

OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİNİ DIŞLAMA VE AYAKTA TUTMA STRATEJİLERİ ÇERÇEVESİNDE “MÜZECİLİK” VE ALTIN ÇAĞ SÖYLEMLERİ*



Güneş Ayas

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları Cumhuriyet Batılılaşmasının en yumuşak karnı olarak görülebilir. Yeni rejimin siyasi tercihini meşrulaştırmak için geliştirilen sosyolojik açıklamaların geçersizliği, belki de ilk olarak müzik alanında ortaya çıkmıştır.¹ Nitekim Osman Nuri Ergin’in deyişiyle Gazi’nin geri adım attığı, belki de atmak zorunda kaldığı tek inkılap, Musiki İnkılabı’dır.² Atatürk’ün aslında Türk müziği aleyhindeki kararlardan haberdar olmadığı, bunları desteklemediği, bütün suçun Atatürk’ün çevresindeki “işgüzar” bürokratlarda olduğu yönündeki görüşler Türk müziği çevrelerinde bir hayli yaygınsa da, bunların belgelenmiş somut tarihsel gerçeklerle örtüşen bir yanı yoktur. Aksine çoğu akıl almaz kronoloji hatalarıyla dolu, hiçbir belgeye dayanmayan, “menkıbeleşmiş” ve tek bir kişinin “tanıklığına” dayandırılan anlatımlardır. Resmi belgeler, meclis konuşmaları ve gazete koleksiyonları Cumhuriyet’in ilk yıllarında Osmanlı müziği aleyhine sistematik bir devlet müdahalesine girişildiği konusunda şüpheye yer bırakmamaktadır.

Devletin Osmanlı-Türk müziği aleyhindeki tutumu her şeyden önce siyasi temelli belli varsayım ve temennilere dayanmaktadır. Bu varsayımların çerçevesini yeni rejimin Osmanlı mirasından vazgeçmesine dayanan Batıcı-Türkçü tercihi belirlemiştir. Devlet bu tercihinin doğrulamak için Osmanlı’yla ilişkili olan bütün si-

* Bu makale Ufuk Özcan danışmanlığında sürmekte olan doktora tezimize dayanılarak hazırlanmıştır.

¹ Ertan Eğribel, “Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması”, *Sosyoloji Yıllığı* 18, *Türkiye’de Toplum Bilimlerinin Gelişimi*, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2009, s. 386.

² Osman Nuri Ergin, *Türk Maarif Tarihi*, Cilt: 5, Eser Kültür Yayınları, İstanbul, 1977, s. 1849.

yasal ve kültürel unsurları gayrı meşru hale getirmeye çalışmış, Osmanlı mirasıyla bağlantısı koparılmış yeni bir milli kimlik tarif etmeye girişmiştir. Gökalp sosyolojisi, sadece siyasi alanda değil, müzik politikalarında da yeni devletin kararlarının temel çerçevesini çizecektir.

Gökalp sosyolojisinin yarattığı modernist, milliyetçi ve halkçı meşrulaştırma söylemleri yeni rejimin siyasi tercihini meşrulaştırmayı amaçlamakla kalmaz, gelecekteki siyaset ve kültürü de meşruluk alanının dışına itmeyi hedefler. Gökalp Batı medeniyeti tercihinin pozitivist-modernist bir temelde çağın ve bilimin gereği olarak, Doğu medeniyetiyle özdeşleştirdiği Osmanlı-İslam mirasınıysa devrini doldurmuş, çağa ayak uyduramayan bir geri kalmışlık olarak gösterir. Osmanlı-İslam mirasını milli kimliğin dışında yabancı bir medeniyetle, milli kimliğiyle Osmanlılığın zıddı ve düşmanı olarak tanımladığı bir otantik Türk halk kültürüyle özdeşiren Gökalp, kendi modelinin müziğe uygulanmasını uzmanlara bırakmamış, *Türkçülüğün Esasları*'nda yeni Türk devleti için öngördüğü Türkçü müzik siyasetinin ana çerçevesini de bizzat kendisi çizmiştir.³ Buna göre Osmanlı müziği sadece bilime aykırı, "yeknesak", "üzücü", hatta "hasta" olmakla kalmaz, Bizans kaynaklı bir yabancı müziktir. Üstelik sadece Osmanlı'nın yönetici sınıfını oluşturan dar bir kozmopolit zümre tarafından dinlendiği için halka ulaşmamıştır, dolayısıyla milli kültürün bir parçası olarak da görülemez. Milli müziğin tek kaynağı Bizans kaynaklı bu "hasta" ve "yabancı" müziğin hiç bulaşmadığı, köylerimizde dinlenen "saf" ve "temiz" halk müziği olabilir. Ancak Orta Asya kökenli bu milli müzik Osmanlılar tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için ilkindir, hamdır. Dolayısıyla değer kazanabilmesi için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Batı tekniğinin öğrenilmesi için de eğitimde Batı müziğinin esas alınması, bir resmi kültürel aktarım yoluyla Batı müziğinin benimsenmesi gerekir. Aktarılan Batı müziğinin işlevi Doğu müziğinin yerini almak değil, onu ortadan kaldırmaktır. Ancak Doğu müziğinin tekniği terk edildikten sonra, halk müziğinin sunduğu malzemeyle modern bir milli müzik yaratılabilir. Bunu yaratacak olanlar da Türk Ocakları'nda toplanan sanatçılardır.

Yeni rejim Gökalp'in reçetesini ana hatlarıyla benimsemekle beraber "Musiki İnkılabı"nı Gökalp'in tavsiye ettiği gibi "sivil" ellere bırakmaya hiç niyetli değildir. Devlet tüm kurumlarıyla sürece dahil olacaktır. Müzik alanındaki reformlara cumhuriyetin kurulduğu yıl olan 1923'te başlanması, meselenin yeni rejim tarafından ne kadar önemsendiğinin kanıtıdır. İlk iş olarak İstanbul'da Musiki Encümeni lağvedilmiş, aynı yıl Dar'ül Elhan Maarif Vekaleti'nden ayrılp İstanbul Valiliği'ne bağlandıktan sonra, müfredatına Batı müziği dersleri ilave edilerek yeniden yapılandırılmıştır. Eylül 1924'te Batı müziği öğretimini gerçekleştirecek öğretmenleri yetiştirmek amacıyla bir Musiki Muallim Mektebi kurulur. Bu arada Batı müziği

³ Ziya Gökalp, "Bedii Türkçülük", *Yeni Mecmua*, s. 83, 30 Ağustos 1923, s. 342 ve Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Ankara, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1339 (1923), s. 130-131.

eğitimi almak üzere, öğrenciler Avrupa şehirlerine gönderilmeye başlanmıştır bile. 1925'te Türk müziğinin en önemli eğitim, icra ve aktarım kurumlarından biri olan tekkeler kapatılır. 1926'da Dar'ül Elhan'ın Türk müziği şubesi kapatılır ve kurum bir Batı müziği konservatuarına dönüştürülür. Bu kararlar birlikte resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi de kesin olarak yasaklanır. Böylece saray ve tekkelerin ardından Türk müziği eğitim, icra ve aktarımının yapıldığı diğer eğitim kurumları da bir anda ortadan kalkmış olur. Yeni rejim geleneksel müziği eğitim kurumlarından yoksun bırakmakla kalmaz, görülmedik bir saldırı ve aşağılama kampanyası başlatarak kamusal hayatın da dışına sürmeye çalışır. 1934'te doruğuna ulaşan bu kampanya, Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasına kadar varacaktır. Musiki İnkılabı komisyonu tutanakları, çeşitli resmi genelgeler ve gazete haberleri, yasağın çok daha genişletilmek istendiğini göstermektedir.

Musiki İnkılabı komisyonunda "tek sesli müziğin" bütün ülkede yasaklanması, gazinolarda ince sazın ve Türk müziği çalgılarının kaldırılması, halkın "modern" müziğe alışması için Türk müziği plaklarının yayınının durdurulması gibi önlemler tartışılmış, hatta doğrudan İçişleri Bakanlığı tarafından Türk müziği icra edenlere karşı polisiye tedbirler alınması yönünde genelgeler bile yayınlanmıştır. Buna karşın yasak niyetlenildiği ölçüde genişlememiş, hatta aksine daralmıştır. Radyolarda Türk müziği yasağı yaklaşık 20 ay sürdükten sonra yürürlükten kalkmış ve Türk müziği en azından resmi kurumlardan birinde yeniden temsil edilmeye başlamıştır. Toplumun kendi müziğine yönelik bu saldırıdan son derece huzursuz olması, aktarılması düşünülen Batı müziğine karşı ciddi bir direnç sergilemesi ve daha da "beteri" kulak zevkine yakın bir müzik bulmak için Arap radyolarına yönelmesinin bu geri adımda etkisi olduğu ileri sürülmüştür. Bununla birlikte devletin eğitim kurumlarında Türk müziği eğitimi yasağının, 1970'lerin ortalarına kadar devam ettiğini düşünürsek, Batıcı müzik siyasetinin temel doğrultusundan bir geri adım atılmadığı görülmektedir.

Devletin Türk müziğine karşı tutumuyla ilgili en çok kafa karıştıran noktalarından biri, nispeten kısa bir topyekün yasak döneminin dışında, resmi söylem tarafından en çok dışlandığı, hatta aşağılandığı dönemlerde bile Türk müziğinin pratikte kültürel alanın merkezinde yer almaya devam etmesidir. Bu durum günümüzde bile, Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması ve Türk müziğinin yeniden şekillendirilmesi konusunda Cumhuriyet elitlerinin ve bilhassa Atatürk'ün sanıldığı kadar kararlı ve istekli olmadıkları izlenimine yol açmaktadır. Bu izlenimin ardında, kültürel meşruluğun sınırları devlet tarafından bir kez belirlenince, sorgulanmaksızın kabul edildiği varsayımı yatmaktadır. Hâlbuki kültürel meşruluk tanımının bizzat kendisi rakip söylemler arasında kıyasıya bir mücadele alanıdır ve iktidara sahip olanlarla iktidardan mahrum bırakılanlar arasındaki mücadele çerçevesinde çeşitli stratejilere konu olmaktadır. Bourdieu'nun kavramlarıyla bu, "kültürel alan"ı Althusserci anlamda bir ideolojik aygıttan ayıran temel farktır. Kültürel alan içinde Ortodoks gruplar kadar heterodoks gruplara da yer

vardır. Zaten söylemsel pratik bu kutuplaşma çerçevesinde hayata geçer ve hâkim söylemin sınırları da bu mücadele tarafından belirlenir. Dahası, heterodoks söylemin kültürel alana kabul edilmesi, muhalif kültürün resmi söylem tarafından biçimlendirilmesini de kolaylaştırır. Kültürel alana girebilmek için oyunun kural-larını kabul etmek durumunda kalan muhalif kültür, zamanla resmi söylemin tartışılmaz çekirdeğini de kabul edecek ve içselleştirecektir.

Bourdieu söylemsel pratiği, hâkim bir ideolojik söylemle ilişkileri temelinde Ortodoks ve heterodoks görüşlerin kapalı bir çekirdek içinde bir araya gelmesi olarak görür. Söylemin birleştirici karakteri hâkim elitin kurumsal yapılarıyla sürdürülür. Bu çerçevede doxik alan⁴, birbiriyle çatışan Ortodoks ve heterodoks görüşlerin birer söylem olarak içinde yer aldığı kapalı bir sistem olarak varlığını sürdüren tartışma dışı bir doğal düzen olarak karşımıza çıkar. Egemen ve Ortodoks sınıflar doxa-nın saflığını korumaya çalışırken, heterodoks ve yönetilen sınıflar söylemin alanını genişletmeye ve böylelikle de hâkim söylemin keyfiliğini ifşa etmeyi amaçlarlar.⁵

Dolayısıyla her iki taraf da karşılıklı olarak karmaşık uyum, uzlaşma ve direnç örüntüleri sergilerler. Söz gelimi hâkim söylem, bir yandan çeşitli dışlama stratejileriyle gayrı-meşru gösterdiği Osmanlı müziği geleneğini kültürel alanın dışına sürmeye çalışırken, bir yandan da gördüğü direnç karşısında geri adım atarak, ona resmi kültürel alan içinde belli bir yer ayırmaya mecbur kalır. Ancak ayrılan bu yer içinde aynı zamanda bu geleneği yeniden biçimlendirmeye girişir. Klasik Osmanlı müziği geleneğinin, bir müze malzemesi haline getirilerek resmi kurumlarda dondurulması ve kalıplaştırılması⁶, bu içine alarak biçimlendirme stratejisinin mükemmel bir örneğidir. Bu çerçevede, Osmanlı müziği hakkında çok sık tekrarlanan saray ve tekke müziği suçlaması, hem dışlama stratejisine hem de resmi kurumlarda müzeye kaldırma stratejisine temel oluşturur. Osmanlı müziği bir yandan “saray” veya “tekke” müziği olduğu gerekçesiyle laik Cumhuriyet tarafından gayrı-meşru, hatta belli bir dönem doğrudan hukuk dışı ilan edilirken, bir yandan da lağvedilen bu kurumların müziği olduğu için devrini tamamlamış “ölü” bir müzik damgası yer. Gelenek öldürüldükten sonra cenazenin kaldırılması, elbette bir “ölüye saygı” söylemini de içerecektir.

Müzeye kaldırma stratejisi, aynı zamanda sürekli horlanan ve dışlanan bu müziğin “muhafaza” edilmesini de içerdiğinden, kültürel alandaki heterodoks söyle-

⁴ Bourdieu’nun terminolojisinde doxa alanın yerleşik düzenini, başka bir deyişle muktedirlerin koyduğu oyun kurallarını ifade eder. Bkz. Pierre Bourdieu, *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, Çev. N. Kamil Sevil, Yapı Kredi, İstanbul, 2006, s. 405.

⁵ Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Trans. Richard Nice, Cambridge University Press, 1977, s. 188’den aktaran ve özetleyen John Morgan O’Connell, “Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 32, 2000, s. 123.

⁶ Ertan Eğribel, “Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine”, *Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi, Sosyoloji Yıllığı* 22, İstanbul, 2013, s. 243.

min de rızasını kazanmada etkili olmuştur. Resmi söylemin savunucuları tarafından dile getirilen Osmanlı müziği hakkındaki “babacan” ve “hoşgörülü” ifadelerin neredeyse tamamı bu müzeye kaldırma stratejisi temelinde söylenmiştir. Basında Osmanlı-Türk müziği hakkında en ağır hakaretlerde bulunanlar, “ölü” olduğunun kabul edilmesi şartıyla “eski musikimiz” hakkında daha yumuşak görüşler ileri sürme “fedakarlığında” bulunmuşlardır. İster olumlu ister olumsuz bir içerik yük- lensin, bu müzeci tutum çerçevesinde Osmanlı müziğine yakıştırılan sıfatlar “ta- rihsel”, “eski” veya “ölü” olmasıdır. Bu, tıpkı Batı medeniyetinin doğuşuyla ilgili Avrupa-merkezci anlatılarda, Doğu medeniyetlerinin bir yandan övülürken, bir yandan da tarihteki görevini yerine getirip son nefesini vermiş “ölü” bir tarihsel malzeme olarak sunulmalarına benzer. Nasıl ki Batı, medeniyet tarihinde Doğu medeniyetleri için belli zirveler, altın çağlar tespit edip bunların bir daha tekrarlanamayacağını ileri sürdüyse, resmi görüş de Türk müziği için bir “altın çağ” tespit ederek geleneği tarihteki bu kısa zaman dilimine geri yollamış ve bu dönemin bir daha asla yaşanamayacağını vurgulamıştır.

Müziğin tarihselleştirilmesi ve buna eklenen bozulma edebiyatı, aslında Türk müziği geleneğinde süreklilik ve canlılığın inkâr edilmesine, böylelikle de sürekliliğini ve canlılığını yitiren her gelenek gibi onun da öldüğünün düşünülmesine yol açmıştır. Bilhassa Osmanlı müziğinin yasaklanması yönündeki adımların uygulanabilir olmadığı görüldükten sonra müzeye kaldırma stratejisi, bizzat devlet kurumları tarafından bilinçli bir siyaset çerçevesinde uygulama konmuştur. Bunun ilk örneği Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti’nin kurulmasıdır. Darülelhan’da Türk müziği eğitimi yasaklandıktan sonra *İstanbul Belediyesi’ne 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıda heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. Heyet “kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla” ve “öğretimin olmadığı günlerde” çalışacaktır.*⁷ Nitekim Klasik Koro kurulup radyodaki programlarına başladığında ismi “Tarihi Türk Müziği Korosu” olarak belirlenecektir. Koronun görevi artık tarihe karışmış “ölü” bir sanattan örnekler dinlettirmektir. “Alaturka” camiası, hiç olmazsa eski musikinin korunmasından dolayı bu adımları olumlu karşılasa da General Pertev Demirhan’ın yazdıkları camia içindeki burukluğu da yansıtmaktadır: “... Güzel eserlerimizi (Tarihi Türk Mûsikisi) adı altında radyodan dinliyoruz. Bu (Tarihi) sözü bana pek acı geliyor ve bende âdeta (Bu mûsiki artık maziye aittir; kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz) diyorlarmış gibi tesir hasıl ediyor...”⁸

Rejimin müzeye kaldırma stratejisinin, heterodoks söylem içindeki izdüşümü- se tarihselleştirme stratejisidir. Aradaki fark hâkim söylemin bu stratejiyle Osmanlı

⁷ Gönül Paçacı, “Darülelhan ve Türk Musikisinin Gelişimi II”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 122, Şubat 1994, s. 81.

⁸ Pertev Demirhan, “Türk Musikisi Hakkında”, *Türk Musikisi Dergisi*, Sayı: 6, 1948, s. 5.

müziğini güncel kültürel alanın dışına itmeyi amaçlamasına karşılık, heterodoks söylemin bu müziğin tarihsel değerini gündeme getirerek kültürel meşruluk alanını genişletmeyi amaçlamasıdır. Bu çerçevede müzeye kaldırma ve tarihselleştirme stratejileri iki söylem arasında bir kesişme ve buluşma alanı oluşturarak, heterodoks söylemin ve çevrelerin hâkim konumlarla temasına imkân sağlamıştır. Yahya Kemal ve Tanpınar gibi siyasi-kültürel elit tarafından itibar gören yazarların bir “altınçağ” edebiyatı yaratarak bir oryantalist güzellemeyle Osmanlı müziğine itibarını iade etmeleri de bu sebeple “alaturka” camiasında büyük yankı bulmuştur. Yahya Kemal ve Tanpınar’ın milli ruhla Osmanlı müziği arasında kurdukları kuvvetli ilişki, resmi söylemin Osmanlı müziğini gayrı-milli gösteren “Türkçü” dışlama stratejisinde gedikler açarken, Osmanlı müziği geleneğini “mazi” ile özdeşleştirmeleri resmi söylemin “müzeye kaldırma” stratejisine güç vermiştir.

Bourdieu hâkim kültürün koruma stratejisine karşı muhalif kültürün benimsediği takip stratejisinde kültürel alanda hâkim konumlar elde etmek için uygun fırsatlar kollamanın esas olduğunu söylemektedir. Zaten alana girmenin ve oyunun kurallarını kabul etmenin temelinde, oyunun oynamaya değer olduğu, yani oyundan belli çıkarlar elde edilebileceği yönündeki inanç vardır. Heterodoks heyecana sahip birçok muhalif unsurun, uygun fırsatları değerlendirerek hâkim konumlar elde etmenin cazibesine kapılması ve Ortodoks söyleme yaklaşımları bunun sonucudur. Burada Bourdieu’nun düşündüğünün aksine, ille maddi, kişisel veya sınıfsal bir çıkardan söz etmek gerekmez. Özgeci amaçlarla belli bir manevi değer atfettikleri bir kültürün korunması için de heterodoks gruplar bu tip stratejilere başvurabilirler.

İster maişet endişesi veya şahsi ikbal için, ister babasının en büyük temsilcilerinden biri olduğu bir geleneği idealistçe korumak için yapmış olsun, Mesut Cemil Bey’in Türk müziğini yaşayan bir gelenekten ziyade “tarihi” bir miras olarak gören tutumu, resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisiyle çok büyük ölçüde çakışmaktadır. Klasik Türk müziğinin resmi kurumlar içindeki en önemli hamisi ve temsilcisi konumundaki birinin bile temsil ettiği müziği “ölü” bir müzik olarak görmesi, resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisinin ne kadar hegemonik olduğunu göstermektedir. Bu konuda söz gelimi “tanburi” Mesut Cemil Bey’le, Türk müziğini yasaklama kararının altında imzası olan “alafrangacı” Cemal Reşit Rey arasında pek bir anlaşmazlık olmaması ilginçtir. Nitekim Türk müziği aleyhinde yazdığı makalelerde ağız dolusu hakaretler savurmaktan geri durmayan Falih Rıfkı Atay bile, şayet müzeye kaldırılacaksa, “eski müziğin” itibarını kabul etmekte bir sorun görmemektedir. Fark şuradadır ki Mesut Cemil Bey, “içeriden” konuşmanın avantajıyla, aynı argümanları “alaturka” cephesini mücadelelerinin beyhude olduğuna inandırmak için kullanmış, adeta heterodoks grupları hâkim söylemin içine çekmeye çalışmıştır:

“Türk musikisi veya alaturka adı altındaki her sese karşı yakın zamanların aşırı inkarcılığı yerine, şimdi de sayısını oldukça yüksek tahmin etmek lazım gelen bir kısım yurttaşlar ve pek çok aydınlar arasında, en iptidai bir ayırt etme ve objektiflik şartından mahrum,

*mutaassıp bir tarafçılık var... Anlamak istemedikleri şudur ki, şerefli atalarımız Osmanlı Türklerinin müesseseleri artık tarihtir... Her tarih gibi, onun da diriltilmesi mümkün olmayacak bir 'geçmiş' tarafı bir de 'Geleceğe intikal edecek' canlı tarafı vardır."*⁹

Mesut Cemil Bey burada geleceğe intikal edecek bir canlı taraftan söz etse de somut bir örnek vermez, gelecek henüz gelmemiştir. Aksine piyasada üretilmeye devam eden "alaturka" müziği "ulumadan beter meyhane ve arka sokak şarkıları" diye nitelendirmesi en azından mevcut icra ve beste biçimlerini bu geleceğe intikal eden kısma dâhil etmediği izlenimini vermektedir. Mesut Cemil Bey eski musikisinin "değerini" de tıpkı "kıymet-i tarihiyesi var, kıymet-i asriyesi yok" diyen alafrangacı Halil Bedii Yönetken gibi açıklar:

*"İtriler, Hafız Postlar, Seyyid Nuhlar, Bekir ağalar, Zaharyalar, Dedeler, Ishaklar, Niçoğoslar, Hacı Arifler ve onların nakışlarını terennüm eden bütün hanende ve sazandeler ve bütün Osmanlılar ölmüştür. Yerlerine kimse yetişemez, yetişmeyecektir. Onları ancak ölümden taklit edebiliriz... Eski havuzun kenarında oturanlar; orada ney çalan, renkli kadehlerden içen, mısralarla konuşan ve felsefi nağmeler terennüm edenler beni çok ayıplayacaklar, hatta bana lanet edeceklerdir. Onlara kızmam ve özürlü dilerim. Bilirler ki, onların sevdiklerini ben de pek sever, eski sanatta bulabildiğim değerleri meydana çıkarmak için dinleme derecesinde çalışır, hatta biraz da tanbur çalarım! Ne yapayım ki, bu musiki eskidir. Her eski kadar değerli, her eski kadar değersizdir."*¹⁰

"Her eski kadar değerli, her eski kadar değersiz" formülü, yeni rejim tarafından Osmanlı müziğine ayrılan yerin sınırlarını çizmektedir. Çok değil bir asır önce aynı formül bambaşka bir anlam ifade edebilirdi. Hele ki gelenekselci Osmanlı zihniyetinde sınanmış çözümü temsil eden eski, yeniye göre çok daha itibarlıyken. Buna karşılık "emsalsiz olarak yaratılan yeni"nin, başka bir deyişle "yepyeni"nin kutsanmasına dayanan modern zihniyetin hâkim olduğu Cumhuriyet ikliminde bu "eski"ye pek de değer biçilmeyeceği şüphe götürmez. Dolayısıyla cumhuriyet devrinde eskinin yüceltilmesi, aynı zamanda yaşayan Osmanlı müziği geleneğinin hiyerarşik konumunun geriletilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda tarihselleştirme, klasikleştirme ve sınıflandırma (*classicization* ve *classification*) aynı sürecin farklı yüzleridir. Osmanlı müziği ancak geçmişin belli bir anında Batı müziğinin dengi olabilir. Yaşayan bir gelenek olaraksa makbul görülmesi mümkün değildir. Yine de Osmanlı müziğinin maruz kaldığı hakaret ve aşağılamalarla karşılaştırıldığında, bu "altın çağ" edebiyatının heterodoks söyleme yeni bir alan açtığı da kesindir. Eski tekke müzisyenleri başta olmak üzere, Türk müziğinin büyük ustalarının resmi kurumlara entegre olması ve geçim olanaklarındaki nispi düzelme bu tarihselleştirme stratejisi sayesinde mümkün olmuş, yine bu rahatlama klasik repertuarın ve zevkin korunmasına da hizmet etmiştir.

⁹ Hep Bu Topraktan, Sayı: 4, 1944, s. 58-61.

¹⁰ a.e.

Tarihselleştirme stratejisinin somut uygulaması Klasik Koro'nun repertuar seçiminde kendisini belli etmektedir. Klasik Koro'nun program ve konserlerinde yirminci yüzyılda bestelenmiş eserlere çok nadiren yer vermesi, hatta ana ağırlığı itibariyle Klasik müziğimizi on dokuzuncu yüzyılda dondurması Osmanlı müziğinin "tarihselliği" varsayımını güçlendirmiştir. Repertuar tercihinin bir estetik hiyerarşiye dayandığı ve yüksek-popüler kültür ayrımını yansıttığı izlenimi veril-meye çalışılsa da, aksini kanıtlayan işaretler de vardır. Tanburi Mustafa Çavuş ve Şevki Bey gibi geçmişin popüler müzik eğilimlerini yansıtan besteciler bir klasik programda pekala yerlerini bulabilirken, yüksek formlarda ve klasik üslupta bes-telenmiş yeni eserlere yer verilmemiştir. Adeta klasikliğin ölçütü eski olmaktır. Bu tutumu desteklemek için "altın çağ" edebiyatına eklenen bir "bozulma" edebiyatı ve geleneğe bir son tayin etme çabası söz konusudur. Kimilerinin Lemi Atlı kimile-rinin Suphi Ziya Özbekkan'la bitirdiği Klasik Osmanlı müziği geleneği, en iyimser anlatımlarda bile Erken Cumhuriyet döneminin sonuna gelmeden bitmiş bir "ölü gelenek" muamelesi görmektedir. Paradoksal olan şudur ki, bu "ölü" gelenek ka-bulü, Klasik Osmanlı-Türk müziği geleneğinin resmi kültürel alana girmesinin ve siyasal-kültürel elitler nezdinde meşruluk kazanmasını kolaylaştırmıştır.

Bu "altınçağ" ve "bozulma" edebiyatının¹¹ olumlu ve olumsuz yönleriyle Türk müziği camiasında iyice yerleşmesinde Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar gibi Osmanlı müziği aşığı edebiyatçıların rolünü unutmamak gerekir. Her iki ya-zar da "eski musikiye" öyle etkili bir güzelleme yazmışlardır ki aydın çevrelerin buna duyarsız kalması mümkün olmamıştır. Bu durum "alaturka" çevresinin işine yaramış, Osmanlı müziğinin itibarını artırmıştır. Ne var ki bu güzelleme, kaybedil-miş ve geri gelmesi mümkün olmayan bir maziye ağıt şeklinde ifade edildiğinden, Osmanlı müziğinin tarihselleştirilmesine, dolayısıyla ölü bir gelenek olarak algı-lanmasına da yardım etmiştir. Örneğin Yahya Kemal'in meşhur dizeleri, geleneksel müziğimizi savunan neredeyse her popüler yazı ve makalenin başında anılır, an-cak her ne kadar milli ruhla özdeşleştirilmiş olsa bile, bahsedilen musikinin niteliği eski olmasıdır: "Çok insan anlayamaz eski musikimizden/Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden". Keza Tanpınar'da da, Osmanlı müziğini Bizans artığı gö-ren resmi görüşün tam aksine, "eski musikin" milli ruhla özdeşleştirildiğini gö-rürüz: "Hakikatte eski musikimiz belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve

¹¹ Altınçağ ve bozulma edebiyatının Osmanlı müziği geleneğinin süreklilik ve direncinden ziyade ölü-münü vurgulayan olumsuz yanına dikkati çeken bir çalışma için bkz. Serkan Delice, "Yanılığların Ku-şattığı Yüzyıl II", *Musikişinas*, Sayı: 6, Bahar 2003, s. 76. Bambaşka bir bağlam içinde olsa da, Tanpınar ve Yahya Kemal'in "şark" güzellemesinin Oryantalist niteliğine ve Batı üstünlüğünü nasıl yeniden ürettiğine ışık tutan bir yorum için bkz. Ertan Eğribel, "Türk Romanı ve Düşüncesinin Oryantalizm ve Garbiyatçılığı İçselleştirme Biçiminden Kopmasının Önemi: Kemal Tahir ve Doğu-Batı Çatışması", *Kemal Tahir 100 Yaşında*, Ed. Ertan Eğribel-Fatih Anlı, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2010, s. 490.

yüksek bir kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir. O ne büyük ibda'dır, o ne zenginliktir."¹² Ancak kastedilen "eski musiki" Dede Efendi'yle son bulmuştur: "Türk musikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Meragi'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segahkar'ı, Itri'nin Nevakar'ı ve Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayini."¹³ Ya Dede Efendi'den sonrası? "Dede'nin bir iki dehalı talebesi hariç, mahiyet ve vakarını kaybederek soysuz bir hissiliğe doğru adım adım yürüyordu." Tanpınar'a göre on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık "hayatın yaratıcı pınarı kurumuştur."¹⁴ Kısacası Tanpınar'ın *Huzur* veya *Mahur Beste*'nin sayfalarında olağanüstü bir güzellikle anlattığı "öz musikimiz" artık yaşamayan, mazide kalmış bir müziktir.

Tiyatro ve Musiki dergisinde ve dönemin gazetelerinde Rauf Yekta'yla birlikte Türk müziğine karşı saldırıları büyük bir cesaretle savuşturan Hakkı Süha'nın daha 1928'de özeleştirisini yaptığı bir tutumdur bu: "Gözlerimiz arkada. Hep onu yad ediyor, hep onunla avunuyoruz. Kim ne derse dersin, bana bu mezar taşlarıyla iftihar çok acı geliyor."¹⁵ Gerçekten de yeni bir cumhuriyetin kurulduğu, yeni bir milli heyecanın yaşandığı bir devirde, kendini yeni bir milli müziğin yaratıcısı değil, ölmüş bir geleneğin muhafızı olarak görenlerin oyunu daha baştan kaybedecekleri açıktır. Hakkı Süha tersine "milli musikinin intibah devrinde" olduğunu savunur ve "eser ibdâını yalnız eski sanilerin inhisarına vermek ve onlardan sonraki ibda teşebbüslerini bidat saymak" eğilimini eleştirir.¹⁶

Tanpınar ise tam da Hakkı Süha Gezgin'in eleştirdiği gibi "eser yaratmayı eski-lerin tekelinde" görür gibidir. Birçok "alafrangacı" yazarın iddiasına benzer şekilde, o da "hakiki Türk musikisinin" mazide kaldığına inanmaktadır, mevcut beste ve icralar bu geleneğin devamını yansıtmamaktadır. Hakiki Türk musikisini arayanlar çetin bir arkeolojik kazıya girişmek zorundadırlar. "Onunla alakadar olan bazı nadir münevverlerin" üzerinde adeta "İskenderiye devrinin münakaşalarına" girdikleri "bu aziz ölü" ancak tarihin derinliklerinde aranıp bulunabilir:

"Türk musikisi... son zamanlarda hitap ettiği zümrenin genişlemesi ile kazandığı rahatlık mukabil kendisini tutan zevk seviyesinin karışık olması ve düşüklüğü dolayısıyla mahiyetini ve asaletini gitgide kaybetmiştir. Onu asırlar boyunca ... hayatı bizden başka zevklerle gören, fakat her sanatın gayesi olan büyük zirveleri hedef olarak seçmiş, incelmış, emsalsiz bir mücevher gibi yontulmuş, nadide bir zevk vücûda getirmişti. Buna rağmen...

¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, "İstanbul Konservatuvarı ve Musikimiz", *Yaşadığım Gibi*, Dergah, İstanbul, 2006, s. 363.

¹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal ve Türk Musikisi", *Yaşadığım Gibi*, Dergah, İstanbul, 2006, s. 378.

¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi, İstanbul, 2006, s. 130.

¹⁵ Hakkı Süha (Gezgin), "Musikimiz", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, Sayı: 1, 19 Kanunu Sani 1928, s. 2.

¹⁶ Hakkı Süha (Gezgin), "Musikimizde Zümreler", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, Sayı: 2, 26 Kanun-u Sani 1928, s. 3.

bizi yapan, mazideki benliğimizi vücuda getiren büyük isimler, büyük eserler ya kayboldular, veyahut da çözülmez birer bilmece haline geldiler. Şimdi onu kendi cevherinde görmek ve tanımak isteyenler adeta arkeolojik zahmetlerle üzerindeki tufeyli yığınınu kaldırmaya, zaman ve ihmal tozunu silmeye, yani daha doğrusu bu arzudan vazgeçmeye mahkûmdur.”¹⁷

“Eski” Osmanlı müziğini milli ruhla özdeşleştirerek yücelten bu söylemin, eninde sonunda yeni rejimin müzikte Batılılaşma politikalarıyla buluşmasına şaşmamak gerekir. Çünkü bu görüşü savunanlara göre Osmanlı müziği ancak geçmişin belli bir anında Batı müziğine denk bir düzeyde görülebilir. Bu yüksek müziğin karşısında “soysuzlaşmış-yozlaşmış” bir müzik olarak görülen yaşayan müziğinsé Batıyla rekabeti mümkün değildir. Onun için gelecek elbette ki Batı müziğindir. Nitekim Tanpınar Doğuyla Batıyı karşılaştırdığı meşhur makalesinde, Şark’ı nağmelerinin zenginliği nedeniyle överken bile, “bilmem söylemeye hacet var mı? Nağme musikinin iptidai maddesidir.” demekten kendini alamamış ve bu “tarih-selleştirme” eğiliminin Avrupa-merkezci medeniyet söylemiyle ne kadar akraba olduğunu bir kez daha göstermiştir: “Garp musikisini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemânını bugün Oistrakh’ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, Garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir.”¹⁸ Yani Şark’ın medeniyet tarihinin zenginliği Garba aktarılmış ve Garplılar tarafından işlenerek geliştirilmiştir. Dolayısıyla Garbı takip etmekten başka bir seçenek kalmamaktadır. Nitekim Tanpınar Osmanlı müziği zevkini bile bu uğurda bir seviye kazanma aracı ve geçiş aşaması olarak görmektedir:

“Her sanatın cins tarafı birbirine benzer. Fuzulî’yi ve Nedim’i hakikaten sevip anlayan bir muasır, ondan Avrupa şiirine, Goethe’ye, Shakespeare’e çok kolay geçebilir... Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için ise Bach sadece bir kardeştir. Hâlbuki pes-zinde piyasa şarkısından bu köprü vazifesini hiçbir zaman bekleyemeyiz. Eski musikimiz bir medeniyetin zinde tarafının mahsulü, bugünkü mahsulleri ise içinden sıyrıldığımız bu âlemin çürümüş taraflarının son filizleridir... Eğer hakikaten cemiyetimizde bir musiki değişikliği yapıyorsak, muayyen bir zevk seviyesinde bulunan bir halk kitlesiyle bunu daha iyi ve daha kolay başarabiliriz.”¹⁹

Sonuç olarak Yahya Kemal ve Tanpınar’ın etkili edebiyatıyla desteklenen “altın çağ” söylemi, “alaturka” camiasına maruz kaldığı hakaretler karşısında belli bir özgüven kazandırırken, maziye hapsedilen “ölü” bir geleneğin zararsızlığı resmi

¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz”, *Yaşadığım Gibi*, Dergah, İstanbul, 2006, s. 361-362.

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, *Yaşadığım Gibi*, Dergah, İstanbul, 2006, s. 26-27.

¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz”, *Yaşadığım Gibi*, Dergah, İstanbul, 2006, s. 364.

görüşün Osmanlı müziği karşısındaki söylem ve uygulamalarının bir nebze yumuşamasına yardım etmiştir. Buna karşılık geleneğin daha çok popüler kanadında süren canlılık, aynı söylem çerçevesinde ötekileştirilmiş, heterodoks söylemin “tarihselleştirme” stratejisiyle Ortodoks söylemin “müzeye kaldırma” stratejisi resmi kurumlar bünyesinde iç içe geçmiştir. Bir geleneği yaşatmak için muhalif kültür tarafından tercih edilen bir strateji, onun resmi kurumlarda kalıplaşarak canlılığını yitirmesine yardım ederken, resmi söylemin bu geleneği toplumsal yaşamın dışına sürmek için benimsediği bir strateji onun meşruluk alanını genişletebilmektedir. “Müzecilik” çerçevesinde tarihselleştirilen ve kalıplaştırılan klasik Türk müziğinin resmi kurumlardaki temel icra biçimi haline getirilen koronun, bir süre sonra Türkiye’nin dört bir yanında pıtrak gibi açılan musiki dernekleri tarafından da benimsenmesi ve aksi bir yöne evrilerek adeta folklorik bir nitelik kazanması bu karmaşık ilişkinin pratikteki izdüşümüdür. Bu da kültüre ilişkin meselelerde acele yargılara varmamamız konusunda bizi uyaran bir olgudur.