamanlar bütün bir memleket halkının yedisinden yetmişine kadar dilinden düşürmediği ‘Saçlarıma ak düştü’, ‘Dizlerine kapansam, kana kana ağlasam’ ve daha bunu gibi en meşhur şarkılar bu mütevazı odada dünyaya gelmiştir. Pek kısa bir zaman sonra bütün memleketi dolaşacak olan kimi hüznü, kimi oynak birçok nağme ilk olarak bu yeşil evin pencerelerinden dışarıya süzülür. Burası bestekâr Sadettin Kaynak’ın evidir. Anadolu’yu dolaşırken en meşhur edebî şaheserlerin hiç birine tesadüf etmediğiniz yerde Sadettin Kaynak’ın bir plâğını görür, bir şarkısını işitebilirsiniz. Buralarda meselâ üstat Halit Ziya’nın Mavi ve

Siyah'ını okumayan, hatta ismini işitmeyen vardır. Fakat yine oralarda 'Saçlarıma ak düştü'yü, 'Dizlerine kapansam', 'Dursun kaptan', 'Balıkçılar', 'Yanık Ömer'i, 'Turnalar', 'Leyla'yı işitirsiniz.

Bizde en büyük edebiyat şöhretinin giremediği yere musiki şöhreti daha kolay sokulmuştur. Sadettin Kaynak büyük bir şarkılar külliyyatı ile bunun başındadır” (Şen, 2003, 156).

Yedek subaylığı döneminde Diyarbakır, Elazığ, Malatya, Harput gibi yörelerin halk türkülerini inceleyerek (Özalp, 2000, II, 120; Öztuna, 1990, I-435) bu yolla edindiği folklorik birikimleri yapıtlarında kullandığı, bestecinin şu sözlerinden anlaşılmaktadır: *“Askerliğim gereği karış karış gezmek zorunda kaldığım o yerlerin dağlarında, ovalarında, yaylalarında, yalnızlığını kavalıyla paylaşan ne çobanlar gördüm. Hâlâ unutamadığım, yüreğimi sızlatan ne tadına doyulmaz nağmeleri, ne yanık seslerden duydum, dinledim. Bugün ortaya koyduğum eserlerden çoğunda bunların izlerini görürsünüz”* (Şen, 2003, 154).

Özalp (2000, II/120) de sanatçının bu serüvenini anlatırken, doğu illerimizde vatanî görevini yaptığı sırada, çok zengin ve renkli folklorik özelliği olan bu yörelerde yaptığı incelemelere dikkat çeker. Halk müziğinin bölgesel motiflerini derinlemesine etüt ederek, bu motifleri sanatkâr benliğinde yoğurup bir form ortaya koyduğunu, şarkı ile türkü arası bir özellik taşıyan eserlerinde ustalıkla kullandığını belirtir. O yörelerin özelliği olan uzun havaları ve hoyrat ezgileri bazen ritimli, bazen resitatif¹⁰ olarak pek çok eserine yansıttığını ifade eder. Bu gibi eserlerini bestelerken yine bu yörelerde çok kullanılan Hüseyinî, Gerdâniye, Muhayyer gibi makamları seçtiğini, çoğuna ‘dâğî’¹¹ özellik verdiğini hatırlatır. ‘Güneş’, ‘Fırat’, ‘Göresin mi geldi beni meleşim’, ‘Ağlarım çağlar gibi’, ‘Batan gün kana benziyor’, ‘Bağrıma taş basaydım’ vb. eserlerinde bu izlenimlerin bütün yansımalarını, renk ve kokularını bulmak mümkündür. Hatta bu folklorik etki başka eserlerinde de hissedilir.

Ayomak (Şen, 2003, 166), sanatçının kendine özgü beste tarzında folklorik motiflerden yararlanmasını, *“...Türklüğümüzün belki Osmanlı’dan evvelki varlığını terennüm eden bir musiki yolu vardır ki, Sadettin Bey bu yolun tek başına mucididir.”* sözleriyle dile getirir. Ayomak’a göre Kaynak’ın tarzı, *“halk musikisinin kokularını*

¹⁰ Yarı şarkı söyler, yarı konuşur gibi okuyuş biçimi (Öztuna, 1990, I, 227). Ritimsiz bir okuyuş biçimidir (Özalp, 1992, 24).

¹¹ Uzun hava karakteri taşıyan, klâsik ve halk musikileri arasında sözlü eser. Uzun havanın yalnız ruhu muhafaza edilmiş, serbest söyleyiş kaybolmuştur. Hüseyinî gibi Anadolu halk musikisinde çok kullanılan makamlarla yapılmış eserlerdir (Öztuna, 1990, I, 205).

ihtiva eden fakat ondan da ayrılan yeni bir yol”dur. Benzer görüşü savunan Tanrıkorur da, klâsik hatta dinî müzik eğitimiyle yetişen Kaynak’ın, Tanburi Cemil ile birlikte halk sanatındaki zevk ve büyüyü keşfederek, bu büyüünün cazibesinden kendisini ömür boyu kurtaramadığını vurgular. Ona göre besteci, tıpkı Bela Bartok’un yaptığı gibi, halk müziğinin sonsuz malzemesinden klâsik müzikte faydalanmayı bilmiş, gerçek anlamda çağdaş bir bestecidir (Tanrıkorur, 2004, 258).

Kaynak’ın besteciliğinin önemli bir bölümünü de film şarkılarının oluşturduğu belirtilmişti. Bazı Türk filmlerinin yanında, bir dönemin modası haline gelen 85 Mısır filminin müziğini adapte ettiği biliniyor. Bu parçalarda Kaynak’ın katkısının az olduğunu savunanlar olduğu gibi, her bir şarkının ayrıca bestelenmiş olduğunu söyleyenler de bulunmaktadır. Öztuna (1990, I-435, 436), çoğu Mısır melodilerinin biraz değiştirilmesinden ibaret olduğunu ileri sürenler arasındadır. Bu suretle günümüzde büsbütün dejenere olan çok kötü bir çığırın açıldığı düşüncesiyle besteciye eleştirmektedir. Bugün TRT repertuarında kayıtlı bulunan yapıtlardan bazılarının Kaynak’ın mı, Abdülvehâb ya da başka Mısır’lı bir bestecinin mi olduğunu kestirmenin kolay olmadığı iddiasındadır.

Öztuna’nın bu ifadeleri birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bestecinin öğrencilerinden Alâeddin Yavaşca bir röportajında (Şen, 2003, 227), bu konuya ilişkin görüşlerini anlatırken, sözü edilen filmlerin önemli bir bölümünü orijinal şekliyle izlediğini söyler. Kaynak’ın eserlerinin büyük bir bölümünü ezberine almış bir kişi olarak herhangi bir alıntıya rastlamadığını belirtir. Bir başka öğrencisi aynı sorunu çekinerek besteciye ilettiğinde, rahat ve sakin bir üslûpla şöyle karşılık aldığını anlatır:

“Bak evlâdım, eğer bu iş böyle kolayca yapılabiliyorsa ve ben bunları alıp yeni şarkılar yapıyorsam demek ki herkes de yapabilir. Ben seksenin üzerinde, her birine beşer onar şarkı olan filmlerdeki bu kadar eseri nasıl beceririm? Her filmin mevzuu ayrı ayrı, ben nasıl altından kalkıp ta o şarkıları alıp o kadar filme uydurabilmişim? El insaf, iftiranın bu kadarından da el aman, Allah’tan korkmak lâzım. Ben bunun kıskançlık ve çekememekten olduğunu zannediyorum. Dikkat ettim; bestekârlık sahasında muvaffak olmuş, kendisini insanlara kabul ettirmiş hiçbir meslektaşımın bu ithamları duymadım. Bunları söyleyenler, iki satır melodiyi arka arkaya getiremeyenlerdir” (Şen, 2003, 231).

Sinema sektörünün önemli isimlerinden kabul edilen Arakon da, bestecinin özgün çalışmalar gerçekleştirdiği, başkasına ait melodileri kullanmadığı düşüncesindedir. Leylâ ve Mecnun filminin dublajında görev alan Arakon’a göre

Kaynak, filmi seyredip, filmin konusu için notlar aldıktan sonra uygun şarkı sözlerini bulup bestelemekte, Arapça şarkılar çıkarılarak bunlar monte edilmektedir. Arakon, şarkıların süresine ve görüntüdeki ağız hareketlerine dikkat çekerek, Kaynak'ın bu ağız hareketlerine göre sözleri kullanma gayretini dile getirir. Diğer deyişle, senkronizasyon probleminin getirdiği zorluklara rağmen sanatçının kendi musiki anlayışında şarkı yaparak kendisinden istenileni başarıyla yerine getirdiğini anlatır. Adaptasyon için filmin birçok kez izlenip melodilerin ezberlenmesi gerektiğini hatırlatan Arakon, sözlerini şu cümlelerle bitirir: *“Tabii bu benzerlik iddialarında bulunanlar biraz da şuradan yola çıkıyorlar galiba. Arap filmlerindeki o yoğun melodramatik havayı kaybetmemek için Sadettin Bey'in de filme fazla aykırılık olmasın diye bazı bazı o melodramatik havada besteler yapmasıdır. İşte bu yüzden bir benzetme ve yakıştırma yapılıyor. Ama müzikten anlayan bir kulak gerçeği söyleyecekse bunun böyle olmadığını fark eder ve söyler. Ayrıca bu filmlerin Arap filmi olduğu ve Mısır topraklarında, Nil'in kıyılarında çekildiği, oralara ait yerler olduğu unutulmamalıdır. O şartlara ters düşen bir şey de zaten yapılamazdı. Film bestekârlığı da budur zaten”* (Şen, 2003, 237-238).

Tanrıkorur da Öztuna'nın yukarıda geçen ifadelerine şiddetle karşı çıkanlar arasındadır. Ona göre musikimizdeki bugünkü yozlaşmayı ve arabesk vak'asını, Kaynak'ın Mısır filmlerine yaptığı bestelerle başlattığını iddia etmekle, Batı resmindeki soysuzlaşmayı Picasso'nun başlattığını iddia etmek farksızdır. Araştırmacı, iki iddiayı da aynı yüksek dozda cehalete ve yobazlığa bağlar (Tanrıkorur, 2004, 261). Turgut ta benzer şekilde, bir insanın sanatının bir başkasınınkine yol açtığını düşünmeyi, onu yanlış anlama olarak yorumlamaktadır (Turgut, 1993, 98). Kaynak döneminde milli müziğin eğitim kurumlarından çıkarıldığını hatırlatan Tanrıkorur, dil ve müzik gibi milli birlik ve bütünlüğün en güçlü iki temelini zayıflatıldığını anlatır. Toplumda halk-aydın, köylü-şehirli çatışmasının yaratılmaya çalışıldığı bir sanat fetreti dönemine dikkat çeker. Bu kargaşa zemininde, müziği sadece anlayanların meşgalesi olmaktan çıkarıp, diliyle, melodik ve ritmik kuruluşundaki akıcılıkla halka indirmek veya halkı da bu sanatı biraz olsun anlayarak çalar-söyler hale getirmenin önemini vurgular. Bu sayede resmi itibarını yitiren müziğin, tabana yayılarak kurtarılabilceğini savunur. Bu davranışın müziği yozlaştırdığı iddia edildiğinde, Kaynak'ın müziğinin bu vebali onurla taşıyacak kadar güçlü olduğunu ifade eder. Tanrıkorur'a göre klasik eseri yüz yıldan geri gidemeyen Arap müziğinin, Türk müziğine, özellikle Kaynak gibi bir kaynağa verebileceği melodisi yoktur. Kaynak'ın, eserlerini kopya ettiği söylenen Mısırlı

şarkıcı-besteci Abdülvahab'ın, musikiyi Tanburi Cemil'in plâklarından öğrendiğini belirtir (Tanrıkörur, 2004, 261).

Tüm eleştirilere rağmen Kaynak'ın müziği, hemen tüm toplum kesimi tarafından kabul görmüştür. Mısır filmlerinin yanı sıra, Türk filmleri için besteledikleri de sevilip tutulan yapıtları arasında yer almaktadır. Müziklerini yaptığı ilk Türk filmi, 1939 yapımı “Allah'ın Cenneti” adını taşımaktadır. “Kahveci Güzeli”, “Yayla Kartalı”, “Nasrettin Hoca Düğünde”, “Çanakkale Geçilmez”, “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” beste yapmış olduğu diğer filmlerden bazılarıdır.

Adı geçen filmlerin bazılarında yönetmen yardımcısı olarak görev alan Ayrıl, Sadettin Kaynak'ın senaryoyu okuduktan sonra besteye koyulduğunu; bestelerini genellikle evinde yaptığını belirtmektedir. Dinleyenini, seyircisini çok ciddiye aldığını, onlara beğendirmek için uğraştığını da sözlerine eklemektedir (Şen, 2003, 249).

Bestecilikteki başarısını Necdet Yaşar, “*Öyle bir eser yazıyor ki, en titiz meraklıya hitap ederken, kaldırımlarda garip dolaşan bir meraklıya da hitap edebiliyor*” (Şen, 2003, 236) sözleriyle anlatır.

Kaynak'ın, sinemadan başka, az da olsa operet ve revü adı verilen müzikli sahne oyunları için de yapıtlar bestelediği bilinmektedir (Öztuna, 1990, I/435-36). Bunlar şarkı, fantezi ve türkü formunda yapılmış bestelerdir. Çok az da olsa eser verdiği rumba ve tango türlerinde de makam ve usul olarak Türk müziği baskındır.

Türk müziği otoritelerinin, sanatçı hakkında özellikle vurgulama gereksinimi duydukları bir başka özelliği ise yapıtlarında yer verdiği aranağmelerdir. Onun aranağmeleri diğerlerinden farklı bir nitelik taşımaktadır. Sözlü eserler içerisinde sazların icrası için bestelenen bu bölümlerde besteci, zengin, renkli ve akılda kalıcı melodileriyle dikkat çeker. Sanatçı bu bölümler için, “*aranağme benim şarkılarımın takdimidir*” (Şen, 2003, 182) ifadesini kullanır. Tanrıkörur, Türk müziğinin genel karakteri olan ses unsurunun hâkimiyeti altında yüzyıllarca ezilip silikleşen saz unsurunun Kaynak'la canlandığı görüşündedir. Onun yapıtlarında, satır sonlarında küçük bağlantı parçası olmaktan kurtulan saz bölümünün, gerektiğinde kelime aralarına bile girebilen, başta, ortada, sonda söz unsuruyla yarışabilen, onunla eşdeğer bir kişilik kazandığını belirtir (Tanrıkörur, 2004, 257). Onun bestelerindeki aranağmelerden birçoğunun, saz sanatçısının performansını sergilemesine fırsat verdiğini, hatta bazılarının kök söktürecek türden olduğunu itiraf etmeliyiz.

Sanat hayatı boyunca Türk müziği makamlarından 55 kadarını kullanan (Şen, 2003, 128) Sadettin Kaynak'ın eserleri ana hatlarıyla beş başlık altında incelenebilir:

- i. Klasik bestecilik anlayışına paralel olarak büyük ve küçük formlarda verdiği eserler,
- ii. Halk müziğinin folklorik şekillerini, sanat müziğinin duyuş ve anlayışı ile harmanlayarak yaptığı besteler,
- iii. Film müziği tarzındaki yapıtları,
- iv. Dinsel formlarda bestelediği ilâhi, şügl, nefes türü çalışmalar,
- v. Revü müzikleri, marşlar, çocuk şarkıları, rumba ve tango gibi diğer türler.

4.4.1. Bestelerinden Örnekler

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle, Sadettin Kaynak'ın hemen tüm eserlerinin başlı başına birer örnek niteliği taşıdığı söylenebilir. Güftenin seçimi, kullanılan makam, eser içerisindeki sürpriz usul ve makam geçkileri, entervallerin (ses aralıkları) sanatçıya özgü kullanımıyla ortaya çıkan kompozisyon ve anlatım gücü, söze kimi yerlerde sazın cevap vermesi, sözel melodi kadar aranağmenin de öne çıkışı gibi estetik kesitler, onun her bir yapıtını farklı hale getirmektedir. Bu açıdan onun tüm eserleri teknik ve estetik açıdan ayrıca incelenmeye değer kanısındayız. Ancak araştırmamızın amacını düşünerek, sanatçının birkaç çalışmasına bu bölümde yer vermekle yetineceğiz.

Klasik tarzda verdiği eserlerden “beste” formunda en bilineni acemaşiran makamında ve sözleri Fuzûlî (1483-1556)'ye aittir.

Merhem koyup onarma sînemde kanlı dağı / Söndürme öz elinle yandırdığın çerâğı
Zülfü siyeh sanemler olmuş senin esîrin / Aşkın da her birinin öz zülfü boynu bağı
Devran havadisinden yok korkumuz Fuzûlî / Dâr'ul-emânımızdır meyhaneler bucağı
(7619).

Fuzûlî'nin yedi beyitlik bir gazeli olan şiirin birinci, beşinci ve yedinci beyitleri kullanılmıştır. Sanatçı, İstanbul'da bestesine başladığı bu çalışmasını, 23-24 Mart 1943 Çarşamba gecesi Ankara'da tamamlamış, ancak son günlerine kadar ortaya çıkarmamıştır. Öğrencisi Alâeddin Yavaşca, bestenin tam Kaynak'a uygun, musiki ufkunu zorlayan bir eser olduğunu belirttiği açıklamasında, bu yapıtın ortaya çıkışını da anlatır. Hocasının vefatından birkaç gün önceki ziyaretinde, bestenin notasıyla ilk kez karşılaşmıştır. Notayı öğrencisine uzatan besteci, ölmeden kendisine dinletebilirse çok memnun kalacağını belirtmiş, Yavaşca da ilk programına alarak dinlemesini sağlamıştır (Şen, 2001, 131-132; 2003, 36).

Beste formundaki eserler daha çok büyük usullerle ölçülmesine rağmen Kaynak'ın bu çalışmada küçük usullerden lenk fahteyi tercih ettiği görülür. Ayrıca terennümün¹² bir bölümünde Dede Efendi gibi yürük semai kullanmıştır. Dolayısıyla iki besteci arasındaki benzerliklerden biri de bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Fuzûlî'nin yukarıdaki şiirinde tema olarak Tanrı sevgisi işlendiğinden, açıklamasına, bestelerindeki dinsel motiflerin incelendiği bölümde yer vereceğiz.

Yine klasik anlayış ürünü yapıtlarından, ısfahan makamındaki bir şarkısının sözleri, divan edebiyatının son şairlerinden, Sebk-i Hindî (Hind üslûbu) denilen uzak çağrışım ve ince anlatım yolunun Türkiye'deki en büyük temsilcisi (Alparslan, 1988, VII) Şeyh Galip Dede (1757-1799) tarafından kaleme alınmıştır. Tamamı beş dörtlükten oluşan şiirin birinci ve beşinci kıtaları bestelenmiştir.

Fârîğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni
Böyle yazmış alnıma kil-k-i kazâ sevdim seni
Ben bu sözden dönmezem devr eyledikçe nüh felek
Şâhid olsun aşkıma arz ü semâ sevdim seni

Galib-i dîvâneyim Ferhâd ü Mecnûn'a salâ
Yüz çevirmem olsa dünya bir yana ben bir yana
Şem'ine pervâneyim pervâ ne lâzımdır bana
Anlasın bîgâne bilsin âşinâ sevdim seni (4378).

Günümüz sözcükleriyle bu şiiri şöyle ifade edebiliriz:

Olmuş ve olacak her şeyi Tanrı'nın emriyle tespit eden kalem, benim alnıma seni sevmekliğimi yazmış; yani benim seni sevmem uygun görülmüş, bu açıdan seni sevdim ben. Dokuz gök döndükçe, bu can bedende durdukça bu sözden dönmem mümkün değil. Sevdim seni; yer, gök ve içindeki tüm varlıklar askıma şahit olsun.

Sevgide Ferhat ve Mecnun dönemi bitti, onların ruhuna fâtiha; zamanın çılgın âşığı benim, sevgide, çılgınlıkta onlara rahmet okuturum. Âlem bir yana gitse ben bir

¹² Terennüm, Türk müziğinde çoğunlukla büyük formda eserlerde, bestecilerin güfteye ilave olarak düşünüp besteledikleri, çoğunlukla güftenin veznine, ama mutlaka usulün darplarına uygun kelime, mısra, beyt veya daha uzun söz gruplarıyla, kendi aralarında tam veya yarım kafiyeli ritmik hecelerden oluşan, en az güfte kadar önemli ses unsurudur. *Lafzî* (sözel) ve *îkâî* (ritmik) olmak üzere iki türü vardır. "Benim canım", "a sultanım" gibi anlamlı söz gruplarına *lafzî*, "ten-nen", "ten-ni", "ten-nen-ni", "ten-nen-na" gibi kendi başına anlamı olmayıp ta usul vuruşlarındaki farklı renk ve tınıları daha belirgin hale getirmeye yarayan hece zincirlemelerine ise *îkâî* terennüm denilmektedir. Geniş bilgi için bkz: (Tanrıkorur, 2003, 172).

yana gitsem yine de senden, sevginden yüz çevirmem. Yüzünün aydınlığına, güzelliğine pervaneyim, çekinip sakınmama gerek mi var? Bilen bilmeyen, farkında olan olmayan, dost düşman herkes anlasın ki ben seni sevdim.

Tanrıkörur 1986'daki bir konserinin ses kaydında bu şiirin öyküsüne de yer verir. Buradaki bilgilere göre şair Galip Dede, Sultan III. Selim'in, zaman zaman dergâhına giderek başını dizine koyup şiirlerini dinlediği "mübarek" bir zattır. Galip Dede bu şiiri, padişahın ablası Beyhan Sultan'a olan aşkını ifade etmek için yazmıştır.

Kaynak bu şarkıyı, Safiye Ayla'nın ısfahan makamında bir eser istemesi üzerine bestelediğini kaydeder. Güfte taksimatı eski Türkçeyle yapılmış nota üzerinde beste tarihi olarak 10-11 Kasım 1952 görünmektedir (Şen, 2003, 278). Besteci bu yapıtında da kendine özgü biçimde makam ve usul geçkisindeki ustalığını sergilemektedir. Şarkının özellikle "Böyle yazmış alnıma kıl-kazâ sevdim seni" dizesi, dikkat çekici bir melodiyle donatılmıştır. Sanatçı bu ifadenin altını çizmek istercesine, bir çağlayan edasıyla tizden peste dökülüp gelen bir ezgi kullanır. Aynı melodi "Anlasın bîgâne bilsin âşinâ sevdim seni" dizesinde yinelenmektedir. "Şem'ine pervâneym pervâ ne lâzımdır bana" mısraında kullanılan hicaz geçki, bestecinin melodik zenginliğini bir başka biçimde ortaya koymaktadır.

Kaynak'ın birbirinden ilginç hicaz besteleri içerisinde dikkat çekenlerden biri, aşağıdaki şarkısıdır. Sözlerini yazan Bingöl bu şiirine "Gurbet Akşamları" adını vermiştir.

Enginde yavaş yavaş günün minesini soldu
Derdim bana arkadaş, bugün de akşam oldu.
Gölgeler indi suya, kuşlar vardı uykuya,
Gurbeti duya duya, bugün de akşam oldu.
Su yürür (uyur) fısıldaşır, gider yâre ulaşır

Yolcu yolda dolaşır (yaraşır), bugün de akşam oldu (3887).

Araştırmasında bu şarkıya da yer veren Şen (2003, 306-310), eseri, güfteyle bestenin gerçek anlamda yan yana, can cana, sarmaş dolaş olduğu bir örnek şeklinde niteler. Vecdi Bingöl'ün mineyi soldurarak gün batımını resmedişini bir mecaz şaheseri olarak görebileceğimizi vurgular. Ona göre akşamın sessizliği ve kimsesizliği, gölgelerin sulardaki aksi, kuşların uykuya dalması, özellikle gurbetin yalnızlığını insanın iliklerine kadar hissetmesi şiirde başarılı biçimde ifadelendirilmiştir.

Araştırmacı, suyun ten misali ürpererek kıpırdaşmasını, sevgiliye ulaşma hayalini, Bingöl'ün müzmin bir romantik olduğunun göstergeleri olarak değerlendirir.

Kaynak'ın duygu yüklü eserlerinden biri de aşağıdaki hüzzam şarkısıdır. Güftenin şairi Bingöl, bu şiirine ise “Bingöl Akşamları” adını vermiştir.

Çıkar yücelerden haber sorarım	Derim, neden yoksul geldiğim bağlar?
Solarken dağların gümüş yıldızı	Yok mu bu ellerde benimle ağlar?
Bilmem neredeyim neyi ararım	Sesime ses verin dumanlı dağlar
Uyanır içimde derin bir sızı	Derdime eş olur bir çoban kızı

Akşam olur gölgelenir kayalar

Sürüler çekilir uyur ovalar

Dertli kaval dertlerimi oyalar

Uzaktan göz kırpar çoban yıldızı (2994).

Kaynak'ın, bu eserin girişindeki aranağmede ritim kullandığı, sözlü bölümü resitatif tarzda bestelediği görülür. Halk müziğimizdeki uzun havayı andıran bu yapıtında besteci, farklı bir vadiden esmektedir. Segâh ve muhayyer de dâhil toplam yedi sesin kullanıldığı, ağırlıklı olarak nevâ-gerdâniye arasında seyreden çalışmada yoğun bir melankolinin ağırlığı duyulur. Yapıtın iç yakıcı melodisi, dinleyeni çepeçevre kuşatarak başka dünyalara alıp götürmektedir. Bu etkiyi her ruh aynı dozda hisseder mi bilemeyiz. Şu kadarını söyleyebiliriz ki sözlerini hiç anlamayan biri bile bu ezgiyi dinlediğinde, şiirde de yer alan derin iç sızısının ayak seslerini rahatça fark edebilir. Diğer deyişle Kaynak'ın dünyasındaki melankolik esintilerin, bu bestede açığa çıktığı görülmektedir.

Şiirdeki “dağ” objesi, eskiden beri pastoral şiirde, resimde ve müzikte oldukça geniş yer bulmuş, Bingöl'ün ilhamlarına da konu olmuştur. Bu ögeye Spranger de dikkat çekerek; uzaktaki tepelerin alçalıp yükselen dalgalar şeklinde algılanabileceğini, ya da yolumuza çıkan irili ufaklı engelleri çağrıştırabileceğini vurgulamaktadır (Spranger, 2001, 63). Dağların yol vermemesine ilişkin şikâyetler, gurbet ve gurbetteki sevgilinin dağların ardında resmedilişi gibi eylemler, hemen her bireyin benzer hisleri taşıdığı anlamına da gelmektedir. Şair de yukarıdaki şiirinde, zirvelerinde yalnızlığını sorguladığı dağların kendisine “ses vermelerini” istemektedir. Besteci ise söz konusu duyguyu melodiye yansıtarak anlamı daha da derinleştirmiştir denilebilir.

Kaynak gibi aynı dönemin başarılı bestecilerinden Selâhattin Pınar'ın bu eser hakkında, “Böyle özelliği olan bir şarkı yapmak için ömrümden neleri feda etmezdim”

sözleri ilgi çekicidir. Atatürk'ün ise şarkıyı ilk dinleyişinde besteciye, “*Sen bununla Âzerî musikisini gölgede bırakmışsın*” dediği kaydedilir (Şen, 2003, 306).

Geleneksel halk müziği ezgilerinden esinlenerek ortaya koyduğu “dağ” özellikteki yapıtlardan birisine de burada yer vermek istiyoruz. Sözleri kendisine ait eserinde besteci şöyle seslenir:

Ağlarım çağlar gibi	Od yanar kazan bilir
Derdim var dağlar gibi	Bu derdi yazan bilir
Yürekten yaralıyam	Bülbülün çektiğini
Gülerim çağlar gibi	Gül değil hazan bilir
Her geçen bir gül ister Leyla'm	Geceyi hastadan sor Leyla'm
Kaşların kaşlar beni	Ağlarım yaşım dinmez
Aşkın ateşler beni	Yaşımı kimse silmez
Bir garip derde düştüm	Bir garip derde düştüm
Her gören taşlar beni	Derdimi kimse bilmez
Sahipsiz bağlar gibi	Gurbeti gezen bilir (130).

Kaynak'ın, hüseyini makamında bestelediği bu şarkısında da iki farklı usul kullandığı görülmektedir. Baştan sona Anadolu kokusu taşıyan melodi, sanatçının imbiğinden süzülerek farklı biçimde kompoze edilmiş, Kaynak'a özgü bir şekil kazanmıştır. Söz yazarlığını incelediğimiz bölümde sanatkârın iç âleminin, bu şiirdeki yansımalarını da anlamaya çalışacağız.

Bestecinin, bazı yapıtları betimleyici türden melodiler içerdiğinden, bunları “tasviri eserler” olarak değerlendirmek mümkündür. Örnek olarak yine hüseyini bir şarkısını alıyoruz:

Hasret kavuşturan geliyor	Ağam sen gideli iki yıl oldu
Haber ulaştıran geliyor	Mektubun gelmedi sana n'oldu?
Ağam gitti gurbet eline	Aldatmasın seni yaban gülleri
Selam ulaştıran geliyor	Bizim bahçelerin gülü bol oldu

Bu başımdan kara yazı siline
 Gözyaşlarım döndü ırmak seline
 Bir mektup yolladım gurbet eline
 Tez gel ağam koyun kuzu meliyor
 Bu hasretlik yüreğimi deliyor (6016).

Sanatçının iki değişik makam ve bazı bölümlerde serbest ezgiler kullandığı bu şarkının aranağmesi, buharlı trenin hareketini betimler tarzda bestelenmiştir. Baştaki ağır tempolu melodi, ilerleyen ölçülerde yürütülmüş, eser boyunca kıvrak haliyle söze eşlik etmesi sağlanmıştır. Sonlara doğru tekrar ağırlaştırılarak trenin hedef istasyona ulaşip seyrini noktalayışı seslerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Betimleyici öğelerin sanat eserinde zararlı olabileceği düşünülse de (Turgut, 1993, 97) eser bu haliyle, Kaynak'ın özgün imzasını taşıyan farklı bir görünüm kazanmıştır.

Dini müzik formlarından “nefes”, tasavvufi özellikteki halk şiirlerinden seçilerek Bektaşî bestekârlarca bestelenip Bektaşî dergâhlarında okunan türden eserlerdir. İlahilerden farkı, daha çok halk müziğini andırmalarıdır (Özalp, 1992, 54). Çalışmaları içerisinde nefes formuna da rastladığımız Kaynak'ın bu alandaki yapıtlarından birinin sözleri şöyledir:

Kurbanlar tığlanıp gülbank çekildi	Dört kapıdan selam verip aldılar
Gaflet uykusundan uyana geldim	Pirin huzuruna yetip geldiler
Dört kapı sancağı anda dikildi	El ile el halka olsun dediler
Henüz masum olup meydana geldim	Can baş feda edip kurbana geldim

Yolumuz on iki imama çıkar
Mürşidim Muhammed Ahmed-i Muhtar
Rehberim Ali'dir sahip Zülfikar
Kulundur Şahika divana geldim (16014).

Segâh makamındaki bu çalışmanın sözlerinde, Alevî-Bektaşî geleneğin yansımaları görülmektedir. Sanatçı, dörtlüklerin sonunda dört kez yinelenen “hû” terennümü ile bu yapıtına ayrı bir lezzet vermiştir. Kullandığı makam ise mistik etkisiyle öne çıkanlardan biridir. Öztuna segâh makamına ilişkin görüşlerini, “kuvvetli bir zühd, açık ve soylu bir hüznün duygusu tebliğ eder” (1990, II, 271) sözleriyle dile getirir. Nefes türünü daha çok Bektaşî geleneğe mensup besteciler vermesine rağmen, Kaynak burada da ezber bozan tavrıyla geniş kucaklayıcılığını ortaya koymaktadır.

Yaşadığı dönemde Türkiye sınırları içerisinde “çocuk şarkısı” kavramı henüz tam anlamıyla bilinmezken, sanatçı bu türden yapıtlar da vermiştir. Plâk doldurmak ya da konser amacıyla Avrupa ülkelerinde bulunduğu yıllarda Batı müziğini yerinde incelemesinin, çocuk şarkısı besteciliğine katkı sağladığı düşünülebilir. Bu alandaki çalışmalarından birinin sözleri yine Bingöl'e ait olup şöyledir:

Bahar oldu tabiat gülüyor için için Kuşlar cıvıldaşıyor çiçekli ağaçlarda
 Gözlerinde uyandı parıltısı sevincin Kuzular oynuyor yemyeşil yamaçlarda
 Dünyamız baştan başa ışıkla, renkle doldu
 Bahar oldu yeniden, yeniden bahar oldu (Şen, 2003, 148).

Sanatçı, 17-18 Temmuz 1938 yılında bestelediği bu şarkısında rast ezgilerle, çocukların kolayca okuyup kavrayabileceği bir kompozisyon oluşturmuştur.

Sevilen ve tutulan çalışmalarıyla günümüz Türk müziği yayıncılığında yıllardır ön sıralarda yer alan Kaynak'ın sık okunan yapıtlarından birkaçının yalnızca ilk dizesini vererek bu bölümü sonlandırmak istiyoruz. “Dertliyim ruhumu hicranımı sardım da yine” (3286), “Leyla bir özge candır” (7390), “Niçin baktın bana öyle” (8310), “Gönül nedir bilene gönül veresim gelir” (52469, “Gönlüm özledikçe görürdüm hele” (5080), “Kara bulutları kaldır aradan” (7011), “Bülbülüm gel de dile” (2687), “Muhabbet bağına girdim bu gece” (7741), “Bana yardım vazgeç derler” (1113), “Gönlüm seher yeli gibi” (5088), “Tel tel taradım zülfünü” (10632), “Yeşil gözlerinin ufkuma ger ki” (11297), “Benim yarım gelişinden bellidir” (1468) vb.

4.4.2. Şiirlerini Bestelediği Önemli Şairler

Sadettin Kaynak, ellinin üzerinde şair ve söz yazarının şiirlerini bestelemiştir. Bunların içerisinde Karacaoğlan, Erzurumlu Emrah, Gevheri, Âşık Ömer gibi halk şairlerinin yanı sıra, Fuzuli, Nedim, Şeyh Galip gibi divan şairleri de yer almaktadır. Ayrıca Rıza Tevfik Bölükbaşı, Vecdi Bingöl, Mustafa Nafiz Irmak, Fuat Hulusi Demirelli, Ramazan Gökaltı Arkın, Necdet Rüştü Efe, Hasan Lami Güray, Neyzen Tevfik, Mehmet Akif Ersoy gibi şairlerin şiirleri de bestecinin güfte tercihleri arasındadır. Bunlar içerisinde, yaklaşık 120 civarında şiirle Vecdi Bingöl, 30'a yakın şiirle Mustafa Nafiz Irmak, güfteleri en çok bestelenen şairler olarak öne çıkmaktadır. Özellikle Vecdi Bingöl'ün, besteciye adeta tetiklediğini, onun başarısını yukarılara çektiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu nedenle, sözü edilen iki şaire burada kısaca yer vermek istiyoruz.

4.4.2.1. Ali Vecdi Bingöl

Meslek yaşamını dil ve edebiyat öğretmeni olarak tamamlayan Ali Vecdi Bingöl (Eğin-1888, İstanbul-1973), aruz ve hece vezniyle şiirler yazmış, daha çok hece veznini

kullanmıştır. Şiirlerinde sıla hasreti, gurbetin yalnızlığı, derin hülyalar, sınırsız hayaller, İstanbul ve Boğaziçi sevdası gibi konuları sıkça işlediği görülür. Kendisi de Kaynak gibi hafız olan şairin pastoral şiirdeki başarısı, doğduğu yörenin doğal güzelliklerinin çocukluk yıllarında zihninde oluşturduğu etki ile ilişkilendirilebilir. Bingöl'ün lirik ve romantik tarzda derin ruhsal duyuşlarla şiir yazdığı yıllarda Kaynak da ünlü bir bestecidir. Bu bakımdan, Batı dünyasından filmin gelmediği İkinci Dünya Savaşı sıralarında gösterime giren Mısır filmlerinin müziklerinin Türkçeleştirilmesi amacıyla şiirlerin Vecdi Bingöl'e, bestelerin de Sadettin Kaynak'a sipariş edilmesi (Özalp, 2000, II, 230) ruhsal bir yakınlığın göstergesi olmalıdır. Birçok ortak eserden hareketle, Bingöl ile Kaynak'ın şiir ve musiki anlayışlarının birbirleriyle uyduğu (Şen, 2003, 281) ifade edilmektedir. Yavaşca, Kaynak-Bingöl uyumunu, en başta yaratılışlarıyla, sanatkâr ruhlarıyla bağdaştırır. Doğu yöreleriyle ilgilerini, birinin doğduğu topraklar, diğlerinin ise askerliği sırasında görerek sevip benimsemesi ve o yörenin kültürüne yakınlık duyması şeklinde yorumlar. Yavaşca'ya göre bu ikilinin beraberliğinin en önemli sonucu, biri güfteyi yazarken diğeri de bestesini yapmıştır. Kaynak'ın eserlerinin neredeyse yüzde kırkı bu anlayışla yapılmış, bunların da güftelerinin yüzde yetmiş-seksene yakını Vecdi Bingöl tarafından yazılmıştır. Yavaşca ayrıca, birlikte çalıştıkları filmlerin senaryolarıyla, filmlerde yaşanan aşkların ve ayrılıkların da onlarda duygu titreşimine neden olduğu düşüncesindedir. Bu filmleri izleyen Bingöl de bir bakıma bestekârlaşmakta (Şen, 2003, 339), kendi içinde müzikalitesi olan şiirlerle duygularını ifade edebilmektedir. Schiller'e göre şiir, musiki gibi belirli bir konuya gereksinim duymadan ruhun belirli bir durumunu yansıttığı oranda müzikaldir (Özgü, 1946, 5). Bu açıdan şairin, kendi başına bir musiki olabilecek şiirleri Kaynak tarafından bestelenerek anlamı güçlendirilmiş olmaktadır. Üzerinde çalıştıkları filmlerde Bingöl'ün, şarkılardaki ağız hareketlerine yakın sözcüklerle dizeleri ve güfteyi oluşturduğu ifade edilir. Yavaşca'nın tespitlerine göre film şarkılarının sözleri uzun olduğundan, yazılan güfteler dört dizeyi aşarak 6, 8, 10 hatta 12 mısralı olabilmektedir (Şen, 2003, 339).

Bestecilik ve şairlik gibi dünyanın en özgür mesleklerinden kabul edilebilecek iki alanda, üstelik konu ve zaman açısından sınırlanmış bir bölgede Kaynak ve Bingöl'ün ortak başarıları, bu iki estetik kişilik arasındaki frekans birliğine bağlanabilir. Her ikisi de aynı yöne bakabilme ve yaklaşık aynı şeyleri görebilme, ortak hisleri yakalayabilme kudretine sahiptir denilebilir. Çünkü müzik yapılacak filmleri birlikte izlerken, besteci müziğe, şair de sözlere yoğunlaşmak durumundadır. Her ikisinin de

dikkat etmesi gereken ortak nokta ise, göz önünden geçen sahnenin insan zihninde uyandırdığı etkidir. Yazılan söz bu etkiyi yansıtmalı, söze giydirilen melodi de güçlendirmelidir ki bir başarıdan söz edilebilsin. Dolayısıyla Yavaşca'nın vurguladığı gibi her ikisinde de belirli ölçüde ortak hislerin bulunduğu söylenebilir.

Kaynak'ın, Vecdi Bingöl'den sonra şiirlerini en çok tercih ettiği isim Mustafa Nafiz Irmak olmuştur. Şimdi Irmak'ın yaşamını kısaca ele alalım.

4.4.2.2. Mustafa Nafiz Irmak

Şair ve besteci Mustafa Nafiz Irmak (İstanbul, 1904-1975) ortaokul yıllarından itibaren müzikle ilgilenmiş, çeşitli isimlerden usul ve eser geçmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünü bitiren Irmak'ın küçük yaşta oluşmaya başlayan sanat birikimi gelişerek, ilerleyen yıllarda onun tanınmasını sağlamıştır. Gerek şiirleri gerekse besteleri açısından 20. yüzyılın bestecileri arasında önemli bir yere sahiptir (Öztuna, 1990, I, 367-68) Onun şiirlerinden otuza yakınına besteleyerek ölümsüzleştiren Kaynak'la diyalogları konusunda, Bingöl benzeri bir yakınlıktan söz edilmemektedir. Müzeyyen Senar'ın şu sözlerinden, Kaynak'la Irmak'ın aynı ortamı paylaştıkları anlaşılmaktadır: “...Ailece Bursa'dan Üsküdar'a taşındık. Tam 1931'di. Üsküdar Musiki Cemiyetine girdim. Kimler yok ki? Yesari Asım Arsoy, Selahattin Pınar, Mustafa Nâfiz Irmak, Osman Nihat Akın, Sadettin Kaynak. Bir sene sonra da radyoya girdim. 14-15 ancak varım. Safiye Ayla da orada. Mesut Cemil Bey kurmuştu” (Ay, 2009, http:1). Yine Senar'la ilgili bir başka anekdotta, Kaynak ve Irmak'ın adı şöyle geçer: “...Hayranlık uyandıran bir sese sahip olan bu yetenekli kız çocuğunun ünü yayıldıkça, hafız Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Lem'i Atlı, Mustafa Nafiz Irmak gibi devrin önemli üstatları ona dersler verdiler, zamanın sevilen şarkılarının yanı sıra, kendi bestelerini de öğretip söylemesine yardımcı oldular...” (http: 2). Bu ifadelerle göre her ikisi arasında bir samimiyetin söz konusu olabileceği mümkün görünmektedir.

Irmak'ın şiirleri müzik dili ile ifadesini bulduğunda, ortaya çıkan bestelerin de güzel ve sanatlı olduğu (Öztuna, 1990, I, 367-68) belirtilmektedir. Bu nedenle Kaynak'ın, Vecdi Bingöl'den sonra en çok Irmak'ın şiirlerini tercih edişi, onun şiirlerindeki müzikaliteden kaynaklanan bir seçim olmalıdır.

4.4.3. Söz Yazarlığı

Kaynak şair olmamakla birlikte, gerektiğinde bestelerinin sözlerini yazarak, şiir yoluyla da kendini ifade edebilen bir sanatçıdır. Türk müziği alanında bestecilerin söz yazarlığı da yapması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Besteci, zihninde tasarladığı konu veya ezgiye uygun şiir bulamadığında kalemine sarılabilmektedir. Besteciliğin yanında söz yazarlığını artı bir yetenek olarak kabul etmek gerekir. Çünkü her ikisi de estetik anlatım biçimi (Yetkin, 1934, 57) olmakla birlikte, temelde farklı donanımları gerektiren alanlardır. Dolayısıyla bestecilikte üretken bir sanatkârın, her zaman şiirde de başarılı olabileceğini beklemek realiteye uygun düşmez. Aynı şekilde, güçlü bir şairin de bestecilikte başarılı olması beklenemez. Her iki yeteneğin aynı kişide bulunabileceği de bir gerçektir. Yetenek ya da yatkınlık konusunda her bireyin değişik donanımlara sahip olarak dünyaya geldiği kabul edilir. Sadettin Kaynak da, söz konusu iki yeteneği bünyesinde toplamış sanatçılardan biridir.

Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı (TRT, 1995) incelendiğinde, sanatçının repertuarda kayıtlı 230 civarında bestesinden, sözleri kendisine ait yaklaşık 22 eserin yer aldığı görülür. Bu rakam, kayıtlı eserlerin kabaca % 10'unun sözlerini kendisinin yazdığı anlamına gelmektedir. Bu bakımdan, bestelerinin yanı sıra, onu daha net çizgilerle ortaya koyabilmek için şarkı sözlerine de bakmak gerekir. Bu çalışmanın hacmini düşünerek, bestecinin yazmış olduğu şarkı sözlerinin tümünü değil, satır aralarından kesitler alarak onun iç dünyasında kısa bir gezintinin daha uygun olacağı düşüncesindeyiz. Alıntı yaptığımız şiirin repertuar numarasını parantez içerisinde vererek tamamına kolayca ulaşılabilecek duruma getirmeye çalışacağız.

Din psikologlarınca sıkça kullanılan, “kişi dilinin altında gizlidir” biçiminde bir yargı vardır. Schiller (1999, 23) bu yargıyı “insan kendisini hareketleriyle resmeder” sözleriyle tamamlar. Bugün Kaynak’ın hareketlerini görmemiz mümkün olmadığından, hakkında anlatılanlarla birlikte besteleri ya da şiirleriyle yetinmek durumundayız. Bu açıdan yazmış olduğu şarkı sözleri önem arz etmektedir. Çünkü o sözlerde bestecinin duygu, düşünce, hayal gibi zihinsel edimlerinin yer aldığı kuşkusuzdur. Esen (2009, iii), şiirin bir söz sanatı olmaktan çok daha ötelere uzanarak, şairin duygu, düşünce ve tasavvurlarını dışa vurduğunu dile getirir. *“Bunlar içinde dinî, siyasî, sosyal ve kültürel öğeler kendilerine özgü yerlerini alırken, bu öğeler her ne kadar geleneksel görünse de, şairin öznel yargıları ve inançlarıyla kendilerine özgü bir şekle bürünürler”* der. Yani yazarın psikolojisini dışa vurduklarını ifade eder. Bu bağlamda Kaynak’ın yazdığı şarkı

sözlerini incelediğimizde, penceresinden dışarıya uzanan epeyce ipuçları görmekteyiz. Bunları ana hatlarıyla iki başlık altında incelemeye çalışacağız.

i. İç dünyasını yansıtan şiirler,

ii. Sosyal temalı şiirler.

i. İç dünyasını ortaya koyan şiirlerde bestecinin özlem, arzu, tutku, coşku, ayrılık acısı, ürkeklik gibi zihinsel aktiviteleri yer almaktadır. Bunlar genellikle daha önceki dönemlerde sıkça kullanılan halk ve divan edebiyatı motiflerinin çağdaş dönemdeki uzantıları olarak görülebilecek temalarla işlenmiştir. Birkaç örnek verelim.

- Gece-mehtap. “Mehtaplı gecelerde biz sahile inerdik / Gönlümüzü dinlerdik, ay batarken dönerdik” (7567).

- Gül-bülbül. “Yüzün güllerden ince / Sesin bülbülден tatlı” (11612);

“Bülbülün çektiğini / Gül değil hazan bilir” (130).

- Zülûf: “Tel tel taradım zülfünü / Tellerine gül bağladım” (10632);

“Ak gerdanın üstüne siyah zülfün dağıtır” (5601).

- Fidan boy: “Gül fidanı gibi kendi / Yoktur cihanda menendi” (10632).

- Leyla-Mecnun veya Ferhat-Şirin:

“Her geçen bir gül ister / Leyla’m, Leyla’m” (130);

“Mecnun gibi avare gezip çölde dolaştım / Ferhat gibi, Şirin gibi ben dağları aştım” (6101).

Kaynak’ın şiirlerinde, kimi zaman sevgili ile temasın kendisi üzerinde oluşturduğu heyecan anlatılır. “Ne zaman görsem onu ayaklarım dolaşır” (8107) ve “Nazlım sıladan gelmiş / Görmeye yürek ister” (3135) dizelerinde, duyulan heyecanın yanında bir de ürkeklik hali dikkati çekmektedir. Değişik deyişle sevdalı, sevdiğine kendini tam olarak anlatamamanın sancısını duymaktadır. Bu durum aynı zamanda, duyulan sevdanın yoğunluğu olarak da değerlendirilebilir. Bir başka dörtlükte sevdanın niteliği şu sözcüklerle ifadesini bulur:

“Dağları hep kar aldı / Gülleri hep har aldı / Ecele borçlu kaldım / Bir canım var yar aldı” (3135).

Benzer duyguları şu sözlerde de buluyoruz:

“Kaşların kaşlar beni / Aşkın ateşler beni / Bir garip derde düştüm / Her gören taşlar beni / Sahipsiz bağlar gibi” (130).

Normal koşullarda eceliyle ölen bir kimsenin canını yârin alması ya da düşülen garip dertten dolayı, sahipsiz bağlar gibi taşlanıp harap bir hale düşürülmesi demek, o kimsenin yaşadığı sevdanın etkisiyle bitkin düştüğü ve deli-divane olduğu biçiminde

algılanabilir. Anadolu'nun özellikle kırsal kesiminde delilerin çocuklar tarafından taşlandığı bilinmektedir. Sanatçı, hayali bile olsa, böyle bir sevgiden darmadağın oluşunu anlatmaktadır.

Bazı şiirlerde sevgili ile iç içe bir Kaynak görürüz. “Dili olsa söylese ağaçların yolların /Kaç gece beni sıktı o kuvvetli kolların” (7567); “Saatlerce baş başa kaldığımız geceler / Ah o tatlı demleri deli gönlüm heceler” (8107). Kimi zaman da özlem dolu, arzulu bir Kaynak çıkar karşımıza. “Benim olsan seni bir gül gibi koklar sararım / Yasemen saçlarını her gün okşar tararım” (1455). Kimi zaman hayalindeki sevgili ya da izdüşümleri başkalarıyla olunca yaralanan bir Kaynak’la karşı karşıya kalırız. “Yâri ellerle gördüm, aklıma neler gelir” (5601). Ellerle görülen kişi artık yar olmaktan çıkmıştır. Sanatçı bunun ıstırabını yaşamaktadır.

“Hatice’m saçlarını dalga dalga taratmış / Tanrı bizi topraktan onu nurdan yaratmış” (6101) sözleriyle sevgiliyi melekleştirip kutsallaştırdıktan sonra, “Kız Hatice Hatice, kaçalım gel bu gece / El ayak çekilince bahçeye çık gizlice” sözleriyle bu kutsal sevgiliyi suça teşvik eden Kaynak da karşılaştığımız kişiler arasındadır. “Tapındığım elleri öpmek için uzandım” (9730) sözleriyle sevgiliyi ilâhlaştıran Kaynak’a, yine satır aralarında rastlamak mümkündür.

Bestecinin, “Beni bir gelin vurdu / Yaremi kız bağladı” dizeleri iç dünyasında yer alan birden çok sevgiliyi haber veren satırlardandır. Bu sevgililerin hayali mi, yoksa gerçek mi olduğunu bilemiyoruz. Hangi türden olursa olsun bazen sevgiliye açılabilen kimi zaman da anlatma güçlüğü çeken bir Kaynak görürüz. Gönülde birden çok sevgiliyi barındırabilmesi açısından Kaynak, zihinde Karacaoğlan’ı çağrıştırmaktadır. Sevgi yönünden her ikisinde de oldukça cömert tavırlar gözlenir. Örnek olarak Karacaoğlan ile Kaynak’ın birer dördlüğünü yan yana alıyoruz. Karacaoğlan’ın aşağıdaki şiirinin Kaynak tarafından bestelenmiş olması, Karacaoğlan’la benzer duyguları paylaşmaları açısından ayrıca anlamlıdır.

Karacaoğlan	Kaynak
Deli gönül gezer gezer gelirsin	Her yerde kızlar gördüm
Arı gibi her çiçekten alırsın	Hepsine de tutuldum
Nerde güzel görsen orda kalırsın	Hangisini alayım
Ben senin derdini çekemem gönül (3212).	Deli divane oldum (432).
(Öztelli, 1983, 358)	

Şarkı sözlerinde, klasik edebiyatta kullanılan Leyla-Mecnun, Ferhat-Şirin gibi temaların vuslatla biten aşklar olmadığı yönünde genel bir kanı vardır. Bu da “vuslatın

aşkı öldürdüğü” biçimindeki düşünceyle temellendirilir. Genel kabul gören anlayışa göre sanatçı, beslenmek ve üretebilmek için, bazen hayali, kimi zaman da gerçek aşklar üzerine kurgu yapmak zorundadır. Bu zorunluluktan olsa gerek, günümüz sanatçıları da üretebilmek için zihinlerinde hayali aşklar oluşturdıklarını zaman zaman ifade etmektedirler. Kaynak’ın ruhsal dünyasındaki birçok sevgili de aynı amaca hizmet etse gerektir.

ii. Bestecinin sosyal temalı şiirlerinde ise, toplumsal duyarlılığın, beklentilerin ve reel toplumsal olayların yansımaları görülür. Örneğin “Yanık Ömer her savaştan bir yara taşıyor” dizesini zihnimizde biraz canlandıralım. Bu dize, seri savaşlarla koca bir imparatorluğun yıkılış ve yok oluş sürecinin; bir ulusun ayakta kalma çabalarının ardından topyekûn şahlanışın yaşandığı koskoca bir dönemin kısaca ifadesidir. Diğer deyişle Yanık Ömer, vatani uğruna canını veren, bedeninin bir bölümünü kaybeden, yaralanan, gazi olan bir nesli temsil etmektedir. Yani aynı durumda olan binlerce kişiden yalnızca biridir. Aslında sanatçı kendisi de Yanık Ömer ailesinin bir üyesidir. Ayrıca Yanık Ömer şiirinde, Türk toplumundaki asker yolu bekleme, dönüşünde düğün yapıp evlendirerek kendi yuvasına gönderme gibi toplumsal bir gelenek, tablolaştırılarak sunulmuştur. Vatan kurtulmuş, Cumhuriyet kurulmuş, bağımsızlık kazanılmış, cephedekiler köyüne dönmüş, sonunda sosyal bir mutluluk göstergesi olan düğün aşamasına gelinmiştir.

Yanık Ömer şiiri, bestecinin gelişim sürecini etkileyen faktörleri barındırması açısından da anlam taşımaktadır. Daha önceki bölümlerde insanın biyolojik, psikolojik ve sosyal bir varlık olduğunu belirtmiştik. İnsanı etkileyen faktörler, kalıtım, çevre ve tarihsel zaman olarak özetlenirse, bu şiirde, bestecinin yetiştiği atmosferden, yaşadığı tarihsel zamandan nasıl etkilendiği de ortaya çıkmaktadır.

Bestecinin düğün temalı şiirlerinden birisi de “Civelek” diye bilinen uşşak şarkısının sözleridir.

Bu gece düğün dernek / Bin bir geceden örnek / Sevişenler bu gece / Bir çiçek bir kelebek (2496).

Aşağıdaki “Demiryolu” şiirinde Kaynak, sosyal açıdan bir gelişmişliğin neşesini dillendirirken, modernitenin getirdiği memnuniyet hissiyle birlikte geri kalmışlıktan, teknolojinin ülkesine geç gelmesinden kaynaklanan sıkıntılara vurgu yapmaktadır. Sevinç ve sıkıntılar nedeniyle kendisine egemen olan duyguların çalkantıları dizelerde net biçimde görülür ki Tolstoy bu tavrı, eser verirken ortaya çıkan duygu ile eserin yansıttığı duygunun eş olmasıyla açıklar (Turgut, 1993, 94).

Demiryolu, demiryolu nura boğdun sağı solu.
 Senin varlığıyla oldu Anadolu, Anadolu.
 Asırlarca bu topraklar senin yolunu bekledi,
 Senin neşeli sesini duymak için emekledi.
 Karanlıklar, kara günler, kağrı, deve katarları,
 Senin yoksunluğunda biz çektik hep bu zararları.
 Karadeniz Akdeniz'e, denizler bağlı karaya,
 Yurdumuzun dört bucağı bağlanmıştı Ankara'ya (Şen, 2003, 117).

Bir başka şiirinde yer verdiği toplumsal tema ise Türk işçileridir. Bu şiirde bestecinin zihnindeki milliyetçilik aşkının izlerini bulmak mümkündür. Kaynak aynı zamanda bu şiirinde ideal Türk gencini de tanımlamaktadır. Bu durum, Cumhuriyet dönemindeki yeniden yapılanma aşamasında gerçekleştirilen devrimlerin uzantıları olarak görülebilir. Bilindiği gibi her devrim önce ideal erkek, sonra ideal genç tanımlaması yapmaktadır. Ayrıca Türk devriminde bir de “ideal kadın” imgesi mevcuttur.

Bestecinin uşşak-rast eserinin sözleri şöyledir:

Türk işçisiyiz her işin eri	Yurt kovanında cömert arıyız pek
Yavuz kişiyiz ezelden beri	uçarıyız,
Türk işçileri, Türk işçileri	İş alanında aslan-varıyız Türk acarıyız.
Toktur özümüz	İşçiyiz işlek ilde, saban, tezgâh var elde,
Aktır yüzümüz	El işte, türkü dilde, topumuz bir emelde.
Yılmaz gözümüz	Türk'e göre iş demek, alın teri ve emek,
	Bizim için özdilek: işlemek, ilerlemek
	(Şen, 2003, 118).

Toplumsal içerikli bir diğer şiiri de uşşak makamında besteli aşağıdaki eseridir.

Gemim gidiyor baştan	Gemim yolcu yük taşır,	Gemim gider durmadan,
Yelkenleri kumaştan	Limanları dolaşır,	Halatları sırmadan.
Açılıp denizlere	Akdeniz bizim deniz	Ay-yıldızlı bayrağım,
Dolaşacağız baştan	Olmaya pek yaraşır.	Dalgalanır armadan.

Deniz eri al demiri vira vira vay,
 Dolaşalım limanları sıra sıra vay (4863).

Şen'in sanatçıyla ilgili araştırmasında yer alan orijinal nota (2003, 116) üzerindeki bilgilere göre Kaynak, bu şarkının şiirini kendisi yazarak 18 Ekim 1949'da bestelemiştir. TSM Repertuar kitabında ilgili eserin söz yazarı bölümü boş bırakılmıştır (1995, 161). O yıllarda Denizyollarının yeniden canlanması üzerine, besteci bu şarkıyı adı geçen kuruma ithaf etmiştir. Şiirde geçen "Akdeniz bizim deniz / Olmaya pek yaraşır" dizeleri, Akdeniz'in bir Türk gölü olduğu dönemlere ilişkin özlem duygusuyla, geleceğe yönelik arzusun ifadesi olarak değerlendirilebilir. Osmanlının son dönemlerinde savaşların kaybedilmesi ve gemilerinin yakılması, denizcilikteki üstünlüğünün bitmesine yol açmıştır. Cumhuriyet dönemindeki canlanmanın sevinci, bestecinin penceresinden bu şekilde yansımaktadır.

Bunların dışında bestecinin, "Dumlupınar", "Kurtuluş Savaşı Destanı" ve "Uçak Havası" adını verdiği "Türk ulusu olacak havasına egemen" dizesiyle başlayan toplumsal eserlerinin olduğunu öğreniyoruz. Bunları 1935 yazında bir konserinde seslendiren sanatçı, program öncesi konuşmasında, Kurtuluş Savaşının, bestekârlar için çok zengin içerikle dolu olduğunu belirtir. Aydınlık günleri doğuran o karanlık gecelerden, senfoniler yaratmayı sürdüreceğinin işaretini veren Kaynak, diğer bestecilerin de aynı temalara eğilmeleri arzusundadır (Şen, 2003, 68-69).

Toparlayacak olursak, Kaynak'ın bestelerinde olduğu gibi sözlerinde de bireysel coşku ve toplumsal duyarlılık kendini açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçı söz yazarlığında, özellikle toplumsal temaları işlediği şiirlerinde çağdaş ve dinamik bir kimlikle karşımıza çıkar. Bunun nedenlerini, Atatürk'le aynı atmosferi paylaştığı sıralarda almış olduğu enerjide arayabiliriz. Kendisini sönük ve donuk bir yapıda hissederken, Atatürk'ün meclisinden dönüşte bambaşka bir insan olarak ruhunun çalkalandığını, bu heyecanla saatlerce düşünüp kurduğunu, bu şiirleri böyle bir ruhla yazmış olabileceğini burada tekrar hatırlatalım.

BEŞİNCİ BÖLÜM

BESTELEDİĞİ ŞİİRLERDE DİNSEL ÖGELERİN YANSIMALARI

5.1. İnanç Esaslarına İlişkin Yansımalar

Bilindiği gibi İslâm dininin inanç sistemi temellendirilirken “iman” kavramından yararlanılmaktadır. Sözcük olarak “tasdik etmek, güvenmek, boyun eğmek” anlamına gelen bu kavram, dinsel bağlamda “kalp ile tasdik, dil ile ikrar” olarak açıklanır. Bu bakımdan iman, Allah’a ve O’nun buyruklarına inanmak ve bunları içten tasdik etmek biçiminde dinî inancın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Hökelekli (2005, 155), dinî hayatın her boyutunun dinî inanç merkezinden beslendiğini belirterek, bir dinin inanç ve öğretilerine inanmakla başlayan aidiyet ve bağın, inanç devam ettiği sürece söz konusu olabileceğini söyler. İnanmanın, temel ruhsal gereksinimlerden biri olduğunu vurgulayan araştırmacı, bunun rastgele bir inanma değil, seçilen ve yönetilen bir inanma olduğuna dikkat çeker. Yavuz (1994, 115) ise dinsel bağlamda inancı, bireyin isteği doğrultusunda kalbin arzu ederek serbestçe yaptığı bir seçim biçiminde değerlendirir.

İslâm’ın iman esasları Allah’a, meleklerine, gönderdiği kitaplara, peygamberlere, ahiret gününe, kadere, öldükten sonra dirilmeye inanmak şeklinde özetlenir. Bu inanç öğeleri Sadettin Kaynak’ın bestelediği şiirlerde çoğunlukla açık, bazen de kapalı anlatımlarla yer almaktadır. Şehnaz makamında ve ilâhi formunda bestelediği, Hüdayi (1541-1628)’ye ait bir şiirde, iman konusuna “Ol baki cennete iman gerektir” (14032) sözleriyle değinilir. Bu sözler, “İman edip salih amel işleyenler ise cennetliklerdir. Onlar orada ebedî kalacaklardır” (Bakara, 82) ifadesini çağrıştırmaktadır. İslâm inancına göre, sonsuz cennet yaşamına lâayık olabilmek için bireyin öncelikle iman esaslarını kabul etmesinin gerekliliği bu ayette açıkça belirtilmektedir. İman ve cennet kavramlarının birlikte anıldığı birçok ayetten biri de şu meal dedir: “İman edip salih amel işleyenlere, kendileri için; içinden ırmaklar akan cennetler olduğunu müjdele. Cennetlerin meyvelerinden kendilerine her rızık verilişinde, ‘Bu (tıpkı) daha önce (dünyada iken) bize verilen rızık!’ diyecekler. Hâlbuki bu rızık onlara (dünyadakine) benzer olarak verilmiştir. Onlar için orada tertemiz eşler de vardır. Onlar orada ebedî kalacaklardır” (Bakara, 25). Bu ve benzeri ayetlerde sözü

edilen koşullu kazanımın, insanları inanmaya yönlendiren bir etkisinin olduğu kuşkusuzdur.

Sanatçının “Cem Sultan” filmi için bestelemiş olduğu ve mehterimsi bir lezzetin hemen hissedildiği rast makamındaki eserinde, Allah inancı şu sözlerle anlatılır:

Allah Allah deyip ettik sefer Allah yektir / Buluruz düşman-ı dine zafer Allah yektir
 Böyle çarh-ı feleğe karşı çekip gülbangı / Diyelim şevkle şam ü seher Allah yektir
 El’aman der el’aman düşman inşallah / Alırız mülkünü ser-ta-be-ser Allah yektir
 Ya heyya ben de zafer yazayım tarihine / Kızılelma’ya kadar azmeder Allah yektir
 (19073)

Şiirdeki “Allah yektir” (Allah birdir) ifadesi Kur’an-ı Kerim’de değişik ayetlerde geçmektedir. “De ki, O Allah birdir” (İhlâs, 1) ayeti, en çok bilinenidir. Hz. İsa ile ilgili bilgilerin yer aldığı başka bir ayetin devamında da, imanla birlikte Allah’ın birliğine vurgu yapılmaktadır. “...Öyleyse Allah’a ve peygamberlerine iman edin. ‘(Allah) üçtür’ demeyin. Kendi iyiliğiniz için buna son verin. Allah ancak bir tek ilâhtır. O, çocuk sahibi olmaktan uzaktır. Göklerdeki her şey ve yerdeki her şey O’nundur. Vekil olarak Allah yeter” (Nisâ, 171).

Allah inancı ve O’nun birliği, sanatçının segâh makamında ve mersiye (ağıt) formunda bestelediği M.Akif Ersoy’un (1873-1936) “Çanakkale Şehitlerine” adlı şiirinde, “Ne büyüksün ki kanın kurtarıyor tevhidi / Bedr’in arslanları ancak bu kadar şanlı idi” (4024) sözleriyle de ifadesini bulmaktadır. Ersoy bu şiirinde, vatanı ve inancı uğruna ölenlerin Bedir Savaşı kahramanları gibi şanlı olduklarını bildirmektedir. İslam inancının “kutsal”ları arasında sayılan bu değerleri savunmak adına canını verenler “şehit” olarak anıldıklarından, şair ilgili ayetlere de göndermede bulunmaktadır. Şehitlik olgusu, bir ayette “Allah yolunda öldürülenlere ‘ölüler’ demeyin. Hayır, onlar diridirler. Ancak siz bunu bilemezsiniz” (Bakara, 154) şeklinde övülmektedir.

Bestecinin şehnaz ilâhisindeki “İnayet kuluna Hak’tan gerektir” (14032) dizesi, örtülü anlatımla inancın yanında, Allah’ın yardımını dile getirir. Benzer anlam Kuloğlu (17. yy.)’nin şiirinde, “Kulunu saklayan Hak’tır dedikleri gerçek imiş” (19009) sözlerinde de vardır. Kur’an-ı Kerim’de Allah’ın yardımı, ikramı, ihsanı, lütfu, rahmeti, nimeti oldukça fazla konu edilmektedir. Birkaç örnek verelim:

“Ey iman edenler! Sabrederek ve namaz kılarak Allah’tan yardım dileyin. Şüphe yok ki, Allah sabredenlerle beraberdir” (Bakara, 153).

“Size ulaşan her nimet Allah’tandır. Sonra size bir sıkıntı ve zarar dokunduğu zaman yalnız O’na yalvarır yakarırsınız” (Nahl, 53).

“Allah, yarattıklarından sizin için gölgeler yaptı ve dağlarda da sizin için barınaklar var etti. Sizi sıcaktan koruyacak elbiseler ve savaşta sizi koruyacak zırhlar verdi. Böylece Allah, Müslüman olasınız diye üzerinizde olan nimetini tamamlıyor” (Nahl, 81). Özellikle bu ayetin, yukarıda sözünü ettiğimiz “koşullu kazanım” olgusunu pekiştiren anlamı dikkat çekicidir.

Yaratıcılık, bilindiği gibi yoktan var etme anlamında Allah’ın sıfatlarından biridir. Bu sıfat, Kaynak’ın sözlerini yazdığı ya da bestelediği yapıtlar içinde günlük yaşamda kullanılan doğallıkta ve sıkça geçer. “Kadir Mevlâ’m seni övmüş yaratmış” (Şen, 2003, 454); “Hatice’m saçlarını dalga dalga taratmış / Tanrı bizi topraktan onu nurdan yaratmış” (6101); “Seni yaratan Allah / Beni yaratmadı mı?” (867); “Yeri göğü yaratan” (1038); “Ne kadar özenmiş seni yaratan” (7011); “Rabbim yaratırken onu bir hayli özenmiş” (7250) ifadeleri bunlardan bazılarıdır. Bu tür şiirler, inancın niteliği hakkında bilgi vermemekle birlikte, yazarın ya da ezgiyle süsleyen bir dinî inancı benimsediğini göstermektedir. İnanmayan bir şairin Tanrı’ya ilişkin şiir yazması zihinsel açıdan ne kadar zorsa, ateist bir kompozitörün inanç unsurları içeren bir şiiri bestelemesi de aynı ölçüde güçtür. Çünkü şiire melodi giydirebilmek için, besteci ile arasında bir titreşimin gerçekleşmesi gerekir. İnanç ögesi taşıyan ifade ateist açısından katlanılmaz ruhsal sıkıntılara neden olabilir.

Yaratıcılık kavramının Kur’an’daki ifadesine birkaç örnekle göz atalım:

“Gerçekten biz, her şeyi bir ölçü ve dengede yarattık. Emrimiz ancak bir tek emirdir. Göz kırpması gibidir (Anında gerçekleşir)” (Kamer, 49-50).

“Bir şeyi dilediği zaman, O’nun emri ancak ‘Ol!’ demektir. O da hemen oluverir (Yâsin, 82).

“O, yaratıp şekillendiren, âhenk veren ve düzene koyandır. O, (her şeyi) ölçüyle yapıp yönlendirendir. O, yeşil bitki örtüsünü çıkaran, sonra da onları çürüyüp kararmış çör çöpe çevirendir” (A’lâ, 2-5).

Sanatçının acemaşiran bestesinin öyküsünü yapıtlarından örnekler verirken anlatmıştık. Şiirinin teması dinî mahiyet taşıdığından, besteli bölümleri tekrar alıyoruz. Merhem koyup onarma sînemde kanlı dağ / Söndürme öz elinle yandırdığın çerâğ / Zülfü siyeh sanemler olmuş senin esîrin / Aşkın da her birinin öz zülfü boynu bağı Devran havadisinden yok korkumuz Fuzûlî / Dâru’l-emânımızdır meyhaneler bucağı (7619).

Bu şiir günümüz Türkçesiyle şöyle ifade edilir:

Sinemdeki kanlı yarayı merhem koyup tedavi etme. Bu bir meşaledir ki sen kendi elinle onu yaktın.

Siyah zülüflü güzeller, putlar senin esirin olmuş. Senin aşkında her birinin kendi saçı, kendi boynunun bağı olmuş.

Ey Fuzûlî, dünya felâketlerinden korkumuz yoktur. Meyhaneler köşesi bize emniyet sağlayan sığınağımızdır.

Önceki bölümlerde Ayvazoğlu'nun da belirttiği gibi, Fuzûlî'nin bu gazelinde ilâhî aşk konu edilmektedir. Bu duygu, derûnî dindarlığın bir uzantısı olarak bilinç düzeyinde görünen psişik bir deneyimdir. Tarlan, aşkın önce Allah'tan kula doğru olduğunu belirterek, dindarın Allah'a yönelik sevgisinin, Allah'ın kulunu sevmesinden kaynaklandığını vurgular. Hakk'ın tanınmak için evreni yarattığını hatırlatan yazar, O'nu tanımanın ancak aşk ile gerçekleşebileceği kanısındadır. İnsanı evrenin bilinci olarak nitelendiren araştırmacı, Tanrı'nın kendi kudretiyle yaktığı aşk ateşini, O'nun görünmesini sağlayan bir meşale biçiminde tanımlar. Bu bakımdan aşkı, ıstırap nedeni kabul etmekle birlikte, Tanrı'ya ulaşmanın yegâne aracı şeklinde görerek tedavisinin âşık için felâket anlamına geldiğini söyler. Dolayısıyla şiirde, aşk yarasını açan Tanrı'dan, bunu söndürmemesi istenmektedir. Mecaz âlemindeki güzeller, gerçek Güzel'in esiri olup her biri oraya bağlanmıştır. Âşığın, mâsivâ (Allah'dan gayri var olan her şey) ile ilgisi olmadığından dünya felâketlerinden korkmadığı, bu felâketlere karşı aşka sığındığı dile getirilir (Tarlan, 1985, 225-228). Gazelin bu içerikle Kaynak tarafından bestelenmek üzere seçilmesi, şiirin temasını benimseyişi ve inancının sanatındaki görünüşü açısından anlamlıdır.

Tanrı'yı anmak, O'nu elden geldiğince düşünmek, dindar bireyin Yaratıcısına ruhen yaklaşması ve kendisini sevmesine basamak oluşturması açısından gerek duyulan bir dinsel pratiktir denilebilir. Kaynak'ın bestelediği şiirler içerisinde kişiyi bu yönde güdüleyen satırlara da rastlanmaktadır. Himmet Efendi (?-1693)'nin bir şiirinde Tanrı'yı sevenler “âşık-ı sâdık” şeklinde övülerek O'nu anmaya davet edilmektedir. Bestecinin hicaz ezgilerle süslediği “Ey âşık-ı sâdıklar gelin Allah diyelim / Bezm-i Hakk'a lâyıklar gelin Allah diyelim” (14483) ilâhîsinde baştan sona bu çağrının yinelendiği gözlenir. Benzer davet Naci'nin uşşak makamında bestelenmiş şiirinde de (Şen, 2003, 458) karşımıza çıkar. “Gelin Allah Diyelim / Kalpten pası silelim / Âlemleri seyrederim / Allah Allah dedikçe.”

Dindarlığı bir yaşam biçimi olarak benimseyenleri Tanrı'yı anmaya yönlendirmede, hadis veya ayet türünden kutsal metinlerin işlevleri yadsınamaz.

Örneğin şu kutsi hadisin ifadesi bu bağlamda ilginçtir: “Ben kulumun zannı üzereyim. Ve beni andığı zaman ben onunlayım. Beni nefsinde anarsa, ben de onu nefsimde anarım. Beni bir topluluk içinde anarsa, ben de onu, onlardan daha hayırlı bir topluluk içinde anarım...” (Hindî, 1985, 225-226; 235-236). Kur’an-ı Kerim’de de, “Ey iman edenler! Allah’ı çokça zikredin. O’nu sabah akşam tespih edin.” (Ahzâb, 41-42) hitabı, bu konudaki buyruklardan biridir.

“Alma tenden canımı” (14010) dizesiyle başlayan segâh ilâhisindeki “Âşıkız Muhammed’e ol Resul-i emcede” sözlerindeki peygamber sevgisi, aynı formdaki şehnaz eserinde yer alan “Eğer Muhammed’e ümmet olursan” (14032) ifadesinden daha derince bir anlam taşımaktadır. Her iki satırda da, peygambere inanma ve öğretilerine uyma sonucunda kendini gösteren samimi muhabbet duygusu ile onun sevdikleri arasına girebilme arzusu söz konusudur. Yunus’un rast ezgilerle bestelenmiş şu şiirinde de Hz. Peygamberi yüceltme psikolojisi hâkimdir: “Ay dahi, güneş dahi / Nurundan Muhammed’ in / Cümle şekerler tadı / Tadından Muhammed’in” (Şen, 2003, 451). Sanatçının aynı makamda bir başka ilahisi yine bu konuya değinmektedir. “Levlâke yâ Muhammed” (Eğer sen olmasaydın Muhammed!) ibaresiyle başlayan eser, “Doğmazdı kalbe iman / İnmezdi arza Kur’an / Meçhul olurdu esmâ / Levlâke yâ Muhammed” (14479) sözleriyle devam eder.

Neccarzade Rıza Efendi’nin (1669-1746) kaleminden çıkan aşağıdaki naat’ı (övgü), yine rast makamında ölümsüzleştiren Kaynak, ezgileriyle Hz. Peygamber’e şöyle seslenir:

Fesaddaknâke yâ hayra’l-berâ yâ Resûlallâh
 Alâ mâ ci’tenâ hakan ileynâ yâ Resûlallâh
 Zalemnâ nefsenâ künnâ zalûmen fî Kitâbillâh
 Semi’nâ kavlehû innâ aradnâ yâ Resûlallâh
 Açıklaması:

Bizlere (Allah’tan bir) gerçek olarak geldiğine dair seni kabul ettik insanların en hayırlısı, Allah’ın Resulü! Kendimize zalimce davrandık, Allah’ın kitabında “çok zulmeden” olarak nitelendirildik. O’nun, “Biz (emaneti göklere ve yere) arz ettik (ama onu insan yükledi. Çünkü o çok zulmedici idi)” (Ahzâb, 72) sözünü duyduk Allah’ın Resulü!

Bu ayetteki “emanet” kavramı, başta akıl, irade ve iradeyi serbestçe kullanmanın gerektirdiği sorumluluklar biçiminde açıklanmaktadır. İnsan, iyi ve kötü arasında seçim yapabilme yeteneğini olumlu yönde kullanmadığı zaman, hem kendine hem de

çevresine zulmetmiş ve cehalete düşmüş olur. Ayette insan türünün bir özelliğine dikkat çekilerek onun genelde emanete riayet konusunda vefasızlık göstermeye yatkın olduğuna işaret edilmektedir (Kur'an, 426). Neccarzade, şiirinde Tanrı hitabının bilincini taşıdığını, gerekli duyarlılığı gösterme gayretinde olduğunu anlatmak ister gibidir. Şairin bu farkındalığı, onun derûnî dindarlığını açık ve net çizgilerle ortaya koymaktadır. Kaynak ise şairin ifadelerini bestesine konu ederek bir bakıma onu onayladığını göstermektedir.

Kur'an-ı Kerim'de peygambere itaat konusu yetmişe yakın ayette yer bulur (Kur'an, 31). "Kim Allah'a ve Peygambere itaat ederse, işte onlar, Allah'ın kendilerine nimet verdiği peygamberlerle, siddîklarla, şehidlerle ve iyi kimselerle birlikte dirler. Bunlar ne güzel arkadaşlardır" (Nisâ, 69) ayeti, isteklendirici anlamıyla öne çıkan örneklerdendir. Tanrı buyruklarının da etkisiyle olsa gerek, derûnî Müslüman dindarların Hz. Peygamber'e yönelik samimi sevgileri, İslâmiyet'in ilk yıllarından günümüze kadar, nesir veya şiir tarzında çok fazla işlenen konulardan biri olmuştur. Alanla ilgili divanı bulunan Neccarzade'nin, 18829 repertuar numaralı "Türbe-i ravzâ-i sultân-ı risâlettir bu" (Peygamberlik sultanının gül bahçesinin türbesidir bu) şiiri, sanatçının rast motiflerle süslediği bir diğer yapıtı olarak kayıtlara geçmiştir. Hz. Peygamber'in şefaathî yönünün işlendiği bu şiirde de ince duygular içtenlikle dile getirilmiştir. Sözü edilen şiirlerin bestelerde tercih edilişi, Kaynak'ın Hz. Peygamber'e duyduğu yakınlığın göstergeleri olmalıdır. Dindarlığını bu anlamda da sanatına ustaca yansıtan bestekârın, duygularını aktarırken çoğunlukla rast makamını kullandığı görülmektedir. "Rast" sözcüğü Farsça olup, doğru, dosdoğru, sağ, gerçek gibi anlamlara gelmektedir. Türk müziğindeki en eski makamlardan biridir (Öztuna, 1990, II, 213). Seyir itibarıyla tiz bölgede fazla ısrar etmeyen, melodi gereği çıksa bile çabuk dönen bir yapısı vardır. Genişletilmesi gerektiğinde çoğunlukla karar sesinin (durak) altındaki bölgeden yararlanır. Bu yapı, melodik örgülerde pest seslerin hâkimiyetine imkân tanıdığından zihinde ciddi ve vakur bir etki bırakır. Öztuna (1990, II, 213) da makamın zarif bir ihtişam ve belagat ifade ettiğini belirtmektedir. Kaynak'ın, peygamber sevgisi temalı şiirlerde ağırlıklı rast ezgileri seçmesi, beste anındaki hisleri yanında, makamın ağırbaşlı kişiliğiyle temellendirilebilir. Aynı konuyu başka makamlarda da seslendirmiştir. Örneğin İbnü'l-Emin'in peygambere hitaben yazdığı "Ey menbâ-ı cûy-bâr-ı rahmet" (18831) şiirini Beyatîaraban ezgilerle donattığı görülmektedir.

Özellikle dinsel formlarda kullandığı şiirlerin nakarat bölümlerinde Allah adına ya da sıfatlarına yer verir. Bu ifadeler bir bakıma klasik yapıtlardaki terennümleri

andırmaktadır. “Hû”, “Allah hû İllallah hû”, “Yâ İlâhî yâ Kerîm ente hasbî yâ Rahîm”, “Mâbudum Allah” “Yâ Kerîm Allah Kerîm” gibi.

Satır aralarında “Edhilnâ dâre’n-naîm...” (Bizi nimetler cennetine yerleştir) şeklinde cennet kavramına vurgu yapılan dizelere de rastlanır. İnananlara sonsuz yaşamlarında ödül olarak vaat edilen cennet, Kur’an’da insanın algı sınırlarını zorlamayan sözcüklerle betimlenmektedir. İlgili ayetlerden birini örnek olarak yazalım: “Allah’a karşı gelmekten sakınanlara söz verilen cennetin durumu şöyledir: Orada bozulmayan su ırmakları, tadı değişmeyen süt ırmakları, içenlere zevk veren şarap ırmakları ve süzme bal ırmakları vardır. Orada onlar için meyvelerin her çeşidi vardır. Rablerinden de bağışlama vardır...” (Muhammed, 15).

Kaynak’ın nihâvend makamında besteli “Aşk böyledir...” (647) şiirindeki “Şerh eder onu dört kitap” sözlerinde, İslâm inancına göre peygamberlere gönderilen İncil, Tevrat, Zebur ve Kur’an-ı Kerim’e atıf vardır. Bu kutsal kitaplara Kur’an’da şöyle değinilmektedir: “...Davûd’a da Zebûr vermiştik” (Nisa, 163). “Şüphesiz Tevrat’ı biz indirdik...” (Mâide, 44). “O, sana Kitab’ı hak ve kendisinden öncekileri doğrulayıcı olarak indirdi. O, daha önce Tevrat’ı ve İncil’i insanlar için birer hidayet olarak indirmişti. Furkan’ı da indirdi...” (Âl-i İmrân, 3-4).

Kader konusu Kaynak’ın bestelediği şiirlerde sıklıkla yer alan bir kavram olarak öne çıkar. Eserlerinden örnekler verirken üzerinde durduğumuz ısfahan şarkısının, “Böyle yazmış alnıma kil-i kazâ sevdim seni” (4378) dizesindeki “kil-i kaza” tamlaması kader anlamında kullanılmıştır. “Derman kâr eylemez...”(3302) diye başlayan segâh şarkısında, “Nasibi hicranmış bahtı avare / Neylesin derdini desin de yâre / Yazılmış alnına böyle ne çare / Ezelden çileli gönül” ifadelerinde, kader inancıyla, bireyin bazı durumlarda yazgı karşısındaki çaresizliği anlatılmaktadır. Aynı durum, “Ben ağlarım eller güler / Bu da başa gelecekmiş / Ayrılık bağrımı deler / Bu da başa gelecekmiş.”(1292) satırlarında da yer alır. Hüseyini “Hasret kavuşturan geliyor” şarkısında, “Bu başımdan kara yazı siline” / Gözyaşlarım döndü ırmak seline (6016) sözlerinde de bu olgu kendini hissettirir. Burada, olumsuz yazgının değişimine yönelik dilek ve arzu da söz konusudur. İnanan insan, “De ki: ‘Bizim başımıza ancak, Allah’ın bizim için yazdığı şeyler gelir. O, bizim yardımcımızdır. Öyleyse mü’minler yalnızca Allah’a güvensinler.” (Tevbe, 51) buyruğunun az veya çok bilincindedir ve davranışlarını bu anlayışla yönlendirir. Dolayısıyla şiirdeki “kara yazı siline” sözleri, bireyin sıkıntılı durumlarda en büyük güç sahibine yönelişini simgelemektedir.

Hicaz bir şarkısında, “Hançer-i feleğin ucu ciğerde / Gittikçe artıyor yâre bu serde” (6187) sözlerinde “kader” sözcüğü yerine “felek” tercih edilmiştir. Aynı kavram, “Yad eller aldı beni / Taşlara çaldı beni / Yardan ayırdı felek / Gurbete saldı beni” (11022) sözlerinde de görülür. Bu seçim, kader kavramının İslâm inancındaki hassas konumundan kaynaklanmaktadır. Kadere itiraz ya da isyan duyguları, inanç açısından tehlike oluşturabileceğinden, acı veren duygular çoğunlukla feleğe yüklenerek bir tür zihinsel boşalım gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Birçok bilim insanının yüzlerce yıldır üzerinde kafa yormasına rağmen kayda değer fikirler üretmekte zorlandıkları “kader” olgusu, bir ayette şöyle vurgulanmaktadır: “Gaybın anahtarları yalnızca O’nun katındadır. Onları ancak O bilir. Karada ve denizde olanı da bilir. Hiçbir yaprak düşmez ki onu bilmesin. Yerin karanlıklarında da hiçbir tane, hiçbir yaş, hiçbir kuru şey yoktur ki apaçık bir kitapta (Allah’ın bilgisi dâhilinde, Levh-i Mahfuz’da) olmasın” (En’am, 59).

Sanatçının bayati makamında besteli “Her sinede bir gam...” (6325) sözleriyle başlayan şarkısının devamında, “Ya Rab bu ne âlem gelen ağlar giden ağlar” ifadeleri yer alır. Bu sözler, insan yaşamında mutlak bir mutluluğun olmadığına ilişkin yargıyı hatırlatmaktadır. Diğer deyişle içinde yaşadığımız dünyanın, daha çok çile ve sıkıntılarla dolu oluşundan şikâyet edilmektedir. Kuloğlu’nun uşşak besteli “Bî vefadır çark-ı felek dedikleri gerçek imiş” (19009) sözleri de bu düşünceyi tamamlar niteliktedir. Aynı şiirde dünyanın sonlu oluşuna, “Kuloğlu der ömür geçer kalmasın hiç kimse naçar / Dünya sana konan göçer dedikleri gerçek imiş” sözleriyle değinilir. Bu düşüncelerde Kur’an ayetlerinin yol göstericiliği kendini açık biçimde hissettirmektedir. Bazılarına yer verelim: “Dünya hayatı ancak bir oyun ve bir eğlencedir. Elbette ki ahiret yurdu Allah’a karşı gelmekten sakınanlar için daha hayırlıdır...” (En’âm, 32); “Bu dünya hayatı ancak bir eğlence ve oyundan ibarettir. Ahiret yurduna gelince, işte gerçek hayat odur. Keşke bilselerdi.” (Ankebût, 64); “...Dünya hayatı aldatıcı metadan başka bir şey değildir” (Âli İmran, 185). Derûnî dindarların dünyayı “fani” görüp, asıl gayretlerini sonsuz yaşam için göstermelerinde bu buyrukların etkisi tartışmasızdır.

5.2. İbadetlere İlişkin Yansımalar

Kaynak’ın şehnaz ilâhisinde Hüdayi, “Dilinde zikir ile Kur’an gerektir / Hüdayi zikredip daim namaz kıl” (14032) der. Bu sözlerin, “O halde, Rabbini hamd ile tesbih et (yücelt) ve secde edenlerden ol. Sana ölüm gelinceye kadar Rabbine ibadet et.” (Hicr,

98, 99) ayetlerine atıfta bulunduğu anlaşılmaktadır. Aynı şiirde teslimiyete dair, “Eğer dergâhına ermek dilersem / Yolunda canını kurban gerektir.” ifadeleri de yer alır. İslâm’ın öğretilerine göre, inanan insanın içtenlikle Yaratıcısına yönelmesi ve O’nun yolunda kendini feda etmesi durumunda, benzersiz övgülere mazhar olduğu yine ayetlerden anlaşılmaktadır. Bunun “şehitlik” anlamına geldiğini belirterek bir ayetle örneklendirmiştik. Aynı konudaki bir başka ayet ise şu meal dedir: “Allah yolunda öldürülenleri sakın ölümlerini sanma. Bilakis onlar diridirler, Rableri katında Allah’ın lütfundan kendilerine verdiği nimetlerin sevincini yaşayarak rızıklandırılmaktadırlar” (Âl-i İmrân, 169).

“Alma tenden canımı” (14010) ilahisinin, “Bir kez yüzün göreyim pâyine yüz süreyim / Canım anda vereyim aman Allah’ım aman” dizeleri, teslimiyetin yanı sıra dua, dilek, temenni de içermektedir. Bu kavramlar Kaynak’ın başka yapıtlarında da göze çarpar. “Yeri göğü yaratan / Bir gün bizi de güldür.”(1038), “Mevlâ’dan isterim sağlık” (1292), “Tanrı’m onları etsin bir arada bahtiyar.” (10117) sözleri bunlardan bazılarıdır. Bu ifadeler, güçsüzlük ve çaresizlik hallerinde Tanrı’ya sığınışın ve en büyük güçle kurulan iletişimin habercileridir. Hökelekli duanın, bir talep ve yöneliş olduğu ve temelde dinî ruh halini temsil ettiği düşüncesindedir. Dinî davranışların en tipik özelliğinin duada görülebileceğini belirten araştırmacı, dua edende Allah’a olan köklü bağımlılığın itirafıyla birlikte, O’nun yüce kudretine yönelik derin güven duygusunun bir arada bulunduğunu belirtir. Ona göre Allah ile insan arasında din yolu ile kurulan ilişkinin özü ve özeti ya da tipik modeli duada ortaya çıkmaktadır (Hökelekli, 2005, 212-215). Kur’an-ı Kerim’de duaya ilişkin, “Rabbimize alçak gönüllüce ve için için dua edin. Çünkü O, haddi aşanları sevmez” (A’râf, 55) buyruğu ile Hz. Peygamber’in, “Dua ibadetin özüdür; ibadetin ta kendisidir” (Aclûnî, 1932, I, 403) hadisi, yine inananları motive edici anlamlarıyla dikkat çekmektedir. Esasen inanan insan, dindarlık düzeyi ne olursa olsun beklemediği olumsuz gelişmelerde istem dışı Tanrı’ya yönelmektedir.

Aynı başlıkta ele alınabilecek umut ve tevekküle ilişkin, “Gün doğmadan neler doğar dedikleri gerçek imiş” (19009) ifadesine rastlıyoruz. Bu sözlerde, olumlu beklentiler yanında lütuf, hayır, şer vb. her şeyin Allah’tan geldiğine inanmanın, rahmetinden ümit kesmeden O’na yönelmenin ve güvenmenin görüntüleri yer almaktadır. Günümüzde özdeyiş haline gelmiş bu sözlerde, “...Olur ki bir şey sizin için hayırlı iken, siz onu hoş görmezsiniz. Yine olur ki, bir şey sizin için kötü iken, siz onu

seversiniz. Allah bilir siz bilmezsiniz.” (Bakara, 216) mealindeki ayetin etkileri hissedilir.

Kaynak şarkılarında yer alan dinsel öğelerden biri de şükür duygusudur. “Ekinler sarardı biçtik güz geldi / Hakk’a şükür bu yıl bire yüz geldi” (11297) şeklinde dizelerde yer bulan bu duygu, dindarlık düzeyi ne olursa olsun, inanan hemen tüm bireylerde yemek-içmek gibi pratik bir biçimde kendini göstermektedir. Günlük konuşmalarda sık kullanılan “Allah’a şükür”, “şükürler olsun”, “çok şükür”, “hamdolsun” gibi kalıp cümleler, bütün nimetleri ihsan eden en büyük kudretin bilinçaltından istem dışı dile gelivermesi şeklinde yorumlanabilir. Konuya yönelik buyruklardan birinde, “Ey iman edenler! Eğer siz ancak Allah’a kulluk ediyorsanız, size verdiğimiz rızıkların iyi ve temizlerinden yiyin ve Allah’a şükredin” (Bakara, 172) şeklinde yönlendirmede bulunmaktadır. Yani her türlü ihsan ve ikramın, Tanrı’dan geldiği bilinciyle, ikram sahibinin unutulmaması, O’na minnet duygularının dile getirilmesi istenmektedir. “Andolsun, eğer şükrederseniz elbette size nimetimi artırırım. Eğer nankörlük ederseniz, hiç şüphesiz azabım çok şiddetlidir.” (İbrahim, 7) mealindeki ayet ise, şükürden kaçınanların durumunu bildirmesi bakımından dikkat çekicidir.

5.3. Kültürel Değerlere ve Ahlâki Normlara İlişkin Yansımalar

Sadettin Kaynak’ın TRT repertuarında yer alan şarkılarına konu olan şiirlerde kültürel değerlere ilişkin en çok bayram kavramına rastlanmaktadır. Bayramlar din psikolojisinde sosyo-kültürel pratikler olarak ele alınmaktadır. Bestecinin muhayyer makamındaki bir şarkısında “kurban” kavram ve bayram olarak, “Esmerim kıyma bana / Kurban olayım sana / Yılda kurban bir olur / Her gün kurbanım sana” (3933) cümleleriyle ifade edilmiştir. Mahur bir şarkısında ise, “Hoş geldin elimize / Şiir oldun dilimize / Bayram gecesi” (6472) sözlerine rastlıyoruz. Bu kavram bazı dizelerde de göz aydınlığı anlamında kullanılmıştır. Hicazkâr bir çalışmada, “Bugün mutlu günümüzdür / Bayramım düğünümüzdür / Bütün dünya benimdir / Sevgilimden haber var.” (2527) sözlerinde olduğu gibi. “Yanık Ömer” şarkısında, “Savaş biter, Yanık Ömer köye döner / Köylü bütün bayram eder” (11142) yine aynı anlamdadır.

Bu eserin “Yanık Ömer, yiğit Ömer öğünmeden yaşıyor” mısraı, ahlâki açıdan değerlendirilebilir. Çünkü bireyin cephede gösterdiği üstün performans sonucunda öğünebilecek durumdayken sergilediği alçakgönüllü tavır etik bir davranış biçimidir. Dinsel terminolojide kısaca “kibir” olarak adlandırılan ve bir ölçüde öğünmeyi,

böbürlenmeyi de kapsayan kendini başkalarından büyük görme duygusu, olumsuz davranış türlerindendir.

SONUÇ

“Hafız Sadettin Kaynak’ın Dünyasında Müzik ve Din” adını verdiğimiz bu araştırmamızda, Cumhuriyet döneminin en önemli Türk müziği bestecilerinden biri olarak kabul edilen sanatçının hayatından belli başlı kesitleri dikkate alarak, müzik ve dinin, yaşantısındaki yerini din psikolojik açıdan analiz etmeye çalıştık. Bu süreç içerisinde onun eğitimi, çalışma hayatı, besteleri, röportajları, otobiyografisi, yazı ve araştırmaları ile hakkında yazılıp söylenenler araştırmamıza zemin teşkil etti. Bunlardan hareketle onun iç dünyasındaki dinî ve estetik gelişmeleri anlamaya gayret ettik. Ortaya çıkan sonuçları şöyle özetleyebiliriz:

Aydın ve dindar eğitimci bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Sadettin Kaynak, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşamıştır. Söz konusu dönemin özellikleri, bestecinin dinî ve estetik hayatını şekillendiren faktörler arasında sayılabilir.

Devrinin yaygın toplumsal geleneğine uyularak hafızlığa yönlendirilen sanatçının, birkaç yıl içinde hıfzını başarıyla tamamlaması, onun çocukluk dönemi inancının güçlü göstergelerinden biridir. Orta yaş dönemi dışında hafızlığını daima sanatının önünde tutmayı tercih etmiştir. Mezar taşına hafızlığının da yazılmasını istemesi bu durumun bir göstergesidir. Ayrıca ortaöğrenim sonrasında dinî alanı seçerek ilâhiyat eğitime yönelmesi ve ardından din görevlisi olarak çalışması, çocukluk dönemi aile yaşamındaki inancın içselleştirilmiş uzantıları biçiminde anlaşılabilmektedir.

Henüz çocukken babasının ölümüyle karşılaşan sanatçı, yaşamın zorluklarıyla erken yaşta tanışmıştır. Sanatçının bu deneyim sonrası hayatında, inancının babasız yaşamayı öğrenmesinde etkin rol aldığı, bu bakımdan “ölümlü” olandan “Ölümsüz’e” yöneldiği görülmektedir. Esasen ailedeki geleneksel-dinsel yaşam tarzına ilişkin kazanımların, onun ruhunda serpilip gelişerek küçük değişiklikler göstermekle birlikte, tüm hayatına biçim kazandıran bir fenomen olarak öne çıktığı söylenebilir.

Onun yaşamında din, dış çizgileri itibarıyla klasik bir vazoyu andırır. Çocuklukta aldığı din-yoğun eğitim süreci bu vazonun alt bölümünü oluşturmaktadır. Ses sanatçılığının ileri dönemlerinde, özellikle de bestekârlık evresinde bu vazonun belinde kısmî bir daralma görüldüğünü söylemek mümkündür. Ancak, ilerleyen yıllarda, özellikle orta yaş dönemi sonrasında sanatçının tekrar inanç-yoğun bir hayata

dönmesi, yılların getirdiği muhakeme yeteneğinin de etkisiyle daha rasyonel bir anlam taşır. Bu süreç ise vazoun üst yarısı olarak değerlendirilebilir. Ömrünün son 5-6 yılını felçli geçirmesine rağmen dinsel pratikleri aksatmadan yerine getirmeye çalışması, dinî inancın kökleştiği bir iç dünyanın habercisi olarak düşünülebilir.

Küçük yaşlardan itibaren Türk müziğiyle tanışan bestecinin ilk icra ettiği yapıtların dinî müzik türleri olduğu kaydedilmektedir. Sonraları klasik Türk müziğini de tanıyarak bu alanda eğitim alan sanatçının, Avrupa ülkelerine yaptığı seyahatlerde sahne ve film müziklerinin önemini kavradığı ve Batı'nın ifade anlayışını da bir ölçüde özümsemiği gözlenir. Bu birikimleri harmanlayarak kendine özgü bir anlayış oluşturan Kaynak, yaşamı boyunca gazelden revü müziğine kadar geniş bir yelpazede 700'e yakın eser vermiş, duygu ve düşüncelerini bunlara yansıtarak ölümsüzleştirmiştir.

Bestelerinde hem imparatorluğun yansımaları, hem de Milli Mücadelenin, cumhuriyetin, devrimlerin, kendi çağındaki yenilik anlayışının vb. etkileri görülmekte, bu yönüyle diğer sanatkârlardan rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Bir başka deyişle Kaynak, yenileşme hareketleri çerçevesinde, müzikal anlamda doğan boşluğu kendine özgü sanatıyla doldurmuş görünmektedir. Bu yüzden onun davranışlarında, estetik anlayışında, ezgilerinde, eserlerinde diğer bestecilerden farklı bulgulara rastlamak mümkündür. Bir bakıma kendi çağında müzikal bir devrim gerçekleştirdiği söylenebilir.

Kaynak'ın yapıtlarında bazen kendine özgü yoğun bir melankoli, kimi zaman da bitip tükenmeyen bir neşe dikkat çeker. Melankolisi, tükenerek kaderini yaşayan bir imparatorluğun tükeniş sürecine şahit olmasından mı, yoksa küçük yaşta babasını kaybedişinden mi bilemiyoruz. Her ikisinin de onun hassas ruhunda silinmez izler bıraktığı düşünülebileceği gibi, dinî inançla gelen kader anlayışının da onu bu duyguya yönelttiği düşünülebilir. Ayrıca imparatorluğun dağılma sürecinde olmasının getirdiği toplumsal bunalımların onun zihnindeki uzantıları da olabilir.

Neşesinde ise genç cumhuriyetle birlikte, gerçekleştirilen kalkınma hamlelerinin etkilerini görmek mümkündür. Bu duygu özellikle bazı marşlarda kendini hissettirmektedir. Bunların dışında, günlük hayatın akışı içerisindeki ruhsal dalgalanmaların da söz konusu sevinç ve hüznlerde etken olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır. “Çıkar yücelerden haber sorarım” ya da “Dertliyim ruhuma hicranımı sardım da yine” derken, ruhundaki melankoli bütün yoğunluğu ile kendini hissettirdiği gibi, dinleyende uyanan ruh halleriyle birlikte insanı kucaklayıverir. “Kara bulutları kaldır aradan / Ne kadar özenmiş seni yaratan” dizeleriyle, tizlerden süzülüp gelen coşkun bir neşenin çağlayışı duyulur.

Nedeni ne olursa olsun Kaynak'ın yaşadığı dönemde temsil ettiği çizgide yalnız olduğu söylenebilir. Aynı dönemde başarılı performans sergileyen diğer bestecilerin onun çizgisine ulaşamadıkları görülmektedir. Sahip olduğu istidatla birlikte, bireysel çabaları ve üretkenliği ona 20. yüzyıl ya da Cumhuriyet döneminin en önemli bestecilerinden biri olarak görülme yollarını açmıştır denilebilir. Bu başarıda, bestelerindeki konu çeşitliliğinin de payını unutmamak gerekir. Eserlerinde, yaşadığı kentle birlikte topyekûn Anadolu'yu görmek mümkündür.

Kısaca Kaynak'ın, Cumhuriyet döneminde çok yetenekli ve başarılı bir sanatçı olarak ortaya çıkmasında bireysel ve toplumsal birçok faktörden söz edilebilir. Türk müziğinin aranan, sevilen, rağbet gören, döneminin önde gelen bestecisi olması tesadüflerin eseri değildir. Değişen musiki zevkinin yanında sanatçının, dinleyiciyle iletişim içerisinde olma gayretlerinin de büyük payının olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Açıkgenç, Alparslan, (2006), *İslam Medeniyetinde Bilgi ve Bilim*, Ankara, TDV Yayıncılık.
- Adler, Alfred, (1973), *İnsan Tabiatını Tanıma*, (Çev.: Ayda Yörükan), Ankara.
- Aksoy, Bülent, (2003), *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alparslan, Ali, (1988), *Şeyh Galib*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aslantürk, Zeki, (1994), *Alan Araştırma Yöntemi*, Ankara: Tekışık Matbaası.
- Atatürk, Mustafa Kemal, (2006), *Nutuk*, (Haz.: Selçuk Maviengin), Ankara: ART Basın Yayın.
- Aydın, Mehmet S., (2001), *Din Felsefesi*, İzmir: İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir, (2002), *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bolay, S. Hayri, (1981), *Felsefî Doktrinler Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Cüceloğlu, Doğan, (2005), *İnsan ve Davranışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çoban, Adnan, (2005) *Müzikterapi*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Demir, Ömer & Acar, Mustafa, (1992) *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Devellioğlu, Ferit, (1995), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Egemen, Bedi Ziya, (1952), *Din Psikolojisi*, Ankara: A.Ü.İ.F. Yayınları.
- El-Aclûnî, (1932), *Keşf'ül-Hafâ*, I-II, Kahire.
- Esen, Nesibe, (2009), *Necip Fazıl Kısakürek'te Dinî Yaşayış*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Farukî, Lois Lamia, (1985), *İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, İstanbul: Akabe Yayınları.
- Finkelstein, Sydney, (2000), *Müzik Neyi Anlatır*, (Çev.: M. Halim Spatar), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Freud, Sigmund, (1994), *Psikanalize Giriş Dersleri*, (Çev.: Selçuk Budak), Ankara.
- _____, (1993), *Psikanaliz ve Din*, (Çev.: Aydın Arıtan), İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- _____, (2007) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (Çev.: Kâmuran Şipal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Graber, Gustav Hans, (1996), *Kadın Psikolojisi*, (Çev.: Kâmuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Grolman, Adolf von, (1965), *Musiki ve İnsan Ruhu*, (Çev.: Selâhattin Batu), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gürün, O. A., (1991), *Psikoloji Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Hindî, Ali Muttakî, (1985), *Kenzü'l-Ummal*, I, Beyrut.
- Holm, Nils G., (2004), *Din Psikolojisine Giriş*, (Çev.: Abdülkerim Bahadır), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hökelekli, Hayati, (1983), *Din Psikolojisi*, Ankara: T.D.V. Yayınları.
- _____, (2006) “Gençlik ve Din”, *Gençlik, Din ve Değerler Psikolojisi*, (Ed.: H. Hökelekli), 9-31, İstanbul: DEM Yayınları.
- Jung, C. G., (1998), *Psikoloji ve Din*, (Çev.: Raziye Karabey), İstanbul: Okyanus Yayınları.
4. <http://www.kalan.com/scripts/Album/dispkisi.asp?id=232> 29.08 2009
- Kaplan, Mehmet, (2002), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kayıklık, Hasan, (2005), “Psikolojik Açıdan İnanç, İman ve Şüphe”, *A.Ü.İ.F.D.*, 133-135.
- _____, (2006a), “Bireysel Dindarlığın Boyutları ve İnanç-Davranış Etkileşimi”, *İslâmî Araştırmalar Dergisi*, IXX/III, İ: 492-499, Ankara: TEKDV Yayınları.
- _____, (2006b), “Değişen Dünyada Birey, Din ve Dindarlık”, *Dindarlığın Sosyo-Psikolojisi*, (Editörler: Enver Günay, Celaleddin Çelik), 157-174, Adana: Karahan Kitabevi.
- _____, (2009), *Tasavvuf Psikolojisi*, Ankara:
- Köse, Ali, (1997), *Neden İslâm’ı Seçiyorlar*, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Köknel, Özcan, (1993), *İnsanı Anlamak*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kula, Naci, (2006), “Gençlik Döneminde Kimlik ve Din”, *Gençlik, Din ve Değerler Psikolojisi*, (Ed.: H. Hökelekli), 33-81, İstanbul: DEM Yayınları.
- Lukács, Georg, (2001), *Estetik III* (Çev.: Ahmet Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Mesud Cemil, (1947), *Tanburî Cemil’in Hayatı*, Ankara: Sakarya Basımevi.
- Özalp, M. Nazmi, (1992), *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Basım ve Yayın Müdürlüğü.
- _____, (2000), *Türk Mûsikîsi Tarihi I-II*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Özdemir, Barbaros; Çelik, Cemil; Özmenler, Kamil Nahit; Özşahin, Aytekin, (2010), “Savaş Stres Reaksiyonlarının Tarihsel Gelişim Süreci”, *TAF Preventive Medicine Bulletin*, 63-70, Ankara: GATA.
- Özgü, Melâhat, (1946), “Şiir ve Musiki”, *Üç Konferans*, İstanbul: A.Ü.D.T.C.F. Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı, (1987), *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özön, Mustafa Nihat, (1967), *Resimli Türk Dili Sözlüğü*, İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Öztelli, Cahit, (1983), *Karacaoğlan Bütün Şiirleri*, İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- Öztuna, Yılmaz, (1987), *Dede Efendi*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____, (1990), *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I-II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pamir, Leyla, (1981), *Müzikte Yaratıcının Gücü*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peker, Hüseyin, (2003), *Din Psikolojisi*, İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Rauf Yektâ, (2000), *Esâtîz-i Elhân*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
1. http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/2009/06/21/benzemez_kimse_sana, 21.06.2009
- Sayan, Erol, (2003), *Müziğimize Dair*, Ankara: METU Press.
- Schiller, Friedrich Von, (1999), *Estetik Üzerine*, (Çev.: Melahat Özgü), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Şen, Hasan Oral, (2003), *Sadeddin Kaynak*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- _____, (2001), *Alâeddin Yavaşca*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Tağızade Karaca, Nesrin, (2005), *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî*, Ankara: Hece Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1990) *Beş Şehir*, İzmir: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen, (2003), *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____, (2004), *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihad, (1985), *Fuzûlî Divanı Şerhi III*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
2. http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCzeyyen_Senar, 16.02.2010
- Turgut, İhsan, (1993), *Sanat Felsefesi*, İzmir: Üniversite Kitabevi.
3. <http://www.uludagsozluk.com/k/saadettin-kaynak/> 29.08.2009

- Unan, Fahri, (1999), “Osmanlılarda Medrese Eğitimi”, *Yeni Türkiye*, V, 140-160, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- (1999), *Kendi Sesinden Hafız Sadettin Kaynak*, (CD-Kitap), (Editör: Cemal Ünlü), İstanbul: Kalan Müzik.
- Yapıcı, Asım, (2007), *Din ve Ruh Sağlığı*, Adana: Karahan Yayınları.
- _____, & Zengin, Zeki Salih, (2003), “İlâhiyat Fakültesi Öğrencilerinin Değer Tercih Sıralamaları Üzerine Psikolojik Bir Araştırma: Çukurova Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Örneği”, *Değerler Eğitimi Dergisi*, I/IV, 173-206, İstanbul: EDAM Yayınları.
- Yavuz, Kerim, (1982), “Din Psikolojisinin Araştırma Alanları”, *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi* 5, 87-108.
- _____, (1983), *Çocukta Dinî Duygu ve Düşüncenin Gelişmesi*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- _____, (1986), “Din Psikolojisinde Metot Meselesi ve Yeni Gelişmeler”, *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 5, 153-185.
- _____, (1994), *Çocuk ve Din*, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Yetkin, Suut Kemal, (1934), *San’at Felsefesi*, İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Zengin, Zeki Salih, (2002), *II. Meşrutiyette Medresler ve Din Eğitimi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, soyadı : Süleyman TUNA
 Doğum Yeri / Doğum Tarihi : Karaman-1964
 Medeni Durum : Bekâr
 Adres : Toros Mah. 78003 Sk. No: 2 Mustafa Bey Ap.
 Kat: 7 Daire: 21 Çukurova-ADANA
 Telefon : 0555 579 73 80
 E mail Adresi : stuna@cu.edu.tr

EĞİTİM DURUMU

2005-2010 : Yüksek lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, ADANA
 1982-1993 : Lisans, Gazi Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Maliye Bölümü, ANKARA
 1976-1982 : Ortaokul ve Lise, İmam Hatip Lisesi, KONYA
 1970-1971 : İlkokul 1. sınıf, Civler Köyü İlkokulu, Sarıveliler-KARAMAN
 1971-1975 : İlkokul 2-5. Sınıf, Alparslan İlkokulu, KONYA
 Yabancı Dil : İngilizce

İŞ DURUMU

2001- : Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Başkanlığı ve Öğretim Görevliliği, ADANA
 1998-2001 : Kredi ve Yurtlar Kurumu Konya Bölge Müdürlüğü, Yönetim Memurluğu, KONYA
 1991-1994 : TRT Ankara Radyosu Ney Sanatçılığı; Müzik Dairesi Başkanlığı Nota-Plak Arşivi Döküm ve Tasnif Hizmeti, ANKARA