

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ŞENOL DURGUN
TÜRKİYE'DE DEVLETÇİ
GELENEK VE MÜZİK



kitap

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

3. BASKI

Ücretsiz



TÜRKİYE'DE DEVLETÇİ GELENEK VE MÜZİK • ŞENOL DURGUN

TÜRKİYE'DE DEVLETÇİ GELENEK VE MÜZİK

Şenol Durgun, Trabzon-Maçka'da doğdu. İlk ve orta tahsilini Trabzon-Maçka'da tamamladı. 1988 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi İktisâdî ve İdârî Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisans ve doktorasını Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapan yazar, hâlen Gazi Üniversitesi İktisâdî ve İdârî Bilimler Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik

Şenol Durgun

3. Baskı



A Kitap Bir Binyıl Yayınevi Markasıdır!

Yayın Nu: 10

Siyaset: 2

© Binyıl Yayınevi, 2010

Tüm Hakları Saklıdır.

ISBN: 978-9944-0743-9-1

Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik

Şenol Durgun

Genel Yayın Yönetmeni: Huzeyfe Arslan

Düzeltili: Süleyman Arslan

1. Baskı, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005 (1.000 adet)

2. Baskı, Çağhan Ofset, Ankara, 2010 (1.000 adet)

3. Baskı, Kasım 2015 (1.000 adet)

Kapak ve İç Tasarım:

Binyıl Yayıncılık

Baskı: Tarcan Matbaacılık

Zübeyde Hanım Mah. Samyeli Sokak No. 15

İskitler-Ankara

Tel: (0312) 384 34 35

İdare Yeri:

Mareşal Fevzi Çakmak Cad. 84/5 Bahçelievler/Ankara

Tel: (0312) 212 34 11

Kızım Dilara'ya

İçindekiler

Önsöz	IX
-------	----

Genel Giriş	11
-------------	----

I. Bölüm: ‘Devletçi’ Gelenek ve Modernleşme	21
---	----

A. Devletçi Siyasal Geleneğin Tarihsel Uzantıları	25
---	----

B. Siyasal Geleneklerin Osmanlı Devletçiliği’ne Yansıması ve Osmanlı Devletçiliği’nin Kurucu Unsurları	31
---	----

1- Devlet (Devlet-i Âliyye)	31
-----------------------------	----

2- Nizâm-ı Âlem	33
-----------------	----

3- Saltanat-ı Seniyye (Siyasal İktidar), Sultan (Padişah)	36
--	----

C. Devletçi Yapının Değişimi ve Cumhuriyet’in Devletçiliği	41
--	----

Sonuç	56
-------	----

II. Bölüm: Genel Olarak Müzikte ‘Modernleşme’	67
---	----

A. Müzikte İlk Değişim Çalışmaları	72
------------------------------------	----

B. Cumhuriyet’le Yaşanan Değişiklikler	80
--	----

C. ‘Millî Müzik’ Anlayışı ve Etkileri	89
---------------------------------------	----

D. Müzikte Demokratikleşme	94
----------------------------	----

Sonuç	101
-------	-----

III. Bölüm: Arabeskin Serencamı: Sürgünden Entegrasyona	113
--	-----

A. Arabeski Hazırlayan Süreç	116
------------------------------	-----

B. Arabeske Giden Yol	119
-----------------------	-----

C. Arabesk Müziğin Ortaya Çıkışı ve Arabesk Müzik Tartışmaları	124
---	-----

Sonuç	132
-------	-----

IV. Bölüm: Türkiye’de Popüler Müzik	137
A. Popüler Müzik	140
B. Türkiye’de Popüler Müzik Çalışmaları	147
C. Türk Pop Müziği’nin Arabeskleşmesi	173
D. Türk Pop’unda Yeni Bir Tür: İslâmî Pop Müzik	182
Sonuç	193
Genel Değerlendirme	201
— Ekler	217

İkinci Baskıya Önsöz

Tek sesli müzik anlayışını yüzyıllar boyu sürdürmüş olan Osmanlı-Türk toplumu, ilk adımları III. Selim devrinde atılan modernleşme hareketleriyle birlikte müzik anlayışında da yenileşmeye başlamıştır. Bu zamana kadar, yani modernleşme hareketinden önce, Osmanlı İmparatorluğu'nda orduda ve sarayda müziğin temel kaynağı mehterdi. Ancak yeniçeri askerî teşkilatının zaman içerisinde işlevini kaybetmesi, eski etkinliğinden uzaklaşması; Osmanlı Devleti'ni diğer Avrupa ülkelerinden ilhâmla kendi ordusunu yenilemeye ve eski askerî teşkilatını dağıtmaya zorlamıştı. II. Mahmut döneminde geleneksel askerî teşkilatın (Yeniçeri Ocağı) kaldırılmasıyla, tarihe Vaka-yı Hayriye (Hayırlı Olay) diye geçen yenilik hareketi, sadece askerî alandaki etkisiyle sınırlı kalmamış, müzik alanında daha önce başlayan batılılaşma hareketlenmelerinin hızlanmasına yol açmıştı.

Her ne kadar II. Mahmut döneminde yeniçeri askerî teşkilatı kaldırılrsa da, geleneksel müziğin önemli üretim ve icrâ alanı olan mehterhâneler otomatikman kapatılmamıştı. Bunların varlığı bir müddet devam etmişti. Ancak mehterhâneler kapatılmasa da, ordu Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adı altında yeniden yapılanmış, Avrupalı askerî danışmanlar gözetiminde her yönde Avrupalı örneklerinin benzeri olacak şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır. Fakat yeni ordunun batılı tarzdaki tören yürüyüşü, mehterin yürüyüşüne ve mehter bandosunun müziğine uymayınca, mehterhâne de kapatılmış, bunun yerine batılı düzen ve kıyafetteki yeni askere uygun bando teşkilatı (Mızıka-i Humayun) kurulmuştur. Bu dönem itibarıyla bakıldığında askerî müzik, icrâ ve üretimde hâkim bir rol oynamaktaydı. Hâliyle, çağdaş müzik anlayışının ölçüsü olarak ele alınan çok sesli müzik anlayışına geçiş çalışmaları da önce bu alandaki çalışmalarla başlamış ve zamanla diğer alanları da tesiri altına almıştır.

Osmanlı'nın son döneminde başlayan bu gelişmeler Cumhuriyet ile birlikte hız kesmeden devam etmiştir. Nitekim Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte, Osmanlı'nın son döneminde başlayan bu uy-

gulama, Cumhuriyet ile bir devlet politikası hâline gelmiş çok sesli müzik anlayışı gelişmişliğin ölçütü olarak görülmüştü. Sanata devlet eliyle getirilen bu yaklaşım günümüze kadar tartışma konusu olmuş, ülke içerisinde kutuplaşmanın sanat alanındaki göstergesi olmuştur.

İkinci baskısını yaptığımız elinizdeki kitap müzik alanındaki yenileşme hareketlerini siyaset eksenli olarak irdelemektedir. Kitabın bu baskısında ilk baskıda gözden kaçan ifâde hataları tekrar gözden geçirilerek düzeltilmeye ve bazı alanlarda eksik gördüğümüz bilgi boşlukları da takviye edilmeye çalışılmıştır. Kitabın basımında Binyıl Yayınevi Genel Yayın Yönetmeni Huzeyfe Arslan ile teknik ekipten Yasemin Yesirgil’e özenli ve özverili katkıları için teşekkürü ayrıca bir borç olarak görmekteyim.

Şenol Durgun
İstanbul, Haziran 2010

Genel Giriş

Genel Giriş

İnsanlık kültürünün temel öğelerinden biri sanattır. İnsanlığa hitâp ettiğinden dolayı evrensel boyutu olan sanatsal faâliyetler aynı zamanda insanlık için en tesirli anlatım dilidir. Sanatsal faâliyetler her toplumun kültürel yapısına bağlı olarak biçimlenip, gelişmekte olup, aynı şekilde hem ortaya çıktığı toplumun hem de farklı toplumların kültürel yapılarına, oluşumuna da katkıda bulunmaktadır. Bundan dolayıdır ki insanî değerlerin yaygınlaşmasında sanat ve sanatsal faâliyetler etkili bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bugünün dünyasında sanat, teknolojik gelişmelere bağlı olarak, toplumsal ve hatta siyasal yaşamların tüm alanlarına etkili bir biçimde girmiş olduğunu görüyoruz. Nitekim sanatın insanlık tarihî boyunca yerine getirdiği farklı toplumsal işlevleri, günümüzün toplumlarında gittikçe politize olarak yerine getirdiğine şahit oluyoruz. Her dönem de olsa bile modernleşmeden itibaren günümüze kadar sanat anlayışında bir politizasyon sürecinin daha yoğun yaşandığı gerçeği vardır. Başkaldırı, protest tavrılar ya da siyasal misyon yüklü mesajlar gibi sanatsal aktivitelerin daha yoğun işlenmesi söz konusudur. Özellikle toplumların hızlı değişme süreci ya da arayışları içinde bulundukları dönemlerde sanatın toplumsal ve siyasî işlevleri daha fazla öne çıkmakta ve kullanımı yaygınlaşmaktadır.

Zaman zaman sanatsal faâliyetlerin ya da sanatın kendisini siyasetten bağımsız veya apolitik bir biçimde düşünmek veya ele almak tartışmaları olsa da, toplumsal/sosyal içeriğe sahip olan bir alanın, siyasî alandan bağımsız olarak düşünmek veya soyutlamak mümkün değildir. Zîrâ her sanat ürününün ya da etkinliğin açık olmasa bile gizli bir siyasî/sosyal yönü ve mesajı vardır. Diğer bir ifâdeyle sanatsal ürünler/eserler, tarih boyunca değişik biçimlerde ortaya çıksa bile, her zaman için toplumsal, dolayısıyla politik bir işlev yüklenmiştir. Sadece toplumların yapısal özelliklerine, siyasî anlayışlarına göre sanatın ele alınışı, değerlendirilişi ve sanat politikaları farklılık göstermiştir. Bu durum sanatçı ile

sanatçının içinde yaşadığı toplumsal koşullar arasında ne kadar yoğun dinamik bir ilişkinin olduğunu bize göstermektedir.

Sanatın ve sanatsal faaliyetlerin gelişimi, ancak özgür düşünce, bilimsel bakışın ve insanlık sevgisinin olduğu yerlerde söz konusudur. Bundan dolayıdır ki, özgürlükçü demokrasinin, siyasal anlayışların egemen olduğu toplumlarda sanatın ve sanatsal faaliyetlerin geliştiğini ve bu toplumların daha insani özelliklere ve değerlere hâiz olduğu görülmektedir. Böyle bir siyasal anlayışın az olduğu ülkelerde ise, toplumsal yapı değişimlerine paralel olarak, sanatın işlevi ortaya çıkar ve siyasal boyutu da ona göre şekillenir. Zîrâ sanat, salt düşünsel şeylerden değil, öncelikle insanın gerçek ve yaşayarak edindiği somut coşkular ve isteklerden kaynaklanır. Bunun içindir ki sanatın temel işlevi, mevcûd toplumsal gerçeklikten hareketle, toplumsal yapının özünü ve niteliğini anlamak ve geleceğin nasıl olabileceğini sezmek ve ona ışık tutmak olduğu gibi, aynı zamanda insanların ortak insancıl özlemleri arasında denge kurarak; bireyi, yalnızlıktan, yabancılaşmadan kurtarmak ve daha sağlıklı bir toplum düzeninin oluşmasını sağlamak olarak da görülmüştür.¹ Sanatın salt tarihsel – toplumsal durumlara bağlı olarak toplumsal gerçekleri yansıtan bir olgu olmakla sınırlı kalmadığını, bunun yanında toplumsal çelişkilerden hareketle toplumsal yapı dönüşümlerine yol göstermeye çalıştığını da görmekteyiz. Nasıl ki toplumsal yapıyı bilmeden anlamadan bir toplumun sanatını anlamak ve açıklamak mümkün değilse, sanatsal ürünlerin toplumsal işlevini çözümlenmeden de sanatın toplumsal yapı ve değişme üzerindeki etkilerini de saptamak mümkün değildir. Zîrâ sanatsal yapılar belli toplumsal–tarihsel dönemlerin ürünleri olarak ortaya çıktıkları içindir ki sanatsal eserler, çoğunlukla toplumsal gerçekleri daha iyi anlamamız ve açıklamamızda bize yardımcı olmaktadır. Bu durum ülkemizin özellikle yakın dönemdeki tarihsel, toplumsal ve siyasal gerçekliğini açıklamakta oldukça işlevsel olmaktadır.

Modernleşme dönemiyle ülkemizde hızlı bir değişim ve geçiş süreci yaşanmaya başlanmış buna paralel olarak da yoğun bir kültürel-sanatsal etkinlik içine girilmiştir. Ancak modernleşme programı kapsamı içerisinde ortaya çıkan kültürel sanatsal etkinlikler sanki çok önceden üzerinde iyice düşünülmüş hazır-

lanmış, tutarlı bir modernleşme programının parçasıymış gibi sunulmuşlardır. Oysa ortada ciddi bir proje söz konusu olmayıp, daha çok dönemin anlayışlarını ülkeye yansıtmak ve o doğrultuda bir değişim yaratmak hedeflenmişti. Kendisine toplum mühendisliği yapma misyonunu biçen bir grup (bürokratik seçkinler grubu) tarafından biçimlendirilmeye çalışan değişimde, tüm değişim faaliyetleri bu grup tarafından yoğun bir şekilde yönlendirilmeye çalışılmıştır. Nitekim daha sonraki dönemlerde sanatın bir çatışma alanı hâline gelmesinde, büyük oranda Tanzimat'tan bu yana gelişen yeni tür seçkin eğiliminin yattığı düşünülebilir. Modernleşme sürecinin getirilerinden en fazla yararlanma yarışında geleneksel seçkin anlayıştan farklılaşarak, görece rasyonel ilkelere göre yeniden yapılanmaya çalışan bürokratik aygıtın kurumsallaşmasına paralel olarak palazlanan bir bürokrat-seçkin sınıfın kendini her alanda dayatmasıyla ortaya çıkmış bir gerilim vardır. Kültürel ve sanatsal etkinliklerdeki bu yoğunlaşma hızlı değişme ya da geçiş dönemi yaşayan ülkelerin/toplumların belirgin niteliklerinde biridir. Zîrâ böyle bir değişim içindeki toplumlarda sanata ve edebiyata ilişkin görüşleri, dünya görüşlerine bağlı olarak değişmekte ve bu durum aynı zamanda değişimin de bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Yani bir toplumun kültürel gelişim eğrisi, o toplumun geleceğine yönelik fikirler taşıması yönünden önemlidir. Tıpkı ülkemizin modernleşme ile birlikte benimsemiş olduğunu kültürel gelişim eğrisinin, ülkenin toplumsal ve siyasal gidişatının nasıl olacağıyla ilgili bilgiler vermesi gibi. Sözgelimi Cumhuriyetle birlikte yapılan yenilikler daha önce başlatılan değişimin bir devamı gibi algılsa da, aslında bazı yönlerden farklılaşmalarında habercisi idi. 1923 yenilikleri, düalist karakterde bir yenilik olmayıp, daha bütünselci ve kararlı bir devrim anlayışını yansıtmaktadır. Öyle bütünselci bir anlayış ki insan ve toplum hayatının bütün yönlerini, değerlerini, safhalarını kapsayan bir uygarlık projesi gibi hazırlanmış ve uygulanmaya çalışılmıştır. Zîrâ dönemin anlayışına ve beklentilerine göre uygarlıktan nasîplenmenin ve çağdaşlaşmayı sağlamanın yolu hayatı bütün olarak algılayan bir projenin varlığı ve onun sıkı sıkıya uygulanması ile sağlanacağı düşünülmüştür. Bu bakımdan hedeflenen değişimin yansımalarının alınabilmesi ve gerçekleşmesinde kültür ve sanata önemli bir işlev yüklenmiştir.

Duyarlı bir dil olan sanatın kitleleri harekete geçirmede etkili bir güç olduğu genelde kabûl edildiğinden dolayı, bir taraftan, özellikle otoriter rejimlerin, kitleleri harekete geçirmede ve uygulanacak politikaların topluma benimsetilmesinde önemli bir enstrüman olarak görülürken, diğer taraftan da sahip olduğu duyarlılık husûsiyetinden dolayı rahatsızlık yarattığı da bir gerçektir. Bunun içindir ki özellikle otoriter rejimlerde rejimin politikaları doğrultusu dışındaki sanatsal faâliyetler yaşam alanı bulamamakta ve faâliyetlerine kısıtlama getirilmektedir. Kısacası sanatkârlar özgür bir şekilde sanatsal faâliyetler icrâ edememektedirler. Bu rejimler, sanatın insanlığı etkileme ve biçimlendirme gücünü gördüğünden dolayıdır ki sanatsal faâliyetleri dâimâ kendi kontrollerine almaya ve kendi siyasal meşrûyetleri için bir araç olarak kullanma arayışı içerisinde bulunmaya ve toplumsal ilişkilerinde sanata düzenleyici bir rol vermeye çalışmışlardır. Bu konudaki hassasiyetleri ise, halkın toplumsal gerçeği daha iyi algılamasının ve karşı bir uyanış içine girmesinin önüne geçmek içindir. Zîrâ Antik Çağ'dan günümüze insanlık tarihine bakıldığında görülecektir ki sanat ve sanatsal faâliyetler duygu ve düşünce özgürlüğünü dile getirdiği için insanların ve toplumların gelişmesinde ve özgürleşmesinde çok önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Otoriter ve ataerkil bir siyasal kültürel zihniyetin egemenliği altında olan Osmanlı-Türk siyasal yaşamının çoğunda değişim faâliyetleri (devletin iç yapılanması, kültürün yeniden üretim biçimi, iktisâdî yenilikleri vs.) tamamen bu iki zihniyetin belirlenmesi altındadır. Türk modernleşmesi öncelikle mevcûd tarihsel siyasal geleneğin değişmesini amaçlamışsa da yine bu işin sürükleyici gücü, geçmişte olduğu gibi devlet olmuştur. Devlet onayı olmadan hiçbir değişime izin verilmediği gibi; değişimin meşru sayılabilmesinin tek yolu da devlet tarafından yapılması görülmüştü. Değişim ise, sahip olduğumuz devletçi gelenekten ötürü, dâimâ devletten başlayarak oradan da topluma sirâyet etmesi gereken bir olgu olarak nitelenmiştir. Osmanlı'nın son yüzyılı ve ondan ayrılması mümkün olmayan Cumhuriyet dönemi de bu tarz reformlara, değişim faâliyetlerine tanıklık etmiştir. Ancak bu değişim çabaları, genelde değişimci bir zihniyet dünyası yaratmamış ve değişimler hayatın getirdiği zorunluluklar olarak

algılanmıştır. Diğer bir ifâdeyle yeni bir başlangıç gibi sunulan Cumhuriyet'in getirdiği zihniyette bu temel anlayışı değiştirme-miş, hatta onu bilinçli olarak beslemiştir. Yeni dönemde de devlet 'doğru'yu, 'bilimselliği', kısacası 'iyi' olan her şeyi temsil etmektedir. Her ne kadar yeni devlet gerçekleştirdiği reformlarla birlikte kendisinin modernleştiğini düşünse de, gerçekte bu modernlik ve çağdaşlık, topluma sunulan ya da dayatılan reformlarla tanımlanmıştı. Dolayısıyla modernlik ve çağdaşlık bir süreç olarak değil, devletin yaptığı değişimlere/reformlara indirgenmişti. Devletin aldığı ve işleme koyduğu değişimler olduğundan dolayı, siyasal yaşamımızda reformlardan sapmaların şiddetle cezalandırıldığı ve reformların topluma zorla benimsettirilmeye çalışıldığı bir siyaset tanımı geçerli olmuştur. Bu bakımdandır ki ilk bölümde, müzikteki modernleşmenin mâhiyetini daha iyi anlamak ve ona bir arka plan hazırlamak için, önce siyasal kültürümüzde önemli bir ağırlığı olan devletçi kültürün yerinin ne olduğunu ve sonrada bu kültür içerisinde değişim olgusunun nasıl gerçekleştiğinin irdelenmesi gerekmektedir. Zîrâ devletçi siyasal kültür anlaşıl-madan, genel olarak modernleşme sürecini, özelde de müzikte yapılmaya çalışılan, yaşanan değişimlerin mâhiyetini anlamının mümkün olamayacağını düşünüyoruz.

Müzikte yaşanan değişimlerin daha sonra bir çatışma alanı hâline gelmesinde, büyük oranda Tanzimat'tan bu yana gelişen yeni tür seçkinleşme eğiliminin önemli bir ağırlığı olduğundan yukarda bahsetmiştik. İkinci bölümde detaylı olarak üzerinde duracağımız bu sürecin getirilerinden en fazla yararlanma yarışında, geleneksel devlet seçkinlerinden farklılaşarak, görece yapısal ilkelere göre kendini güçlü bir şekilde var etmek için yeniden yapılanmaya çalışan bir bürokratik aygıtın kendini toplumsal alanın her alanında dayatmasıyla ortaya çıkan bir gerilim vardır. Zîrâ toplumsal yaşamı, modernleşme süreciyle gittikçe geleneksel devlet seçkinlerinin elinden alarak, belirlemeye başlayan bürokratik seçkinler, kuruluşundan beri Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni bir toplum ve devlet oluşturmaya, bir başka ifâdeyle var olanı yeniden biçimlendirmeye çalışmıştır. Cumhuriyetin başlangıcı ile

birlikte uygulamada yeterince belirginleşmese de, günlük yaşam alanlarına bire bir yansımaya da, ‘yeni’ olanın tartışmaları yoğun bir şekilde yapılmıştır. Özellikle kültür ve sanat alanında demokratikleşmenin gittikçe yaşanmaya başladığı 1950’li yıllara kadar, devlet kültür politikası temelinde sanatın özellikle de müziğin (diğer sanat dallarına göre daha yaygın olmasından ötürü) dönüştürücü işlevinden yararlanmaya çalışması ana amaçlarından biri olmuştur. Uygulanan politikalar sonucunda geleneksel sanatlar bir anlamda işlevini kaybetmeye yüz tutmuş ve anısal bir değer kazanmıştı. Diğer yandan yeni politikalar uyarınca yönlendirilen sanatı toplumsal alanda anlayan ve talep eden de pek yoktu. Yani devlet eliyle yapılan sanattaki değişim çalışmaları toplumsal dinamiklerden kaynaklanmayıp ‘aydınlar’ca programlanmakta idi. Ortaya konulan ‘yeni’ sanat anlayışı daha çok devlet içindeki belli bir gruba hitâp etmekteydi.

Batılı anlamda olmasa bile Türkiye’nin yaşadığı modernleşme serüveninin bir takım sancıları olduğu açıktır. Bu sancıların en belirginleştiği alanlardan birinin de kültürel alan olduğu ortadadır. Devletin öngördüğü veya tasarladığı hedefler doğrultusunda değil de, onu protesto edecek ve gelişimini aksatacak bir tür olarak politik kavgaların yoğun olarak yaşandığı bir dönemde ortaya çıkan (1960’lı yılların sonu ile 1970’li yılların başında) kamuoyunda bir furya gibi esen ve kültürel hayatımızı derinden etkileyen arabesk müzik olgusu belki de bu ‘sancılar’ın en önemlilerinden biridir. Siyasal kültürümüzde kurumlaşmanın en önemli aktörü olan devletçi seçkinler, tasarlamış oldukları değişim politikalarında bulunmayan ve en önemlisi de devlet icâzetli olmayan bu değişime şiddetle karşı çıkmışlar ve hatta politikalarında yaratmış olduğu ‘sapma’ açısından arabesk müziği bir dönem yasaklattırmışlardır. Zîrâ arabesk müzik devlet eliyle yapılmaya çalışılan modernleşme çalışmalarının dışında ortaya çıkmış bir müzik türüydü. Ancak ilginç bir durum olarak modernleşmenin mekânı olarak kentlerde ortaya çıkan ve modernleşmenin ürünü olan arabesk müzik bir anlamda dayatılmaya çalışılan değişim sürecini geniş halk kitlelerinin nasıl anladığını ve kendilerini bu değişim sürecine nasıl uygun hâle getirmeye çalıştıklarının da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmıştır. Bundan dolayı üçüncü bölümde müzikteki modernleşmenin ‘sorunlu’ yanına işâret eden arabesk müzik olayı ele alınmıştır.

Arabesk müzik olayından da görüldüğü üzere, yaşanan modernleşme süreci ile devlet eliyle hayatımıza giren değerlerle geçmiş değerlerin bir senteze varmasının çalışmasından çok bu değerlerin kaotik süreçler içinde birleşerek kendini gösterdiği görülmektedir. Müzikte demokratikleşmenin başladığı 1950'li yıllardan sonra genelde yaşanan durumunda bu olduğu gözükmemektedir. Her dönem özgürlükler açısından yaşanan bazı açılımların sanat alanında bilinen tabuların biraz daha yıkılmasına ve buna paralel olarak yeni serbest çalışmaların ve sentezlemelerin ortaya çıkmasına ve bilinen klâsik sanat dallarının birbirine biraz daha yaklaşmasına ve eklemlenmesine yol açmıştı. Ortaya çıkan ürünlerin işin uzmanları tarafından nitelik yönünden tartışma konusu olsa da bir dalga yarattığı açıktır. Son bölümde ele aldığımız ve müzik alanında ki son değişimlere vurgu yaptığımız popülerlik ve Türk pop müziği dalgası da daha çok bunu ifade etmektedir. 1980'li yılların ikinci yarısından başlayarak 1990'lı yılları da içine alacak şekilde günümüze kadar gelen müzik piyasasını da kasıp kavuran bu dalgayla birlikte geçmişte birbirlerini dikkate almayan ve hatta birbirlerinden habersizmiş gibi davranan sanatsal türlerin, siyasal alandaki açılımlara paralel olarak genelde sanat ve özelde müzik alanında artık sıkı bir işbirliğine girdiklerini birbirlerine dönük geçişler yaşadıklarını ve yeni türleri ortaya çıkardıklarını (İslâmi/yeşil pop) görüyoruz.

Sosyo-kültürel bir fenomen olarak müzikte yaşanan bu değişimlerin, gündelik yaşamda eğlence aracı olarak kullanılmasına rağmen, bilimsel bakış açısıyla incelenmesi önemlidir. Bizde ise bu çahşmalar bilimsel bir bakış açısından çok bürokratik kararlar doğrultusunda ele alınmıştır. Yirmi-otuz yıl öncesine kadar entelektüel bir gayri meşruluk içinde olan müzik incelemeleri seksenli yıllarla birlikte akademiye de girmiş oldu. Farklı disiplinlerden olan araştırmacıların müziğe çok farklı yollardan yaklaşarak cesaret kırıcı bir karmaşıklığa sahip bu olguyu anlamaya bu yıllardan sonra daha fazla yer ayırmaya başlamış olduğunu görüyoruz. Bizde yeni başlayan bu süreç aslında Batı'da yeni olmayıp teorik bir çerçeve içinde bilimsel yöntemlerle incelenmesi 19. yüzyılla birlikte başlamıştır. Müziğin bu dönemlerde incelenmeye başlamasının nedenlerinin başında yaşanan sosyo-politik hareketler ve milliyetçilik akımları gelmekteydi. Antropolojinin kuramsal

katkısı ile müziğe göreceli bakmayı, etnosantrizmi reddetmeyi, ön koşul olarak kültürün incelenmesini ve böylece müziğin kültür bağımlı olarak anlamlandırılması ile müzik çalışmaları bir başka aşamaya gelmişti. Böylece yapılan çalışmalarla bugünün ulusal kimliğini oluşturmak için kültürel arka plana yönelenler, kültürel değerlerden biri olan müziği de ihmâl etmemiş oldular. Ülkemizde ise devletçi ‘öz’ün her zaman toplumsal alanda baskın çıkması, eleştirel bir bakış açısıyla yapılan çalışmaların azlığı dikkatimizi çekmekte ve maalesef bu alanda sosyal bilimlerle uğraşanların pek ilgi göstermediği görülmektedir.

Kısaca insanî bir iletişim aracı olan sanat beşerî duyguların gelişmesine, kültürlerin yakınlaşmasına, toplumsal ve uluslararası barışın gerçekleşmesine katkıda bulunduğundan dolayı üzerinde önemli durulması ve çalışılması gereken bir alandır. Tarih boyunca devamlı olarak siyasal alanın/aktörlerin dikkatini çekmiş ve siyasal amaçlar doğrultusunda kullanılmaya çalışılmış olan sanatsal faâliyetlere sosyal bilimlerle uğraşanların ilgisiz kalmasını anlamak mümkün değildir. Bu ilgisizlik de maalesef sanatsal faâliyetlerin veya sanatın gelişmesinde engelleyici rol oynamıştır.

Notlar

¹ ARMAĞAN, İbrahim; Sanat Toplum Bilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş, İleri Kitabevi, İzmir, 1992, s. 2-4.

BÖLÜM

‘Devletçi’ Gelenek ve Modernleşme

Giriş

Yaklaşık 200 yılı aşkın bir süredir modernleşme sancıları çeken ve daha bu sancıları üzerinden atamamış olan Türkiye’de çağdaş ileri ülkeler kriterlerine hâiz devlet-toplum ilişkisi ve devlet yapısı henüz oluşturulamamıştır. Geline nokta itibariyle bakıldığı zaman devlet, toplumdan ayrı bir varlık olarak ortaya çıkmış, topluma karşı kendine güvenceler arayan ve dayandığı toplumsal tabana karşı kendini mücadele içinde bulmuş bir şekilde karşımızda durmaktadır. Genelde demokratik olmayan ülkelerde görülen bu durumun, bizim gibi elli yılı aşkın bir süredir çok partili yaşama geçmiş bir ülkede devam ediyor olmasını sadece siyasî aktörlerin yetersizliği ile izâh etmek mümkün olmasa gerekir. Bizden çok daha az demokratik deneyime sahip olan ülkeler, çok daha kısa bir zamanda yaşanan benzer sorunları gidererek belli bir düzeyde demokratikleşme olgusuna kavuşmuş olduklarını görüyoruz. O hâlde ‘sorunun kaynağı nerededir?’ sorusuna verilecek cevaplar, çok fazla olmakla beraber, bu bölümde üzerinde duracağımız ve demokratikleşmemizde engelleyici bir rol oynamada öncelikle çok etkin olarak gördüğümüz devletçi geleneğimizin önemli bir tesiri olduğunu düşünüyoruz. Çok güçlü bir şekilde varlığını hissettiren ve toplumun üzerinde Demokles’in kılıcı gibi duran devletçi yapı ve geleneğimiz, Cumhuriyetle ortaya çıkmış ve kurumsallaştırılmış bir şey değildir. Cumhuriyetle birlikte başlayan ve varlığını günümüzde de çok kuvvetli bir şekilde hissettiren bu unsur, dünya siyaset sahnesinde çok eski zamandan beri var olan Türklerin kurdukları ve ilişkiye geçtikleri çeşitli imparatorluklardan intikal eden ve günümüzde de eski tarzda olmasa da, varlığını sürdüren devletçi zihnîyetten kaynaklanmaktadır.¹ Bu anlayışa göre devlet, kendi meşrûluk temelini kendi içinde taşımaktadır. Devletin ardında başka herhangi bir meşrûlaştırıcı prensip yer almamakta ve devlet, devlet olduğu için meşrû olmaktadır. Onun varlığı ve etkililiği, sorgulanması mümkün olmayan nihâi prensip olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir ifâdeyle devlet, her türlü erdemin aslî ön şartı olarak bütün değerlerin yaratıcısıdır. Onun bekası da görevlerin en kutsalı olarak kabul

edilmektedir. Çünkü devletin bekâsı, bütün ahlâkî davranışların ön şartıdır ve bu nedenle, bu tür davranışları anlamlı kılan ilkelere tâbi tutulmamaktadır.² Bu anlayışa dayalı yöntemlerin görece masum olanları, insan haklarının ‘olağan’ dönemlerde bile ‘kamu düzeninin, millî güvenliğin, genel asayişin, kamu yararının ve genel ahlâkın korunması’ bahanesiyle sınırlandırılması ve anayasa hükümlerinin, devletçiliğe zarar verecek şekilde yorumlanamayacağını her fırsatta vurgulanmasıdır. Buradaki devletçilik, toplumdaki her türlü dinamiğin devletin denetim ve gözetimi altında gerçekleştiğini, her toplumsal gelişmenin devletin üstün çıkarları açısından değerlendirildiğini, devlet dışı hiçbir toplumsal olgunun özerk meşrûyetinin tanınmadığı bütüncül bir siyasal yaşam anlamındadır. Devletin izin verdiği siyasal yaşam görünüşte demokrasi kurumlarını benimseyebilir. Hatta toplum belli bir inatla bu kurumlara sahip çıkabilir. Ama bu kurumların her şeyin üstünde, özellikle devletin özel çıkarlarının üstünde yer alan bir meşrûiyete sahip oldukları kabûl edilmemektedir. Devletin bekâsı kaygısı, her türlü toplumsal ve insanî kaygıdan üstün tutulmaktadır.³ Her ne kadar demokratikleşme çabaları ve politikaları Türklerin uzun tarihî içerisinde çok kısa bir zaman dilimini kapsıyor olsa da, uzun bir geçmişe sahip bir toplumda modern kriterler ekseninde bir dönüşüm bu eski anlayışın kökleşmesinden dolayı güç olsa gerekir. Çünkü devleti modern kriterler ekseninde oluştursanız da, devletin bu kriterler ekseninde topluma yaklaşmasını veya ona göre ilişkiye geçmesini bir anda beklemek güçtür. Nitekim toplum olarak yaşaya geldiğimiz önemli sorunlardan biri de budur. Bu bakımdan devletçi zihniyet sadece devlet adamları, görevlileri arasında değil, toplumda da çok güçlü bir şekilde varlığını hissettirmeye devam etmektedir. Siyasal eylemin hedefini ve meşrûluğunu belirlemede toplumu değil, devleti esâs alan bu zihniyet, devletin kendinde bir ahlâkî güç ve kendi başına bir amaç olarak görülmesini gerektirmektedir. Bu durumda böyle bir devletin hikmetinden suâl olunması da düşünülemez. Demokratik bir işleyişi getirmeye muktedir toplumsal davranışların tümünün devlet vesayeti altında tutulmak istendiği bir ortamda, hikmetinden suâl olunmaması da normaldir. Çünkü toplumun içindeki her türlü çatışmanın ve devlet izinli olmayan farklı olmanın meşrûyetini başından itibaren reddeden toplumu soyut bir

ulusallık dışında algılamayan ve sadece kendi himâyesinde bir toplumsallık olarak düşünen devletçi gelenek, toplum üzerinde mutlak bir egemenlik aramaktadır. Nitekim bugün yaşanan toplumsal sancının önemli bir kaynağı, devleti sahiplenmiş güçler ve onlara yamanmış çevrelerin böyle yürüyemeyeceği kesinleşmiş bir siyasal varoluş tarzının yerini alabilecek tüm girişimleri boğmak, susturmak saplantısıdır. Böylece, ülke genelinde algılanan ve kuvvetle hissedilen bu zihniyetle, 'kutsal devlet' ve düşüncesi iki yüz yılı aşkın süredir devam eden modernleşme çabalarına rağmen varlığını kuvvetle korumaktadır. Bu yüzden kutsal devlet fikrini toplumda köklü bir şekilde yerleştiren ve devam ettiren devletçi gelenek tarihsel boyutuyla göz önüne alınıp analiz edilmeden demokratikleşme sorununu anlamak da mümkün olmayacaktır. Bu bakımdandır ki öncelikle modernleşme ve demokratikleşme sorunu bu gelenek çerçevesinde ele alınıp değerlendirilmesi gerekmektedir.

A. Devletçi Siyasal Gelenegin Tarihsel Uzantıları

Türklerin dünya siyaset sahnesinde yer alışı çok eski çağlara kadar uzanmaktadır. Dolayısıyla devletçi anlayışın kökleri de çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Kökü Orta Asya'daki İlkçağ devletlerine kadar uzanan bu gelenekten günümüze intikal eden husûslar vardır. Orta Asya'dan intikal eden husûsların günümüze kadar gelmesi, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'na intikali çoğunlukla Anadolu Selçukluları aracılığıyla olurken, Cumhuriyet yönetimindeki Türkiye'ye ise bu gelenek Osmanlılardan intikal etmiştir. Çünkü Cumhuriyet yönetiminde yeni devleti şekillendirenler tamamen Osmanlı devlet ve askerî yetkilileri idi. Aynı geleneksel devlet anlayışını bu yetkili kişiler de taşımaktaydı.⁴

İlhanlılar ve Anadolu Selçukluları ile intikal eden ve Osmanlıların vâris olduğu, günümüzde de etkisi olan bu devletçi gelenek ve zihniyeti besleyen üç ana kök karşımıza çıkmaktadır. Bu üç ana kök, Osmanlıyı mesela eski Roma gibi, Batı dünyasında teşekkül etmiş imparatorluklardan pek çok bakımdan, özellikle hâkimiyet kavramı, siyasal telâkkileri, devlet yapısı ve kurumları, toplumsal yapı ve kurumları ve bunların yapısal karakteristikleri yönüyle önemli ölçüde ayırmaktadır. Bu üç ana kök şunlardır:

1- Eski Türk Siyasal Geleneği

2- Klâsik İslâm Siyasal Geleneği

3- Bizans Siyasal Geleneği

Bu sıralama, Türklerin değiştirdiği coğrafî mekânlara paralel olarak temasta bulundukları kültür dâirelerinin sırasını da temsil eder. Gerçekten de Osmanlı Devleti’ni kuran temel unsur olan Türkler, tarih içinde kendi anayurtları olan Orta Asya’dan İslâmî kabûlle birlikte Ortadoğu’ya, eski antik imparatorlukların mîrâsını taşıyan İslâm topraklarına intikal etmişler, nihâyet Anadolu’yu ele geçirerek Bizansla temasa geçip, sonunda ona da vâris olmuşlardır. Bütün bu tarihî mâcerâ boyunca bir bir ele geçirilen bu topraklardaki mevcût devlet yahut siyasî gelenek ve telâkkilerine sahip olmaları çok normaldi. Ayrıca uygulama yönünden de bu şarttı. Zîrâ ele geçirilen yerlerde yaşayan insanları, alıştıkları yönetim ve hâkimiyet tarzından koparmadan yeni yönetimin hâkimiyetine sokabilmek ve ahştırabilmek mümkün olmadığından dolayı, onların gözünde de meşrûlaşmak gerekiyordu. Osmanlılar dâhil, tarihteki bütün Türk devletleri genellikle bunu yapmışlardı. Bu siyasî gelenekler ve hâkimiyet anlayışları içinde en eskisi hiç şüphesiz ki Türklerin keni anlayış ve gelenekleriydi.⁵ Bu anlayış ve gelenek, Türklerin din olarak İslâm’ı kabûl etmeden önceki tarihleri olan en eski devirlerinden intikal eden devlet ve hâkimiyet gelenekleridir.⁶ Ancak bu gelenek hiç şüphesiz büyük çapta Türklerin kendi öz tecrübelerini içine aldığı kadar Hint, Çin ve İran başta olmak üzere, çevre siyasal kültürlerinin etkilerini de kapsamaktadır. Yapılan araştırmalardan çıkan sonuçlara göre eski Türk siyasal geleneğinin özelliklerini üç noktada toplamak mümkündür. Bunlar;

a. Eski Türk siyasal geleneğinde hâkimiyet ve iktidar semâvî (ilâhî) kökenlidir.

b. Bu hâkimiyet evrensel bir hedefe yöneliktir.

c. Töre denen tarihin içinden süzülerek gelmekte olan ve eski geleneklerden oluşan bir örfe dayalıdır.

Tarihî kayıtlara dayalı araştırmalar gösteriyor ki kağanın ilâhî kökenli olması yalnızca belli bir zaman veya mekân içinde

belli bir Türk boyuna veya devletine has bir özellik arz etmemektedir. Yalnız Türk hakanlarının eski Roma'da olduğu gibi bizzat kendi şahıslarının değil, temsil ettikleri hâkimiyet de ilâhî kökenli, dolayısıyla kutsal kabûl edilmektedir. Bu onlar tarafından temsil edilen devletin de kutsal sayılmasının bir sebebidir. Bu anlayış hemen aynıyla eski Çin hâkimiyet anlayışında da mevcûttu.⁷ Türklerdeki bu hâkimiyet anlayışı Osmanlı hâkimiyet ve hükümdarlık anlayışında da çok belirgin bir biçimde İslâmî terminolojiyle formülleştirilmiş kalıplar hâlinde karşımıza çıkacaktır. Bu ilâhî hâkimiyet anlayışının pek tabû sonucu 'cihan hâkimiyeti' anlayışdır. Göktürk Yazıtlarında "Tanrı'nın insanlığı idâre etmek için Türk hakanını tayin ettiğinin" ifâde edilmesi, her çağda bir dünya devleti kurma idealinin sonraki dönemler için de geçerlilik arz ederek kurulacak devletler açısından da temel oluşturmuştur.⁸ Nitekim tarihte önemli işler bırakmış olan Türk devletlerinin hemen hepsinde bu iddiâyâ rastlanılır. Bu durum Osmanlı devletinde 'Kızılma' olarak sembolleştirilmiştir. Böylece Osmanlı hakanları ilâhî irâdenin onayına mazhar olduklarına ve kutsal bir vazîfe ile vazîfeli bulunduklarına inanıyorlar ve ilim ve din adamları da bu inanca bağlı bulunuyorlardı. Zâten cihan hâkimiyeti mefkûresi ve kızılma efsanesi de bu sûretle İslâmî ve millî kaynaklardan besleniyorlardı.⁹

Zâten eski Türk siyasal geleneğinde Türk kağanının töre koyma yetkisi de hâkimiyetinin ilâhî kökenli oluşundan gelmiştir. Çünkü bu yetki ilâhî desteğe sahip büyük hükümdarlara yani kağan ünvânı taşıyanlara verilmiştir. Bu ünvânı taşımayan hükümdarlar töre koyamazdı. Türk devlet geleneğinde töre "Tanrı'dan gelen hâkimiyet" anlayışından ayrı tutulmazdı. Onun için bir kağan özellikle de devlet kurucusu olan Türk kağanı bu durumunu ortaya koymak için mutlaka bir töre oluştururdu.¹⁰ Böylece kağan tarafından konulan töre yoluyla mevcûd gelenek ve inançlar vücûd bulmaktaydı. Osmanlılar da dâhil Türklerin kurdukları devletlerde kağana âit bu töre anlayışı devam etmiştir.¹¹ Kaynaklara göre Tanrı buyurmadığı ve devlet olmadığı takdirde hiç kimse kağan olamazdı. Böyle bir kimse kağan olamayacağı gibi kağanlıktan da düşürülebilirdi. Bu da bize kağanlığın bir kutsallık taşıdığını, yani karizmatik bir yönü bulunduğunu; fakat hiçbir zaman Tanrısal veya olağanüstü bir güçle taşımadığını göstermektedir.¹² Bu

tarz bir anlayış ve töre koyma durumu daha sonra Osmanlı İmparatorluğu’nda belirginleşen örfî hukukun temellerinden birini teşkil edecektir. Özellikle hâkimiyetin ilâhî kökene dayanması anlayışının Osmanlı Devleti’nde yüzyıllar sonra, Fatih Sultan Mehmet’in ağzından *‘dünyada tek insan, tek sultan’* şeklinde telaffuz edilerek, devlet politikasının oluşturulduğuna şahit olacağız. Nitekim Turan’a göre, Fatih de eski Türk Kağan ve sultanları gibi, kendi askerlerini ‘Allahın ordusu’ (Cund-Allah) telâkki ediyordu.¹³ Hâliyle bu ideolojinin İslâmî unsurlara bile baskın olan devletçi karakterinin kökünü burada aramak gerekmektedir.¹⁴

İkinci olarak Osmanlıların vâris oldukları gelenek klâsik İslâmî siyasal gelenektir. Osmanlı siyaset düşüncesi, İslâm siyaset düşüncesiyle aynı kaynaklardan beslenmiştir. Ana yapısı ve ilkeleriyle bu düşünce geleneğinin mîrâsçısıdır.¹⁵ Osmanlıları diğer çağdaşı olan devletlerden ayıran ve onları farklı kılan unsurlardan biri olan klâsik İslâmî siyasal gelenekteki ‘İslâmî’ teriminin, İslâm’ın bizzat din olarak teorik yanıyla ve Hz. Peygamber ile Dört Halife zamanının siyasal uygulamalarıyla bir ilgisi yoktur. Buradaki İslâmî terimden daha çok İslâm tarihinin klâsik devresini içine alan Emevi ve Abbasi dönemlerinde, bu devletlerin hâkimiyet alanlarında eskiden beri mevcûd siyasal geleneklerin özümсенmesi sûretiyle oluşan İslâm siyaset teorisini ve ona paralel gelişen geleneği anlamak gerekir. Bu İslâmî siyaset geleneğinin içindeyse, eski Doğu Roma, Sasani, hatta eski Hint siyasal anlayışlarının etkileri mevcûttur. Bu sentezin harcı İslâm olmakla beraber, Hz. Peygamber zamanında teşekkül eden İslâmî siyaset algılayışından hayli farklılaşmış bir anlayıştır.¹⁶

Klâsik İslâmî siyasal gelenek, İslâm hâkimiyetindeki geniş coğrafyada meydana çıkmış, farklı zaman ve mekânlarda yazılmış zengin bir klâsik literatüre sahiptir. Bu literatür, eski Türk siyasal geleneğinin karakteristiği olan cömertlik ve töre kavramlarının yerine daha çok Hint-İran siyasal geleneğinin karakteristiği olan akıl, hikmet ve bilgi unsurlarına dayanmakla dikkati çekmektedir. Bu klâsik İslâmî siyasal geleneğin temel felsefesi, Osmanlı siyasal düşünce literatüründe sık sık dâire-i adliye terimiyle ifâde edilen ve İslâm adâlet kavramıyla örtüşen eski Hint kökenli siyaset kavramında temellenir. Bu kavram, Osmanlı toplum düzeninin ve

siyaset kültürünün temel ilkelerini deruhte eden bir formüldür. Sosyal denge bakımından işlevci bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu yönetim teorisinin ilkeleri, devlet ile toplum arasındaki sözleşmenin şartlarını belirlemektedir. Devlet her ne kadar yüce ve üstün olsa da toplumdaki çeşitli grupların ihtiyaçlarına karşılık vermesi kendi iyiliği için yine de önemlidir. Devlet her fırsatta, her beyânnâmede ve sayısız simgesel icrâât aracılığıyla, devletin tebaasını koruma garantisi gibi, dâire-i adliye fikrinin içerdiği idealleri¹⁷ yayıyordu. Genel anlayış, adâletin mutlak otoriteyi dengeleyen esâs unsur olduğuydu.¹⁸ Osmanlıya kadar olan süreçte bakıldığında Müslüman coğrafyada kurulan peygamber ve dört halife sonrası ilk devlet Emevilerdir. Emeviler İslâm adâletine ve eşitlik fikrine aykırı bir siyaset takip ederek aşırı Arap milliyetçiliğinin kurbanı olarak kısa bir zamanda tarihe karışınca yerine geçen Abbasi halîfeliği İslâm dünyasını bu hastalıktan kurtardı ve Müslüman kavimler arasındaki huzursuzluğu ahenge çevirdi. Bununla beraber kavmî asabiyete son veren Abbasi halîfeliği mezhepler ve sınıflar arası uçurumları ve mücadeleleri yatıştırmakta başarılı olamadı ve içtimâî adâletsizlik hüküm sürdü. Nihâyetin de siyasî otorite ve birliği de muhafaza edemeyerek İslâm medeniyetinin iç ve dış buhranlarla sarsılması, İslâm dünyasının tehlikelerle karşılaşması mukadder oldu. İslâm dünyasına taze bir ruh ve kan, medeniyetine de yeni hamleleler bahşeden Selçuklular da aynı içtimâî ve dinî huzursuzlukları, Batınî nifakları ve özellikle kendi geleneksel bünyesinin sebep olduğu siyasî parçalanmalar dolayısıyla, uzun müddet, imparatorluk nizâmını muhafaza edemedi. Abbasi devrinde ki mevcûd sosyal hastalıklar, dinî mücadeleler, Selçuklu İmparatorluğu'nu da aynı nedenlerle sarsmıştı. Böylece Selçuklu İmparatorluğu zayıflayarak parçalanmış bir durumda bulan Haçlılar, büyük kayıplara rağmen, Anadolu'ya yerleşmiş ve Selçuklu sınırları içerisinde bir takım küçük krallık ve kontluklar kurabilmişlerdir. Aynı şekilde Akdeniz havzasında cihan hâkimiyeti ve nizâmı kurmuş olan Roma İmparatorluğu'nda barbarların saldırılarından emin bulunmuyor; hâkim ve yüksek Romalı, tâbi ve aşağı yabancı kavimler, efendi ve esir sınıflar arası huzursuzluklar, mânevî kargaşalık ve maddî bunalımlar Roma dünyasını sarsıyordu. Onun devamı olan Doğu Roma veya Bizans İmparatorluğu'nda, kılıbassa Yunanlaştıktan sonra, yaban-

cı kavim, din ve mezhep mensûplarına zulüm yapmakta, büyük toprak aristokratları ve yoksul halk kitleleri arasında sorunlar çıkmaktaydı. Roma'nın maddî ve mânevî kargaşalılığına karşı çıkan Hristiyanlık da, İslâmîyet gibi, yeni bir dünya nizâmı ve cihan hâkimiyeti mefkûresi getirmekte idi. Ancak, bu mefkûrenin uygulanışında hiçbir din ve mezhebe hürriyet hakkı tanınmamakta idi. Nitekim Haçlı seferlerini bu gâye ile yapıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu bütün bu sorunlardan uzak kalarak kavimler, dinler ve mezhepler arası sağlam bir ahenk, halk kitleleri arasında sosyal adâlet kurmakla milliyetler arasında ve tezada müsâade etmemekle dünya tarihinde milletlerarası en kudretli ve cihânşumûl bir siyasî câmiayı oluşturmuyordu. Osmanlı devleti ve padişahlarının davaları da, kendi tabîrleri ile Nizâm-ı âlem üzerinde toplanıyor; imparatorluğun vücudu hikmeti ve cihadı da bu millî, İslâmî ve insanî esâslara bağlı bulunan bir cihan hâkimiyeti mefkûresine dayanıyordu. Bu büyük siyasî varlık, eski ve yeni imparatorluklardan farklı olarak, ne dışta istila tehditlerine ve ne de içeride çeşitli ırk, din, mezhep mensûpları ve sınıfların huzursuzluk endişelerine marûz bulunuyordu.¹⁹

Yine de altı yüz seneyi aşan bir ömürde elbette Osmanlı'da her zaman aynı örnek devlet düzenini bulmak mümkün olamazdı. Bununla beraber, hemen her zaman halkına -din ve ırk ayrımı yapılmaksızın- adil davranmak güdüsü hâkim olmuştur. Zîrâ adâlet Osmanlı'da iktidarın garantisi olarak görülmüştür. Eğer saltanatın devamı isteniyorsa güvenilmesi gereken husûsiyet adâlet olarak görülmüştür. Bu bakımdandır ki Osmanlı siyaset düşüncesinde en önemli gaye adâlet olmuştur. Halkın sosyal refahı için adâlet belirleyici bir ide olarak benimsenmiş, kurumların asıl gayesi de bu ilkeye göre belirlenmiştir.²⁰ Bunun da kaynağı İslâm şemsiyesi altında varlığını sürdüren eski Türk, Hint-İran ile eski Yunan (Bizans) siyasî düşüncesinden meydana gelen Müslüman Arap siyaset (klâsik İslâm) geleneğidir.²¹ Osmanlılar bu geleneğe de geniş ölçüde Anadolu Selçukluları ve İlhanlılar vâsıtasıyla vâris oldular. Yönettikleri tebaaya, merkezî iktidara şartsız boyun eğip vergilerini ödedikleri sürece hoşgörölü ve şefkatli yaklaşımları ve adil vergi sistemleri de bu çerçevede değerlendirilmelidir.²²

Son olarak Osmanlılar kuruluş döneminde gerek savaş ve gerekse barış yoluyla ilişkide bulundukları Bizanslılardan, Bizans siyasal geleneğinden de etkilenmişlerdir. Bu etkilenmenin başlangıç noktasını Osmanlıların küçük bir uç beyliği olduğu döneme kadar götürmek mümkündür. Ancak bunların Osmanlıda ki gözle görülür etkileri şüphesiz Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasından sonra ortaya çıkmıştır. Bizans'ın Osmanlıya etkisi, tımar rejiminin yapılanmasında saray teşkilatı konusunda, belki de bundan da önemlisi iktidar ve hâkimiyet anlayışında, ulemânın merkeze bağlı dinî bir bürokrasi modeline göre teşkilata tâbi tutularak onlar kanalıyla dinin bütünüyle merkezî yönetime egemen kılınması yönlerinden etkili olmuştur. Özellikle klâsik 'Osmanlı padişahı' tipinin oluşmasında Bizans'ın '*imperium*' (bölünmez mutlak otorite) anlayışının rolünü dikkate almamak mümkün değildir.²³

B. Siyasal Geleneklerin Osmanlı Devletçiliğine Yansıması ve Osmanlı Devletçiliğinin Kurucu Unsurları

Bu üç siyasal geleneğin şekillendirmiş olduğu Osmanlı siyasal geleneğinde devletçi yapı çok daha güçlü bir şekilde kendini ülke düzeyinde göstermişti. Daha sonra Cumhuriyet Türkiye'sine de devletçi algılayış yönünden önemli etkilerde bulunacak olan bu üç siyasal geleneğin oluşturduğu Osmanlı siyasal anlayışı, devletçi konumuna uygun düşecek ve ona delâlet edecek olan bazı husûslara çok önem vermişti. Bunlar kutsal devlet fikrini kuvvetlendiren ve onun yaygın bir şekilde kabûl görmesini sağlayan unsurlar olup, aynı zamanda siyasal sisteminde vazgeçilmez temel özelliklerindedir.²⁴ Bu unsurlar sırasıyla;

1. Devlet (Devlet-i Âliyye)
2. Nizâmı Âlem
3. Saltanat-ı Seniyye (Siyasal İktidar), Sultan (Padişah)tır.

1. Devlet (Devlet-i Âliyye)

Osmanlı'da devlet-din yahut saltanat-İslâm özdeşliğinin sonucu olarak devletin yanı sıra onun temsilcisi olan saltanat kurumu da kutsallık kazanmıştır. Dinin devletle özdeş hâle gelmesini yani

bir anlamda İslâm’ın devletin siyaset etme aracı olarak ayrı bir kurumsal yapıya kavuşturulmasını Osmanlılar 14. yüzyılda eski Türk siyasî anlayışlarıyla birleştirerek devraldılar. İkinci yarısından yani Osmanlı İmparatorluğu’nun tam bir merkezîyetçi yapıya kavuşmasından sonra, ‘din-ü devlet mülk-ü millet’ formülüyle resmî anlamda gerçek yerini bulmuştur. Klâsik dönemde fetva müessesinin ve ilmiye sınıfının önderi sıfatıyla şeyhülislâmlığın devlet bürokrasisi içinde bir makam olarak formüle edilmesi, netice itibarıyla ulemâyı devletin bir parçası hâline getirmiştir. Bu nedenledir ki ulemâ Osmanlı’da ne ilmî ne de dinî anlamda merkezî iktidardan bağımsız bir otorite mercîi oluşturabilmişti. Bu sayede Osmanlı Devleti tarih boyunca bir yandan İslâm’ı resmî ideolojinin itici gücü yaparken, diğer yandan da onu devlete bağlı ulemâ sayesinde hep siyasal otoritenin kontrolünde tutabilmiş, bu sûretle merkezî yönetimden ayrı bir güç odağı konumuna gelmesini engelleyebilmişti.²⁵ Aynı şekilde mülk teriminin de devletin sahip olduğu toprak ve servet anlamına gelmeyip, hükümlanlık, otorite, hâkimiyet, tasarruf yetkisi ve gücü demek olduğunu unutmamak gerekir. Bu özdeşlik Osmanlı Devleti’ne hem yöneticiler hem de halk nazarında, bir kökü zâten İslâm öncesi döneme kadar uzanan bir kutsallık veriyordu. Ancak bu özdeşlik Osmanlı’nın bir İslâm devleti olduğuna karine teşkil etmemektedir. Varlık sebebini İslâm kültüründen alınmış bir dille îzâh eden devlet ideolojisi son tahlilde devlete yüklenen fonksiyona vurgu yapmaktadır.

Osmanlı Devleti, devletin kutsallığını bundan başka bazı dünyevî gerekçelere de dayandırır. “Servetin ve askerin çok olması, adil vergi alınması, tebaanın adil kanûnlarla yönetilmesi ve hepsinden önemlisi, İslâm’ın hükmünü yürütmesi” husûsları devletin varlığını önemsetmekte ve kutsallığını pekiştirmekteydi. Bunun içindir ki, bu faziletlerle donanmış, üstelik ilâhî irâdeyle kurulmuş ‘Yüce Osmanlı Devleti’nin (Devlet-i Aliye)²⁶ yine bu ilâhî irâdeyle dünyanın sonuna kadar ayakta kalacağı varsayılmıştır. Nitekim devlet-ebed-müddet kavramı da buradan doğmuştur.²⁷ Böylece yüzyıllar boyunca yavaş yavaş oluşturulan bu referans çerçevesine dayanarak inşâ ettikleri sistemin, iktisâdî bakımdan hem büyümeyi hem de küçülmeyi ve dağılmayı engelleyen mekânizmayı içinde taşıdığı düşünüldüğü içindir ki Osmanlı

eliti kurmuş oldukları sistemi 'devlet-i âliye-i ebed-müddet' diye nitelemekte tereddüt etmemiştir.²⁸ Gerçi Osmanlı'nın ezeli olmadığı tarihsel olarak açıktır; ama nizâm-ı âleme riayet edildiği sürece ebedî olabileceği konusundaki kanaatin güçlü ve yaygın olduğu görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin kendisi için bıkmadan kullandığı 'devlet-ebed-müddet' ibâresi bu iddiânın, inancın göstergesidir. Bu inanç o kadar güçlü olmuştur ki modern dünyanın değişimci atmosferi içinde doğan Cumhuriyet bile 'ilelebet payidar' olacağı düsturundan kopamamıştır. Ebedî olarak var olabilmek aynı zamanda görelî gücünü de ilelebet koruyabilmek anlamını taşımaktadır. Aksi hâlde zamanın ve düşmanlarının yıpratıcılığı altında hayâtîyetini korumak mümkün değildir. Bu nedenle 'devlet-ebed-müddet'in sadece yaşanan günün terimleriyle değil, zamana karşı durabilen bir gücü sembolize eden bir terminoloji içinde tanımlanması doğaldır. Nitekim Osmanlı Devleti de kendisine bu dünyevî adı vermekten kaçınmamış, bunun içindir ki kendini 'Devlet-i Âliyye' olarak sunmuştur. Atfedilen yücelik Osmanlı nizâmını ilâhî düzene bağlamakta; ebedî kalıcılığın sırrı ise, dünyevî gücün ilâhî bir kaynaktan neşet etmesinde aranmaktadır.²⁹

2. Nizâm-ı Âlem

Devlet-ebed-müddet kavramı Osmanlı devletçi anlayışında devletin yerini çok iyi vurguladığı gibi, bütün icrââtına meşrûiyet kaynağı oluşturan bir başka kavramı da doğurmuştur. Bu kavram, Osmanlı devletçi algılayışında ikinci önemli mefhum olan nizâm-ı âlem düşüncesidir. Osmanlı mefkûresinde özel bir mâhiyeti olan dünyanın düzeni anlamındaki nizâm-ı âlem ağırlıklı olarak daha çok iç düzenin sağlanması mânâsında kullanılmıştır. Bu yüzden Osmanlı Devleti'nin temel fonksiyonu nizâm-ı âlemi, yani hâkimiyet sınırları içindeki tebaasının bütün kesimlerinin adâlet çerçevesinde yönetilerek birbiriyle uyum içinde yaşamasını sağlamak çok önemlidir. Bu her şeyin üstündedir. Zîrâ devletin bekâsı ancak bu şekilde sağlanabilirdi. Bu itibarla nizâm-ı âlemin bozulmasına ya da sarsılmasına sebebiyet vermek en büyük suç olarak kabûl edilmekte ve buna asla müsâmaha gösterilmemekteydi. Bunun içindir ki Osmanlı Devleti nizâm-ı âlemin bozulduğu ya da bozulmak üzere olduğu durumlarda derhâl müdâhale

etmiştir. Hangi şahıs veya çevreden gelirse gelsin, hangi mak-satlarla olursa olsun, merkezî otoriteye rakip çıkacak, onu sar-sacak, dolayısıyla mevcûd düzeni bozabilecek her türlü eğilimi ve eylemi şiddetle bastırmaya yönelip onu ortadan kaldırıncaya kadar uğraşırdı. Diğer bir deyişle Osmanlı siyasî düşüncesinde nizâm-ı âlemin sağlanması en önemli husûs olarak algılanmıştır. Bütün gayretler, kurumsal düzenlemeler, temel ilkeler çerçe-vesinde nizâm-ı âlemi sağlamak için yapılmaktaydı. Aksi hâlde dirlik bozulur, düzen ortadan kalkar, adâletin yerini zulüm ahr, devletin varlık sebebi ortadan kalkardı.³⁰ Bu açıdandır ki Osmanlı merkezî iktidarı, kendini korumak ve emniyete almak için nizâm-ı âlemin bozulmaması için müdâhale etmekten kaçınmazdı. Fatih Kanûnnâmesi’ndeki ünlü ‘kardeş katli’ meselesini de işte bu nizâm-ı âlem esprisiyle bağlantılı olarak yorumlamak gerekir. Tahta çıkar çıkmaz Fatih, atalarının yaptığı gibi, küçük karde-şi Ahmet’i ortadan kaldırdı. Eski bir teâmül olan bu uygulamayı kanûnnâmesine alması ve bu uygulamayı ulemânın İslâm cema-atini, anarşiden kurtarmak amacıyla câiz gördüğünü belirtmesi devletin varlığı açısından önemlidir.³¹ Dinen de meşrûlaştırılan kardeş katli/siyaseten katli uygulaması dünya devleti olmaya gi-den yolda uygun görülmüştür.³² Zîrâ Osmanlı padişahları, gerçek-ten de Nizâm-ı âlem mefkûresi için din ve devlet, mülk (vatan) ve millet duygusu ile her türlü fedakârlığı göze almaktaydı. Bunu da İslâm’ın ‘fitne küfürden daha şiddetlidir’ hükmüne bağlı kalarak açıklıyorlardı. Bu bakımdan kardeş ve hatta evlat katli de nizâm-ı âlem için uygun görülmüştür.³³ Bu madde, Osmanlı resmî ideo-lojisinde devletin rakipsizliğini, kahredici üstünlüğünü, gerektiği takdirde devlet ve toplum düzeninin bozulmaması için hanedan üyelerini dahi gözden çıkaracak derecede olan acımasızlığıyla ortaya koyar. Bu nedenle Osmanlı Devleti’nin adı Devlet-i Âliyye³⁴ veya Devlet-i Âliyye-i Osmaniye’dir (her zaman her şeyden yüce ve öyle kalacak olan Osmanlı Devleti).³⁵

Devletin bu üstünlüğü sadece hanedan üyelerine karşı değil, din ve kişi hakları yönünden de çok kuvvetlidir. Her ne kadar Osmanlı Devleti’nin resmî ideolojisini inanç oluştursa da, altı yüz yıllık uzun tarihinin hemen hemen her alanında ve safhasında bu inanç sergilense de, Osmanlı’da devletin bizzat kendisi de en az din kadar inanç konusudur, dolayısıyla kutsalıdır. Bu durum

Osmanlı İmparatorluğu'nda devletle dinin (Abbasi dâhil tarihte hiçbir İslâm devletinde olmadığı kadar) birbiri içine geçmesinden, başka bir ifâdeyle ikisinin özdeşleşmesinden ileri gelmektedir. Şematik olarak ifâde edersek, Osmanlı Devleti'nde devlet ve din yan yana duran iki ayrı dâire değildir; din dâiresi devlet dâiresinin tamamen içinde olup iki dâire birbiriyle çakışmaktadır. Yani bu özdeşlikle devlet, dinî içine alan, kuşatan büyük dâiredir. Başka bir ifâdeyle Osmanlı resmî ideolojisi demek devlet ve dinin yahut siyaset ve İslâm'ın ayrılmaz bir biçimde birbiri içine girdiği bir zihniyet demektir. Osmanlı Devleti'nin ideolojisi de temelini bu özdeşlikte bulur. O hâlde bu özdeşliği Osmanlı Devleti'nde 'her şey devlet içindir, din de devlet içindir' şeklinde formüle etmek mümkündür.³⁶ Güçlü İslâmî kimliğine rağmen Osmanlı Devleti İslâm dinine bünyesindeki farklı etnik ve dinî cemaatleri bütünleştirici bir rol biçmemiştir. Aksine o bütünleştirici rolü 'vergi vermek sûretiyle kendisinin siyasal hâkimiyet ve otoritesini tanıma ve boyun eğme' faktörüne yüklemiştir. Nitekim devlet bu faktörle birlikte bir arada tuttuğu etnik-dinî cemaatler (millet sistemi) arasındaki farklılıkları koruyan ve teminat altına alan bir konumda olmuştur. Buna rağmen cemaatler arasındaki ilişkileri düzenleyici değil, kontrol edici bir tutum takınmıştır. Bu sebeple de kendisini sadece Müslüman tebaanın temsilcisi değil, bütün etnik dinî farklılıkların üstünde ve kesişme noktasında hepsinin temsilcisi olarak görmüştür. Meşhûr Osmanlı teriminin ihtivâ ettiği tipik Osmanlı kimliğinin anlamı da burada belirginleşir. Bu anlayışın tabîî sonucu olarak Osmanlı Devleti kendisini Devlet-i İslâmîye diye değil Devlet-i Âliyye-i Osmaniyye olarak isimlendirmiştir. Diplomatik belgelerde kullanılan tâbir de budur. Yani İslâm dinî, devletin dışında ve devlete hâkim konumda değil, devletin kontrolünde ve devlete bağımlıdır. İslâm, yönetimini bizzat icrâ edecek ruhan gücünü bu yönetimde kullanacak maddî araca sahip olmamıştır. Daha sonraki dönemlerde alınan hilâfet ünvânının varlığı da yönetimin bu konumunu değiştirmemiş; ancak padişahın otoritesini biraz daha kutsallaştırmıştır.³⁷

Osmanlı Devleti yalnız hâkimiyet sınırları içindeki toprağın değil, onun üstünde yaşayan herkesin (bazı istisnâî durumlar hariç) her şeyin en yukarıdaki sahibi olmuştur. Özel mülkiyet hakkı da bunlar arasındadır. Devletin tanıdığı belli sınırların ötesinde

insanların mülk ve servet sahibi olmaları pek söz konusu değildir. Üstelik bu müsâade sınırları içindeki mülkiyetin de fazla bir garantisi yoktur. Çünkü ‘müsâdere’ denen el koyma sistemiyle devlet, ‘doğru’ yollardan kazanılmamış olduğuna inandığı veya gereğinden fazla bulduğu menkûl ve gayrimenkûl bütün servetlere, kimin olursa olsun, el koyabilmekteydi. Tanzimata kadar uygulanan bu sistemde devlet; toprak, emek ve kapital üzerinde mümkün olabildiği ölçüde kontrolü elinde bulundurmaya çalışmış ve bu durum devletin en çok dikkat ettiği husûs olmuştur.³⁸ Yani Osmanlı ülkesinde devlet, ekonomik faâliyetleri de, siyasî kaygılara tâbi kılmıştır. Ekonomik faâliyetleri sıkı bir şekilde denetler, şehirleri kendisi kurar, buraları denetler, manipüle eder ve buralardaki örgütlü, ticârî ve siyasî faâliyetleri³⁹ devlet açısından gerekli gördükçe kısıtlamıştır.⁴⁰ Dolayısıyla nizâm-ı âlem Osmanlı için hem bir mutlak referans noktası, hem de bir eylem programı anlamını taşımaktadır. Değişim, ancak ve ancak nizâm-ı âlemi pekiştirecek ise tasvip edilmekte idi. Aksi hâlde her değişim kategorik olarak yanlış ve zararlı görülmektedir. Böyle bir durumda denge durumunun bozulmasına da yönelik her türlü toplumsal eylemin devlet müdâhalesine konu olacağı, hatta şiddetle bastırılacağı muhakkaktır. Yani nizâm-ı âlem fikri, devletin toplum karşısındaki tasarruflarının meşrûiyetini sağlayan bir işleve sahipti.⁴¹ Kısacası; görünen, bilinen, üzerinde asıl uygulamalar yapılacak olanı kapsayan, kudretin göstergesi ve buyruğunu meydana getiren ‘âlem-i zâhir’e nizâm verecek olacak, siyaset-i sultanî ve yasağ-ı padişahî’ idi.⁴²

3. Saltanat-ı Seniyye (Siyasal İktidar), Sultan (Padişah)

Osmanlı resmî ideolojisinde padişah; şahsında devlet-din özdeşliğini temsil eden en yüksek iktidar mercîdir. Devletin başı olması itibarıyla siyasal otoritenin, şeyhülislâmlık aracılığıyla da kurumsallaşmış dinin, buna ilâveten halife-sultan sıfatıyla İslâm’ın ve Müslümanların hâmisi olarak en üst makamı işgâl eder. Bütün bu dinî vasıfları temsil etmesine rağmen yine de o, en yüksek örfî yetkilerle donanmış biri olarak daha çok dünyevî otoriteyi çağrıştırır.⁴³ Bundan dolayı sultanlar kendi iktidarına ortak veya onun üstünde bir otorite tanımayan özelliklerini dâimâ korumuşlardır. Türk hükümdarları bu özellikleriyle devlet otoriti-

tesini her şeyin üstünde tutmuşlardır.⁴⁴ Dolayısıyla Osmanlı'nın toplumsal siyaseti, sosyal barış ve düzen uğruna, devletin her insanı, kendisine uygun sosyal bir mevkîde tutması gerektiği şeklindeki geleneksel telâkkiye sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Bunun için padişahlar, ilk iş olarak, kâğıt üzerindeki mutlakîyetçiliği, iktidarın kendi şahıslarında toplandığı bir yönetim tarzı kurarak, gerçek hâline getirmişlerdir. İlginç bir şekilde bunu, fethe-dilen topraklardaki her türlü aristokrasiyi tasfiye ederek, idârî görevlere sadece sarayda eğitim görmüş 'kullarını' getirerek ve ulemâyı kendi hizmetlerine alarak başardılar. Sultanın koru-makla ilgili olduğu değerler, adâlete dayanan bir içtimâî nizâm ve emniyettir. Bütün bunlar Osmanlı yönetim düşüncesinin te-melini de oluşturmaktadır.⁴⁵ Nitekim Türk tarihinde, ilk defa Osmanlılar merkezîyetçi bir devlet sistemi ile ortaya çıkmışlardır. Bu cidden büyük bir siyasî yenilik olmuştur. Oysa Osmanlı hane-danı, diğer Anadolu beyleri gibi köken olarak göçebe oldukları ve millî ananeleri muhafaza ettikleri hâlde, devletin taksim edil-mez mukaddes bir varlık olduğunu kavramış; şehzadelerin ve boy beylerinin siyasî hâkimiyete katılmalarına imkân vermemiş ve bu sayede kuruluşundan beri merkezîyetçi sağlam ve istikrarlı bir devlet aygıtı vücuda getirmeğe muvaffak olmuşlardır. Bunun bilinen en iyi uygulaması ise Fatih Sultan Mehmet'in Anadolu beylerini ve devletin iç bünyesinde gelişen kudretli hanedanların (mesela vezir Çandarlı ailesine) son bakiyelerini de bertaraf ede-rek merkezîyetçi otoriteyi daha da sağlamlaştırmasıdır.⁴⁶ Kısaca Osmanlı padişahları II. Mehmet'ten itibaren klâsik padişah ima-jını; Oğuz Kağan soyundan gelmiş olmakla eski Türk Kağanı'nın (Han), Müslüman bir hükümdar olarak klâsik İslâm geleneğinin sultanını ve nihâyet İstanbul'un fatihi sıfatıyla da Bizans gelenek-lerine göre Doğu Roma'nın imparatorunu, kendi şahıslarında bir-leştiriyordu. Yani anılan üç siyasal gelenek sultanlık statüsünde temsil edilerek, padişahlık makamının meşrûiyetini sağlıyordu.⁴⁷ Bunun için Osmanlı sultanları efsanevi, cihan fatihi, Oğuzhan neslinden gelmekle ve destana göre yaygın olarak oğuz boyları arasında en yüksek mevkî olan Kayı kabilesine mensûp bulun-makla iftihar etmekte ve sultanlık hakkının kendilerine âit oluk-larına klâsik Türk siyasal geleneğine vurgu yaparak inanmakta idiler.⁴⁸ Ayrıca klâsik İslâmî gelenekler, İslâm öncesi eski Türk si-

yasal geleneğinin, Osmanlı’da devam eden güçlü mîrâsı; savaşçı, ekümeniğe (dünya egemenliğine) yönelik *kelimetullahı* beyân eden bir erke sahip olmak ve askerî, ekonomik ve siyasal tüm alt yapıları bu egemen ideolojiye göre temellendirip, hukukî üst yapıda bunu gücü yettiğince sürekli ve meşrû kılmaktadır. İslâm dinî bir ölçüye kadar örfî hukuk ile beraber giderken, kültürel geleneğin İslâm dışı dinî yönünü dikkate almıştır. Osmanlı’nın devletin kalıcılığı ve sürekliliği, iç isyanların önlenmesi gibi yönetim erkini doğrudan etkileyen tek başlı devlet anlayışı tüm dünyada geçerli olduğu gibi, Asyatik devlet anlayışının da bir görünümüdür.⁴⁹ Türk hakanları gibi Müslüman Türk sultanları da hâkimiyetlerinin ilâhî teyide mazhar olduğuna ve yeryüzünde Allah’ın gölgesi ve halîfesi bulunduklarına inanıyorlar ve cihangir ve ‘padişah-ı âlem penah’ sıfatlarını taşıyorlardı. Zâten Osmanlı Devleti’nin kudsiyeti, başta sultanların ona olan inancı ile yaşamakta ve muazzam Osmanlı kudreti bu nizâm ve ahenk içerisinde vücut bulmakta idi. Bu siyasî ve içtimâî yükseliş yanında millî ve İslâmî mefkûrelerinin kaynaşması Osmanlı cihan hâkimiyeti ve dünya nizâmı davasını kuvvetlendirmekte; medenî, teknik ve askerî üstünlük, disiplin de bu büyük kudretin kaynaklarını teşkil etmekte idi. Hâliyle Osmanlı’nın ihtişamının millî ve İslâmî kaynakları vardır.⁵⁰ Bu ihtişamı işâret ve temsil eden ünvânlar, Osmanlı Padişahları tarafından kullanılmıştır. Han veya Hakanlık ünvânlarının kullanımı ile Osmanlı padişahının ve hanedanının Anadolu’daki bütün Türk zümreleri üzerinde meşrû hâkimiyet hakkına sahip olduğu vurgulanmak istenmiştir. Nitekim Osmanlı padişahları yayınladıkları fermanlarda; bastırdıkları sikkelerde, kitabelerde, çoğu zaman ‘Han’ ve ‘Hakan’ ünvânlarını, ‘Sultan’ ünvânıyla birlikte ‘Sultan ül Berreyn’ ve ‘Hakanü’l Bahreyn’ (İki karanın -Anadolu ve Rumeli- sultanı, İki denizin -Akdeniz ve Karadeniz- hakanı) şeklinde kullanmışlardır.⁵¹

Han veya hakan ünvânları gibi sultan ünvânı da belirtildiği üzere, Osmanlı sultanlarını klâsik İslâmî geleneğe bağlayan ve bu gelenek içinde meşrûlaştırılan bir ünvân olarak özellikle de Müslüman hükümdarlara yollanan *name-i hümayun*larda tercihen kullanıldığı gibi, sikkeler ve kitabeler üstünde de sıkça görülür. İmparator ünvânını ise, padişahların kendilerinden ziyâde Rum tarihçileri ve saraylılar tarafından birkaç Osmanlı padişahı

için kullanıldığı görülmektedir.⁵² Kelime her ne kadar Batı yoluyla Osmanlılara geçmişse de, hem tarihî itibariyle ortak mîrâsa âit idi, hem de anlamı bakımından evrensellik iddiâsını taşıyordu. Bazı Bizans/Rum geleneklerini ve kurumlarını devam ettirmesi Osmanlı devletinin bir Roma ideolojisi yaşattığına dair yorumlara yol açmıştır;⁵³ çünkü ilk olarak tabîr edilen imparatorluk Roma İmparatorluğu idi. Roma ise özellikle imparatorluk çağında batılı bir toplum sayılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, Bizans'ın vârisi idi ve imparatorluk konseptini bilinçli bir şekilde kullanan Fatih Sultan Mehmet ve Kanûni Sultan Süleyman gibi sultanlar vardı.⁵⁴ Roma İmparatorluğu'nda kavimler ve sınıflar arası uçurumlara ve içtimâî huzursuzluklara Osmanlı imparatorluğu şahit olmamış veya bunlara fırsat vermemiştir. Cihan hâkimiyeti inancına rağmen Osmanlılar Roma gibi yabancı kavimlere hasmâne bir gözle bakmamışlardı. Maddî-mânevî dengeye, sınıflar ve kavimler arası ahenge dayanan Osmanlı Devleti kendisinden önceki Müslüman devletler olan Abbasi ve Selçuklular gibi bir milliyetler zıddiyeti de yaratmadı.⁵⁵ Osmanlı padişahları Türk Hakanı ve İslâm halîfesi ünvânları yanında Sultan-ı Rum sıfatını da kullanmıştır. Bunu yaparken de sadece siyasî ve coğrafi bir mefhum olduğunu düşünmekte ve kendi cihan hâkimiyeti mefkûrelerinin gereğini yaptıklarını düşünmekte idiler. Bu sebeple de Roma'yı ve bütün Avrupa'yı da kendi dünya nizâmlarına almak istiyorlardı.⁵⁶ Buradan da anlaşılacağı üzere çeşitli dönemlerde kullanılan bu ünvânlar, aynı zamanda devlet ve hükümdarlık kavramlarını ve devletin gelişme dönemlerini açıklamaktadır. Önem verilen ünvânlar ise; han, sultan, imparator gibi bahsedilen devlet geleneklerini (eski Türk, klâsik İslâm, ve Bizans siyasal geleneklerini) yansıtmaktadır. Elbette hükümdarın gücü arttıkça bu ünvânlara yenileri eklenmiştir.⁵⁷

Osmanlı'da saltanatın İslâmî temeli 16. yüzyılın ilk çeyreğinde hilâfetin Osmanlılara intikaliyle yeni bir dayanak daha kazanmıştır. Yavuz Selim'le birlikte Osmanlı padişahları artık '*Hadîmü'l-Haremeyni's-Şerifeyn*' ünvânıyla anılmaya başlanıp, hem İslâm âlemindeki saygın yerlerini kuvvetlendirmişler, hem de hilâfet makamının vârisi ve İslâm'ın da hâmisi olarak görülmüşlerdi.⁵⁸ Tarihsel bakımdan bu çok önemlidir. Halifelik makamını şahsında toplayan sultan, dinin dünyevî işlere müdâhalesinde de son

söz sahibidir. Osmanlı sultanının halîfeliği dinî açıdan tartışılır olmakla birlikte, başka bir halifenin, yani başka bir dinî otoritenin Osmanlı egemenlik alanında ve onun yakın çevresinde ortaya çıkmasını engellemesi açısından son derece önemlidir.⁵⁹ Bu bakımdan Osmanlı padişahları, halife-sultan olarak daha fazla kutsallık kazanmışlar, şeriat karşısında İslâm dünyasında daha fazla sorumluluk gerektirerek daha fazla saygınlık kazandıran bir konuma yükselmişlerdir. Artık İslâm’ın hâmisî olan Osmanlı padişahı bu konumuyla dünyanın da sığınağı, yani kendine mahsûs deyimiyle *padişah-ı âlem-penah* olmuştur. Bununla Osmanlı padişahı, İslâm dünyasında nizâm-ı âlemin, Batı Hristiyan dünyasında ise Pax Ottomanica’nın efendisidir.⁶⁰ Devleti kayıran bir din anlayışıyla, dinden güç alan bir devlet anlayışının birlikteliği; Batı’da emsali olmayan bir uyum yaratmıştır. Bu uyum ise hem son derece kıskanılan bir istikrar ve barış dünyasını; hem de durağan ve dirençli bir zihinsel atmosferi ifâde etmekteydi. Nasıl ki din ebedî ve değişmezse, devlet de ebedî ve değişmezdi. Nasıl ki dinî değiştirme çabaları Allah’ın emirlerine karşı gelmek anlamını taşıyorsa, aynı şey devletin niteliklerini değiştirme konusunda da geçerliydi. Böylece devlet kutsallaştı. Kutsal devlet, devletçi ideolojiyi kendi bünyesinde bütünleştirip tekleştirdi. Yani devletin kendini ve ilişkilerini tanımlaması, dinsel meşrûiyete dayanılarak yapılan ama tamamen devletin çıkarlarının kollandığı bir perspektife dayanmaktaydı. Devletin kendisi, toplumsal uyumun gerçekleştiricisi, denetleyicisi, taşıyıcısı ve koruyucusu idi. Devletin insanî zaaflardan arınmış bir varlık olarak işlevselleşmesi, onu nizâm-i âlemi sağlayacak temel özellikler olan basiretlilikle ve ebedilikle teçhiz etmiştir. Devletin tasarruflarının muhakkak bir hikmeti olduğu, bu tasarrufların faniler tarafından hiçbir zaman tam olarak anlaşılamayacağı, bu nedenle de devleti sorgulamanın anlamsız olduğu şeklinde bir genel kabûl Osmanlı’nın her dönemine hâkim olmuştur.⁶¹ Devlet nizâm-ı âlemi sürdürdüğü ölçüde, kendisi de onun parçasıdır. Bu nedenle de insanî yanlışlıklardan arındığı ölçüde, devlet ‘ebedî bir varlık’ konumundadır. Öte yandan bu tür özellikler devleti ilâhî güce yaklaştırmış, onu kutsallaştırmıştır. Toplum için neyin doğru olduğunu bilen, kutsal ve ebedî bir devletin; yetkiyi merkezde yoğunlaştırması, parçalanmaz bir iktidar modeli oluşturması için mantıî gereğidir. Üstelik toplum-

da geçerli olan anlayış da böyle bir modeli beslemekte; ortaya her şeye kadir, ulaşılması son derece güç ve çevresindeki her şeyi kendi himmetine muhtaç kılan bir devlet algılaması çıkarmaktadır. Bütün bunlardan anlaşıyor ki, Osmanlı Devleti'nde halk kendi varlığını ve düzeninin sürmesini devletin varlık ve düzeniyle beraber görmüş, kendi hayatını padişahın, dolayısıyla devletin bir lütuf ve ihsanı olarak kabûl etmiştir.

C. Devletçi Yapının Değişimi ve Cumhuriyet'in Devletçiliği

Osmanlı tarihinde değişim ilk defa 16. yüzyılda başlamış olup, bu dönemde aralıklarla baş gösteren sıkıntıların pek çok defasında atlatıldığı ve devletin toplumu kendi amaçlarına göre yönlendirmek için yeni yollar geliştirdiğini görmek mümkündür. Böyle bir durumla karşı karşıya kalması devletin kriz içinde bulunması demekti. Nitekim daha sonraları özellikle de 17. yüzyılda krizinin etkileri iyice hissedilmişti. Bu dönemde yaşanan büyük değişimlere toplumdan bazı tepkiler gelmişti. Ancak bu tepkiler, yönetimin denetimi tamamen kaybetmesine hiçbir zaman yol açmamıştı. Devlete yönelik bu tehditler, bir hanedanın devrilişi, yerine başkasının geçmesine hiçbir zaman neden olmadı. Devlet görevlileri, kimi zaman daha kısa süreli bir şekilde tasarlanan yeni denetim ve merkezle bütünleştirme yöntemleri buldular. Osmanlı Devleti belki yeni koşullara uyum sağlamak için çeşitli kurumlarında ayarlamalar yapmak zorunda kaldı; ancak toplum üzerindeki denetimini hiçbir zaman kaybetmedi ve kaybetmek de istemedi. İçerdeki ve uluslararası düzeydeki varlığı yeni koşullara bağh hâle gelen devlet bu koşullara uyum sağlamak için ciddi değişimler geçirmek durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Ancak devlet görevlileri, gündelik sorunlarla, genel bir yönetim ilkesi ya da merkezîleşme ve denetim politikasından çok daha fazla ilgilileniyorlardı. Devleti yönetenler, merkezî ve taşranın denetimi konusunda, uluslararası krize ve iç koşullara en uygun kararları alıyorlardı. Genel olarak, devlet oluşumuyla ilgili daha büyük ölçekli hedefler zaman içinde fazla değişmemişti. İstikrarsız olan, bu hedefleri gerçekleştirmeye yönelik uygulamalardı. Bu uygulamalar dönemden döneme, bölgeden bölgeye değişiyordu. Osmanlı

Devleti krizle baş etmeye, hem geçici hem de kalıcı sorunlara geçici çözümler bulmaya yönelik bir politika güdüyordu.⁶²

Ancak, Avrupalı güçlerle yapılan savaşlarda yenilgilerle fazlasıyla karşılaşmaları, Osmanlı devlet yetkililerinin Batı’ya (Avrupa’ya) karşı ilgi duymayı zorunlu kılmıştı. Başlangıç tarihî koyma konusu tartışmalı olmakla birlikte, III. Ahmet’e kadar uzandırılan bu ilginin ilk somut sonucunun III. Selim’le askerî alanda görülmüştü. Böylece daha önce belirtmiş olduğumuz Osmanlı devletçi geleneğini (yapıyı) oluşturan ve besleyen klâsik siyasal geleneklere ilâve bir başka siyasal anlayışın da etkisinin başladığı döneme girilmiş oluyordu. Bu yeni dönem, modernizasyon olarak da adlandırılan ve etkisi günümüzde bile yoğun şekilde tartışma konusu olan bir dönemdir. Askerî alanda başlayan yenileşme hareketleri, daha sonra değişik sultanların yönetiminde, sosyal, siyasal, idârî ve kültürel yenileşmelere, düzenlemelere uzanacak boyutlara kadar taşınmış ve bir takım hareketlere girişilmişti. Burada dikkat edilmesi gereken husûs, bu yenileşme hareketlerini talep eden, uygulayan toplumun kendisi değil, devlet ricalinin olmasıdır. Onlara göre ortada bir sorun vardı, bu sorunun giderilmesi gerekiyordu. Ancak bu sorun halkın anlayabileceği, akıl edebileceği ve çözeceği bir sorun değildi. Çünkü klâsik siyasal gelenekten intikal eden anlayış bunu böyle gerektiriyordu.⁶³ Nitekim güçlü devlet geleneğinden dolayı halk söylemlerinde ‘devlet baba’ kavramı kullanılması ve halka da çocuk rolü (memleket çocukları) verilmesi,⁶⁴ bu siyasal anlayıştan dolayıdır. Bu adlandırma aynı zamanda yönetsel bir zihnîyeti de yansıtmaktadır. Türk devlet anlayışına göre hükümdarların millet ve tebalarına karşı, adâlet, şefkat ve himâye göstermeleri bu babalık sıfatı ile alâkalı idi.⁶⁵ Yani, gerek sultanın önderliğine içkin bir otorite anlayışı, gerekse devletin himâyeci olarak algılanması, halkın devletten maddî yardım görme ilkesiyle bağdaşmaktadır. Bu yüzdendir ki ‘büyüklerin işine karışılmaz’, onların ‘hikmetinden suâl olunmaz’ ve ‘ne yapılacağını da en iyi büyükler bilir’di. Nitekim Osmanlı’nın son dönemlerine baktığımız zaman modernleşme konusunda ve devletin yeniden bir bütün olarak şaha kalkması için yapılan değişikliklerde yaşanan tartışmalar, hep devlet katında idi. Devlet içerisinde yapılan tartışmalarda amaç, tarafların toplum indinde taraftar bulması, destek sağlaması değil; devlet katında taraftar

bulması idi. Genel olarak 'batıcılar' ve 'gelenekçiler' olarak kategorize edeceğimiz bu insanların temel mücadelesi, bürokrasinin ele geçirilmesi idi. Bürokrasinin ele geçirilmesi demek, devletçi anlayıştan dolayı, devletin ele geçirilmesi demektir. Onun için yenileşmeyle ilgili kararlar, hep devlet katında olmuştur. Yaşanılan değişimler, getirilen düzenlemeler ve oluşturulan yeni kurumlar veya daha sonra bu kurumların ve düzenlemelerin tekrar kaldırılmasına karşı halk hep ilgisiz kalmıştır. Çünkü 'bunlar kendilerinin anlayacağı ve çözeceği işler değildi'. 'Büyükleri' gereken neyse onu yapacaklardı. Bu işlerle ilgili söz söylemek onların haddine değildi ve devlet-toplum ilişkisi anlayışından dolayı, böyle bir tavır içinde bulunmaları gerekiyordu.

Osmanlı sisteminde uyum, temelde devlete uyum anlamına gelmekteydi. Dolayısı ile devlet onayı olmadan hiçbir değişime izin verilmediği gibi, değişimin meşrû sayılabilmesinin tek yolu devlet tarafından yapılmasıydı. Değişim, dâimâ devletten başlayan ve oradan topluma sirâyet eden bir olgu olarak görüldü. Kuruluşundan bir buçuk asır geçmeden Osmanlı, Batı dünyasının değişim dinamiğinin etkisine girmişti bile. Osmanlı Devleti buna gücü yettiğince direndi. Ancak yukarıda da bahsettiğimiz üzere 18. yüzyıl başlarında değişimin gerekli olduğu ortaya çıkmıştı. Her yönüyle sarsılmaz bir uyumun varlığına inanan ve toplumsal yapısını buna dayandırdığını iddiâ eden bir devletin, değişimi kolay hazmetmesi beklenemezdi. Nitekim değişim çabaları önce devlet içinde, daha sonra değişimle eski konumlarını kaybeden gruplar devlet arasında çatışmalara yol açmıştı. Daha önce uyumu sağlayan bir güç olarak algılanan devlet, giderek uyumu bozan irâdeye dönüşmüştü. Ne var ki, devletin insanlardan bağımsız, bizâtihi bir değer olarak kutsallaştırılmış olması devletin o anki sahiplerine başkaldıran ama devletçiliği elden bırakmayan bir muhâlefet türü üretmişti. Devletin her şeye rağmen yıpranmayan prestiji ve gücü dünyaya uyum sağlamak için zorunlu olarak atılan adımların devlet tarafından yapılmasını gerektirmişti. Böylece devlet 'reform' tabîr edilen *de facto* adımlarla önce kendisini, sonra da toplumu belirli bir değişim sürecine sokmuştu.⁶⁶ Bu değişim sürecinde de devletin bekâsı anlayışı geçmişte olduğu gibi, dâimâ öne çıkmıştır. Modernleşme süreci içinde de devletin bekâsı anlayışı, devletin kendi iktidarını toplumsal katmanlar ve sınıflara karşı

kurma ve yeniden-üretme sürecinde kullandığı en etkili ideolojik araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir ifâdeyle, siyasal-ideolojik niteliği içinde devletin bekâsı olgusunu düşündüğümüzde en genel düzeyde, siyaset yapma eyleminin ve siyasal tahayyülün sınırlarını çizen; düzen, bütünlük, birlik, beraberlik kodlarıyla organik toplum vizyonuna meşrûiyet kazandıran ve devlet çıkarıyla toplumsal iyi arasında eş-anlamlılık ilişkisini kurarak devlet iktidarının sınıfsal ve tikel temelini saklayan bir işlevi yerine getirdiği görülmektedir. Bu esâstaki devletin bekâsı olgusu, devlet kimliğinin söylemsel ve tarihsel kurulma sürecine içsel olup, devlete tarihsel bir ontoloji kazandıran ve meşrûiyet kaynağı sağlayan siyasal bir ideoloji olmuştur. Böylece, devlet bekâsı ideolojisiyle, devlet egemenliği her türlü toplumsal oluşumdan üstün, tartışılmaz, sürekli olarak korunması ve güçlendirilmesi gereken demokratikleşme ve değişim taleplerine karşı normatif öncülüğe sahip bir gerçeklik olarak yaşama geçirilmiştir. Bunun yanında, devletin bekâsı olgusu toplumsal muhâlefetin hem söylemsel sınırını çizen, hem de toplumsal muhâlefetin hangi aktörler tarafından yapılacağı ya da yapılamayacağını, hangi temelde meşrûluk kazanacağı ya da kazanamayacağını ve hangi toplumsal sorunları içereceği ya da içermeyeceğini üst-belirleyen bir kurum olarak da hem tarih boyunca hem de günümüzde gerçekleştirmektedir.⁶⁷

Nasıl ki ilk Osmanlı sultanları için en önemli amaç toplumu bir arada tutmak iken, 19. yüzyıldan sonra, bürokratik ve askerî seçkinler içinde gerekçe aynen geçerli olup düzenin korunması ve ülkenin modernleştirilmesi çok önemli bir amaç olarak ortaya çıkmıştır. Bu konuda kendilerini tek sorumlu olarak gören askerî ve bürokratik seçkinler, karşılaştıkları sorunlarla ilgili olarak her dönem kendine özgü kurallar demeti ile ortaya çıktılar. Yani genelleştiren, bütünləştiren ve meşrûlaştıran güçlü bir devlet olgusu Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’nin temel ortak noktasıdır.⁶⁸ Bu yüzdendir ki Osmanlı’da başlayan reform çalışmaları ‘aristokratik’ ve ‘burjuva’ nitelikli toplumsal tabana sahip değildi. Vâris olunan gelenekler veya bunların biçimlendiği devletçi gelenek hiçbir dönem böyle bir tabanın oluşumuna zemin yaratmamıştı. Bunun içindir ki Osmanlı reformizmi bürokratik karakterde olup, aynı zamanda bu özelliğini Cumhuriyet’e de taşımıştır.⁶⁹

Osmanlı döneminde başlayan bu değişim çalışmaları devletçi yapıda bazı değişiklikler yaratsa da daha çok bunlar vitrinde cereyan eden tartışmalardı. Reformların çabuk bir şekilde hayata geçirilememesi, 'batıcı' ve 'gelenekçi' diye ortaya çıkan grupların devlet içindeki rekâbetinin etkisine bağlanıyordu. Bu yüzden Osmanlı modernleşmesi batıcılar tarafından biraz yavaş bir modernleşme olarak adlandırılıyordu. Ne zaman ki Kurtuluş Savaşı ile birlikte 'batıcı' diye bilinen grubun devlet teşkilatını ele geçirme mücadelesi zaferle sonuçlandı, modernleşme faâliyetleri de daha radikal bir ivme kazanmıştı. Her ne kadar Cumhuriyet yönetimi bir takım kanûnları ve kurumları yeni diye takdim etse de, aslında çok şeyi Osmanlı'dan devralmıştı. Diğer bir deyişle Cumhuriyet, son dönemi modernleşme sancıları içinde geçen, devlet içinde yeni kurumlar, siyasal anlayışlar getiren bir takım uygulamalarla ilk defa tanışmamıştı. Anayasa hareketleri, parlamentonun kuruluşu, siyasal partiler gibi şeylerle Türk siyasal yapısı, Cumhuriyet'le değil, Osmanlı dönemindeyken tanışmıştı.

Cumhuriyet devleti, resmî olarak kendini 'yeni bir devlet' olarak takdim etse de 'geçmişten çok farklı olduğunu' vurgulasa da aslında devletçi yapı/anlayış yönünden Osmanlı'dan önemli bir farkı yoktu. Zîrâ aynen Osmanlı'da olduğu gibi devletçi yapıda etkin rol oynayan kurucu faktörlerden ilk ikisi (devlet ve nizâm-ı âlem) Cumhuriyet dönemi boyunca da önemini ve etkisini korumaya devam etmektedir. Devletçi vasfın unsurları açısından Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki esâs fark, saltanatın kaldırılışı ile ortaya çıkan boşluğun doldurulmasında görülmektedir. Cumhuriyetle bu boşluk bürokratik güçlerle doldurulmuştur. 1960'lara kadar genel olarak sivil bürokrasinin, 1960'lardan sonra da askerî bürokrasinin öne geçtiği ve 1960 darbesinden sonra kurulan ve siyasetin üstünde Demokles'in kılıcı gibi duran askerî bürokrasinin sistem içinde gücünü pekiştiren ve günümüzde devletçi vasfı kuvvetli bir şekilde temsil eden Millî Güvenlik Kurulu (MGK) ile bu yapılmaktadır. Bunun dışında genelde Cumhuriyet yönetiminde de devlet toplum ilişkilerinde tepeden-inmeci bir yöntem söz konusudur. Birçok gözlemci ve tarihçi Türkiye Cumhuriyeti'nin bir kültürel kopuşu ifâde ettiğini dile getirmekle birlikte, Osmanlı ile siyasî bir süreklilik içinde olduğunu da öne sürmektedir. Buradaki kasıt devletin topluma bakışından ve onun yönetimde ortaya koyduğu

zihnîyetin büyük ölçüde Osmanlı’dan devralmış olmasıdır. Devlet geçmişten farklı bir ideolojik kurgulama yaratmış, ancak buna dayanarak ürettiği siyasetle zihnî dönüşümü gerçekleştirememiştir. Cumhuriyet’in kısa tarihî içinde yapılacak tespit, devlet toplum ilişkilerinin ve genelde siyaset geleneğinin kültürel kopuşa paralel bir seyir izlemeyip, geçmişten bu güne süreklilik gösterdiği- dir. Nitekim Cumhuriyet dönemi boyunca da varlığını sürdüren devletçi söylem, toplumsal değişime olumsuz ve şüpheli gözle bakmakta, toplumsal talepleri ve oluşumları karşıtlık ekseninde algılamakta ve Türkiye’de demokratikleşme ve çoğulculuk taleplerini devletin bekâsı adına çoğunlukla ertelemektedir. Böylece devletçi söylem devlet egemenliği mitine daha fazla sarılmakta ve devlet sorununun çözümünü var olan devlet yapısını ve iktidarını güçlendirmekte görmektedir. Zîrâ Türk modernitesine anlam veren ‘güçlü devlet geleneği’ toplumdan kopuk, değişime genelde kapalı ve toplumsal alana müdâhaleci yapısıyla, toplumsal değişime ve taleplere cevap verememekte, giderek hantallaşarak topluma hizmet vermek yerine var olanı korumayı amaç hâline getiren bir tutum sergilemektedir.⁷⁰ Hatta tüm iddîaların aksine, devletin hâlâ toplum nezdinde kendi meşrûtiyetini korumaya çalıştığı söylenebilir. Çünkü tüm değişimlere karşın modern Türkiye Devleti neredeyse Osmanlı kadar nizâm-ı âlemcidir. Şimdide bu yeni düzenin mutlaklığına ve doğruluğuna dayanan kurumlar üretilmekte; Cumhuriyet’in ilelebet yaşayacağı söylenmekte ve sistemi değiştirme ihtimali taşıyan toplumsal talepler gayri meşrû kılınmak istenmektedir. Dinsel bağından sıyrıldığı düşünülse de, devlet hâlâ yüce ve kutsal sayılmakta;⁷¹ bir totem hâline getirilerek fetişize edilmektedir.⁷² *Din ü devletin birliği* ve bütünlüğünün devamı, iktidarın bölünmezliği resmî hudutlar dâhilinde huzur ve asayişin tesisi (nizâm-ı âlem) gibi unsurlarıyla Osmanlı ideolojisi, sadece Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin resmî ideolojisiyle değil, devlet olma iddîâsındaki her yapılanmanın tereddütsüz benimsediği bir muhteva göstermektedir. Kaldı ki Cumhuriyet, saltanat ve hilâfeti kaldırmasına rağmen, şeyhülislâmlık makamını, Diyanet İşleri altında ve bu defa genel müdürlük statüsüyle devletin kontrolüne almak sûretiyle, en azından Tanzimat ricalinin tercihlerine paralel bir seçim yaptığını da göstermiştir.⁷³ Birliklerini sağlamak amacıyla bir krasiye sarılan Kemalistler, merkezde

oluşturulan politikalar ve bunların bürokrasi tarafından hayata geçirilmesiyle, batılılaşma yolunda hızla ilerlediler. Yöneticiler bu hayâllerinin doğruluğuna inanıyorlar ve reformların halk kitleleri tarafından isteksiz karşılanarak bunlardan vazgeçilmesini istemiyorlardı. Bu tutumları, Osmanlı devlet yönetimi nosyonlarıyla yakından benzeşiyordu.⁷⁴ Ancak Osmanlılar siyasî faâliyetlerini meşrûlaştırmak için dinî kullanmışlardı. İslâmiyet devletle toplumun paylaştığı bir şeydi ve belki de paylaştığı tek şeydi. Böylelikle toplum ‘doğru ve adil’ davranmadığına karar verdiği bir görevliye İslâm’ın meşrûiyetine dayanarak karşı çıkabilir ve onu alaşağı edebilirdi. Bu nedenle İslâmiyet, sadece toplumsal aktörlerin birbirleriyle ilişkilerinin çerçevesini çizmekle kalmadı, aynı zamanda devlet-toplum ilişkisi açısından da topluma bir özgürlük alanı yaratmıştı.⁷⁵ Cumhuriyetle ise dinin yerine laiklik konulmaya çalışılarak, meşrûiyet bununla sağlanmaya çalışıldı. Elbette bu tutum, toplum-devlet münasebetlerindeki meşrûlaştırıcı yönü zayıflatmıştı. Artık geçmişteki din-devlet bütünleşmesi, yerini farklı bir birlikteliğe bırakmış; ama devletin kendi ideolojisinden beslenen, yani toplumsal taleplere duyarlılığı az olan bir kurum olma özelliği değişmemiştir. Osmanlı dünyasında dinin kuşatmacılığı altında olan devletçilik, Cumhuriyet’le birlikte kendi rasyonalitesini yaratarak, devletin toplumdan bağımsız ve onun üzerinde bir özne hâline getirilmesine hizmet etmiştir. Böylece devlet bir yandan siyasî iktidarı dar bir kurumsal çerçevenin içinde tekelleştirirken ve ‘meşrû’ kültürel kimliği ideolojik olarak tepeden saptarken; diğer yandan bu gücü iktisâdî alana da tahvil etmiş, toplumsal katma değeri merkezde toplayarak enformel mekânizmalar içinde paylaştırabilen bir rant sistemi yaratmıştır. Toplumsal kesimlerin bu rant sistemine bağımlı hâle getirilmesi ve olası muhâlefetlerin bile aynı sistemden yararlanmayı hedeflemesi; devletin siyasî ve ideolojik olarak daha da güçlenmesiyle sonuçlanmıştır. Bu nedenle Cumhuriyet tarihî, toplumun devlet tarafından sürekli bir ehlileştirilmeye tâbi tutulmasının tarihidir. Bunun yöntemi ise kontrol ve baskıdır. Modern Türkiye’nin insanı bu durumu cemaatsel bir yapıdan, saltanattan, katı bir devletçiliğe ve edilgen bir vatandaşlığa geçerek yaşamıştır. ‘Modern ve çağdaş’ olarak tanımlanan yeni bir nizâm etrafında, yeni bir durağanlık modeline tekniikle kavunmuş.⁷⁶

Yasalarla getirilen değişmeler ise kitleler için kısa dönemde gözle görülür yararlar getirmeyince, bu politikalar genel kabûl görmemiştir. Bu politikaları yeniden değerlendirmek yerine, bürokratlar bunları zorla uygulamayı tercih ettiler. Onların anlayışlarına göre büyük köylü kitleler; cahil, geri ve gerici idiler ve siyasal karar verme sürecine katılmaları için kendilerine fırsat verilmemeliydi.⁷⁷ Devletle hem fikir olanlar ilerici sayılmakta ve desteklenmekte; toplumsal ilerleme açısından ‘zararlı’ kabûl edilen gericilerin ise baskı altına alınmaları gerekmektedir. Cumhuriyet, Osmanlı’da olduğu gibi kendi ‘önceliklerinden’ bakarak modernleşmeyi ‘bürokratik’ açıdan görmüş, topluma devlet açısından bakmıştır. Normatif yani politik-değer-yüklü düşünmüş, toplumu devletin değerlerini (resmî ideolojiye) göre şekillendirmek istemiştir. Buna aykırı düşen toplum kesimlerini Osmanlı zındık (sapkın), mülhid (inançsız), eşirra (kötüler); Cumhuriyet ise, ‘mürteci, gerici, kökü dışarıda’ gibi kavramlarla suçlamıştır. Resmî ideoloji dışındaki toplum kesimlerinin davranışlarını ‘kötü niyet’ bağlamında değerlendirmiştir. Bu yüzdendir ki, toplumsal hareketlere ve dinamiklere karşı bu derin güvensizlik devlette sürekli kuşku, hatta bir tür paranoya yaratmıştı. Karşılaşılan bazı gerçek iç ve dış tehditler bu paranoyayı temelli besledi.⁷⁸ Bu güvensizliğin sonucu olarak devletin otoriter vasfı daha da ön plana çıkmıştır.

Otoriter zihniyet içinde yoğrulmuş olan Kemalizm, devleti toplumun dışında ve üstünde konumlandırmakta ve toplumun devlet irâdesi yönünde biçimlendirmesinin meşrû olduğu inancına yaslanmaktadır. Bu meşrûiyyetin temelinde devletin devlet olmaktan gelen bir hasletle, sadece bu an ve mekânı dolduran toplum için değil, genelde neyin iyi ve doğru olduğunu bildiği varsayımı yatmaktadır. Doğrunun tekeli devletin eline verilebilmektedir. Böylece Kemalizm toplumu millete, milleti devlete indirgemekte ve devletten aşağıya yansıyan katı ve baskıcı bir siyasetin topluma empoze edilebilmesinin yolunu açmaktadır. Bu siyasetin temel amacı kamu sahasının tasvip edilmeyen toplumsal taleplerden boşaltılması ve bu alanın devletle özdeşleştirilmesidir. Nitekim Kemalizm’in ideal dünyası, devletin ‘akılcı ve bilimsel’ tercihleri doğrultusunda, ‘ilerleyen’, tamamen homojenleşmiş ve devlet hiyerarşisine boyun eğmiş, kendi içinde hiçbir

ideolojik tartışma ve ayrımlaşma yaşamayan bir toplum hayâline dayanmaktadır.⁷⁹ Bunun içindir ki, devletçi tutum Cumhuriyet'in başlangıcı itibariyle otoriter ve totaliter bir yapı arz etmekteydi. Tek-parti bünyesinde birleşmiş olan bu otoriter yapı, kültürden sanata, siyasetten iktisada ve sosyal alana kadar toplumun her alanına müdâhil olmayı isteyen ve bunu gerekli gören bir siyasal tutum içindeydi. Devletin bu tutumunun sebebi benimsenen değişimin, diğer bir ifâdeyle yürürlüğe konulan projenin, kontrol dışı alanın bulunmasıyla sekteye uğraması korkusuydu. Bu bakımdan aynen Osmanlı'da olduğu gibi, her alanın kendi kontrolünde, ya da toplumsal alanda bir takım değişiklikler, güçler ortaya çıkıyorsa, bunların doğrudan devletle dirsek temasında bulunması gerekiyordu. Aksi hâlde bu değişimler habersiz ve kontrolsüz 'gelişmeler' olarak değerlendirilecek ve ona uygun bir 'muâmeleye' tâbi tutulacaklardı.⁸⁰

Osmanlı'da görülen bu tutumu farklı versiyonlarla Cumhuriyet'te de görmek mümkündür. Siyasal ayrışmalara baktığımızda ilk ayrışmanın ortaya çıkışı toplumdaki bir takım gelişmeler neticesinde değil de, devlet içi elit çekişmesinin (İnönü-Bayar) sonucundadır. Daha sonra siyasal literatürümüzü sol-sağ diye girecek olan bu ayrışma aslında modern siyaset bilimi literatürüne, Batı'daki muadilleri göz önüne alındığında, pek uygun düşmeyen bir ayrışmaya yol açacaktır. Ancak bu ayrışma devlet izinli bir ayrışma idi. Tüm bunların Türkiye için neler imâ ettiğine geldiğimizde ise, karşımıza epeyce karamsar bir tablo çıkmaktadır. Siyasetin dost-düşman ayrımına dayandırıldığı ve siyasetten söz etmek için 'düşman' kavramının zorunlu olduğu bir devlet anlayışında, bir 'düşman' dâimâ mevcûd olacağından, ülkede durum hiçbir zaman 'normal' olmayacak, yoğunluğu, 'düşman'a atfedilen güce göre değişen bir 'anormallik' ya da 'olağanüstülük' her zaman hüküm sürecektir. Türkiye'de resmen ilân edilmiş sıkıyönetim, olağanüstü hâl gibi rejimler altında geçen sürelerin uzunluğu bile, başlı başına ülkenin siyasal yaşamının 'olağanüstülük' damgasını taşıdığını göstermektedir. Hem bu durum hem de düşman kavramının siyaset tanımındaki belirleyiciliği, olağan hâl ile olağanüstü hâl arasındaki sınırların iyice bulanıklaşmasına ve giderek silinmesine yol açmıştır. Türkiye'deki devlet zihnîyetinde olağanüstülüğe bağlanan en önemli sonuç, 'düzen' karşısında

‘hukuk’un , ‘nihâî meşrûluk referansları’ karşısında ‘yasallığın’ arka plana düşmesidir. Bu anlamda devletin kanûn dışı özerklik bölgeleri yaratan politikasından söz edilebilir. Bu politikanın tam anlamıyla ‘topluma rağmen’ yürütüldüğünü söylemekte mümkün olmayıp, aksine ‘toplum’un küçümsenmeyecek bir kesimi ile ‘devlet’ arasında söz konusu politikaların zihnîyet düzeyinde ve fiilen yeniden üretimini sağlayan bir alış-veriş vardır. Hatta toplumun bu kesimi bazen doğrudan doğruya devreye sokulmakta; ‘düşmanı sindirme ve gerektiğinde yok etme’ politikasını her türlü yasal çerçeveyi ve evrensel hukuk ilkelerinin en aslî olanlarını alenen çiğneyecek şekilde icrâ etmekle görevlendirilmektedir. Yasallığı ihlâller, ‘devlet adına devlet için’ söylemiyle gerçekleştirilmektedir. Hukuk dışılık itiraz edilemeyecek şekilde kanıtlandıkça, savunma ve meşrûlaştırma söylemi; ‘her şey devlet adına ve devlet için yapıldı’ ifâdesiyle yapılmaktadır. Bu söylemde, ‘devletin çıkarları’ nihâî meşrûluk için referans durumu olup ‘yasallık’ bu çıkarlar gerektiğinde devre dışı bırakabilecek önemsiz bir ayrıntıdır.⁸¹

Siyasetteki bu anlayıştan dolayı, resmî söylemin çizdiği sınırlar içinde yaşamaya çalışan ve temel toplumsal tercihlerini bürokrasinin yönlendirmesine terk etmesi istenen siyasal partiler çok dar bir alana sıkışmış durumda siyaset yapmaktadırlar. Bu yüzden de devletçilik, laiklik ve milliyetçilik kısı kacından çıkamamış partilerin batılı anlamda olduğu gibi ‘sol’ olarak adlandırılmaları mümkün değildir. Yine kendine özgü bir ayrışma sonucunda ‘sağ’ diye adlandırılan kesimin özellikle bürokratik cepheyi karşısına alması ve devletin kontrolü dışına çıkması, devlete yönelik bir oluşum içine girdiğinin düşünülmesi, icâzet dışı bir konuma kayması, devletçi yapının tarihte olduğu gibi tekrar kendini göstermesine yol açmıştır. Bu durum sadece belli bir kesim için değil, Türk siyasal yaşamında yelpazenin her kanadında olanlar için geçerlidir. Benzer durumun diğer kesimler; İslâm, milliyetçi⁸² gibiler için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Devletçi tutum, kendini korumak için kontrol dışı gelişmelere hep şüpheyile bakmış ve bu gelişmelerden ürkmüş, dolayısıyla ya kontrol altına almaya ya da ortadan kaldırmaya teşebbüs etmiştir. Bu yüzden ki siyasal yelpazenin her kanadındaki örgütlenmelerin kendisiyle yakın ilişki içinde bulunmasını istemiştir. Nitekim böyle

bir yakınlıkta bulunanlar siyasal güvenceye kavuşmuşlardır. Aksi hâlde karşılaştıkları muâmele devlet tarafından hukuk ve meşrûiyet çizgisi dışına itilmek olmuştur. Bunun içindir ki Türk siyasal yapısında devletçi vasıftan dolayı, devletçi olmak kaydıyla sol, sağ, İslâmcı, milliyetçi vs. olmak sistem açısından tehlike arz etmemektedir. Ancak devletçi olmayan sağ, sol, İslâmcı, milliyetçi gibi durumlar ise sakıncalı görülmüş, bunların hayat alanlarına müdâhil olunmuştur. Nitekim otoriter yönetim zihnîyetinin ege- men olduğu toplumlarda, siyasî partiler devletle olan bağlarına dayanarak ayakta durmakta ve devletin toplumsal değişimi ta- kip edemediği her durumda partiler temsil yeteneklerini yitirip, anlamsızlaşmaktadır. Devlete hitâp eden kişi ve kuruluşların önünde bir anda geniş bir siyasî karar alanı açılmakta; hâmisinin gösterdiği yolda hiyerarşiyi tırmanan kişi, devletin ve toplumun her birimi üzerinde etkili olacak karar mekânizmalarına dâhil ol- maktadır. Kısaca gerçek siyaset devlet içinde yapılmaktadır.

Yukarıda da ifâde edildiği gibi, günümüzün siyasî partileri- ni önceleyen hizipler de devletin içinde oluşmuştur. Dolayısıyla siyaset, toplumun uzaktan seyrettiği ve kim kazanırsa ona razı olduğu bir devlet içi mücadele olarak algılanmaktadır. Bu anla- yışın doğal sonucu olarak, kamusal olanın tartışıldığı ve karara bağlandığı yer devlet olup bu gelenek bu güne geldiğinde 'kamu' kavramını insanların kafasında devletle özdeş hâle getirmiştir. Türk toplumu devlet dışında, tamamen toplumsal aktörlerin kar- şı karşıya geldiği bir kamu kavramına yabancı kalırken, modern dünyanın bize sunduğu kurumlarda kendi işlevlerini aynı devlet içi kamu anlayışı çerçevesinde tanımlamıştır⁸³. Kamusal alanın topluma açılmasını ve toplum adına genişlemesini ifâde etmesi gereken Cumhuriyet, Türkiye'de 'kamusal' olanı devletle özdeş- leştirmiş ve toplumsal yaşamı devletin normlarına tâbi kılmıştır. Bunun anlamı siyaseti esâs besleyen gücün devlet olduğudur. Hâliyle bir çoğulculaşmadan bahsedilecekse bu bir devletçi ço- ğulculuşma ve demokratikleşmedir. Gerçek anlamda toplumsal taleplerin siyasal alana yansıdığı bir demokratikleşme söz konu- su değildir. Bu yüzden siyasal aktörlerin ve partilerin toplumsal talepler doğrultusunda hareket ettiği ve yapılandığı bir oluşu- ma sıcak bakılmamaktadır. Bunların da devlet eksenli olmasına önem verilmekte ve bu tarz anlayışa sahip kişilerin daha çok top-

lum önünde bulunmaları istenmektedir. Çünkü devletin getirdiği toplumsal normlar, aynı zaman da belirli bir yaşam biçimini ve ahlâk anlayışını da empoze etmekte ve bu tercihlere sahip çıkan kesimler kayırılmaktadır. Devletin tercihlerine yanaşanlar nemalanmakta ve siyasî kariyer kazanmaktadır. Aksi tutum içinde bulunanlar ise bu imkânlardan mahrum bırakılmaktadır.

Her ne kadar modernleşme süreci 200 yılı aşkın bir süreyi aşmış olsa da, bu hareket Batı tarzında bir arka plana ve yapıya sahip olmamış ve onu doğuran toplumsal dinamiklerin -devletçi özelliğinden dolayı- oluşmaması nedeniyle güdük kalmıştır. Batı modernleşmesi ile Osmanlı modernleşmesi açısından en belirgin farklardan biri, bizde bu sürecin dünyaya uyum sağlama zorunluluğu nedeniyle gerçekleşmesidir. Bu nedenle de devletin bilinçli çabasını gerektirmiş ve devletin toplum karşısındaki geleneksel konumunu korumaya yönelik bir bakış içinde ele alınmıştır. Dolayısıyla devletin gücünü azaltacak bir zihnî dönüşümden ziyâde; devleti özgürleştiren bir çizgi izlemiştir. Oysa Batı’da modernleşme yavaş yavaş ve sindirilmiş bir değişimdir ve sonucunda bir zihniyet farklılaşması yaratmayıp, kendisi bir zihniyet değişiminin parçası olarak ortaya çıkmıştır. Yani Batı’da geri bir toplumdan ileri bir toplumsal aşamaya geçişi temsil eden bu safha, bizde böyle bir sonuç vermemiş, hatta mevcûd karmaşayı daha da artırıcı bir rol üstlenmiştir. Türk modernleşmesi devleti, demokratikleştirme ve toplumu dizayn etme açısından tek yetkili siyasî aktör olarak tanımlamıştır. Diğer bir deyişle tüm demokratikleşme çabaları gerçekte değişmeyen bir devlet toplum ilişkisini ve değişmeyen bir toplum tahayyülünü dâim kılmak için yapılmaktadır. Böylece devletin meşrûiyeti kendinden menkûl hâle gelmiş; salt devlet tarafından alınmasının herhangi bir kararı ‘meşrû’ kıldığı anlayışı yerleşmiştir. Şâyet devletin bekâsı tehdit altında görülüyorsa, bu tehdidin savuşturulması amacıyla alınacak ‘tedbirler’de yasalık vazgeçilmez bir şart olarak değerlendirilmemektedir. Böyle bir tehdidin var olup olmadığını belirleme yetkisi ise, yeni dönemde devletçi vasfı bünyesinde toplayan ve devletin çekirdeğini temsil eden organ olan Millî Güvenlik Kurulu’na âit olmaktadır. Tehdidin var olduğunu söylemek aynı zamanda, ‘olağanüstü’ bir durumun ortaya çıktığına karar vermek mânâsına gelmektedir. Böyle bir durumun ikili bir siyasî yapının oluşmasına yol açması,

Osmanlı-Türk siyasal modernleşmesinin sağlıklı bir yapı oluşturmada ve seyir izlemesinde sorun teşkil etmiştir. Devletçi karakter dâimâ ön plana çıkarak, demokratik kurumlara paralel ve ona karşı olarak oluşan bir başka yapıların sistem içine yerleşmesini garanti altına almaya çalışmıştır. Nitekim 1961 Anayasası ile kurulmaya çalışılan ve daha sonraki dönemlerde de gittikçe güçlendirilen rejim bunu ifâde etmektedir. 1924 Anayasası'nda 'millet'in egemenliği T.B.M.M eliyle kullanacağı hükme bağlanmışken, 1961 ve sonraki anayasalar da ise bu durumun Anayasa Mahkemesi ve Millî Güvenlik Kurulu dâhil olmak üzere 'yetkili organlar' eliyle kullanılacaktı. Diğer bir ifâdeyle 1961 ve sonraki anayasaları yapanlar, devletçi seçkinleri siyasal seçkinlere karşı bir araya getirerek, siyasal seçkinlerin, sistemi zayıflatacağını varsaydıkları çoğulcu eğilimlerini denetlemeye ve son sözü kendilerinin söylemesi yönünde düzenlemeler getirmeye çalıştılar. Bu da siyasal sistemin Cumhuriyet dönemi boyunca devamlı olarak meşrûiyet krizi yaşamasına yol açmıştır.⁸⁴ Özellikle bu durum etkin karşıt sivil toplum güçlerinin yokluğunda beklenebilecek bir sonuçtur. Zîrâ güçlü sivil toplum kuruluşlarının yokluğu devletçi/bürokratik seçkinlerin sistem içinde daha rahat hareket etmesini sağlamaktadır. Nitekim Cumhuriyet dönemi boyunca devletçi seçkinler hukuku siyasal aktörlere karşı bir kalkan ve vatandaşlar üzerinde bir tahakküm aracı olarak kullanmalarının nedeni bu olsa gerekir. Devletçi seçkinler katı bir bürokratik yaklaşımla, genellikle parlamento ve halka karşı olumsuz siyasete başvurarak, parlamenterlerle çok az işbirliği yaptılar ve vatandaşlar için kendi konumlarını garanti altında tutabilecekleri bir yönetim biçimi uygulama gayreti içinde oldular. Kısaca, 'Türk modernleşmesi' hem devlet hem de toplum yapısında bir kerelik değişim anlamına gelmiş ve devletin sahipleri bu değişimin aktörü olarak kendi hareket alanlarını genişletecek bir reformlar dizisi gerçekleştirmişlerdir. Sanki İmparatorluktan Cumhuriyet'e ve dinsel bir meşrûiyet algılamasından laikliğe geçer geçmez, değişim talebi ve ihtimali bitmiş gibi; Cumhuriyet yönetimi yeniden 'ezeli ve ebedî' bir 'doğru' toplumsal modeli yakaladığını düşünmüştür. Farklı bir ideolojik çerçeve ve modern bir görünüm içinde Osmanlı'nın nizâm-ı âlemine geri dönmüştür. Devlet açısından en temel siyaset bir kez daha toplumsal değişimin denetlenmesi ve devletin

toplum karşısındaki gücünün korunması olarak tanımlanmıştır.⁸⁵ Buna göre, ‘devlet adına ve devlet için’ devletin koyduğu ve aslında devletin de tâbi olması gereken hukukun dışına çıkılabileceği kabûl edilmektedir. Devlet bir yandan ‘gerekli gördükçe’ yasaları ihlâl etmekten kaçınmamakta, diğer yandan ise insan hakları değerlerini çiğneyen baskıcı yasaların harfiyen, hatta harflerin ötesinde bir katılıkla uygulanmasını istemektedir. Vatandaş yasallıkla çatıştığında ya da her hangi bir yasayı ihlâl ettiğinde, genellikle hukukun bütün baskıcı teknikleriyle karşılaşmaktadır. Yasanın ‘adâletsiz’ olması, bu sonuçların doğmasını engelleyen bir faktör olarak görülmemektedir; çünkü ‘yasa yasadır ve neyi emrediyorsa o yapılır’. Kendisi yasallık ilkesini çok kolay ihlâl edebilen ‘devlet’, vatandaşların marûz kaldığı ‘yasal haksızlıklar’ karşısında tavizsiz bir yasallıkçı kesilir; hatta ‘yasadışı haksızlıkları’ bile ‘yasaların gereğiyle’ bir şekilde meşrûlaştırmak ister.⁸⁶

Türk modernleşmesi kuşkusuz Batı’da olduğu gibi, güçlü bir düşünsel hazırlığa dayanmıyordu ve devletçi gelenekten dolayı böyle bir temelleri de yoktu. Nitekim dış dünyaya uygun olarak ortaya çıkan bu durumu modernleşme süreci içerisinde devlet yetkililerinin değerlendirmelerinden de anlayabiliyoruz. İlk dönemler (Osmanlı’da değişim çalışmalarının başlangıç yılları) ‘frenkleşme’ diye tanımlanan bu değişimler, daha sonra başka ülkelerin de görülmesiyle birlikte Avrupailaşma olarak adlandırılmıştır (Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet’in ilk yılları). Çok partili yaşama geçişle birlikte, Amerika’yla ortaya çıkan yakın münâsebetler reformlar için güçlü bir teorik donanım ve entelijensiyaya sahip olmayan Türkiye’de modelin Amerika olması ve değişim çalışmaları ‘Amerikanlaşma’ olarak adlandırılması ile sonuçlanmıştır. 1960’larda ise esin kaynağı artık bir ülke veya kıta olmaktan çıkarılmış ve daha kapsayıcı bir tanımlama olarak ve yukarıdaki adlandırılmaları da kapsayan ‘Batılılaşma’ tabîri kullanılmış ve değişim 1980’lere kadar daha çok bu şekilde nitelendirilmiştir. Daha doğru diyebileceğimiz bir tanımlama ise dünya kamuoyunun modernite sonrasını (post-modernizm) tartışmaya başladığı 1980 sonrası dönemde (modernleşme) konmuştur. Yani iki yüz yıllık sürenin yeni yeni anlaşılmaya başlandığı bir zamanda, dünya kamuoyu yeni bir döneme/globalleşmeye girişi tartışmaya başlamıştı. Böyle tartışmaların yapıldığı bir zamanda;

merkezîyetçi, otoriter, her türlü muhâlefet karşısında had safhada huzursuz olan ve devletçi geleneği sürdüren seçkinler, toplumsal gelişmenin özerk gelişmesinden son derece rahatsızdırlar. Bu rahatsızlık, bugün de aynı şiddetiyle kendini göstermektedir. Bu yüzdendir ki Cumhuriyet devleti de, aynen Osmanlı'da olduğu gibi, toplumsal tahayyüllerin en ücra köşelerine kadar her şeyi kendi denetimi altında bulundurmak istemektedir. Bu kaygıdan dolayı global ölçekteki değişimlere aynı oranda ayak uydurmakta zorlanmaktadır.

Sonuç

Bütün bu ifâdelerden anlaşıldığı üzere, Türk modernleşmesi devletçi vasfından dolayı en güçlü temelinden (fikir) yoksundur. Her şey devlet tarafından devlet için belirlenmektedir; çünkü devlet, Türk siyasal geleneği için her şeydir. Onun varlığı toplumsal düzenin, halkın varlığı demektir. O yoksa hiç biri yoktur. Bu yüzdendir ki, değişim ve gelişmelerde onun icâzeti gereklidir. Bu doğrultudaki gelişim ve değişimlere ise yol verilmektedir. Türk siyasal yaşamında esâs olan hep devlettir. Bunun içindir ki milletin devletinden değil devletin milletinden bahsetmek mümkündür. Aynı şekilde, oturmuş bir resmî ideolojiden bahsetmek de zordur. Sadece konjonktüre bağlı olarak belirlenen bir bakış açısı söz konusudur. Bu bakış açısının amacı; devletin bekâsını temin etmektir. Devletin konumu ve kendisini tanımlaması açısından Cumhuriyet dönemi, Osmanlı düzeninin doğrudan devamı niteliğindedir. Farklı olan taraf, devletin meşrûyetini kendi dışında değil, bizzat kendi ideolojisinde aramasıdır. Bu yaklaşım Osmanlı’da devletle sıradan insanın zihnîyet düzleminde birleşmesini sağlayan dünya algılamasını kırmış; devletle bireyi çatışmacı bir eksende karşı karşıya getirmiştir. Nitekim Cumhuriyet tarihî boyunca oturmuş bir düşünce yapısı olmadığından, konjonktürel dalgalanmalara paralel olarak, (tek kaygı devletin varlığına hâlel getirmeyecek bir tutumla) sadece devletçi söylem değişikliğe uğramıştır. Değişikliğe uğramayan veya değişime tâbi tutulmayan ise devletçi özdür. Güçlü devlet geleneği genelde devam ettirilmeye çalışılmaktadır. Bundan dolayıdır ki muhâlefet olgusuna şüphe ile bakılmakta, devletin otoritesini, icrââtını zayıflattığı ve engellediği gerekçesiyle devlet, muhâlif oluşumlara müspet bakmamaktadır. Çoğulculuğun kuralı ve demokratikleşmenin gereği olan ötekinin siyasal meşrûyetini kabûl etme, bu otoriter siyasal tavır içinde genelde yer almamaktadır. Zîrâ öteki diye tabîr edilen yalnız düşünceleri değil, amaçları ve zihnîyetleri de kötü kabûl edilmektedir. Bu yüzdendir ki devlet, karşısında hep zayıf bir toplum bulmak istemiştir. Dolayısıyla devletin sahibi toplum olmayıp, kendini toplumdan ayırtırmış bir kesim olmaktadır.

Zaman zaman dile getirildiği gibi, devletin hiçbir zaman açıklıkla ifâde edilmeyen 'gizli sahipleri' bulunmaktadır. Bunlar özellikle 'zor zamanlar' da siyaset sahnesine çıkmaktadırlar. Devletçi gelenek toplumu devlete tâbi hâle getirdiği için bu 'devlet sahipleri' toplumunda sahibi hâline gelmektedir. Bu durumun sonucu olarak toplum kendini devlete uygun hâle getirmekle yükümlüdür ve eğer devlet ile toplum arasında bir uyumsuzluk çıkarsa sorumluluk topluma verilmektedir. Nitekim 1920'lerde devlet değiştiğinde toplumunda değişmesini talep etmiş ve toplum buna uymadığı anda da en sert şekilde cezalandırılmıştır. Günümüzde ise, devlet yerinde sayarken toplum değişmekte ve bu kez de devlet, toplumu kendi rızası dışında değiştiği için 'cezalandırmaya' çalışmaktadır. İstenilen, toplumun devletin tutumuna göre hareket etmesidir. Devlet toplumsal hareketlerden tarih boyunca devletin bekâsı adına dâimâ ürkmüş ve bundan dolayı durağan ve kendi kontrolünde bir toplum arzulamıştır. Yani, kendisini devletin ve milletin sahibi olarak gören güçler, tekdüze tüm farklılıkların yok edildiği, tabur düzen bütünlüğünde bir toplum kurmayı sürekli zorlamışlardır. Çünkü devlet, tarih boyunca olduğu gibi, günümüzde de toplumu bir arada tutmanın, bütünlüğü korumanın zorunlu durumu olarak görülmüş ve bundan dolayı kutsanmış ve yüce bir varlık olarak kabûl edilmiştir. Bu yüzden devletin kontrol alanı dışındaki her oluşum veya potansiyel duruma karşı devletçi tutum, acımasız/hoşgörüsüz davranmıştır. Her şeyin (birey, grup, parti, sivil toplum kuruluşları vs.) hayat alanı devlete yaslanmakla mümkündür. Aksi hâlde hiçbir şeyin yaşam güvencesi söz konusu değildir. Geline nokta itibarıyla bakıldığında bir çoğulculuşma ve demokrasiden bahsetmek mümkündür. Ancak anılan devletçi gelenekten dolayı, bu çoğulculuşma ve demokratikleşme devletçi karakterde bir çoğulculuşma ve demokratikleşmedir. Gerçek anlamda toplumsal taleplerin siyasal alana yansıdığı ve örgütlendiği bir siyasal çoğulculuşma, örgütlenme ve demokratikleşme henüz gerçek anlamıyla söz konusu değildir. Çünkü çoğulun yeniden üretildiği bir toplum düzeninin günümüzde tasavvur etmenin sınırları, var olan devlet düzeninin ve onun hepimizin içine az veya çok nüfuz ettirdiği yasal söylemin temel yapılarının sınırlarıdır. Oysa demokrasi sadece bir siyasal karar alma tekniği değil, aynı zamanda bir kesimin diğer bir kesim üzerinde tahakküm kur-

ma yollarının kapalı tutulduğu bir düzendir. Bu ise isteyenlerin, hükmedenlerin düzeni dışında kendilerine uygun yaşam alanı ve tarzlarını bulup, devam ettirebilmelerinin her zaman mümkün olması demektir.

Kısaca Türk siyasal kültürü Türk insanının siyasal deneyimlerinden ortaya çıkan pek çok kavramı içerir. Eski siyasal geleneklerden ve Osmanlı’dan kaynaklanan anlayışa göre devlet yasal ve meşrû otoritenin temel kurumu olup, bu otoriteyi yasal olarak elinde bulunduranlar toplum düzenini koruma ve toplum refahını yükseltme sorumluluğunu taşımaktadır. Bu deneyimden çıkan sonuca göre, devletin yönettiği düzen istikrarlı ve değişken olmayan bir düzen olmalı ve bunun yanı sıra yönetenlerle yönetilenler arasında doğal bir ayrım bulunmalıdır. Devlete intisap eden yönetici adayları kendilerini toplumdan ayırma ve devletin iktisâdî/siyasî olanaklarına bağımlı kılan bir mekânizma içinde öğütölmekte ve bir daha toplumun sıradan bir üyesi olmamak için azamî gayret göstermektedirler. Bu duruma paralel olarak devlet toplumsal taleplerin karşılanmasını sağlayan bir mekânizmadan ziyâde toplumu ‘devletin’ zımnî talepleri doğrultusunda şekillendiren bir aygıt olarak karşımıza çıkarmaktadır. Diğer bir deyişle bir mekânizma olarak devlet, bu aygıtta el koymuş olan ve kendisine ‘devlet’ etiketi yapıştırmış olan genelde bir kesimin yönetim aracı olarak işlev görmektedir.

Notlar

- 1- DURGUN, Şenol; “Statist Political Tradition of Turkey in Retrospective”, **G.Ü.İ.B.F. Dergisi**, Cilt. 4, sayı. 1, Bahar 2002, s.183
- 2- SANCAR, Mithat; “Devlet Aklı”, “Hukuk Devleti” ve “Devlet Çetesi”, **Birikim**, Sayı: 93-94, Ocak-Şubat 1997, s. 48-49
- 3- İNSEL, Ahmet; **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, Birikim Yayınları, İstanbul 1990, s. 3
- 4- DURGUN, Şenol; **a.g.m.**, s.185
- 5- OCAK, Ahmet Yaşar; **Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler** (15. -17. Yüzyıllar), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998, s.74
- 6- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.74
- 7- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.m.**, s.74
- 8- ÖGEL, Bahaeddin; **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları**,

Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s.4-5

9- TURAN, Osman; **Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi- Türk Dünya Nizâmının Millî İslâmî ve İnsanî Esâsları**, Cilt II, Turan Neşriyat, İstanbul 1969, s. 91

10- İNALCIK, Halil; **Osmanlı'da Devlet ve Hukuk, Adâlet**, Eren Yayınları, İstanbul 2000, s.21

11- HASSAN, Ümit; **Osmanlı, Örgüt-İnanç-Davranış'tan Hukuk-İdeolojiye**, İletişim Yayınevi, İstanbul 2001, s.179

12- TÜRKOĞAN, Orhan; **Türk Tarihinin Sosyolojisi**, Turan Yayıncılık, İstanbul 2001, s.179

13- TURAN, Osman; **a.g.e.**, s.61

14- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.76

15- YILMAZ, Coşkun; "Osmanlılarda Siyaset Düşüncesi (XVI-XVIII. Asırlar)", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 2, Sayı: 4-5, Şubat-Temmuz 2000, s.44

16- DURGUN, Şenol; **a.g.m**, s.186

17- Dâire-i Adliye terimini; "Cihanın adâletle duracağı, bunu devletin sağlayacağı, devletin ise bir hükümdara ihtiyaç göstereceği, hükümdarın ordu olmadan iş göremeyeceği, orduyu ise ancak servetin toplayabileceği, serveti reayanın sağlayacağı, reayanın da ancak adil hükümdar sayesinde refaha ereceği" şeklinde özetlemek mümkündür. (Ahmet Yaşar Ocak, **a.g.e.**, 77). Yine aynı husûsla ilgili olarak bkz. YILMAZ, Coşkun; **a.g.m**, s. 52; İNALCIK, Halil; "Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi", (Çev.: Mehmet Özden-Fahri Unan), **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 11, Yaz 1990, s.31).

18- BARKEY, Karen; **Eşkiyalar ve Devlet: Osmanlı Tarzı Devlet Merkezileşmesi**, Çev.: Zeynep Altok, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s. 29

19- Turan, Osman: **a.g.e.**, s. 1-2

20- YILMAZ, Coşkun; **a.g.m**, s. 56

21- GÖYÜNÇ, Nejat; "Osmanlı Devleti Hakkında-Kuruluşunun 700. Yılı Münasebetiyle-", **Cogito Osmanlı Özel Sayısı**, Sayı:19, Yaz 1999, s.92

22- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.77

23- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.78

24- DURGUN, Şenol; **a.g.m**, s.188

25- ALKAN, Ahmet Turan; "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müdevver Resmî İdeoloji Unsurları Hakkında", **Düşünen Siyaset**, Yıl: 1, Sayı:7-8, Ağustos-Eylül 1999, s.133

26- Osmanlı'nın kendini isimlendirmesi konusunda yapılan tartışmalar için bkz. Neumann, Christopher K.: "Devletin Adı Yok –Bir Amblemin Okunması-, **Cogito-Osmanlılar Özel Sayısı**, Sayı: 12, Yaz 1999

- 27- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.83
- 28- GENÇ, Mehmet; **Osmanlı İmparatorluğu’nda Devlet ve Ekonomi**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2000, s.86-95
- 29- MAHÇUPYAN, Etyen; **Batı’dan Doğu’ya, Düünden Bugüne Zihniyet Yapıları ve Değişim**, Patika Yayınları, İstanbul 2000, s.175
- 30- YILMAZ, Coşkun; **a.g.m.**, s.48
- 31- İNALCIK, Halil; **a.g.e.**, s.35
- 32- AYAN, Dursun; “Osmanlı’da İdeoloji İzleri -Folklor ve Edebiyattan Örnekler-”, **Düşünen Siyaset**, Yıl:1, Sayı:7-8, Ağustos-Eylül 1999
- 33- TURAN, Osman; **a.g.e.**, s.13
- 34- 19. yüzyıla kadar Osmanlı bu ismi kullanır. Nitekim Devlet-i Aliye ve devlet-ebed-müddet ismini bu döneme kadar belgelerde görmek mümkündür. Ancak, 19. yüzyıldan itibaren özellikle Balkanlar’da Sırp,Yunan isyanları ve ardından devletlin dağılmaya başlaması üzerine, bu önlemek ve devlet içindeki farklı etnik grupları hanedan etrafında birleştirmek için Osmanlı deyiimi önem kazanır. Bu deyim ve Devlet-i Osmaniye ilk defa 1876’da Kanûn-i Esâsi’nin 8. maddesinde yer alır ve tarif edilir (GÖYÜNÇ, Nejat; **a.g.e.**, s. 88)
- 35- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.84
- 36- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.73
- 37- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.95, 105
- 38- GENÇ, Mehmet; **a.g.e.**, s.87
- 39- Osmanlı ülkesinin en önemli örgütsel niteliği, sivil toplumun var olmayışı idi. Devlet toplumun özerk bir şekilde var olmasını mümkün kılan orta düzey yapıları devre dışı bırakarak, meslekî, dinî ya da etnik pek çok grubu kendi alanıyla bütünleştirebilmişti. Özel mülkiyetin yokluğu, bu ilişkinin en önemli yönlerinden biridir. “Özerk nüfuz alanına sahip birleşmiş yapılara” benzer ara yapılar “Batı’ da sivil toplumun kurumsal zeminini oluşturdular”. Sivil topluma, devleti hem içeren hem de kısıtlayan birliklere sahip olmasıyla varılabilir. Oysa Osmanlı İmparatorluğu’nda bu hiçbir zaman olmadı. Batı’da sivil toplum gelişebildi. Avrupa’daki bu kurumsal zeminden türeyen en önemli gelişmelerden biri, Batı’nın yükselişine çok büyük katkısı olan, görece güçlü, kendi kendini yöneten kentlerin ortaya çıkışıydı. (BARKEY, Karen; **a.g.e.**, s. 42-43)
- 40- BARKEY, Karen, **a.g.e.**, s.43
- 41- MAHÇUPYAN, Etyen; **a.g.e.**, s. 174
- 42- HASSAN, Ümit; **a.g.e.**, s.171
- 43- OCAK, Ahmet Yaşar; **a.g.e.**, s.85
- 44- İNALCIK, Halil; **a.g.e.**, s.29
- 45- İNALCIK, Halil; “Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi”, (Çev.: Mehmet

Özden-Fahri Unan), *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 11, Yaz 1990, s.31; Devletin hanedan azasının müşterek malı olduğu hukuk ve anlayışı üzerinde hiçbir değişiklik olmamış; devletin birliği ve kudreti büyük şahsiyetler sayesinde devam etmiş; fakat o da geleneksel esâslar nispetinde gerçekleşmişti. II. Kılıç Arslan'dan sonra devletin geleneksel esâslara göre taksimi son bulmuştu. Ancak hanedan azası ve özellikle sultanların oğulları arasında taht mücadeleleri yine de devam etmişti. Öte yandan Selçukluların vârisi ve Osmanlıların çağdaşı olan göçebe Türkmen beyliklerinde de bu geleneksel siyasî hukuk hüküm sürmüştü ve bu küçük devletler bile memleketlerini hanedan azası veya beylerin oğulları arasında taksim etmişlerdi. Zîrâ Türkmenlerin, göçebe olduğu için, Eski Türk hayat, inanç ve ananeleriyle birlikte siyasî müesseselerini de devam ettirmeleri tabî idi. (Daha geniş bilgi için bkz. TURAN, Osman; a.g.e., s.12).

46- Dâimâ devlet birliği şuuru ve Nizâm-ı âlem mefkûresine bağlanan Osmanlı inancı bakımından II. Bayezid'in bir sözü kayda şayandır. Arus'i saltanat taksim kabûl etmez. (Kardeşi Cem Sultan'ın taht mücadelesinde Rumeli'nin kendisine Anadolu'nun Bayezid'e bırakılması teklifine karşı bu sözü söylemişti.- Osmanlı devleti öyle bir başı örtülü namuslu bir gelindir, ki iki damadın talebine tahammül edemez. Bkz. TURAN, Osman; a.g.e., s.12

47- OCAK, Ahmet Yaşar; a.g.e., s. 85, HASSAN, Ümit; a.g.e., s.164

48- Türk töresi hâkim olduğu için hanlar soyuna mensûp olmak hükümdarlık ve beylik şartı idi. Bu sebeple de büyük bir istila hareketinde bulunan ve imparatorluk kuran Timur asla han veya sultan ünvânını taşıyamamış; sadece emir ünvâmyla iktifa etmişti. Gerçekten bütün eski tarihlere göre, Osmanlılar kendi tarihlerini, Selçuklu, Büyük Selçuklu ve Karahanlı zinciri ile Oğuz hana bağlamak sûretiyle, Türk devletleri arasında, ilk defa olarak, millî tarih şuuruyla erişme şerefini kazanmışlardı. Bkz. TURAN, Osman; a.g.e., s. 26

49- AYAN, Dursun; a.g.m., s.174

50- TURAN, Osman; a.g.e., s. 21

51- HASSAN, Ümit; a.g.e., s.167

52- OCAK, Ahmet Yaşar; a.g.e., s. 86

53- AYAN, Dursun; a.g.m., s.175

54- NEUMANN, Christoph K.; a.g.m., s.275

55- TURAN, Osman; a.g.e., s. 90

56- TURAN, Osman; a.g.e., s. 275

57- İNALCIK, Halil; a.g.e., s.34

58- "Osmanlı resmî ideolojisinin belki en önemli özelliği, bir inanç ideolojisine dayalı oluşu; yani Osmanlı Devleti'nin bir inanç devleti oluşu-

dur. Safevi Devleti Şii’likten nasıl bir siyasal ideoloji çıkarmışsa, Osmanlı Devleti de Ehl-i Sünnet inançlarından mukabil bir siyaset ideolojisi yaratmış, İran’ın ideolojisini Rafızilik olarak tanımlamış ve mahkûm etmiştir. Osmanlı resmî ideolojisinin İslâm’la sıkı münasebetinin diplomatik belgelerde pek çok göstergesi vardır. Mesela Osmanlı sultanlarının kullandıkları “el müeyyed min indillah” (Allah tarafından desteklenmiş) ünvânı en tipik göstergelerden sadece biridir. Bu göstergelerin en açıkta olanlarından biri de bilindiği gibi sultanların dâimâ öne çıkarmaktan çok hoşlandıkları “Sultanu’l-guzat ve ‘l-mücahidin” (gazilerin ve mücahitlerin sultanı) ünvânı veya “İlay-ı Kelimetullahi’l-ulya” (Allahın yüce adını yüceltmek) kavramında olduğu üzere, güçlü bir Allah yolunda cihat ve gaza ideolojisi vurgusudur. Bir başka gösterge, diplomatik belgelerde çok parlak ve gösterişli formüller hâlinde kullanılan İslâmî kavramlardır. Mesela fermanların, name-i hümayunların ve benzeri belgelerin en başlarında, “Hüve’l- Azizü’l-Ganiyyü’l-Muğni’l-Mu’in”, “Hüve’l-Fettahu Zü’l-Kuvveti’l-Metin”, “Zikrullahi a’la ve bi’t-takdimi ahakk ve evla” gibi Allah’ın isim ve sıfatlarına vurgu yapan dua ibâreleri bunlardandır.” Daha geniş bilgi için bkz: OCAK, Ahmet Yaşar; “Osmanlı “Resmî (Yahut İmparatorluk) İdeolojisi” Meselesi”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı: 29, Yıl:7, 2004, s.78-79

59- İNSEL, Ahmet; *a.g.e.*, s.34

60- İNALCIK, Halil; *a.g.e.*, s.35

61- DURGUN, Şenol; *a.g.m*, s.193

62- BARKEY, Karen; *a.g.e.*, s.59, 61

63- DURGUN, Şenol; *a.g.m*, s.194

64- TACHAU, Frank; “Kemalist Türkiye’nin Siyasal Kültürü”, Ed. Jacop M. Landau, *Atatürk ve Türkiye’nin Modernleşmesi*, Çev.: Meral Alakuş, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1999, s.90

65- TURAN, Osman; *a.g.e.*, s.102

66- MAHÇUPYAN, Etyen; *a.g.e.*, s.188

67- KEYMAN, Fuat; “Devlet Bekâsı-Hukukun Üstünlüğü Karşıtlığı: Türkiye’de Devlet Sorunu ve Demokratikleşme Olasılığı”, *Doğu Batı*, Sayı: 13, Yıl: 4, 2000-2001, s.141

68- HEPER, Metin; “Güçlü Devlet ve Demokrasi: Türkiye ve Almanya Deneyimleri”, Çev: Ö. Faruk Gençkaya, *Türkiye Günlüğü*, Sayı 15, Yaz 1991, s.159

69- AKYOL, Taha; *Osmanlı’da ve İran’da Mezhep ve Devlet*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1999, s.213

70- KEYMAN, Fuat; *a.g.m.*, s.138

71- Bu anlayış çerçevesinde günümüz siyasal seçkinlerinden birkaç örnek vermek gerekirse; “Devlet bir muhteşem kurumdur. Konu devlet olunca

'ulu orta' konuşmamalı. Konu neyse üstüne git, çekinmeden üstüne git. Ama devleti gagalama" (Süleyman Demirel, 9. Cumhurbaşkanı); "Bazı gruplar devletin çivisini gevşetme pahasına bin yıllık devlet geleneklerini ayaklar altına alarak eleştiride bulunuyorlar" (Millî Eğitim Eski Bakanı Prof. Dr. Mehmet Sağlam); "Devlet küçülmeyecek kadar büyüktür. Elde bir delil yoktur; o yüzden devleti suçlayamam. Devlet büyüktür, uludur ve yücedir. Devleti asla suçlamam. Şâyet kanıtlanırsa, şahısların sorumluluğundan söz edilebilir; devlet suçlu olamaz" (Yekta Güngör Özden, Anayasa Mahkemesi Eski Başkanı); Yine İçişleri Eski Bakanı Mehmet Ağar Susurluk olayıyla ilgili bir soruya verdiği cevapta "devletin belirlediği konsept" içinde görev yaptığını ifâde etmiştir. Bkz. Daha geniş bilgi için (SANCAR, Mithat; "Devlet Aklı" Kışkacında Hukuk Devleti, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, 63-64). Görüldüğü üzere hukuk devleti nosyonu, devletçilik zihniyetinden dolayı en yetkili siyasal kişiliklerde ikincil kalmaktadır.

72- MAHÇUPYAN, Etyen; a.g.e., s.236

73- ALKAN, Ahmet Turan; a.g.m., s.134

74- TURAN, İlter; "Türk Bürokrasisi'nde Süreklilik ve Değişim: Kemalist Dönem ve Sonrası", Ed. Jacop M. Landau, Atatürk ve Türkiyenin Modernleşmesi, Çev.: Meral Alakuş, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1999, s.35

75- MAHÇUPYAN, Etyen; Osmanlı'dan Postmoderniteye, Patika yayınları, İstanbul 1986, s.285

76- MAHÇUPYAN, Etyen; Batı'dan Doğu'ya ... a.g.e., s.208-209

77- TURAN, İlter; a.g.m., s.153

78- AKYOL, Taha; a.g.e., s.236

79- MAHÇUPYAN, Etyen; Batı'dan Doğu'ya... a.g.e., s.247

80- DURGUN, Şenol; a.g.m., s.198

81- SANCAR, Mithat; a.g.e., s.96-87

82- Devletçi karakter Cumhuriyet tarihî boyunca bazı siyasal gelişmelere bakıldığında daha iyi anlaşılacaktır. Cumhuriyet döneminde başlangıçta devletçi öz, değişimler ve uygulana gelen politikalar yönünden genelde İslâmî kesimi, birincil derecede tehlike görüyordu. Özellikle tek parti dönemi boyunca siyasal yelpazenin başka kanatlarından da benzer olaylar yaşanmasına karşın (Örneğin Nazım Hikmet'in ülkeden kaçmak zorunda kalması ve vatandaşlıktan çıkarılması gibi) devletin genelde tehlike gördüğü ve uğraştığı kesim dinî kesimlerdi. Bu kesimle mücadele özellikle Millî Şeflik döneminde daha da yoğunlaşmıştı (Süleymancılık, Nurculuk, Ticanilik, Necip Fazıl'ın önderliğini yaptığı Büyük Doğu davaları vs.). Aynı şekilde bu yıllar Turancılık davalarının da cereyan ettiği, devletin bu

ideolojik çevrelerle de mücadele etmek ihtiyacını hissettiği yıllardı. Çok partili yaşamla devletçi öz açısından birincil derecede uğraşılacak kesim değişmekteydi. Demokrat Parti ile ortaya çıkan ve kendilerini daha çok liberal olarak takdim eden kesim ilk kez devlet içinde devletçi öz’e rakip olacak konum elde etmesi, kabûl edilecek bir durum değildi. Nitekim bu duruma 1960 Askerî Darbesi ile son verilmişti. Böylece Türk siyasal hayatında ilk defa seçimle gelen bir Başbakan ve iki bakanın sonu darağacında noktalanmıştı. Ancak bu durum kamuoyuna sol’un bir eylemi olarak aksettirilmişti.

1960-1980 arası Türk siyasal yaşamının daha da parçalandığı ve kaos yaşadığı yıllardı. Bu dönemde devletçi kesime rakip olacak akım olarak daha çok sol kesim öne çıkmaktadır. Bundan dolayı devletçi kesim açısından tarz değişmemekle birlikte uğraşılması gereken unsur değişmekte, yeni “düşman” sol olarak karşımıza çıkmaktadır. Sol’un devletçi kesim açısından tehlike arz etmesini gidermeye dönük tedbirlerin alınması bundan dolayı çok gecikmemişti. Özellikle 60’lı yıllardaki hem global ölçekte, hem de Türkiye’de artan sol hareketlere karşı devletçi eylem, cezai sonucu hukukçular arasında bugün bile tartışma konusu olan üç solcu gencin (Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan) idam edilmesiyle kendini göstermişti. Oysa ortada ne “sağ”ın ne de sol’un” idamları vardı. Mevcût olan devletçi öz açısından siyaseten giderilmesi gereken tehlikelerdi. Ancak kamuoyuna bu uygulamaların takdimi her zaman farklı olmuştu. 12 Eylül 1980 darbesiyle bu kesim de daha öncekiler gibi ‘hizaya’ getirilmiş oldu. 1980 sonrasında global ölçekte dinin artan etkisine paralel olarak, Türkiye’de de dinin tekrar etkin bir güç olarak siyasal sahnede yer almaya başlaması ve diğer siyasal kesimlerden daha etkin olması sebebiyle mücadelenin okları tekrar bu kesime yönelmişti. Bu kesim de 28 Şubat 1998’deki ‘postmodern’ askerî darbe ile sindirilerek, Türk siyasal yapısı devletçi kesim yönünden tekrar ‘istikrara’ ve ‘sükunete’ kavuşturulmuş oldu.

Buradan da anlaşılacağı üzere siyasal mücadele Cumhuriyet tarihî boyunca toplumsal alandaki çeşitli siyasal gruplar arasında değil, devletle bu gruplar arasında cereyan etmektedir. Devletçi gelenekten dolayı , devletçi öz siyaset yapmayı modernleşme arzusuna rağmen tevarüs eden geleneklerden dolayı, tekelinde tutmaya çalışmakta ve bir türlü bu tekeli bırakmak istememektedir. Buna rağmen yaşanan olaylar itibariyle bakıldığında devletçi öz bu durumu, toplumsal alanda cereyan eden olayları devletin ve toplumun birlik ve bütünlüğüne yönelik olaylar gibi gösterip, kanûnsuz ve anti-demokratik tutum ve uygulamalarına ‘birlik ve bütün-

lûğü korumak, huzur ve istikrarı sağlamak' adına devamlı meşrûiyet kazandırmaya çalışmaktadır.

83- MAHÇUPYAN, Etyen; **Batı'dan Doğu'ya...**, a.g.e, s.274

84- HEPER, Metin; **a.g.m.**, s.161

85- MAHÇUPYAN, Etyen; **Batı'dan Doğu'ya...** a.g.e., s.276

86- SANCAR, Mithat; **a.g.e.**, s.100

BÖLÜM

Genel Olarak
Müzikte Modernleşme

Giriş

İlk bölümde de vurgulandığı üzere siyasal kültürümüzde devlet kavramının önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu kavram her türlü erdemin aslı ön şartı, bütün değerlerin yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Her şey devlet tarafından devlet için belirlendiğinden dolayı, devletin varlığı toplumsal düzenin, halkın kısaca her şeyin varlığı olarak algılanmaktadır. Devlet yoksa hiçbirinin olmayacağı düşünülmektedir. Hâliyle onun varlığı ile ilgili çalışmalar, görevlerin en kutsalı olarak görülmektedir. Bu açıdandır ki Türkiye'deki bütün değişim ve gelişmelerde ancak onunla birlikte olabilmekte ya da onun icâzetiyle gerçekleşebilmektedir. Böyle olunca devletin sahibi toplum değil de, kendini toplumdan ayırtmış ve devlet mekânizması içinde yerleşmiş bürokratik seçkin kesim olmaktadır. Bunun içindir ki Türk siyasal anlayışında topluma düşen görev dâimâ devlete uygun hâle gelmek veya getirilmenin sağlanmasıdır. Şâyet burada bir sorun çıkarsa, sorumlu devlet değil toplumun kendisi olmaktadır.

Modernleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan değişim taleplerine baktığımızda bunların toplumsal talepten ziyâde devletin içinden gelen talepler olduğunu görürüz. Değişim kararını ve nasıl değişilmesi gerektiğini dâimâ devlet kararlaştırmıştır. Bu durum sadece modernleşme sürecine özgü bir tutum olmayıp, tarih boyunca dâimâ var olan bir tutumdur. Çünkü Türk siyasal kültüründe devlet, insanî zaatlardan arınmış bir varlık olarak işlevselleşmiş olduğu için toplumsal düzeni sağlayacak temel özellikler olan basiretlik ve ebedilikle de donanmış kabul edilmektedir. Devletin tasarruflarının muhakkak bir hikmetinin olduğu, bu tasarrufların sıradan insanlar tarafından hiçbir zaman anlaşılamayacağı, bu nedenle devleti sorgulamanın anlamsız olduğu şeklindeki genel kabul Türk siyasal kültüründe dâimâ canlı tutulmaya çalışılmıştır. Bundan dolayı toplumsal alan için devletin gereklerine uygun hareket etme zorunluluğu vardır. Bu durum başka herhangi bir temellendirmeye de ihtiyaç göstermemektedir. Çünkü bizzat devletin kendisi genel ve kendinden menkûl anlama

sahip bir varlık olarak görülmektedir. Bunun için devlet toplumsal düzeni sürdürdüğü ölçüde, kendisi de sahip olduğu kültürün bir parçası olmuştur. Bu tür bir anlayış devleti kutsal ve yüce bir konuma yerleştirmektedir. Hâliyle toplum adına neyin iyi ve doğru olduğunu bilen devletin kendi meşrûluk temelini kendi içinde taşımasından daha doğal bir şey de beklenemez. Böyle bir anlayış dâhilinde devletin dışında başka herhangi bir meşrûlaştırıcı prensip aranmamaktadır. Değişim kararı ve ölçüsündeki karar hep devletin kendisinde bulunmaktadır. Bu durum tarih boyunca olduğu gibi modernleşme süreci boyunca da geçerli olmuştur. Devlet kendisini değiştirmek istediğinde toplumunda kendisi ile birlikte değişmesini talep etmiştir. Toplum buna uymadığı anda da devlet tarafından en sert şekilde cezalandırılmıştır. Yine toplum değişmek istediğini belirttiğinde veya değişimi devletin taleplerinin ötesine taşımak istediğinde ise, devletin kendi rızası dışında değiştiği için toplumu cezalandırma yoluna gitmiştir. İstenen toplumun devletin tutumuna göre hareket etmesinin sağlanmasıdır. Yani ‘Türk modernleşmesi’ devleti; demokratikleşme ve dizayn etme açısından tek yetkili siyasî aktör olarak tanımlanmıştır. Diğer bir deyişle demokratikleşme veya değişme çabaları gerçekte değişmeyen devlet-toplum ilişkisini ve değişmeyen bir toplum tahayyülünü dâim kılmak için yapılmaktadır. Yani modernleşme olayı hem devlet hem de toplum yapısında bir kerelik değişim anlamına gelmektedir. Ayrıca modernleşmeye de bürokratik açıdan bakılmış ve toplumda devlet açısından değerlendirilmiştir. Böylece doğrunun tekeli dâimâ devletin elinde olmuştur. Bu durum Osmanlı da daha ılımlı cereyan ederken Cumhuriyet bu durumu -özellikle başlangıç döneminde- daha radikal bir şekilde uygulamaya koymuştur. Bu nedenle Cumhuriyet tarihî toplumun devlet tarafından sürekli bir ‘ehlileştirme’ye tâbi tutulmasının tarihidir. Bu ‘ehlileştirme’nin yöntemi ise kontrol ve baskı olmuştur. Dolayısıyla Cumhuriyet’in kısa tarihî içinde yapılacak tespit, devlet toplum ilişkilerinin ve genelde siyaset geleneğinin kültürel bir kopuşa paralel seyir izlemeyip, geçmişten bugüne süreklilik gösterdiğidir. Kamusal alanın topluma açılmasını ve toplum adına genişlemesini ifâde etmesi gereken cumhuriyet, Türkiye’de kamusal olanı devletle özdeşleştirmiş ve toplumsal yaşamı devletin normlarına tâbi kılmıştır. Bunun anlamı ise cemaatsel siya-

seti esâs besleyen gücün devlet olduğudur. Çünkü -ilk bölümde de vurgulandığı üzere- devletin getirdiği toplumsal normlar, aynı zamanda belirli bir yaşam biçimini, eğlence ve ahlâk anlayışını da empoze etmekte ve bu tercihlere sahip çıkan kesimi kayırmaktadır. Devletin tercihlerine yanaşanlar nemalanmakta ve siyasî kariyer kazanmaktadır. Böylece devlet bir yandan siyasî iktidarı dar bir kurumsal çerçevenin içinde tekelleştirirken ve 'meşrû' kültürel kimliği de ideolojik olarak tepeden-aşağıya doğru belirlemiş olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla toplum millete, millet de devlete indirgenerek, devletten aşağıya yansıyan katı ve baskıcı bir siyasetin her alanda topluma empoze edilmesinin yolu açılmış olmaktadır. Bu siyasetin temel aracı ise kamu sahasının tasvip edilmeyen toplumsal taleplerden boşaltılması ve bu alanın devletle özdeşleştirilmesidir. Özellikle Cumhuriyet ile tek-parti bünyesinde birleşen otoriter gelenek, kültürden sanata, siyasetten iktisada ve sosyal alana kadar toplumun her alanına müdâhil olarak kamusal alanın tasvip edilmeyen toplumsal taleplerden boşaltılmasını isteyen ve bunu gerekli gören bir siyasal tutum içerisine girmiştir.

Ana hatlarıyla özetlemeye ve ilk bölümde daha geniş bir şekilde temel özelliklerini vermeye çalıştığımız 'millî modernleşme' ya da 'Türk Modernleşmesi'ne ilişkin en trajik gelişme ise Osmanlı'da başlayan, Cumhuriyet ile yoğunlaşan, devletin müzik alanındaki siyasal uygulamalarıdır. Özellikle 20. yüzyıl, Türk müziğinin tarihi, müziğin Türkiye'yi ve Türkleri dünyada nereye yerleştirdiği konusunda birbiriyle çatışan fikirlerin tarihi olarak düşünülmektedir. Müziğin Doğu-Batı çatışmasının ortaya çıktığı bir alan olarak ele alınması, özellikle Tanzimat döneminden itibaren iyice yerleşmiş bulunan alaturka-alafranga veya daha sonra tek sesli-çok sesli tartışmalarından bellidir. Bu tartışmalar yoğunluğunu biraz kaybetmiş olmasına rağmen bugün de hâlâ devam etmektedir. 'Doğru müzik' anlayışının Doğu müziği mi, Batı müziği mi, yoksa evrensel müzik mi olduğu tartışmaları devlet sübvansiyonu ve koruması talepleriyle el ele gitmektedir. Toplumumuz iki yüzyılı aşan modernleşme çabasının en büyük serüvenlerinden birini kültür ve sanat (özellikle müzik) alanında yaşamıştır. Bunun içindir ki "Türkiye'de müzik; acaba müzik tarihinden, çağından ve içinden yaratıldığı toplumsal ortamdan ko-

parılmış bir biçimde mi ele alınmaktadır, ya da toplumsal değişim ve gelişmenin en önemli bir parçası olarak, çağın toplumsal ve düşünsel rengini en iyi yansıtan anlatım araçlarından biri olarak mı öğretilmektedir?” sorusu müzikteki ‘modernleşme’yi anlamak bakımından önem arz etmektedir.

A. Müzikteki İlk Değişim Çalışmaları

Asırlardır Osmanlı’nın yeniçeri kıtalarının bir parçası olan mehter takımları, I. Murat zamanında yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla birlikte gelişmiştir. Siyasal iktidarın egemenlik simgesi olan mehter takımı yeniçerilere yardımcı bir askerî birlik hâlinde doğmuş, daha sonra kurumlaşarak müstakil bir müzik loncası hâline gelmiştir. Mehter müziği karmaşık kültürel yapıyla, askerî, törensel ve eğlence türü faâliyetleri dinsel renklerle birleştiren müziktir. Bu yönüyle mehter müziği, başka müzik türlerinden farklı olarak, herkes için icrâ edilen ve toplumun çok geniş kesimlerince dinlenen bir müzik olmuştur. Diğer bir ifâdeyle, hükümdarından en sıradan insanlarına kadar toplumun bütün katmanlarına seslenebiliyordu. Hâliyle önemli bir parçasını mehterin oluşturduğu Osmanlı-Türk müziği, çeşitli dinsel ve etnik milletlerden oluşan Osmanlı toplumunun çoğulculuğunu temsil etmiş ve bütün Osmanlıların müzik zevkini yüksek bir düzeyde birleştiren bir üst-kültür ürünü olma niteliğini göstermiştir. Bu nitelik, Osmanlı-Türk müziğinin, bir üst-kültür ürünü olmakla beraber, alt-kültür göreneklerine her zaman açık olmasından kaynaklanmaktaydı. Bundan ötürü Osmanlı müzik anlayışı saray çevresinde çok kısıtlı bir çevrede yaşayan, büsbütün içine kapalı bir müzik anlayışı olmayıp, aksine dinsel ve etnik cemaatlara ve farklı müzik türlerine açık olmuştur. Osmanlı kültürel geleneği etnik bir göreneğe dayanmadığı için, Türk ve Müslüman olmayan cemaatlerden gelen bir çok bestekâr ve icrâcı müzisyenler Osmanlı’daki müzik geleneği içinde yadırganmamıştır. Osmanlı müziği kendi bileşimini gerçekleştirirken, komplekse kapılmadan, bütün alt kültürlerin katkılarına açık olmuştur. Ancak Osmanlı Devleti’nin Batı karşısında geri kalmışlığı ile birlikte Osmanlı’nın son dönemlerinde Batı’ya karşı büyük bir ilginin doğmasına neden olmuştu. Devletin içinde bulunduğu zor koşullara çözüm bulabilmek, ‘bu devlet nasıl kurtulur?’ sorusunu cevaplandırabilmek için, büyük

bir merakla Batı'nın siyasal, ekonomik ve kültürel kurumlarına ilgi her geçen gün gittikçe artmakta ve çağın değişim süreci kavranmaya çalışılmaktaydı. Bu amaçla biraz da zarûretlerin gereği olarak değişim ihtiyacının zorunlu olarak hissedildiği alan olarak ilk önce askerî alan görülmüştü. Bu alandaki yenileşme çalışmaları bir takım mühendishanelerin kurulmasının yanın-da, Batı'nın kültürel ve sanatsal gelişmeleri de takip edilmişti. Bunlardan özellikle 17. yüzyılda Avrupa'da gelişip yayılan opera sanatı Osmanlı sarayında oldukça ilgi uyandırmıştır. Nitekim ilk opera, 1797'de III. Selim'in huzurunda icrâ edilmişti. Yine de Tanzimat'a kadar Osmanlı sarayı ve toplumun Batı müziğine ilgisi Avrupa'yla ilişkilere bağlı olarak, çoğu rastlantısal durumların bir yan sonucu olmanın ötesine gidememişti. Bu alandaki gelişmelerin sistemli olarak gerçekleşebilmesi ancak 1826'da II. Mahmut'un Mehterhane'yi kaldırarak yerine Mızıkâ-i Hümayun'u kurması ile başlamıştı.¹

Kültürel yol ayrımını ifâde eden 1826 yılı genel olarak ancien regime'i temsil eden kurumların tasfiyesi, özelde Batı müziğine yöneliş bakımından siyasal bir projenin varlığını bize göstermektedir. Bu zamanda II. Mahmut tahta çıkmış ve Osmanlı Devleti oldukça yıpranmış bir durumdaydı. Payitaht İstanbul'da kaotik bir ortam oluşmuş, iktidar merkez dışında ayrışarak, toplum içinde güç odaklarına dağılmıştı. II. Mahmut ilk olarak çağdaşı mutlakiyetçi devletlerin yaptığı gibi, toplumsal alanı devletin merkezî denetimine bağlayarak siyasal iktidarı devlet kurumunda yeniden toplamak amacıyla toplumdaki iktidar/direnış odaklarını kırmaya girişmiştir. Bu amaçla 1826 Haziran'ında bir operasyon düzenleyerek Osmanlı geleneksel askerî örgütlenmesinin bu en önemli kurumu ortadan kaldırılmıştır. Yani Yeniçeri Askerî Ocağı'nı kaldırılıp, yerine yeni bir askerî ocak (Asakir-i Mansure-i Muhammediye) kurmuştur. Ancak yapılanlar sadece eski ocağın kaldırılıp yenisinin kurulması olmayıp, yeniçerileri çağrıştıran veya onlarla ilişkili diğer kurumları da etkilemiştir. Osmanlı Devleti'nin geleneksel askerî müzik takımı da yerini Batı örneğine göre kurulan yeni askerî bandolara bırakmıştır.² Bu amaçla Mızıkâ-i Hümayun (Saray Bandosu) kurulur. Böylece Batı müziği belli bir alanda da olsa saray ve ordu kanalıyla İmparatorluğ'un çok bileşenli kültür yaşamına resmen dâhil olmuştur. Bununla

beraber 1794’te III. Selim tarafından kurulmuş olan ve batılı anlamda ordunun çekirdeğini oluşturan Nizâm-ı Cedid, mehterhanenin yerine kurulan bandoya da kaynaklık etmiştir. Nizâm-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere oluşturulan boru-trampet takımı bandonun çekirdeği niteliğiyle aynı zamanda mehter takımından ilk vazgeçişlerdir.³ Böylece Türkiye’nin batılılaşma sürecinde toplumsal bünyeden ilk atılan kurumlardan biri mehterhane olmuştur.

Bu dönem milliyetçilikler çağının biçimlendirdiği bir dönemdi. Hâliyle modernleşme projelerinin Osmanlı Devleti’ne taşınmasıyla geleneksel anlayışta bir kırılma meydana gelmiştir. Diğer bir ifâdeyle milliyetçilik hareketlerinin gelişmesiyle yaygınlaşan romantik anlayış sanata da etnik temelde bakışın egemen olmasına neden olmuştur. Kültürel özgünlükler, Osmanlı üst-kültürünü zenginleştiren birer öge olarak görülmenin ötesinde, ötekilere âit yabancı unsurlar olarak görülecektir. Nitekim milliyetçilik hareketlerinin gelişmesinin müzikte ulusun öz karakterini yansıtacak niteliklerin aranmasına yol açmasıyla, hayâl edilen cemaatin duygularını yansıtan gelenekler icât edilmeye başlanmıştır.⁴ Yeni projeye; yeniçerilerin, mehterhanenin ve Bektaşiliğin tasfiyesi ve çağın siyasal konjonktürünün zorlamasıyla, Osmanlı Devleti bekâ sorununu, ulus-devlet modeline göre yeniden kurumlaştıracak şekilde çözme yoluna gitmiştir. Aslında mehterhane, geleneksel Osmanlı saltanatının ihtişamını müzik diliyle temsil eden bir kurumdur. Tanzimat döneminde oluşmaya başlayan modern yönetim anlayışına göre angien regime’i temsil eden bir konuma itilen mehterhane, kendisini çağdaşı monarşilere göre yeniden tanımlamaya çalışan bir saltanatın göstergeler sisteminde yer alamazdı. Bu nedenle yeni sistemin ilk attığı kurumlardan biri mehterhane olmuştur. Kendisini batılı anlamda bir monarşi olarak göstermek isteyen Osmanlı Devleti modern askerî bandolar kurdurarak vitrinini yenilemeye çalışmıştır. Ayrıca batılı formda besteletilen marşlarla, Osmanlılığı bir ulus olarak yeniden anlam kazandırmaya ve Osmanlı toplumunu birleştirici bir gelenek icât edilmeye çalışılmıştır. Ancak yeni oluşturulan kurumların ruhuna ve anlamına uygun hareket edebilecek eleman bulma sorunu vardı. Bu yüzden dışarıdan adam getirip, işlerimizi düzeltmek, onlara akıl danışmak modası başlatılmıştı. Bu moda ülkemizde,

diğer alanlarda olduğu gibi Cumhuriyet öncesi başlamış bir uygulama idi. Nitekim Mızıkâ-i Hümayun'un kurulmasıyla başına ilk önce Fransız uyruklu Moniseur Mangule getirilir. İki yıl kadar bu görevi yürüten Moniseur Mangule'den istenilen verimin alınmadığı düşüncesiyle dışarıdan adam getirilerek işi yoluna koyma düşüncesiyle hareket edilir. Mangule'den sonra yeni kurumun başına dönemin ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti (1788-1856) getirilir.⁵ Kuruluşunda batılı orduya müzikal uygunluk sağlaması dışında herhangi bir amacı olmayan bando, Donizetti ile rüştünü ispatladığı gibi, başarısını padişah için yazdığı 'Mahmudiye' marşı ile pekiştirmiştir. II. Mahmut adına yazılmış olan bu marşın önemi, Batı karşısında her türlü üstünlüğünü kaybeden ve sürekli batılı olmayı hayâl eden Osmanlı Devleti'nin, kendisini biraz daha Avrupah hissetmesini sağlamış olmasıdır. Bu kurgusal özdeşleşme, gelenek hâline gelerek diğer padişahlarca da devam ettirilmiştir.⁶ Bu usûlün yaygınlaşması 1800'li yıllarda müziğin, millî duygunun bir tezâhürü olarak milliyetçilik olgusuyla koşut sosyo-politik bir anlam kazanmasındandır. Özellikle yaratılan 'hayâli cemaatler'de birbirini tanımayan insanın aynı anda millî marşı terennüm ederken duydukları birlik ve beraberlik duyguları, aslında kurgulanmış bir varlık olan ulus-devletin gerçekleşmesinde büyük bir rol oynayacaktır. Osmanlı Devleti'nde de askerî bandolar tarafından padişahlar adına icrâ edilen marşlar, modernleşme çabalarının bir ürünü olarak gündeme gelmiş, çağdaşı olan ulusal monarşilerde siyasal bir sembol olarak yaygınlaşan millî marşlar gibi yerini almıştır. Bundan dolayı modern bandolar, çağdaş monarşinin hükümdarı imajını vermeye çalışan padişahlar tarafından, yabancı devlet adamlarına verilen yemeklerde, padişahların muhtelif teftiş ve halka görüşüşlerinde, resmî şenliklerde 'icât edilmiş bir gelenek'in icrâcısı olarak görevlendirilmiştir. Ayrıca Batı müziğine gösterilen ilgi, İstanbul'u, Avrupa'da yüzyıllardır devam eden konser turu geleneğinin duraklarından biri olma durumuna getirmiştir. Çok sayıda ünlü sanatçı, konser gezileri programına Osmanlı sarayını da almış ve padişahlara ithâfen marşlar icrâ etmişler, karşılığında padişahlardan maddî ve mânevî ödüller almışlardır. Tüm bu uygulamalar devletin kendisini batılı olarak hayâl etme sürecine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.⁷

Bütün bu gelişmeler doğrultusunda, saray ve çevresi Donizetti’nin yaptığı çalışmalardan memnundur. Bu memnuniyetin karşılığı olarak kendisine paşa ünvânı verilir. Artık bir paşa olan Donizetti, Abdülmecit’in padişah olması üzerine, bu kez de onun için ‘Mecidiye’ marşını besteler.⁸ Özellikle sarayda Batı müziği olgusunun önemli bir boyut kazanmasının Abdülmecit dönemine rastlaması tesadüf değildir. Bu müziği çok sevdiği ileri sürülen, gerçekte modernizasyon olgusuna bir nebze körü körüne bağlanmış olan Abdülmecit’in Batı müziği hayranlığının bu alandaki ilk eserlerin yazılmasına vesile oluşuyla da sınırlı kalmadığı gözlenir. Naum Tiyatrosu’nu büyük ölçüde Batı müziği gruplarının temsilcilerine ayırdığı gibi, çoğu zaman bununla da yetinmediği, aynı grupları bir de sarayda ağırladığı görülmektedir.⁹ Böylece müzik alanında devlet eliyle değişim uygulaması dışarıdan adam getirtirerek oluşturulmaya çalışılır. İtalyan bando şefinin geniş yetkilerle iş başına getirilmesi, saz donanımı, repertuar, notayla icrâ konusunda yirmi sekiz yıl boyunca verdiği emek yönünden Mızıka-ı Humayun önemle zikredilmesi gereken bir kurumdur. Zaman içinde merkezin (sarayın ve padişahın) müzik zevkine, yaklaşımına göre nitelik değiştirmiş, özellikle Sultan Abdülmecit döneminde gelişip Avrupa’nın ünlü müzisyenlerini çekecek düzeye gelmiş (Fransız List, Luigi Arditi, August ve Adelburg, Vievatempo gibi önemli müzisyenlerin ziyâreti bu döneme rastlar) ve opera operet kültürünü, orkestra geleneğine geçişi hazırlamıştır.¹⁰ Ancak bu geçişte başka Avrupalı müzisyenler de yönetici olarak yer almıştır. Donizetti’nin ölümünden sonra yine bir İtalyan olan Guatelli, kurumun başına getirilir. Guatelli de sarayın beğenisini kazanır. Aynen Donizetti gibi, o da paşa ünvânıyla taltif edilir. Guatelli sonrasında ise Mızıka-ı Humayun’un başına bir İtalyan değil, Fransız olan D’Aranda getirilir. D’Aranda bandoyu Fransız tipi bir bandoya dönüştürür ve sarayın hoşuna gidecek şekilde çalışmalarını yürüttüğünden dolayı, o da paşa ünvânıyla taçlandırılır. Aynı zamanda D’Aranda nota kütüphanesi düzenler. Bundan sonraki dönemlerde ise bandoların şeflerini Türklerin oluşturduğunu (Necip Paşa, Saffet Bey, Zati Arıca Bey, Zeki Üngör Bey ve bu bando ile 1917’de Avrupa turnesi düzenleyen Bekir Bey) görüyoruz.¹¹

Sultan Abdülaziz döneminde Batı müziğinin fazla destek görmediği, ancak bando teşkilatının güçlendirildiği, Sultan Abdülhamit döneminde ise ordu ve donanmanın çeşitli kademelerine yayıldığı görülür. Gittikçe sayıları artan mızıka okullarından yetişen elemanlar, sivil kuruluşlarda da görev yaparak Batı müziğinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır.¹² Artık Avrupalı benzeri bir yaşam ve müzik anlayışı devlet eliyle önce saray çevresine ve varlıklı ailelerin yaşamına girerek yavaş yavaş topluma nüfuz etmeye başlamıştı. Batılı zevkler ve davranış biçimleriyle birlikte gelen piyano gibi enstrümanlar, daha sonraları konaklardaki ud ve kanûn gibi geleneksel aletlerin yerine geçmeye başlayacaktır. Nitekim 19. yüzyıl sonlarında saray çevrelerinde ve aydınların arasında Batı müziği ile uğraşanların sayısı çoğalır. Özellikle İstanbul'da her üst düzey ailenin kızı piyano çalarak yetiştirilir.¹³

Devlet eliyle modernleşmenin bir parçası olarak ülkeye giren ve devlet desteğine sahip olan Batı müziğinin yanında geleneksel müziğimize karşı devlet tarafından herhangi bir karşı tavır alış, küçümseme, reddetme gibi tutumlara bu dönemde rastlanılmamaktadır. Sözelimi II. Mahmut zamanında dışarıdan Avrupalı besteciler çağrıldığı zamanlarda bile Saray'da klâsik Türk müziği çalışmaları devam etmekte ve bununla ilgili müzisyenler bulunmaktaydı. Klâsik Türk müziğinin önemli simalarından olan ünlü besteci Dede Efendi Saray'daki görevini sürdürmekteydi.¹⁴ Yalnız sarayın modernleşme süreci ile birlikte gittikçe geleneksel müziğimize karşı Batı müziğini ve müzisyenleri tercih etmesi ve onlara daha fazla değer vermesi, geleneksel müzik taraftarlarını rahatsız eder ve müzikte daha sonra büyük tartışma konusu olan ve bugün de farklı biçimlerde de olsa, yer yer devam eden 'alaf-ranga' ve 'alaturka' tartışmalarını başlatır. Dede Efendi, Saray'ın Batı müziğine karşı olan ilgisini kırmak, batılı yaşam ve eğlence biçimlerine uygun olabilecek müzik icrâlarının/bestelerinin de Türk müziği açısından da uygun olduğunu gösterebilmek için val-se uygun düşecek formda '*Yine Bir Gülnihal*' adlı meşhûr eserini besteler. Bu beste, bir anlamda o zamanda sarayda yaygınlaşan batılı melodilere karşı direnişi de sembolize eder. Ancak buna benzer çalışmalar sonuç vermeyip, sarayın ve dolayısıyla devletin batılı müzisyenlere ve müziğe ilgisinin artarak devam ettiği

görülünce, Dede Efendi ‘Artık bu oyunun tadı kalmadı’ diyerek saraydan ayrılır. Bu hareketin İtalyan bestecisi Donizetti’ye gösterilen ilgiye karşı duyulan tepkiden kaynaklandığı söylenmektedir. Buna rağmen Osmanlı Sarayı’nın, geleneksel müziğe kapıları kapattığı söylenemez. Bu dönemde geleneksel müzik açısından formlar küçülmemekte, şarkı formu öne geçmemekte olsa da Batı müziği ile karşılaşma daha çok ‘kendisini fark etme’ mânâsına gelmektedir. Bu iki tür mûsikînin yan yana yer aldığı, eğitim ve uygulama açısından bariz bir yönlendirmenin olmadığı söylenebilirse de, bu farklı fikir akımlarının geliştiği, Batı-Doğu değerlendirmelerin/tartışmaların arttığı bir dönemdir; çünkü bu dönemle birlikte, özellikle II. Viyana kuşatmasından sonra Avrupa’da Türk modası ortaya çıkmıştı. Batılı ülkelerdeki müzik çalışmalarına etkide bulunmuş olan geleneksel müziğimize, 1826 yılında uzun bir geleneği olan ve devlet eliyle kaldırılan mehterhane ile birlikte büyük bir darbe vurulmuş, bunların tüm çalgı ve birikimi unutulmaya yüz tutulmuştu. Bu düzenlemeden sonra etkileşim tersine dönerek Türk müziği yoğun bir şekilde devletin öncülüğünde Batı müziğinin etki alanına girmiştir.¹⁵ Bütün bu gelişmelere paralel olarak geleneksel müziğimiz, siyasal düzenlemelerin yanı sıra toplumsal değişimlere paralel olarak bazı değişimlerde geçirmekteydi. Nitekim geleneksel müziğimizin 19. yüzyıldaki durumu 16. yüzyılda sahip olduğu melodik yapıya sahip değildi. Zîrâ yaşama biçimi, sosyal değerler, olayların birey üzerinde yarattığı duyguların yaşanma ve ifâde edilme biçimleri değişmişti. Sosyal değerlerdeki dönüşümün ivme kazanacağı 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılda ise, yenilenme iyice hız kazanacak, eski formlar terk edilerek çoğunlukla şarkı formunda, ancak bu formun imkânları azamî geliştirilerek ve önceki yüzyıl bestekârlarının eserlerinden çok farklı melodik yapılara sahip eserler ortaya konacaktır. Bu bakımdan 20. yüzyıl bestekârlarından kar, beste, ağır semâî gibi formlarda ve Dellalzade’nin eserlerinin melodik yapısında bir beste beklemek yanlış olacaktır. Toplumsal alandaki değişime paralel olarak İstanbul’da kadın ve erkeğin kamusal alanda bulunduğu, çok kaotik olmayan görece bir kozmopolit hayat içinde daha farklı algılanır olan değerlerin, daha farklı yaşanan duyguların ifâdesi için yeni sesler, yeni tınlar gerekmiştir. Nitekim siyasal zorlamanın dışında müzik kendisini tamamen sosyal ol-

gulara bağlı olarak yenilenmiş ve değişime uğramıştır.¹⁶ Bundan sonra yaşanan bir takım siyasî ve sosyal olaylarla bu etkileşim süreci yoğun tarzda devam etmiştir. Müzikte modernleşmenin öncüsü ve simgesi olan Mızıka-ı Humayun'un da bu doğrultudaki çalışmaları, meşrûtiyet dönemine kadar sürmüş ve bu dönemde kapatılarak yerine 1913 yılında Darül Bedayi (hem tiyatro hem de müzik eğitimi yapıyordu) kurulmuştur. Ancak Darül Bedayi uzun ömürlü olmamıştı. Bunu nedeni I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı güç şartlardı. Bu şartlardan dolayı 14 Mart 1916'da da bu kuruluş kapanıyor, bunun yerine müzikle ilgili yeni bir okul açılıyor ki bunun adı 'nağmeler evi' mânâsına gelen Darül Elhan (1917)'dir.

Sarayın/devletin geleneksel müziğimize olan ilgisizliğine karşın, geleneksel müziğimiz açısından Dar'ül Mûsikî Osmanî, Dar'ül Feyz-i Mûsikî, Dar'üt Talim-i Mûsikî, Gülşeni Mûsikî, Şark Mûsikî Cemiyetleri gibi müzik alanında halk arasında kurulan ve ortak katıhını yaygınlaştıran icrâ ve eğitim yapıları olan mûsikî dernekleri bu dönem Türk müzik tarihinde çok önemli yer tutmaktadır. Sarayda gerekli ilgiyi bulamayarak konaklara taşınan geleneksel müzik her ne kadar eğlence, ticârî anlayışa uygun ritmik esâslarda ve şarkı formunda popülerleşse de, bu sivil dernekler vâsıtasıyla II. Meşrûtiyet'ten sonra halkın müzik gereksinimi önemli ölçüde karşılanmıştır. Aynı şekilde dergâhların Cumhuriyet döneminde kapatılana kadar faâliyet göstermesi, geleneksel müziğin bir kolu olan tasavvuf müziğinin de bütün canlılığıyla bu kurumlarda yaşatılmış olmasına imkân sağlıyordu.¹⁷

Her ne kadar devlet katında oluşan ve dolayısıyla topluma da yavaş yavaş sirâyet eden müzikteki ikililik, bazı tartışma ortamları yaratsa da kimi noktalarda geleneksel müziğe katkı da sağlamıştır. Özellikle 19.yüzyılın sonlarına doğru nota yayıncılığının başlaması, Batı nota sisteminin yaygınlaşması, geleneksel müziğinde bu yönden (yazılabılme kaydedilebilme) yeni bir sürece girmesine vesile olmuştur. Zîrâ geleneksel usûllerle yapılan çoğu eserlerin kaybolması söz konusudur. Her ne kadar Batı sistemli kaydetmenin işin aslını verip vermediği tartışma konusu olsa da meşk usûlü¹⁸ eğitim ya da icrâ olayı, eserleri orijinal olarak muhafaza edemiyor ve çoğu eserin kaybolmasına yol açıyordu.

II. Abdülhamit döneminden itibaren, İmparatorluğun içinde bulunduğu şartlardan dolayı tarihsel, ırksal ve kültürel bir kategori olarak Türklüğe ilgi gittikçe artmıştır. Bu bağlamda Türk müziğinde de kimlik sorunu daha da belirginleşmeye başlamıştır. Özellikle 1912-1913 Balkan Savaşı sonucunda kaybedilen topraklar, aynı zamanda demografik olarak İmparatorluğun çok uluslu niteliğini de kaybettirmiştir. İmparatorluğun geriye kalan sınırları içerisinde artık Türkler büyük çoğunluğu oluşturmakta ve bu Türk unsurun da kendi milliyetçiliğine sarılması gerektiği fikri Jön Türklerce açıkça savunulmaktaydı. Nitekim Jön Türkler 1908’de iktidarı ele geçirdikten sonra, Türk unsurunun hâkim millet olarak kodlandığı milliyetçilik anlayışını politikalarının temeli yapmışlardır. Böyle olunca yabancı, dışsal, melez, kozmopolit unsurlardan arınma amaç hâline gelmiştir.

Böylece siyasal ve kurumsal alandaki gelişmelere paralel olarak müzik konusu daha o zamandan itibaren Türkçülüğün gündemine girmiş oldu. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Türkçülük hareketi etnik kökeni ölçü olarak Türk kültürü araştırmalarına yoğunlaşmıştır. Bunlardan Necip Asım, Türkçülüğü müziğe taşımış olup, yazılarında asıl Türk müziğinin halk müziği olduğunu ileri sürmüş, Arap ve Acem etkisinde olduğunu söylediği Osmanlı müziğini eleştirerek, millî nitelikli yeni müziğin halk müziği-Batı müziği sentezi ile gerçekleşeceği görüşünü savunmuştur. Hâliyle gerçek Türk müziğinin, çoban ve halk havalarından motifler alınarak Batı müziği tekniği ile düzenlenmesi gerektiği fikri ilk ifâdelerini bulmuş oluyordu. Bu görüşler daha sonra Ziya Gökalp tarafından *‘Türkçülüğün Esâsları’*nda bir kuram hâline getirilmiştir.¹⁹ Böylece 1794’ü izleyen yıllardaki girişimlerden sonra 1820’lerden 1920’lere kadar yaklaşık 100 yıl süren ve ‘müzikte Batı’ya açılma’ ile simgeleşen uzun bir hazırlık dönemi söz konusu olup,²⁰ Batı müziği belli bir alanda da olsa saray ve ordu kanalıyla İmparatorluğun çok bileşenli kültür yaşamına resmen dâhil olmanın yanında Cumhuriyet dönemine de önemli bir birikim oluşturarak mîrâs bırakmıştır.

B. Cumhuriyetle Yaşanan Değişiklikler

Her ne kadar Cumhuriyet redd-i mîrâs üzerine inşâ edilse de, yeni

devleti bir süreklilik içinde ele almak gerekir. Zîrâ Cumhuriyet'in başındaki kadrolar bir tarihsel oluşumdan gelmekte ve Cumhuriyet öncesi dönemin çeşitli fikir ve akımlarıyla beslendikleri görülmektedir. Ancak Cumhuriyet'in devraldığı, Osmanlı'ya oranla görece daha homojenleşmiş olan nüfus, ulus-devletin kuruluş sürecinde tek tip bir millî kimlik hedefine doğru yönlendirilmekte ve ulusun kültürel yapısı yeniden ele alınıp tanımlanmaktaydı. Nitekim Cumhuriyet'in ilk 10-15 yılı, bu hedefin tesisi ve Batı uygarlığı düzeyine ulaşmak ülküsü amacıyla her alanda gösterilen yoğun çabalarla dikkat çekmektedir. Bu çabaların bir uygulaması olarak siyasal alanın kültürel alanla örtüştürölüp, standartlaştırılması ve homojenleştirilmesinin gerçekleştirilmesi gerekirdi. Böylece ortak bir amaç üzerinde temellenen devrim ideolojisi, düşünsel planda kurduğu düzenin yaşamsal boyut kazanması için sadece müzik alanında değil sanatın bütün alanlarında, sanata siyasal bir misyon yükleme gayreti içinde olmuştur. Hâliyle ideolojiye koşut olarak hareket eden sanat, siyasal otoritenin kendisinden beklediği talepleri yerine getirebilmek için içeriğini ve formunu anlaşılır bir dile dökerek yeni kültürel değerlerin yaygınlaştırılmasında bir propaganda aracı olmuştur. Propaganda aracı hâline gelen sanat, devletin değerler sistemini telkin etmesiyle didaktik bir nitelik kazanır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren sanatın 'yeni' olarak sunulan dünya görüşünü kitlelere ulaştırmak misyonunu yüklenmesi kültür politikasında sanat etkileşiminin itici gücü olur. Kültür politikası kendi amaçlarını gerçekleştirmek için sanata başvururken, sanat da kültür politikasına koşut olarak formasyonunu alır. Sanatsal formasyonunun endekslendiği kültür politikasının sanatın yaygınlaştırılmasında da rol oynaması etkileşimin derecesini arttırır. Cumhuriyet'in modernleştirme bağlamında toplumun formasyonunu hedefleyerek, rasyonellik üzerine temellenen devlet merkezli bir toplum oluşturma girişimlerinin arkasındaki itici güç 'devletin bekâsı' olmuştur. Misak-ı Millî sınırları içindeki devletin korunması ve güçlendirilmesi, devlet merkezli bir toplum tasarımı öngördüğünden 'imtiyazsız, sınıfsız ve kaynaşmış bir toplum' oluşturma düşüncesi de kültürel platformda söz konusudur. Zâten kültür politikasının çerçevesi de devletçi gelenekten ötürü devletin bekâsı esâsına göre çizilmiştir.²¹ Bunun içindir ki Kemalist ideolojinin

en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı hedefledikleri topyekûn kalkınma hamlesinin en temel bileşkesi olarak algılamaları sonucunu vermiştir. 1920’li yıllarda başlayan ve 1930’lu yıllarda doruğa ulaşan devletin bilinçli ve sistematik müdâhalesinin temelinde hem müziğin doğasından kaynaklanan hem de devletin ona attığı bir dizi özelik bulunmaktaydı. Başka bir anlamda müzik sanatsal bir ifâde aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından ‘kolektiflik’ özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılâbın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araçtı. Bunun yanında ‘batılı’ bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırma açısından makbûl bir ‘vitrin’ oluşturmaktaydı. Bu amaçladır ki Osmanlı-İslâm geçmişinden kopma sürecinde ve çeşitli toplumsal dönüşümlere hız kazandırdığı bir dönemde, Kemalist yöneticiler ve onun organik aydınları söz konusu mîrâsa atıfta bulunan güçlü bir sanat kolunun varlığına karşı ‘müzik devrimi’ni harekete geçirdiler.²² Bu devrimi harekete geçirecek müzik politikasının oluşumunda daha önce ifâde ettiğimiz üzere ilk Türk sosyologu Ziya Gökalp’in büyük etkisi vardır. Ziya Gökalp müzik konusunda bilgi sahibi birisi değildi. Ancak Cumhuriyet’in müzik politikası daha başlangıç yıllarında Ziya Gökalp tarafından ortaya atılan fikirlerle şekillendirilmişti. Ziya Gökalp geleneksel Türk sanat müziğini, aslen Türk kökenli olmaktan ziyâde, Bizans kökenli, Arap ve Acem karışımı bir müzik olarak görmekteydi. Sadece halk müziğini Türk kökenli olarak kabûl etmekteydi. Ona göre;

“Bu gün üç çeşit müzikle karşı karşıyayız. Doğu mûsikîsi, Batı mûsikîsi ve halk mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu mûsikîsinin hem hasta, hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın, batı mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir.”²³

Buradan da görüldüğü gibi Gökalp, geleneksel Türk müziğinin kökenini açıklamakla birlikte, müzik alanında yapmış olduğu tasnifle aynı zamanda yeni devlete de yön çizmekteydi:

“O hâlde millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Batı mûsikîsinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk mûsikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı mûsikîsi usûlüne

armonize edersek, hem millî hem de Avrupaî bir mûsikîye malik oluruz. Bu vazîfeyi ifâ edecek olanlar arasında Türk Ocakları'nın mûsikî heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün müzik sahasındaki programı esâs itibariyle bunlardan ibâret olup, bundan ötesi millî mûsikî şinaslarımıza âittir.”²⁴

Gökalp tarafından oluşturulan bu düşünceler,²⁵ Cumhuriyeti'n müzik politikasını belirlemiştir. Pozitif dünya görüşü ile bağlantılı olarak ele alınan çağdaşlaşma ilkesinin içeriği, ulusal kültür ve uluslararası medeniyetin sentezi olarak tespit edilmesi Batı medeniyetinden yalnızca bilim ve teknoloji almayı, ulusal kültürü yabancı etkilerden uzak tutmayı da öngörmekteydi. Zîrâ ulusal kültür bozulmamış bir öz olarak halkın yaşamında mevcûd olduğundan yalnızca bu özün bilimsel yöntemlerle işlenmesi için Batı'nın usûl ve teknolojisine ihtiyaç vardı.²⁶ Gökalp, yeni bir millî mûsikînin oluşturulması gerektiğine inanır ve bunun halk türkülerinden elde edilen motiflerin Batı müziği anlayışı içinde yeniden yapılandırılmasıyla mümkün olabileceğini ileri sürer. 1924 tarihli bu ideolojiye göre, millî mûsikînin yeniden yapılandırılması olgusunun gereği hiç tartışmasız bir şekilde kabûllenilmiş, üstelik modernizasyonun ölçütleri de ayrıca belirtilmişti. Gökalp'in bu düşüncesinin sonraki yıllarda mûsikî reformu çerçevesi içinde değerlendirilmiş ve millî müzik, büyük ölçüde ifâde edilen bu anlayış üzerinde yapılandırılmaya çalışılmıştır.²⁷ Yani Gökalp ve diğer milliyetçi teorisyenler tarafından halk müziğine, kültürel açıdan birlik arz eden bir ulus-devlet kurmada özel bir rol verildiği görülmektedir. Gökalp'e göre sağlıklı bir toplumun kültürü ve medeniyeti uyum içinde olmalıdır. Homojen bir ulus yaratmanın şartı kültür ile medeniyet arasında uzlaşma sağlamaktır.²⁸ Gerçekte müziğin mekânîk yollarla bir modernizasyona tâbi tutulması düşüncesi geçerli bir yol değildi. Ancak kuruluş sürecinde yeni bir ulus-devlet yapılanma süreci devam etmekteydi. Bu açıdan sürecin en az hasarla atlatılabilmesi için alınması gereken tedbirlerden biri geçmişle olan bağı kesmektir. Bu açıdan Osmanlı ile dokusal bağı çok kuvvetli olan geleneksel müzik, bu bağlamda birinci derecede tehdit ve tehlike oluşturan kültürel değerlerden biri olarak görülmüyordu. Dolayısıyla da bu müziğe karşı menfî bir tavır takınılarak yerine yeni medeniyete uyumlu bir müzik oluşturulması amaçlanmıştır.²⁹ Yeni devletin müzik

alanında yapmaya çalıştığı devrim, artık bundan sonra bu minvâl üzere gidecekti. Çünkü Atatürk’ün sanat anlayışı Ziya Gökalp’ın yukarıda ortaya koyduğu bu fikirlere dayanmaktaydı. Atatürk yeni devletin ‘millî müzik’ anlayışının ancak bu şekilde oluşturacağı inancındaydı. Bu amaçla ‘halk müziği’imizin Batı tarzı müzik ile kaynaştırılmasını sağlamak için devlet tarafından bir takım kararlar alınır ve uygulamaya konulur (Bu kararlar bu tarihten itibaren dâimâ tartışma konusu olmuştur). Önce, Saray Bandosu (Mızıkâ-ı Hümayun) devlet orkestrası olarak yeniden adlandırılır ve Ankara’ya (1924 yılı) taşınır. Mızıkâ-ı Hümayun’un Ankara’ya nakledilmesi yeni yönetimin sanat anlayışını yansıtan bir uygulamadır. Saray müzik heyeti Ankara’ya yalnız müzik icrâsı için değil, daha önemlisi, sanatçılardan müzik öğretiminde yararlanılmak üzere taşınmıştır. Orkestranın Ankara’ya gelişi ile birlikte aynı yıl Müzik Öğretmenleri Eğitim Okulu (Mûsikî Muallim Mektebi) kuruldu. Çağdaş bir müzik eğitimini yaygınlaştıracak öğretici kadro bu okuldan yetiştirilecekti.³⁰ Bu okul, aynı zamanda daha sonra kurulacak olan Devlet Konservatuvarı’nın nüvesini oluşturmuştur. 1925’te tekkelerin kapatılması ile özellikle Mevlevî, Bektaşî, Kadiri tekkelerinde süren müzik geleneği/anlayışı kesilmişti. Çünkü dinî ve din dışı formlarda, geleneksel eğitim biçimlerinde yapılan meşkler yoluyla Türk müziğinin kaynak damarlarından birini oluşturan bu kurumlar müzik tarihimiz açısından ayrıca bir önem taşımaktaydı.³¹ Kapatılmasıyla bu kaynak sonlandırılmış oldu. Bu karara farklı bir bakış açısıyla ‘kaynağın kurutulması’ da denebilir.

Hazırlık aşaması olarak kabûl edilen bu dönem, Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasından sonra oluşturulan yeni rejim için girişilen bütün bu etkinliklerin temel amacı, daha önce de ifâde edildiği üzere yeni devlete uygun yeni bir toplum oluşturmaktır. Ancak oluşum sürecinin başarısı, kişilerin yeni toplumsal yaşama doğrudan ve etkin bir biçimde katılmasıyla mümkün olacağı düşünülmüştü. Bu bakımdan başlatılan değişiklikler gelecekte asıl amaçlarına ulaşacak bir sürecin başlangıcı olarak görülmekte idi. Bu itibarla toplum düzenini düşünsel planda kuran ideoloji ile ideolojinin toplum bilincine yerleşmesi arasında zaman farkı olacaktı. Gelecek için tasarlanan ve geleneksel düzeni değiştirme yolunda yapılan radikal düzenlemelerin toplum bilinci-

ne yerleşebilmesinin ön koşulu ise onların kolay anlaşılabilir bir dile dönüştürülmesiydi. Bu bağlamda yeni toplum gerçeğinin 'istemlerini' özümseyen ve 'gereksinimlerini' ortaya koyan bir sanat anlayışı oluşturulmak temel hedef olarak belirlenmişti. Sanata didaktik bir işlev yükleyen bu tutum (devrim ideolojisini sanat yoluyla yayma girişimi), ülkenin birçok yerinde sanattan uzak halk kitlelerini sanatla ilişkiye sokmak için yoğun bir çaba içerisine girilmesine yol açmıştı. Estetik kaygılardan ziyade siyasal pratik bir amaç güden bu uygulama, yeni kültürel değerleri yansıtan eserleri gündeme getirmişti. Yüceltme misyonunu yüklenen eserlerin değerini belirlemede kullanılan ölçütlerin başında devrim ideolojisiyle örtüşüp örtüşmediği gelmekteydi. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil, memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetli idi. Eserlerin kıymeti, yalnız estetik bakımından değil, yurt ve memlekete olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulmaktaydı. Böylece sanatsal ve dolayısıyla müzik çalışmaları sadece estetik sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin/reformların halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Bu bağlamda sanata önem verilmesi, okuma-yazma oranının düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitâp eden sanatın bireyi daha kolay etkilediği gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Diğer bir deyişle sanat eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklediğinden, devrimlerin benimsetilmesinde de önemli bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Zîrâ Atatürk, devrimlerin yavaş yavaş gerçekleştirilebileceğine inanmadığından, hızlı bir değişimin yaşanması için kısa zamanda halkın kültür seviyesinin yükseltilmesini gerekli görmekte idi. Halkın kültür seviyesinin yükseltilmesinde, sanatın bireyleri kolay etkileme özelliğinden yararlanmak isteği, sanatsal faaliyetlerin ister istemez devlet himâyesi altına alınmasını gündeme getirmişti. Hâliyle sanata himâyeci yaklaşım, devlete sanatsal faaliyetleri örgütleme misyonunu yüklemişti.³²

Kemalist yönetimin belirlediği medeniyet yolunda hızla ilerleme misyonuyla, geleneksel değer ve sembollerin birer birer tasfiye edilmesinin müzik alanındaki en önemli yansıması ise Dar'ül Elhan darbesidir. 1916 yılında İstanbul'da Doğu ve Batı müzikleri eğitimi yapmak üzere kurulan Dar'ül Elhan Millî Eğitim Bakanlığı'ndan önce İl Özel Idâresi'ne, sonra da İstanbul

Belediyesi’ne (1926 yılında) devredilmiştir. Yine aynı yıl (1926 yılında) -Musa Süreyya ve Zeki Öngör tarafından hazırlanan rapora dayanılarak- adı İstanbul Konservatuvarı’na çevrilen Dar’ul Elhan’dan, Millî Eğitim Bakanı Mustafa Necati imzasıyla gönderilen bir telgraf emriyle Türk müziği öğretimi kaldırılmış, okulda altmış kişilik bir orkestra ve seksen kişilik koro oluşturulmuştur. Bir yıl sonra da, ‘kesinlikle eğitim-öğretim tarzında olmamak’ şartı ile bir Türk müziği Eserleri Tasnif Heyeti’nin kurulmasına ve ders yapmamak şartıyla konservatuarda çalışmasına izin verilmiştir.³³ Diğer bir ifâdeyle 1926’da Darülelhan’da Türk müziği bölümü kapatılarak, yalnız Batı müziği eğitimine izin verilir. Yine aynı yıl genç müzisyenler devletin müzik siyaseti doğrultusunda çalışmalarda bulunmak için halk müziği besteleri toplama-ya başlamışlardır. Bunun temeli Adnan Saygun, Ulvî Cemal Erkin ve Halil Bedii Yönetken gibi derlemeciler tarafından oluşturulmuştur. Hemen bir yıl sonra (1927) bu çalışmaların daha ciddî ve bilimsel bir tarzda yapılabilmesi için, belirlenen genç yetenekler devlet bursu ile yurt dışına gönderilmeye başlanmıştır.³⁴ Ayrıca sanatı ve sanatçıyı koruyan bir zümrenin olmaması da sanata devletin müdâhil olma durumunu zorunlu kılmıştır. Bu amaçla öncelikle sanatçıların yetişmesini sağlayacak eğitim olanakları kapsamında yurt içi eğitimin yanında yurt dışı eğitim imkânları da sağlanmıştır. Yalnız yurt dışı eğitim imkânı tanınan sanatçıların daha sonra yurda geri dönerek, devletin kültür ve sanat/müzik politikalarının amaçları doğrultusunda çalışmalarda bulunmak zorunluluğu söz konusu idi. Devletin baskın karakteri sanatçıların faâliyetlerinin gidişatını belirlemede önemli rol oynuyordu. Nitekim bu noktada, ‘Türk Beşleri’ olarak anılan sanatçıların ifâ ettikleri rol bunun göstergesidir. Türk Beşleri (Cemal Reşit Rey, Ulvî Cemal Erkin, Hasan Ferit Anlar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses) eserlerinde Halk müziğine has yerel motifleri Batı müziği ses sistemi ve tonalite anlayışı içinde ele almaları biraz da bu vazîfe gereğidir. Bununla beraber, uygulamalar bununla da sınırlı olmayıp müziğin modernleşmesine engel olacağı düşünülen unsurların, engellerin topyekün törpülenmesine kadar giden devlet eliyle yapılan uygulamalar da söz konusudur. Hatta 1934’te ise işin boyutu radyolarda Türk müziği yayınının yasaklanmasına kadar varacaktır. Bütün bunlar yapılırken, ileri sürü-

len gerekçe, geleneksel müziğin eskimiş olduğu, Cumhuriyet'in dinamik ruhuyla bağdaşmadığı, dolayısıyla yeni baştan yapılandırılması ve yeni bir millî müziğin oluşturulmasıdır.

Müzik devriminin 'ulusal' bir Türk operası yaratılmasına yönelik bir tavrı olduğunu da yukarıda ifâde etmiştik. Ulusal opera yönündeki bu amaç Atatürk'ün verdiği 'müzik direktifinin' ardından aynı yıl içinde "Türk Beşleri'nden"³⁵ Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in besteleyecekleri ulusal operanın sahnelenmesiyle ilk örneklerini verecektir. Buna paralel olarak, yeniden yapılandırılan bu müziğin 'millî müzik' anlayışı içinde görüldüğünü net bir biçimde ortaya koyan bir takım olguları da belirtmek gerekir. Öncelikle eserlere verilen 'millî' adlar, müziğin 'bize âit' olduğunun altını çizmeye yönelik olduğunu gösterir. 'Yunus Emre Oratoryosu', 'Özsoy Operası' gibi adlar bu bağlamda ilk akla gelen örnekleri oluşturur. Bundan başka kayda değer bir diğer olgu, 1930, hele 1940'lar itibarıyla Batı müziği solfejine hâkim, yetişmiş ses sanatçıları olduğu hâlde, bazı eserlerin geleneksel müziğin icrâcılarınca da seslendirilmesidir. 'Alabanda' başta olmak üzere, dönemin operet anlayışı içindeki eserlerini seslendiren Safiye Ayla'yı bu bağlamda hatırlamak gerekir. Bu tavır, bir bakıma 'yeni (millî) müziğimiz işte budur, bakın yerel/geleneksel müziğin temsilcileri bile artık bunu okuyorlar' mesajı vermeye yöneliktir.³⁶ Ancak bu operalar dönemin yayın organları tarafından bile eleştirilmiştir. Sonuçta 'müzik devrimi'ne zemin oluşturmak için altyapı ve kurumsal düzenlemelere daha fazla öncelik tanınacaktır.³⁷ Bu amaçla önce Joseph Marx İstanbul'a davet edilerek (1931) İstanbul Konservatuvarı'nın kuruluş, yönetim ve öğretimi için raporlar hazırlamıştır. Daha sonra 1935 yılında Paul Hindemith, Türk müzik yaşamının tesisi için Ankara'ya çağrılır. Bunu 1936 yılında Macar Bela Bartok'un davet edilmesi izler. Bartok'dan özellikle halk müziği ile ilgili değerlendirmeler alınır. Bunlar, Gazi Müzik Okulu'nda yıllarca görev yapacak olan Eduard Zuckmayer takip eder. Böylece iktidarın önce kendi müzisyenleriyle yapmayı tasarlayıp da başaramadığı değişim, yurtdışından yabancı uzmanlar getirtilerek batılı ülkelerin deney ve birikimlerinden yararlanılarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Anılan bu uzmanların yaptığı çalışmalar ve devlete sunduğu raporlar vardır.

Bu raporların dile getirdiği önerilerin bir kısmına uyulduğu, bir kısmına ise -değişik sebeplerle- uyulmadığı görülmektedir.

Müzik alanındaki devlet politikalarının etkisinin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde devlet yöneticileri, müzik açısından belirleyici bir yönlendirici tutum içerisindeydiler. Atatürk’ün yapmış olduğu bir konuşma gerekçe gösterilerek³⁸, 2 Kasım 1934’den 6 Eylül 1936’ya kadar geleneksel Türk müziği yayınları radyodan yasaklanır. Türkiye’de radyo yayınlarının 1928’de başladığı göz önüne alınırsa, halkın çok ilgisini çeken bu araçtan halkın duymak istediği müzik yayınının kaldırılması kamuoyunda çok tepki toplamış ve Türk kültür hayatında ciddi etkiler³⁹ ve tartışmalar yaratmıştır. Seçkin bürokratik çevrelerce Atatürk’e referans yapılarak uygulamaya konan bu yasak ancak 1936’da bizzat Atatürk’ün emriyle kaldırılmış⁴⁰ ve geleneksel Türk halk ve sanat müziği yeniden radyolarda yayınlanmaya başlamıştır. Yine de devletin müzik politikası başlangıçta belirlenen hedefler doğrultusundadır. Bu amaçla kurumsal, teorik ve uygulamaya dönük çalışmalar kesintisiz olarak devam etmiştir. Bunun devamı olarak ‘Mûsikî Muallim Mektebi’ çatısı altında 1940 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulmasına ilişkin yasa yürürlüğe girmiştir. Böylece çok sesli müziğin kurumlarının temelleri atılmıştır. Bu yıllarda Türk müziği eğitimi ise hiç yapılamamaktadır. Nitekim Devlet Konservatuvarı’nın kuruluş kanûnu TBMM’de görüşülürken, Türk müziği teorisi ile Türk müziği tarihinin de eğitim programlarına alınması önerisi, Cumhuriyet reformlarına aykırı bulunarak reddedilmiştir. Maalesef bu dönemde, daha sonradan biraz gevşese de 1950’li yıllara kadar yoğun bir şekilde, Türk müziği ön yargısız, objektif ve bilimsel bir yaklaşımla ele alınıp değerlendirilememiştir.⁴¹ Her ne kadar 1943’te İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Türk müziği eğitimi bir süre yapılsa da, kısa ömürlü olmuştur. Bundan sonra ancak 1975 yılında Türk müziği Konservatuvarı’nın açılması üzerine Türk müziği eğitimine geçilmiştir. Bu döneme kadar yaklaşık elli yıl içinde geleneksel Türk müziği ve halk müziği eğitimi resmî eğitim kurumlarında mevcûd değildir. 1975 yılında Türk Müziği Konservatuvarı’nın açılmasıyla başlayan ve önemli sıkıntılar içeren bu süreç hakkındaki tartışmalar hâlen devam etmektedir.

C. 'Millî Müzik' Anlayışı ve Etkileri

Kültür (özellikle de müzik), Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi hâline getirilmiştir. Diğer bir ifâdeyle kültürel alan, hedeflenen topyekün kalkınma hamlesinin en temel bileşeni olarak algılanmıştır. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yüklenmiş ve bunun sonucunda kültür ve sanat, diğer alanlarda olduğu gibi, devletin 'terbiye/eğitim' rolünün sınırları içinde görülmüştür.⁴² Böyle olunca, müzik alanındaki modernleşme süreci de çok sancılı olmuştur. Cumhuriyet her ne kadar redd-i mîrâs anlayışı üzerine inşâ edilse de müzik alanında Osmanlı'da başlayan tartışmalar Cumhuriyet dönemi boyunca da devam etmiştir. Bu zamanda yaşanan modernleşme, 'millî modernleşmeci' bir kimlikle ortaya çıkmıştı. Yeni devleti kuran kadroların her şeyden önce bir 'millet' yaratma projelerinin var olduğu ve bu projenin de temel dayanaklarından birini halk kültürünün oluşturduğunu yukarıda da ifâde etmiştik. Bu amaçla Cumhuriyet'in ilk kurulduğu yıllardan itibaren başlatılan folklor ve yerel müzik çalışmaları ile yaratılmak istenen millî şuura ve dolayısıyla millî müziğe önemli miktarda malzeme sağlanacağı husûsu, projenin mimarı olan kadrolarca ciddî şekilde umulmuş ve beklenmiştir.⁴³ Bu amaçla proje kapsamı dışında kalan müzik kültürü ve icrâ anlayışları, tasarlanan projenin aksamaması için devlet tarafından dışlanmıştır. Bundan dolayı 1920'li yıllar, müzikte 'alaturka-alafranga' çatışmalarının öne çıktığı yıllardır. Kemalist reformun sancılı kimlik oluşturma politikasının uzantısı olan bu çelişki, tarafların kararlı tutumu sonucu 1930'lu yıllara kadar uzayan süreçte müzisyenleri 'tercihleri' doğrultusunda uzlaşmaz iki kampa ayırmıştır. Bu zamanda, iktidarın müzik alanında yeni arayışlara yönelmesinin ardında hem 'devrimin ruhuna uygun' hem de "Anadolu'nun ruhuna tercüman", son tahlilde ise müziği 'salon ve hücre müziğinden meydana müziği hâline getirecek bir arama hareketi' bulunmaktadır. Mehter müziği dışında genelde kapalı bir mekân müziği olan geleneksel Türk müziğine karşı iktidar, hem geniş yığınların kültürünü çağdaş/batılı bir üslûp içinde yansıtacak, hem de kitleleri harekete geçirecek bir 'ses'in peşine düşmüştü. Söz konusu anlayış, Cumhuriyet halkçılığının kültürel açmazla-

rından biriyle, başka bir anlatımla ‘samimi’ ama ‘ilkel’ halk ve onun sanatı ile ‘sunî’; fakat ‘gelişmiş’ seçkin sanatı arasındaki bocalamayla yakından ilişkiydi. Alaturka-alafranga çatışmasına yeni bir boyut ekleyen bir bocalama içerisindeki ‘millî müzik’ tartışması, bir karmaşa ortamı yaratmış ve geleneksel Türk müziği besteci ve icrâcılarının, yapılan denemeleri ‘zeybek havası’ olarak eleştirmelerine ve bazılarınca ise geleneksel Türk müziğinin ‘çağdaş’ bir teknik ve üslûpla geliştirilmeye açık olduğunu savunmalarına yol açmıştır. Öte yandan ‘müzik devrimi’nin geleneksel Türk müziğini gözden düşürmeye yönelik tavrı, geleneksel Türk müziği câmiasının kendisini yeni siyasî rejim karşısında meşrûlaştırma ve kanıtlama çabası içerisine iterek daha ‘uygar’ bir görünüm kazanmak amacıyla ‘Avrupaî’ bir dinleti düzenine sahip olma arayışlarına yöneltmiştir. Böylece ‘çağdaş’ bir biçime bürünme kaygısı içinde, 1920’li yıllarda ama özellikle 1930’lu yıllardan sonra bir şef yönetiminde ‘belirli icrâ mekânlarında, belirli kıyafetlerle, belirli icrâ sayısı ve bazı standart kalıplarla icrâ edilen müziğe prestij kazandırma’ amaçlanmıştır.⁴⁴ Bu amaçla halk türkülerimizin çok sesli seslendirilmesi, oyun havalarımızın ise orkestra ile icrâ edilmesi çalışmaları yaygınlaşmıştır. Türküler ya piyano eşliği ile ya da bizde geleneği olmayan eşliksiz koro ile çok seslendirilmeye çalışılmıştır.⁴⁵ Kısaca iktidar, Osmanlı-Türk müziğine karşı hem geniş yığınların kültürünü çağdaş bir üslûp içinde yansıtacak, hem de kitleleri harekete geçirecek bir sesin peşine düşmüştü. Bu ilhamla bestelenen marşlar, resmî müzik politikasının temel eğilimlerini yansıtmaya açısından önemli görülmekteydi.⁴⁶

Bu amaçla daha önce Saray’ın himâyesinde gelişen geleneksel Türk müziğinin yerini, Cumhuriyet ile birlikte Çankaya’nın koruyucu buyruğu altında biçimlenen ‘millî müzik’ anlayışı dolduracaktır. Bu anlayışta eski tarz müziğe ve icrâsına pek yer yoktu. Çünkü Tanzimat ve sonrasında taraftarları artan, İttihat ve Terakki Partisi ile siyasîleşen sentez yaklaşımlarından biri, Osmanlı’nın ‘Türk olmayan’ bütün unsurlarına olumsuz bakmakta ve onları geri kalmış ‘Doğu’nun mîrâsı olarak görmekteydi. Öte yandan olumlu bir alan olarak, henüz ulaşılmamış olsa da gelecekte mutlaka bir parçası olacağımız söylenen yeni bir medeniyet olarak ‘Batı’ya işâret edilmekteydi. Yeni kurulmakta olan

Cumhuriyet'in yöneticileri hem bu yaklaşımı fikren benimsemişti, hem de onu gerçekleştirebilecek siyasî irâdeye sahipti. Nitekim müzik siyaseti ve kurumları bu sentez fikriyle oluşturulurken, yeni ulus-devlet kendi kültürel tabusunu da tanımlamıştır. Bu tabu Doğu idi. Sentez üçayaklı bir sınıflandırmayla (Batı kültürü, halk kültürü, Doğu kültürü) tarif edilmiş, bir yandan kaynaştırılacak öğelere (Batı-halk) öte yandan da reddedilecek öğeye (Doğu) işâret edilmiştir.⁴⁷ Hem Osmanlı-Türk müziğini Türk'ün öz müziği saymayıp, gerçek ulusal müzik olarak halk müziğini görenler, hem de Osmanlı-Türk müziğini 'milliyetimize mahsûs farikaları taşıyan' ulusal müzik olarak görüp, halk müziğini de bu müziğin iptidaî şekli olarak tanımlayanlar, her ikisi de, sanatta yaratıcılığın başlıca kaynağı olan etkilenme ilişkilerini reddetmişlerdir. Zîrâ Türk kimliğinin saf ve bütünlüklü bir özne olarak inşâ edilmeye çalışılması, müzik alanında bir köken arayışına yönelmeyi motive etmiştir. Bu bakımdan Türk müziğinin kökeni sorunu, Türkiye'de bir batılılaşma projesi olarak Türk ulusal kimliğini inşâ etme sürecinin yarattığı bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁸

Bundan dolayı ki 1930'lu yılların 'müzik devrimi'nin doğan sonuçlarından biri 'alaturka-alafranga' çatışmasının ikinci lehine 'çözüme' kavuşturulmasıdır. El yordamı ve 'deneme-yanılma' yöntemiyle sürdürülen bu girişimde, müzik diğer sanat dalları arasında en 'ayrıcalıklı' ama aynı zamanda müdâhaleye en açık bir alan hâline gelmiştir. Öyleki günümüze dek uzanan süreçte, iktidarlar ve onların muhâlifleri kendilerini ve hasımlarını tanımlamada, sürdüren müzik politikalarını önemli bir referans ölçütü olarak kullanmış,⁴⁹ 'çok seslilik-tek seslilik'i 'ilericilik-gericilik' tartışmalarının köşelerine iştirmişlerdi. Aynı zamanda bu dönem (1930'lu yıllar) Tek Parti yönetiminin kurumsallaşma çabalarının, başka bir ifâdeyle 'bütün güçleri tek elde toplama' anlayışı doğrultusunda devletin kültür politikasındaki düzenleyici ve yönlendirici tutumunun en üst noktalara vardığı bir dönemdir. Kendisini batılı bir ulus-devlet olarak görmek isteyen yeni Cumhuriyet de, Osmanlı-Türk klâsik müziğini neredeyse tamamen yasaklayıcı bir tutuma yönelerek, örneğin Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu gibi, halk müziği ile Batı müziğini sentezleyerek ulusal bir müzik icât etmeye gayret etmiştir. Tüm bu

girişimler toplumda farklılık işâretlerini dışlayıcı bir söyleme işlevsellik kazandırmıştır.⁵⁰ Hâliyle Kemalist iktidarın ‘kimlik’ ve ‘âidiyet’ oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir anlam atfederek, ‘devrimin’ konusu hâline getirmesinin ardında çok uluslu bir imparatorluktan ulus-devlete geçişte ona ‘millî’ ve ‘homojen’, aynı zamanda da ‘medenî’ bir tını verecek bir arayışın olmasıdır. Bu süreçte devlet ‘kurucu ve koruyucu devletleştirme’ siyaseti güderken, kimi zamanda ‘imhâ’ya yönelmekten kaçınmamıştır.⁵¹

İktidarın bu zamanda halk müziğine karşı gösterdiği ilginin temelinde ülkenin içinde bulunduğu tarımsal yapı ve kırsal nüfusun dayattığı Türkiye gerçekliği vardır. Siyasî iktidar ve onun aydınları Anadolu’ya –belirsizliğin de getirdiği bir endişe ile– yönelirken, karşılaştıkları çok kültürlü, heterojen yapı karşısında toplumsal denetimi kolaylıkla ellerinden alabilecek popüler kültürü kendi hâline bırakmak yerine, söz konusu kültürün kimi parçalarından istifâde ederek bir bütün oluşturmaya ve nihâyetinde onu ‘devletleştirme’ye çalışmışlardır.⁵² Devletin desteğiyle sürdürülen ve devletin bir politikası hâline gelen bu çalışmaların halk nazarında bir yeri olabilmesi için gerekli her türlü destek -maddî ve mânevî- sağlanmaktaydı. Batı müzik zevkinin oluşturulması için ülkenin her köşesinde 1932’de açılan Halkevleri vâsıtasıyla amatör müzikçiler yetiştirilmiş, devletin resmî politikası doğrultusunda çalgı dersler verilmiş, korolar kurulmuş, küçük orkestralar oluşturulmuştur.⁵³ Bu şekilde halk devlet nazarında çok sesliliğe alıştırılmaya çalışılmıştır.⁵⁴

Devletin Batı müziği tarzındaki çalışmaları desteklemesi ve bunları ‘millî müzik’ politikası çerçevesinde değerlendirilmesi, bir müddet sonra alaturkacıların iktidarın organik müzisyenlerini fırsatçılıkla suçlamasına yol açarken, devlet desteğini bulamayan ve devlet politikalarında yeri olmayan geleneksel Türk müziği de resmî politika karşısında hızla itibar kaybedecektir. Nitekim yapılan adlandırmalarla geleneksel Türk müziği Kemalist entelijansiya tarafından ‘Bizans aksiyonu’, ‘meyhane müziği’ ‘divan müziği’, ‘enderun müziği’ gibi adlandırmalarla küçümsenmiş,⁵⁵ sert eleştirilere tâbi tutulmuş⁵⁶ ve devletin desteğinden mahrum bırakılmaya çalışılmıştır. Böylece batılılaşma politikalarıyla, güçlü ve uzun bir geçmişe sahip zengin Türk müziğinin⁵⁷ teorisi gelenek-

sel temellerden çok, Batı müziği örnek alınarak 'canlandırılma'ya çalışılmış, ancak pek çok noktada bu iki tür pratikte bağdaştırılamamıştır. Yanlış temeller üzerine kurulan bu teori meselesi⁵⁸ şu anda bile bazı müzisyenlere göre sıkıntıların en önemli noktalarından birisini teşkil etmektedir.

Devletin resmî 'millî müzik' anlayışı ve geleneksel Türk müziği ve halk müziğine yönelik tavırları (radyodan yayınların yasaklanması gibi) karşısında halk, kendisine en yakın müzik olarak gördüğü Arap müziğini (radyolarını) dinlemeye başlarlar. Gerek Arap radyoları, gerek 1936'dan 1948'e kadar Türkiye'ye giren ve sayısı bazı kaynaklara göre bini aşan Mısır filmleri, Türk halkının müzik ihtiyacını giderme aracı vazîfesi görmeye devam etmiş ve resmî ambargodan dolayı halkın müzik zevkinde büyük ölçüde değişiklik yaşanmasma sebep olmuştur.⁵⁹ Mısır filmlerinin fevkalâde ilgi görmesi üzerine zamanın Matbuat Umûm Müdürlüğü, bu filmlerin Arapça sözlü müzik ile gösterimini yasaklamıştır. Ancak bu tarz yasak çoğu diğer yasaklar gibi ters bir sonuç vermiştir. Bu dönemde Türkçe söz yazılan Arap ezgileri yurdu baştanbaşa sarmış, hatta Güney Doğu Anadolu'da halk müziğinin içine kadar sızmayı başarmıştır. Müzikteki bu değişim ile Türk müziğinde yepyeni bir uygulama dönemi başlamıştır. Bu dönemde revaçta olan eserler 'adaptasyon' şarkılarıdır.⁶⁰ Bazı müzisyenler, Mısır filmlerinin Arapça sözlü müziklerini Türkçe sözlerle düzenlemiş aynı tarzda yeni bestelerle üretmiş ve bu yolla büyük ün ve servet sağlanmıştır. Daha sonra özellikle 1970'li yıllarda çok yaygınlaşacak olan 'arabesk' modasının ve benzeri tarzdaki müziklerin alt yapısı da aslında bu dönemde atılmıştır.⁶¹

Böylece 1950'li yıllara kadar olan dönemde ortaya çıkan tablo; halkın ne sentez doğrultusunda Türk müzisyenler tarafından bestelenen çok sesli eserlere, ne de klâsik Batı müziği örneklerine büyük ilgi gösterdiği yönündedir.⁶² Aksine halk yabancı istasyonları, özellikle Arap müziği yayınlarını dinlemeye başlamışlardır. Bu durum bize müzikte Doğu-Batı sentezi fikrinin en önemli eksiği olan popüler müzik boyutunun eksikliğini göstermektedir. Cumhuriyet'in başlangıcındaki reformlar ile birlikte sentez projesinin ciddi müzik boyutu tamamdır; ancak kolayca dinlenip, kulak alışkanlığı kazandıracak çok sesli popüler bir form hiç dü-

şünülmemiştir. Bu alanda ciddîye alabilinecek birkaç çabadan biri olan operetler ve yerelleştirilmiş tangolarda ciddî müzik yanlısı seçkinler tarafından beğenilmemiş ve 'avam'î bulunmuştur. Zâten bu müzikal formlar da kısa sürede ya ortadan kaybolmuş ya da resmî çevrelerin tabîriyle 'alaturka'laşmışlardır.⁶³

D. Müzikte Demokratikleşme

1950'li yıllar Türk siyasal yaşamında çok partili yaşamın başladığı yıllardır. Bu zamanda siyasal alanda başlayan çoğulculuk, başka alanlara da yansımış ve bu döneme kadar yoğun olarak yaşanan devletçi uygulamalar yavaş yavaş gevşemeye başlamıştır. Türk siyasal yaşamındaki bu değişim, müzik alanına da yansımış, Türk müzik yaşamı tür bakımından hızla çeşitlenip, zenginleşmeye başlamış, geleneksel Türk müziği ezgi ve formların kullanım alanları artmış ve yaygınlaşmıştır.

Popüler müzik alanında 1930'lu yıllarda başlayan gelişmelere bakıldığında sadece, 'ciddî' müziğe yönelen sentez projesinin tasarladığı müzik devriminin başarısızlığının kanıtı popüler müzik alanında ortaya çıkan gelişmelerdir. Bu dönemde geleneksel Türk sanat müziğinin radyolar tarafından dolaylı olarak desteklenmesi, müzik devrimi açısından şaşırtıcı olsa da zorunlu bir gelişmenin sonucudur. Şehirli bir beğeniye yansıtan, ancak Osmanlı kökenli olan bu müziğin yayın saatleri zamanla artmış, bu müziğin sanatçıları için kadrolar açılmış ve bizzat kurum (radyo) tarafından eğitime başlanılmışlardır. Bunun nedeni ise halkın bu müziğe gösterdiği olağanüstü ilgidir. Arap filmleri ve radyoları ile toplumsal alanda başlayan değişime karşı devletin tutumu, geleneksel müzikler alanındaki katı politikalarında bazı değişiklikler yaparak karşılık vermesi olmuştur. Devletteki bu değişim, tekke ve zâviyelerin kapatılmasıyla işsiz kalan dinî müzik temsilcileri ve bestecileri için de yeni iş alanlarının doğmasına yol açmıştır. 1950'li yıllarla başlayan müzikteki yeni akımda, Osmanlı geleneğinden gelen müzisyenler, daha ticarî ve popüler besteler yapmaya, yeni bir kulak zevki oluşturmaya başlamışlardır. Böyle bir gelişmenin ortaya çıkması resmî olarak tasarlanan müzik projesinin yerleşmesi yönünden daha sonraki yıllar açısından büyük engel teşkil etmiştir.

Toplumsal alanda meydana gelen değişmelerin elbette müzikte de yansımaları olmuştur. Yeni dönemle birlikte müzikte yeni bir akım doğmuştur. Bu akım 'serbest icrâ' tarzı idi. Bu tarz ise bir sentezden ziyâde, aslında bir modernite tavrı olup, aynı zamanda bize geleneğin nasıl bir popüler tarza dönüştüğünün de müziksel ve toplumsal ipuçlarını vermektedir. Her şeyden önce 'serbest icrâ' müzisyenin bireysel tarzına izin verdiği için hem beste yapma tekniklerinde, hem de icrâda yeni bir özgürlük alanı yaratmıştır. Yeni durumla şarkıcı artık şarkıyı söylemektedir, yani kendi yorumunu ortaya koymaktadır. Hâlbuki Osmanlı geleneğinde önemli olan şarkının 'okunması'ydı. Yani bestenin 'orijinal' hâli ile tekrar tekrar okunmasıdır. Burada eserin orijinal hâline sadâkat esâstır. Bu noktada 'özgür icrâ' ile daha sonra belli bir dönem Türk müzik yaşamında çok etkili olan arabesk arasındaki ilişki iyice ortaya çıkar. Nitekim Orhan Gencebay, yeni müzik tarzını oluşturmada (arabesk) 'serbest icrâ' deneyimlerinden oldukça yararlandığını ifâde etmektedir.⁶⁴

1950'li yıllar aynı zamanda Türkiye'nin dışa açılma açısından da bazı gelişmeler gösterdiği yıllar olmuştur. Yeni dönemin yöneticilerinin hedefi Türkiye'yi bölgede 'küçük bir Amerika' yapmaktır. Bu açıdan Amerika ile yoğun ilişkilerin başladığı dönem olması dolayısıyla, Türkiye'nin sosyal ve kültürel yaşamında da Amerika'nın etkisi çok yoğun olarak hissedilmekteydi. Özellikle 50'li yıllardan itibaren popüler kültür, NATO üyeliği, Marshall yardımı ve Hollywood filmleri eşliğinde, iç göçe marûz kalan yeni Türkiye'nin şehir hayatına yayılır. Bu süreçte büyükşehir sakinleri için yeni eğlence seçenekleri ve müzik tarzları ortaya çıkar. Hollywood yıldızları tanınmaya, Amerikan müziğinin örnekleri radyolarda çalınmaya ve yerli gruplar tarafından taklit edilmeye başlanır. Aslında dinlenen müzik Batı'nın çok sesli popüler müzik örnekleri ve orkestrasyonudur. Ama yine de dönemin müzikteki popüler yıldızları 'serbest icrâ' şarkıcılarıdır. Yani şehir hayatında her iki müzik de aynı anda dinlenmekte ve beğenilmektedir. Alaturka ile alafranga arasında bu yıllarda bir denklik olduğu gözlenmektedir. Gazinolarda önce alafranga müzikler dinlenmekte, daha sonra ise alaturkacılar sahne almaktadır.⁶⁵ Yani bu dönemde, Türkiye'nin siyasî ve kültürel yaşamında önemli değişmeler yaşanmaya başlanmış, devlet eliyle 'millî müzik' yaratma

hedef ve formülasyonu bir daha açılmamak üzere kapatılmıştı. Dönemin siyasî tercihleri ve kavrayışı bağlamında, geleneksel müziklerimizin önüne getirilen ‘Türk’ sıfatıyla (Türk sanat müziği ve Türk halk müziği gibi) millî müziğimizin zâten var olduğu da tescil edilmiştir.⁶⁶

Türkiye’de 1950’de başlayan çok-partili siyasal yaşama 1960 yılındaki askerî darbe ile son verilir. Yeni bir anayasanın hazırlandığı bu dönemde, gelişen siyasî hareketler, konjonktürün de etkisiyle, müzik alanında yeni bir bağlaşıklık bulur. Yeni-ulusçuluk ve bağımsızlık fikirleriyle dolaylı da olsa kan bağı olan bu hareket Anadolu-pop denen ilginç sentez müziğinin doğmasına yol açar. Anadolu-pop devletin ciddi müzik projesindeki sentez fikriyle, yani halk müziğinin batılı tekniklerle çok seslendirilmesi düşüncesiyle akrabadır; aralarındaki tek fark bu kez sentezin ciddi müzik değil, ama popüler müzik alanında gerçekleştirilmesinin amaçlanmasıdır. Anadolu-popun birçok örneği politik mesajlar içermekte ve bu mesajlar kitlelere yönelik olmaktadır. Bu nedenle Anadolu-Popa popüler müzik alanında Doğu-Batı sentezi de denebilir. Belki de erken dönem Cumhuriyet yöneticileri, müzik devrimi projesine böyle bir popüler müzik versiyonu da ekleselerdi daha başarılı sonuçlar alabilirdi.

Yine bu dönemde (1960) yaratılan ve aslında 1930’lu yıllardaki ‘adaptasyon’ uygulamasına benzerlik gösteren ‘aranjmanlar’ ise 1950’lerde müzik alanında meydana gelen kulak alışkanlıklarından sonra gündeme gelebilmiştir. Anadolu-pop politik mesaj içerirken, aranjman özünde apolitik bir müzik olup, böyle bir kaygı taşmamaktadır. Bunlar batılı ve çok sesli bir müzikal yapıyla oluşturulduğu için, yayın tekeline sahip olan devletin radyo ve televizyonunda (TRT) denetimleri kolayca aşabilmektedir. Hatta TRT bu müziğe bir isim takarak (Türk hafif müziği), yayın programında devamlı yer vermiştir.⁶⁷ Ne var ki, bu müzisyenlerin İstanbul’un yabancı okullarında okumaları, yurt dışında seyahat ve okuma fırsatı bulmaları ve ayrıca 1960’lı yıllarda orta sınıf gençlerin politik radikalleşmesi, Türkiye’nin kültürel hayatını etkilemiş ve onun renklenmesine yol açmıştır. Özellikle gençliğin Avrupa’nın ve Amerika’nın sistem karşıtı kültürü ile özdeşleşmiş olması, bu hareketlere Türkiye’den özgül bir katkı yapma ve

Türkiye’de de dinamik ve radikal bir sistem karşıtı müzik kültürü yaratma yönünde güçlü bir arzu doğuruyordu.⁶⁸ TRT’nin radyo ve televizyonlara en harcıâlem grupların çıkmasına izin vermesi, bu insanlardaki misyon duygusunu daha da güçlendiriyordu. Ayrıca dönemin atmosferi de biraz buna uygundu.

1960’lı yıllar gerek dış ve gerekse iç konjktür itibariyle siyasal olayların, hareketlerin yaşandığı yıllardı. Bu yıllardaki toplumsal hareketlerin siyasî, iktisâdî ve sosyo-kültürel yönden birçok sonuçları olmuştur. Türkiye’de bunun yansımaları görmek mümkündür. Nitekim bu zamanda müzik alanında değişik türler, akımlar ortaya çıkmıştır. Aranjman, Anadolu-pop, Türk hafif müziği gibi müzik türlerinin yanında, çok daha başarılı olacak bir başka Doğu-Batı sentezi 1960’lı yılların sonunda ortaya çıkmış ve popüler müziğin yeni standardını oluşturmuştur. Bu müziğin adı ise ‘Arabesk’tir.

Arabeskin ortaya çıkışının 1960’lı yılların sonunda olması hiç de rastlantı değildir. Artık ‘batılı’ müzik ve çok seslilik tanınmakta; aranjman ve Anadolu-pop örnekleri sayesinde yabancı dil bilmeyen Türk izleyicilere kendi dillerinde seslenilebilmektedir. Ama bu müzik formları kullanılan çalgılar açısından hâlen yabancıdır. Anadolu-popta kullanılan saz bile henüz dekoratif bir etki yaratmakta, müzikle tam bir sentez sağlayamamaktadır. Aslında gereken hem ‘serbest icrâ’nın deneyimlerini, hem de batılı çalgıları bir potada eritebilen bir müziktir. İşte burada Orhan Gencebay’ın geliştirdiği sentez devreye girer.⁶⁹ Bu sentez Türk kamuoyunda daha sonraki yıllarda çok tartışma konusu olacak olan arabesk akımıdır. Aslında Arabesk akımı, müziksel bir Doğu-Batı sentezine tekabül eder. Zîrâ arabesk projesinde ‘serbest icrâ’da olmayan çok önemli bir özellik vardır. O da; bu müziğin Batı müziği çalgılarına, yorumuna ve formatına açık bir yapıda olmasıdır. Bu açıdandır ki ister şansızlıkla ister yanlışlıkla olsun, arabesk olarak adlandırılan bu müzik farklı bir açılım sunarak halk arasında çok popüler olmuştur. Özü ve sözü ile Doğu felsefesini yansıtmakla birlikte, aslında geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziği ile Osmanlı’nın son dönemlerinden beri gittikçe artan dozda Türk toplumuna girmiş olan, ancak asıl son yıllardaki pop (hafif müzik) aracılığıyla geniş halk kitlelerine inebilmiş ve Batı

müziğinin bir sentezi olarak karşımıza çıkmıştır.⁷⁰ Bir sonraki bölümde daha geniş bir şekilde ele alacağımız arabesk müzik çıkar çıkmaz müzik piyasasının yapısını değiştirir ve büyük bir başarı kazanır. Besteci ve şarkıcıların hiçbir politik tavrı olmasa da, müziğin kendisi politik bir mesaj olarak algılanır ve çeşitli saldırılara marûz kalır. Zâten ‘arabesk’ adı⁷¹, aşağılama içeren bir niteleme ile, ‘aydınlar’ tarafından –bu müziğin teorisyenlerinin isimlendirmelerinin dışında- bu müziğe verilmiştir. Bu müziğe karşı oluşan tepki, aslında devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan müzik devriminin bir tür iflasının kanıtı olmasındandır. Bu yüzdendir ki medyada yayın tekelini elinde tutan TRT tarafından hemen yasaklanır, seçkinler ve ‘aydınlar’ bu müziği ‘yoz’ olarak nitelerler ve halk tarafından dinlenilmemesi için ellerinden geleni yapmaya başlarlar. Ancak bu tür engelleme çabaları arabesk müziğinin daha da güçlenmesine ve 70’li yıllardaki tek popüler müziğe dönüşmesine, kendi yıldızlarını, sinemasını yaratmasına yardımcı olmaktan ileri gitmez. 80’li yıllara gelinceye kadar, arabesk müziğin temsilcileri, kaset-plak yapımcıları ve piyasayla kurdukları güçlü ilişki sayesinde inanılmaz bir popülerite kazanmış ve büyük rantlar elde etmişlerdir. Kuşkusuz arabesk müziğin bu derece yaygınlaşmasında, resmî ambargoya rağmen kaset teknolojisinin getirdiği üreme ve satın alma etkenlerini de göz önünde bulundurmamak gerekir.

1980’li yılların başı Türkiye’de siyasal yaşamın zorunlu bir şekilde tatile girdiği, demokratik yaşamın askerî darbe ile kesildiği yıllardı. Bu zamanda gerek global alanda meydana gelen değişimler, gerekse askerî dönem sonrası içeride ortaya çıkan değişimler ve talepler, Türkiye’yi dışa açık ve dışarıyla entegrasyona giden bir tutum içerisine koymuştu. Bu tutum eski tarz siyaset ve alışkanlıklarda da değişmeyi veya yumuşamayı –bir bütün olarak- getirmişti. Bu durum, 1980 öncesi kurumsal ve toplumsal alanda yaşanan bazı değişikliklerle, işâretini daha önce vermişti. 1975’de kurulan ve 1976’da öğretime açılan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, bu gelişmelerin başlangıcında yer almaktadır. Nitekim bu konservatuvarın kuruluşu ve daha sonraki yıllarda geleneksel müziğin başka türleri için de başka konservatuvarların açılmasının da bunu izlemesi, devlet eliyle alaturka ya da yerli müziğe en büyük yatırımların yapılmasından dolayı altın yıllar olarak da nitelenmektedir. Kimileri devletin müzik siyasetindeki

değişimi, Atatürk devrimlerine ve onun bir parçası olan ‘müzik devrimi’ne aykırı bularak karşı çıkarken⁷²; kimileri de bu durumu devletin irrasyonel tutumunu bırakması ve yerli müziğin yeniden doğuşu olarak nitелеmektedir.⁷³

Devletin müzik siyasetindeki bu değişimi, müzikal alanda ortaya çıkan gelişmelere daha toleranslı yaklaşımı ve müdahâlesizliği, müzik alanını kendi doğal mecrasına bırakışı ve 80’li yıllardaki eğlence kültürü, arabesk ile Türkçe sözlü aranjman müzik arasındaki duvarların yıkılmasına yol açtı. Özal’ın TRT’de başlattığı kadrolaşma, devletin yeniden yarattığı Anadolu geleneğine karşı kentsel sanat müziği geleneğine artan ölçüde bir öncelik tanınmasına ve bir dizi arabesk şarkıcının devlet televizyonunda canlı yayına çıkmasına yol açtı.⁷⁴ Bu durum arabesk ile Türk pop müziği arasındaki farkın arabesk müzik lehine iyice azalmasına ya da arabesk müziğin dünyasının Türk pop müziğinin dünyasına dönüşmesine yol açmıştır. Yeni dönemde müzik alanında başlayan bu değişimle ortaya çıkan yeni pop müziği, aslında ‘güncelleştirilmiş’ bir arabeskle karşı karşıya kaldığımızı işaret etmektedir.⁷⁵ Zâten Türkiye’nin kültürel ortamı adına, 80’li yılların önemli karakteristiği ‘popülerleşme’dir. Popülerleşme eğilimlerinin gelişmesiyle, yerel müziklerde de, önceki dönemlerden farklı olmak üzere, yerel özelliklerin/ezgilerin ticârî anlamda daha büyük getiriler sağlaması mümkün olmuştur.⁷⁶ Bu arada, bu dönemde Türk müziği ile ilgili araştırma ve yayınlarda önemli sayılabilecek bir artış da görülmektedir.

1990’lı yıllarda Anayasa’da var olan TRT yayın tekelinin kaldırılması, özel radyo ve televizyon kanallarının kurulması, bunun yanında bir takım müzik icrâ ve çalışmaları yapan derneklerin açılması, Türkiye’deki müzik yaşamında türler arasında var olan setlerin biraz daha yıkılmasına yardımcı olmuştur. İlginç bir nokta olarak 80’li yıllar sonrasında gelişen müziğe dayalı çalışmaların büyük bir bölümü, popüler eğilimler doğrultusunda, aranje edilmiş, çok seslendirilmiş icrâlara daha çok ilgi gösterir olmuştur. Bu anlamda yerel olanla, yabancı olan, yani ‘öteki’ arasındaki sentez arayışlarının sayısında büyük bir artış söz konusudur. Bir başka önemli özellik ise bu dönemdeki müzisyenlerinin hiçbirinin ‘millî müzik’ yapmak gibi bir iddiâ ya da amaç sahibi olmaması-

dır. Aksine yerellikler ve farklılıklar daha çok prim yapmaktadır.⁷⁷ Günümüze kadar geçen süreye baktığımızda, gelenekten yararlanarak çağdaş sentez ortaya koyma çalışmalarının farklı müzik türleri için artış gösterdiği görülmektedir. Nitekim bu dönemden sonra (1980) artık her pop müziği parçasında alaturka ezgi duyulmakta, arabesk şarkıcılar pop söyleyebilmekte, müzik türleri arasında var olan geçişler, ilişkiler artmış durumdadır. Özenme ve öykünme aşamalarının geride bırakılarak, daha özgün bir tür niteliği kazanan Türk pop müziği özellikle 1980’li yılların ikincisi yarısından itibaren büyük bir patlama yapmıştır.⁷⁸ Devlet ile geleneksel müzik ve arabesk arasındaki kavga neredeyse bitmiş ve artık arabesk ve diğer tür Türk müziği sanatçıları da ‘Devlet Sanatçısı’ ünvanı alabilmektedir. Müzikteki Doğu-Batı sentezinin devletin çizdiği yönde değil de, kendi doğal akışı içinde en görkemli bir şekilde Türk pop müziği adı altında gerçekleştiğini görüyoruz. Çünkü 90’lı yıllara doğru ve sonrasında Türkiye’de genç kesimin son bölümde geniş bir şekilde ele alacağımız yeni bir pop müzik rüzgârına kapıldığı gözlenmektedir. Bu kesime göre müzik, tıpkı döneme damgasını vuran siyasal anlayış gibi içinde her türlü eğilimi barındırmalıdır. Bu anlamda yerli popun içinde her türlü (halk, arabesk, sanat, rock, Akdeniz, İspanyol, Latin, Uzakdoğu vs.) unsurun bir arada bulunması sağlanmaktadır. Pop müzik alanında bir anda bütün türlere, eğilimlere açık oluş, arabesk müzikçileri de etkilemiş görünmektedir. Bu değişimden onlar da nasîplerini almışlar ve popülerleşme sürecinde arabeskte ilk çıkışındaki özelliklerini kaybetmiş duruma gelmiştir.⁷⁹ Toplumsal alanda meydana gelen bütün bu değişimlere rağmen, devletin Türk müziğine karşı süren olumsuz tavrın izlerinin silinmesi tamamıyla söz konusu değildir. Geleneksel müziğimizle ilgili eğitim çalışmaları için bir takım konservatuarlar açılrsa, eğitim çalışmaları 1980 sonrasında günümüze kadar artsa da Doğu-Batı kutuplaşması azalarak da olsa devam etmektedir. Bu durum müzik alanındaki türler açısından çalışmalar yapan müzisyenler arasındaki işbirliği yollarının yeterince açılmadığını ve belli bir taassubun hâlâ yaşatıldığını göstermektedir. Ancak bu tartışmalarda devletin başlangıçtaki tutumu toplumsal alanda bir yankı yapmamakta ve değişen Türk toplumu da bu tarz anlayışa günümüzde pek prim vermemektedir.

Sonuç

Müzik bütün sanat ürünleri gibi her kültürün kendi öz mantığı ve semantiği ile konuştuğu bir dildir. Bu yüzden hiçbir müzik evrensel değildir. Kötü besteci ve yorumcularını genelleştirip herhangi bir müziği 'ilkel, çağın gerisinde, meyhane mezesi' gibi nitelermelerle kendi toplumunun gözünden düşürmeğe çalışmak ne kadar kabûl edilemez ise, yabancı bir müziği, iyi besteci ve yorumcularını genelleyip 'gelişmiş, çağdaş, evrensel' diye millî müziğin yerine yerleştirmeye çalışmak da o derece hayâlidir. Şunun iyi bilinmesi gerekir ki, evrensel müzik diye bir şey yoktur, olmaz da. Dünyada insan toplulukları, milletler vardır. Sözelimi Latin kökenli diller konuşan ülkelerin (İtalya, Fransa, İspanya vs.) farklı dil edebiyatları olduğu gibi, ortak teorik esâsları olsa bile, karakter bakımından çok farklı müzikleri de vardır. Bu açıdan geleneksel müziğimizin evrensel müzik düzeyine çıkartılacağı iddiâsıyla kendisinden tamamen farklı olan Batı tekniğiyle işlenmesi, suyla zeytinyağının birbirine karıştırılma çabasından başka şey değildir. Çünkü Türk müziğinin ses sistemi ile Batı müziğinin ses sistemi farklı bir yapıya sahiptir. Bu yüzden ki, bu farklı yapıları birbirine uydurma çalışmaları, bütün devlet imkânlarının arkasında olmasına rağmen başarısızlıkla sonuçlanmış, ortaya Türk zevki ve kulağı için tahammül edilmesi mümkün olmayan, batılı için ise acemice ve beceriksizce düzenlenmiş, değersiz özentilerden başka pek de bir şey çıkmamıştır. Yani alafranga müzik taraftarlarının Cumhuriyet tarihî boyunca yaptıkları üretim, Batı sanat dünyası açısından da pek önemli olmamıştır. Yıllarca devlet zoruyla, içeride ve dışarıda bu denemeleri dinletmek için harcanan büyük meblağlar, sonuca ulaşmış değildir. Çünkü başlangıçta millî devlet, millî müzik anlayışının özü olarak görülen yerel müzikler, önce tek bir tip 'Türk halk müziği' olarak algılanmış ve çağdaş millî müziğin temel harcı anlamında değerlendirilmek istenmiştir. Ancak yaşayan yerel müzik geleneklerindeki çeşitlilik ve bölgesel anlamdaki icrâ farklılıkları, bu anlamda tek tipleşmeye hiçbir dönemde el vermemiştir.

Devletin müzik alanındaki bu katı politikası kamuoyunda hep tartışma konusu olmuş; toplumsal alanda kutuplaşmayı artırmıştır. Oluşturulan yeni müzik politikaları doğrultusunda Cumhuriyet tarihinin önemli bir kısmında müzik, tarihinden, çağından ve içinde yaratıldığı toplumsal ortamından kopartılmış durumda idi. Müziğe, yaşanan toplumsal ortamdan kopuk bir şekilde yaklaşılmıştır. Oysa gerçekte mesele Türk müziği-Batı müziği meselesi değildir. Yine aynı şekilde alafranga-alaturka ya da ‘çok seslilik çağdaşıktır, tek seslilik çağdışıdır’ meselesi de değildir. Müzik gibi uluslararası bir dil olma özelliğine sahip olan sanatı bu tür kısır ve dar tartışmaların içine çekmenin hiçbir anlamı olmayıp, sanatsal açıdan bir değeri de yoktur. Müzik müziktir. İsteyen sevdiği müziği dinler ya da dinlemez. Bütün bunlar insanın özgür irâdesiyle ilgili olup, hiç kimsenin, bu devlet bile olsa, bu tercihlere müdâhale etmeye veya onları eleştirmeye hakkı yoktur. Üzücü olan şey, insanlara bir şeyleri zorla kabûl ettirmeye çalışmaktır. Cumhuriyet tarihî de -özellikle belli dönemlerde yoğun bir şekilde- bu tür zorlamalarla doludur. Hâlbuki nerden gelirse gelsin, hangi istikamette olursa olsun, sanatta, hele müzik sanatında ideolojilik baskılara yer yoktur. Sanat ve sanatkâra ancak içinde serbestçe gelişebileceği, faâliyetini icrâ edebileceği ortamı hazırlamak, ilgi göstermek ve teşvik etmek gerekir. Siyasal karar alma yoluyla onlara ne yönde çalışma yapacakları gösterilmemelidir. Buna hiç kimsenin hakkı yoktur, olmaması da gerekir. Hiçbir durum, sanat ve sanatkâra müdâhaleyi haklı çıkarmaz. Elbette sanatkâr da toplumun her ferdi gibi, o toplumun kanûnlarına ve nizâmlarına bağlıdır ve onların çizdiği çerçeve içinde yaşar ve çalışır. Fakat sanat dünyasında geçerli tek kanûn ve nizâm, sanatkârın hür irâdesi ve sanatın kendine mahsûs kanûnlarıdır. Hatta o kanûnlar bile sanatkârın irâdesi ve yaratıcı gücüne göre aşılabılır, değişebilir. Sanata ve sanatkâra, sanat dışı çevrelerden yapılabilecek herhangi bir müdâhale sanata ve sanatkâra çıkarılan ‘ölüm fermanı’ demektir. Bu bakımdandır ki müziğin temel ilişkileri, besteci-icrâcı-dinleyici arasındaki ilişkilerdir. Ancak bu ilişkilerin sağlamlığı ve sağlıklı işleyişi bir ülkenin müzik hayatını canlı ve verimli kılar.

Günümüz Türk toplumunun müzik zevki artık büsbütün çeşitlenmiş, dallanıp budaklanmıştır. Merkezî bir müzik artık toplum-

da yoktur. Cumhuriyet'in başında olduğu gibi kategorize edilmiş iki müzik türü değil; bugün bir çok müzik türü vardır. Aslında Cumhuriyet'in ilk otuz-kırk yılında bile, merkeze yerleştirilen iki müzik türü yekparelik göstermemiştir. Gerek müzik türleri, gerekse müzik zevki içindeki ayrışmalar, başkalaşmalar ve farklılaşmalar daha o dönemde mevcuttur; ama dönemin ideolojisi bunu gizleyebilmiştir. Gizlenen bu farklılaşmalar müzikte demokratikleşmeyle beraber tekrar su yüzüne çıkmaya başlamış, bu arada buna yeni türler de eşlik etmiştir. Nitekim 1960'lı yılların ortasından sonra ortaya çıkan günümüze kadar meydana gelen değişmelerle bu durum gözler önündedir. Toplumsal alanda meydana gelen değişmeler, devletin bu alandaki politikalarında da değişiklikler yaratmıştır. Daha önce örgün eğitim kapsamında olmayan geleneksel Türk müzik türleri, ilk kez 1975'te açılan Türk Müziği Konservatuvarı ile çeşitlilik göstermeye başlamış, sonraki yıllarda da diğer geleneksel türleri de kapsayacak şekilde benzer okullar açılmaya devam etmiştir. Bu durum, artık müziğe siyasal endişelerle değil de, daha rasyonel bir bakış açısının sanatsal yönden bakışın, öne çıktığının da işâretidir. Devletin bu alandaki rasyonel bakışının, müziğin iyi bir anlatım aracı olarak öğretilmesinde eksiklerin olmasına rağmen gerçekleştirilmesi demektir. Böylece gerek devlet içinde, gerekse toplumsal alandaki değişmelere batılâşma sürecinin yarattığı, aslında doğal sayılması gereken bir olgu olan, ancak 1920'li yıllarda resmî ideolojinin elinde daha da keskinleştirilmesiyle bir dönem şiddetlenen, alaturka-alafranga ikililiği aşılmıştır. Yanlış bir biçimde ortaya sürülmüş bir sorun üzerinde kopan bu tartışma günümüzde anlamını büsbütün yitirmiş, müzik sanatı yönünden halk katında da geçersizleşmiştir. Eski kutuplaşmayı tekrar canlandırmak isteyenler çıksa bile, bu tarz tavırlar toplum nazarında itibar görmemektedir. Zîrâ günümüzde en dikkate değer gelişme müzikte merkezin parçalanması, yerini çoğul, hem de karmaşık bir yapıya terk etmesidir. Ayrı ayrı müzik türleri söz konusu olup bunlar, birbirinden bir şey alan, birbirlerine bir şeyler veren, birbirlerini reddetmeyen türlerdir. Bu yüzdendir ki, artık Doğu müziği-Batı müziği sözleri anlamsızlaşmış, bu tanımların içeriği boşalmıştır. Bir başka deyişle, devletin müzik siyaseti çerçevesinde siyasal ve kültürel alanda uygulamaya konan zorlamacı sentez fikirlerine karşı toplum ken-

di araçlarıyla direnmiş ve sonunda el yordamıyla da olsa kendi sentezini yaratabilmiştir.

Kısaca, erken Cumhuriyet dönemindeki müziğe ilişkin kültür siyasetleri, belirli bir tutarlılık, eşgüdüm ve süreklilik içermiştir. Ancak tüm bu çabalar doğrultusunda basın-yayın alanındaki destek ve sıkı denetime rağmen, devletin desteklediği çok sesli klâsik Batı müziği ve Türk besteciler tarafından bestelenen benzer eserler halk tarafından beğenilip tutulmamıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, müzikteki ‘modernleşme’ projesinin temel kurgusunda aranabilir. Bu kurgu, aynen diğer alanlarda olduğu gibi, seçkin, yukarıdan aşağı ve oldukça otoriter bir tarzdadır. Şehirde var olan müzik Osmanlı müziği diye önemsenmemiş, daha çok yeni müzikle ilgili olarak halk müziği (kırsak kökenli) kaynak olarak önemsenmiştir. Ancak bu durumda kırsal kökenli olmayan, kırsal kökenlilerden habersiz bestecilerle, halk müziği ve Batı müziği kaynaştırılmaya çalışılmıştır. Tüm bu çabalar, müzik alanında bir açılım yaratmaktan ziyâde fakirleşmeyi artırmıştır. Bu açıdandır ki, devletin bu alandaki müdâhaleciliği ortadan kalkmalıdır. Zîrâ devlet endeksli olarak alaturka-alafranga, Doğu-Batı, tek sesli-çok sesli vs. terimlere müzik alanında yaşanan çekişmeler ve düşman kampların yaratılması, müzikal anlamda kimseye fayda sağlamamış, hatta zarar vermiştir. Bu açıdan türler arasındaki farklılıkları bir üstünlük belirtisi olarak nitelememek gerekir. Sözelimi çok seslilik bir üstünlük belirtisi, bir medeniyet alâmeti olmadığı gibi, tek seslilik de bir eksiklik, bir ayıp, bir kusur değildir. Tek seslilik ya da çok seslilik husûsiyet olup, birer ifâde vâsıtasıdır. Bu açıdandır ki bestekârlar diledikleri ifâde tarzlarını kullanmada tamamen hür olmalıdır. Bu konuda devletin müzikal alana müdâhil olması ve yol göstermesi gereksizdir. Nitekim tüm Cumhuriyet tarihî boyunca yukarıdan aşağıya gerçekleştirilmek istenen müzik devriminin tümüyle bir hayâlden ibâret olduğu, bugünden geçmişe bakıldığında daha net anlaşılabilmektedir. Yerel müzikleri dönüştürme çabalarında resmî güdülemeler ve programlardan ziyâde, piyasa koşullarının belirlediği arz-talep uygulamalarının daha fazla öne çıktığı ve etkin olduğu görülmektedir. Yani merkezî otoritenin yönlendirdiği durumdan, piyasa koşullarının ve aktörlerin yönlendirdiği duruma geçişi yaşamaktayız. Hatta bu geçişin tamamlandığı bile söylenebilir.

Notlar

- 1- SU, Süreyya; “Türkiye’de Batılılaşma Sürecinin Bir Tezâhürü olarak Müzikte Kimlik Sorunu”, **Toplumbilim**, Sayı 12, Mayıs 2001, s.57
- 2- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.58
- 3- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.58
- 4- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.57
- 5- PAÇACI, Gönül; “Cumhuriyetin Sesli Serüveni” **Cumhuriyetin Sesleri**; Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999 s.10
- 6- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.58
- 7- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.58
- 8- ÇETİNKAYA, Yalçın; **Müzik Yazıları**, Kaknüs Yayınları, İstanbul 199 s.65
- 9- KÜTÜKÇÜ, Tamer; “Batı Müziği ve Millî Mûsikîlerin “Modernizasyonu”, **Türk Edebiyatı**, Sayı 390, 2006-4, s.70.
- 10- PAÇACI, Gönül; **a.g.m.**, s.10
- 11- İLYASOĞLU, Evin; “Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği” **Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1999, s.70
- 12- PAÇACI, Gönül; **a.g.m.**, s.11
- 13- İLYASOĞLU, Evin; **a.g.m.**, s.70
- 14- ÇETİNKAYA, Yalçın; **a.g.e.**, s.90
- 15- GEDİKLİ, Necati; “Türk Halk Mûsikîsinde Yeni Bir Oluşum Sürecimi?” **Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Mûsikîlerimiz ve Sorunları**, Müzikbilimsel Araştırmaları-I, İzmir 1999, s.133
- 16- KÜTÜKÇÜ, Tamer; **a.g.m.**, s.69
- 17- TANRIKORUR, Çinuçen; **Müzik Kimliğimiz Üzerinde Düşünceler**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998 s.59
- 18- Osmanlı Türk müziğinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle meşk adı verilen usûle dayanırdı. Meşk, esâs itibariyle taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Hoca tarafından öğrenciye kısım kısım ve bütünüyle tekrar ettirilen müzik eseri de böylece usûlüyle hafızada yer ederdi. Meşk usûlüyle öğrenci sadece müzik teorisini, bir çalgıyı, bir tekniği ya da hocasının üslûbunu, icrâsını, yorumunu öğrenmezdi. Öğrenci meşk alırken, öncelikle bizzat eserlerin kendilerini de öğrenmiş de olurdu. Osmanlı-Türk müziği geleceğinde son dört yüz yıl içinde birkaç kişi birer nota yazısı icât etmiş ve bunu kendine göre kısıtlı amaçlarla kullanmayı denemiştir. Ancak, bu nota yazılarının hiçbirini yaygın bir kullanıcı kitlesi bulamamış, aksine sistem tarafından reddedilip dışlanmış (BEHAR, Cem; **AŞK Olmayınca Meşk Olmaz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s.14-15) Bunun gerekçesi ola-

rak notaya aktarımın Türk müziğindeki ses zenginliğinde fakirleşmeye yol açması gösteriliyordu.

19- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.59

20- UÇAN, Ali; **İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994 s.53

21- ÖNDİN, Nilüfer; “Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 89, Güz 2003 s.145

22- ÜSTEL, Füsün; “1920’li ve 30’lu Yıllarda “Millî Mûsikî” ve “Mûsikî İnkılâbı”, **Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları İstanbul 1999 s.41

23- GÖKALP, Ziya; **Türkçülüğün Esâsları**, İlke Kitabevi Yayınları, Ankara 2003, s.143

24- GÖKALP, Ziya; **a.g.e.**, s.144

25- Gökalp’den önce benzer düşünceler, Sultan II. Abdülhamit tarafından da dile getirilmiştir.

26- ÖNDİN, Nilüfer; **a.g.m.**, s.147

27- KÜTÜKÇÜ, Tamer; **a.g.m.**, s.68

28- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.60

29- KÜTÜKÇÜ, Tamer; **a.g.m.**, s.69

30- KATALOĞLU, Murat; “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 89, Güz 2003 s.183

31- AND, Metin; **a.g.m.**, s. 281; PAÇACI, Gönül; **a.g.m.**, s. 16

32- ÖNDİN, Nilüfer; **a.g.m.**, s. 151

33- TANRIKORUR, Cinuçen; **a.g.e.**, s.59

34- AND, Metin; **a.g.m.**, s.281 Sanatçıların yurt dışında yetiştirilmesi ile ilgili sağlanan olanaklarla ilgili sonraki yıllarda çıkarılan kanûnlara örnek olarak bkz Ek-1 Ek-2

35- Türk Beşleri, Rus Beşleri’ne öykünerek kendilerini isimlendirmişleridir. 1852’den sonra Balakirev, Borodin, Cesare Cui, Rimsky Korsakow ve Moussormsky’den oluşan ünlü Rus Beşleri Avrupa’nın çeşitli kültür merkezlerinde Batı Müziği eğitimi gördükten sonra, ulusal halk müziklerinden esinlenerek besteledikleri eserlerle Rus Müziği’nin çağdaş ulusal müzik ekollerinin başına geçirmişlerdir. Türk Beşleri’nin de amaçları aynı doğrultuda olup, yerel renkleri Batı normları içinde zenginleştirerek sunmaktır.

36- KÜTÜKÇÜ, Tamer; **a.g.m.**, s.68

37- ÜSTEL, Füsün; **a.g.m.**, s. 49

38- Atatürk'ün 1934 yılında Meclis'te yaptığı açılış konuşması, ertesi gün dönemin gazetelerince şöyle bir haberle duyurulur; "Dâhiliye Vekâleti (İçişleri Bakanlığı) bugün Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Gazi (Atatürk) Hazretleri'nin alaturka müzik hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka müziğin tamamen kaldırılması ve yalnız Batı tekniğiyle bestelenmiş müzik parçalarımızın, Batı tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınmasını, ilgililere bildirmiştir." Böyle bir karara Gazi'nin nutkunda belirttiği "Bugün acuna dinletmeye yeltenilen bizim müziğimiz değildir. Onun için yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, onları bir gün, önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir" sözleri dayanak gösterilerek Türk müziğinin radyoda yayınlanması yasaklanır (ALİ, Filiz; **Müzik ve Müziğimizin Sorunları**, Cem Yayınevi, İstanbul 1987 s.162).

39- Bu yasaktan bugün dâhi söz edilmekte ve hatta bazılarınca Arabesk müziğin yaygınlaşmasının sebeplerinden biri olarak gösterilmektedir.

40- 1936'da Dellalzade'nin İsfahan Yörük Semâîsi'ni okutmak üzere İstanbul'dan Ankara'ya davet ettiği Vasfı Rıza Zobu'ya söylediği "Ben Türk müziğini kaldırıp, yerine Batı'nın müziğini koyun demedim. Benim sözlerimi yanlış anladılar ve ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafımı edemez oldum" (V.R. Zobu, **Yanlış Anladılar, Görüşler ve Hatırlarla Atatürk** adlı kitaptan nakleden TANRIKORUR, Çinuçen a.g.e., s.42

41- GÜLA, Coşkun; "Günümüz Türkiye'sinde Müzik", **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını 1. Ulusal Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara 1985, s. 269

42- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.61

43- ÖZTÜRK, Okan Murat; "Türkiye'de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri", **21. Yüzyılın Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu**, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 2002, s.196

44- ÜSTEL, Füsün; **a.g.m.**, s. 44

45- GEDİKLİ, Necati; "Ekrem Zeki Ün'ün Çok Sesli Türk Sanat Müziğindeki Yeri", **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçları ile Uluslararası Sanat Müziği**, Müzik Bilimsel Araştırmaları-2, İzmir 1999, s. 51

46- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.61

47- TEKELİOĞLU, Orhan; "Ciddî Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları"; **Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.146

48- SU, Süreyya; **a.g.m.**, s.62

49- Bu ayrımlarla ilgili yapılan yorumlara baktığımızda oldukça sığ yaklaşımların olduğunu ve realiteye okumaktan ziyâde, gerçeği mahkûm etmeye dönük bakış açılarının öne çıktığını görüyoruz. Bunlardan biri ise Daniyal Eriç’in çok seslilik-tek seslilik üzerine yapmış olduğu analizdir. Ona göre; “...çok sesli deymi, en az iki ve daha çok sestten oluşan akorların kullanıldığı armonik yapıdaki bestelere verilmektedir. Çok sesliliğe, ancak uygar toplumların müziklerinde rastlanır. Geri kalmış ve doğanın etkilerinden kendisini koruyamayan toplumlarda ise, tek sesli müzikler egemendir. Bu olay, bir uygarlık göstergesidir, tıpkı kişi başına düşen ulusal gelir düzeyi, kişi başına harcanan elektrik, su, çimento, akaryakıt gibi. Dünya istatistiklerine göre göz atacak olursak bunlara benzeyen tüketim değerleri en yüksek olan ülkelerde çok sesli müziğin gelişmiş, tersine elektrik, kâğıt, su, akaryakıtı ve benzeri tüketimleri bir düzeyin altında bulunan toplumlarda ise geri kalmış olduğu görülür. Yani çok sesli müziğe geçiş kesinlikle bir özenti ya da moda gereği değildir” ERİÇ Daniyal; “Çok Sesli Türk Müziğinin Gelişimi ve Geleceği” **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler)**, I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara 1985, s.255; Bazı yorumlarda ise tek seslilik - çok seslilik tartışmaları insanlık açısından bir mukadderatmış gibi ele alınmakta ve müzikteki gidişatın çok seslilik yönünde olacağı kaçınılmaz bir sonuç gibi gösterilmektedir. Bunlardan biri de Devlet Opera ve Balesi’nde Müzik Direktörü ve Orkestra şefliği yapmış olan Rengim Gökmen’ dir. Ona göre; “muhakkak ki Türk ulusunun gelecekte Evrensel Sanat Müziği’ne katkısı, geçmişteki tarihî tek sesli müzik mîrâsının üzerine inşâ edilecektir. Ancak bugün çok seslilik dünya uygarlığının varmış olduğu kaçınılmaz bir teknik gerçektir. Bu teknik koşul ve evrensel estetik anlayıştan yoksun müzikler, ne isim altında sergilenirse sergilensinler evrensel sanat boyutuna yükselmezler. Bu nedenle geleneksel Türk müziğimizin yeri çağımızda tamamen tarihseldir. Geçmiş kültür varlığımızın en iyi şekilde korunmasına ve yozlaştırılmamasına gayret göstermeliyiz. Bunun için üniversiteler bünyesi içinde gençlere çağın gerisinde kalmış sanatları öğretecek tek sesli korolar, hatta tek sesli müzik eğitimi yapan konservatuarlar yerine, tek sesli geleneksel müziğimizi yozlaştırmaktan koruyacak, arşivleyecek, saklayacak, gerektiği zaman bestecilerimizin ve müzik adamlarımızın yararına sunacak araştırma kurumlarını oluşturmamız. Bugün ülkemizde ilerici en aydın kesimini oluşturduğuna inandığımız üniversitelerimizden bazılarında bile bu çağ dışı, ilkel sanat anlayışı maalesef var.” GÖKMEN, Rengim; **Müzik Kültürü Oluşumu ve Türkiye’nin Bu Süreç İçindeki Yeri**”, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler)**, I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Ankara 1985, s.195-196

Bazıları da tek seslilik ve çok seslilik tartışmalarında çok sesliliği, yukarıda olduğu gibi “bilimsel” ve insanlığın geldiği “medeni” bir durum olduğu tezini işleyerek kabul ettirme uğraşından vazgeçerek, daha kes-tirme bir yol tutturup, çok sesliliği ideolojik bir bakış açısına tâbi tuta-rak, Atatürkçülüğe dayandırarak benimsetme veya zoraki kabul ettirme anlayışı doğrultusunda bir bakış açısı ortaya koymaktadırlar. Benzer bir görüşü 20-23 Ekim 1981 tarihinde Eskişehir İktisâdî ve Ticârî İlimler Akademisinde düzenlenen I. Türk Müziği Kurultayı’nın sunulan tebliğlerin kitap hâlinde getirilmesinde bir sunuş yazan İnan Cem Aşkın’ın sunuş ya-zısında dile getirilmekte ve Aşkın yazısında şu ifâdelere yer vermektedir; “kimimiz “evrensel” olduğu gerekçesiyle Batı müziğinin toplumumuzun müziği durumuna getirme çabasıındaydı. Oysa “evrensellik,” ulusallık” demek değildi. Kimilerimiz, Atatürk’ün temellerini attığı yeni Türkiye Cumhuriyeti toplumuna; bir takım kesip biçmelerle, Osmanlı Müziği’ni giysilerini uydurmaya çabalıyordu. Bu çaba kuşkusuz Atatürk’ün kesinlikle karşı çıktığı bir uğraştı. Osmanlı’nın müziği kendi toplumsal yapı ölçüleri içinde tutarlı, yüksek nitelikte, hayranlık uyandırıcı bir müzik olabilirdi. Bu müzikte nihâyet yine bir Türk toplumunun müziğiydi. Ancak ne var ki; bu müziğin dile getirdiği veya “ritmini taşıdığı” toplum yapısı; Cumhuriyetle bırakılmış; çağdaş, gelişme yönü ve mücadele ya da yarışma alanı” Batıya dönük yeni Türk toplumunun yapısıyla bağdaş-mıyordu. Cumhuriyet’in Türk Toplumunu, yeni “kalp atışlarına” uygun bir müziği, vakit geçirmeden yaratmalıydı. AŞKIN, İnal Cem; “Sunuş” I. Türk Müziği Kurultayı (20-23 Ekim 1981) Eskişehir İktisâdî ve Ticârî İlimler Akademisi Yayınları, Eskişehir 1981, s.3

Yukarıda anlatılan görüşler özellikle Cumhuriyet’in başlangıç yıllarında çok etkili olup, adeta resmî bakış açısını oluşturunuyordu. Günümüzde bu bakış açısına sahip görüşleri görmek mümkün olsa da, kamuoyu tarafın-dan çok fazla dikkate alınmadığından olsa gerek eskisi gibi etki yaratma-dığı da görülmektedir.

50- SU, Süreyya; a.g.m., s.62

51- ÜSTEL, Fusun; a.g.m., s.49

52- ÜSTEL, Fusun; a.g.m., s.47

53- İLYASOĞLU, Evin; a.g.m., s.73

54- Halkın Batı müziğine ve çok sesliliğe alıştırma çalışmaları Cumhuriyet tarihî boyunca devam etmiştir. Bu konuda varılan sonuçlar, bizzat bu ça-lışmalarda bulunan kişilerce olumsuz olarak açıklanmıştır. Bunlardan biride Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyesi olan Ergun Özyücel’in Ankara Filarmoni Dergisi’nin 62. Sayısındaki yazısıdır. Ergun Özyücel

Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ile 1958 yılından 1971 yılına kadar (13 yıl) Anadolu’yu adım adım dolaşarak konserler verir, ancak bütün bunlara karşın alınan sonuç onun ifadesiyle; “önceden eğitilmiş kulaklar olmadığı için, havanda su dökmek olmuştur. Bu konuda harcanan paralar sokağa gitmiştir” (TANRIKORUR, Çinuçen; “Müziğimiz ve Popülarite” Köprü, Yaz 1999 s.28) şeklindedir.

55- Daha sonraki dönemlerde benzer tarzda küçümseme ve dışlamaya dönük adlandırmalar arabesk müziğin başına da gelecektir.

56- ÜSTEL, Fusun; a.g.m., s.48

57- Türk müziğinin, dünya türleri arasında önemli bir yeri olup, tarihi çok eski dönemlere kadar (yaklaşık 2500 yıl) uzanır. İlkçağ dönemlerinde Hun Türleri’nde askerleri coşturmak için bir takım vuruşlu enstrümanların varlığı bilinmektedir. Böylece müziğimizin tarihi milattan önceki çağlara kadar uzanır. Göktürkler de düzenli askerî bandoya benzer müzik takımları vardı. Aynı şekilde dinî müziğimiz de Orta Asya Türklerinin dinî ayinlerinin (İslâmiyet öncesi) izlerini taşır. Bunun yanında insanlık tarihinde müzikle tedavi uygulaması da Türkler tarafından gerçekleştirilmiştir. Türk müziğinin uzun ve güçlü bir gelişime sahip olması, Batı müziğini de etkilemiş bugün Batı’nın klâsiklerini teşkil eden çoğu müzisyenin (Mozart, Bethoven, Hendel, Haydn, Rossini gibi daha birçok besteci) bestelerine ilham kaynağı olmuştur. Hatta Batı müziğinin klâsiklerini teşkil eden bu insanların eserlerinin adları bile Türklere (Türk Marşı, Saraydan Kız kaçırma, Zaide vs) ilgilidir. (SONGAR, Ayhan; “Türk Müziği İle Batı Müziğini Ses Sistemlerinin “İnformatif Değer” Bakımından Karşılaştırılması”, Köprü, Yaz, 2002, s.69; ÇETİNKAYA, Yalçın; a.g.e., s.238.

58- TURA, Yalçın; “Cumhuriyet Döneminde Türk Mûsikîsi”, Cumhuriyetin Sesleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1988, s.97

59- TURA, Yalçın; Türk Mûsikîsinin Meseleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988 s.42.

60- TEKELİOĞLU, Orhan, a.g.m., s.150.

61- TURA, Yalçın; Türk Mûsikîsinin... a.g.e., s.42.

62- Türk Beşlileri’nden olan Adnan Saygun’un Rize ve çevresinde yaptığı folklorik araştırmalarda vardığı bulgular kendi müzik anlayışları açısından hiç de iç açıcı değildir. Saygun “Anadolu köylüsü beraberce şarkı söylemekten hiç zevk almamıştır. Tek sesle, fakat birkaç kişi birden bir türküyü okumak âdeti dahi mevcûd değildir” görüşünü İslâm dinine bağlayarak açıklamaktadır. Oysa Gagavuz Türkleri Hristiyan dır, ancak bunlarda da tek sesli müzik anlayışı vardır. Yani Adnan Saygun’un dine dayalı açıklaması doğru değildir. Çünkü tek sesle türkü söylemek Türk müzik anlayışında ozan geleneğinin getirdiği bir tarzdır.

63- TEKELİOĞLU, Orhan; a.g.m., s.149.

64- TEKELİOĞLU, Orhan; a.g.m., s.150.

65- TEKELİOĞLU, Orhan; a.g.m., s.151.

66- ÖZTÜRK, Okan Murat; a.g.m., s.201.

67- TEKELİOĞLU, Orhan; a.g.m., s.151.

68- Sistem karşıtı tavırlar, ihmâl edilen yada yeni ortaya çıkan türlerin devletin müzik açısından konumunu daha da tartışılır hâle koymuştur. Devlet sadece belli bir türün destekçisi, koruyucusu ve kollayıcısı mı olmalı, yoksa diğer müzik türlerine de yer verilmelidir? Bu bakımdan 1960'lı yıllar çok tartışmalı, türler arasındaki kutuplaşmanın arttığı yıllardır, devlet destekli olanlar, devletin desteğinin kendilerinin dışındaki alanlara kaymaması çabası içerisindeyken, devlet desteğine sahip olmayanlar devlet tarafından kabûl ve destek arayışında idiler. Bu tartışmalar çerçevesinde 1971'deki ara dönemde Nihat Erim'in Başkanlığında kurulan hükümet ile ilk defa kurulan Kültür Bakanlığı'nda yer alan Amerika'dan ithal Kültür Bakanı Talat Halman, devlete âit bir kurumda (Ankara Devlet Konser Salonu) geleneksel müziğimizin öncülerinden olan İtri ile ilgili bir konser vermek isteyince kıyametler kopmuş, konser verilsin mi, verilmesin mi tartışmaları başlamış, aydınlar ikiye bölünmüş gazete sayfaları, harp alanına dönmüştür. Eski Cumhurbaşkanı İnönü'nün uyarısıyla Başbakan Nihat Erim Kültür Bakanı Talat Halman'a baskı yapıp Ankara Devlet Konser Salonu'nda yapılması planlanan konser iptal edilmiştir. Bu dönemde sanatçılar ve aydınlar arasında tam bir kör dövüşü vardı. Nitekim bu konserle ilgili olarak, dünyaca ünlü keman virtözü Suna Kan'ın "Devlet Konser Salonu'nda İtri konseri verilirse, devlet sanatçısı ünvanını iade ederim" (TANRIKORUR Çiçuen; a.g.e. s.214) tehdidini savurması, bu dönemdeki kutuplaşmanın boyutunu göstermesi açısından oldukça ilginçtir. Daha genin bilg için bkz EK-III

69- TEKELİOĞLU, Orhan; a.g.m., s.152.

70- GEDİKLİ, Necati; "Türk Pop Müziğinin Gelişme Sürecinde Geleneksel Halk Müsikimizin Öğelerinin Payı ve Önemi", *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Müsiklerimiz ve Sorunları*, Müzik Bilimsel Araştırmaları-I İzmir 1999, s.33.

71- Arabesk adı, bürokratik seçkinler ve "aydınlar" tarafından, bu müziğin teorisyenlerine-öncülerine rağmen verilmiştir. Amaç, devlet tarafından Cumhuriyet tarihî boyunca oluşturulmaya çalışılan anti-Arap duygusundan referans yaparak, devlete rağmen ortaya çıkan ve devletin müzik siyasetinde yer almayan bu akımı halkın gözünde gayrı meşrû hâle getirerek, halkın bu müziğe ilgisinin önünü kesmektir.

72- Türk Beşlileri’nden olan Adnan Saygun vefatından kısa bir süre önce 9 Eylül Üniversitesi’nde düzenlenen I. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu’nda yaptığı konuşmada (9 Mayıs 1984) okullara Türk müziği derslerinin konulmasını veya konma aşamasına gelinmiş olmasını “irticanm sarıksız olarak geri dönmesi” olarak gördüğünü açıklamıştır. (TANRIKORUR, Çinuçen; **a.g.m.**, s.26) Yine buna benzer bir yaklaşımı 28 Ekim 1996 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde çıkan Cumhuriyet Bayramı münasebetiyle verilecek olan Cumhuriyet Konseri tartışmalarında görüyoruz. Gazete konserle ilgili haberi “Cumhuriyet Konserinde Osmanlı Müziği” başlığıyla manşete taşımış ve Cumhuriyet kutlama haftası münasebetiyle, Vakıfbank, UNESCO Ulusal Komisyonu, ODTÜ ve İnönü Vakfı’nın birlikte düzenledikleri Cumhuriyet Konseri’nde evvelce düşünülen Hikmet Şimşek yönetiminde Konservatuar Orkestra ve Korosu’nun konserinden vazgeçilerek, Kültür Bakanlığı Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu’nun konserine yer verilmiş olmasını eleştirmiştir. Bu konuda görüşlerine başvurduğu Şef Hikmet Şimşek’in “Müzikte irtica budur” sözünü öne çıkarmış ve Cumhuriyet Konseri adı altında III.Selim’den Dede Efendi’den Şehnaz makamında eserler çalınmasını sanat ve Cumhuriyet açısından skandal olarak yorumlamıştır. Hikmet Şimşek’e göre “Türk müziğinin düşmanı değiliz ancak Cumhuriyet Konseri’nde Osmanlı Müziği çalınmasının mantığı yoktur” demiş.

73- TURA, Yalçın; **a.g.m.**, s.99

74- STOKES, Martin; **a.g.m.**, s.152

75- TEKELİOĞLU, Orhan; **a.g.m.**, s.155

76- ÖZTÜRK, Okan Murat; **a.g.m.**, s.203

77- ÖZTÜRK, Okan Murat; **a.g.m.**, s.204

78- GEDİKLİ, Necati; “Türk Mûsikî’sinin Batı Mûsikîsi’ne Etkileri”, **Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Mûsikîlerimiz ve Sorunları, Müzikbilimsel Araştırmaları-1**, İzmir 1999, s. 78

79- ÖZTÜRK, Okan Murat; **a.g.m.**, s. 205

BÖLÜM

Arabeskin Serencamı:
Sürgünden Entegrasyona

Giriş

Özünde insanî imgeleri içeren müzik, her şeyden önce sosyo-kültürel bir pratiktir. Müzik yapıtları, içinde bulunduğu toplumsal yapının içinde şekillenmektedir. Bu anlamda müzik, toplumsal alanla ve anlamlarla iç içedir. Dolayısıyla bir müzik yapıtının anlaşılması da, içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal çevrenin bilinmesiyle anlaşılabilir. Ritmin ve coşkunun paylaşılmasıyla ortaya çıkan yoğunluk, toplumsal yapının geneli hakkında da bize bazı ipuçları verebilecektir. Zîrâ kültürel dünyanın oluşması, toplumsal yapıya ve sosyo ekonomik belirlemelere bağlıdır. Dolayısıyla müzik de kendi özgürlüğü içinde belirli sosyo-ekonomik ve siyasî unsurlardan etkilenmektedir. Diğer bir ifâdeyle, bir müzikal eser kendini anlatırken içinde bulunduğu toplumsal yapının genel durumunu ister istemez farkında olmadan verir. Hâliyle müzik bir toplumda mevcûd olan sosyal farklılıkların daha iyi anlaşılabilmesi veya daha net bir şekilde görünmesine aracılık etmektedir. Bu durum karşılıklı bir süreçtir. Böyle bir ortamda müzikal eser kendini yenilemekte ve yeniden kurmaktadır.

Bu anlamda arabesk müzik de sadece bir müzik türü olmayıp, bunun da ötesinde, arkasında duran derin bir tarihsel, sosyal, kültürel ve siyasal yapı vardır. Bu bakımdan arabesk müziğin kökü Türk toplumunun derinliklerine kadar inmektedir. Modernleşme ve sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan batılılaşma sorununa, kentlerde bulunan insanların arabesk müziğini ortaya çıkarması, yeni şehirli kesimin modernleşmeyi nasıl algıladıklarının ve kendilerine uygun hâle getirdiklerinin bir göstergesidir. Ortaya çıkan bu yeni kültürel form, aynı zamanda devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan 'modernleşme'den farklı olarak, kentlerde geleneğin nasıl kırıldığına, başkalaştığına ve yeniden üretildiğine işâret etmektedir. Bunun için Türk müziğinin yaklaşık 200 yıldır yaşadığı durumun analizi; sosyal, kültürel ve tarihsel olanın ifâdesini kolaylaştırmakta ve kültürel dünyamızı açıklamada oldukça yardımcı olmaktadır.

1970’li ve 80’li yıllarda Türk müzik piyasasında gündemi meşgûl eden arabesk müzik dönemim siyasal anlayışını ve toplumsal özelliklerini yansıtmaması bakımından ilginç ipuçları vermektedir. Nasıl ki ABD’nin güney eyaletlerinde doğan caz ve blues müzik türleri var olan toplumsal koşulların ve bu koşulların içinde yaşanan sosyo-psikolojik sancılarının bir göstereni ise, arabesk de aynı şekilde içinde doğduğu koşullarda yaşayan insanların benliklerinin inşâsında yaşanan sosyo-psikolojik sancılarının önemli bir gösterenidir. Hâliyle arabesk müzik ortaya çıkışıyla kamuoyunda önemli bir tartışma konusu olmuştur. Resmî politika çerçevesindeki bir müzik anlayışını yansıtmamasından dolayı, devlet tarafından istenmemiş, hatta dışlanmaya çalışılmıştır. Çünkü devlet tarafından benimsenen ve benimsetilmeye çalışılan müzik anlayışıyla taban tabana zıtlıklar taşımaktaydı. En önemlisi de devletçe benimsetilmeye çalışılan batının çeşitli popüler ve klâsik janrlarını ve icrâ tarzlarını, makama dayanan, tek sesli bir doğulu/Türk biçimi çerçevesinde eriteceğinden dolayı da sakıncalı bulunmaktaydı. Bu bakımdan bu müzik devlet içerisinde etkin olan Kemalist aydınlar tarafından çok sert bir muâmeleyle muhatap kalmıştır. Adeta devletin bütün imkânları seferber edilerek, bu müziğin toplumsal alanda yaygınlaşmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Ancak bütün bunlara rağmen başarı sağlanamamıştır. Arabesk müzik devlete rağmen, toplumsal arenada çok tutulmuş, adeta bir dönemin simgesi hâline gelmiştir. Devletin baskıcı tutumuna rağmen arabesk müzik varlığını popülerleşerek sürdürmesi, devletin siyasal ve kültürel anlayışını anlamak yönünden de ilginç bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Devletin resmî kültür anlayışında hiçbir zaman yer almayan ve devlete rağmen toplumsal alanda oluşan ve yaygınlaşan ve devletin totalci kültür anlayışını değişime zorlayan arabesk müzik, Türk kültür hayatında çok yoğun tartışma konusu olmuş, -eski yoğunlukta olmasa da- olmaya devam etmektedir. Bu bölümün hareket noktası kamuoyunda tartışma konusu olan arabesk müziği, devletçi kültür anlayışı doğrultusunda ele alarak sorgulamaktır.

A. Arabeski Hazırlayan Sürec

Modernleşme sadece sinai alanda bir gelişme değil, o aynı zamanda bir zihnîyet farklılaşmasını da sağlayan karmaşık bir

süreçtir. Türkiye yaşadığı modernleşmeyle kendine özgü bir zihniyet farklılaşması yaşamıştır. Bu bağlamda, batılı anlamda olmasa bile Türk modernleşmesinin bir takım sancıları vardır. Yaşanılan siyasal ve toplumsal süreçlerin en önemli sonucu farklı kimliklerin ve yaşam dünyalarının ortaya çıkmasıdır. Özellikle de kültürel alan yaşanan sorunların veya farklı kimliklerin en yakın biçimde yansıtıldığı yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir ifâdeyle Türk modernleşmesi kendi içinde yaşamış olduğu çelişkileri en fazla kültürel alanda hissetmiştir. Bu yüzdendir ki Türk modernleşmesinin daha çok kültürel alanın yeniden düzenlenmesi olarak nitelemek mümkündür. Nitekim önce Batı formasyonu almış etkin bir devletçi seçkinler yetiştirilmek istenmiştir. Eğitim politikalarındaki değişikliklerle ortaya çıkartılan bu yeni seçkinler, öncelikle Osmanlı'da saraya devlet eliyle getirilmeye çalışılan batılı yaşam tarzı ve müziğinin ilk başta tatbik edicileri, daha sonra da halka taşıyıcıları olmuştur. Bunlar o dönem itibariyle yaşanan alaturka-alafranga tartışmalarında, alafranga tarafında yer almışlardır. Buradaki tartışmalar devlet mekânizması içinde olup, daha ziyâde devlette etkinlik kurmak üzere cereyan etmiştir. Halk bu tartışmalara, geleneksel siyasî kültür anlayışı gereği yabancıydı. Halka bu kültürel formun taşınması daha sonraki yıllarda olacaktı. Bu zamanda halk yenilik ve değişimlerden haberi olmayan, etnik ve kültürel unsurlarına sahip ve geleneklere dayalı bir özellik taşımaktaydı.¹

Merkezin belirlediği niteliksel duruma göre şekillenen modernleşme sürecindeki müzik anlayışı, batılılaşma anlayışımızla geçmişe göre, özellikle de Cumhuriyet döneminde, oldukça farklılaşmıştı. Merkezî iktidarlar müziğin toplum üzerindeki etkisini yakinen bildiklerinden dolayı, topluma dönük politikalarını daha iyi anlatabilmek ve bu politikalara destek sağlamak için kültürel faâliyetlerden/müzikten yararlanma yoluna gitmekten çekinmemişlerdi. Tepeden inme bir şekilde yapmaya çalıştıkları yeniliklere karşı halkın sesi çıkmasa da, tepkisine yine de marûz kalmamak için devletçi elitler, kısmen ne tür kültürel unsurlara sahip olduklarını göstererek halkın da buna uygun şekilde davranmasına çalışmışlardır. Zâten modernleşmenin kültürel alandaki çelişkili ve sancılı tarafı da burada ortaya çıkmaktadır: Bir taraftan devletin benimsediği yeni kültürel, müzikal anlayış;

diğer yanda çoğu zaman sessiz kalmaya mahkûm edilmiş toplum-
sal katmanların devlete rağmen ısrarlı bir şekilde sürdürmeye
çalıştıkları geleneksel kültürel anlayışlar ve müzik tüketim zevki.
Bu bakımdan Türk siyasal hayatının batılılaşma ile birlikte karşı
karşıya kaldığı çelişkili durumlar en güzel şekilde müzikal alan-
da görülmektedir.

Aslında batılılaşma politikalarına kadar Osmanlı merkezî y-
netimini bağlayan müzik türü klâsik Türk müziğidir. Klâsik Türk
müziği, İstanbul’da üretilen ve sarayla i içe olan entelektüel, be-
lirli bir gelişmişlik düzeyini içinde barındıran bir müzik türüdür.
Ancak batılılaşma politikalarının uygulamaya konulmasıyla, ar-
tık bu müzik, merkezî iktidarı bağlayan özelliğini kaybetmiştir.
Bu da klâsik Türk müziğin devletin resmî alanı dışında gittikçe
farklılaşmasına ve genel beğeniye uygun bir forma (şarkı) dönüş-
mesine yol açmış ve ticârileşmiştir. Bu durum sonuçta geleneksel
müziğin niteliksel olarak önemli oranda kayba uğramasına ne-
den olmuştur. Bunun yanında kırsal alanda halkın yaşamı ile b-
tnleşmiş, halkın kırsal anlayışına uygun olan halk müziği de bir
gelenek olarak varlığını sürdürmekteydi. Gerçi zaman içinde halk
müziği, devlet tarafından müzikte başlatılan batılılaşma politika-
larının halka yansımaları oranında, değişimden nasibini alacaktır.
Ancak başlangıç döneminde en azından halk müziği açısından, bir
zorlama söz konusu değildir. Beklide o gün için gelinen noktada
devlet açısından, batılılaşma zorunlu bir tercih olup, Batı müziği
de batılılaşmanın bir parçası olarak görülmesinden dolayı bilin-
mesi ve benimsetilmesi gerekiyordu. Diğer bir ifâdeyle, devletçi
seçkinler açısından Türk müziği duygunun, Batı müziği ise aklın
bir gereği olarak görülüyordu. Bu bakımdan kültürel düzeyde ba-
tılılaşma; yapay ve gereklilik düşüncesinden hareket ediyordu.

Batılılaşma politikalarının başlangıcı olan 18. yüzyıla değin
kent halkı tekkelerde üretilen müziği dinlerken, Anadolu’daki
halk, Halk Müziği gelenęini sürdürüyordu. İstanbul halkı ise
saraya yakınlığından dolayı hem klâsik Türk müziği hem kırsal
alandaki halk müziği, hem de tekkelerde üretilen müzikle i içe
idi. Batılılaşma ile birlikte buna Batı müziği de eklenince İstanbul
halkı bir müzik renkliliği içerisine girmişti. Bu aynı zamanda
İstanbul’un ülkenin diğer yerlerinden hem kültürel hem de müzik

olarak daha önceden farklılaşmasının da açıklamasıydı. Ancak bütün bu karmaşaya rağmen Batı kültürüyle tanışan ve tanıştırlan halk, Batı kültürü üzerinden 'üst bir beğeni' oluşturamıyordu. Zîrâ müzik, iletim ve üretimde popülerleşerek niteliksizleşiyor veya sınırlı bir beğeniye hitâp edebiliyordu.

Batı kültürüyle, geleneksel kültür arasındaki zikzaklar ve nerede durulacağının bir türlü bilinemezliği, Cumhuriyet öncesinde başlamış ve Cumhuriyetle de devam etmiş olsa da, daha sonra niyette hiç olmayan başka akımlara da yol vermiştir. Arabesk kültürel durum ve müzik de böyle bir ortamda vücût bulmuştur. Kökü de Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan siyasî değişikliklere dayanmaktadır.

B. Arabeske Giden Yol

Osmanlı dönemi batılılaşma anlayışı, uzlaşmacı ve ılımlı bir karaktere sahipti. Cumhuriyet'in anlayışı ise, Osmanlı anlayışından farklı olarak ve daha radikal bir tavır içerisinde bulunuyordu. Cumhuriyet'in elitlerine göre, batılılaşmadaki uzlaşmacı tavır, reformlarda istenilen hedeflere varmayı geciktirmekteydi. Bu yüzden Cumhuriyet dönemi batılılaşma politikaları uygulama yönünden, Osmanlı'dan farklı bir nitelik göstermektedir. Cumhuriyet'in seçkinleri de, Osmanlı'da olduğu gibi Batılılaşmayı teknik ve kültürel alanda ilerleme sağlama gerekliliği olarak görmüşlerdi. Bu gereklilikten ötürü devletin kültürel alana müdâhale etmesi ve resmî olarak bunu şekillendirmeye çalışması zorunluluk olarak görülmüştür. Zîrâ sanatsal dile siyasal-pratik bir misyon yüklenmiştir. İdeolojiye koşut olarak hareket eden sanat, formunu anlaşılır bir dile dökerek politik otoritenin propaganda aracı olur. Propaganda aracı hâline gelen sanat, devletin değerler sistemini telkin etmesiyle didaktik bir nitelik kazanır.² Bu durum Batılılaşma mâceramızla beraber başlamış olup, devlet eliyle yukarıdan aşağıya doğru bir dönüştürme, değiştirme uygulaması hâlinde gerçekleştirilmeye çalışmıştır.³ Ancak, devlet eliyle yapılmaya çalışılan dönüştürme uygulamaları bir sentez sağlamaktan çok, kaotik durumlar yaratmıştır. Yeni değerler ile geçmişin değerlerinin sentezlenmesi çalışmaları bir ahenk getirmekten ziyâde, kaosu artırıcı işlev görmüştür. Yeni değerler, gerek devlet

ve gerekse toplum tarafından sindirilememiştir. Bu da batılılaşma hareketinin Osmanlı-Türk toplumundaki köksüzlüğünden kaynaklanmaktadır. Belli bir kökten yoksunluk, yeni değerlerin Türk toplumundaki üretimini zorlaştırmaktaydı. Nitekim Cumhuriyetle daha radikal bir şekilde başlayan müzik üzerindeki dönüştürme uygulamalarında bunu görmek mümkündür. Geleneksel sanat ve halk müziğinin birikimlerinin merkez tarafından Batı müziği tekniği ile yeni bir şekle konulması çalışmaları, bir başarı getirmemiş, aksine kaosu artırmıştır. Zâten arabesk kültürel ortam ve müzik de böyle bir atmosferde hayâtiyet bulacaktır. Diğer bir ifâdeyle kırsal olan sanatsal değerlerle, kentsel olan sanatsal değerlerin ilişkisinin merkezin etkisi ile şekillenmesi sonucunda oluşacaktı. Merkezin batılı tarzdaki etkisi, devletin bütün kurumları aracılığıyla uygulanmaya çalışılıyordu. Bu zamanda kültür sanat politikaları yalnızca estetik bir kaygı taşımamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Cumhuriyet’in ilk onlu yıllarında bunu net bir şekilde görmek mümkündür. Özellikle batılı olmayan, hatta Türk bile kabûl edilmeyen, doğulu kabûl edilmek istenen geleneksel sanat müziğine karşı devletçi seçkinler tarafından aşağılayıcı bir tavır gösterilmesi bunun işâretidir. Bu dönemde Batı müziği baş tacı ilân edilmiştir.⁴ Nitekim resmî (devlet) kurumlarının çatısı altında geleneksel müzik ile uğraşmak veya onun eğitimini yaptırmak yasaklanmıştı. Geleneksel müziğin, devlet desteğinden mahrum kalması, kendini yenilemesi yönünden zor duruma düşmesi, gittikçe nitelik kaybına uğramasını da getirmişti.

Ayrıca geleneksel müziğin dönemin tek kitle iletişim aracı olan radyoda çalınmasının yasaklanması, geleneksel müzikteki nitelik kaybının artışına yol açmakla birlikte yasağın nedeni olarak görülen ve zorla benimsettirilmeye çalışılan Batı müziğine karşı halkın tepkisini de artırmıştır. Halk kendi ülkesinde devlet aracılığıyla yerleştirilmeye çalışılan müzik anlayışını bir tülû benimseyememiş ve bir tepki olarak kendisine daha yakın müzik olarak gördüğü Arap ülkelerinin radyolarında çalınan müzikleri dinlemeye başlamıştır. Bu ise devletin benimsetmeye çalıştığı Batı tarzı müziği yaygınlaştırmadığı gibi, devlet tarafından ihmâl edilen köklü geleneksel müzik zevkinin de değişmesine ve hatta dejenere edilmesine yol açmıştır.⁵

1940'lı yıllara kadar Arap radyoları yer yer halk tarafından dinlenirken, 1940'lı yıllardan itibaren, özellikle Mısır kökenli Arap müzikli filmlerin Türk sinemasında gösterimde yaygınlık kazanması, devletin öngördüğü politikaların aksine, halkın zevkindeki değişimi hızlandırmış ve kültürel kaotik sürece katkıda bulunmuştur.⁶ Halkın bu filmlere karşı olan ilgisi ve Arapça sözlü müziklerin halk arasında hızla kabûl görmesi, devletçi elitler açısından rahatsızlık yaratmış, öngörülen 'projenin' gerçekleşme hedefinden sapma yaratacağı endişesinden dolayı, bu filmlerdeki Arapça sözlere, daha önce de ifâde edildiği üzere çıkarılan bir kanûnla yasak konulmuştur. Artık Arap ezgileri, Arapça sözlerle değil de, Türkçe sözlerle söylenecekti. Bu durum, müzikte bahsedilen kaotik durumu daha da besledi. Zîrâ Arap filmlerindeki Arap müziğinin sözlerine kanûnla getirilen yasakla, ilgili müzik Türkçe söylendiği için Türk müziği zannedilmiş, devletin umduğu yararın aksine daha 'menfî' sonuçlar doğurmuştur. Filmlerdeki bu müziklerin ezgileri Türkçe söylendiği için Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır.⁷ Nitekim 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkacak olan arabesk müziğin en önemli özelliklerinden bir tanesi de, bu filmlerin ve filmlerdeki müziklerin geniş halk kitleleri üzerinde yaratmış olduğu etki olup, bu da arabesk kültürel ortamın oluşmasını sağladı.

Her ne kadar devletin kültürel alanla ilgili ısrarlı batıcı politikaları bazen istenmeyen sonuçlar yaratsa da, devletteki ısrarlı takipçilik, Batı formu dışındaki kültürel ve sanatsal çevreleri istese de istemese de bir süre sonra etkisi altına aldı. Yasaklamalar, hayâtiyet alanı tanımama gibi kısıtlamalar, bir süre sonra geleneksel anlayıştaki müzikleri veya o çevreleri kendilerini yeni şartlarda nasıl yeniden var edebiliriz arayışına sevk etmişti. Geleneksel müzik çevrelerinin, getirilen yasaklarla bir süre işsiz kalması, ancak 1930'lu yılların sonları ile 1940'lı yıllardaki Arap filmlerinin Türkiye'de gösterime girmesiyle giderilebilmiştir. Bu zamandaki sanatçılar batılı tarzda müzik yapmadıkları gibi, geçmişe dönük de müzik yapmamışlardır. Yalnızca popüler olan, yaygınlaşabilecek olan müzik türleri üzerinde yoğunlaşmışlardır. Buradan da görüldüğü üzere devletin hâkim anlayışı dışında toplumda da bir değişim başlamıştı. Bu da arabesk kültürel atmosferin oluşmasını sağlayan zeminin, tarihsel süreç içinde

nasıl bir meşrûiyet alanı içinde olduğunu açıklamaktadır. Arap film müziklerinin yaygınlaşmasıyla başlayan müzikteki popülerleşme, daha sonra müziğin tüketim alanlarına göre şekillenerek değişmesine ve çoğalmasına zemin hazırlamıştır.

1950 yılın da çok partili siyasal yaşama fiilen geçilmesi ile sadece siyasal alanda değil, devletin kültürel ve müzik alanındaki politikalarında da değişimin yaşanmasına yol açmıştır. Cumhuriyetle birlikte başlayan yönlendirici ve seçkinci tavır, artık eski radikalizme sahip değildi. Devletin sınırlı siyasal çoğulcuğu kabûl etmesi ve ona göre biçimlenmesi, toplumsal alanda da bir takım açılımların yaşanmasına serbestiyet tanımıştı. Bu durum toplumu daha dinamik hâle getirmiştir. Toplum hızlı ama ‘kontROLSÜZ’ bir değişime tâbi olmuştur. İktidardaki Demokrat Parti’nin tanıdığı görece özgürlük, kırdan kente göçü hızlandırmış ve şehirlerde kent merkezlerinin etrafında yeni kentli kümeleri (gecekondu) oluşmaya başlamıştır. Bu dönem, toplumsal hareketlilik açısından Türkiye’nin yaşadığı en hareketli yıllardır.

Toplumdaki hızlı değişime ayak uydurmaya çalışan geleneksel Türk müziği, yeni şartlarda iyice farklı ve kuralsız genele hitâp eden sentez/melez bir müzik hâline gelmişti. Devletin benimsediği ve adına da millî müzik dediği müzik kapsamı içinde yer almasa da, gayr-ı millî müzik dışında tutulmamak için yeni bir isimlendirme ile (Türk sanat müziği), gayr-ı millî olarak algılanmasının önüne geçilmeye çalışmıştır. Yine aynı şekilde Cumhuriyet’in başında ‘millî kültür’ nesnesine dönüştürülmüş olsa da, halk müziği de aynı usûle/yönteme daha sonraki yıllarda başvurmuştur. Böylece Türk halk müziği de sadece kamuoyuna değil, devletin gözünde de farklı bir yer edinme arayışına girmiştir. Bu durum daha sonraki yıllarda ortaya çıkan diğer türler için de hemen hemen geçerlidir.

Her ne kadar devletin esâs politikası Batı’nın üst kültürel yapısını dikkate alıp, onu Türk toplumuna taşımak iken 1950’de siyasal alanda yaşanan iktidar değişimi ile yeni iktidarın daha serbestiyetçi tavrı önemli bir açılım sağlamıştır. Yeni açılımla birlikte devletin kültür politikalarının ısrarlı bir şekilde benimsetilmesi tavrı yumuşatmıştır. Diğer bir ifâdeyle Türk toplumunun beğenisine hitâp etmeyen kültürel ürünlere karşı devletin politik

tavır da, dikkate almama şeklinde olmuştur. Bu tutum aslında batılı sanat anlayışının yaygınlaşmasına engel olmadığı gibi, olumlu katkıda da bulunmuştur. Tanzimat ile birlikte hızla kültürel dünyamıza girmekte olan batılı müzik formları, böyle bir serbestî ortamda daha hızlı bir şekilde ülkeye girmeye başlamıştır. Nitekim bu zamanda, 1940'lı yıllarda, baş gösteren Arap-Hint müziği modası yerini Avrupa-Amerika müziği modasına bırakmıştır.

1950'ler popüler müzik talepleri için elverişli yıllardı. Özellikle 'gazino kültürü'nün yaygınlaşması ve müziğin sadece bir eğlence aracına dönüşmesiyle beraber, müzisyenler popüler müzik eserlerine yönelmişlerdi. Örneğin Avrupa müziğinin birçok eseri ülke müziğine aktarılmış ve özellikle kentlileşmenin göstergesi olarak dinleyici bulmuştur. Ancak halk, sözlerini anlamadığı müziği daha fazla talep etmemiştir. Bir moda gibi başlayan bu müzik akımı da kısa zamanda popülerliğini kaybetmiştir. Daha sonra bu müziğe tıpkı 1940'lı yıllarda Arap-Hint müziklerine yapıldığı gibi Türkçe sözler giydirilmiş ve yeni bir akım olarak Türk hafif müziği oluşturulmuştur. Yeni oluşan bu müzik, üst bir beğeni olarak kabul edilmiştir. Toplumdaki ifâdesini ise, üst sınıfın gitmiş olduğu eğlence yerlerinde bulmuştur. Halkın diğer kesimiyle bütünleşememiştir. Zirâ Türk hafif (Pop) müziği, belli düzeyde batılılaşmış olmanın, çağdaş olmanın göstergesi olarak sunulmuştur. Aslında özüne bakılırsa, bu müziğin eserleri Batı'nın beğeni düzeyi düşük ve niteliksiz eserlerinin kötü ve farklı kopyalarıydı.⁸

Bu dönem sadece siyasal alanda değil, ekonomik ve sınai alanda da önemli değişimlerin yaşandığı yıllardır. Bu durum sosyal alandaki değişimleri hızlandırmış ve talepleri artırmıştır. Ülke nüfusunun çoğunluğunu teşkil eden kırsal nüfus yavaş yavaş nitelik değiştirmeye başlamış, kentlere akın hızlanmıştır. Kente göçler ile önceden kentin 'sahip'lerinin dışında, onlardan öz olarak farklı, yeni bir 'kentli' nüfus oluşmaya başlamıştı. Kente yeni gelenler hem kentin nimetlerinden yararlanmak istemekte, hem de kentteki kültürel duruma uyum göstermeye çalışmaktaydı. Ancak kente yeni gelen nüfus Tanzimat'tan bu yana getirilmeye çalışılan ve kentte devlet eliyle tutunmaya çalışan bu yeni hayat ve sanat anlayışına genel olarak alışmamıştır. Bu insanlar, resmî müzik politikasına karşı çıkmamakla birlikte geleneksel

müziği de dinlemeye devam etmişlerdi. Bu durum, kente bütünleşme sürecinde geleneğin yüceltilmesi olarak da ifâde edilebilir. Bu dönem, gelenekle yeninin açık olarak karşı karşıya geldiği bir dönem olup, her ikisinden de kopamayan, ikisi arasında bir seçim yapması gerektiğine inanmayan bir halk kitlesi oluşturdu. Yani, yeni kentliler (varoşlardaki insanlar), ‘geleneksel’ kültürden (kırsal alandan) gelmişler, kente uyum sağlamaya da çalışmışlardı. Ancak geldikleri kırsal alandaki müzik biçimi olan türkü yeni yaşam ortamlarındaki dünyayı ifâde etmekte yeterli değildi. Aynı şekilde kentte buldukları sanat anlayışı da onların dünyasının çok dışında idi. Devlet desteğiyle üretilen sanatsal eserler, özellikle halk müziği ile ilgili çalışmalar, etnik unsurlardan ve geleneksel tavırlardan uzaklaştırılmış; çok sesli denemelere tâbi tutulmuş; söz ve içerik değiştirilmiş ve halkın dinlemekten hoşlanmadığı bir hâle getirilmişti.⁹ Diğer bir deyişle, yeni kentliler için değişen dünyalarına hitâp edecek, ruh hâlini ortaya koyacak yeni bir kültür/sanatsal anlayışa ihtiyaç vardı. Bu durum daha sonra Arabesk olarak ortaya çıkacak olan sanatsal anlayış için sosyolojik şartların hazır hâle gelmesi demektir.

C. Arabesk Müziğin Ortaya Çıkışı ve Arabesk Müzik Tartışmaları

Arabesk kültürel form aslında batılılaşma ile karşılaşma sürecinin bir ürünüdür. Kitleler batılılaşma politikalarını ve onun sunduğu dünyayı nasıl algıladıklarını, arabesk kültürel hâli inşâ ederek göstermişler ve beraberinde yeni kültürel metinler/formlar üretmişlerdir. Bu yüzdendir ki arabesk müziği yorumlarken onun nedenini sadece 1934 yılında Türk müziğine konan radyo yasağını ve yine 1930’lu yılların sonunda çok yaygın bir şekilde gösterimde olan Mısır filmleri furyasına bağlamak doğru değildir. Böyle bir değerlendirme Türkiye’nin 1950’li yıllar sonrası hızlanan ‘modernleşme’ sürecinin 1960’lı yıllarda ortaya çıkardığı kültürel arayış ve buluşları hiçe saymak demektir. Gerçekten de 1960’lı yıllardaki değişim dalgası her kesimde kendini göstermiş, özellikle müzik alanında çeşitli sentez müzik çalışmalarıyla sonuçlanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan çalışmalar; gelenek içinde arayış, gelenekten kopuş ve karma buluşlar diye üç ana başlıkta toplanabilir. Her birinin kendi içinde de alt başlıkları olmasına

rağmen, dönemin ve ondan sonraki yılların müzik çalışmalarının özelliğini bu üç eğilim daha çok belirlemişti. Bu buluşlardan öne çıkan ise Suat Sayın'la başlayan ve Orhan Gencebay'la devam eden arabesk müziğin oluşturulmasıdır.¹⁰

1960'lı yılların ortasında başlayan 'arabesk müzik kültürü' gerçekten de Türkiye'de kent ve kır insanların duygularının ve kültürel biçimlerinin karşılaştığı, birbirine geçtiği durumu anlatmaktadır. Diğer bir değişle arabesk müzik bir bütün olarak Türk müziğinin batılılaşması ile geçirdiği değişimlerin sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim söz konusu sentez kendisini ilk önce 'arabesk' olarak tanımlanan şarkı formunda ifâde etmiştir.

Modernleşme süreciyle birlikte arabesk kültürel yapının oluşumunun da başlaması, arabesk müziğin bize âit modernleşme sürecimizle ilgili kültürel bir durum olduğu kabûlünü de getirmektedir. Zîrâ arabesk form, geniş halk kitlelerinin modernleşmeyi nasıl algıladıklarının ve kendilerine uygun hâle getirdiklerinin de bir göstergesidir. Bu dönemde var olan 'batılı' müzik ve çok seslilik anlayışı, aranjman ve Anadolu-pop, Türk hafif müziği vb. örnekler sayesinde yabancı dil bilmeyen Türk izleyicilerine kendi dillerinde ulaşabilmişlerdir. Ama bu müzik formları, kullanılan çalgılar açısından hâlen yabancıdır. Bu bakımdan gereken hem 'serbest icrâ' deneyimlerini, hem de batılı çalgıları bir potada eritebilen bir müziktir. Bu da arabeskle ortaya çıkmıştır.¹¹ Ortaya çıkan bu yeni kültürel anlayış, aynı zamanda kentlerde geleneğin de kırılmasının işâretlerini vermiştir. Nasıl ki modernleşme ile arabesk arasında doğrudan bir bağlantı varsa, modernleşmenin mekânı olan kentlerde arabesk arasında da bir bağlantı olup kentler de arabeskin yaşaması ve yetişmesi için uygun yaşam alanlarını oluşturmuştur. Kırdan, etnik ve dinsel motiflerin ağırlıkta olduğu geleneksel kültürel formlar varken, kentler görece olarak kırdan olan kültürel formların çoğundan arınmış, modernleşmenin istediği tarzda 'modern' bir kültür oluşturmaya çalışmışlardır. Hızlı değişim sürecine uyum sağlamaya çalışan kentler aynı zamanda arabesk müziğin yaygınlaşmasını ve benimsenmesini sağlamışlardı. Arabesk sadece bir müzikal formdan öte bir 'yaşam biçimi' ve dünyayı anlamlandırma tarzı oluşturduğu için kente göç etmiş olanların kendilerini kültürel olarak ifâde

ettikleri kültürel durumun işâreti hâline gelmiştir. Bu bağlamda arabesk kültürel durum, bir popüler kültür olmasının yanı sıra, aynı zamanda Türkiye’nin kendine özgü ilk kent kültürüdür. Modernleşme süreci ile başlayan kentleşme ve buna bağlı olarak kentlileşme kendisini böyle bir kültürel formda, yani arabeskle göstermiştir.¹²

İlk oluşturulduğu andan itibaren arabesk müzik yüksek bir beğeni ile karşılandı. Özellikle de kentlerin kenar semtlerinde (varoşlarında) çok fazla dinleyici bulmuştu. Arabesk müzik ortaya çıkışıyla, çoğunlukla kentlerin kenar semtlerindeki insanlar olmak üzere, toplumun nabzını yakalamayı başarmıştı. Kentlerin yeni sakinleri, kültürel olarak klâsik kent ve kırsal ayrımının karışımını yaşıyordu. Bundan dolayıdır ki arabesk müzik, üretimini ve icrâsını ‘batılı’ tekniklerle yaparken, anlam ve ezgiler geleneklere vurgu yapıyordu.

1960’lı yıllara kadar kent, Cumhuriyet seçkinlerinin tutarlı tavırları sonucu seçkinlerin mîrâsını yeni gelenleri ürkütmeye yetecek kadar korudu. Kentlerin kenar mahallelerinin sakinleri bu duruma, yani kültürel anlamda yanındaki kent kültüründen ayrı durarak ve bulunduğu kentsel alanlarda (varoşlarda) kendi köy kültürlerini yeniden üreterek karşılık vermişti. Böyle bir karşılık, aynı zamanda seçkinler ile kitleler arasındaki karşıtlığın/çatışmaların kültürel temelde başladığını da göstermektedir. Zîrâ tepeden inmece bir tavırla, toplumun müzik zevklerine müdâhale edilmesi ve bir dönem Batı müziği dışındaki müziklerin eğitiminin ve dinlenmesinin yasaklanması, ülke insanlarını, kendi çabalarıyla, kendi müziklerini üretmeye yöneltti. Bundan dolayıdır ki arabesk, resmî ideolojinin belirlediği müzik biçimine karşı girişilmiş bir protest (muhâlif) tavır olarak algılandı.¹³ Özellikle 1950’li yıllardan sonra Demokrat Parti’nin kurmuş olduğu karayolu ağı, bir bakıma Cumhuriyet’in seçkinleri kültürel duvarlarını yıkmış ve seçkinlerin bu döneme kadar geleneksel ayrıcalıklı durumu tartışılmaya, hatta zayıflamaya başlamıştır.

Geniş karayolları ağı ile ülkenin donatılması, toplumsal alanda hareketliliği hızlandırmıştı. Kentlerin yeni sakinlerle karşı karşıya kalması, kültürel alanda da hareketlilik getirdi. Özellikle gecekondu bölgeleri, yeni dönemin kültürel olarak her iki kültüre

âit (kent ve kır) sembollerin kesiştiği veya karmaşanın yaşandığı alanlardı. 1960'lı yılların görece özgürlük ortamında yaygınlaşmış ve ifâdesini bulmuş olan arabesk müziğin ortaya çıkışı, aynı zamanda siyasal yönden de merkezîyetçi ideolojinin etkisinin eskisi gibi olmadığını göstermektedir. Zîrâ arabesk müzik merkezden güç almamış, aksine iktidar tarafından dışlanmıştı. Bundan dolayı merkezî iktidarla devamlı çatışma hâlinde olmuştur. Bu yüzden arabesk müziğin merkezle olan karşıtlığı, arabeskin gelişmesine olumlu etkisi bir tarafa, çok zor şartlar içinde bulunmasına da sebebiyet vermiştir. Merkezî iktidarın karşıtlığına rağmen, bu müzik kitlenin istemi doğrultusunda, halka âit bir kültürel form çerçevesinde gelişmesini sürdürmüştür ve geniş halk kitleleri tarafından benimsenmiştir.

Devlete rağmen, bu müziğin yaygınlık kazanması, merkezî güçleri oldukça rahatsız etmiş ve belli dönemlerde arabesk müziğe karşı daha sert tedbirlere başvurulmuştur. Nitekim Türk toplumunda modern kurumlaşmanın en önemli aktörü olan devlet, belirli dönemlerde arabeski yasaklamıştır. Arabesk müziğin yasaklanması yönünde tedbirlerin alınmasıyla, modern ve ilerici 'Batı'dan çok, İslâmcı 'Doğu'nun geriliği ile özdeşleşme potansiyeli olan bir kültürel kimlik yaratma sürecine engel olunacağı ümit edilmiştir. Gerçekte ise bu yasaklamalar aksi sonuçlar doğurmuştur. Arabesk müzik devletin bu tutumuyla, etkisinin azalması bir yana daha da popülerleşmiş ve protest bir nitelik kazanmıştır. Seçkinlerin yukarıdan aşağıya doğru kitlelere dönük yapmış oldukları ve başarısız oldukları manipülasyonlara karşıt olarak, arabesk müzik aşağıdan yukarıya doğru bir gelişme göstermiş ve halk arasında yaygınlaşmıştır.

Ortaya çıkışı ve gelişimi devlet açısından bu denli sorunlu görülen bir müziğin tanımlanmasında ve anlaşılmasında bile, kutuplaşmış bakış açılarının etkisi açıkça görülmektedir. Aydınlarımız önce 'batılılaşıp' aydınlanmış oldukları için, halkın kendi içinden ortaya çıkardığı ve kendini ifâde etme aracı olarak gördüğü arabesk olgusuna fazla önem vermemişler, hatta küçümsemişlerdir. Onlar için Batı dünyasını izlemek ve oradakileri topluma taşımak, benimsetmek daha önemliydi. Zîrâ entelektüelleri memur olan bir ülkedeki aydınlardan da bundan başka bir şey beklenemezdi. Böyle bir

toplumda yaygınlaştırılmaya çalışılan düşünce ve kültür de doğal olarak devletçi karakter taşımaktadır. Bu yüzden uygarlığın gerekliliğini, devlet politikası olarak, batılı olmakta gören aydınlar, arabesk müziği değerlendirirken, belki de arabeskin olumsuz çağrışım yaptığı semboller nedeniyle (kır, kasaba, gecekondu vs.) bilimsel bir tanımlamanın yerine, değer yargılarıyla yüklü ve arabeski görmezden gelici bir davranış içine girmişlerdir. Resmî ideolojik çevrenin sanat ve fikir adamları, arabeski yoz, uyduruk ve ilkel bir müzik türü olarak görmeye ya da göstermeye çalışmışlardır. Onlara göre arabesk müzik; Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinin ‘basit’ tarafları alınarak Arap ritimlerinin eklenmesi sonucu oluşmuş bir müzikti. Arabesk müziğin bu şekilde algılanışı, devletin tekel olan resmî iletişim kanalları açısından da geçerliliğini sürdürmüştür. Nitekim devletin resmî müzik politikası içinde, arabeske yönelik net bir karşı duruş bunun en somut göstergesidir. Bu tavrın bir sonucu olarak arabesk müziğe TRT’de uzunca bir süre yer verilmemiş ve TRT yıllarca böyle bir müzik türünün varlığından habersiz¹⁴ bir şekilde davranarak veya arabesk müziği tanımayarak, bilinen yayın politikasını devam ettirmiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte iyice su yüzüne çıkan aydın elitizminin toplumu anlamadaki ve değerlendirmedeki çabası arabesk müzik bağlamında çok belirgin bir şekilde kendisini hissettirmiştir. Arabesk müziğe bir kez bile olsun kulak vermekten çekinen aydınlar çoğu kez bu müziği ortaya çıktığı yerin ismiyle birazda alaycı bir şekilde dolmuş müziği olarak nitelendirerek küçümsemişlerdir.

Aslında arabesk müzik bu nitelemeyi geçersiz kılacak şekilde çok farklı alanlarda ve yerleşim yerlerinde dinleyici bulabilen bir müzikti. Ancak geniş bir dinleyici kitlesi olan bu müzik resmî aydın statüsüne sahip çevreler tarafından rahatsızlıkla karşılanıyordu. Onlara göre bu müzik patolojik bir durum olup devletin resmî müzik politikasıyla gelişmekteydi. Bu müziğin yaygınlık kazanması devletin uygar kültürü yeterince halka ulaştıramaması ile açıklanıyordu. Bu yüzden arabesk müziği aydınlanmamış geri kalmış bir toplumun ürünü olarak nitelendiriyorlardı.

Kültürü ve kültürel formları bir gelişmişlik düzeyi göstergesi olarak algılayanlar sadece resmî görüşü savunan aydınlar değildi. Bunların içinde kendini sistem karşıtı olarak gören aydınlarda

vardı. Bunlara göre arabesk yapının ve müziğin meydana gelmesi başka nedenlere dayanmaktaydı. Onlara göre arabesk devletin ve onun dayandığı kapitalist sistemin kitleleri uyutmak ve bilinçlenmesini engellemek için ortaya çıkarmış olduğu bir türdü. Zîrâ arabesk müzik sınıfsal bir direnişten çok tevekkülcü ve kadercî bir anlayışa karşılık gelmekte, bu da doğal olarak sistemin işleyişinin devamını sağlıyordu. Diğer bir görüş de arabeski geleneklerden ve dinsel algılayıştan uzaklaşma ve kısmî bir yozlaşma olarak görüyordu. Aslında her iki bakış açısı da arabesk müzikle ilgili olarak halkın durduğu noktayı anlamayan ya da bunu kabûl etmek istemeyen bir diğer seçkinî bakış temsil etmektedir. Hem resmî görüşün hem bu bakış açıları kültürü olduğu gibi değil de kendilerinin görmek istedikleri gibi değerlendiklerini görüyoruz. Bu bakış açılara sahip aydın ve sanatkârlar kendi belirledikleri, nitelik derecelerine göre ölçüm yaparak, kendi normlarına uymayan her şeyi yoz ve niteliksiz değerlendirerek bu tür kültürel ürünlere bir an önce müdahâle edilmesi gerektiği düşüncesini taşıyan bir misyon içinde yer almışlardır.¹⁵

Kuşkusuz arabesk müzik hakkında yapılan bu yorumlar sadece elitlerle sınırlı değildir. Özellikle arabesk müzik yapımcıları arabeskin halkın öz kültüründen ortaya çıktığını iddiâ etmişlerdir. Orhan Gencebay kendi müziğinin tutunmasının sebebini ritim ve söz bütünlüğünün kente yerleşmiş insanların yaşam algılayışlarına ve müzik beğenilerine hitâp etmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Bunun yanında arabesk müzik dinleyicileri kendilerini anlatan bir müzik dinlediklerini belirterek bu müziği bir yaşam tarzı olarak gördüklerini ifâde etmişlerdir.

1960'lı yıllarda merkezî yönetim Türk hafif müziğini kısmen de Türk halk müziğini ve Türk sanat müziğini¹⁶ desteklerken arabesk müzik meşrûluğunu kentte yaşayan halktan almıştır. Bu müzik üretiminin yaşamasında merkezin belirleyici olmasının temel sebebi müzik ürününün merkeze olan ekonomik bağımlılığıdır. Bir yandan yeni kentlilerin serüvenleri bu müzik türü ile anlatılmış diğer yandan bu kültürel ürünün yaşatılması için gerekli teknik donanım kentin içinden çıkmış ve sonuçta bu karşılıklı varoluş farklı bir kültürel duruşun ifâdelendirilmesini beraberinde getirmiştir. Teknolojik yenilikler müzik endüstrisinde kitlesel olarak bir ürü-

nün dinlenebilmesini kolaylaştırmış ve devletin yayın anlayışında yer almamasına rağmen arabesk müzik birçok toplumsal kesim için erişilebilir ve dinlenebilir olmuştur.¹⁷ Kente göç eden halk tarafından inşâ edilen arabesk kültürel form Türkiye’nin özgün ilk kent kültürünü oluşturur. Bu özgünlük günümüzde de farklı biçimler alarak gelişmiş ve hâli hazırda en yaygın tüketilen müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1980 sonrası dönemde arabesk müziğin sosyo-ekonomik arka planı büyük değişikliğe uğramış, ilk dönemdeki taban yavaş yavaş kaybolmaya, yerini yeni bir kuşak almaya başlamıştır. Çünkü 1980’li yıllarda gecekondü kültürü ikinci kuşağını yetiştirmiş ve kültürel olarak da önemli bir dönüşüm göstermiştir. Yine de 1950’li yıllarda başlamış olan kentlere göçler devam etmekte ve yeni yeni gecekondular/semter oluşmaktadır. Toplumsal alandaki transformasyon 1980’li yıllardan sonra toplumun bütün katmanlarına yansımıştı. Bu değişim dalgası müziği de değiştirmişti. 1980’li yıllardaki bu değişim dalgası müzikte yeni bir versiyon yaratmıştı. Aslında arabeskin devamı olan bu akıma klâsik arabesk formlarından biraz sapma gösterdiği için kısaca ‘Türk Pop’u denildi.

Bir sonraki bölümde daha kapsamlı olarak değineceğimiz Türk popu yeni sınıflar olarak adlandırılabilir krsal kesimden göç aşamasını tamamlayıp kent hayatına yarı uyum sağlayan ve gide-rek sınıf atlayan insanların müziği oldu. Bir anlamda Türk popu değişimin müziğiydi. Değişimin müziği olmasına karşın aslında arabeskin yeni dönemdeki devamcısı idi. Zîrâ yeni versiyonun arabeskle ortak yönleri çok fazla idi. Her ne kadar yeni tür pragmatik ifâdelerle dolu olmasına karşın -aslında bu tür ifâdeler dönemin yeni kuşağının sosyal özelliklerinin bir yansımasıdır- arabeskten çok fazla bir takım verileri, motifleri almakta ve kullanmaktaydı. Bir anlamda ikisi arasında kaotik bir geçiş söz konusuydu.¹⁸ Nüfus yoğunluğunun artışı, taşra burjuvazisinin gelişmesi, siyasî anlayışların farklılaşması ve müzikteki teknolojik değişimle birlikte arabesk müzik üreticisinin ve tüketicisinin anlam dünyası da oldukça çeşitlenmişti. Bundan dolayıdır ki 1980’li yıllardan sonra kültürel durum iyice belirginleşerek tüketici kitlesi yeni teknolojilerle yaygınlaşarak kitlelere rağmen istenmeyen ve dışlanan geçmişin müziği orta ve alt sınıflar arasında sevilmesinin yanında üst kesim açısından da kabûl edilir olmuştu. Toplumsal arenadaki bu yaygın

kabûllenirlik devletin bu müziğe karşı resmî bakışını da etkilemiş ve önceki dönemlere karşı arabesk müzik üzerindeki resmî baskı oldukça hafiflemiştir. Devletteki bu tutum değişikliği müzik alanındaki çalışmalarda daha rahat bir ortam sağlamış ve çok farklı çalışmaların geçmiş dönemlerden farklı olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nitekim 1980 sonrası dönemde gelişen yerel müziğe dayalı çalışmaların büyük bir bölümü popüler eğilimler doğrultusunda aranje edilmiş ve çok seslendirilmiş icrâlara dayalı olarak ortaya çıkmış ve halkta bu yeni türe daha çok ilgi gösterir olmuştur. Bu anlamda günümüzde yerel olanla yabancı olan yani öteki arasındaki sentez arayışının sayısında büyük artışlar söz konusu olmuştur.

Benzer bir durum 90'lı ve 2000'li yıllar içinde geçerlidir. Her ne kadar 90'lı ve 2000'li yıllarda aynı eğilimler söz konusu olsa da her dönem yine kendine özgü farklılıkları önceki döneme göre içinde taşımaktadır. Bu dönemde de genç kesim Türk popunun rüzgârına kapılmış durumdadır. 1980'li yılların pragmatik tarzından ziyâde Türk popu döneme damgasını vuran siyasal anlayış gibi içinde her türlü eğilimi barındırmaktadır. Diğer bir ifâdeyle 90'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar gelen etkili olan üslûp her şeyden birazcık sözleriyle özetlenebilir. Bu durum arabeski de etkilemiş onu da değiştiren anlayıştan üzerine düşeni almaya zorlamıştır. Popülerleşme sürecinde arabesk ilk çıkışındaki özelliklerini artık kaybetmişti.¹⁹ Bununla birlikte geçmişte olduğunun aksine, merkezî otorite açısından varlığının meşrûiyeti tartışma konusu olmaktan çıkmış durumdadır.

Sonuç

Osmanlı’nın son döneminden başlayarak Cumhuriyetle birlikte Türkiye bir takım değişimler yaşamıştır. Yaşanılan değişimlerin sonuçları kamuoyunda dâimâ tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmaların bir kısmı da müzik alanında gerçekleşmiştir. Devletin resmî politika olarak benimsediği ve kitlelere taşımak istediği Batı müziğinin yaygınlaşmasında engel olarak görülen geleneksel ve folk müziğin dışlanması olayı, benimsenen müzik politikasının istenilen sonuçları daha kısa zamanda sağlamak istenmesindendi. Bu durum uzun yıllar boyunca başlangıçtaki katılıkla olmasa da dahi devlet korumasıyla ve medya yönlendirmesiyle sürdürülmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyet’in kurulmasıyla çok sıkı bir şekilde uygulamaya konulan resmî müzik anlayışı sonraki yıllarda, özellikle 1950’li yıllarda, gerek konjonktürel ve gerekse toplumsal dinamiklerin değişmesinden etkilenmiş ve toplumsal arenada devlete rağmen bazı farklılaşmalar ortaya çıkmaya başlamıştı. Arap filmlerindeki şarkılara Türkçe söz yazılarak yaygınlaşan Arap melodilerini 1950’li yıllarda serbest icrâ denilen tarz almış ve bilinen müzik türleri kalıplarının dışında başka formlar ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllara doğru bu kervana batılı pop müziğinin sözlerine Türkçe sözler giydirilerek adına aranjman denilen müzikal türde katılmıştır. Daha sonra buna sadece sözleri değil bestesi de yerli olacak şekilde batılı pop tarzında eserlerin ortaya çıktığı yeni bir müzik türü (Türk hafif müziği) eklenmiştir.

1970’li yıllarla birlikte Türkiye müzik alanında bir başka akımla daha karşı karşıya gelmiştir. Aslında sürecin tarihsel boyutu daha eskilere uzansa da adına arabesk denilen bu müzik türü diğer türlerle kıyaslandığında Türk kamuoyunu çok meşgûl etmiş ve tartışma konusu olmuştur. Devletin esâsında gerçekleştirmeye çalıştığı geleneksel kültür ile modern kültür sentezi arabesk kültür ve müzikle devlete rağmen bir ölçüde gerçekleşmiştir. Böyle bir sonuç yaratmasına rağmen resmî politik anlayış içerisinde yer almamasından dolayı resmî çevrelerce hiçbir za-

man benimsenmemiş ve hatta küçümsenmiştir. Bu durum sadece resmî çevreler açısından değil, resmî anlayışa muhâlif olan değişik kanatlar için de geçerlidir.

Arabesk ilk çıktığı andan itibaren hiçbir politik görüşle örtüşmemiştir. Resmî çevreler bu müziği 'yanlış bilinçlilik' ve 'yozlaşma' olarak görürken; sosyalist anlayışa sahip kesimler de aynı tavrı sürdürmüşlerdir. Diğer bir ifâdeyle Cumhuriyet'in resmî seçkinleri arabesk müziğin ortaya çıkışını bilinçsiz bir halk anlayışıyla açıklarken; sosyalistler de arabeskin devlet-sınıf güdümünde bir kültürel hegemonya sonucu oluştuğunu belirtmişlerdir. Bunun yanında genel İslâmî anlayış da arabesk hâli geleneğe sahip çıkmayı ve dinsel algılayıştan uzaklaşma ve kısmî bir yozlaşma olarak tanımlamıştır. Kısaca bütün siyasal kesimler elbirliğiyle arabeski 'sürgün' etmişlerdir. Oysa arabesk müzik politik bir içeriğe sahip olmayıp daha çok yaşamı anlamaya çalışan bir insan anlayışına sahiptir. Nitekim siyasal grupların arabeske karşı bu tavırları bu müziğin yaygınlaşmasını engellememiş halkın kültürel anlam dünyasına verdiği karşılıklarla varlığını sürdürmüştür. Politik kavgaların yoğun yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmış olsa bile halkın politik olmadığını düşündüğü bu müziği dinlemesi yeni kentli halkın ne kadar politikleştiğini de gösteren önemli bir unsurdur.

Modernlik ile geleneği kendine özgü bir sentezle yorumlayan arabesk; modernliği gelişmişlik ve bu gelişmişlik iddiasında bulunma hâlinin de zenginlik, güç, hırs gibi durumlar olduğunu belirterek Batı'ya ve Batı kültürüne atıfta bulunurken; geleneksel kültürü ise, kırsal, saf, temiz, mânevîyata önem veren, fakir ve Doğu kültürüne âit olma hâli olarak açıklıyordu. Nitekim arabesk müzikte özellikle ikili ilişkilerde temel çelişki bu bağlamda sembolize ediliyordu. Kent kültüründe kendine yer edinmeye çalışan alt sınıf da kendisini Doğu geleneğinin ve mânevîyatın yanında konumluyordu. Bu belki de kendisini anlamlandırmasının tek yolu. Çünkü en alt gelir grubuna âit olmasını maddî anlamdaki güçsüzlüğü ve tüketimindeki payı kendisini üst bir kimlikte var etmesine imkân vermiyordu. Bundan dolayı geleneğe bağlılığı ve mânevî yanının güçlü yönündeki duruşuyla kendine âit bir anlam dünyasına işâret ediyordu. Bu bakımdan arabesk müziğin mo-

dernleşme anlayışımız ile ilişkisi bize özgü bir kentleşme sürecini doğurmuştur.

Arabesk kentli ve aynı zamanda Batı müzik zevklerine muhâlif kırsal ve bir o kadar da Anadolu müzik zevklerini temsil eden bir müzik türüdür. Özellikle büyük şehirlerde kendilerini henüz metropolün bir parçasıymış gibi görmeye alışamayan halkın oldukça ilgisini çeken arabesk müzik kendisine yaşayacak bir ortam bulmuştur. İlk zamanlarında hayata ilişkin gerçekliği ve muhâlifliği ön planda idi. Ancak 80’li yıllardan itibaren arabesk de değişmeye başlamıştı. Zîrâ dinleyici profili oldukça değişmiş ilk nesil kırdan gelen kentlilerin çocukları müziğin yeni müşterileri olmuştur. Bu insanlar kentin çocuklarıydı. Bu yüzden kentin özelliklerini önceki nesle göre daha fazla yansıtıyorlardı. Bu durum müzikte de kendini göstermişti. Artık arabesk ilk neslin insanların hayat gerçeklerini değil yeni neslin beğeni ve anlayışına göre hareket ediyordu. Böylece eski batılı biçimle geleneksel değerlerde aşınmaya başlamıştı. Bundan dolayı arabesk bu dönemde hayatla ilgili o kadar sahici değil ve eskiye göre daha boş durumdaydı. Diğer bir deyişle arabesk protest tavrını terk etmiş ve daha entegre bir tavır içine girmiştir.

Aslında arabesk müziğin 1980’li yıllarda böyle bir aşamaya geçmesini bazıları yeni bir akım olarak niteleseler de (Türk pop müziği) bu gerçekte arabeskin devamı olup arabeskin evrimleşmesidir. Buna Türk pop müziği dense dahi bunu arabeskten bağımsız düşünmek mümkün değildir. Neo-arabesk safhayı temsil eden Türk pop müziği arabesk müzikten daha kentli olsa da arabeski doğuran yaşam biçiminin uzantısı durumundadır. Geline yeni aşamayla birlikte arabeskin müşterisi olan kesimin yaşadığı değişimi görmek mümkündür. Bir taraftan parçalar arabeskleşirken diğer taraftan arabeskçiler popçulaşmış oldu.

Kısacası arabesk bir uyumsuzluk ya da sapkınlık değil yaygın bir deyişle melez bir durumun kendimize özgü modernleşme ve kentleşme süreçlerinin görünür hâlidir. Kentlerde yaşayıp kent kültürünün bir parçası olmayan kesimlerin içinde bulundukları ‘bilişsel çelişki’nin bir yansıması olarak tezâhür etmiştir.

Notlar

- 1- IŞIK, Caner-EROL, Nuran; **Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 32
- 2- GEDİKLİ, Necati; "Türk Pop Müziğinin..." **a.g.m.**, s. 133
- 3- ÜSTEL, Füsün; **a.g.m.**, s. 41
- 4- ÜSTEL, Füsün; **a.g.m.**, s. 44
- 5- TEKELİOĞLU, Orhan; **a.g.m.**, s. 150
- 6- GÜLA, Coşkun; **a.g.m.**, s. 269
- 7- TURA, Yalçın; **a.g.e.**, s. 42
- 8- ÖZTÜRK, Okan Murat; **a.g.m.**, s. 201
- 9- IŞIK, Caner- EROL, Nuran; **a.g.e.**, s.67
- 10- Suat Sayın "Sevmek Günah mı?" adlı parçasının her ne kadar sözmüziği kendisine âit olduğunu söylese de, müziğinde Mısırlı müzisyen Abdülvehab'ın ezgilerine yer vermesi, müzik piyasasında Arap müziği anlayışının yaygınlaşmasına yol açtı. Böylece ilk kez Türk sanat müziği kalıplarının dışında bir eser ortaya çıkmıştı. Sayın'ın bu eserinde Arap ezgisinin kullanılmasının yanı sıra on bir kişilik bir yaylı grubunun çalması hem 'Arap gibi' sözünü pekiştirmiş, hem de müzik çevrelerinde bir örnek teşkil etmiştir. Daha sonra Orhan Gencebay'ın da Arap ezgisini kullanmadığı hâlde Suat Sayın'ın tavrına benzer bir keman grubu kullanması sonucu müziğine 'Arap gibi' yakıştırmaları yapılmıştır. Müzik câmiasında Arap etkisi olarak kabûl edilen bu müzik aslında Mısırlılar tarafından da kendi müzikleri olarak kabûl edilmemektedir. Mısırlı sanatkarlar da bu müziği Türk ve Batı etkisi sonucu oluşmuş bir müzik olarak görmekte, kendileriyle (Araplarla) bir ilgisi olmadığını belirtmekle birlikte, bu müziği ifâde ederken Arabesk ismini kullanmaktadırlar.
- 11- TEKELİOĞLU, Orhan; **a.g.m.**, s.152 .
- 12- IŞIK, Caner-EROL, Nurhan; **a.g.e.**, s.34
- 13- ÇETİNKAYA, Yalçın; "Toplumsal Değişimden Müzikal Değişme, Arabesken Eurobeske; Türk Popunun Ölenemez Yükselişi", **İzlenim**, Yıl: 1 Sayı: 2, 1993, s. 63
- 14- TRT uzun bir süre sadece yılbaşı gecelerinde bu müziğe yer vermişti. Onun dışında Arabeskin TRT kanallarından yayınlanması yasaktı. Bu yüzden ki, kaset piyasası dışında, bazı yerlerde halk bu müziği dinlemek için BBC Dünya Türkçe radyo yayınlarını izliyordu.
- 15- IŞIK, Caner-EROL, Nurhan; **a.g.e.**, s.26
- 16- Arabeskin ortaya çıkışı THM ve TSM üzerindeki negatif devlet baskısını hafifletmiş ve hatta bu türler devletin gözünde bir anlamda meşrûluk kazanarak devlet desteği görmeye başlamıştı.

17- IŞIK, Caner-EROL, Nurhan; **a.g.e.**, s. 80

18- ÇETİNKAYA, Yalçın; **a.g.m.**, s. 65

19- ÖZTÜRK, Okan; **a.g.m.**, s. 204

IV

BÖLÜM

Türkiye’de Popüler Müzik

Giriş

Müzik türleri doğanın insanı nasıl etkilemiş olduğundan çok kültürel ifâdelerin bir yansıması olarak insanların doğadan neyi seçip tercih ettiğine dayanır. Yaşanılan toplumsal ortamın izleri müziğin ritmik yapısıyla yansıtılırken müzik eserlerinin sözleri de o toplumsal ortamın anlam katmanları ve kültürel kavrayışları hakkında önemli ipuçları vermektedir. Müzikte 'evrensellik' iddiâsı ve bununla ilgili söylem her zaman bir çeşit tahakküm projesiyle ilintilidir. Başka bir deyişle tikel olanın evrensel olarak gösterilmesi yaygın bir ideolojik tutumdur. Ancak uluslararası müzik endüstrisinin teknoloji destekli kimi tınılar ve üslûplarla evrensel bir popüler müzik estetiği oluşturmaya çalıştığı buna pek çok ulusal müzik endüstrisinin ve içinde çalışan müzisyenlerinin de dikkat kesildikleri ortadadır. Müziksel etkinin evrensel yönleri olup olmadığına odaklanan geleneksel estetik kuram, popüler müziği gelip geçici olarak değerlendirir ve toplumsal düzenin sürekli değişmesi nedeniyle bugüne uygun olan sanatın yarına uygun olmayacağı düşüncesini kabûl etmemektedir. Müzik ve ebetteki popüler müzik kimlik ile ilişkilidir. Çeşitli ölçeklerdeki kültürel kimliklerin sınırları sürekli yeniden belirlenen inşâsında simgesel bir rol oynamaktadır. Bir kollektivitenin en eski ve kadim kültürel mîrâsını yansıtırken bile değiştirmektedir. Zâten önemli olan her türlü etkileşim ile kimlik değişimine uyarlanabilmesi ve bunu simgesel anlamlandırmayla yansıtabilmesidir. Bir popüler müzik türünün ya da parçasının sözünü ettiğimiz anlamda popüler olabilmesi için çeşitli toplumsal bağlamlar içinde kültürel deneyimi birbirinden farklı insan ve gruplarla ilintili noktaları oluşturmaları, başka bir deyişle çok anlamlı olması yani çok sesli simgeleri üretebilme potansiyelini barındırması gerekmektedir. Böylece simgesellik bizâtihi çok anlamlılığı ve göreliliği gerektirecektir.¹ Diğer bir ifâdeyle popüler müzikte anlam kültürel kimlik bağlamında simgesel olarak inşâ edilmektedir. Simgesellik, popüler müzik ve izleyicisine âit geleneğin sürekli yeniden oluşturmalarına hizmet etmektedir. Kültürel kimlik ve onunla ilişki popüler müzik, simgesel anlamların ve onların sürekli değişen sınırlarına yaslan-

maktadır. Kültürel kimliklerin âdiyetini onaylayan, pekiştiren ya da dönüştüren popüler müzikler homojenleşme mantığına kimi zaman direnerek kimi zaman da rıza göstererek kendi sınırlarını kendi irâdesiyle simgesel temeller üzerinde sürekli yeniden kurmaktadır.² Bunun içindir ki hiçbir kültürde popüler müzik ve diğerleri arasında kesin bir çizgi görmek mümkün değildir. Klâsik müzik dinletilerine giden ve bu etkinliklerde bulunmayı kültürel kimliklerine içkinleştirerek kültürel âdiyetini pekiştiren dinleyiciler için de bu etkinliğin anlamı da simgeseldir. Aynı şekilde toplumsal kimliğin gelişimi ve paylaşılan deneyimin ve ortaklaşa etkinliğinin anlamlı bir alanı olarak da ‘müzik yapma’, göçmenlerin kültürel yaşamlarının özelliklerini hem yansıtmakta hem de yeniden üretmektedir. Müziğe anlamın yaygınlaşması ve genelleşmesi yönünden popüler olan unsurlar etki etmektedir. Yani müzik kendi beklentilerine yönelmemekte, âit olduğu popüler ortamın ihtiyaçları doğrultusunda kendisini ifâde etmektedir. Diğer bir ifâdeyle popüler müzik toplumsal beklentileri karşılayabilecek anlamlandırma kapasitesine sahip olmalıdır. Bu mânâda anlamın sofistike veya derinlemesine olmak zorunluluğu yoktur. Beklentiler düzeyinde kendini adapte edebilmesi yeterlidir.³ Günümüzde sanatın üretim koşulları değişmiş olduğundan dolayı geleneksel mecrasından kopan sanat eserleri çoğunlukla politik ve ticârî bir işleme tâbi olup pazarın ve politikanın kurallarına bağlı olarak faâliyet göstermektedirler. Kullanım ve tüketim popüler üretimin ilk safhasından son safhasına kadar artık her aşamada vardır. Yeni popülerlerin yaratılmasında diğer popüler unsurlar kullanılır. Popüler unsurlarla paketlenmiş popülerleri tüketiciler ahr ve böylece popülerlerin yeniden popülerleştirilme süreci tamamlanmış olur.⁴ Bu ise sanatın çoğunlukla siyasî ve ticârî faâliyetlerin içine sıkıştırılması demektir. Yani artık sanatın kendisi olmasa bile pratiği oldukça ticârîleşmiş ve politikleşmiştir. Özellikle bu durum popüler kültür ve sanatta daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

A. Popüler Müzik

Popüler müziğin anlamı gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin ortak kesiminde bulunan insanlar tarafından oluşturulmaktadır. Popüler kültürün yarattığı ürünler onu kullanan ve

satın alan bireyler için onu üretip satan kapitalistlerden farklı bir kullanım değerine sahiptir. İnsanların bu insan yapımı kültürel ürünleri satın almadaki amaçları çeşitli istek ve arzularını doyurmaktadır.⁵ Popüler müzik izleyicisinin tanımazlık ilkesine uyan en belirgin davranışı kuşkusuz anlamını bilmediği şarkı sözlerini dikkate almadan müziği ile ilgilenmesidir. Söz gelimi hiçbir yabancı dil bilmeyen Türk dinleyiciler tarafından beğenilen İngilizce, Fransızca ya da İtalyanca sözleri olan şarkıların çokluğu ve bu şarkılardaki sözlerin anlamı hakkında en küçük bir merak duyulmadan müzikal haz çerçevesinde beğenilmesi tanımazlık uygulamasına girer. Aynı şey batılılar içinde geçerlidir. World music olarak bilinen ürünlerin yerküre üzerindeki bugünkü tüketim düzeyi buna en anlamlı örnektir. Müzik endüstrisi üzerinde işleyen küresel bir ekonomiyi temsil eden ve ‘world music’ etiketi ile belli bir yaygınlığa kavuşturulan; ancak ondan yıllar önce başlayan etnik, yerel, bölgesel müzikal unsurların Batı çalgıları ve uyumu ile buluştuğu yüzlerce popüler müzik parçası vardır. Ezgilerinin yabancılığının yanı sıra sözlerinin konusunda en ufak bir fikre sahip olunmayan bu popüler parçaların pek çok Avrupa ülkesinde beğenilmesi bu çerçevede değerlendirilmelidir. Bunlardan farklı olarak sözlerdeki anlam açıklığına ve bunların tam olarak anlaşılmasına rağmen ‘tanımazlık’ oluşabilir. Söz gelimi yaratıcının dünya görüşü, etnik kökeni vb. unsurlarla bütünleşmiş şarkıları, bunlara taban tabana zıt kimseler tarafından yalnızca müzikal unsurlara atfedilen önem ve alınan haz ile görmezden gelinebilir ya da değerlendirme dışında tutulabilir. Sözlerin aktardığı kodların yeniden okunarak değiştirilebildiği ve yeniden anlamlandırabildiği Esat Kabaklı, Zülfü Livaneli şarkılarının hatta Ahmet Kaya parçalarının çok farklı ideolojiyi benimseyenler tarafından beğenilmesi de bundandır.⁶ Tüm popüler kültürler gibi popüler müziklerde bir mücadele sürecinde inşa edilirler. Bu toplumsal deneyimin anlamları üzerine bireyin kişiliği ile toplumsal düzen arasındaki ilişki üzerine ve bu düzenin metinleri ve metaları üzerine yürütülen bir mücadeledir. İktidar bloğu ile halk arasında durmadan süren bu mücadeledeki karşılıklı güç oyunlarını popüler müzik kavrarken, mutlaklaştırıcı anlamlardan, bu anlamları tarih ve kültür bakımından kendine özgü üretim alanından uzaklaştırmaktan kaçınması da önemli-

dir. Popüler beklentiler ve anlam, popüler müziğin gerek müzikal yapısını gerekse söz ve anlam bütünlüklerini belirlemektedir. Bu durum popüler beklentileri en iyi ifâde eden ürünlerin piyasada beğenilmesi şeklinde kendisini ortaya koymaktadır. Başka bir ifâdeyle popüler kültür ürünleri âit oldukları toplumsal kesimin beklentilerini karşılayabildikleri oranda başarılıdır.⁷

Bütün ülkelerin popüler müziklerine baktığımızda bunlara uluslararası etkiler, yerleşmiş kalıplar, çok uluslu sermaye ve teknoloji, küresel pop normları ve piyasası tarafından yön verildiği görülmektedir. En ulusal ‘sound’lar bile uluslararası eğlence ölçütlerine göre belirlenmektedir. Dünyada hiçbir ülke yoktur ki 20. yüzyılın kitle medyasının yarattığı ‘uluslararası pop estetiği’ çizgisinden etkilenmemiş olsun. Bu yüzdendir ki popüler müzikler melezleşmiş yerel müzikler olup aynı zamanda küresel pazar güçleri ile müzikal biçimler arasındaki etkileşimi de açığa çıkarmaktadır. Yerel popüler müzikler Anglo-Amerikan popüler müzik yapılarına ve edimlerine uymaya çalışsa da ortaya çıkardığı her bir yeni oluşum ile kendi kültürlerine güçlü bağlarla bağlanması-na da hizmet etmektedir.⁸

Popüler müzik, popüler öncesi durumu oluşturan gerecin popülerleşme sürecindeki işlenişine dayanır. Ancak popüler müziği farklı kültürel biçimlerin iç içe geçtiği ve kimilerinin zamanla ayıklandığı ve olgunlaşarak kendisini sunduğu nihâî bir biçim olarak görmemek gerekir. Farklı kültürel unsurların (müzik türleri, üslupları, çalgılar ya da müzik dışı simgesel unsurlar) bir arada bulunduğu bir popüler müzik içinde birinin ötekine sürekli bir tahakkümü söz konusu değildir. Postmodern felsefesinin de etkisiyle çeşitli ulusal ve yerel kültürlerden, geçmişin ve bugünün eserlerinden, ‘yüksek’ ve ‘popüler’ kültürün türlerinden herhangi bir tutarlılık ve bütünsellik kaygısı gözetmeden istediği öğeleri alan ve birbirine keyfince yapıştıran küresel müzikler, filmler, televizyon dizileri vs. piyasaları doldurmaya başladı.⁹ Bu çeşitlilik içinde farklı kültür ve sanat türleri ve üslupları varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Üstelik bu unsurlar bir popülerin yeniden inşâ sürecinde yeni roller de üstlenebilmektedirler. Bir popüler müziğin çok değişik kültürel dinamiklere sahip olan yapısı ve popülerlik tasarımlarıyla oluşturulması süreci bu çerçeveye yer-

leştirilmektedir. Popüler müzik belli bir sosyo-ekonomik ve kültürel yapı içinde kendisi için geçerli olan popülerlik koşullarının sağlanması durumunda var olur. Dolayısıyla özgül bir toplumsal algılama ve döneme içkin olma söz konusudur. Yer kürenin dört bir yanında müzik biçimlerinin, üslûplarının, türlerinin birbiriyle birleştiği, farklılaştığı ya da sonra yerlerine başkalarının geçebildiği en belirgin alandır popüler müzik.¹⁰ Toplumsal anlamada ve temel zihniyet yapılarının genel izdüşümleriyle ortaya çıkarmada popüler kültür ya da müzikler yardımcı olabilmektedirler. Popüler kültür içinde sürekliliği olan temalar aslında toplumsal yapının genel kategorileri hakkında bize bilgiler vermektedir.¹¹ Zâten müzik ancak kültürel bir bağlamda müziksel olma niteliği kazanabilir. Sözelimi geleneksel Türk sanat müziğinin doğup olgunlaşmasının İslâm felsefesiyle doğrudan bir ilişkisi vardır. Bundan dolayıdır ki müziğin içsel/tınsal özelliklerine ilişkin unsurların çoğu müzik dışı etkenlerle belirlendiğini söylemek abartı olmasa gerekir.

Yukarı da belirttiğimiz gibi popüler müzik özgül koşulların ve dönemin ürünü olarak ele alınması gerekir. Popüler müziklerin alt kategorilere ayrılabilen müziksel ve müzik dışı unsurları, ona anlatım kazandıran ve yankı bulmasını sağlayan edimlerle, içine dâhil edildiği toplumsal alan tarafından oluşturulur. Popüler müziği anlamak için izlenmesi gereken yol; bir popüler müziğin önceden belirlenmiş içeriğine değil, bunların süreç içinde işleyiş/işleniş hâllerine odaklanma olmalıdır. Dolayısıyla kendisi zâten doğal bir element olmayan ve adına ne denirse denilsin (Türküpop, taverna, özgün, fantezi, pop-arabesk, disko, rock, punk vs.) farklı ya da aynı dönemlerde beliren popüler müziklerin oluşumunda, popüler öncesi durum ile popüler olma sürecinde ‘öteki’ unsurlarla fiili ilişkilerin ‘nasıl’ kurulduğu ve bunların ‘nasıl’ anlamlandırıldığı tayin edici önemdedir. Popüler müziğin anlamının belirgin ve en etkin olduğu durum izleyici ile bulunduğu andır. Çünkü burada popüler müzik parçası ve sanatçısı, izleyicisiyle etkileşim içinde olup, ne dinlediklerinden çok anlamın belirlenmesinde önemli bir odak olan ‘nasıl’ dinledikleri önemlidir. Popüler müzik insanların kültürel kimliklerini inşa ettikleri, pekiştirdikleri, teyit ettikleri ya da dönüştürdükleri hem bir kaynak hem de çok anlamlılığı yüzünden bir anlam deposudur.

Popüler müziğin gerek müziksel gerekse müzik dışı bileşenleri, zihinsel inşâ olarak kolektif bir toplulukta hem benzerliğe hem de farklılığa hizmet etmektedir.¹² Bir popüler müziğin, onunla ilişkili kimliğin âdiyetini yansıttığı konusunda yapılan popüler müzik çalışmalarında öne çıkan şey bu karşılıklı etkileşimin vurgulanmasıdır. Avrupa'nın önce caz, daha sonra rock n rollu kendine mâl edişi, ya da Avrupa ve Latin Amerika dans müziğinin ilginç derecedeki karmaşık etkileşimi, Endonezya, Hindistan ya da Uzak Doğu ve Asya popüler müziklerinin ve türdeş olmayan arabeskin batılı dünyanın popüler müzikleriyle karşılıklı alış veriş 'ar'ı ya da 'sahici' ulusal popüler müzik tanımlarını boşa çıkarmaktadır; çünkü kültürel etkileşim, hem içinde ulusal kültürel kimliklerin de olduğu kolektivitleri hem de bu âdiyet ile ilişkili popüler müziklerin sınırlarını sürekli yeniden oluşturur. Popüler kültürde en azından çoğunluğa âitlik egemendir. Eğer popüler kültürü, kullanıcılarını ölçü alarak tanımlarsak ve incelemeyi buna göre yaparsak, o zaman karşımıza kitlelerin kullandığı, sevdiği, tercih ettiği ve kitlelere âit bir kültür çıkar.¹³ Bu, insanların başvurduğu simgeselliklerle gerçekleşir. Önemli olan insanların bu sınırları yeniden çizerken devir aldıkları mîrâs ve bu kültürel mîrâsı kuşatan, ortadan kaldırma tehdidi taşıyan baskın kültüre nerede 'rıza' göstereceklerini nerede 'direneceklerini' bilmesidir. Banda kaydedilmemiş müziği olmayan topluluk günümüzde hemen hemen yok gibidir. Ellerindekilerle yetinmek zorunda olan çağımızın insanları müzik endüstrisinden ve medyadan kendilerine ulaşan yeni oluşumları kendi kimlik farklılığını vurgulayacak şekilde yeniden düzenlemektedirler.¹⁴ Çünkü popüler kültür, âit olduğu kültürel kodlara sadık kalmak ve bu kodlarla anlam üretmek zorundadır. Zîrâ ortaya konulacak popüler eserin anlamlı bulunması ya da kitlelerin beklentilerinin karşılanabilmesi ancak bu şekilde mümkündür.¹⁵

Bir müzik geleneğindeki yerleşik unsurlardan yola çıkarak, bir başka müzik geleneğinde bu unsurların daha basit ele alınması ya da bu unsurların olmaması o müzik geleneğinin daha değersiz olacağı anlamına gelmemektedir. Söz gelimi armoni ve ezginin daha az bir önem taşıdığı Afrika müziğinin, Avrupa geleneği açısından hele de klâsik Batı müziği açısından değerlendirmek ve Afrika müziğinin 'geri' ya da 'gelişmemiş' olduğunu söylemek, seçkinci-

lik ya da Batı merkezcilikle açıklanmaktadır. Bunun sosyal bilimsel literatürdeki karşılığı ‘kültür bağımlılığı’dır. Aynı şekilde bir Afrikalı da aynı yolla karmaşık tarımsal yapıya sahip olmadığı, insan sesinin ifâde gücünden ve en önemlisi ‘katılım’dan yoksun olduğu argümanıya, Batı klâsik müziğini aşağı ve değersiz bulabilir veya yalnızca klâsik Batı müziğini dinlemiş birisi geleneksel Türk sanat müziğini tek sesli diyerek, yani çok seslilikten mahrum olduğunu söyleyerek ‘basit’ görebilir ya da yalnızca geleneksel Türk müziği dinlemiş birisi, batının tonal dizgesi yerine bu müzik türünün yüzlerce makama sahip olmasını klâsik Batı müziğine karşı bir üstünlük olarak düşünebilir.¹⁶ Böyle bir bakış açısı, siyasal ve kültürel olup, mevcûd müzik türlerinin değerlerinden bir şey eksiltmediği gibi, yapılacak yeni tür popüler çalışmalara sağlayacağı katkılardan da mahrum etmemektedir.

Türk müziği, en sanatsalından en popülerine, mevcûd türlerine varıncaya dek, sürekli olarak ‘bize âit olan’, ‘özümüz’ (daha çok halk müziği konusu olduğundan), ‘halkın sesi’, ‘Anadolu’nun hakiki sesi’ deyişlerinde vücûd bulan ‘en saf olanın’ arayışına sahne olmuştur. ‘Bozulmamış’lığın çizgisi sürekli daha derinden çekilmeye çalışılmış, tarihsel derinliğe inmenin kaçınılmaz sonucu olarak karşılaşılacak kültür bileşenleri ya tahrif edilmiş ya görmezden gelinmiştir. Sanki bunca uygarlık birikiminin sürekli devinerek yeni bileşimler üretmeye muktedir olduğu bu topraklarda tek bir ulus, saflığını koruma yeteneğine sahip olabilmiş gibi bir tahayyül söz konusu olmuştur. Bu nedenle, örneğin klâsik Türk mûsikîsi olarak adlandırılan yaratım alanındaki ‘otantist’ eğilimler ya da bunun karşısına halk müziğini çıkaran diğerleri, altından sayısız kültür bileşeni fışkıracaklarını bildikleri var oluş zeminini kazmadan, yapay çatışmalarla cephe açmaya çabalamaktadırlar. Bugünü biriktirmiş olan tarihsel süreçte ‘biz’i (kendimize kimlik eksenini olarak neyi merkez almışsak onu) oluşturan kültürel göstergeler kadar, ister istemez mîrâsçısı olduğumuz zaman dizimsel anlamda alt ‘kültür katları’da belirleyici rol oynamaktadır. İşte bu nedenle İtri, Dede Efendi’nin zarif simli dantel örgüsü gibi işlediği hicaz bestesinin yankısında, Kasia’nın Augustus ilâhîsinin, kasvetli olduğu kadar huzur veren bir boşluğa açılan sesi de tınlar. Bu eş duyum ânı, herhangi bir ayrıştırma saplantısına takılmaksızın, tarihin bütünsel akışı içinde farklı

çağların farklı duyarlılıklarının temas ettikleri nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁷

O hâlde popüler müziğin kendi uzlaşmaları içinde aranması gereken değişimini, başka müzik geleneklerinin değişim eğrileri ile açıklamak doğru değildir. Her popüler müzik kendi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğinden, evrensel bir popüler müzik gelişim ve değişimini yeryüzündeki bütün popüler müziklere uygulama olanağı da yoktur. Amerika popüler müziği ile Endonezya popüler müziğinin, ya da Avrupa ülkelerindeki popüler müzik ölçütlerinin Türkiye’deki popüler müziklerle aynı normlarda olması beklenmemelidir. Kimi Türk aydınlarının veya kimi müzisyenlerin sıkça sözünü ettikleri ‘adam gibi pop müzik yapamamak’ söylemi, Avrupa ülkelerinde yapılan popüler müziklerin normlarına uymak zorunda olduğumuz yolundaki beklentiler, yapılması gereken popüler müzik parçalarını genel ‘modernleşme ülküsü’nün bir parçası olarak görmek istediğinden dolayıdır. Popüler müzik onu üreten ve tüketenlerin kültürel deneyimi içine gömülü olup, sahip olunan deneyim, popüler müziğin biçimlenmesinde olduğu gibi değişmesindeki temel dinamikleri oluşturmaktadır.¹⁸

Müzik yaparken bunu belirli bir azınlığa yönelik yapmak dürtüsü, güçlü bir yüksek kültür eliti yaratmaktan başka bir sonuç vermemektedir. Bu da sanatla onun asıl sahibi olan kitleler arasındaki uçurumu büyütmekten başka bir işe yaramamaktadır. Oysa popüler kültür gündelik yaşamın kültürü olup, herkesi ilgilendirmektedir. Her ne kadar sıklıkla yapay mutluluklar üretiyor olsa da, asıl olan onu olabildiği kadar ‘sahici’ hâle getirebilmektir. Ürününü olabildiğince daraltılmış bir çevreye yönelten sanatçının kendisi de bir süre sonra sokaktan uzaklaşacaktır. Sokaktan uzaklaşmak ise reel yaşamdan uzaklaşmak, hayata karşı ‘izleyici’ konumuna düşmek demektir. Bu da sanatı asıl işlevinden uzaklaştırmak demektir.¹⁹ Gündelik yaşamın kültürel özelliklerini yansıtan popüler kültür dolayısıyla popüler müzik, içinde bulunduğu toplumun genel özellikleri hakkında epeyce fikir vermektedir. Nitekim her hangi bir ülkenin sadece kaset satış rakamları, kayıtları ve şarkı sözlerinden yola çıkarak o ülkenin toplumsal özellikleri hakkında çok ciddi ve kapsamlı sosyolojik çözümlemeler yapabilmek artık mümkündür.

B. Türkiye’de Popüler Müzik Çalışmaları

Amaçlı devlet etkisinin açık örneklerinden birisi, Sovyet bestecilerinden sosyalist idealler doğrultusunda müzik çalışmaları yapmalarının istenmesi ve verilen ‘yaratıcılık reçetesi’ne uymayanların 1948 eleştirisiyle cezalandırılmalarıydı. 1826’da siyasal bir eylem olarak devlet eliyle eğitimi başlatılan ve kimi kurumlaşmalarla Osmanlı Devleti’nin batılı bir devlet olma hayâline görünürlük kazandıran çok sesli Batı müziği ülküsünün, Cumhuriyet’e de tevarüs edip kimi farklılıklarla sürdürülmesi, farklı bir algılama düzeyinde gerçekleşse de, bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir başka örnektir.²⁰ İmparatorluğun dağıldığı bir ortamda ‘çağdaş’ bir ‘ulus-devlet’ olmak bir amaç olarak belirmişti. ‘Çağdaşlaşmak’ ekonomik, kültürel, hukuki, vs. bütün yapılarıyla ‘batılı’ devletlere benzemek, ‘batılılaşmak’; ‘uluslaşmak’ ise, Anadolu’da yaşayan diğer etnik grupları yok sayarak bir potada eritmek, asimile etmek -yani Türkleştirmek- temel siyasal ve kültürel hedeflerdi. Bundan dolayıdır ki batılılaşma yönünde birçok ‘reform’ çoğu kez tepeden ve dayatmacı yöntemlerle uygulamaya konmuş ve kültür-sanat alanındaki çalışmalarda bu hedeflere (batılılaşma ve Türkleşme) dönük bir şekilde siyasal kararlarla ve tepeden inme yöntemlerle gerçekleştirilme yolu benimsenmişti.²¹ Çünkü Batı gelişmişliğin alanı olarak görülüyordu. Türkleşmek de ancak buradaki gelişmişlik ele alınarak ve onunla birlikte gerçekleştirilebilirdi. Bu sadece siyasî ve iktisâdî alanlar için değil her açıdan ve hatta kültür-sanat içinde böyle kabûl edilmekteydi.

II. Mahmut döneminde ‘müzikte Tanzimat’ olarak başlayan Batı’ya yöneliş, Cumhuriyet dönemine taşınan çizgilerden biridir. Daha sonra geleneksel müzikle Batı müziği arasındaki sentezlemeler ve karma buluşlar bu çizginin devamı olarak yapılacaktır. Gerçekten de Mızıka-yı Humayun’un fasıl heyetinde, ney ile flüt’ü, ud ile mandolini bir araya getiren bir düzen vardı. Her ne kadar acemice olsa da, geleneksel mûsikînin Batı sazlarına göre armonize edilmesi çalışmalarının ilk örnekleri bu zamanda verilmiştir.²² Bunun içindir ki Batı çoksesliliğini bir gelişmişlik olarak kabûl edenler için ‘Mûsikî İnkılâbı’ gerçekten bir devrim olup; bu müziğin bestecilerinin, sanatçıların, eserlerinin, seslendirme ku-

rumlarının ve dinleyicilerinin sayısal artışı da bir ilerleme olarak görülmüştür. Dolayısıyla ‘ilerleme’ kavramı, değişmenin amaçlı olduğunu, bu amacın iyiyi ve mükemmeli dile getirdiğini ifade ederken ağırlıklı olarak değer yüklü ya da yerinde bir deyişle ‘ideolojik’ bir nitelik taşımaktadır.²³ Türkiye gibi Batı zenginliğinden nasibini alamamış ülkelerde alt sınıflarda olanların yüksek kültür müziğini dinlemelerine imkân yoktur. Müzik zevkten önce kültür meselesi olup, gelişmiş bir müzik kültürü için zamana ve paraya ihtiyaç vardır. Ekonomik sıkıntılarla uğraşan bir insanın Led Zeppelin’i veya Mahler’i duymasına da merak etmesine de imkân yoktur. Bu insan, büyük bir olasılıkla, tek eğlencesi olan televizyondan, radyodan ya da eşinden dostundan duyduklarını dinleyebilir, tanıyabilir.²⁴ Türkiye’de müziğin gelişebilmesi için serbest ortamın yaratılması gerekmektedir. Önceden buna devlet bir şekilde izin vermiyordu. Şimdi devletin yerini büyük sermaye gruplarının elinde bulunan medya almış oldu. Hâliyle sanatsal çalışmalarda büyük sermaye ya da medya gruplarının yönlendirmesi altına girmiş oldu. Bundan dolayıdır ki Türkiye’de sanat hâlâ seçkinlere âit bir faaliyet olarak görünmektedir. Oysa sanat halka âit olmalıdır.

Sanata seçkinci bakıştan kolay kolay kurtulamadığımızdan dolayıdır ki 1970 ve 80’li yıllarda arabesk müziğin yaygın bir hâl alması ve popüler olması yıkıcı bir ‘Doğululuğu’ olduğu, içerdiği gerekçeyle hep mahkûm edilmiştir. Oysa arabeskçilere baktığımızda kesinlikle kozmopolit bir bakış açısına sahip olduklarını görürüz. Nitekim bu türün öncüsü sayılan Orhan Gencebay kendi hayatındaki en önemli etkiler olarak Bach ve Elvis’ten söz eder ve arabesk etiketini (tek esin kaynağı Arap müziği olmadığından dolayı) reddeder. Hâl böyle olunca Gencebay’ın 1940’lı ve 50’li yıllarda popüler olan müzikle daha çok ortak noktası bulunmaktadır. 1960’lı yıllarda popüler olan müziğe oranla, bu müzik, eldeki malzemeye yetinmeyi ve çok farklı türden malzemeleri (Batı rock’ı, radyoda çalınan türden Anadolu türküleri, Mısır ve Lübnan radyolarında çalınan müzikler) Türkiye’nin en tipik ve taşınabilir enstrümanı olan bağlamayla çalınabilecek hâle getirmeye çalışmıştır. Anadolu rockçularının yaptığı gibi, yerli bir müzik türünü uluslararasılaştırmak yerine, arabesk çeşitli türden ‘egzotik’

müzikleri yerlileştiriyordu.²⁵ Bu durum sonraki dönemlerdeki popüler müzik çalışmaları için de oldukça yol gösterici olmuştur.

Müzikteki gelişim çizgisine baktığımız zaman devletin resmî kültür politikaları içinde yer almayan pop müzik çalışmaları hep resmî kurumların dışında gerçekleşmiştir. Bize özgü olması ve içinde olduğu toplumsal ortamla canlı ilişkisi göz önüne alındığı zaman, Türk pop müziğinin doğuşunu direklerarasına, kantolara kadar götürmek mümkündür. Şarkıların kısa sürmesi, halkın anlayabileceği ezgi ve sözlerden oluşması, güncel olması özellikle kantolar Türkiye’nin kültürel tarihinde şehirlerdeki popüler kültürün ilk ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kanto, doğulu ve batılı bir sanat türü diye ayrılmamakta ve yalnızca Türkiye’ye özgü bir tarihin ürünü olarak gözükmektedir. Kantoların popüler olduğu dönemde, sanata seçkin bir tavırla yaklaşıldığından dolayı ne doğucular ne de batıcılar kantolara ilgi göstermişti. Bu dönemde resmî ideoloji zâten avamın kültürüne pek değer vermiyordu. Kantonun dışlanması nereden müzik açısından doğulu ya da batılı olmasından çok ‘avam’a âit olmasındandı. Nitekim kantolar, 1930’ların ortalarında batılı türlerin egemenlik kazanması sonucunda ortadan kayboldu. Cumhuriyet ile birlikte öncelikle başkentte başlatılan ‘balolar’, toplumu Batılı eğlence tarzına alıştırmayı güdüyordu. Öte yandan İstanbul’un belirli çevrelerinde Batı tarzı eğlence hayatı zâten biraz görgülü bir şekilde sürdürülüyordu. Batı’daki moda danslar (çarliston, foxtrot, tango vb.) çok kısa sürede Türkiye’ye de girmiştir. Hatta tango, gerek Türkçe sözler yazılarak gerekse bu tarzda özgün besteler yapılarak ‘Türkleştirilmişti’. 1946’dan sonra, sinema ve radyonun yaygınlaşması ve basının da etkisiyle Batı kültürü daha da yaygınlaşmış ve Batı’daki hafif müzik modaları Türkiye’de hızla dinlenmeye başlanmıştı.²⁶ Yani batılılaşma anlamındaki Batı müziği, popüler mânâda 1950’li yıllarda Türkiye’ye girmeye başlamıştı. Oysa Batı pop müziği ile başlayan bu gelişme, Cumhuriyet kadrolarının hedeflediği batılılaşma değildi.

Türk pop müziği, Batı’nın ve Türkiye’nin akustik ve elektronik çalgılarını kullanarak şarkı formunda, Batı’nın söyleme tarzıyla seslendirdiği parçalardan oluşmaktadır. Genelde ağırlıklı olarak Batı çalgıları (keman, viola, violensel, bas, bateri, gitar vs.) kul-

lanılmaktadır. Renk katmak için bazen bağlama, kaval gibi Türk çalgıları da yer alabilmektedir. Pop müziğindeki gelişmelere bakıldığında, 50’li ve 80’li yıllarda daha çok Amerikan, 60’lı yıllarda İngiliz, 70’li yıllarda Fransız etkisi görülür. 90’lı yıllarda ise Türk Pop müziği kendi kimliğini ciddi bir şekilde aramaya başlamıştır. Genelde pop müziğindeki kimlik arayışları güçlü isimler etrafında şekillenmektedir. Sözgelimi 60’lı yıllarda bu arayışlar Beatles’ın etrafında şekilleniyordu.²⁷ Her ne kadar dünyada böyle etkiler söz konusu olsa da ülkemizde popüler müziğin kavramsal ve terimsel olarak oturduğunu söylemek ve Türk popüler müziği form ve müziklerini Batı popüler müziği form ve müzikleri ile aynı tutmak mümkün değildir. Çünkü Türkiye’de pop müzik olayının detaylı bir biçimde incelenmesi bir yana, adının bile çok yeni konduğunu hatta bu konudaki tartışmaların bitmediğini, hâlâ devam etmesinden anlıyoruz. Pop kelimesi, bir müzik terimi olarak mâlûm ‘infilak’ olayına kadar sadece Batı popunu anlatıyordu. Onun yerine TRT’nin icât ettiği Türk hafifi müziği daha çok itibar görüyordu.²⁸ Türkçeye pop kelimesinin, daha doğrusu ‘Türk popu’, teriminin yerleşmesi ise son yirmi yıl gibi bir zamana denk düşmektedir. Bu zamana kadar olan sürece bakıldığında görülecek ki, Türk popüler müziği temel olarak üç ana koldan vücuda gelmiş olduğunu, genel olarak ortak bir pota altında toplanamadığını görmekteyiz. Birincisi Batı müziği tesiriyle gelişen popüler müzik, ikincisi klâsik Türk müziği etkisiyle oluşan popüler müzik, üçüncüsü ise halk müziğiyle oluşan popüler müziktir. Her ne kadar bunların her üçünün birleştiği ortak bir pota henüz gerçekleşmemiş olsa da yine de her üçünün ortak birleşeni olarak kendiliğinden gelişen arabesk müziğin olduğu söylenebilir.²⁹

Türk müziğinin popülerleşme sürecinin anlamak için, Cumhuriyet döneminin de müzik politikalarını belirleyen Osmanlı’nın son dönemine hatta Tanzimat öncesine kadar gitmemiz gerektiği, popüler müzikte var olan farklı kolları veya onların sebebiyet verdiği bileşenleri anlamak bakımından önemlidir. Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. yüzyılda başlayan ve devletin düştüğü bunalımı batılı devlet ve toplum yapısına örnek alarak gidermeye çalışan siyaset anlayışının yarattığı ve giderek etkisini kurumlar içinde derinleştiren süreç, bilindiği gibi, batılaşma ve modernleşme sürecidir. Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal ve ekonomik

düzeninin bozulması ile batılılaşma çabalarının ortaya çıkması arasında önemli bir ilişki vardır. İlk önce kurumsal olarak düşünülen batılılaşma daha sonra kurumsal olarak kalmayıp sosyal ve kültürel olarak da Osmanlı İmparatorluğu’nu ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti’ni etkilemiştir. Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet’in ilk yıllarında başlayan batılılaşma ve modernleşme düşüncelerinin ışığında gelişen ve sanayileşmeye başlayan ve buna bağlı olarak toplumsal alanda devam eden değişimlerde söz konusudur. Her alanda olduğu gibi müzik alanında da değişimler ve gelişmeler yaşanmış ve bunlar geleneksel anlamda olsun, batılı anlamda olsun Türk müzik hayatının çeşitlenmesine neden olmuştur. 18. yüzyılda Osmanlı aydınlarının elinde şekillenen değişime yönelik atılımlar ve Osmanlı Devleti’nin kendisine politika olarak belirlediği batılılaşma siyaseti, daha sonra modernleşme ve çağdaşlaşma anlayışına dönüşmüştür.³⁰ Bundan dolayıdır ki Türkiye’de pop müziğin kökeni, 19. yüzyılın ortalarına kadar gitmektedir. O yıllarda dönemin ünlü bestecilerinden Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Faik Bey gibi ustaların divan müziğinin büyük biçimlerinden vazgeçip, salt şarkı yazmaya başlamalarıyla, popüler hafif müziğin yolunu açmış oldular. Yine aynı yıllarda Batı’dan gelen operet, müzikal topluluklar da, hafif popüler parçalar seslendirdiler. 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan kanto ve tavernacılar, operet ve müzikalciler, popüler şarkılar seslendiriyorlardı. Buna Mızaka-yı Hümayun’un içindeki hafif popüler müzik topluluğunu da katabiliriz. Bu çalışmalar Cumhuriyet’in ilk yıllarında Fehmi Ege, Secaattin Tanyeli ve Münir Nurettin’lerle devam etmişti.³¹ Osmanlı’da müzik, kendi iç değişimini yaşayarak Cumhuriyet dönemine kadar ulaşmıştır; ancak Cumhuriyet’in ilânından itibaren müzik, Osmanlı’nın modernleşme döneminde olduğu gibi kendi doğal gelişim sürecini çoğunlukla yaşayamamıştır. Cumhuriyet dönemindeki devlet politikaları genelde müzik üzerinde sürekli baskıcı, müdahâlecî ve yasakçı olmuştur. Nitekim Cumhuriyet döneminin başlangıç yıllarında gerçekleştirilen ‘mûsikî inkılâbı’, mûsikînin bu tabîî seyrine bir müdahâle olup, yüzyıllardır akmakta olan muhteşem bir mûsikî nehrinin mecrasını değiştirme, hatta kaynağını kurutma girişimi olarak da nitelenmektedir. Bu inkılâp, Osmanlı-Türk mûsikîsine yönelik yasaklamaları beraberinde getirmiş; Dar’ul Elhan kapatılmış, bu mûsikînin neş’et ettiği tekke

ve Mevlevihâne’lerin faâliyetleri yasaklanarak kapılarına kilit vurulmuş hatta bir süre sonra Osmanlı-Türk mûsikîsinin radyo aracılığıyla yayını da yasaklanarak, halka ulaşması engellenmiştir. Bütün bu süreç, yani kaliteli ve nitelikli müziğin yasaklanması süreci, tabîî olarak zamanla daha alt düzeyde ve kalitesiz müziklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Mûsikî inkılâbıyla birlikte, ince mûsikî zevki ve geleneksel mîrâs da yok edilmiştir. Zevk yok edilince, yerine dar koşullara uygun müzik çalışmaları ikâme olmuştur. Arabeskin köyden kente göçün doğurduğu bir müzik olmaktan çok, mûsikî inkılâbının yol açtığı arayışın sonucu olarak da ortaya çıktığı bir gerçektir. Elbette göç olgusu, toplumsal kültürün oluşmasında etkilidir. Bir boşluktan ortaya çıkan arabesk bir dönem yükselen değer hâlini almıştır. Devletin sanat alanındaki sert ve sınırlayıcı tavrı bir boşluk yaratmış ve hiçbir müzik kabiliyeti olmayan insanların daha önce pek görülmemiş tarzda kısa sürede müzisyen olmalarını da kolaylaştırmıştır.³² Ortaya çıkan bu sonuçlardan dolayıdır ki ya da siyasî tarih açısından bakıldığında görülmektedir ki, Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik politikası, kültür politikaları kurulduğu günkü anlamıyla iflas etmiştir. Cumhuriyet’in kültür hedefleri, eski kültür ve müzikle hiçbir bağlaşıklık içerisinde olmamıştır. Oysa Osmanlı döneminde Batı müziği ile gerçekleştirilen ilişkilere baktığımızda böyle bir şey görmek mümkün değildir. Daha somut ifâde edersek; Osmanlı devlet adamları saraya bando mızıka getirmişler; ama bunu yürüyüş için getirmişlerdi. Yani bu dönem yetkilileri açısından ‘herkes bunu dinlesin ya da beğensin’ şeklinde bir kaygıları ya da amaçları bulunmamaktaydı. Daha çok bando, yeni kurulan ordu düzeninin bir parçası veya kurumsal bir düzenleme olarak getirilmişti. Bunun içindir ki Cumhuriyet’in en ilginç tarafı, onun benimsediği ve uygulamaya koyduğu kültür politikalarıdır; çünkü Osmanlı kültürünü reddetme fikri, başlı başına bir ‘kültür politikası’ olarak belirlenmiştir. Her ne kadar bunun siyasal gerekçeleri olsa da (homojenlik gibi), yarattığı sonuçlar Türk siyasal yaşamı için dâimâ tartışma konusu olmuştur.

Bütün bunlar Cumhuriyet’in siyasî projesinin, elit bir proje olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Bunun içindir ki Türkiye’de yapılan müzik çalışmaları yakın zamana kadar kendisini halktan önce devletin kurum ve kuruluşlarına beğendirmek durumunday-

dı. Bunun en büyük ölçüsü ‘ne kadar Batı’da yapılan müzik çalışmalarına benzediği’yle ölçülüyordu. Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte Türkiye’de var olan müzikler, oluşturulmaya çalışılan ‘büyük ve çağdaş Türk milleti’ anlayışı açısından pek uygun görülmemiştir. Çünkü bu müzikler çağdaş dünyanın sahip olduğu gibi çok sesli olmayıp tek sesli ve ‘kalitesiz’dirler. ‘Çağdaş Türk milleti’ için her alanda olduğu gibi müzikte de yeni bir anlayış gerekliydi. Bunun içinde önceki dönemlerdeki müzik anlayışını tamamen yıkmak, onun sadece belirli ‘motifler’inden yaralanarak ve Batı formları ve tekniği kullanılarak yeni bir müzik anlayışı ‘yaratmak’ başlıca amaç olarak belirmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel modernleşme projesine görünürlük kazandıran ‘mûsikî inkılabı’; özetle geleneksel Türk sanat müziğinden yüz çevirme, müzikte Batı kurumlaşmasını ve eğitimini model alma ve ulusal kültürü oluşturma yolunda önem atfedilen yeni çağdaş Türk müziğinin oluşturulmasını ifâde ediyordu. Yeni devletin (ulus devletin) yeni müziği (millî müzik) ise; çok sesli Batı müziğiyle ‘ulusal’ olduğundan kuşku duyulmayan yerel ezgilerin sentezi ile doğacaktı. Bu ülküyü savunanlar yeni devletin siyasal seçkinleri idiler. Bunun yanı sıra aynı ideali benimseyen gruplar, devlet eli ile meşrûiyet armağan edilen Batı müziği hakkında, yine devletin resmî söylemini yineleyen bir yaklaşımı benimsemişlerdi. Yani, çağdaşlaşma ve ilerleme ile eş anlamlı kabûl edilen batılaşmanın iyi bir şey olduğu, 1930’lu yıllarla birlikte bu ilerlemenin en köklü biçimde Cumhuriyet Türkiye’sinde Atatürk inkılâplarıyla gerçekleşeceği ve inkılâplar pratiğinin içinde yaralan müzikte Batı tekniğinin kullanılmasının muasır medeniyet seviyesine erişmede olmazsa olmaz koşul olduğu savunulmaktaydı. Bu durumun hem emperyalizm ile mücadele ederek cumhuriyeti kuranlar hem de bu uygulamayı benimseyenler açısından anlamı, söz konusu uygulamanın zamanla yerel kültürle bütünleşmek şeklinde olacağı yönündeydi. Dolayısıyla dışarıdan bütün olarak ithâl edilen uygulamanın hızla özümsemişiyle kurumsallaşan senfoni ya da opera gösterileri aynı çerçevede simgeleştirilmekte idi.³³

Oluşturulan bu politikanın daha sonra anlayış olarak kültür sanat alanına da yansımış olduğunu görüyoruz. Söz gelimi halk müziği kalitesiz kabûl edilir; ama millî kültürümüze âit unsurları taşıdığından dolayı dışlanmak da istenmez, sadece eski usûlde

bu müziğin icrâ edilmesi kabûl edilmektedir. Ama bir yandan da vatandaşa müzik dinletmek ya da bu ihtiyacın karşılanması gerekmektedir. Dolayısıyla vatandaşa, kalitesiz halk müziği kaliteli Batı müziğiyle birleştirerek, yani kalitelendirerek sunmak ‘ihtiyaç’ olarak belirlemekteydi. Böylece hem kaliteli hem de ‘Türk’ olan bir müzik oluşturmak başlıca hedef olarak görünüyordu. Bunun için Batı müziği formları kullanmakta zâten bir sakınca yoktu. Çünkü Batı zannedildiği kadar bize uzak değildi. Benimsenen siyasî anlayış gereği Batı müziği yeni medeniyetimizin müziği olarak kabûl edilmektedir. Aslında bütün bunlar bize bir çelişkiyi değil, içinde bulunan karmaşık ve tuhaf durumu anlatmaktadır. Çünkü bahsedilen ‘millî mûsikî’ Cumhuriyet politikalarına göre henüz olmayan bir mûsikî olup, bir ‘ideal’i yansıtmaktadır. Oluşturulan ve idealize edilen politikanın gerekçesi de halkın şu anda kendisine ‘yakışmayan’ bir müziği sevdiği; ancak bu müziğin yeni devletin halkına yakışmadığı, bunun içinde ‘yakışan’ müziğin hazırlanacağı ve bu müziğin çok sesli olacağı, içerisinde Türk ‘motifler’ bulunacağı, tamamen Batı müziği olmayacağı, kısaca bir Doğu-Batı sentezi yapılacağı vurgulanmasıydı.³⁴ Bunun içinde her türlü maddî mânevî hatta yasal tedbirlerin alınmasından kaçınılmayacak, gerekirse geleneksel müziğin, oluşturulmaya çalışılan yeni tarz müziğin önünü açmak için, faâliyetlerine sınırlamalar hatta yasaklamalarda getirilecekti. Bundan dolayıdır ki ‘Mûsikî İnkılâbı’ sırasında bahsedilen gerekçelerden ötürü tek sesli müziğin tamamen yasaklanmasını önerenler bile olmuştu. Ancak bütün bunlar yapılırken çağdaşlık adına yapılmaya çalışılan Doğu-Batı sentezi çalışmalarında genelde popüler müzik çalışmaları hiç düşünülmemiştir. Batı’dan Anadolu’ya sadece klâsik müzik ve onun çalışma usûl ve teknikleri taşınmaya çalışılmıştır. Doğu-Batı müziklerini karıştırma ve yeni Türk müziğini oluşturma çabalarında Batı popüler müziği resmî çevrelerde hep yok sayılmıştır. Bundan da anlaşılacağı üzere Batı her şeyiyle birlikte alınmaya gayret edilmiştir. Diğer bir ifâdeyle Batı formları tamamen benimsenmemiş ‘yeni’ ve ‘şânımıza’ yakışır olanlar alınmaya ve bu doğrultuda bir müzik çalışmaları ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu da Türkiye’nin çağdaş Batı medeniyeti içerisine girmek zorunda olmasıyla açıklanmıştır. Zîrâ bu dönemin yöneticileri için Batı medeniyetinden daha etkin ve ‘iyi’ bir medeniyet

olmadığı genel bir kabûldü. Bunun için bir dizi kültür atağında bulunmuşlardır. Bunlar içerisinde en fazla uğraşılını, kısıtlama getirileni ve aşağılanı ise Türk müziği de dâhil olmak üzere Doğu müziklerinin hepsi Türk kültürüne taşınmaktan uzak düşünölmüştür. Bugün en azından biçim olarak böyle bir bakış açısı olmasa da veya devlet toplumsal alandaki gelişmelere teslim olmuş gibi gözüküyorsa da bu durum kendiliğinden oluşmadı. Burada yoğun bir karşılıklı siyasî mücadele olup, söz konusu gelişmede bu siyasî mücadele süreci içerisinde ortaya çıkmıştır. Diğer bir ifâdeyle devletin belli bir kültür ve sanat empoze etmesine ve zorunlu sentez yaratma anlayışına karşı kendiliğinden oluşmuş bazı şeyler, özellikle yerel direnişler söz konusudur. Örgütlü olmayan yerel direnişlerde adım adım bir gelişme gerçekleştirilmiştir. Organize bir direniş olmadığından buradaki gelişmeler ilk bakışta göze çarpmasa da, aslında sonraki dönemler için, önemli gelişmelere zemin hazırladığını görmekteyiz. Sonraki gelişmeleri anlamak için de bu durumun çok iyi sorgulanması gerekmektedir. Diğer tarafta ise yerel direnişlerin karşısında organize bir çaba söz konusu idi. Diğer bir ifâdeyle devletin, ‘şu müzik yapılacak, şu dinlenecek vs.’ şeklinde ciddi bir projesi söz konusudur. Bu proje kamuoyuna ‘çok ciddi bir proje’ olarak çıkmıştır. Çok ‘ciddi’ olan her projenin başına gelebileceği gibi, bu projelerin yöneticileri de bizzat yürüttükleri bu projelere pek inanmadıklarını görüyoruz. Nitekim proje ilk bakışta çok sert yürütölmeye çalışılsa da aynı sertlikte devam ettirilememiştir. Daha sonraları yapılan uygulamalara baktığımızda da resmî alanda yürütölen projelerde, uygulama hassasiyeti açısından, açıklar verildiği gözlenmektedir. Mesela yine devlete âit olan ve devletin genel müzik anlayışına aykırı yayınlar yapan polis radyosu yayınları engellenmemiştir. Bu da bize resmî çevrelerin böyle müsâmahakâr tavırlarıyla aslında uzlaşmaya açık yanlarının da (belki de uyguladıkları kültür politikalarının sonuçlarını gördükçe) olduğunu göstermekteydi. Nitekim önceleri TRT’nin dâimi ve misyon yüklü programı olan ve vazgeçilmez gibi düşünölen Yurttan Sesler bir süre sonra yayından kaldırılmıştı. Kısacası ortaya çıkan müzik anlayışını yaygınlaştırmada veya ona uygun bir taban oluşturmada güçlük yaşanması, uygulana gelen politikaların resmî çevreler indinde tekrar sorgulanmaya ve başlangıçtaki hassasiyetle yürürlükte

tutma anlayışından uzaklaşmaya başlanmıştı. Yaşanıla gelen tecrübeler genel (ortak) kültürün, yalnızca yüksek değerlerin aktarılmasını içermekle kalmaması, aynı zamanda bu çevrelerde sıradan halkın gündelik kültürüne saygıyı ve ona açık olmayı da kapsaması gerektiği anlayışını doğurmuştur. Başka bir değişle ‘ortak kültür’, bir azınlığın söylediği ve inandığı şeylerin genele yaygınlaşması değil, bir bütün olarak halkın anlam ve değerlerini ifâde etmesi ve bununla ilgili nihâî kararlara katıldığı ortamın yaratılmasıyla mümkün olacağı anlayışı kabû edilmeye başlanmıştır. Her dönemde örgütlenmiş hâkim ve etkili olarak tanımlanan uygun merkezî pratikler, anlamlar ve değerler sistemleri elbet olacaktır. Ancak bunların olması sadece belli bir yüksek kültürü taşımak ve aktarmak için değil bu ortak kültürün devamı ve yaşamını sürekli içine alma süreci oluşturmaları yönünden önemlidir. Her ne kadar popüler kültür, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratikler olsa da, bu biçimler ve pratikler alt ve karışık kültürel değerlerle her dönem karışarak, karşılıklı olarak birbirlerinin içine girerler.³⁵ Bu kısımda öncü rolü oynayan devlet ya da kültür endüstrisi değil, halktır. Kültür endüstrisinin elinden gelen tek şey çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler veya kültürel kaynak dağarcığı üretmektir. Bu bakımdan ki popüler kültür çoğunlukla hem ayna hem de ışık olarak kabû edilmektedir. Toplumdaki durumu yansıtan bir ayna olduğu gibi aynı zamanda siyasal yaşamın görüntüsünü aydınlatan ve değişimi kolaylaştıran bir ışık olarak da kabû edilmektedir.

Önceden de belirtildiği gibi, Cumhuriyet politikalarının bir sonucu olarak kültürel tartışmalarda öne çıkan alaturka-alafranga (buna Doğu-Batı da denebilir), tek sesli-çok sesli tartışmaları dolaylı olarak da olsa Türkiye’de değişik türde (Doğu ağırlıklı ve Batı ağırlıklı olmak üzere) popüler müziklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlar iki şekilde kategorize edilerek birincisi Doğu eksenindeki Türk müziği ya da doğrudan Arap müzikleri, 50’li yıllarda serbest icrâ 60’lı yıllardan sonra da arabesktir. Diğerleri de 60’lı yıllara kadar Batı etkili ya da taklidi olan yıllara kadar caz, tango, rock n roll, Anadolu pop, aranjman ve Türk hafif müziği gibi türleridir. 1950’li yıllara kadar olan sürede devletin bütün aksi

taleplerine ve uğraşlarına rağmen, bir yandan klâsik Türk müziği varlığını sürdürebilmiş ve yapılan çalışmalarla çok seslendirilmiş türkülerle Türk halk müziğini geliştirmekte çok da mümkün olmamıştı. Batı’dan bu zamanda sadece caz, tango ve çarliston gibi popüler müzik ve dans türleri Türkiye’ye gelmiş ve sadece, İstanbul seçkinleri arasında dinleyici bulabilmiştir.

50’li yıllara kadar Türkiye’nin pop müziği ya da popüler olan müziği başta Mısır olmak üzere Arap filmlerindeki şarkılardır. Halk Arap radyolarını dinlemeye zâten radyodaki Türk müziği yasağından itibaren alışkındı. 30’lu yılların sonundan itibaren sinemanın yaygınlaşmasıyla bir furya hâline gelen Arap film müzikleri dinlenmeye başlanır. 1938’de Arap filmlerinin şarkılarının Arapça sözlerle yayınlanmasının yasaklanması ile dönemin sanatçıları ya bu müziklerin üzerine Türkçe sözler yazarak bu film müziklerini söylemişler ya da dönemin bestekârları bu film müziklerinin temalarından esinlenerek yeni besteler ortaya koymuşlardır. İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesiyle birlikte yaygınlaşan sinema ve radyo, Batı kültürünü Türkiye’de iyice yaygınlaştırır. Kültürel alanda ‘alaturka-alafranga’ ayrımı zâten vardı. Ancak temel eğilim bu ikisini birlikte yaşatmaktı. Bu da en yaygın ve başarılı bir şekilde o dönemde yaygınlaşmış olan gazinolarda gerçekleştiriliyordu. Bu zamanda gazino olgusu şehirlerdeki popüler müziğin üretim özelliklerini belirleyen en önemli etkeni.³⁶ Özellikle büyük şehirlerde yaşayan gençler kendilerine uygun bir müziğe ihtiyaç duymaktaydılar. Bunun için Batı dünyasındaki müzik çalışmalarından, özellikle sinema ve radyo gibi yollarla, etkilenmeye başladılar. Bu etkilenme yoluyla pop müzik çalışmaları gittikçe yaygınlaşmıştır. Elbette bu yaygınlıkta dışarıdaki müzik çalışmalarının etkisi fazla olmuştur. Özellikle İstanbul bu aşamaları nerede ise ABD’de ile benzer şekilde yaşamıştır. Yalnız bir farkla ki ABD’de pop müzik çalışmaları Türkiye’deki gibi ameliyatla patlamamıştır. ABD’de spritual’lerden, iş şarkılarından blues, skifle ve ragtime gibi müzikler; blues’dan caz ve rock n roll oluştu. Bunların hiç biri düzenleme ya da enstrüman eklemeye oluşan türler değildi. Sosyal olayların ve müziğin doğal gelişiminin sonucu olmuşlardı. Zîrâ dönemin siyasal, sosyal ve kültürel anlayışı bunu gerektirmekteydi. Hâliyle dönemin anlayışına göre pop’un değişik türleri değişik zamanlarda öne

çıkmişti. Sözgelimi bir dönem ragtime, bir dönem caz, dans müzikleri vs. ortaya çıkan anlayışlar doğrultusunda kendi dönemlerinin modalarıydı. Bugün bu sayede ‘beter’ örneklerin yanında ‘iyi’ler de azımsanamayacak kadar fazladır. ABD’de yaygınlaşan müzik akımlarının bundan sonra paralel bir tarzda Türkiye’de de yaygınlaşması söz konusudur. Bunlardan biri de rock n roll dur. Rock n roll’un ABD’de yaygınlaşmasıyla birlikte Türkiye’ye taşınması neredeyse aynı dönemde olmuştur. Bu dönemde rock müziği yapan gruplar Batı’da ünlü olmuş şarkıları aynen alıp icrâ etmekteydi. Nitekim bir dönem Türk müzik piyasasında iyi grup olmanın koşulu mümkün olduğunca eserleri aslına uygun çalabilmekle eş tutuluyordu. Diğer bir ifâdeyle orijinal eseri öyle bir taklit edeceksiniz ki ‘imkânsız, bu Türk olamaz’ diyeceklerdi. Bu dönemde Türkçe söylemek banal bir aktivite olarak kabûl ediliyordu. Bu anlayış uzun bir süre böyle devam etmişti. Bu anlayışa göre Türkçe bu müziğe yakışmıyordu.³⁷ Bu anlayışta faâliyet gösteren grupların hareket alanları ise daha çok İstanbul’un ‘seçkin’ okullarının konser salonlarıydı. Özellikle kolejlerde, Amerikan kültürü alarak yetişmiş kesimlerde daha çok bu müzik dinleniyordu. Diğerleri ise yapılan bu müziği pek dikkate almıyorlardı.³⁸ Bu dönemde Türk hafif müziği daha 1960’lı yıllara gelmeden, özellikle radyonun etkisiyle belli bir yaygınlığa ulaşmaya başlamıştı. Hafif müzik ilkin yabancı sesler ve yabancı besteler aracılığıyla sevildi.³⁹

Hafif müzik türünün kısa sürede yaygınlaşması Türk müzisyenlerini etkilemişti. Bu etkilemeden dolayı yerli grup ve solistlerin sayısı giderek artmıştı. Sayıları giderek artan grup ya da sanatçıların daha geniş dinleyici kesimine ulaşabilmek için yaptıkları şarkıların Türkçe sözlü olması gerektiği düşüncesi oluşmuştu. Bunun için yapılan ise ilk önce sevilen yabancı şarkılara Türkçe söz yazılarak yabancı solistlere söyletmek (Adamo’nun ‘Her Yerde Kar Var’ı söylemesi, yine Sacha Distel’in bazı şarkılarını Türkçe söylemesi vb.) olmuştur. Ancak yabancı sanatçıların Türkçe söylemesi ilk başta sevimli geldiyse de bir süre sonra bunun da yaygınlaşma sorununa bir çözüm olamayacağı anlaşıldı ve bu kez yabancı şarkıları (Türkçe sözlerle) yerli sanatçılar söylemeye başladı (söz gelimi Ajda Pekkan’ın ‘Strangers in the Night’ı ‘İki Yabancı’ olarak söylemesi çok tutulmuştu). Sahnede

icrâ edilen ya da radyoda çalınan diğer şarkı türlerinin aksine, ilk kez stüdyolarda doldurulan plaklar aracılığıyla yaygınlaşan ve üretken bir çalışmayı pek gerektirmeyen ‘aranjmanları’ söyleyebilmek, özel bir yetenek gerektirmediği gibi, bu şarkılardan zevk almak için eğitilmiş bir kulağa sahip olmayı da gerektirmiyordu. Bu özelliğiyle, özellikle gençler arasında karşılaştığı yoğun ilgi nedeniyle oldukça geniş bir yaygınlığa ulaştı. Gece kulüplerinin dahi hâkim müziği hâline gelmişti. Sanatçı ya da yorumcu olarak değişik imkânlarla sahip birçok şarkıcı da, içerik olarak yüzeysel bir temayı işleyen sözleri bulunan ve eğlendirme yanı sıra ön planda olan bu türe kendini kaptırmıştı. ‘Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği’ adını alan bu tür, gerek radyolardaki ve plak endüstrisindeki yoğunluğu açısından, gerekse söz yazarlığı (en önemli temsilcileri Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal’dır), star sanatçı ve aranjörlük konumlarının oluşması açısından bakıldığında, Türkiye’de müzik piyasasının oluşmasının en önemli adımını teşkil etmiştir.⁴⁰ Yine de 1960’lı yıllarda Türk pop müzik orkestralarına ivme kazandıranlar, 1950’li yıllarda Türkiye’ye gelerek Türk pop orkestralarını etkileyerek çoğalmalarını sağlayanlar, yabancı müzisyenler olmuşlardır. Bu müzisyenlerle birlikte gelen farklı kültürler, sadece müzik anlayışlarını değil onların yaşam biçimlerini de ülkemize getirmişlerdir. 60’lı ve 70’li yıllarda yabancı dildeki şarkıların üzerine Türkçe söz yazılarak (aranjman) Türk halkının bu eserlerden daha fazla haz almasını ve anlamasının sağlanması Türkiye’deki Batı tarzı pop müzik gelişimini hızlandırdığı gibi, pop müziği ile uğraşan sanatçılarda da bir zihniyet değişimi (Türkçe sözlü pop yaparak) yaratmıştı. Bu dönem sanatçıları daha çok grup olarak faaliyet gösteriyorlardı. Günümüzde ise, orkestra yaşatmanın zorlukları bilindiğinden, pop müzikle uğraşanlar artık bireysel çalışmayı tercih etmektedirler.⁴¹ Nitekim 60’lı ve 70’li yıllarda adından çok söz ettirecek olan Barış Manço, Cem Karaca, Cahit Berkay gibi birçok isim kendi grubunu bu yıllarda kurmuştur. Türkçe sözleri olmasa da ilk orijinal rock n roll bestelerinin yapılmaya başlanması da aynı yıllara rastlamaktadır. Bu sanatçılar, oluşturdukları gruplarla her biri keyboard, gitar ve bateriyi, yaylı tambur, bağlama, kabak kemane, kemençe ve çeşitli Türk ritim enstrümanlarını bir araya getirerek esâs olarak rock’ın ritim ve dokusu etrafında

örülmüş parçalar çalmanın çeşitli yöntemlerini oluşturmuşlardı. Anadolu âşık geleneğinden gelen ozanların (Âşık Mahsuni gibi) türküleri çalışmalarının, temel esin kaynaklarından birini teşkil ediyordu.⁴²

60’lı yılların ilk dönemlerinde Erol Büyükburç’un çıkışı aynı zamanda Türkiye’de rock n roll’un patlaması demektir. Erol Büyükburç bu patlamayla batılı mânâda Türk pop müziğinin ilk gerçek pop starı olur. Nitekim bu yıllarda Erol Büyükburç Türk popu açısından bir çok ilke imza atar. Alaturka gazinolara ilk olarak pop müziğini Erol Büyükburç sokar. O zamanlar deneme yayınları yapan İTÜ’nün televizyonunda ilk pop şarkıyı, Little Lucy’yi, o söyler. Kısaca aranjman alışkanlığının ilk örneklerini hep o verir. Bunu dışında önemli iki olay ise kalipso türü ve aranjman alışkanlığının başlaması olmuştur. Askerliğini Kore’de yapan Metin Ersoy orada duyduğu kalipsoyu İstanbul’a getirir ve o dönem bu tür kamuoyunda epeyce tutulur. İstanbul radyosu disk jokeylerinde Fecri Ebcioglu ise ‘C’est Ecrit Dans le Ciel’ adlı Fransa’da hit olmuş şarkıya Türkçe sözleri yazarak ‘bak bir varmış bir yokmuş’ hâline getirir. Bu parça sonradan aranjman denilecek türün ilk hitidir. Aranjman (Sezen Cumhuriyet Önal ve Fecri Ebcioglu’nun yazdığı sözlerle yapılan şarkılar başta olmak üzere) kısa sürede hummalı bir faaliyet hâlini alır. Nitekim 70’li yılların çok tutulan şarkılarının büyük bölümü bu aranjmanlar arasından çıkar. En büyükleri Ajda Pekkan olmak üzere bir takım aranjman starları ortaya çıkar.⁴³ Her ne kadar bu dönemde popüler açıdan farklı türler ortaya çıksa da aslında halk müziğimizin, yüzyıllar boyunca bu ülkenin popüler müziğini teşkil ettiğini söylemek yanlış olmasa gerekir. Hâl böyle olunca halk müziğini yeni ortaya çıkan popüler müzik ile farklı ama birbiriyle örtüşen birçok düzlemde düşünmek mümkündür. Ancak günümüzde, dinamikliğini yitirmiş olsa da şu anda farklı bir noktada popülerliğini sürdürmekte ve müziğe farklı dinamiklikler kazandırmaktadır. Bu yönetim diğer faktörlerin yanı sıra piyasa mekanizmalarının yapısına ve işleyiş kurallarına uygun davranmasından oradaki ihtiyaçlara cevap vermesinden kaynaklanmaktadır. 1960’lı yıllardan sonra halk müziğinin, pop müzikte etkili olması ve pop gelenek içinde bir değişim başlatarak ilk olarak pop-folk türünün ortaya çıkmasıyla sağlandığını görmekteyiz.⁴⁴ Caz müziği kökenli ama halk

müziği ile yakından ilişkili olan (Ruhi Su, Ali İzzet gibi sanatçılarla çok yakın ilişkileri vardı.) Tülay German-Erdem Buri ile simge- lenen çıkış (örneğin Burçak Tarlası, ayrıca Şener Yurdatapan’ın ‘Kara Tren’ türkü düzenlemesi) 1965 yılı sonrasında yeni biçim- ler alarak ‘Anadolu pop’ yöneliminin ilk adımını oluşturmıştır. Halk türkülerinin ezgisine ve yapısına dokunmadan Batı armo- nisiyle düzenlenerek batılı enstrümanlarla icrâ edilmesi olarak tanımlayabileceğimiz bu tarzın 60’lı yılların sonlarında daha baş- ka temsilcileri de olmuştur. Esin Afşar, Hümeysra, Fikret Kızılok gibi kolej eğitimi almış sanatçılar da dönemin siyasal ve sosyal anlayışı doğrultusunda halk müziğine ilgi duyuyor, Aşık Veysel’e özel değer veriyor ve şarkılarını gitar eşliğinde söylemeye çalışıyorlardı.⁴⁵

Anadolu popa özetle “yerli rock” da diyenler vardı. Gerçekten yeni bir söyleyişle kendiliğinden oluşmuş bir tür olarak Anadolu pop, Türkiye’de çıkmış müzik türleri içerisinde en önemlilerin- den birisidir. Tülay German’ın 1964 yılında Balkan Melodileri Festivali’nde Burçak Tarlası’nı söylemesi ve Burçak Tarlası’nın bu festivalde ödül alması, Türkiye’de epey ses getirmiştir. Bu ba- şarı ile birlikte ‘halk türkülerini Batı sazlarıyla yorumlama’ döne- mi böylece başlamış olur. Burçak Tarlası’nın çok ses getirdiği bu yıllarda İstanbul’da neredeyse her semtte bir müzik grubu oluş- muştur. Bu gruplar da yer alan birçok sanatçı, art arda Burçak Tarlası tarzında müzik yapmaya başlarlar. Böylece ortaya konu- lan müziğin ayaklarının Anadolu’ya basacak şekilde yapılması ve Anadolu havası taşıyacak şekilde oluşturulmasına önem verilme- si yaygınlaşmış oluyordu.

Burçak Tarlası Türk popüler müziğinin gerçek anlamda ilk hit şarkısıdır. Çok satmasının ötesinde yeni açılımlara neden ol- ması plağın önemini daha da artırmıştır. Plağın bu başarısında, feyiz alan bir sürü yeni grubun ortaya çıkması müzik piyasasın- da yeni bir türü doğurmuştur. Adı yıllar sonra konulacak olan bu ‘yeni’ tür bir döneme damgasını vuran Anadolu poptur. Tülay German’in başarısı sadece yeni bir türün doğmasına katkıda bu- lunmamış, bir anda başka kollara ayrılmasına ve yeni türlerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Türkiye’de insanlar artık bu yeni tür müzikle kendi şarkılarını kendi dillerinde ve özgün

düzenlemelerle dinleyebilme imkânı bulmuştur. ‘Arajman’ diye tabîr edilen, Batı müziği şarkılarına Türkçe sözler yazılarak oluşturulmuş ve yıllardır hüküm süren sanatsal anlayış bu yeni tür ile tarihe karışmıştır. Türk popüler müziğinin bu plaktan sonra gerçek anlamda doğduğunu söylemek herhâlde abartı olmasa gerekir. Burçak Tarlası’nın ilgi görmesinin ardından aynı tarzda yapılmış çok sayıda başka plaklarda da yayımlanmıştır. Daha önce de Alpay, Erol Büyükburç, Şevket Uğurluer gibi şarkıcılar bu türden örnekler vermiştir. Hatta Celal İnce’nin yıllar önce imza attığı ‘Adanalım’, sanatçının iyi satan plakları arasında yer almaktaydı. Ancak bu plaklarda yayınlanan türkülerin düzenlemeleri ve Batı sounduna daha yakındı. Hatta türkülerin, yapılan düzenlemelerle, çoğu zaman melodilerini bile kaybetmiş olduğu da söylenmektedir. Bu yüzden Burçak Tarlası aynı zamanda melodiye sadık kalınarak yapılmış düzenlemesiyle bir ‘ilk’i de içinde barındırmaktadır.⁴⁶ Halk müziğinin, pop müziğini etkilemesi ve onun enstrümanlarının pop müziğinin içinde yer alması, Tülay German’ın ‘Burçak Tarlası’ adlı türkü ile patlama yapmış olsa da ilk defa Moğollar ‘Anadolu pop’ terimini kullanarak bunu kategorize etmişlerdir. Moğollar grubunun katkısıyla ortaya çıkan ve isimlendirilen bu tür, bir anlamda Doğu-Batı sentezi idi. Zîrâ türküler olduğu gibi Batı enstrümanlarıyla çalınmakla birlikte, esâsında bağlama ve birçok halk müziği enstrümanı bu müziği şekillendirmekte idi.⁴⁷

60’lı yıllarda kurulan ve büyük bir bölümü Anadolu pop içinden çıkan Moğollar, Apaşlar, 3 Hürel gibi gruplar, 1970’li yılların başını çeken gruplar olmuşlardır. Anadolu popun ortaya çıkmasındaki en önemli iki etken, Batı kültürüyle tanışıklık ve 60’lı yılların sonlarındaki halk kültürüne genel yöneliştir. Bu iki kültürün kaynaşmasıyla, bütünyle yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. Bu tarzın gelişmesinde ve üretim açısından geniş bir zenginliğe ulaşmasında rol oynayan diğer etken de o dönemde yapılan ‘Altın Mikrofon’ yarışmasıdır.⁴⁸ 1965 yılında Hürriyet gazetesi tarafından düzenlenen ve Erkin Koray’dan Cem Karaca’ya, Selçuk Alagöz’den Yıldırım Gürses’e kadar birçok sanatçının adını duyurmasına yol açan Altın Mikrofon Armağanı yarışması da Anadolu popun başarısı üzerine ortaya çıkmıştır. ‘70’li yılların starlarını üretecek olan Altın Mikrofon yarışması gerçekten Türk pop müziğinin gelişme-

sine çok önemli katkı sağlamıştır. Yarışma 1965 yılında âdetâ Anadolu popun tarifini yapacak şeklide bir sunuşla ‘Batı müziğinin zengin şekil ve tekniklerinden faydalanılarak, yine Batı müziği aletleriyle çalınmak sûretiyle, Türk mûsikîsine yeni bir yön vermek için’ düzenlenmişti. Üç yıl kesintisiz süren bu yarışmanın en büyük önemi, Anadolu popu ve dönemin bütün pop müziklerini Anadolu’ya da taşıması ve Anadolu müzisyenlerin de konuya iştirakini sağlamasıdır.⁴⁹ Bu yüzden Anadolu pop müzikal açıdan bazı eleştiriler alsa da, Türkiye’de ortaya çıkmış en önemli müzik türlerinden birisi olarak kabûl edilmektedir. Zîrâ Anadolu pop, Türkiye’de, devletin ya da TRT’nin sıkça yaptığı operasyonlarla değil, kendiliğinden oluşmuş, yaygınlaşmış ve bundan dolayı da önemsenmesi gereken birkaç müzik türünden birisidir. Anadolu popun çıkışıyla yaşanan gelişmeler, Türkiye’de çok renkli bir popüler müzik ortamının doğmasına yol açmıştır. Bunun içindir ki popüler müziğin gerçek anlamda gelişmesinin 1960’lı yıllardan sonra olduğunu söyleyebiliriz. Zîrâ bundan önceki çalışmalar çoğunlukla hem ‘ithâl’ özellikler taşıyordu, hem de sadece salt büyük kent merkezlerinde biliniyordu.

Anılan gelişmelerden ötürü 70’li yılların sonunda Batı formlarıyla yerel motiflerin ilişkisi belli birer değişime uğramış ve -genel yönelim korunmakla birlikte- farklı arayışlar ortaya çıkmıştı. Örneğin Modern Folk Üçlüsü 70’li yılların başında önce halk türkülerini gitar (Flamenko tarzı) ve banço eşliğinde yorumlayarak, Country müziği ve Flamenko öğelerini türkülere yedirmeye çalışmıştı. Benzer gelişmeler daha sonraları Türk sanat müziğinde de gerçekleştirilerek çok sesli olarak ve batılı tarzda parçalar icrâ edilmişti. Nitekim 1972’de Erkin Koray alaturka müziğin Batı ritimleriyle işlenmesini temel alarak yeni bir tarza (alaturka underground) yönelecektir. Yine Yurdaer Doğulu, alaturka müziğin motiflerini ele alarak, yeni bir anlayışla, batılı bir tarzda işlemiş ve ortaya çıkardığı tarza da ‘alaturka pop’ adını vermiştir. Buna Durul Gence’nin 1974’lerdeki ‘senfonik pop’ denemelerini de ekleyebiliriz.⁵⁰ Bu günden bakıldığında Anadolu pop, geleneksel motiflere bakışı ve yorumuyla Türkiye’ye özgü bir müzik tarzının ilk örneklerini vermiş olması bakımından özgün ve farklı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

1980’li yıllara gelindiğinde pop müzikte Eurovision yarışmaları dışında piyasayı canlı tutacak, pop müziğinin gündemde kalmasını sağlayacak hiçbir aktivite kalmamıştır. Bu zamanda piyasa gerçek bir tıkanma yaşıyordu. Plak devri kapanmıştı. Yerine gelen hazır kasetler, hem daha pahalıya mâl oluyordu, hem de plak şirketleri bizzat korsanlık yaptıkları için yeni bir albüm yayınlamak nerdeyse imkânsızdı. 1980’li yılların ilk yarısında durum böyleyken sadece bütün Türkiye’de toplumsal bir vaka hâline gelen Eurovision yarışmaları kamuoyunu uzun süre pop müzikle oyalıyordu. Dışarıda bir başarı sağlanamazsa da yarışmanın Türkiye elemelerinde üst sıralarda bulunanlar ünleniyordu. 80’li yıllar konserler açısından çok verimsiz yıllar olarak görülmekteydi. Ülkenin içinde bulunduğu siyasî ve sosyal çalkantılardan dolayı hemen hemen hiçbir pop müzik konseri düzenlenmiyordu. Arabesk 70’li yıllara göre biraz gözden düşmüş gibi görülse de hâlâ halkın asıl tercihi olarak yerini koruyordu. Bu dönemin pop müziğinde Barış Manço, Sezen Aksu, Ajda Pekkan gibi birkaç gerçek stardan söz edilebilirdi. 80’li yıllarda yeni bir şeylerin çıkması için bütün olumsuz koşullar varken, yine de Türk Popu’nun ‘new wave’i (yeni akım) olarak adlandırılabileceğimiz birçok yeni grup ortaya çıkmıştı. Bu grupların büyük bir bölümünün kaseti, korsan cenneti hâline gelmiş Unkapanı dışındaki şirketlerden yayınlanmıştı. O zamanlar merkezî Ankara’da bulunan Ada Plak ve İstanbul’da Unkapanı dışında icrââtta bulunan Piccatura, bu gruplara ön ayak olan şirketlerdi. 1983 tarihli ‘Akdeniz Akdeniz’ albümüyle ve sonrakilerle Yeni Türkü bu gruplar içerisinde adından en çok söz ettiren grup olmuştu.⁵¹

80’li yıllarda aynı zamanda sapla samanın birbirine karışmaya başladığı yıllardı. Osmanlı Devleti döneminde saray içinde gelişen, fethedilen ülkelerin kültürleri ile de beslenen ve sanat unsuru öne alınarak oluşan klâsik Türk müziği de, biçim değiştirmiş olan pop müziğini etkilemiş ve sanat müziği ağırlıklı arabesk veya fantezi müzik gibi türler ortaya çıkmıştı.⁵² Bir yanda Türk popçularında arabesk ve Türk sanat müziğini söyleme modası yayılırken bir yandan da arabesk ve Türk sanat müziğinden Türk popuna ya da yine TRT’nin tabîriyle Türk hafif müziğine yaklaşma girişimleri olmuştu. Ağırlıkla arabesk olmak üzere dönemin ünlü şarkıları, piyanist şantör tabîr edilen; ama piyano çalmakla

uzaktan yakından alâkası olmayan ve tamamen piyasanın talepleri doğrultusunda oluşan bir takım ‘bıyıklı’ ve ‘altın künyeli’ insanlarca, ek bir klavye ile icrâya başlanmış ve adına da taverna müziği denmişti. Klavyeden çıkan davul ve basgitarı andıran seslerle, bunlar tek kişilik orkestralardı. Böyle bir furyanın başını da Ferdi Özbeğen çekmişti. Diğer yandan da Cumhuriyet’in ilk yıllarını andırır biçimde Türk müziğinde bir operasyon başlamıştı. Bu operasyon Yıldırım Gürses’in arkasına TRT’yi alarak bizzat yürüttüğü bir operasyondur. Gerekçesi de Türk sanat müziğinin yeterince popüler olmaması, tek sesli olması ve bütün bunlardan dolayı ‘çağa ayak uyduramaması’ydı. Gürses bunun için yeni besteler yapmıştı. Ancak ne yaptığı bestelerde ne de söylenen eski şarkılarda değişen pek fazla bir şey yoktu. Her zamanki müzik icrâ edilirken sadece geleneksel enstrümanların yanına basgitar, davul vs. konmuştu. Gürses, bu şekil düzenlemelerle muhtemelen Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan hataları gördüğünü düşünüyordu. O zaman da Türk müziği çok sesli hâle getirilmeye çalışılmış, hatta bazı eserlerde denenmesine rağmen bir türlü benimsettirilememişti. Belki de devletin yaptığı en büyük hata, türkülere Batı müziğini yamarken bunu sadece Batı klâsik müziği örnekleri arasından seçmesi ve popüler müziği tamamen kapsam dışı tutmasıydı. Sanırım Yıldırım Gürses bunu hatırlamış ve Batı’dan fagot, obua yerine basgitar, davul getirterek, bunu geleneksel Türk müziğine yamamıştı. Böylece Batı pop müziğini klâsik Türk müziğiyle birleştirmeye çalışmış ve adına da çok sesli hafif Türk sanat müziği demişti. Aslında Gürses müziği çok sesli hâle getireyim derken, sadece çok sazlı hâle getirmiş oldu. Yoğun TRT desteğiyle bu müziğin bir süre tutmuş olduğunu görüyoruz. Hâlbûki devlet destekli olarak Yıldırım Gürses’in yapmaya çalıştığını belki de Sezen Aksu kendi doğal seyri içerisinde Firuze (1983) ve Sen Ağlama’yla (1984) gerçekleştirilmişti. Bu albümleriyle Sezen Aksu Türk müziği makamlarıyla Batı formlarını ustaca buluşturmuştu.⁵³

Müziği kimliklendirmenin bir yolu olarak üslûp, her müzik türü için olduğu gibi, arabesk ve pop içinde geçerlidir. Buradaki ‘pop’ terimi Türkiye’deki belli bir popüler müzik türünün ağırlıklı olarak üsluba âit olarak özelliklerine referans yapılarak tanımlanmış bir popüler müzik türüdür. Genel olarak popüler müziğin kısaltıl-

miş hâli olarak görülmemelidir. Kullandığımız anlamdaki pop her dönem için popüler olmuş değildir. Hâlbûki her dönem popüler olan türler vardır. Türkiye’deki pop da Batı popüler müziklerinin uzlaşım sal unsurlarını ağırlıkla kullanması ile bu unsurları görece daha az kullanan arabeskten onu ayırmaktadır. Ancak popu en azından başlangıçta ve uzun süre arabeskten ayıran en görünür fark, geleneksel Türk sanat müziğinden (çalgı, makam, usûl vb.) kimi istisnâlar dışında, 1990’lı yıllara kadar pek yararlanmamış olmasıdır. Temel ortak noktası ise ‘pop’ içinde kendisine yer bulan kimi türlerin ağırlıkla kullanıldığı (Anadolu pop) Türk halk müziğinden, özellikle çalgılarından yararlanmasıdır. Ancak belirtmek gerekir ki, Türk halk kültürünün/müziğinin bir ‘ikonu’ sayılabilecek bağlama, arabeskte çok açık ve farklı bir biçimde ‘elektro’ olarak kullanılmaktadır. Bu durum pop içinde özellikle son yirmi yılda, artarak yer alan bağlamanın ‘akustik’ kullanımından tamamıyla farklıdır. Zâten ‘elektro bağlama’ arabeskin en önemli karakteristiklerinden biri olarak kabûl edilmektedir. Pop, arabeskten Batı popüler müziklerine ‘daha yakın’ olması ile ayrılır. Ancak adlarının konulduğu ve günümüzde hâlâ devam ettirildiği arabesk ve pop kategorilerini tanımlamada öne çıkan müziksel biçimlerin, 1970’li yıllarla bugünü arasında da ciddi farklar bulunmaktadır. Batı popüler müziği ise zâten homojen değildir. Üstelik ‘World Music’ etiketi ile 1980’li yıllarda ortaya çıkanlar olsun bunlardan önceki uygulamalar olsun, Batı popüler müziğinin de 20 yıl öncesi gibi olmadığını bize göstermektedir. Dolayısıyla arabesk ve poptaki üslup değişimini sadece Batı etkisi, teknolojik veya elektronik gelişmelerle açıklamak doğru değildir.⁵⁴

1990’lı yıllar, Türk popu için çok ciddi bir yükselişin yılı olmuştur. Elbette bu, uzun süre konuşulduğu ve zannedildiği gibi bir ‘infilak’ şeklinde değil, bir süreç hâlinde olmuştur. 80’li yılların ikinci yarısından başlayan bu süreç 90’lı yıllarda sonuçlarını göstermişti. 1990 yılına gelindiğinde o güne kadar pop müzik için olumsuz sayılan koşulların hepsi birden yok olmuştu. Aslında 1980’li yıllara gelindiğinde Türk popu için inanılmaz bir mutfak, müzisyen havuzu oluşmuş durumdaydı. İşin ‘gerisindekiler’ yani starların haricindeki, aranjör, stüdyo müzisyeni gibi unsurlar çok iyi yetişmişti. Ayrıca buna 90’lı yılların başında bir başka çok önemli faktör daha eklenmişti. O da TRT’nin ortadan kalkan

yayın tekelidir. Böylece belli bir dönem var olan ve sanat çevrelerince bir kâbus gibi algılanan müzik üzerindeki TRT denetimi kâbusu bitmiş oldu. 1990’lı yıllara kadar genelde şehirler arabesk işgâli altında olup, arabeskin de henüz bir alternatifi çıkmamıştı. Mevcût gruplar halka mâl olacak unsurları taşımadığı gibi, çoğu da elitistti. Ajda Pekkan ve benzeri TRT müzisyenleri yıllardır aynı telden söylüyordu ve artık halk devamh söylenen bu tarzdan usanmıştı. Nitekim 80’li yılların sonuna doğru ortam biraz renklenmiş; Nilüfer’in Geceler ve Sezen Aksu’nun Söylüyor albümleri piyasayı biraz canlandırmıştı. 1990’lı yıllardan sonra ardı ardına yayınlanan Türk pop kasetlerinin ulaştığı yüksek rakamların yanı sıra bir dizi konserler de piyasa da boy göstermeye başlamıştı. Özellikle Rumelihisarı’nda ve Gülhane Parkı’nda 1990 yılı boyunca düzenlenen konser sayısı önceki on yılın toplam konser sayısı ile kıyaslayınca, çok daha fazlaydı.⁵⁵

Türkiye’de pop müzik çıkışını 1990’da yaptı; ama asıl 1991’den itibaren çılgınlık hâlini almıştı. Birbirine girmiş, aynılaştırmış ve kalitesizliği had safhaya çıkmış eserlerden popa geçiş sinyalleri 1991’de gelmişti. Bu yıldan itibaren arabesk poplaşmaya, pop arabeskleşmeye başlamıştı. Bu geçişle birlikte 1990’lı yıllardan itibaren arabesk tartışmalarının hararetinin söndüğü söylenebilir. Kente göçenlerin ‘ötekiliğin’, yani göçmenlerin kültürel kimliğinin arabesk ile ilişkilendirilmesi, kentteki yoksulların ve eğitim düzeyi ‘düşük’ olanların müziği olarak ifâde edilmesi ve bu çerçevede bir söylem inşâ edilmesinin modası artık geçmişti. Zâten arabeskin göçle bağdaştırılması, bir müzik türü ya da üslubunun toplumsal değişimin nedeni olarak işâret edilmesi yerine, onun bir göstergesi olarak sunulması anlamına gelir. Ancak her değişim gibi arabeskteki değişim de, onun dönüm noktalarına ya da öncesi ve sonrası değişim anlayışlarına indirgenecek kadar basit değildir. O hâlde göçmen olsun olmasın, arabesk kentteki herkesi etkilemiş ve herkesten etkilenmiş bir sürecin ürünüdür. Arabesk pek çok popüler müzik gibi şehir müziği olup, ‘mekân’ ile ilgili olarak kente bağlıdır. Kent ise sınırları son derece net çizilen özgürlükler sistemi demektir. Özgürlük ise farklı olabilmektir. Birbirinden farklı koşullar içinde, farklı değerler sisteminde, farklı amaca yönelik faaliyetlerin sürdürülebilmesi için kaçınılmaz olan özerkleşme, tarihte ilk kez kentler de ortaya çıkmıştır.

Kent yaşamının en büyük güvencesi, geri püskürtmeyi başaramadığı kuşatma dalgalarını içine kabûl ederek, özümseyerek, dönüştürerek, ehilleştirerek ortadan kaldırabilme yeteneğine sahip olmasıdır.⁵⁶

Bu anlamda arabesk hem göçmen dalgasına hem de yerleşik kentlilerin yenilenen popüler deneyimlerine karşı kentin verdiği yanıt ve ürettiği çözümdür. Kendi toplumuna pek insiyatif tanınamamış uzun bir ‘devlet’ geleneğinin baskıcı ve otoriter tavrı altında kalması, ayrıca gelenek ve modern arasında karar vermeye zorlanması, kimliğini biçimlendirmeye çalışan insanların farklı olanla birlikte yaşama ‘özgürlüğü’nü kısıtlamıştır. Tam tanımlanamayan bir değişim isteğinin gerçekleşme yolu artık yeni dönemle bellidir; farklı olanı temellük ederek geleneğe dâhil etmek, yerelleştirmek. Türk ulusal kimliğini yaratmak için süregelen tartışma odağında yer alan alaturka-alafranga geriliminin arabeskle görünürlük kazanmasının nedeni tesadüf değildir.⁵⁷ Zîrâ birçok değişmelerin yaşandığı bu coğrafyada, kendince değişme içinde sabit kalabilmiş temel formlara karşılık gelmektedir. Ne doğulu ne batılı normlara uygun olmama, modernle gelenek arasında gidip gelme, arabesk durumun en görünen biçimleridir. Bazılarınca modernleşememe pratiğimiz içinde olan bir durum gibi görülse de, aslında bunun da bir çeşit modernleşme pratiği olduğunu söylemek daha gerçekçi bir yaklaşım olacaktır. Arabesk anlam dünyası içsel olarak daha özgün kodları kullanabilme kabiliyetine sahiptir. Bir şekilde yaşanan hayatla kurulan anlamsal bağ, arabesk kültürün kodlarıyla tamamlanınca ortaya kültürel oranın işâretlerini veren sembolik bütünlerin çıkacağı görülebilir.⁵⁸ O hâlde Türk kimliği yapılan kısıtlamalar yüzünden özgürleşmekten çok ‘serbestleşme’ yoluyla dönüşmektedir. ‘Ötekilerin’ kültürel unsurlarının yerli hedeflere, yani bize bağlı kılınarak benimsenmesi olan dışa açıklık geleneğidir bu. Hem ulusal kültürel kimliğin ve onunla birlikte içinde yaşayan kültürel kimliklerin, hem de onların kültürel kimlikleri ile ilişkili popüler müziklerin olgunlaşması ya da dönüştürülmesinde izlenen yolu göstermektedir. Belirlenmiş sınırların gevşetilmesi, aslında serbestleşmedir. Geleneksel müzik mîrâsının dışarıdan koyulmuş kurallarını ve bunlarla ilişkili sınırlarını, ötekiler olarak işâretlenen batılı ve batılı olmayan müzik geleneklerinden devşirdiği unsurlarla

birleştiren ve değiştiren Orhan Gencebay’ın ‘serbest çalışmalar’ terimi, bu bağlamda yerine çok oturmaktadır.⁵⁹

Kent ürünü popüler müziğe artık sahip olan kent, kent denilen adanın dışındaki insanların kültürel/müziksel deneyimlerini ya da bu deneyimlerini besleyecek unsurları, ortaya çıkan ‘popüler’ müziğin önemli bir gereci olarak hesaba katmaktadır. Böylece yeni popüler tasarımların, yalnızca ‘kentin’ ya da ‘kente âit’ insanların kültürel/müziksel deneyimlerini besleyip onları yansıtmakla kalmaması gerekiyordu. Popüler müzik yapımcıları ve sanatçıları bunu bir talep olarak değerlendirerek, ya da bu talebin önceden saptanması durumunda bir arz olarak sunarak çeşitli kolektivitelerin kültürel deneyimlerinin içine gömülü olan müzikal unsurları görece az ya da çok kullanarak ‘yeni’ popüler tasarımları onlarla birlikte oluşturmuşlardı. Popülerin akışkanlığını uluslararası düzeyde yansıtan ‘world music’ etiketli ürünler, üretici ya da tüketici arasındaki açık ya da örtük sözleşmeye görünürlük kazandırmaktadır. Bu salınım Türkiye’de ulusal düzeyde pop-arabesk ışık tutmaktadır.⁶⁰ 90’lı yılların ikinci yarısından itibaren ülkemizde birden bire yaygınlaşan pop müzik çalışmaları da bu çerçevedeki gelişmeler içinde arabeskin önüne geçmiştir.⁶¹ Arabesk gibi pop da birbiri ardına gelen değişimlerin izlerini taşıyan kentin ürünü olan popüler müziklerdir. 1991’de yayınlanan, farklı önemleri ve konumları olan iki albüm ile bir şarkı, Türk popunun dönüm noktalarından birini oluşturmuştur. Bunlar Sezen Aksu’nun Hadi Bakalım’ının Git albümü, Kayahan’ın Yemin Ettim albümü ve Yonca Evcimik’in Abone şarkısıdır. Bu üç albüm milyonlarca satınca prodüktörler barlarda, konservatuarlarda ve sokakta şarkı söyleyebilen güzel kızlar ve yakışıklı gençler aramaya başladılar. Zîrâ Sezen Aksu’nun Git albümü 2.5 milyon satmıştı. Hadi Bakalım’la birlikte ilk defa kentlerin varoşları arabesk dışında bir müzikle haşır neşir olmuştu. Ayrıca bestesi ve sözü Türkiye kaynaklı bir şarkı ilk defa dans müziği olarak diskolara girmişti. O güne kadar diskolar, sadece belli bir saatten sonra çaldıkları oyun havaları dışında Türkçe hiçbir esere yer vermiyorlardı. Yani Türk popu ilk olarak hem Batı popu dinleyen orta üstü gelir düzeyinden genç dinleyici arasında hem de arabesk dinleyen avam arasında kendisine dinleyici bulmuştu. Bu durum arabeskten bugünkü popa geçiş sürecini hızlandırmış-

tı. Bu geçiş için biçilmiş kaftan, yıllardır müziğini yapan; ama bir türlü beklediğı çıkışı yapamayan Kayahan’dı elbette. Kentli dinleyici bir şekilde arabeskten fazla haz etmiyordu. Dinlese de estirilen psikolojik havadan ötürü açıkça ‘Orhan Gencebay dinliyorum’ demek zor bir işti. Çünkü bu müzik batılı değildi, üstelik yüksek kültür tarafından hor görölmüş ve yoz ilân edilmişti. Kayahan’ın yaptığı müzik ise bu türden sıkıntılara ilaç gibi gelmişti. Müziğı aslında arabesk olup yüksek kültür tarafından onaylanması yeni bir çığır açmıştı. Yıllardır arabesk dinlemek için içi giden ama TRT alışkanlıklarından ve ‘batılılaşma’ sendromlarından dolayı bir türlü kendisine bu müziğı yakıştıramayan bir kitle vardı. Bu kitle Batı’daki ağabeyleri/ablaları gibi starları olsun istiyorlardı; ama bir yandan da ne Türk müziğinden ne de arabeskten de vazgeçemiyorlardı. Kayahan yaptığı müzikle bir anlamda bu kitleyi huzura erdirmişti.⁶² Böylece Kayahan’la birlikte Türk popunda arabeskleşme hızlanmıştır. Bundan sonraki yıllar içinse pop müziğın içinde arabesk ve Türk müziğı motiflerine rastlamak artık olağandı. Bu şekilde birbirine girift olmuş ilginç bir müzikal çeşit ortaya çıkmıştı. Yani Doğı-Batı sentezini aslında arabesk müzik yapmıştı. Her ne kadar bu sentez resmî çalışmalar sonucu olmasa da ülkenin siyasî veya kültür politikasından bağımsız bir şey değildi. Türkiye’nin popüler müzik yelpazesinde büyük yer kaplayan arabesk müzik, bu döneme kadar okumuş veya iyi gelir seviyesi olan kesimler tarafından horlanmış ve göz ardı edilmiş olsa da pop müziğın giderek arabeskleşmesi insanların bu müzik türünü dinlemesi açısından kolaylık sağladığı gibi, Türkiye’deki müzik pazarını da büyötmüşü.⁶³

Abone ise yukarıdaki diğeri iki örnekten de farklı değeriendirilmesi gereken bir ‘olay’dı. Abone’yle birlikte pop starlar birer müzisyen değil ‘olay’ olmaya başladılar. Kasetleri birer manyetik bant parçası olabilirken (ünkü kasetleri satmasa da onlar ‘olay’dı) kendileri her zaman ‘olay’dılar. Ve Türkiye’nin yeni pop star prototipini Yonca Evcimik Abone’yle çizmiş oldu. Artık Türkiye’de de pop starların kolyeleri, tişörtleri ya da dansları moda olabiliyordu. Daha sonra buna bir çok star daha eklenmişti. Bunların en önemlisi ise Tarkan’dı. Tarkan her ne yaptıysa (sesi, yaşam tarzı, hareketleri, giydikleri vs.) olay olmuş ve bu şekilde uzun süre gündemde olabilmeyi başarmıştı. Tarkan’a

kadar Türkiye, Erol Büyükburç’tan başka böyle bir pop star görmemişti.⁶⁴ Eskiden TV ve radyoda yayın tekeli devlete âit olması hasebiyle TRT çok etkili bir medya olarak karşımıza çıkmaktaydı. Ancak TRT zihnîyetinin halk müziğine ya da klâsik Türk müziğine yaptığı ‘müzik adına’ engellemeler, popüler müziğin bir biçimde işine yaramıştı. 70’lerde denetimden geçebilen ve normalde asla kimsenin dinlemeyeceği müzikler TRT’de yayınlandığında bir anda bütün Türkiye’de biliniyordu. Müzikal kaliteden çok resmî bakış açısının ve politikalarının TRT’nin müzik yayınına belirlediği için, kötüyle beraber iyinin de aynı kanaldan ortaya çıkma şansı hep vardı. Devlete âit yayın tekelinin kalkmasıyla birlikte TRT’nin müzikal alanda da eski gücü kaybolmuştu. Artık resmî bakış açısı değil, piyasanın talepleri ön planda bulunuyordu. Bu durum zâten 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren Türk müzik piyasasında büyük bir değişime sebebiyet vermişti. Eski tür müzik akımlarının bu zamandan sonra hızla iç içe geçtiği ve yeni tür pop tarzının piyasalarda daha güçlü bir şekilde yaygınlık kazanmasından dolayı pop patlamasına patlamıştı; ama diğerleri bu durumdan fazla etkilenmemişti. Patlatılan pop yüzünden pop oturup pop kalktığımız doğru olmakla beraber, atlanılmaması gereken husûs halkın neticede ‘sunulan’a bir yere kadar takılmış olmasıdır. Yani halk yine kendi bildiğini, sevdiğini dinlemeye devam etmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere siyasal yasaklamalar veya kısıtlamalar olmadığında Türkiye’de müzik tüketicisinin hiç de zannedildiği kadar edilgen olmadığıdır.

Kısaca, genel olarak ele aldığımızda görülmektedir ki, Türkiye’de müzikte üç tane kırılma noktası olup, şimdilerde dördüncüsü yaşanmaktadır. Bütün bu kırılma noktalarının arkasında belirli siyasetler bulunmaktadır. Birinci kırılmanın arkasında Cumhuriyet’in ilk yıllarında her şeyi ile yeni bir kültür oluşturma çabası yatmaktadır. Birinci kırılmada Ziya Gökalp’ın fikirlerinin yönlendirici etkisi çok olmuştur. Biz ‘yeni bir ırk olacaksak, kimlik bulacaksak, bunun bir kültürü olmalıdır’ anlayışından hareket edilerek, imparatorluk ve önceki dönemin kültürü genelde dışlanmış ve sadece yeni anlayış çerçevesinde kültürel materyal olarak ele alınarak, daha gelişkin olduğuna inanılan Batı’daki üslûplara malzeme yapılarak bir tür sentezle yeni bir kültür oluşturmak hedeflenmişti. Bu hedef zorunlu ve devlet destekli bir sentezdi. Bu

zorunlu sentez sonucunda bir takım hiper reel pratikler ortaya çıkmaya başlamıştı. Mesela birdenbire konservatuara benzeyen tek kurum olan Dar-ul Elhan’da Şark Müziği Şubesi’nin kapatılması, radyolarda Türk müziği yayınlarının yasaklanması, şehir hatları vapurunda Bolerolar, valsler çalınması, bu hiper reel pratiklere gösterilebilecek örneklerdir. Cumhuriyet politikaları geleneksel müziği unutturmak amacı ile ilk önce eğitim ve öğretimden Türk müziğini kaldırmakla işe başlamış, daha sonra bunu radyolardan yasaklamıştır. Bu yasaklama dönemi çok kısa bir dönem sürse de halk tercihinin geleneğinden gelen müzik türleri için kullanmıştır.⁶⁵ Ayrıca birinci kırılmada geleneksel Türk müziği, özellikle tasavvuf müziği için, önemli kaynak olan tekkeler ve zâviyeler de kapatılmıştı. Buralar kapatılınca sadece buradan yetişen müzisyenler aç ve işsiz kalmamışlar, aynı zamanda temsil ettikleri geleneğin devamına da önemli bir darbe vurulmuştu. Bütün bu olumsuz şatlara rağmen Cumhuriyet sonrası dönemde Türk müziğinde yine hafızlar dönemi diye adlandırılan bir dönem vardır. Hafız Burhanettin, Sadettin Kaynak ve Münir Nurettin Selçuk gibi tekke kökenli müzisyenler Cumhuriyet dönemi içerisinde devlet zoruyla yeşerme zemini ortadan kaldırılan geleneksel müziğin bir ölçüde de olsa, devamına önemli hizmetlerde bulunmuşlardır. Devletin zoraki belli tür anlayışı empoze etmesine rağmen, arabeskin ortaya çıkışı, aslında bu kırılmalara karşı toplumda net tepkilerin olduğunu bize göstermektedir. Ancak gösterilen bu tepkilere karşı devlet yetkilileri de boş durmamış, devlete rağmen ortaya çıkan müzik türlerine bir takım sosyo-psikolojik ve yasal kısıtlamalar getirmeye çalışmışlardır. Nitekim devletin baskısıyla arabesk müziğin radyoda yayınlanması yasaklanmıştı. Hâliyle arabesk müzik kendini sadece plak endüstrisiyle var ederek piyasada yer alabilmişti. Baskı ve kısıtlı imkânlarla rağmen bu müzik türü ortalığı birdenbire kaplamış ve halk arasında geniş bir kabûl görmüştü. Böylece halk devletin sanat anlayışına tepkisini devlete rağmen ortaya çıkan bu müziğe sergilediği ilgiyle göstermiş oldu. Aslında buna benzer tepkiyi halk 1930’lu yıllarda radyolarda Rahmaninof ya da Yurttan Sesler çalarken de Arap radyolarına yönelerek ya da onları dinleyerek göstermişti. Daha sonra Arap filmlerinin gelmesi ve aynı ilginin bu filmlerdeki Arap müziklerine de gösterilmesi tepkinin geçici bir şey olmayıp

dâimi olduğunu ortaya koyuyordu. Bu tepkiye karşı devletin hemen önlem arayışına girmesi ve bir takım kısıtlamalar getirmesi ortada devletin halk müziğinden kaynaklanarak kendi müziğini oluşturacağı ve batılılar gibi seslendireceği hiper reel bir projesi olmasından ve bunun piyasada ortaya çıkan ve popüler olma potansiyeli taşıyan müziklerle sekteye uğramasından korkmasındandı. Daha önce değinildiği gibi bu durum ilk kırılmayı teşkil etmektedir. İlk dönem devletin kültür politikaları açısından hiçbir şekilde popüler kültür kaygısı bulunmamaktaydı. İkinci kırılma 50’li yıllardaki kırılmadır. Bu dönemdeki kırılma içsel bir kırılma olup, ülke genel olarak köyden kente göç, çok partililik, şehir kültürünün gelişmesi gibi önemli sosyo-politik ve iktisâdî değişimler yaşamaktaydı. Devletin ilk defa Türk sanat müziğini ya da o zamanki deyimiyle fanteziyi, Saadettin Kaynak’ın⁶⁶ öncülüğünde serbest icrâ çalışmalarını kabûl etmesi ve bu çalışmalarda bulunan sanatkârlarının eserlerini radyodan yayınlamaya başlaması, önceki yaklaşımları göz önüne alındığında, çok önemli bir kırılma noktasını teşkil etmektedir. Üçüncü kırılma, arabeskle olan ve Batı müziğinin ya da Batı enstrümanlarının girmesiyle olan bir kırılmadır ki daha çok Anadolu-pop ve arabesk gibi değişik akımların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Şimdiler de yaşadığımız yeni kırılma noktası ise yurt dışında yaşayan ve orada doğup, oranın kültürüyle yüzleşen ve büyüyen insanlarımızın ortaya çıkardığı yeni yaklaşımlardır ki, bu da oldukça medyatik olup, daha çok ticarî bir özellikle karşımıza çıkmaktadır.

C. Türk Pop Müziği’nin Arabeskleşmesi

Bugünkü pop müzik, bugüne kadar Türkiye’de yaşamış bütün popüler müziklerin gerçek bir bulamacıdır. Hatta buna yıllar önce Orhan Gencebay’la var olan arabeskin ‘torunu’ da diyebiliriz. Bugünkü gençlerin daha yeni keşfettiği underground müziği Orhan Gencebay yıllar önce yapmıştı. Ona bir anlamda Türk popunun atası da diyebiliriz. Çünkü her müzik türünde olduğu gibi, Türk popu da durup dururken bugünkü durumuna gelmedi. Pek çok ‘gelenekçi’ ya da ‘modern batıcı’ söylemde 1990’lı yıllarla birlikte öne çıkan şey, arabesk ile pop arasındaki müzikal alış-verişin söz konusu kategorilerin sınırlarında belirgin kaymaların olduğu, birbiriyle örtüştüğü ve hatta iç içe geçtiğidir. Ancak

bu geçiş sadece birbiriyle etkileşen hatta etkileşmesi kaçınılmaz olan iki popüler müzik üslubunun birbirine yakınlaşması üzerinedir. Geleneksel Türk sanat müziğinin yozlaşması, Türk halk müziğinin bozulması ya da ‘adam gibi pop yapmamak’ argümanları ile örtüşen bir seçkincilik değildir. Yerel gelenekten devşirilerek oluşturulan popüler müziklerde kullanılan unsurların âit olduğu müzik kültürünün tanımlanması ve korunması çalışmaları sadece bize özgü bir şey değildir. Ancak gerçek ‘Türk halk müziği’nin ya da geleneksel Türk sanat müziğinin ne olduğu, korunması gerektiği ve bu sorumluluğu kimlerin yerine getireceği tartışmaları, söz konusu müzik geleneklerinden gereç devşiren popüler müzik türlerinin kendisini göstermeye başladığı tarih kadar eskidir.⁶⁷ Türk müziği şemsiyesi altında toplayabileceğimiz halk müziği ve klâsik Türk müziği ölümsüz iki kaynak olup, insanların kulakları da bu müziğe alışkındır. Bugün pop müzik daha da yaygınlaşabilmek için bu iki temel kaynağın enstrümanlarını, makamlarını, ezgilerini, dizilerini, tavrını kullanmaktadır. Bundan 40 yıl önce pop müziği ile geleneksel Türk müzisyenleri arasında olan ayrımlar ve duvarlar, şimdilerde büyük oranda ortadan kalkmıştır. Bunun nedeni belki de birinin diğerinin eksikliğine cevap vermiş olmasıdır. Şimdi bu iki çizginin yan yana gelmesi, diyalog yollarının açılması yeni bir pazar oluşturmuştur. Kısaca ortaya genel olarak bir kaynaşma çıkmış ve özellikle de bu kaynaşma da arabesk müzik pop müziğini büyük oranda etkilemiştir. Ortaya çıkan bu kaynaşma (pop-arabesk-Türk müziği gibi bir üçgen çıkmış) gerçek anlamda yeni bir tarz popüler müziği yaratmıştır. Bugün için pop müziği içinde arabesk ve Türk müziği motiflerine rastlamak artık olağan durumdur. Böylece alt yapı ve üst yapı itibari ile birbirine girift olmuş ilginç bir müzikal çeşit söz konusudur.⁶⁸ Popu dışarıda bırakmayan ancak arabeski de içinde bulunduran pop-arabesk gibi bir melez kavram ne kadar iş görür ve kabûl edilir bilinmez; ama yaşadığı özgül tarih sonucu pek çok ‘farklı’ topluluğun birlikte yaşadığı ve kültürel bir çeşitlilik içeren Türk ulusal kültürünün sürekli yenilenen kimlik oluşumuna, pekiştirilmesine ve dönüştürülmesine ilişkin bir sürecin ürünü olduğu ortadadır. Pop-arabesk buradaki anlamıyla birbirine sürekli yakınlaşan iki popüler müzik üslubunu ifâde ederken, bir üslûp olarak ‘pop’u dışarıda bırakmayıp Türk ulusal kimliğinin bir metaforu olarak

görünen arabeske kavramsal olarak eklenmesini sağlamaktadır. Hâliyle pop-arabesk, popüler müzik türü olarak akışkandır ve son söz değildir. Pop-arabesk terimi hem arabeskin poplaşması hem de popun arabeskleşmesi sürecini yansıtmaktadır. Türk popüler müziğinin iki ana damarı arasındaki bu etkileşim ise, ulusal kültürel kimliğin dönüşümlerine de ışık tutmaktır.⁶⁹ 90’lı yıllardan itibaren ise bu iki ana damar arasındaki ayrım iyice azalmış ve günümüzde neredeyse yok olmuştur.

Bir kasette, bazen tek şarkıda arabesk, Türk sanat müziği, rock, Flâmenko, Balkan ezgileri, Batı popu ve her türlü halk müziği melodilerini bir arada bulmak mümkündür. Artık piyasadaki müzik anlayışı bu şekilde işlemektedir. Sonuçta onlarca müzik türünün ve eğiliminin içinde birden bulunduğu; ama hâlâ birbirinin aynı olan ürünler ortaya çıkmaktadır. Günümüzde arabeskten TRT icadı çok sesli Türk hafif sanat müziğine kadar her şey poplaşmaktadır. Müziğine bilgisayar ritimlerini sokan herkes pop yapmış olmaktadır.⁷⁰ Önceden çok seslendirme saplantısı vardı, şimdi bu saplantıya bir de -Batı anlamında- poplaştırma saplantısı eklenmiş bulunmaktadır. Herhangi bir müziğe klavye, bas ve davul eklendiğinde onun pop müzik olduğu sanılmaktadır. Çok seslendirmek ya da pop müzik yapmak adına türkülere, arabeske ya da sanat müziğine Batı enstrümanları eklenmesi ile farklı bir çalışmanın yapıldığı zannedilse de, aslında pek bir şey değişmemektedir.

Günlük pop sadece bize özgü bir şey olmayıp, bütün dünyada olan bir şeydir. Ancak pop müziği haricindeki müziklere siyasal anlayıştan dolayı bizimki kadar kapalı bir piyasa daha bulmak çok zordur. Onun için bu kapallılığı çözmek için mevcûd resmî bakışın sanatsal estetiklerle yer değiştirmesi ve genelde Türk müziği adı altında toplayabileceğimiz geleneksel ve bazı müzik türlerine itibarının geri verilmesi gerekmektedir. Sözgelimi bir dönem devletin sert politik anlayışından ve estirdiği psikolojik havadan ötürü birçok kişi tarafından arabesk müziğin Arap etkisiyle oluştuğu sanılmaktaydı. Arabesk şarkılar Arap müziğine, çalgılama, çalım ve ritim açısından benzeyebilir, ancak Arabesk müziğin arabesk adını almasının gerçek nedeni, ezgilerdeki süslemelerin çokluğundan ve çalgıların çeşitliliğindendi.⁷¹ Orhan Gencebay,

kendisine atfedilen ‘Arabesk’in Kralı’ yahut ‘Babası’ nitelemesini arabeskle eşleşen bu terimlerin gelenekteki yüceltici anlamlarına rağmen, arabeske resmî seçkinci çevrelerce yüklenen alçaltıcı anlamlardan ötürü ısrarla ve yıllardır reddetmiş, yaptığı şeyin ‘serbest çalışmalar’ olduğunu ve Türk müziğinin önünün bu ve benzer çalışmalarla açılacağını söylemiştir. Arabeskin özellikle seçkinler ve kimi aydınlar tarafından yapılan tüm aşağılayıcı tavırlarına karşıt olarak ‘serbest çalışma’ kavramı özgürlüğün, yeniliğin, dinamizmin vb. simgesi olarak öne çıkmıştır. Bu söylemde açıktır ki, geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziği gibi yerli müzikal mîrâs ile kullanılan gerek geleneğe yakın Ortadoğu müziklerinden gerekse kültürel mîrâsa görece uzak Batı sanat ve popüler müziklerinden; gerekse kültürel mîrâsa görece uzak Batı sanat ve popüler müziklerinden temellük edilen yabancı unsurlar (çalgı, armoni, ritm, orkestralama, teknolojik donanım vb.) ‘serbest çalışmalar’ için olmazsa olmaz koşul olarak görülmektedir. Yenilikten ve yabancı unsurlarla birleştirilen ‘yeni’ serbest çalışmalardan korkmamak gerekir. Çünkü dışarıdan ithâl edilen unsurlar “Türk müziğinin” geliştirilmesine dolayısıyla da ‘ilerlemesine’ hizmet etmektedir. Böylece yabancı unsurların “Türk müziği’nin ilerlemesi ‘ülküsüne’ hizmet etmesi; ancak yabancı unsurların anlamının yerelleştirilmesiyle, açıkçası güçlü bir simgesel mânâya dönüştürülmesiyle mümkündür.⁷² Bu tarz çalışmaların resmî kültür politikasına olan uzaklığı ya da gelenek ile farklılığı zâten bir ‘ötelik’tir. Karşısında olunmasının ya da reddedilmesinin bu anlamda bir önemi yoktur. Ancak bağlamımız açısından dikkat edilmesi gereken nokta bu ötelğin aslında çoğunluğun sesine dönüşmesidir. Daha doğru bir deyişle resmî politik, gelenekçi, seçkinci azınlığın tersine ve onun karşıtı olarak kentleşme, modernleşme vb. sürecindeki Türk insanının kültürel deneyimi ile örtüşmesi ya da onlar tarafından benimsenmesidir.

Egemen kültür bir alanda zorlama ile değil, alt kültürel grupların üzerinde yabancı ve bir dış grup olarak, onları yeniden yapılandırarak toplumdaki yönetenler sınıfının değer ve ideolojileri ile ilişkide tutarak egemenliğini daha iyi güçlendirir. Aksi hâlde zorlama ile alt kültürel grupların kültürlerini ortadan kaldırmak mümkün değildir. Böyle bir tutum bu kültürel grupları daha tutu-

cu ve içe kapanık hâle sokar ki bu durum sanatsal açıdan gerilemeye sebep verir.⁷³ Pop müzik aynı anda pek çok biçimde siyasî olabilir. Müziğin siyaseti, devlet politikasının, iş pratiklerinin, sanatsal seçimlerin ve dinleyicilerin tepkilerinin bir karışımıdır. Bütün bu öğeler pop müziğin politikasına hem kısıtlamalar getirmekte hem de bu politikaya imkânlar sunmaktadır.⁷⁴ Bu yüzden ki kurulu düzene baş kaldırmada veya belli bir anlayışa karşı pop muhâlefet çok etkili bir yöntemdir. En etkili yazarın ‘etki’ açısından ömür boyu yapamayacağını bir pop şarkı tek başına yapabilmektedir. Pop, kapitalist ideolojinin işlemesinin ne kadar zor olduğunun açık bir kanıtıdır. 50’li yıllarda rock n roll, 70’li yıllarda punk, düzene rağmen pop oldular. Ancak bazılarının özellikle punk’ın sonradan pop olması sonunu da getirmiştir. Çünkü kapitalist ideoloji, kendisine karşı başını ezmeyeceği kadar büyüyen her şeyle, onu kabûl ederek daha sonra içselleştirerek başa çıkar. Böylece başlangıçta muhâlif olan şeyin içini boşaltır. Nitekim düzenden en çok şikâyetçi olan hippilerin de punkların da daha sonra başına gelen bu olmuştur.⁷⁵

Günümüzde popüler müzik çalışmalarında halkın müzikal beğenisini yükseltmek, çağdaş anlayışa uymak ve yapılan çalışmalara yaygınlık kazandırabilmek için müzikal olarak başvurul geleneksel gereçler Türk halk ve sanat müziğinden seçilmektedir. Ulusal kültürel kucaklamayı içeren müzikâl yapı içine teknolojik gelişmelerin sonucu olarak çalgı, stüdyo gibi olanaklarla birlikte; hem ulusal coğrafya içinde yer alan bölgesel, yerel ya da farklı referans noktalarına sahip kolektivitelerin müzik kültürlerinden, hem de dışarıdan yani Batı ve Batı dışı müzik geleneklerinden gereç devşirilmektedir. Ancak pop-arabeski farklı yerel, bölgesel ve yabancı müzikal unsurların yalnızca harmanı olarak ya da bu unsurların iç içe geçtiği ve zaman içinde bunların ayıklanarak kendisini sunduğu nihâî bir ürün olarak görmemek gerekir. Pop-arabesk üretimle tüketimin buluşma noktasında oluşur. Bu anlamda pop-arabesk, tıpkı modern yaşamın çekişmelerini ve karmaşıklıklarını ifâde eden 20. yüzyılın diğer popüler müzikleri gibi kentleşme ve modernleşmenin ürünleri olarak ortaya çıkan yeni toplumsal kimlikleri temsil eden bir sosyo-kültürel görüngüdür.⁷⁶ Buradaki kimlik, sürekli değişen ve dışarıdan alınan yapılarla melezliği besleyen bir biçimleme şeklindedir.

Arabesk tarz bir dönem çağdaş Türk kimliğini oluşturan; ancak bir akış hâlindeki kimlik görüntülerinin kesinlikle içine gömülü biçimde gerçekleşmiştir. Arabeskin bileşik imajı bağlama gibi geleneksel çalgıların kullanımında örneklediği gibi şarkıcıların vokal tekniği, yerli halk ve sanat müziği geleneğinden alınan makamların kullanımı ve en önemlisi bir Türk ile doğrudan ilişkili durumunu anlatan şarkı sözleriyle açık bir Türk karakteri gösterir. Bu imaj ya da kimlik verili bir coğrafyanın sürekli değişen ve tartışma götürmeyen karakteristiğine ayna tuttuğu gibi, başka yerlerden sürekli ödünç alıp karıştırarak geleneklerini modernize etmeyi arzu eden Yakın Doğu’daki diğer popüler müzik türleriyle de benzerlik göstermektedir.

Türk toplumunun müzik zevklerinin biçimlendirilmesi ve tayin edilmesi yolunda devletin 1930’lu yıllarda eğitim ve kurumlaşma yolu ile yaptığı bir dizi müdahâlenin, daha sonra yine devlet denetimli yayın kuruluşları ile Batı popüler müziğinin çoğaltılması ve yaygınlaştırılmasına harcanan çabanın, arabesk müzik göz önüne alındığında, başarısızlıkla sonuçlandığı ortadadır. Resmî politik kültürel söylemde törpülenen, yasaklanan; seçkinci, gelenekçi söylemde yerilen ve kolayca ‘ideal’ tartışmasına çekilen pop-arabesk; farklılıkların ve farklı isteklerin görmezden gelinmesine bir yanıttır. Onun varlığı seçkinci kamu sektörlerinin egemenliğini gittikçe zayıflatmıştı. Bu durum seçkinci çevreleri çok kızdırmış ve ortaya çıkan popüler akımları, ‘ahlâkı bozuyor, sanatı rencide ediyor; sanatta kaliteyi düşürüyor, klâsikleri bayağılaştırıyor, sanatta öz ve değeri ortadan kaldırıyor, yüksek sanatı korumak gerekli’ diyerek saldırmaya başladılar. Oysa popüler müziğin varlığı, özgürlükler ya da özgürce açılımlar yaratması onun geniş ölçekli toplumsal alanda kabûl görmesindendir.⁷⁷ Nitekim pop-arabesk de toplumsal kabûl görmüş bir popüler müzik olmanın meşrûiyetine sahiptir. O hâlde pop-arabesk başka bir şey değilse bile, Türkiye’de yaşayan farklı kültürel kimliklere sahip insanların, toplulukların ‘birlik’ olmadan ‘beraberliklerine’; bezer popüler deneyimlerine karşılık verecek esneklikte sahip çıkan, farklılıkları kültürel zenginlik olarak gösteren bir popüler müziktir.⁷⁸ Ulusal kültürel kimliğin âidiyetine ilişkin genel simgesel düzeneklerin gördüğü işe benzer şekilde, toplumu bir arada

tutması, yani toplumun anlamlar dünyasının bir arada olmasına katkı sağlamaktadır.

Yapımcıların bir pazarlama yaftası olarak 1980’li yılların sonunda ortaya attığı, kimi sanatçıların karşı çıktığı kimi sanatçıları izleyicileri ile birlikte kabûl ettiği ‘özgün müzik’ arabeskin olumsuz anlamlarından kurtulmayı da içerecek şekilde benimsenen ‘fantezi’ ya da ‘Türk halk müziğini’ ele alış tarzlarına göre tanımlayanların ifâde ettiği ‘çağdaş Türk halk müziği’ gibi başlıklar, ‘farklı’ olma talebini de vurgulayacak biçimde kullanılmaktadır. Özcan Deniz arabesk değil ‘fantezi’ müzik yaptığını Fatih Kısaparmak ‘türküler’i ‘çağdaş’ bir şekilde ele aldığını, buna karşılık ‘rock n roll punk’ yaptığını ifâde eden ‘Kim Bunlar’ grubu, türküler’i ‘rock n roll punk’ yaparken yorumladığını ifâde etmektedir. Aslında popüler müziğin her türlü ‘yerleşik’ müzik kategorisiyle ilişkiye girebilmesi, etkileşmesi ve kendisini nihâi olmayan bir üslûp biçiminde sunabilme potansiyeli her zaman vardır. Ancak görünen o ki ‘halk müziği’, gerek ‘otansite’ iddiâları ile onun korunması gerektiğini söyleyenler ve bunun için ‘durumdan vazîfe çıkaranlar’ (Arif Sağ, Yavuz Top vb.), gerekse ‘yenilikçiler’ (Şükriye Tutkun, Kubat vd.) tarafından ‘sakınımsız’ kullanılmaktadır. Bu ise aslında ‘bütünleşme’ noktaları bulunan; ancak birbirine karşıt gibi görünen sanatçıların ‘halk müziği’ etiketini kullanarak geniş ölçekli bir toplulukla yani ‘Türk halkı’ ile bir özdeşleşme isteğinde olduklarını göstermektedir. Bu ayrıca, popüler müzik pazarında yer tutma arzusunun kestirme bir yolu olduğunu da düşündürmektedir.⁷⁹ Zâten bir müzik parçasının tüketilmesi onun var olabilesinin bir yoludur.

Müziğin tüketimi tüketen insanların bakışlarını yargılayıp başkaları tarafından yargılandıklarının bir işâreti/simgesi olarak da ele alınmaktadır. Alt kültürün bir parçası olmak, müzik zevkini sergilemek ve bu müziğin tüketiminin ortak bir üretim eylemi olduğunu ileri sürmektedir. Önemli olan müziğin ortaklık ve topluluk hissi uyandırmasıdır. Bu topluluk ve ortaklık hissi de ancak tüketim hareketi içinde yaratılır. Yani müzik dinlerken kimse yanımda olmasa da, aslında diğerlerinin hayâli olarak bulunduğu bağlam paylaşılır ve bu bağlam içinde diğerleri ile bağlantı kurmak mümkün olur.⁸⁰ Türkiye hem belli bir bölge ya da yöre ile

özdeşleşmenin oldukça güç iptal olduğu, hem de zengin ve çeşitli kültürlerin önemini sürdürdükleri bir ülkedir. Bunun için kültürel kimlikler hiçbir zaman belli bir çevreye sıkışıp kalmamıştır. Aksine modernleşme, kentleşme ve endüstrileşme sürecinde yalnızca belli bir yere âidiyetin ‘farklılığına’ eşlik eden ‘hayâli’ kültürel kimliklerin, yine simgesel anlamlandırma yolu ile inşa edilmesine imkân yaratılmaktadır. Ne kadar küçük ölçekli olursa o kadar dışavurumsal bir etkinlik olarak öne çıkmaları şaşırtıcı değildir. Çünkü bu durumda kolektivitenin yaratıcılık üzerindeki denetimi sayesinde üretici ile arasındaki tutumu ve simgesel mübadele daha kolaylaşmaktadır. Kolektivitelerin zaman zaman geniş ölçekli kolektiviteye rakip olması, onu sorgulaması ulusal kimliğin bir kenara atılması ya da reddi değildir. Dolayısıyla gerek pop-arabesk, gerekse onunla ilişkili Türk ulusal kimliğine rakip olan, sorgulayan, kabûl etmeyen, kabûl ettiği düşünülüğünde bir arada yaşaması olanaklı olan ‘kimlik’ ve ‘popüler müzik’ tasarımlarının ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Öncelikle söylenmesi gereken şey, kişisel ya da kolektif kimliği ile simgesel mübadelede bulunan bir müzik dinleyicisi, bu çerçeve dışındaki müziklere kapalı değildir yani her türlü müziği dinleyebilmektedir. Bunlar arasındaki uzaklık-yakınlık, doğrudan bireysel ve kolektif kimliklere ilişkili olan uzaklık-yakınlıktır. Hem popüler müzik hem de onunla ilişkili kimliğin sınırlarını belirleyen, sürekli değişen bu uzaklık yakınlık ilişkisidir. Yüksek kültürçüler için popüler kültür, nasıl günah keçisi ise popüler kültürçüler için de yüksek ya da elit kültür ‘öteki’dir. Böyle olsa da ‘öteki’ olarak işâretlenen bir kimliğin kimi bileşenleri ‘biz’e dâhil edilebilir. Böylece ‘sınır’ yeniden çizilir. Sınırları korurken ‘tanınma’ gerçekleştiğinde ise ‘öteki’ bir ‘çeşitlilik’ olarak kabûl edilir, onunla ilişkiye girilebilir. Ancak ‘biz’ dâimâ korunmalıdır.⁸¹ Sanatçıların ya da izleyicilerin ‘farklı’ olma talebi ile örtüşen sahiplenmelerini yansıtan pop-arabesk ve alt türleri; ‘hedeflenmiş’ üslûp gruplaşmalarına hizmet eden girişimler olarak dil gibi etnik kökene kolay gönderme yapabilen, dolayısıyla da ‘hazır’ ya da ‘çabuk’ üretebilecek simgesellikler ile bölgesel ve yerel ölçekli ‘popüler’ türler/tarzlar; yine pek çok ülkede olduğu gibi, Türkiye’de de sayıları hızla artan irili ufaklı görece gençlik topluluklarının âidiyet sorununu pekiştiren hem ‘ötekilere’ karşı ‘birliktelikleri-

nin’ bir yüzünü gösteren, hem de ‘marjinalliğini’ yitirme ya da özgül ‘biz’i oluşturma kaygısıyla giderek çoğaldığı gözlenen yüzlerce amatör/profesyonel ‘rock’ grubu; kültürel kimliklerin temsil ve âidiyet gereksinimlerini verdikleri karşılıklarla popüler kaynakların paylaşılması, ayrıştırılması ve birleştirilmesine anlamlı örnekler sunabileceklerdir.⁸²

Bundan da anlaşıldığı üzere bir popüler müzik türü ya da üslubu sosyo-kültürel çevreye göre belirlenmektedir. Yani kültürel ürünler ve hizmetlerin tüketimi dâimâ yerel koşullarda saklıdır. O hâlde bir popüler müzik, belirli bir zaman içindeki sosyo-kültürel faktörlerin ürünü olduğu için mevcûd durum dışında geçersizdir. Bu, popüler müzik türlerinin üretim, tüketim, algılama, paylaşma, anlamlandırma gibi unsurlarının bütün toplumlarda, kültürlerde oluşma, standartlaşma ya da değişme gibi genel çizgilere sahip olmadığını söylemek demektir.

Bilimsel müzik incelemesinde bilgi, kuramsal bir girişim olarak, sosyo-kültürel dünyada var olan müziksel düzenlilikleri (olguları) keşfetmeyi ve böylece genellemelere varmayı hedeflemektedir. Çünkü her sosyo-kültürel dizgenin içine gömülü olan müziksel etkinlik, özgül bir tasarımın ve simgeler sisteminin ürünü olarak tarihsel bir nitelik taşımaktadır. Bu tarihsellik, müziksel oluşumların birbirine benzemezliği, düzensizliği, genellemelere konu olmayışı anlamındadır. Bu durumda kuramsal bir çaba olarak popüler müzik incelemeleri, açıklamaya değil, ‘anlamaya’ yönelmek durumundadır. ‘Anlamak’ ise, her popüler müzik oluşumunu yeniden yorumlamak ve dolayısıyla değerlendirmek demektir.

Bireyler, tarihsel, toplumsal ve kültürel bir konum içinde birey olup, bağlı oldukları grubun perspektifini belirleyen şeyde sahip oldukları kültürel konumlarıdır. Her popüler müzik türü/üslubu, bir grup ile varlık kazanmaktadır. Popüler müzik üslupları ve bakış açıları, belirli bir kültürel yapının içindeki tarzlar ve bakış açılarıdır. Mutlak bir popüler yoktur, kendi bağlamı içinde popüler olanlar vardır. Popülerin kolektivitelerini sağlayan şey, kolektif olanın insanlar üzerindeki otoritesidir. Başka bir deyişle, popüler bir müzik türünün insanlar üzerindeki etkisi ya da otoritesi, popülerlerin kolektif olarak algılanmasındandır. Dolayısıyla bir popüler

müzik parçasıyla ilk kez karşı karşıya kalan bir kişi, karşı karşıya kaldığı müzik hakkında içinde yaşadığı kolektivitenin süzgecinden geçerek yargıda bulunur. Diğer bir ifâdeyle bir popüler müzikte anlam, kültürel kimlik bağlamında ele alındığında, söz konusu kolektivitenin ona yüklediği mânâ ile öne çıkmaktadır.⁸³

D. Türk Pop’unda Yeni Bir Tür: İslâmî Pop Müzik

Modernizmin temel gereksinimlerinin hâlâ tam olarak gerçekleştirilmemesi, yani ekonomik kalkınmanın yapılamaması, kültürel çoğulculuğun esâs alınarak hayata geçirilememesi ve demokratikleşmenin tam olarak sağlanamaması, farklı kültürel çatışmalar ve gerginliklerin yaşanmasına yol açmıştır. Yaşanan bu gerginlikler ve çatışmalar dolayısıyla her siyasî grubun yaptığı gibi dinî hareketlerde kültürel ve sanatsal açıdan varoluş arayışında bulunmuşlardır. Cumhuriyet’in öngördüğü dinî anlayış, bireyin vicdanı ile sınırlı iken, dinî hareketlenmelerle dinsel anlayış bireyin vicdanının dışına taşarak ekonomik alt yapı oluşturup, kendilerini bir çok alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da geliştirmeye çalıştıklarını görüyoruz. 1980’li yıllara kadar İslâmî hareket, büyük ölçüde dinî hassasiyetlere vurgu yaparak ve onu siyaset içine çekebilmek için daha çok parti veya cemaat çalışmaları yapacak şekilde örgütlendikleri ve bu doğrultuda hareket ettiklerine şahit oluyoruz. Hâliyle bu döneme kadar bu kesim için siyaset her şey demektir ve inançları doğrultusunda toplumun kuruluşunun da ancak belirledikleri siyaset sayesinde sağlanacağı inancında idiler. Bu da ancak siyasal parti veya çeşitli sivil toplum benzeri örgütler kurmakla ve onun şemsiyesi altında çalışmalarda bulunmakla gerçekleştirilebileceğine inanıyorlardı. Bu dönemde bu kesimde sürekli vurgulanan geleceğe dönük bir yaşam şeklidir. 1980’li yıllarda ise konjoktürün de etkisiyle Türk siyasal yaşamında başlayan devletin kapsayıcı ve her şeyi kontrol altında tutma anlayışından daha özgürlükçü ve farklılıklara karşı daha hoşgörüle yaklaşma anlayışı bu kesimi de etkilemiş ve bu zamana kadar çoğunlukla parti dernek gibi faaliyetler çerçevesinde kalan siyasal İslâm anlayışından, kurumsal alana taşınmaya başlayan sivil bir İslâm anlayışını görmekteyiz. Devletin elinde tuttuğu ve tekel olduğu bazı alanlarda topluma inisiyatif tanınmasının yarattığı yansımaların tesirini ‘İslâmî kesim’ diye

tabîr edilen kesime de yansımış olduğunu ve bu kesimde de bir takım hareketlenmelere yol açtığını görüyoruz. Toplumun diğer kesimlerinde olduğu gibi ‘İslaâmî kesim’de de İslâmî radyolar ve televizyonlar, türbanlı spikerler, tesettür modası, beş yıldızlı özel tatil mekânları, İslâmî kadın platformları, eğitim kurumları vb. şeylerin sayısında artış olmuştur. Her şeyden önemlisi de İslâm’ın yeniden yorumlanması ve gazetelerden, radyolardan, televizyonlardan, yeni yazılan kitaplardan İslâm’ın yeniden öğretilişi ve öğrenilişini görmekteyiz. Bütün bunlar 80’li yıllara kadar alışık olmadığımız bir durumdu. Toplum olarak İslâmî anlayış ve yaşayışta bir şeylerin değiştiğinin farkına varmaktayız. Bu durum tam da şimdiki zamana yaklaşımdır. Bugün inanç yönünden şimdiki zamanın ve bireyin uyumunun sorgulandığı yoğun bir zaman dilimini yaşamaktayız.⁸⁴ Artık 1980 öncesi İslâmî kesimde de var olan sert söylemler değişmeye başladı. Bu kesimde de toplumla sıcak temas sağlama arayışları, ortak yaşama formülleri ya da söylemleri oluşmuştu. ‘Neyi yıkabiliriz?’den çok ‘neyi yapabiliriz?’ sorusu gittikçe önem kazanmıştı. Gelişmeler sadece siyasî ya da sosyolojik alanda değil, iktisadî, kültürel vb. alanlarda da söz konusudur. Genel olarak ülkenin bu döneme kadar yaşamış olduğu siyasal hayatın ağırlığından dolayı olsa gerek daha önce nazar-ı itibara almadığı pek çok alan gibi kültürel ve müzik alanı da gerekli ihtimamdan yoksun kalmıştı. Bu durum ancak 1980’li yıllardan sonra fark edilerek üzerinde durulmaya başlanmıştır.

1980’li yıllar, gündelik yaşamaya fırsat bulabilen aydınların, sosyal bilimcilerin arabesk olgusuna yoğun ilgi gösterdiği yıllardı. Arabeske, üzerinde ‘konuşulacak bir konu’ olarak duyulan ilgi, 1990’lı yılların başında sönmüş ve arabesk ile ilgili yürütülen çalışmalar durmuştu. Çünkü bundan sonra pop çağına girilmiş ve arabesk, vâdesi dolmuş toplumsal olgu ve müzik türü gibi görülmekteydi. Oysa arabesk sadece bir moda olmayıp geçmişten izler taşıdığı gibi popüler duygu ve biçimlerde de kalıcı izler bırakmıştı. O yıllarda, köyden kente göçenlerin yaşamları ve zevkleri ile sınırlı tutulan arabesk, toplumun farklı kesimlerinde ve bu kesimlerin tercihlerinde kendisine yeni yaşama alanları oluşturabileceği pek düşünülüyordu.⁸⁵ Aslında her şeyi ‘pop’ olarak yaşadığımız bir dönemde İslâmî popüler kültürün de genel olarak ‘pop’ bir tüketim biçimi hâline gelmesinin pek şaşırtıcı bir yanı

olmaması gerekir. Bu müzik türü de ülkede yaşanan genel gidişattan nasibini almış ve o da piyasanın kurallarına tâbi olmuştur. Yalnız İslâmî tüketim kültürünün ya da popüler kültürün genel popüler kültürden en büyük farkı, eğlenceye mümkün olduğunca az yer vermesidir. Ancak buna rağmen ‘piyasa’da bulunan popüler kültür içerisindeki hemen her şeyin İslâmî popüler kültür içerisinde de bir yeri olduğunu görüyoruz. Nitekim bugün İslâmî kesim de tüketim kültürünün ciddi bir odağı hâline gelmiş durumdadır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, 1990’lı yıllar Türkiye’de pop çağının yılları olarak kabûl edilmektedir. Her şeyin poplaştığı bu yıllarda piyasalarda yeni bir müzik türü daha dolaşıma çıkmıştı. Dolaşıma çıkan bu müzikte dindar sanatçılar yer alıyordu. Yalnız bu sanatçıların şarkıları da popülerdi. Her ne kadar bazı sanatçılar ortaya koydukları müzik türüne atfedilen isimden (İslâmî pop veya yeşil pop vs.) rahatsız olsalar da isim genelde kamuoyunda kabûl görmüştü. Bu kesime göre yapılan yeşil pop değil, özgün müzikti. ‘Yeşil pop’ adı üzerinde çok çeşitli tartışmalar yapılsa da dinî ve siyasal İslâm içeriğiyle bu müzik, üretildiği ve tüketildiği çevrelerce popüler müzik türü olarak kabûl edilmiş ve adı da ‘Yeşil pop’ olarak benimsenmişti.⁸⁶ Bazıları ise yapılanın Doğu-Batı müziğinin birleştirilmesinden ibâret olduğunu, bundan dolayıdır ki yeşil pop olarak adlandırılmayacağını ifâde etseler de yeşil pop veya İslâmî pop tabirleri artık yaygın kabûl gördüğünden dolayı bundan sonra yapılan kavrama âit tartışmalar daha çok literatür düzeyinde kalmaktadır.

Kuşkusuz dinî müzik denildiğinde toplum olarak anladığımız, algıladığımız ilâhîler, tekbirler, mevlidin söyleme biçimi, tasavvuf müziği gibi şeylerdir. Dinî mûsikimiz İslâm öncesi dönemlere kadar uzanan çok uzun bir geçmişe sahip olmasına rağmen burada söz konusu edilen özellikle 18. yüzyılda kurulan Mevlevilik tarikatı, daha sonra ortaya çıkan ve ibadette mûsikîye yer veren diğer tarikatların yapısı içinde gelişmiş olan Türk tasavvuf müziğidir. İslâmî düşünceler doğrultusunda gelişen geleneksel tasavvuf müziği kullanılan beste formları açısından değerlendirildiğinde hiçbir İslâm ülkesiyle kıyaslanamayacak mükemmelliğe ve birikime sahiptir.⁸⁷ Dinî müziklerin icrâsı geleneksel bir şema olarak

toplum hafızasına/hafızalarımıza yerleşmiştir. Oysa şimdi yine, dinî konuları ve siyasal İslâm’ın sorunlarını dile getiren, geleneksel dinî müzik şemasına uymayan, popüler müzik kalıpları içinde bestelenen, icrâ edilen bir müzikle karşı karşıyayız. Hele müziğin İslâmîyet’teki yeri konusunun tartışmalı konumu düşünülürse, ‘Yeşil Pop’un ne kadar geleneksel kalıpların dışında bir hareket olduğu da görülecektir. Bu durum 1980 sonrası Türkiye’deki değişme ile ilgili olup, bu değişmenin içerisinde yer alanların İslâm’a yeniden bakışla ne kadar paralel bir durum arz ettiğini de göstermektedir. Yeşil pop olarak adlandırılan ve Müslüman kimliklerini öne çıkaran müzisyenlerce üretilen bu müzik, tümüyle olmasa da yeni İslâmî kimliği temsil eden/beñimseyen bireylerin hayatına girmiş gözükmektedir. Marş biçiminde söylenen ‘İslâmî bireyin vicdaniyla mesajların’ verildiği şarkılardan bugün eser kalmadı. Bu tarz yeşil pop neredeyse ortadan kalktı. Onun yerine yapımcıların ve sanatçıların deyimi ile ‘kaliteli müzik’ geldi ve artık ‘iyi ve kaliteli müzik yapanların ayakta kalabildiği’ bir dönem başladı. Bugün İslâmî müzik piyasasında bir zamanlar ‘günah’ olarak nitelendirilen telli ve nefesli çalgıların tümü kullanılmaktadır.⁸⁸

İçinde yaşadığımız yerleşim düzeni ve beşerî hayat tarzımız kendimizi bir ifâde biçimi olarak başvurduğumuz müziğin formunu, kalitesini ve içeriğini etkilemektedir. Göçle birlikte büyük kentlerde toplanan insanlar, yüksek kalitede üretilmiş bulunan Türk sanat müziğini veya tabîatla doğrudan kurulmuş bulunan beşerî ilişkinin ifâdesi olan Türk halk müziğini veya aşkın iletişim kurmanın tecrübesi olan tasavvuf müziğini ne algılayacak ne de üretecek durumdadır. İçinde yaşadığımız kent bir karmaşa ortamıdır. Bu karmaşa ve patoloji, ister geniş halk kitlelerinin itibar ettiği arabeske ister belli gelir düzeyine sahip bulunan pop müziğe olduğu gibi yansımaktadır. Bunun içindir ki varoşlardaki câmi ve mescitlerdeki mimarının kalitesi ne ise yapılan bu müzikteki kalite de o kadardır. Adına İslâmî ya da yeşil pop dense de mevcûd popüler müzikteki harcıâlem durumdaki müzik formlarını temel almaktadır. Burada farklı olarak yapılan sadece mevcûd popüler formlara, teskin edici, yatıştırıcı ve umut verici üst bir kaynak olan dinin kendisinin malzeme olarak kullanılmasıdır. Umutsuz, kızgın, dışlanmış ve düş kırıklığına uğramış insanlar, kendi durumlarını ifâde etmeye çalışırken, bu dinî zemini en kötü formlara

bürüyerek ya kırgınlıklarını, kızgınlıklarını ya da isyanlarını dile getirmeye çalışmaktadır. En eski türkülerini dahi yeniden yorumladıklarında bu harciâlem formu görmek mümkündür.⁸⁹ Hâliyle sorun tamamıyla içinde bulunduğumuz genel kültürel düzeyle ve birikimle alâkalı bir durumdur.

Yeşil pop müziğinde ilâhîlerin, halk müziğinin, özgün müzik ve arabesk müziğinin etkileri iç içe geçmiş olduğu görülmektedir. Bunlardan yalnızca biri, bir eserde etkin olsa da bu etkiler az ya da çok müziksel içeriği belirlemektedir. Genelde yapılan eserlerin çoğunlukla çok sesli hâle getirilmeye çalışılmasıdır. Geleneksel müziklerimizde çok kullanılan, sevilen aksak ölçüler hemen hemen yok gibidir. Kullanılan çalgılara bakıldığında; klavye ve bundan elde edilen ya da stüdyodaki elektronik örneklendirilmiş sesler, yaptıkları çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Parçaların tümünde bu çalgılar kullanılmaktadır. Ritmik yapıyı oluşturan çalgı sesleri de stüdyo ortamındaki yapay seslerdir. Hazır ritim kalıpları da kullanılmaktadır. En çok kullanılan geleneksel çalgı, solo olarak kullanılan neydir. Bunun yanında kanûn, ud, mey, zurna, bağlama ve perdesiz gitar, kullanılan çalgılar arasındadırlar. Solo kullanılan çalgılar çoğunlukla geleneksel çalgılardır. Bunun dışında basgitar, örneklenmiş seslerden yaylılar, flüt, obua, akordeon da kullanılmaktadır. Akılda kalan genelde yinelenen (nakarat) kısımlardır. Bu ezgi biçimi yerli-yabancı tüm popüler müziklerin ezgisel temelini oluşturmaktadır.⁹⁰ Buradan da anlaşıldığı üzere yeşil veya İslâmî pop olarak adlandırılan İslâmî içerikli müziklerin, şu anki Türkiye’nin popüler müzik piyasasıyla, müzikal içerik ve müzik teknolojisi yönünden örtüşmektedir. Geleneksel olanla modern olanın birleştirilmeye çalışılması modası, yeşil pop içinde aynen geçerlidir. Müzik estetiği ve müziği yapma açısından bakıldığında ise, yeni bir dil arayışının ipuçları görülmemektedir. Daha çok şu an üretilen popüler müziklerin içine mevcûd toplumsal düzene karşıtlık ve dinî temaların bu karşıtlıkla çok sık kullanıldığı bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Arabesk ve özgün müzikte olduğu gibi burada da sözlerin önemi büyük olup özellikle yeşil pop adlandırılmasında bu sözler oldukça ön plana çıkmaktadır.⁹¹ Yeşil pop diye adlandırılan müziklerin sözleri Türkiye’deki ‘İslâmî kesim’in sorunlarıyla doğrudan ilişkili olduğundan dolayı aslında bu mü-

zik siyasî bir müzik niteliğindedir. Genelde kullanılan temalar, ister doğrudan olsun, isterse dolaylı olsun misyon yüklü olup tamamen İslâmiyet’e yönlendirici olmaktadır. Bu yüzdendir ki yeşil pop, geleneksel dinî müzik şemasından farklı bir şemaya geçişi de temsil etmektedir. Ayrıca bir başka yenilikte dinî temaların ya da ‘İslâmî kesim’deki genel söylemlerin, İstanbul müzik piyasası merkezli bir popüler alana girişi olmuştur.

1980 sonrasında her şeyin daha çok popüler alana kaydığı ülkemizde dinî temaların ve protest tavrın işlendiği müzik anlayışı da popülerleşmiştir. Her ne kadar yeşil pop diye adlandırılan müziği üretenler satış kaygımız yok deseler de piyasa koşullarının kurallarına çok kısa sürede uymuş olduklarını görüyoruz. Bu da çok doğaldır. Zîrâ piyasa kuralları bunu gerektirmekte ve piyasada ancak bu kurallar içinde yaşamak mümkündür. Yerel/geleneksel olanda da aynı şeyler yaşanmaktadır. Gün geçmiyor ki bir yerel ezgi, bir yerel sanatçı popüler müzik alanında boy göstermesin. Bu durum bize aynı zamanda ülkedeki genel değişimin ipuçlarını da vermekte olduğunu, diğer bir ifâdeyle merkezî otoritenin yönlendirdiği durumdan; piyasa koşullarının, aktörlerinin yönlendirdiği duruma geçişi yaşamakta olduğunu da göstermektedir. Hatta belli alanlarda bu geçişin tamamlandığı bile söylenebilir. Yeşil pop da genel gidişata uyarak, günlük olana, bugüne, bugünün piyasa koşullarına ve isteklerine göre davranmaktadır. Yeşil popçuların yaptıkları müzik, müzikal teknikler açısından yeni olmasa da, ülkemizde ki bugünkü popüler müziklerle örtüşse de kendi kimliklerine âit yeni bir müzik arayışı içinde olmaları, kendilerini yeniden ifâde etme biçimlerini aramaya yönelmeleri ve geleneksel olanın baskısından kurtulmaya çalışmaları açısından farklı bir yerde durmaktadır.⁹² Bu açıdan bakıldığında da ona olumlu bir yön atfetmek mümkündür.

İslâmî/yeşil popu müzikalite açısından değerlendirdiğimiz de durum biraz daha farklılaşmaktadır. Genel olarak İslâmî ya da ‘yeşil pop’un müzikleri profesyonellikten çok uzak olduğu gibi diksiyonlarının da çok bozuk olduğu görülmektedir. Bu sayede ilk bir kaç noktada bu müziği diğerlerinden ayırmak mümkündür. Yine de bu müziği kendi içerisinde birbirinden ayırmak çok da kolay değildir. Yeşil popun halk müziği, sanat müziği ve Türk popu-

nun bir bulamaç hâlinde birbirine girmiş yapısındaki kalitesizliği, bu müziği sürekli çalan İslâmî radyolar da dâhil olmak üzere herkes farkındadır. Ancak ‘yeşil pop’un tüketicisi de Türk popunun tüketicisi gibi belli noktalarda edilgen olduğu gözlenmektedir. Bu kesimin tüketicisinin de estetik bir seçim ve kültürel bir yargı sonucunda tercih belirttiklerini söylemek zordur. Bir anlamda bulduklarıyla yetinmektedirler. Bunun içindir ki entelektüel İslâmî çevrelerde ortaya çıkan bu müzik türünden pek hoşnut gözükmemektedirler. Yine de bütün olumsuzluklara rağmen ‘yeşil pop’, yüz binlerce insan tarafından beğeniyle takip edilmekte ve onlarca da starı bulunmaktadır. İslâmî radyolarda her gün sürekli çalınmakta olduğu gibi, diğer piyasa radyolarının ‘Cuma Özel Programları’na da girmiş durumdadırlar.⁹³ On yıl önce enstrümanlı, orijinal icrâsından çıkarılmış, halk müziğinin ve arabesk müziğin nağmeleriyle seslendiren sözde yeni ‘ilâhî’ler, bir zaman sonra Arap müziğini çağrıştıran bir üslûpla, ney eşliğinde icrâ edilmeye başlandı. Yanık sesleriyle ‘aman çeşme, canım çeşme’, ‘annem hakkın helâl eyle’, ilâhîlerini okuyan ilk icrâcılar, kısa bir zaman sonra tarih olmuşlardı. Yeni okuyucular, ney ve bendirin yanında yeni enstrümanlar ekleyerek hatta bir süre sonra da bütün orkestrayı peşlerine takarak ortaya çıkmaya başladılar. Önceleri daha dar alanda dolaşıma giren ve dinleyicilerine ulaşan bu ‘ilâhî’lere rağbet artınca, tür kendi standartlarını ve pazarını geliştirmeye başladı. Artık bugün azımsanamayacak bir yekûna ulaşan dinleyicileri ile bu ilgiye cevap verebilecek icrâcıları, dinleyici ve sanatçıyı buluşturan konser organizasyonları ve bu parçaların çalındığı pek çok radyo istasyonu bulunmaktadır.

Dinî içerikli sunulan bir müziğin adı üzerinde tam bir uzlaşma olmasa da dükkânlarda, sergilerde ‘zikir ilâhî’ adıyla daha çok aranmakta veya istenmektedir. Zîrâ bu kasetlerde bulunan parçaların tamamı zikir eşliğinde okunmakta ve kaset kapaklarında ki künyelerde yapımcının ve saz sanatçılarının yanına zikir hanesi eklenmekte ve zikreden sanatçının adı yazılmaktadır. İlk yıllarda tepki alır endişesi ile sanatçıların resimleri bile albüm kapaklarına basılmıyordu. Önce silüet şeklinde, sanki kalemle çizilmiş gibi resimlerle albüm kapakları çıkıyordu. Bugün yapılan albüm kapaklarının normal bir pop müzisyeninin yaptırdığı albüm kapaklarından bir farkı hemen hemen kalmamıştır.⁹⁴ Bunun

yanında kaset kapaklarındaki görsel unsur olarak içeriği yansı-
tacak şekilde Hz. Peygamberin türbesi Ravza-i Mutahhara ve Hz.
Peygamberi sembolize edecek gül resimleri kullanılmıştır. Hz.
Peygambere, Medine’ye ve Mekke’ye duyulan özlem parçalarda
en çok işlenen temadır. Bu iki temayı anne teması takip etmekte-
dir. Diğer müzik türlerinde olduğu gibi bunlarda piyasanın talep-
lerine uyarak Mevlana, Yunus Emre’nin yanı sıra Shakespeare’in
sonelerini de albümlerine dâhil etmektedir. Albümlerdeki parça-
ların sözlerinde göreceli bir dinî içerik söz konusu olsa da ses,
tını ve duygu olarak yaygın arabesk müzikten çok farklı olmadığı
görülmektedir. Aynen 1930’lu yıllarda olduğu gibi Arap tasavvuf
müziği eserlerinin üzerine Türkçe söz yazarak işin kolayına ka-
çanlar, bir süre sonra dinleyici kitlelerini yerli arabesk parçala-
rın zikirli versiyonlarıyla tanıştırmakta gecikmemişlerdir. Öyle
ki Sibel Can’ın okuduğu ‘Berivan’ adlı eser bile sözleri değışti-
rilerek ‘ilâhî’leştirilmiştir. Son zamanlarda dinî içerikli arabesk
de ya da yeşil pop da ki yeni yapımlar Mekke ve Medine özlemi,
Hz. Peygamber sevgisi ve anne temalarının da yavaş yavaş terk
edildiğini bunun yerine ‘yeni ilâhî’lerde kimi toplumsal olayların
ve kimi dünyevî-bireysel duyguların çay veya çorba içmek gibi
edimlerin de işlenmeye başladığını görüyoruz.⁹⁵ Bugün arabesk
müziğin bir dönem aldığı düzeysizlik gibi, yeşil poptaki ilâhîlerin
tema yelpazesi oldukça genişlemiştir. ‘Çay’ ve ‘Çorba’ ilâhîlerden
tesettüre, arabesk müziğin sanatçıları kışkırtacak dünyevî
aşktan tutkuya kadar pek çok konuyu işleyen “ilâhî” kasetleri pi-
yasalarda bulunmaktadır.

Yeni duruma adapte olmaya çalışan bu türün öncülerinden
olan Abdurrahman Önel’e göre; ilâhî dinlemek isteyen gençlerin
tasavvuf müziği yerine kendi yaptıkları müziği daha fazla dinle-
dikleri ve bundan daha fazla hoşlandıklarını iddiâ etmektedir.
Onlara göre yaptıkları eserlerden günümüz gençliğinin özelliğini
veren ritm, hareket vardır. Bundan dolayı değışen dönemin in-
sanları bu müzikte kendilerini bulmuş olduğunu düşünölmekte
ve ortaya koydukları müziği ne tam tasavvuf müziği, nede tam
olarak Türk halk müziği olarak görmemekte, ikisinin arasında
nitelemektedir.⁹⁶

Tüm bu değişime rağmen yine de kadın sesi ile doldurulacak bir albüme bu kesimde pek sıcak bakılmamaktadır. Buradaki endişede bu müzik yapımcılarının hitâp ettiği tabanın hassasiyetlerinin tam olarak bilememesi ve de verecekleri tepkiyi tam olarak kestirememesidir; çünkü geleneksel ‘İslâmî anlayış’ gereği kadın sesi haram kabûl edilmektedir. Bundan dolayı eserlerin seslendirilmesinde kadın icrâcılara yer verilmesi durumu İslâmî/yeşil pop müzik yapımcılarını tedirgin etmektedir. Yinede bazı yapım şirketleri bu durumu aşmak için albümlerde vokal olarak kadın sanatçılara veya seslerine yer vermeye başladılar. Hatta bununla da yetinmeyerek ilk kadın sanatçıları (Serpil Özkasap) bile çıkardılar. Fakat bu durum beklendiği gibi büyük bir tartışma yaratmış ve kadın sanatçı adeta aforoz edilmiş, kasetinin satışına engel konulmaya ve şiddetle eleştirilmeye başlanmıştı.⁹⁷ Aslında vokal olarak kadın sesinin kullanılmasına pek tepki göstermeyen bu kesimin kadın sanatçıya tepki göstermesinin de geçici olacağı kanaatinin yaygın olduğu gözlenmektedir. Zîrâ bu kesimde, diğer alanlarda olduğu gibi, önemli bir değişim içinde bulunmaktadırlar.

Bütün bu gelişmelerden sonra İslâmî popüler kültürde de bir sektörden söz edilebilmektedir. Aslında ortaya çıkan müzik türü (yeşil pop) ile bugüne kadar ilâhî, marş ve tasavvuf müziği gibi müziklerle ‘idâre’ eden İslâmî kesimin daha güncel bir ihtiyacı karşılanmış oldu. İcrâcıları sürekli ‘Allah için müzik yaptıklarını’ söyleseler de yeşil pop artık bir sektör olarak karşımızda bulunmaktadır. Bütün bunlara rağmen burada da bir tedirginlik söz konusudur. En büyük tedirginlik zamanla İslâmî söylemin popüler kültür içerisinde pazarlanabilir unsur hâline gelmesiyle birlikte içinin boşalacağı tehlikesidir.⁹⁸ Nitekim yakın dönemde Türk tasavvuf müziği denince verdiği hizmetler ve bestelediği eserlerle akla gelen ilk isimlerden olan Ahmet Hatipoğlu’na göre ortaya konulan bu ‘ilâhî’lerin topluma ve sanata zararı oldukça büyük olacağı yönündedir. Ona göre:

“Bu müzikler dinî duyguları barındırdığı için istismarı kolaylaştırıyor ve dejenerasyonu genişletiyor. Dinî mûsikîmiz sanat değeri bakımından yüksek bir değere sahiptir. Öğrenilmesi ve icrâsı için belli bir yeteneğe ve kapasiteye ihtiyaç vardır. Bu istismarcılar hem kapasiteye sahip olmadıkları hem de yaptıklarından iyi

kazanç sağlayacaklarını bildikleri için bu tür şeyleri ortaya koyuyorlar. Arap dinî mûsikîsinin ünlü ismi Tevfik El-Müceddid’in eserlerinin üzerine Türkçe sözler giydirilerek çalındığını gördüm. Zamanla bu Arap müziğinin kötü bir taklidi arabesk müzik ile dinî içerikli sözlerin birleştirilmesine dönüştü. Kendi üretimlerini yapamıyorlar ve hem müzik hem kültür olarak arabeskin istilasında olduğumuzu bildiklerinden dejenerasyondan faydalanıyorlar. Topluma ve sanata zararları çok büyüktür.”⁹⁹

Arabesk müzik hiçbir müzik eğitimi olmayan sadece kendilerinde müzik yetisi olduğuna inananların içine kolayca girdiği bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Bu alanda faâliyet gösteren müzisyenlerin genelde çok ciddî bir müzik eğitimi ve alt yapısı bulunmamaktadır. Benzer durum ‘yeşil pop’ için de geçerlidir. Buradaki müzisyenlerde güçlü bir müzik eğitimi almak bir yana, dinî müzik yaptıklarını ifâde etmelerine rağmen, (çok güçlü bir dinî müzik geleneğine sahip olmamıza rağmen) bu gelenekle ilgili neredeyse hiçbir malûmâta sahip olmadıkları anlaşılmaktadır. Diğer bir deyişle, aynen arabeskte olduğu gibi, bu alandaki müzisyenlerde de tekke, tasavvuf müziği geleneğinden çoğunlukla haberdar olmadığı ve alt yapısı olmayan bir alana çok kolayca girdiklerini görüyoruz. Hızla biçim değiştirerek İslâmî müzik anlamda kendi endüstrisini de yaratmış oldu. Fatih’te gelişen ve İslâmî olarak nitelendirilen albümleri çıkaran müzik şirketleri hızla çoğalırken, Unkapanı’na alternatif bir sektör de oluşmaya başladı. Bir zamanlar nasıl ki sinema da ‘yeşil sinema’ gibi geçici bir dalga yaşanmışsa müzikte de benzer bir dalganın yaşandığı düşünülmektedir.¹⁰⁰

Dinî içerikli müzikleri yapanların toplumun genel eğilimlerine uygun müzik yapıp daha fazla sayıda izleyiciye ulaşmak gibi bir amaçları olduğundan söz edilebilir. Böyle bir yaklaşım, dinî içerikli müzik yapanların aslında üst düzey birer müzisyen olduklarını; fakat toplumun genel müzik zevklerine hitâp edebilmek ve onları zamanla eğiterek, arabesk düzeyindeki müzik zevklerini yükseltmek maksadıyla bu yolu bilinçli olarak seçtiklerini akla getirebilir. Ancak dinî içerikli müzik yapanların iyi ve yeterli birer müzisyen olmadıkları ortada olduğu için böyle bir amacın mümkün olmayacağı görülmektedir. Bu, meselenin bir yanını

oluşturmaktadır. Diğer bir yanı ise, dinî içerikli müzik yapanların müzik bilgi kabiliyetlerinin sınırları ile ilgilidir. Bugün arabesk müzik tarzını icrâ eden arabesk müzisyenin bir müzik eğitimi alması gerekmemektedir. Böyle olunca arabesk müzik yukarıda da belirtildiği üzere kendinde biraz müzik kabiliyeti olduğunu bilenlerin oldukça kolay girebildikleri bir alan, rahatlıkla icrâ edilebilen bir müzik formu hâline gelmiştir. Dinî müzik besteleyip icrâ edenlerin hemen hemen tamamına yakını, bu alanda pek yeterli ve düzeyli olmadıkları için, ne yazık ki yaptıkları çalışmalar da onların yetersizliğini yansıtmaktadır. Bütün bunların yanında bu müziği icrâ edenler genel bir düzeysizlikten dolayı sıkça kullandıkları aşk kavramının da içeriğini boşaltmaktadırlar. Hayatın da mecâzî aşkı bile tatmadığı her hâlimden belli olan ‘müzisyen’lerin aşkı bu kadar konu edinebilmeleri de ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Zîrâ teorik olarak bağlı olmaları ve bilmeleri gereken tasavvufî ve tasavvufî aşktan anlamayanların yaptıkları veya yapacakları müziğin tasavvuf müziğini veya ondan intikal eden geleneği, duyguları ne kadar temsil edebileceği elbette tartışma götürülecektir. Öte yandan yarım asra varan geçmişle arabesk müzik birkaç neslin kulağına yerleşmiş durumdadır. Bu durum dinî içerikli müzik yapanlar içinde geçerli olup dolayısıyla bu melodiler ister istemez Yeşil pop müzisyenlerin yaptıkları müziğe tesir etmekte ve doğal olarak kulakları arabesk melodileriyle dolu olan dinleyicide de karşılık bulabilmektedirler.¹⁰¹

Sonuç

Batılılaşma açısından bakıldığında popüler müzik alanında Batı müziği 1950’li yıllarda Türkiye’ye girmeye başladı. Batı pop müziği (Rok’n Roll) ile başlayan bu gelişme Cumhuriyet kadrolarının hedeflediği müzikteki batılılaşma değildi. Türkiye bir yandan Batı kültürü ile etkileşim içindeyken, diğer yandan geleneksel kültürün canlı öğelerini koruyarak, geliştirmeye dönük çalışmalar içerisinde bulunmaktaydı. Bu çalışmalar doğrultusunda ülke genelinde yaygınlaşan müzik deneyimi; ancak 60’lı yılların sonu 70’li yılların başında, resmî kurumların dışında, hatta onlara rağmen ortaya çıkmıştır. Bu zamanda çok sayıda müzik türlerinin ortaya çıktığı ve bunların kendine bir taban tutturma uğraşı içerisinde olduklarını ve hepsinin Türkiye’nin modernleşme mâcerâsı ile yaşaya geldiği müzikte kimlik sorununa bir çözüm sunma arayışı içinde bulunduklarını görüyoruz. Yani modernleşme ile yaşanan kimlik alanındaki karmaşa, müzikteki modernleşmeye de yansımıştır. Bu yüzdendir ki müzik alanında sadece belli türlerin varlığı değil; aynı zamanda ortaya çıkan türlerinde kendi içinde çeşitliliği söz konusudur. Nitekim homojen olmayan arabeskin dinleyici/izleyici kitlesinin hem 1960’lı yıllardaki hem de son on yıldaki görünümüne baktığımız zaman, Türkiye’de popüler olan müziği belirli bir sosyal ve müziksel karakteristik ile belirlemenin mümkün olmadığı ortaya çıkmaktadır. Sözelimi Orhan Gencebay’ın müziğini yalnızca gecekonduya yaşayan ve köyden kente göç etmiş insanların dinlediğini iddiâ etmek nasıl doğru değilse, aynı şekilde Alişan’ın 1999 sonunda piyasaya çıkan *‘şoförsem günahım ne, işçiysen günahım ne’* şarkısını, sınıf bilinci olgunlaşmamış bir proletarya ile ilişkilendirmek de doğru değildir. Burada söylenmeye çalışılan, bir popüler müzik türünün belirli toplumsal katmanlarla ilişkisinin asla kurulamayacağı olgusu değildir. Bu elbette ki mümkündür. Burada vurgulamaya çalıştığımız şey, bir popüler müziğin hem başka toplumsal katmanlar ya da kültürler tarafından farklı anlamlandırılabilceği gibi hem de sosyo-kültürel bağlamında sürekli durum değişimlerine bağlı olarak farklı izleyiciye de sahip olabileceğidir.

Halk, dünyanın hiçbir yerinde yüksek sanata alışkın olmamıştır; ama yüksek sanat hep halk sayesinde var olabilmış, halka mâl olan sanatlardan çıkabilmiştir. Türkiye’de müzik için bir yüksek kültürün olmayışının en büyük sebebi halka mâl olmuş bir popüler müzik anlayışının olmayışındandır. 1970’li yıllara kadar popüler müzik alanında ciddi çabaların ve oluşumların yokluğu, batılı gibi olmak düşüncesinin ağır tesiri ve bundan dolayı kendimizi fazlasıyla ‘kasıyor’ olmamızdan dolayı idi. 1980’li yıllardan itibaren ise serbest çalışmaların ve müzik türleri arasında birbirine yönelik geçişlerin yaygınlaşması ile popüler müzik çalışmaları daha da yaygınlaşmıştır. Nitekim bugünün Türkiye’sinde müzik tek bir kanal olarak ele alınmamaktadır. Zîrâ bugünün pop müziği birbirinden ayrılabilir bir çok çizgiyi içinde barındırmaktadır. Söz gelimi, bugünün popüler olan müziği (Türk pop müziği); ‘Türk hafif müziği’ni, pop müzikle etkileşim içinde giderek daha geniş bir dinleyici kesimine yönelen ‘Türk sanat müziği’ni, yerel ezgi ve motiflerin kullanıldığı ‘Anadolu pop’u, belli gençlik çevrelerinde etkinlik göstermeye başlayan ‘rock müzik’ oluşumlarının, hatta ‘arabesk’ ve ‘özgün müzik’ten’ oluşan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Hâliyle tüm çizgiler, gerek müziksel özellikleri, gerekse icrâ ve tüketiliş biçimleri bakımından tek tek ele alınarak birbirinden ayrıştırılmalı; somut bir müzik politikasının oluşturulması kaygısıyla eleştirilebilmeli ve taşıdıkları, benimsenebilecek olumlu öğeleri analiz edilerek açığa çıkarılmalıdır.

Bugünün pop müziği daha da yaygınlaşabilmek için Türk halk müziği ve Türk sanat müziği enstrümanlarını, makamlarını, ezgilerini kullanmak durumundadır. Bundan 30 yıl önceki pop müzik ile Türk müziği müzisyenleri arasında olan ayrımlar ve duvarların şimdi büyük oranda ortadan kalmış olduğunu görüyoruz. Bu iki çizginin yan yana gelmesi, diyalog yollarının açılması sanatsal değişimin yanında, yeni bir ‘pazar’ da oluşturmuştu. Diğer bir ifâdeyle ortaya bir kaynaşma çıkmış, mevcûd bütün türlerin birbirini etkilemesi, iç içe girmesi dönemi başlamıştır. Nitekim bugünün pop müziği içinde arabesk ve Türk müziği motiflerine rastlamak artık olağan durumdur. Bu durum İslâmî ya da yeşil pop için de geçerlidir. Ancak genel olarak, belki de yeni bir tür olması hasebiyle, bu tür içinde nitelik sorunundan daha fazla bahsedilmektedir. İslâmî pop içinde yer alan sanatçıların genelde

ciddî bir müzik bilgisine ve özelde Türk tasavvuf müziği gibi bir geleneğe dair pek bir bilgiye sahip olmamaları, ortaya koydukları eserlere yansımaktadır. Bu yüzdendir ki sadece genel müzik otoriteleri açısından değil, hitâp etmeye çalıştıkları çevrenin entelektüelleri tarafından da ciddî bir şekilde eleştiriye tâbi tutulmaktadırlar.

Arabesk karışımli dinî içerikli müzikleri üretenlerin yetersizliği ne kadar mühimse, bu yapılan müzikleri medya aracılığıyla yaygınlaştıran medya mensûplarının yetersizliği ve bilgisizliği de önemlidir. Medya arabesk karışımli dinî içerikli müziklerin yaygınlaşmasında ve toplumun zevklerinin köreltilmesinde bazen çok önemli roller oynamaktadır. Özellikle ‘İslâmî medya’, İslâmiyet’in geçmiş kültür ve medeniyet birikimine âdeta ihanet edercesine, bu zevksizliği yaygınlaştırmakta ve bunu da çok basit bir popülizm uğruna yapmaktadır. Oysa İslâmî veya yeşil pop, diye adlandırılan dinî içerikli müzik türünün daha nitelikli bir hâl almasının belki de en önemli şartı klâsik üsluba, geleneksel birikime sahip olmaktan geçmektedir. Bu birikime sahip olunmadığı zaman müzikte dejenerasyon, kalitesizlik, zevksizlik artmaktadır. Bunun için hem tarihsel birikime hâiz olup hem de bugüne seslenmek gerekir. Bu konuda özellikle ‘İslâmî medya’ daha hassas davranması gerekirken, genelde böyle bir endişe taşımadıklarını görüyoruz. Sonuç olarak, klâsik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak isimlendirilen geleneksel müzikle, türleriyle nerdeyse bağıni koparmış ve müziğe haram derecesinde hayli sakınlı bakan dinleyici kitlesiyle bu müzik türünün nasıl bir değişim göstereceğini ise bize zaman gösterecektir.

Notlar

- 1- EROL, Ayhan; **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002, s.172
- 2- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.246
- 3- IŞIK, Caner-EROL, Nuran; “Popüler Müzik ve Kültür Arabeskin Anlam Dünyasını Okumak” , **Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi**, **Popüler Müzik Yazıları Dosyası** , C.1, S.1, Bahar/Yaz 2003, s.97

- 4- ERDOĞAN, İrfan; “Popüler Kültür; Kültür Alanındaki Egemenlik ve Mücadele”, Der. Nazife Güngör, **Popüler kültür Ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s.22
- 5- STOREY, John; **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuram ve Metodlar**, Çev. Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul 2000, s.117
- 6- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.173
- 7- IŞIK,Caner-EROL, Nuran; **a.g.m.**, s.98
- 8- EROL,Ayhan; **a.g.e.**, s.243
- 9- YILMAZ, Hakan; “Türkiye’nin Avrupa Kültüründeki Yeri: Avrupa’nın Kültürel Sınırlarının Çizilmesi”, **Toplumsal Tarih Dergisi**, 2004/10, s.130
- 10- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.104
- 11- IŞIK, Caner-EROL, Nuran; **a.g.m.**, s.96
- 12- EROL , Ayhan; **a.g.e.**, s.105
- 13- ERDOĞAN, İrfan; **a.g.m.**, s.24
- 14- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.250
- 15- IŞIK, Caner-EROL, Nuran; **a.g.m.**, s.103
- 16- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.260
- 17- ERGUR, Ali; **Portredeki Hayâlet; Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002, s.63
- 18- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.260
- 19- OLMAZ, Metin; **Türkiye’de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile Bir İnfialak Masalı**, Pan Yayınları, İstanbul 1996, s. 14
- 20- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.133
- 21- HASGÜL, Necdet; “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Folklor Doğru-Dans Müzik Kültür-Dergisi**, Sayı.62, 1996, s. 27
- 22- HASGÜL, Necdet; **a.g.m.**, s.29
- 23- EROL, Ayhan; **a.g.e.** s.132
- 24- SOLMAZ, Metin; **a.g.e.** s.17
- 25- STOKES, Martin; “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi”, Der. Çağlar Keyder; **İstanbul; Küresel ile Yerel Arasında**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 2000, s.162-163
- 26- HASGÜL, Necdet; “Türküye Popüler Müzik Tarihinde” **Anadolu Pop “Akımının Yeri”**, **Folklor Doğru-Dans Müzik Kültür-Dergisi**, Sayı.62, 1996, s.52
- 27- YURGA, Cemal; **20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler**, Pegem A Yayıncılık, Ankara, 2002, s.9

- 28- SOLMAZ, Metin; **a.g.e.**, s.67
- 29- KARAHASANOĞLU ATA, Songül; “Türk Popüler Müziği İçinde Kullanılan Türk Müziği Çalgıları”, **Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi**, **Popüler Müzik Yazıları Dosyası**, C.1, S.1, Bahar/Yaz 2003, s.127
- 30- BEŞİROĞLU, Şehvar; “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak”, **Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi**, **Popüler Müzik Yazıları Dosyası**, C.1, S.1, Bahar/yaz 2003, s.106
- 31- KAYGISIZ, Mehmet; **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul 2000, s.381
- 32- ÇETİNKAYA, Yalçın; “Ürünler, Bu Müziği Yapanların Düzeysizliğini Yansıtıyor”, **Zaman**, **Turkuaz Eki**, 15 Şubat 2004
- 33- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.248
- 34- SOLMAZ, Metin; **a.g.e.**, s.22
- 35- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.62
- 36- HASGÜL, Necdet; “Türkiye’de Popüler...” **a.g.m.**, s.53
- 37- Yıllar sonra benzer bir ifâde eski YÖK Başkanlarından biri tarafından da ifâde edilmişti.Ona göre de Türkçe bilim dili olamazdı.
- 38- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s.25-26
- 39- HASGÜL, Necdet; “Türkiye’de Popüler...” **a.g.m.**, s.53
- 40- HASGÜL, Necdet; “Türkiye’de Popüler...” **a.g.m.**, s.55-56
- 41- YURGA, Cemal; **a.g.e.**, s.19-21
- 42- STOKES, Martin; **a.g.m.**, s.162
- 43- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s.27
- 44- KARAHASANOĞLU ATA, Songül; **a.g.m.**, s.128
- 45- HASGÜL, Necdet, “Türkiye’de Popüler...” **a.g.m.**, s. 55-56
- 46- **Burçak Tarlası CD Kitapçığı**, Tülay German, Kalan Müzik, İstanbul, 2001
- 47- KARAHASANOĞLU ATA, Songül; **a.g.m.**, s.130
- 48- HASGÜL, Necdet, “Türkiye’de Popüler...” **a.g.m.**, s.55-56
- 49- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s.30
- 50- HASGÜL, Necdet, “Türkiye’de Popüler...” **a.g.m.**, s. 60
- 51- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s. 32-33
- 52- KARAHASANOĞLU ATA, Songül; **a.g.m.**, s. 129

- 53- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s. 35-36
- 54- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 258
- 55- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s. 36-37
- 56- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.260
- 57- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.261
- 58- IŞIK, Caner-EROL, Nuran; **a.g.m.**, s.100
- 59- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.261
- 60- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.263
- 61- YURGA, Cemal; **a.g.e.**, s.17
- 62- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s. 38-39
- 63- KARAHASANOĞLU ATA, Songül; **a.g.m.**, s. 129
- 64- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s.40-42
- 65- BEŞİROĞLU, Şehvar; **a.g.m.**, s.108
- 66- Türkiye’de Cumhuriyet döneminde popülerlik anlamında besteci olarak karşımıza çıkan en önemli isim Saadettin Kaynak’tır. S. Kaynak, döneminde geleneksel müziği kolay yazılır ve kolay anlaşılıp dinlenir bir kalıpla halka sunmuştur. Bu tarz, Türk müziği makamlarını kullanmasına rağmen klâsik üslûp, tavır ve formların fazla tercih edilmediği bir tarzdır. Bu sebepten dolayı S.Kaynak’ın müziğini genel anlamıyla klâsik Türk müziği başlığı altında toplamak imkânsızdır. S.Kaynak’ın bestelerinde ortaya çıkan bu yeni form Türk müziğinde fantezi olarak adlandırılan türün ilk adımlarıdır. S. Kaynak, fantezi türü ile, serbest yazım ve serbest icrâ tarzını da müziğimize kazandırmıştır. Dönem içinde Saadettin Kaynak, sonucunu oluşturan sosyolojik yapı ne olursa olsun, dönemin sosyal yapısı ile ilişkisini canlı ve diri tutmaya çalışan bir bestekâr ve icrâcı olarak karşımıza çıkmış olup, bu sayede 1930’lu yıllarda, özellikle film müzikleri ile tanınıp popüler olmuştur. S.Kaynak’ın bestelerinin popülerliğinde en önemli etken, o dönemde medya olarak kabûl edilebilecek olan radyo ve sinema filmleridir. İkinci etkili faktör ise o dönemin en önemli eğlence mekânları olan gazinolardır. BEŞİROĞLU, Şehvar; **a.g.m.**, s.109-112
- 67- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 260
- 68- KARAHASANOĞLU ATA, Songül; **a.g.m.**, s.129
- 69- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 260
- 70- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s. 43
- 71- YURGA, Cemal; **a.g.e.**, s. 25
- 72- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 239

- 73- BENNET, Tonny, “Popüler ve Popüler Kültür Politikası”, Çev. Taşkın Kızılok, Der. Nazife Güngör, **Popüler Kültür Ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s.70
- 74- STOREY, John; **a.g.e.**, s.122-123
- 75- SOL MAZ, Metin; **a.g.e.**, s.13
- 76- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 264
- 77- ERDOĞAN, İrfan; **a.g.m.**, s. 27
- 78- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 265
- 79- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 267
- 80- STOREY, John; **a.g.e.**, s. 123
- 81- SHUMWAY, David R.; “Post Yapısalcılık ve Popüler Kültür” Der. Nazife Güngör, **Popüler Kültür Ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s.380
- 82- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s. 266
- 83- EROL, Ayhan; **a.g.e.**, s.283-284
- 84- BAYRAKTARKARTAL, Ertuğrul; “Dinî Müziklerin Popülerleşmesi; Yeşil Pop”, **21.Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu, 15-16 Mart 2002**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 2002, s.181
- 85- “Çek Bir İlâhî Damardan Olsun”, **Zaman Turkuaz Eki**, 15 Şubat 2004.
- 86- BAYRAKTARKARTAL, Ertuğrul; **a.g.m.**, s. 181
- 87- ÖZALP, Mehmet Nazmi; “Türk Mûsikisinde Yabancı Mûsikîlerin Etkisi ve Sonrası”, Hazır. Feyzi Halıcı, **Türk Mûsikîsinin Dünü, Bugünü ve Yarını**, Sevinç Matbaası, Ankara 1986, s.294
- 88- KAPLAN, Pervin; “İslâmcıların Modernizmle Flörtü”, **Sabah Gazetesi**, 31 Mayıs 2003
- 89- BULAÇ, Ali; “Kentin Patolojisi Müziğe Yansıyor”, **Zaman, Turkuaz Eki**, 15 Şubat 2004
- 90- BAYRAKTARKARTAL, Ertuğrul; **a.g.m.**, s. 184
- 91- BAYRAKTARKARTAL, Ertuğrul; **a.g.m.**, s. 184
- 92- BAYRAKTARKARTAL, Ertuğrul; **a.g.m.**, s. 186-187
- 93- KAPLAN, Pervin; **a.g.m.**
- 94- KAPLAN, Pervin; **a.g.m.**
- 95- “Çek Bir İlâhî Damardan olsun”, **Zaman Turkuaz Eki**, 15 Şubat 2004.
- 96- SOLMAZ, Metin; **a.g.e.**, s. 61

97- KAPLAN, Pervin; **a.g.m.**

98- SOLMAZ, Metin; a.g.e., s. 64-65

99- HATİPOĞLU, Ahmet; “Topluma ve Sanata Zararları Çok Büyük”,
Zaman, Turkuaz Eki, 15 Şubat 2004

100- KAPLAN, Pervin; **a.g.m.**

101- ÇETİNKAYA, Yalçın; **a.g.m.**

Genel Değerlendirme

Genel Değerlendirme

Eski siyasî geleneklerden ve Osmanlı'dan intikal eden anlayışa göre; genelde Türkiye'de devlet yasal ve meşrû otoritenin tek kaynağı olarak görülmekte ve bu otoriteyi yasal olarak elinde bulunduranlar da, toplumun düzenini koruma, yüceltme ve genel refahı artırma sorumluluğunu taşımaktadırlar. Bu deneyimden çıkan sonuca göre, devletin yöneteceği düzen, istikrarlı ve genelde değişken olmayan bir düzen olarak öngörülmekte ve bunun sorumluluğunu taşıyacak olan yöneticilerin, yönetilenler ile arasında doğal bir ayırım bulunmaktadır. Diğer bir ifâdeyle devlete intisap eden yöneticiler veya yönetici adayları, kendilerini toplumdan soyutlamakta, devletin iktisâdî/siyasî olanaklarına bağımlı olacak şekilde devlet mekânizması içinde öğütülmekte ve bir daha toplumun sıradan bir üyesi olmayacak hâle dönüştürülmektedirler. Böyle bir konumda olan bir devlet, toplumsal taleplerin karşılanmasını sağlayan bir mekânizmadan ziyâde, devlet denilen aygıtta el koymuş ve kendisine 'devlet' etiketi yapıştırmış olan bir kesimin yönetim aracı olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla devlet onayı olmadan hiçbir değişime izin verilmemektedir. Böyle bir siyasal kültürde değişim, ancak devlet yoluyla yapılırsa mümkün olabilmektedir. Türk siyasal kültüründe tarih boyunca yapılan değişimlere baktığımızda da anlaşılabileceği gibi, bütün değişimlerin devletin içinde başlatılarak yapıldığını ve oradan da topluma sirâyet ettirildiği görülmektedir. Nitekim en güçlü temelinden (fikir) yoksun olan Türk modernleşmesi de devlet tarafından devletin ihtiyacı için belirlenmiş ve gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Sahip olunan siyasal kültürden dolayı devlet, her şey demektir. Diğer bir ifâdeyle esâs olan dâimâ devlet olduğu için, değişim ve gelişmelerde devlet icâzeti altında ve sadece devlet için yapılmaktadır. Kendisini tanımlaması açısından baktığımızda, devletin merkezî konumu Cumhuriyet döneminde de Osmanlı düzeninin doğrudan devamı niteliğinde olmuştur. Cumhuriyet döneminde farklı olan tarafı ise, devlet meşrûiyetini kendi dışında değil, bizzat kendi ideolojisinde aramasında yatmaktadır. Bu yaklaşım, Osmanlı'da devletle sıradan insanın aynı zihnîyet düzleminde

birleşmesini sağlayan dünya algılamasını kırmış; devletle bireyi çatışmacı bir eksenle karşı karşıya getirmiştir.

Cumhuriyet tarihî boyunca oturmuş bir düşünce yapısı olmadığından, konjoktürel dalgalanmalara paralel olarak, sadece devletçi söylem değişikliğe uğramıştır. Değişikliğe uğramayan veya değişime tâbi tutulmayan tek şey ise devletçi öz olmuştur. Hâliyle güçlü devletçi anlayış, Cumhuriyet dönemi boyunca da devam ettirilmeye çalışılmaktadır. Bu anlayıştan dolayı, muhâlefete ve muhâlif görüşlere şüphe ile bakılmakta, muhâlif oluşumlar ve hareketler genelde devletin otoritesini, icrââtım zayıflatmış ve engellediği gerekçesiyle, olumsuzlanmaktadır. Zîrâ devlet, gücünü ve otoritesini daha da güçlendirebilmesi ve yayabilmesi için, karşısında genelde muhâlefetin olmadığı veya zayıf olduğu, itaât-kâr ve zayıf bir toplum bulmak istemiştir. Çünkü devletin sahibi toplum olmayıp, kendini toplumdaki ayrımlaştırmış, devletle özdeşleşmiş ‘iyi’nin, ‘güzel’in, ‘doğru’nun tekeli elinde tutan bir kesime âit olmaktadır. Zaman zaman kamuoyunda yapılan tartışmalarda da dile getirildiği gibi, devletin hiçbir zaman açıklıkla ifâde edilmeyen ‘gizli sahipleri’ bulunmaktadır. Bunlar özellikle ‘zor zamanlar’da siyaset sahnesine çıkmakta ve sistemi tekrar ‘ray’ma oturtmaktadırlar. Devletçi gelenek, toplumu devlete tâbi hâle getirdiği için bu ‘devlet sahipleri’ toplumun da sahibi hâline gelmektedir. Böyle bir durumda topluma düşen görev, kendini her zaman için devlete uygun hâle getirmektir. Eğer uygun hâle getirilmezse ya da devlet ile toplum arasında bir uyumsuzluk çıkarsa, bunun sorumluluğu genel de topluma yüklenmektedir.

Yukarıda ifâde edilen anlayış çerçevesinde 1920’li yıllarda devlet değiştiğinde, toplumun da bu değişimlere paralel şekilde değişmesi talep edilmiştir. Talep edilen bu değişime toplumun uymadığı görüldüğü anlarda da devlet tarafından cezalandırma yoluna gidilmiştir. İstenilen, toplumun devletin tutumuna göre şekil alması, hareket etmesidir. Kendisini devletin ve milletin sahibi olarak gören güçler, tüm farklılıkların yok edildiği, tek düze, durağan ve dâimâ kendi kontrolünde bir toplum istemi içerisinde olmuşlardır. Tarih boyunca olduğu gibi, günümüzde de toplumu bir arada tutmanın, bütünlüğü korumanın zorunlu durumu olarak devlet görülmüş ve bundan dolayıdır ki siyasal kültürümüz-

de devlet kutsanmış ve yüce bir varlık olarak kabûl edilmiştir. Hâliyle devletin kontrol alanı dışındaki her oluşuma veya potansiyel duruma karşı devletçi öz hoşgörüsüz davranmıştır. Her şeyin (birey, grup, parti, sivil toplum kuruluşları vs.) hayat alanı devlete yaslanmakla mümkün olduğu bir siyasal kültürde, devlete yaslanmayan veya devlet icâzetli olmayan oluşum ve değişimlerin yaşam güvencesi hiçbir zaman söz konusu olmamıştır. Bugün için gelinen nokta itibariyle bakıldığında, bir çoğulculaşma ve demokrasiden bahsetmek mümkün olsa da, bahsedilen devletçi gelenekten dolayı, bu çoğulculaşma ve demokratikleşmenin devletçi karakterde bir çoğulculaşma ve demokratikleşme olduğunu görüyoruz. Diğer bir ifâdeyle gerçek mânâda toplumsal taleplerin siyasal alana yansıdığı ve örgütlendiği bir siyasal çoğulculaşma, örgütlenme ve demokratikleşmeden bahsetmemiz çoğunlukla söz konusu değildir.

Yaklaşık iki yüz yılı aşkın süredir Türkiye’de devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bir takım değişimlerin ve dönüşümlerin sonuçları kamuoyunda dâimâ tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmaların belki de en şiddetli olduğu alanlardan biri de sanat/müzik alanında gerçekleşenlerdir. Devletin resmî politika olarak benimsediği ve kitlelere taşımak istediği Batı müziğinin, toplumsal alanda genel kabûl görmesinde engel olarak gördüğü geleneksel ve folk müziklerinin dışlanması çok radikal bir tutum takınılmış olması, günümüze kadar kamuoyunda bu alanın tartışılmasına sebebiyet vermiştir. Bu radikal tutumların arkasında her ne kadar benimsen müzik politikalarından istenilen sonuçların en kısa zamanda sağlanmak istenmesi gibi bir ‘iyi’ niyet yatsa da, radikal tutumun yarattığı sonuçlar, değişimi dâimâ tartışılır kılmıştı. Müzik alanında benimsenen politikaların gerçekleştirilmesinde takınılmış olan radikal tutumla, tasarlanmış olan uygarlık projesinin bir parçasını teşkil eden sanat alanının da “uygar” bir boyuta dönüştürülebileceği düşünülüyordu. Hâliyle bu alandaki politikalar da uzun yıllar boyunca, devlet korumasıyla ve medya yönlendirmesiyle sürdürülmeye çalışılmıştır. Devletin genelde kültür ve sanat, özelden de müzik alanındaki katı politikaları kamuoyunda tartışma yaratmasının yanında, rahatsızlıklara da yol açmış ve hatta Cumhuriyet tarihî boyunca sürececek olan Doğu-Batı kutuplaşmasını daha da keskinleştirmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Benimsenen yeni müzik politikaları, Cumhuriyet tarihinin önemli bir kısmında, tarihinden, çağından ve içinde yaratıldığı toplumsal ortamdan kopartılmış durumda ele alınmıştır.

Yaşanılan toplumsal ortamdan kopuk bir şekilde müziğe yaklaşılması, müzikte gelişmeden ziyâde kargaşaya neden olmuştur. Oysa bütün sanat ürünlerinde olduğu gibi, müzik de her kültürün kendi öz mantığı ve semantiği ile konuştuğu bir dildir. Bu yüzden modernleşme tarihimizde evrensel müzik olarak ele alınmaya çalışılan Batı müziği de dâhil olmak üzere hiçbir müzik evrensel değildir. Kötü bestecileri ve yorumcularını genelleştirip herhangi bir müziği 'ilkel, çağın gerisinde, meyhane mezesi' gibi nitelendirmelerle kendi toplumunun gözünden düşürmeye çalışmak ne kadar kabûl edilemez ise, yabancı bir müziğin, iyi bestecilerini ve yorumcularını genelleyip 'gelişmiş, çağdaş, evrensel' olarak nitelendirerek millî müziğin yerine yerleştirmeye çalışmak da o derece hayâlidir. Dünyada insan toplulukları, milletler vardır. Sözgelimi Latin kökenli dilleri konuşan ülkelerin ortak teorik esâsları olsa bile, nasıl farklı dil ve edebiyatları varsa, karakter bakımından çok farklı müzikleri de vardır. Bu açıdan geleneksel müziğimizin evrensel müzik düzeyine çıkarılacağı iddiâsıyla kendisinden tamamen farklı olan Batı tekniği ile işlenmesi, karmaşadan başka bir şey yaratmamıştır. En basitinden teknik olarak bu iki tür birbirinden çok farklıdır. Söz gelimi Türk müziğinin ses sistemi ile Batı müziğinin ses sistemi birbirinden çok ayrı bir yapıya sahiptir. Bu farklı yapıları birbirine uydurma çalışmalarının, özellikle Cumhuriyet tarihinin önemli bir diliminde bütün devlet imkânlarının arkasında olmasına rağmen başarısızlıkla sonuçlanacağını görüyoruz. Ortaya çıkan eserler ise, ülke insanının zevki ve kulağı için tahammül edilmesi mümkün olmayan, batılı için ise acemice ve beceriksizce düzenlenmiş, değersiz özentilerden başka bir şey olmamıştır. Yani alafranga müzik taraftarlarının Cumhuriyet tarihî boyunca yaptıkları üretim, Batı sanat dünyası açısından da pek önemli görülmemektedir. Yıllarca devlet zoruyla, içeride ve dışarıda bu denemeleri dinletmek için harcanan büyük meblağlar, belli bir seçkin kesimi kısa bir süre tatminden öte bir sonuca ulaşmış değildir.

Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında 'millî devlet millî müzik' anlayışının özü olarak görünen yerel müzikler, önce tek tip bir 'Türk halk müziği' olarak algılanmış ve çağdaş millî müziğin temel harcı anlamında değerlendirmek istenmiştir. Ancak yaşanan yerel müzik geleneklerindeki çeşitlilik ve bölgesel anlamdaki icrâ farkları, bu anlamdaki bir algılamayı hiçbir zaman gerçekçi kılmamıştır. Nitekim Cumhuriyet'in ilk yıllarında çok sıkı bir şekilde uygulamaya konulan resmî müzik anlayışının sonraki yıllardaki uygulaması gevşemişti. Özellikle 1950'li yıllarda, gerek konjoktürel ve gerekse toplumsal dinamiklerin değişmesiyle birlikte müzik de, gerekli değişimden payına düşeni almıştı. Devlete rağmen bazı değişimlerin toplumsal arenada ortaya çıkmaya başlaması, mevcûd farklılıkların yanına yenilerini eklemişti. 1930'lı yılların sonlarından itibaren ithal edilen Arap filmlerindeki şarkılara Türkçe söz yazılarak yaygınlaşan Arap melodileri, 1950'li yıllarda serbest icrâ denilen tarzı yaratmış ve bilinen müzik türleri kalıplarının dışında başka formların ortaya çıkmasına vesile olmuştu. 1960'lı yıllara doğru ya da 60'lı yılların başlangıcında ise bu kervana, batılı pop müziğinin sözlerine Türkçe söz giydirilerek, adına 'aranjman' denilen müzikal tür de katılmıştı. Daha sonra buna sadece sözleri değil, bestesi de yerli olacak şekilde batılı pop tarzında eserlerin ortaya çıktığı yeni bir müzik türü (Türk hafif müziği) ekleniyordu.

1970'li yıllarla birlikte Türkiye müzik alanında bir başka akımla daha karşı karşıya gelmişti. Aslında sürecin tarihsel boyutu daha eskilere kadar uzanmaktadır. Adına arabesk denilen bu türü, diğer türlerle kıyaslandığında, Türk kamuoyunu çok fazla meşgûl etmiş ve tartışma konusu olmuştur. Devletin esâsında modernleşme sürecinin başından beri gerçekleştirmeye çalıştığı geleneksel kültür ile modern kültür sentezi, aslında arabesk kültür ve müzikle, devlete rağmen bir ölçüde gerçekleşmiştir. Böyle bir sonuç yaratmasına rağmen resmî politik anlayış içersinde yer almamasından dolayı, resmî çevrelerce hiçbir zaman bu tür benimsenmemiş ve hatta küçümsenmiştir. Arabesk müziğe karşı çıkan bu bakış tarzı, sadece resmî çevreler açısından değil, resmî anlayışa muhâlif olan değişik 'kanatlar' için de geçerlilik arz ediyordu. Belki de bu bakış tarzında arabeskin ilk çıktığı andan itibaren hiçbir politik görüşle örtüşmemesinin önemli bir

tesiri vardır. Zîrâ arabesk müziğin hiçbir siyasal akıma yakın durmayışı bir anlamda onu resmî çevrelere karşı savunulmada sahipsiz bırakmıştı. Resmî çevrelerin gözünde bu müzik ‘yanlış bilinçlilik’ ve ‘yozlaşma’ olarak görülürken; sosyalist anlayışa sahip kesimler de benzer tutum içerisindeydiler. Diğer bir ifâdeyle Cumhuriyet’in resmî seçkinleri arabeskin ortaya çıkışını kültür yoksunu ve bilinçsiz bir halkın beğenisi olarak açıklarken; sosyalistler de arabesk müziğin devlet-sınıf güdümündeki hâkim bir kültürel bakışın dayatılmasına tepki sonucu doğduğunu söylemişlerdir. Bunun yanında genel İslâmî anlayışa sahip çevrelerde arabesk müziği geleneğe sahip çıkmayıp ve dinsel algılayıştan uzaklaşma ve kısmî bir yozlaşma olarak tanımlamıştır. Kısaca, bütün siyasal kesimler elbirliğiyle hep birlikte arabesk müziği ‘sürgün’ etmişlerdir. Bu müzik türünün dönemin moda siyasal akımlarından ve çevrelerinden uzak duruşu ve politik bir içeriğe sahip olmayışı, daha çok yaşamın bizzat kendisini anlamaya çalışmasından ve insanî anlayışı temel alışıındandır. Siyasî grupların arabesk müziğe karşı reaksiyonel tavırları, bu müziğin yaygınlaşmasını engellememiş, aksine arabesk halkın kültürel anlam dünyasına hitâp ederek, varlığını yaygınlaştırarak sürdürmüştür. Arabesk müzik, politik kavgaların yoğun yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmış olsa bile, yeni kentli halkın ne kadar politikleştiğini de göstermesi bakımından anlamlıdır.

Modernlik ile geleneği kendine özgü bir sentezle yorumlayan arabesk; modernliğin gelişmişlik iddiâsında bulunma hâlini zenginlik, hırs, güç gibi faktörlerle nitelendirerek Batı’ya ve Batı kültürüne atıfta bulunurken; geleneksel kültürü kırsal saf, temiz, mânevîyata önem veren bir kültür olarak açıklıyordu. Arabesk müzik içerisinde özellikle ikili ilişkilerdeki temel çelişkide bu bağlamda sembolize ediliyordu. Kent kültüründe kendine bir yer edinmeye çalışan alt sınıfın, arabesk müzikle kendisini Doğu geleneği ve mânevîyatının yanında konumluyordu. Bu belki de kendisini anlamlandırmasının ve ifâde etmesinin tek yolu olarak görülüyordu. Çünkü en alt gelir grubuna âit olması sebebiyle maddî anlamdaki güçsüzlüğü, tüketimle kendisini üst bir kimlikte var etmesine imkân vermiyordu. Geleneğe bağlılık ve mânevî yanının güçlü olduğu yönündeki duruşu kendine âit bir anlam dünyasını işâret ediyordu. Bu bakımdandır ki arabesk müziğin

modernleşme anlayışımız ile ilişkisi, bize özgü bir kentlileşme sürecini doğurmuştur.

Arabesk kentli ve aynı zamanda Batı müzik zevklerine muhâlif, kırsal ve bir o kadarda Anadolu müzik zevkini temsil eden bir müzik türü olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle büyük şehirlerde kendilerini henüz metropolün bir parçasıymış gibi görmeye alışamayan kırsal kökenli halkın oldukça ilgisini çekmiş ve kendisine yaşayacak ortam olarak bu kesimi bulmuştu. Arabesk müziğin ilk zamanlarında hayata ilişkin gerçekliği ve muhâlifliği ön planda idi. Ancak 80'li yıllardan itibaren Türkiye'nin sosyal gerçekliğindeki gelişime paralel olarak arabesk müzik de değişmeye başlamıştı. Zîrâ bu zamanda arabesk müziğin müşteri profili oldukça değişmişti. İlk nesil kırdan gelen kentlilerin çocukları, yeni dönem müziğinin müşterileri olmuştu. Bu insanlar kentin çocukları olup, önceki nesle göre daha kentliydi. Bu yüzden ki kentin özelliklerini daha fazla yansıtıyorlardı. Bu durum müzikte de kendini göstermiştir. Artık arabesk müzik ilk neslin insanların hayat gerçeklerini değil, yeni neslin beğeni ve anlayışına göre şekilleniyordu. Yeni dönemle birlikte arabesk müziğin ortaya çıktığı ilk yıllarda çok kuvvetli bir şekilde var olan kutuplaşma da aşılmaya başlamıştı. Bundan dolayıdır ki bu dönemdeki arabesk müzik, hayatla ilgili o kadar sahici olmayıp eskiye göre daha boş durumdaydı. Diğer bir değişle arabesk, protest tavrını terk etmiş ve daha entegre bir tavır içine girmişti. Geline nokta itibarı ile bakıldığında arabesk müzik bir 'uyumsuzluk' veya 'sapkınlık' olarak değerlendirilmekten ziyâde, 'melez' bir durumun ve kendimize özgü modernleşme ve kentleşme süreçlerinin sonucu olarak karşımıza çıkmıştı. Kentlerde yaşayıp kent kültürünün bir parçası olmayan kesimlerin içinde bulundukları 'bilinçsel çelişki'nin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Aslında arabesk müziğin 1980'li yıllarda böyle bir aşamaya geçmesini bazıları müzikte yeni bir akımın ortaya çıkışı olarak niteleseler de (Türk popu), gerçekte bu durum arabesk müziğin devamı olup, onun evrimleşmesidir. Yeni dönemdeki müziğe Türk pop müziği dense dahi bunu arabesk müzikle başlayan toplumsal arenadaki dalgadan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Neo-arabesk safhayı temsil eden yeni dönemdeki Türk pop müziği,

arabesk müzikten daha kentli bir müziktir. Bu müzikle arabeski doğuran yaşam biçiminin, arabesk müziğin müşterisi olan kesimin yaşadığı değişimi anlamak mümkündür. Yeni dönem müziği ile bir taraftan parçalar arabeskleşirken, diğer taraftan arabeskçiler de popçulaşmış oluyordu.

1980’li yılların ikinci yarısından itibaren kendine özgü bir tarz yaratarak müzik alanında gittikçe yükselmeye başlayan Türk pop müziğinin temel esin kaynaklarından olan Batı müziği, popüler mânâda 1950’li yıllarda Türkiye’ye girmeye başlamıştır. Batı pop müziği (rock’n roll) ile başlayan bu gelişme, aslında Cumhuriyet kadrolarının hedeflediği müzikteki batılılaşma değildi. O devirler Türkiye bir yandan Batı kültürü ile etkileşim içindeyken, diğer yandan geleneksel kültürün canlı öğelerini koruyarak, geliştirmeye dönük çalışmalar içerisinde bulunmaktaydı. Bu dönemde çok sayıda müzik türlerinin ortaya çıktığını ve kendilerine bir taban tutturma uğraşı içerisinde olduklarını görüyoruz. Hepsinin de amacı Türkiye’nin modernleşme mâcerâsı ile yaşaya geldiği müzikte kimlik sorununa bir çözüm sunma arayışı idi. Yani modernleşme ile yaşanan kimlik krizi müzikteki modernleşmenin temel eksenini oluşturmaktaydı. Geline nokta itibarı ile bakıldığında günümüz Türk toplumunun müzik zevki artı büsbütün çeşitlenmiş, dallanıp budaklanmıştır. Merkezî iktidarın önceden yaptığı gibi, yoğun bir şekilde dayattığı, merkezî bir müzik artık toplumda yoktur. Cumhuriyet’in başında olduğu gibi, toplumda kategorize edilmiş iki müzik türü değil, bugün için birçok müzik türü vardır. Aslında Cumhuriyet ilk otuz-kırk yılında bile, merkeze yerleştirilen iki müzik türü yekparelik göstermemiştir. Gerek müzik türleri, gerekse müzik zevki içindeki ayrışmalar, başkalaşmalar ve farklılaşmalar o dönemde de mevcuttur. Ama dönemin ideolojisi bunu gizleyebilmiştir. Gizlenen bu farklılaşmalar demokratikleşme ile beraber tekrar su yüzüne çıkmaya başlamış, bu arada buna yeni türler de eşlik etmiştir. Nitekim 1960’lı yılların ortasında sonra ortaya çıkan ve günümüze kadar meydana gelen değişimlerle bu durum gözlenebilmektedir. Toplumsal alanda meydana gelen değişimler, devletin bu alandaki politikalarından da değişiklikler yaratmıştır. Daha önce örgün eğitim kapsamında olmayan geleneksel Türk müzikleri, ilk kez 1975’te açılan Türk Müziği Konservatuvarı ile çeşitlilik göstermeye başla-

mış; sonraki yıllarda da diğer geleneksel türleri de kapsayacak şekilde benzer okullar açılmaya devam etmiştir. Bu durum, artık müziğe siyasî endişelerle değil de, daha rasyonel bir bakış açısının, sanatsal yönden bakışın, öne çıktığının da işâretidir. Devletin bu alandaki rasyonel bakışı, bazı eksiklikler taşımasına rağmen, müziğin iyi bir anlatım aracı olarak öğretilmesinin gerçekleştirilmesi demektir. Böylece gerek devlet içinde, gerekse toplumsal alandaki değişmelerle batılılaşma sürecinin yarattığı -aslında doğal sayılması gereken bir olgu olan; ancak 1920'li yıllarda resmî ideolojinin elinde daha da keskinleştirilmesiyle bir dönem şiddetlenen- alaturka-alafranga ikililiği aşılmış oldu. Yanlış bir biçimde ortaya sürülmüş bir sorun üzerinde kopan bu tartışma günümüzde anlamını büsbütün yitirmiş; hem sanatsal yönden, hem de halk katında geçersizleşmiştir. Eski kutuplaşmayı tekrar canlandırmak isteyenler günümüzde çıksa bile, bu tarz tavırlar toplum nazarında itibar görmemektedir. Günümüzde en dikkate değer gelişme müzikte merkezin parçalanması, yerini hem çoğul, hem de karmaşık bir yapıya terk etmesidir. Ayrı ayrı müzik türleri söz konusu olup, bunlar birbirinden bir şey alan, birbirlerine bir şeyler veren, birbirlerini reddetmeyen türlerdir. Bu yüzdendir ki, son yıllarda artık Doğu-Batı müziği kategorileştirilmesi anlamsızlaşmış, bu tanımların içeriği boşalmıştır. Bir başka deyişle, devletin müzik siyaseti çerçevesinde siyasal ve kültürel alanda uygulamaya konan zorlamacı sentez fikirlerine karşı toplum kendi araçlarıyla direnmiş ve sonunda el yordamıyla da olsa kendi sentezini yaratabilmiştir.

Halk dünyanın hiçbir yerinde yüksek sanata alışkın olmamıştır; ama yüksek sanat, hep halk sayesinde var olabilmiş, halka mâl olan sanatlardan çıkabilmiştir. Türkiye'de müzik için bir yüksek kültürün olmayışının en büyük sebebi halka mâl olmuş bir popüler müzik anlayışının son yıllara kadar doğru dürüst olmayışındandır. 1970'li yıllara kadar popüler müzik alanında ciddi çabaların ve oluşumların yokluğu, batılı gibi olmak düşüncesinin ağır tesiri ve bundan dolayı kendimizi fazlasıyla 'kasıyor' olmamızdandı. Geçmiş yıllarda Orhan Gencebay öncülüğünde arabesk müziğin ortaya çıkışı, popüler müziğin oluşması yönünden önemli bir katkı sağlamıştır. 1980'li yıllardan itibaren ise serbest çalışmaların ve müzik türleri arasında birbirine yönelik geçiş-

lerin hızla yaygınlaşması ile popüler müzik çalışmaları daha da artmıştır. Nitekim bugünün Türkiye’sinde pop müzik artık tek bir kanal olarak ele alınmamaktadır. Bugünün pop müziği birbirinden ayrılabilir bir çok çizgiyi içinde barındırmaktadır. Söz gelimi bugünün popüler olan müziği; ‘Türk hafif müziği’ni, pop müzikle etkileşim içinde giderek daha geniş bir dinleyici kesimine yönelen ‘Türk sanat müziği’ni, yerel ezgi ve motiflerin kullanıldığı ‘Anadolu pop’u, belli gençlik çevrelerinde etkinlik göstermeye başlayan rock müzik oluşumlarını, hatta arabesk ve ‘özgün müzik’ten oluşan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Hâliyle tüm bu çizgiler, gerek müzikâ özellikleri, gerekse de icrâ ve tüketiliş biçimleri bakımından tek tek ele alınarak birbirinden ayrıştırılmalı; somut bir müzik politikasının oluşturulması kaygısıyla eleştirilebilmeli ve taşıdıkları, benimsenebilecek olumlu öğeleri açığa çıkarabilmelidir. Bunun yanında bugünün pop müziğini daha da yaygınlaştırmak için sanatkarlar Türk halk müziği ve Türk sanat müziği enstrümanlarını, makamlarını, ezgilerini iyi bilmek ve kullanmak durumundadır. Bundan 30 yıl önceki pop müzik ile Türk müziği müzisyenleri arasında olan ayrımlar ve duvarların şimdi büyük oranda ortadan kalkmış olması, Türk pop müziğinin geniş kabûl görmesi açısından bir şanstır. Bu iki çizginin yan yana gelmesi, diyalog yollarının açılması çok geniş ve yeni bir pazar oluşturmuştur. Diğer bir ifâdeyle müzikte demokratikleşme ile birlikte bir şekilde de olsa ortaya bir çeşit kaynaşma çıkmıştır. Günümüzde mevcât bütün türlerin birbirini etkilemesi, iç içe girmesi süreci yaşanmaktadır. Nitekim bugünün pop müziği içinde arabesk ve Türk müziği motiflerine rastlamak artık olağan bir durum olarak karşılanmaktadır. Bu durum son yıllarda ortaya çıkan ve aynen arabesk müzik gibi tartışma konusu olan ‘İslâmî’ ya da yeşil pop içinde geçerlidir. ‘İslâmî’ ya da ‘yeşil pop’, yeni bir tür olması nedeniyle, bir nitelik sorunu yaşamaktadır. Nitelik sorunu yaşayan ‘İslâmî’ veya yeşil pop, diye adlandırılan dinî içerikli müzik türünün daha nitelikli bir hâl almasının belki de en önemli şartı klâsik üsluba, geleneksel birikime sahip olmasından geçmektedir. Bu birikime sahip olunmadığı zaman müzikte dejenerasyon, kalitesizlik, zevksizlik artmaktadır. Bunun için de hem tarihsel birikime hâiz olup hem de bugüne seslenmek gerekir. Oysa klâsik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak isimlendiril-

len geleneksel müzik türleriyle nerdeyse bağıını koparmış ve müziğe haram derecesinde hayli sakınlı bakan dinleyici kitlesiyle bu müzik türünün nasıl bir değişim göstereceğini elbette zaman gösterecektir. Ancak bugün için genelde 'İslâmî pop' içinde yer alan sanatçıların ciddî bir müzik bilgisine ve özelde Türk tasavvuf müziği gibi güçlü bir geleneğe dair pek bir bilgiye sahip olmamaları çok ciddî bir eksikliklerdir. Bu yüzdendir ki sadece genel müzik otoriteleri açısından değil, hitâp etmeye çalıştıkları veya kendilerine yakın gördükleri çevreler tarafından da ciddî bir şekilde eleştiriye tâbi tutulmaktadırlar.

Kısaca, erken Cumhuriyet dönemindeki müziğe ilişkin kültür siyasetleri, belirli bir tutarlılık, eşgüdüm ve süreklilik içermiştir; ancak tüm bu çabalar doğrultusunda, basın-yayın alanındaki destek ve sıkı denetime rağmen, devletin desteklediği çok sesli klâsik batı müziği ve Türk besteciler tarafından bestelenen benzer eserler halk tarafından beğenilip tutulmamıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, müzikteki 'modernleşme' projesinin temel kurgusunda aranabilir. Bu kurgu, aynen diğer alanlarda olduğu gibi, seçkin, yukarıdan aşağı ve oldukça otoriter bir tarzıdır. Şehirde var olan müzik Osmanlı müziği diye önemsenmemiş, daha çok yeni müzikle ilgili olarak halk müziği (kırsal kökenli) kaynak olarak önemsenmiştir. Bu durumda kırsal kökenli olmayan, kırsal kökenlilerden habersiz bestecilerle, halk ve Batı müziği kaynaştırılmaya çalışılmıştır. Tüm bu çabalar, müzik alanında bir açılım yaratmaktan ziyâde fakirleşmeyi artırmıştır. Bu açıdandır ki, devletin bu alandaki müdahâleciliği ortadan kalkmalıdır. Müzik alanında anlayış olarak gelinen nokta bu olunca, o zaman Cumhuriyet tarihî boyunca yaşadığımız tartışmalardaki esâs sorunun Türk-Batı müziği meselesi olmadığı ortaya çıkmış oluyor. Diğer bir ifâdeyle kamuoyunda yapıldığı şekliyle sorun alafranga-alaturka ya da 'çok seslilik çağdaşıktır, tek seslilik çağ dışılığıdır' meselesi olarak da ortaya çıkmamaktadır. Müzik gibi uluslararası bir dil olma özelliğine sahip olan sanatı bu tür kısır ve dar tartışmaların içine çekmenin hiçbir mânâsı olmadığı, sanatsal açıdan da bir değeri bulunmadığı, müzik açısından yaşadığımız süreçten dolayı daha iyi anlaşılmaktadır. Bir takım zorlamalarla kültürel ve müzik alanında yapılmak istenilen değişim çabaları daha sorunlu olmaktadır. Bu yüzdendir ki,

sanatsal faâliyetleri kendi doğal akışı içine bırakmak gerekmektedir. Yani müzik müziktir. İsteyen sevdiği müziği dinler yahut dinlemez. Bütün bunlar insanın özgür irâdesiyle ilgili olup, hiç kimsenin, bu devlet bile olsa, bu tercihlere müdahâle etmemesi gerekir. Tuhaf olan taraf, insanlara bir şeyleri zorla kabûl ettirmeye çalışmaktır. Maâlesef Cumhuriyet tarihî -özellikle belli dönemlerde daha yoğun bir şekilde- bu tür zorlamalarla doludur. Hâlbûki nereden gelirse gelsin, hangi istikamette olursa olsun, sanatta, hele müzik sanatında ideolojik baskılara yer vermemek gerekir. Önemli olan sanat ve sanatkâra içinde serbestçe gelişebileceği, faâliyetini icrâ edebileceği ortamı hazırlamaktır. Siyasal kararlarla sanatkârlara ne yönde çalışma yapacakları dayatılmamalıdır. Hiçbir durum, sanat ve sanatkârlara müdahâleyi haklı kılmamaktadır. Elbette sanatkâr da toplumun her ferdî gibi, o toplumun kanûnlarına ve nizâmlarına bağlıdır ve onların çizdiği çerçeve içinde yaşar ve çalışır. Fakat sanatın dünyasında geçerli tek kanûn ve nizâm, sanatkârların hür irâdesi ve sanatın kendine mahsûs kanûnlarıdır. Hatta o kanûnlar bile, bazen sanatkârın irâdesi ve yaratıcı gücüne göre aşılabilmekte, değişebilmektedir. Sanata ve sanatkâra, sanat dışı çevrelerden yapılabilecek herhangi bir müdahâle, sanata ve sanatkâra çıkartılan ölüm fermanı demektir.

Benzer durum bir sanat türü olarak müzik içinde geçerli olup, müziğe de müdahâle edilmemesi müzik alanında bir gelişme ortaya koyabilmesi için önemlidir. Her sanat kolunda olduğu gibi, müzikte kendi tabîi seyrinde hareket etmeli ve ilişkilerini de özgürce kurabilmelidir. Zîrâ devlet endeksli olarak, alaturka-alafranga, Doğu-Batı, tek sesli-çok sesli vs. terimlerle müzik alanında yaşanan çekişmeler, düşman kampların yaratılmasından başka bir işe yaramamış ve müzikal anlamda da kimseye fayda sağlamamış; hatta zarar vermiştir. Bu açıdan türler arasındaki farklılıkları bir üstünlük belirtisi olarak nitelememek gerekir. Söz gelimi çok seslilik bir üstünlük belirtisi, bir medeniyet alâmeti olmadığı gibi; tek seslilik de bir eksiklik, bir ayıp, bir kusur değildir. Tek seslilik ya da çok seslilik özellik olup, birer ifâde vâsıtasıdır. Bu açıdandır ki bestekârlar diledikleri ifâde tarzlarını kullanmakta tamamen hür olmadırlar. Bu konuda devletin alana müdâhil olması ve ona yol vermesi gereksizdir. Nitekim Cumhuriyet tarihî

boyunca yukarıdan aşağıya devlet zoruyla gerçekleştirilmek istenen müzik devriminin tümüyle bir hayâlden ibâret olduğu, bugünden geçmişe bakıldığında daha net anlaşılabilir. Yerel müzikleri dönüştürme çabalarında resmî güdülemeler ve programlardan ziyâde, piyasa koşullarının belirlediği arz-talep uygulamalarının daha fazla öne çıktığı ve etkin olduğu bir dönemde bulunmaktayız. Yani merkezî otoritenin yönlendirdiği durumdan piyasa koşullarının ve aktörlerin yönlendirdiği duruma geçişi yaşamaktayız. Hatta bu geçişin çoğunlukla tamamlandığı bile söylenebilir.

Ekler

Ekler*

EK: I

İdil Biret ve Suna Kan'ın Yabancı Memleketlere Müzik Tahsiline Gönderilmesine Dair Kanûn

Resmî Gazete ile İlânı: 12.7.1948, Sayı: 6955

No: 5245 Kabûl Tarihi: 7.7.1948

BİRİNCİ MADDE- Mûsikî sahasında olağanüstü istidat gösteren Münîr Biret kızı 1941 doğumlu İdil Biret'i ve Nuri Kan kızı 1936 doğumlu Suna Kan'ı, bu kanûnun esâsları ve 8 Nisan 1929 tarihli ve 1416 sayılı Kanûn'un bu kanûna aykırı olmayan genel hükümleri uyarınca mûsikî tahsil etmek üzere yabancı memleketlere göndermeye Millî Eğitim Bakanlığı yetkilidir.

İKİNCİ MADDE- Millî Eğitim Bakanlığı İdil Biret ve Suna Kan'ın öğrenim hayatını Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dâiresi Başkanı, Yüksek Öğretim Genel Müdürü, Güzel Sanatlar Genel Müdürü, Devlet Konservatuvarı Müdürü, Devlet Konservatuvarı Öğretmenler Kurulunca seçilecek üç müzik öğretmeni ve Millî Eğitim Bakanı'nın uygun göreceği bir uzmandan müteşekkil bir komisyon marifetiyle takip ettirir. Bu kurul, gereken hâllerde Millî Eğitim Bakanı'nın daveti üzerine toplanır; görevi şunlardır:

a- İdil Biret ve Suna Kan uygulanacak meslekî ve genel öğrenim planını ve öğrenim müddetini yabancı memleketlerdeki uzmanların da düşünce ve tekliflerini almak sûretiyle hazırlamak ve gereken hâllerde aynı sûretle uzmanların fikir ve tekliflerini aldıktan sonra değiştirmek;

b- Bu plana göre öğretmenlerin çocukların gelişmesini devam ettikleri kurumların müdür veya uzmanlarından her yıl alınacak ve gereken hâllerde uzmanlardan istenilecek raporlarla takip etmek;

c- Bu öğrencilerin öğrenimde ilerleyişlerini tatmin edici bulmadığı zaman kendilerini memlekete çağırmak husûsunda karar vermek.

ÜÇÜNCÜ MADDE- Bu kanûn uyarınca yabancı memleketlere gönderilecek olan çocukların ana veya babası veya vasisi, bu mümkün olmadığı takdirde bunların münasîp görecekları kimse, öğrenci ile birlikte gönderilir. Bu zatın çocuğa bakabilecek yaşta ve durumda olması gerekir. Bu sûretle öğrenci ile birlikte gönderilecek kimseye bir defaya mahsûs olmak üzere gidiş ve geliş yollukları ve çocuk 16 yaşını dolduruncaya kadar öğrencinin gönderileceği yerin öğrenci ödeneği miktarınca aylık ödenerek verilir.

DÖRDÜNCÜ MADDE- Bu kanûn uyarınca yabancı memleketlere gönderilecek olağanüstü sanat istidatlı çocuklar öğrenim hayatlarında umulan sonucu vermeden memlekete geri çağrıldıkları takdirde hiçbir tazminat kovuşturmasına bağılı olmadıkları gibi hizmet ödeviyle de yükümlü tutulmazlar. Tahsillerini başarı ile bitirip döndükleri zaman mecbûrî hizmet ödevi ile yükümlü tutulmazlar. Kanûna uygun mazereti olmadan kendilerinden tahsili yarıda bırakır veya tahsilini bitirdikten sonra memlekete geri dönmezse gerek kendileri gerek beraberinde gönderilmiş olan kimseler için ihtiyar olunmuş bütün masraflar tutarı öğrenciden veyahut veli veya vasisinden tahsil olunur. Öğrencinin yabancı memleketlere gönderilmesi için veli veya vasisinin bu yolda kefilî bir taahhüt senedi vermesi gerekir.

BEŞİNCİ MADDE- Bu kanûn uyarınca yabancı memleketlere gönderilecek olağanüstü istidatlı çocukların ve beraberinde yollanacak kimsenin aylık ödenekleriyle yollukları, öğrenciler yetiştirildikleri okul veya müesseselere yemekli ve yatılı pansiyoner olarak yazdırıldıkları takdirde aylık ödenekleri yerine ilgili kurumlara ödenecek pansiyon ücretleri ve genel olarak o öğrencilerin her türlü tedris vâsıta ve malzemesi giderleri de ödenir.

GEÇİCİ MADDE- Bu kanûn gereğince 1948 yılı içinde yapılacak harcamalar, 1948 yılı bütçe kanûnuna bağılı (A) işâretli cetvelin Millî Eğitim Bakanlığı kısmındaki 587'inci (yabancı memleketlere

gönderilecek öğrencilerin her çeşit giderleri) bölümünün 13'ncü (çeşitli giderler) maddesinden ödenir.

ALTINCI MADDE- Bu kanûn yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

YEDİNCİ MADDE- Bu kanûnu Mâlîye ve Millî Eğitim Bakanları yürütür.

EK: II

Güzel Sanatlarda Fevkalâde İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanûn

Resmî Gazete ile İlânı: 24.11.1956-Sayı: 9242

No: 6660 Kabûl Tarihi: 15.11.1956

MADDE 1- Güzel sanatlarda fevkalâde icrâ ve ibda istidadı gösteren çocukları memleket dâhilinde veya yabancı memleketlerde devlet hesabına yetiştirmeye, Talim ve Tebriye Dâiresi Reisi, Güzel Sanatlar Umûm Müdürlüğü, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ile Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürleri, bu müesseselerinin mütehassıs öğretmenleri arasından öğretmenler kurulunca seçilecek üçer mütehassıs ile fonetik plastik sanatlar sahasında tanınmış kimseler arasından Maârif Vekaleti’nce seçilecek iki mütehassıstan müteşekkil komisyonun tespit ve teklifi üzerine Maârif Vekili salâhiyetlidir.

MADDE 2 - Birinci madde yazılı komisyon:

A) Fevkalâde istidatlı çocukların tahsil müesseseleri veya yetiştirmeyi deruhte eden mütehassıslarla temas sûretiyle, tahsil ve yetiştirilme mahâl, müddet ve programlarını tayin ve tespit eder ve lüzumu hâlinde bunları değiştirir.

B) Tahsil ve yetiştirilmesi esnasında gerekli her türlü kontrol murakabe ve teftişleri yapar veya yaptırır.

C) Tahsil ve yetiştirmeleri ilgili esâs enstrüman, teçhizat ve sair teknik vâsita ve malzemeyi tayin edip mubayaasına veya lüzumunda hibe edilmesine karar verir.

D) Fevkalâde hâllerde çocukları taltif veya mükâfatlandırır.

E) Lüzumu görüldüğü hâllerde çocukların tahsiline devam etmelerine veya memlekete celbedilmelerine karar verir.

MADDE 3- Birinci madde yazılı fevkalâde istidatlı çocukların devlet hesabına yabancı memleketlerde yetiştirilmelerinde ana ve baba veya bunlardan biri veya vasisi, bulunmadığı takdirde

Maarif Vekaleti'nce tayin edilecek, çocuğa bakmaya muktedir en yakın aile mensûplarından biri refakat eder

Memleket içinde parasız yatılı olmayan müesseselerde yetiştirilmeleri hâlinde de bu madde hükümleri tatbik olunur.

MADDE 4 - Birinci maddede yazılı fevkalâde istidatlı çocuklarla refakatlerinde gönderileceklere, memleket içinde ve dışında yapılacak tediyelerin nev'i ve miktarları her sene bütçe kanûnlarına bağlı formüllerle tespit olunur.

MAADDE 5 - 7 VII. 1948 Tarihli VE 5245 Sayı Kanûn meriyetten kaldırılmıştır.

MUVAKKAT MADDE - 5245 sayılı Kanûnla yabancı memleketlere müzik tahsiline gönderilmiş bulunan İdil Biret ve Suna Kan haklarında da müktesep hakları baki kalmak şartıyla, bu kanûn hükümleri tatbik olunur.

MADDE 6 - Bu kanûnun neşri tarihinden itibaren mer'i dir

MADDE 7- Bu kanûnun hükümlerini icrâya Mâlîye ve Maarif Vekilleri memurdur.

EK : III

TALAT HALMAN’A AÇIK MEKTUP *

Sayın Halman, Kültür Bakanlığı’na geldiğinden beri hemen her sanat dalında çeşitli komisyonlar toplamış, çeşitli adımlar atmıştır. Sayın Bakan müzik dalında sadece tek sesin uzman ve temsilcileriyle görüşmüş ve bu görüşmelerin elle tutulan ilk meyvesi alaturka denen türün öğretimini yapacak bir devlet konservatuvarının açılacağı müjdesi olmuştur. Sayın Bakanın herhâlde ömrünün büyük bir kısmı yurtdışında geçtiği için, Türkiye’nin gerçeklerinden haberi olmadığını, memleketin pek çok konusuna yabancı bir turist gözüyle baktığını sanıyorum ve üzülüyorum. Turistler egzotik Türkiye’yi elbette modern Atatürk Türkiye’sinden daha ilginç bulurlar, fesli, çarşafli insanları, şapkalı, mantolulara tercih ederler, mehter takımını bandodan çok severler. Başında kavukla divan müziğinden örnekler sunan birisi, beş dakika için onlara İdil Biret’in piyanosundan Suna Korat Luciası’ndan daha ilginç gelebilir. Bir Mevlevi ayini yabancılara unutulmaz dakikalar yaşatabilir. Ama bizim 1923’lerden beri Osmanlılıkla ilgimiz kalmamıştır. Atatürk’ün söylediği gibi ‘vücûtlarımız şarkta ise fikirlerimiz garba doğru dönüktür’. Cumhuriyet’in bir kültür bakanı turist eğlendirmek için nasıl ‘taahhüdü zevcata, hareme fetva vermezse Atatürk’ün diğer devrimlerine de aykırı davranamaz’. Türkiye’yi yabancılara Osmanlı artığı çehresiyle tanıtamaz. Tek sesin eğitileceği bir devlet konservatuvarı açmak, devlet konser salonlarında sazlı sözlü bir İtri gecesi, Galata Mevlevi Hanesi’nde haftada iki defa Mevlevi ayini düzenlemek İngiliz Kraliçe’sinin huzurunda kavuklu kişilere alaturka konser verdirmek hem Atatürk devrimlerini zedeler, hem de Kemalist Türkiye için kötü propagandadır. Genç bir kültür bakanının bu davranışının daha büyük yetkililerde henüz bir tepki uyandırmadığını görüyorum ve dehşete düşüyorum. Atatürk zâviye ve tekkeleri kapatmıştır. Halman, Galata’dakini açıp içinde ayin yaptırma teşebbüsündedir. Atatürk devletinin resmî müziği olarak çok sesli müziği kabûl etmiş, konservatuarlarda yalnız bu tekniğin öğretilmesine karar verilmiştir. Mızıkai Hümayun’un tek ses bölümü-

nü dağıtmış, Devlet Senfoni Orkestrası'm kurmuştur. Halman, devlet salonlarında alaturka konser verdirmek, tek sesin öğretildiği bir konservatuar açmak hevesindedir. Bu iki işin ikisini birden doğru saymak mantık kurallarına aykırı düşer. Atatürk doğruysa Halman'ın yanlış, Halman doğruysa Atatürk'ün yanlış olduğunu kabûle mecbûruz. Ben ilk teze inanıyorum ve diyorum ki, Sayın Halman eğer siz burada Atatürk devrimlerine ters düşecek yerde bir an önce geldiğiniz yere dönerde eskisi gibi şiir yazmaya, edebiyatımızın değerli örneklerini her zamanki ustalığınızla İngilizlice'ye çevirmeye devam ederseniz Türk kültürüne hizmetiniz gerçekten büyük olacaktır. Sahnesinde Beethoven'in, Brahms'm, Bartok'un, Erkin'in, Rey'in, Saygun'un eserlerini çaldığım Devlet Konser Salonu'nu, emrettiğiniz gibi müzelik eserlerle 22 ve 23 Aralık tarihlerinde tek sesin temsilcileri işgâl ederse naçiz şahıma tevdi edilmiş olan 'devlet sanatçılığı' ünvânını size gönül ferahlığıyla iade edeceğimi bilmenizi isterim. Atatürk devletin temelinde yatan prensipler zedelendiği gün, esâsen benim gözümde böyle bir ünvânın değeri ve şerefi de kalmaz.

Suna Kan

Notlar

* EKLER kısmının ahntı yapıldığı kaynak: KAHRAMANKAPTAN, Şefik; İsmet İnönü ve Harika Çocuklar: İdil Biret-Suna Kan, Ümit Yayıncılık, Ankara 1998

* Bu yazı 26 Kasım 1971 yılında Milliyet gazetesinde yayımlanmış olup Şefik Kahramankaptan'ın bahsedilen kitabından alıntılanmıştır.

Sosyo-kültürel bir fenomen olarak müzikte yaşanan değişimlerin, gündelik yaşamda eğlence aracı olarak kullanılmasına rağmen, bilimsel bakış açısıyla incelenmesi ve çalışılması önemlidir. Bizde ise bu çalışmalar, bilimsel bakış açısından çok, bürokratik kararlar doğrultusunda ele alınmıştır. Yaklaşık otuz yıl öncesine kadar entelektüel bir gayri meşrûluk içinde olan müzik incelemeleri, 80'li yıllarla birlikte akademik alana da girmiş oldu. Bu yıllardan itibaren, farklı disiplinlerden araştırmacıların müziğe çok farklı yollardan yaklaşarak, cesaret kırıcı bir karmaşıklığa sahip bu olguyu anlamaya çalışmaları önemli bir gelişmedir. Ülkemizde çok yeni başlayan bu süreç, aslında Batı'da yeni olmayıp, 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

Merkezin belirlediği niteliksel duruma göre şekillenen modernleşme sürecindeki müzik anlayışı, özellikle Cumhuriyet döneminde, oldukça farklılaşmıştı. Merkezî iktidarlar müziğin toplum üzerindeki tesirini yakinen bildiklerinden dolayı topluma dönük politikalarını daha iyi anlatabilmek ve bu politikalara destek sağlamak için kültürel faaliyetlerden/müzikten yararlanma yoluna gitmekten hiçbir zaman çekinmemişlerdir. Bir taraftan devletin benimsediği yeni kültürel ve sanatsal anlayış; diğer yandan çoğu zaman sessiz kalmaya mahkûm edilmiş toplumsal katmanların devlete rağmen ısrarlı bir şekilde sürdürmeye çalıştıkları geleneksel kültürel anlayışlar ve müzik tüketim zevki. Türk siyasal yaşamının modernleşme ile birlikte karşı karşıya kaldığı çelişkili durumlar, en net bir şekilde müzik alanında ortaya çıkmaktadır.



kitap

ISBN 978-9944-0743-9-1



Kapak Fotoğrafı:
Radyo Dergisi'nin Mart 1942'de
yayınlanan sayısının kapak görseli