

## ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE ULUSAL KİMLİĞİN OPERA SAHNESİNDE İNŞASI: ÖZSOY

Namık Sinan TURAN<sup>1</sup>

### ÖZET

1930'ların Türkiye'sinde tarih ve dil tezleri yalnızca topluma yeni bir ruh ve dinamizm verecek bir ideoloji üretmek için kullanılmaz. Özellikle tarihsel temalar uluslararası ilişkilere ve gündeme uygun düşecek biçimde gösteri sanatları araçsallaştırılarak imaj yaratmanın unsuru haline gelir. Türk ve İran efsanelerinin manipüle edilerek Batı kaynaklı bir sanatla sunulması girişimi olan *Özsoy* bu açıdan önemli bir yere sahiptir. Rıza Şah'ın 1934'teki Türkiye ziyareti için hazırlanan ve temsil edilen bu eser Türk ve İran halkları arasında bir mitoloji birliği iddiasına dayanır. *Özsoy*, görünürde Firdevsi'nin *Şahname*'sinden yola çıkarak Türk ve İran halklarının karşılıklı ilişkilerine tarihsel ve lirik bir göndermedir. Bu makalede Erken Cumhuriyet'in tarih kurgusunun oluşumunda ve imaj tasarımında sanatın manipülasyon aracı olarak kullanımı tartışılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Ulusal Kimlik, Özsoy, Opera, Türkiye, İran

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü.

# **THE CONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITY AT THE OPERA STAGE IN THE EARLY REPUBLICAN ERA: *ÖZSOY***

## **ABSTRACT**

During the early 1930's, the Republican theme on history and literacy was not only employed for creating an ideological spirit and consciousness for the public but also was used as a material of propaganda in the form of performance arts that would visualize the modernist approach of the new Turkey to the international sphere. Therefore, Ozsoy is an important example as it represents the manipulation of Turkish and Persian legends presented in a western theme. Prepared and performed for Persian Shah's visit to Turkey in 1934, this art piece was meant to provide an image of a solitary union of Turkish and Persian mythologies. Ozsoy is basically a lyric historical reference to Turkish-Persian societal relations which is strongly influenced by Firdevsi's *Sahname*. This article aims to analyze the usage of performance arts as a political image maker through political manipulation of arts during the early Republican era.

**Key Words:** National Identity, *Özsoy*, Opera, Turkey, Iran

Müzik ve millî kimlikler arasında 19. yüzyılda kurulan güçlü bağ operayı gözde sanat formlarından biri yapmıştır. Opera sanatı bu dönemin Avrupa’da güçlü bir düşünme pratiğidir. Özellikle emperyal sistemlerin askerî yollarla fethedemediği yerleri kültürel olarak ele geçirebilmek için ve başka uluslarla ilgili klişeler yaratabilen bir pratik. Eserdeki kahramanın merkezinde yer aldığı hayalî bir dünyada öznenin emrinde olan resmî bir söylem yardımıyla diğerini zaptetme tutkusu operaya lirik bir sanat olmanın dışında anlamlar kazandırmıştır. İzleyicinin refleks ve taleplerinin ötesinde ona belli bir dünya görüşü ve sistematığının de aktarım biçimi olarak kurgulanan bu sanat, ulus devletler çağında millî kültürlerin inşasında önemli bir misyon üstlenecektir. Verdi’nin operaları İtalyan Birliğinin kültürel altyapısını oluştururken, Wagner’in dram sanatına verdiği yön Alman millî kimliğinin ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.<sup>2</sup> Opera, Macaristan’da da ulusal kimliğin üretiminde kullanılan sembollerin topluma aktarımında kullanılan araçlardan biridir. Devrimler çağında lirik sanat millî kimliklerin kültürel üretiminde araçsallaştırılmıştır.<sup>3</sup>

Türkiye’ye operanın gelişi Batılılaşma hareketinin kültürel yansıması olarak gerçekleşir. Tanzimat sonrasında İstanbul’da kurulan tiyatro salonları çoğunlukla yabancı temsil gruplarını ağırlarken, şehrin levantenleri ve seçkinler arasında operaya olan ilgi artar. Sultan Abdülaziz’in Wagner’in Bayreuth’da yaptırdığı opera binasına para yardımıyla bulunması, Sultan II. Abdülhamid’in sarayına ek bir opera binası inşa ettirmesi söz konusu ilginin dikkat çekici bir yansımasıdır.<sup>4</sup> Kişisel imajını kamuoyunda muhafazakar bir hükümdar olarak sunan hükümdarın zevk ve beğenisinin geleneksel müzikten değil Avrupa Klasik müziğinden, özellikle de operadan yana olduğu bilinmektedir.<sup>5</sup> Son dönem Osmanlı aydını için Batı müziği ve bilhassa opera, içinde yer almak istedikleri dünyanın bir yansımasıdır aynı

---

<sup>2</sup> Ateş Uslu, "Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı", *Sosyoloji Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2017, c. 37, s. 13-44, ayrıca bkz. Sidney Finkelstein, *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995.

<sup>3</sup> Linda Hutcheon-Michael Hutcheon, "Displacement and Anxiety: Empire and Opera", *Imperialism, Historical and Literary Investigations, 1500-1900*, Ed. Balachandra Rajan-Elizabeth Sauer, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 203-216, ayrıca bkz. Bilen Işıktaş, "Avrupa’da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, c. 8, s. 158-172, Ateş Uslu, "On Dokuzuncu Yüzyılda Opera: Bir İnceleme Çerçevesi", *Afşar Timuçin’e Armağan*, Ed., Veysel Ç., Aşkın, Z., Etik Yayınları, İstanbul 2010, s. 291-321.

<sup>4</sup> Operanın Türkiye’deki erken izleri için bkz. Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbul’unun İtalyan Operası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, Refik Ahmet Sevengil, *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969, Metin And, *Türkiye’de İtalyanlar ve İtalyan Sahnesinde Türkler*, Metis Yayınları, İstanbul 1989.

<sup>5</sup> Abdülhamid ve opera sanatına olan ilgisi için bkz. Ayşe Osmanoglu, *Babam Abdülhamid*, Güven Yayınları, İstanbul 1960, s. 68-69, ayrıca bkz. Namık Sinan Turan, "Opera Tutkunu Bir Sultan: II. Abdülhamid", *Evensel Kültür Dergisi*, Ocak 2012, sayı 241, s. 27-31.

zamanda.<sup>6</sup> Örneğin Ahmet Mithat Efendi için operadan az biraz anlamak görgülü bir insan sayılmak açısından önem taşımaktadır.<sup>7</sup>

Bununla birlikte Osmanlı son yüzyılında operayı resmî söylemin kültürel bir aktarım aracı olarak kullanma arayışına gidilmemiştir. Cumhuriyet döneminde ise ulus devletinin inşası, millî kimliğin üretilmesinde kültürel araçların önemini artırmıştır.<sup>8</sup> 1930'lu yıllardan itibaren millî müzik tartışmaları kamuoyunu meşgul ederken, millî bir operaya olan ihtiyaç da dile getirilmeye başlanmıştır. Resmî kültür politikalarını taşrada yaymak amacıyla kurulan Halkevleri'nin temsil şubeleri Kemalist ilkeleri yerleştirme konusunda çalışmalar yaparken burada çoğunlukla Cumhuriyet'in değerlerini ve lider kültürünü ön plana alan, ulus inşasına katkıda bulunan tiyatro eserlerine yer veriyordu.<sup>9</sup> Halkevleri ülke sathında faaliyet gösterirken dönemin ruhuna uygun olarak müzik konusunda da çalışmalar sürdürüyordu.<sup>10</sup> Örneğin Diyarbakır Halkevi'nde her hafta keman ve mandolin eşliğinde konserler veriliyor, ayrıca şehrin muhtelif yerlerine konulan hoparlör tesisatı vasıtasıyla hergün belli saatlerde müzik yayını yapılıyordu. 1935 yılında bir orkestra şubesi de açan şubede aynı yıl yirmibeş konser verilmiş ve bu konsere 7500 kişi katılmıştır. Şubedeki orkestra klasik parçalar çalmak suretiyle “Atatürk'ün işaret ettiği evrensel musikiyi Diyarbakır'da büyük bir muvaffakiyetle yaymaya çalışarak bu surette memleket kültürüne hizmet etmiştir.”<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> İmparatorluğun son yüzyılında, Tanzimat sonrası ortaya çıkan yeni bürokrasi ve siyasi elitler için Avrupa kültürünün sembolleri ve gündelik yaşamının birçok ögesi farklı anlamlar kazanacaktır. Batı müziğine yönelik algı da böyledir ama Osmanlı elitinin dinleme adabı ve ilgisi başta piyanist Liszt olmak üzere yolu İstanbul'dan geçen birçok icracının hayranlığını toplayacaktır. İlber Ortaylı, “Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumunu”, *Türk Siyasal Hayatının Gelişimi*, Ed. Ersin Kalaycıoğlu-Ali Yaşar Sarıbay, Beta Yayınları, İstanbul 1986, s. 76, ayrıca bu konuda bkz. Anna Grosser Rilke, *Avrupa Saraylarından Yıldız'a İstanbul'da Bir Hoş Sada*, çev. Deniz Banoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017, s. 149-156.

<sup>7</sup> “Bu opera terbiyesi ve bahusus diplomasininin cihat-ı nazikanesi acayip şeydir. Bu misillu ahvalde tiyatroya, muzikaya aşına çıkmamak vakia tamamıyla meayıpte addolunmazsa da her halde görgünün terbiyenin biraz noksanına hamlolunur.” Ahmet Mithat Efendi'nin bu konudaki yaklaşımı için bkz. Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 340.

<sup>8</sup> Bilen Işıktaş, “Musiki İnkılâbı'nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2016, c. 4, sayı 1, s. 1111-1126.

<sup>9</sup> Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sahnedeki: Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, ayrıca bkz. Namık Sinan Turan-Ayşegül Komsuoğlu, “Halkevleri Temsilleri ve Bir Ulusun İnşası”, *Bilgi ve Bellek*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Yaz 2008, c. 7, s. 88-114.

<sup>10</sup> Halkevleri Talimatnamesi'nin Güzel Sanatlar Şubesi'nin faaliyetlerini düzenleyen bölümün üçüncü maddesine göre “Beynelmilel modern musiki ile millî türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yeni musikide gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi ve teganni tarzını esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir.” deniliyordu. Beşinci maddede ise amaç şu şekilde izah ediliyordu: “Bütün halkın millî marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların millî tezahür günleri ile Halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindedir.” *Halkevleri Talimatnamesi*, CHP Yayınları, Ankara 1932, s. 6-7.

<sup>11</sup> Diğer bir yandan Güzel Sanatlar şubesi, modern ve millî musiki grupları oluşturarak köylüler arasında söylenen millî türkülerini derleyerek notaya almıştır. Orkestra dışında bu şube Halk Müziği kolu da kurarak konserler vermiştir. Ercan Çağlayan, *Cumhuriyet'in Diyarbakır'da Kimlik İnşası (1923-1950)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 218-219.

Opera, dönemin ruhuna uygun biçimde Batılılaşmanın araçlarından biri olarak düşünülmektedir.<sup>12</sup> Necip Asım'a göre Anadolu halk şarkı ve türkülerini toplamak, bundan hareketle millî operalar yaratmak gerekmektedir. Macarlar gibi millî bir müzik yaratmak için Macaristan'dan musiki âlimi getirmek zorunluluktur.<sup>13</sup> Mahmut Ragıp, "*Opera... Millî Opera... İşte Türk musikisinin herkesi birden kazanacak ilk kestirme yenilik yolu odur, o olacaktır. Bu bir zarurettir.*" Gazimihal'in zorunluluk olarak gördüğü millî opera meselesi 1930'dan itibaren *Türk Yurdu* gibi dergilerde dile getirilecek ve "*musiki sahasında yürüyeceği istikameti henüz yeni çizmeye başlayan memleketimizde senfonik konserler millî sanatı memlekete kazandırmak şerefini operaya terk etmelidir*" şeklinde yorumlara yer verilecektir. Viyolonist Bedri imzasıyla yayınlanan bir başka yazıda ise bütün uygar memleketlerde müziğin özellikle dramatik müziğin gelişimine vurgu yapılarak bir an evvel millî bir opera oluşturulması gereğine değinilmiştir.<sup>14</sup>

Erken Cumhuriyet döneminin "icad edilmiş gelenekleri" arasında operanın yeri dikkat çekicidir. Siyasal iktidarın ürettiği geleneklerin esas amacı geçmişle yaşanan an arasında bir köprü kurma ve kesintisiz bir süreklilik algısı oluşturulmaktadır. Hobsbawm'ın belirttiği gibi icad edilmiş geleneğin özgüllüğü, vurgulanan tarihsel sürekliliğin büyük ölçüde "yapay" ve "uydurma" olmasında yatmaktadır.<sup>15</sup> Siyasi seçkinler süreklilik algısını güçlendirmek, bireyi sistemle kaynaştırmak için üç yola başvurmuşlardır. Yeni kurumlar oluşturmak (festivaller, spor, sendikalar), yeni toplumsallaşma yöntemleri icat etmek (hiyerarşik eğitim sistemi ya da kraliyet törenleri) ve simgesel topluluklar (millet) yaratmak.<sup>16</sup> İdeolojik bir zemin ya da politik bir mesaj iletme, en yoğun olarak operada kendini gösterir. Eserlerde verilen üstü kapalı mesajların bir masal içinde ya da fantastik bir olay örgüsü dâhilinde işlendiği görülür.<sup>17</sup> Bu nedenle olsa gerek Avrupa klasik müziğinde kimlik kurgusu yapılırken opera bir lirik sanat olarak önemli bir yere sahiptir. Cumhuriyetin kurucu kadrosunda da benzer bir beklenti olduğu görülmektedir. Mustafa Kemal'in Sofya'da izlediği opera temsili sonrasında bu kültürel

---

<sup>12</sup> Namık Sinan Turan-Bilen Işıktaş, "The Deadlock of Nation State: The Problem of Nationalisation of Music during the Early Republican Era in Turkey", *Rast Müzikoloji Dergisi*, c. 3, sayı 2, 2015, s. 1085-1087.

<sup>13</sup> "Türk'ün müstakbel musikisi Garb musikisi namı altında tanıdığımız büyük ve âlemşümül musiki içinde bir nevi mahsus olarak tekâmül edecektir", Füsun Üstel, *Türk Ocakları 1912-1931*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997, s. 223-225.

<sup>14</sup> Erdoğan Okyay, *Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara. 2013, s. 52, ayrıca bkz. Viyolonist Bedri, "Opera ve Operaya Olan İhtiyacımız", *Türk Yurdu*, Mayıs 1930, c. 4, sayı 29, s. 31-32.

<sup>15</sup> Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (Ed.), *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, Agora Yayınları, İstanbul 2006, s. 2-3.

<sup>16</sup> Umur Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013, s. 144.

<sup>17</sup> Fırat Kutluk, *Müzik ve Politika*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 15.

hadiseyle Balkan Savaşları'ndaki yenilgi arasında bağ kurması medeniyet algısı açısından önemlidir.<sup>18</sup>

Ulus devlet inşası karmaşık eylemlere ve bunları resmileştirmeye yönelik siyasi düzenlemelere dayalıdır. Gellner'in işaret ettiği gibi ulus inşası en temelde kültürel bir yaratım sürecidir. Başka bir ifadeyle ulus oluşturulurken kültürü de biçimlendirilir. Dil, folklor ve müzik öncelikli olmak üzere topluluğun kimliğini ifade eden kültürel olgular iktidarlar tarafından öncelikli meseleler haline gelir.<sup>19</sup> Bu süreçte siyasal iktidarlar farklı kesimlerden gelen ancak aynı sınırlar içinde yaşayan bireyleri ortak referanslar üzerinden kolektif bir ulus olarak örgütlemeye çalışırlar. Orvar Löfgren'e göre söz konusu referans noktaları "bir ulusun tüm temsiliyet mirasının yer aldığı kimlik doğrulama listesiyle çözümlenebilecektir." Kimlik doğrulama listesi ulusun inşasındaki eylemlerin kontrol için gereklidir. Aynı standart kalıpları içeren söz konusu liste inşa edilen kolektif topluluğu diğerlerinden ayırır. Söz konusu listede ulusun geçmişinde ayrıcalıklı yere sahip olan kurucu atalar, ortak bir tarih, ulusal değerleri şahsında toplayan kahramanlar, ortak bir dil, kültürel bütünlüğü sembolize eden tarihî mekanlar, ulusun otantik görünümünü ifade eden folk unsurlar (kıyafet, sembolik hayvanlar vs) gibi *unique* objeler bulunur. Tüm bunlar kolektif bir ulus kültürü yaratmakta ve diğerleriyle farka işaret etmektedir.<sup>20</sup> Müziğin lirik temsilini ifade eden opera söz konusu kalıpları içermek ve yansıtmak açısından eşsiz bir kültürel destek anlamına gelmektedir.

1930'lu yıllar Türkiye'de yeni rejimin köklü politik ve toplumsal dönüşümlerinin, ekonomik ve kültürel politikaların yeniden gözden geçirileceği topluma bunları tam anlamıyla benimsetebilme konusunda yeni stratejilerin benimseneceği bir dönem olur. 1929 ekonomik krizi henüz dünya ekonomik sistemiyle bütünleşememiş olan Türkiye ekonomisi üzerinde Avrupa'daki gibi sarsıcı etkiler yaratmasa da olumsuz izler bırakır. Devrimlerin neden olduğu toplumsal travmaların izlerini silmeye yönelik projeler, özellikle kültürel planlama yoluyla topluma yeni bir form verme arayışları öne çıkar.<sup>21</sup> Aynı dönemde uluslararası sistemdeki gerilim hatları da Türkiye'ye diplomaside ihtiyatlı bir politika benimsemesi için baskıda bulunur. Revizyonist bloğun Akdeniz ve Balkanlardaki savaş sonrası statükoyu bozmaya

---

<sup>18</sup> Lord Kinross, *Atatürk: The Rebirth of a Nation*, Weidenfeld and Nicolson, London 1964, s. 60.

<sup>19</sup> Ernest Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı- G. Özdoğan, Hil Yayınları, İstanbul 2008, s. 19.

<sup>20</sup> Orvar Löfgren, "The Nationalization of Culture: Constructing Swedishness", *Studia Ethnologica*, vol. 3, 1991, s. 101-107.

<sup>21</sup> 1930'ların Türkiye'sinde devrimler ve toplumsal travma hakkında bkz. Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul 2017.

yönelik girişimleri Türkiye'nin dış politikasında güvenlik endişesiyle ittifaklar arayışını beraberinde getirir. Balkan Antantı ve Sadabat Paktı girişimleri bu arayışın sonucunda ortaya çıkacaktır. İran ile olan ilişkilerde de istikrar arayışı söz konusudur. 1926 yılında imzalanan *Dostluk Antlaşması*'nın ardından 1931'e kadar olan süreçte Ağrı ayaklanmasının da etkisiyle ilişkilerdeki gerilim Rıza Han'ın Şehişah oluşuyla yumuşamaya başlar. Türkiye ile İran arasında sorunsuz bir komşuluk ve işbirliğine yönelik temaslar sonucunda 1934 yılı yazında İran Şahının Türkiye'yi ziyareti gündeme gelir. Türkiye'de yaşanan devrim hareketleri kadar köklü olmasa da en azından toplumsal düzlemde bazı reformları hayat geçiren İran devlet başkanının resmî ziyareti iki ülke ilişkileri açısından olumlu gelişmelerin önünü açar.<sup>22</sup> Bununla birlikte Türkiye'deki siyasi seçkinler için bu ziyaret yeni fırsatlar oluşturacaktır.

1934 yılında İran Şahı Rıza Han'ın Türkiye ziyareti rejimin önderlerine yeni Cumhuriyet'in değerlerini konuklarına sunabilme imkânı sağlamıştı.<sup>23</sup> Bu amaçla Ahmet Adnan Saygun'a ısmarlanan Özsoy Operası millî operanın yaratılması konusundaki ilk adım olmuştu. Üç perdelik bu eserin librettosu bizzat Atatürk tarafından belirlendiği gibi konusu da tarihten alınmıştı. Türklerin Orta Asya'da başlayan ve Anadolu'da yeni bir devlet kurmalarına kadar uzanan tarihsel sürecin gelişimini ele alan Özsoy, Türk-İran halklarının kardeşliğini işliyordu.<sup>24</sup> Bu eserde 19. yüzyıl romantik akımının temeli olan ve Wagner'in son noktasına ulaştırdığı, dramın müzikle ifadesine<sup>25</sup> Saygun yeni bir boyut eklemiştir. Eserde vatan ve dayanışma gibi kavramlar sıklıkla ifade edilirken toplumun ilerlemesi için gerekli kaynakların kendi geçmişinde olduğuna göndermeler yapılmıştır. Burada dağılmış Türk boylarını birleştiren Hakan Feridun karakteri aslında, Osmanlı mirasından yeni bir ulusu birleştiren Mustafa Kemal Atatürk'ten başkası değildir.

24 Haziran 1934 tarihinde temsil edilen Özsoy, Türkiye ve İran halkları arasında hükümetler düzeyinde gerçekleştirilmeye çalışan dostluk ve işbirliğinin lirik bir aracı olarak

---

<sup>22</sup> Türk ve İran modernleşmelerinin 20. yüzyılın ilk yarısındaki deneyimlerinin karşılaştırılması için bkz. Touraj Atabaki (Ed.), *Devlet ve Maduniyet: Türkiye ve İran'da Modernleşme Toplum ve Devlet*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010, Celal Metin, *Emperyalist Çağda Modernleşme Türk Modernleşmesi ve İran 1800- 1941*, Phoenix Yayınları, Ankara 2011, Tolga Gürakar, *Türkiye ve İran: Gelenek, Çağdaşlaşma, Devrim*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2012.

<sup>23</sup> Hilal Akgül, "Rıza Han'ın Türkiye Ziyareti", *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul 2005, sayı 7, s. 1 – 42.

<sup>24</sup> Cumhuriyet'in ilk yıllarında ulusal kimliğin inşasında kullanılan tiyatro eserlerinde Orta Asya "mitsel bir geçmişin" başlıca mekânı olarak tasarlanıyordu. Yeni yurttaş kimliğinin bağları Osmanlı geçmişinden koparılırken icat edilen gelenek, milliyetçi ideoloji ile yeni bir bağ kuruyordu. Söz konusu bağın izi "Orta Asya Mit oyunları"nda açıkça görülmüyordu. Elif Çongur, *Ulusal Kimliği Tiyatro İle Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*, İmge Kitabevi, Ankara 2017, s. 100-121.

<sup>25</sup> Romantik akımın dram sanatıyla ilişkisi en yoğun biçimde Liszt ve Wagner'in yapıtlarından tespit edilebilir. Özellikle Wagner opera sanatında müziğin yanında dramatik ve görsel öğeleri eşit biçimde kullanarak yeni bir dönem başlatmıştır. Arnold Whittall, *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*, Thames and Hudson, London 1987, s. 81-109, Carolyn Abbate-Roger Parker, *A History of Opera*, Allen Lane, London 2012, s. 341-372.

tasarlanmıştır. Bu eserin hazırlanması bizzat Atatürk tarafından istenir. Dönemin Halkevleri bürosu başkanı Necip Ali (Küçüka), Münir Hayri (Egeli) aracılığıyla bu istek Ahmet Adnan Saygun'a iletilir. Opera için yeterli sayıda yetişmiş solistin olmaması önceleri Saygun'u endişelendirir. Orkestra ve sahnelemeyle ilgili de sorunlar bulunmaktadır. Saygun'a göre Atatürk iki nedenden dolayı bu eserin bestelenmesini istemiştir. İlk neden, iki ülke arasında sağlam bir dostluk kurulmasını istemesidir. Böylelikle yüzyıllar boyunca ayrı ideolojik kamplarda yer alan iki devletin din ve mezhep konularını bir yana iterek ilişkileri düzeltmek amaçlanmaktadır. Bunun için İranlıların ve Türklerin ana-baba bir, öz kardeş oldukları fikrini bir İran efsanesine dayalı olarak sunmak istemektedir. Böyle bir fikir resmî kabullerde protokol konuşmalarında da dile getirilebilirdi. Fakat müziğin gücü ve dramatik etkisi kadar heyecan uyandırmazdı. İkinci olaraksa Atatürk konuğuna göstereceği şehirler ve bir iki fabrika dışında İran'da olmayan yeni bir şey sunmak istiyordu. Bunun için tarihsel temalı bir sahne yapıtı çok orijinal bir fikir olabilirdi.<sup>26</sup> Ahmet Adnan Saygun eseri 1980 yılında tekrar gözden geçirerek temsile hazırladığında operanın amacını ve konusunu şöyle anlatacaktır:

“Anlaşıldığına göre Atatürk İran Şahı'nın ziyaretinden azami ölçüde faydalanmak ve Türkiye ile İran arasındaki siyasi münasebetleri müsbet bir yolda geliştirme esbabını hazırlamak istiyordu. Türkiye hakkında Şahda müsbet bir kanaat uyanmasına elbette ki Türk ordusu, yeni yeni yapılmakta olan fabrikalar, okullar, *ilh...* yardımcı olurdu. Ancak bütün bunlar, az çok farklı da olsa İran'da da vardı. Bu itibarla Şah için yeni ve şaşırtıcı şeyler olamazdı. Ayrıca Şah bütün bunlar karşısında kıskançlık duymasa bile '*neuter*' kalabilirdi. Hâlbuki, Atatürk, anladığıma göre, İran Şahının gönlünü elde etmek istiyor ve bunun için İranlılarda olan bir efsaneye dayanmak istiyordu. İşte bu maksatla Feridun Efsanesi üzerinde durmuş ve efsanedeki Tur'dan ve İraç'tan Türklerin ve İranlıların türediği tefsirine dayanarak konunun işlenmesini istemişti.”<sup>27</sup>

İsmarlanışında siyasi kaygıların belirleyici olduğu anlaşılan Özsoy Operasının hazırlıkları bizzat devlet erkânı tarafından dikkatle takip edilirken bazı zorluklarla başa çıkmak durumunda kalındığı görülür. Ankara'nın tek orkestrası olan Riyaset-i Cumhur Orkestrası şefi ve Musiki Muallim Mektebi'nin müdürü Zeki Üngör orkestrayı Saygun'a vermek istemeyince bu durum iki müzik adamı arasında sürtüşmeye neden olur. Sorun bir prova sırasında olaya bizzat tanık olan Atatürk tarafından çözülür ve Zeki Üngör görevinden uzaklaştırılarak Saygun'a başka bir orkestra kurması için görev verilir. Bunun üzerine İstanbul'da Cemal Reşit Rey'in kurduğu yaylı sazlar orkestrası Ankara'ya getirilir. Ankara'daki askerî bandoların nefesli ve vurmali çalgıları da bu topluluğa eklenir. Ankara Kız Lisesi, İsmet Paşa Kız

<sup>26</sup> Ahmet Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987, s. 41-42.

<sup>27</sup> Cem Aracı, *Ahmet Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 68-69.



Enstitüsü öğrencilerinden kadın sesleri ve Gazi Terbiye Enstitüsü Beden Terbiyesi öğrencilerinden erkek sesleri sağlanarak dört sesli bir koro kurulur. Seçilen öğrencilerin müzisyen olmaması elbette bir sorun oluşturmaktadır. Nota bilmeyen bu öğrencilere bir ayda müzikler öğretilir. Ankara’da böyle bir eseri temsil edecek sayıda solist bulunmaması nedeniyle İstanbul’dan Nimet Vahit ve Semiha Berksoy Hanımlar getirilir. Solist sıkıntısı nedeniyle Halil Bedii Yönetken’in yanı sıra Nurallah Taşkıran da iki ayrı role çıkmak zorunda kalır.<sup>28</sup> Bu kısıtlı süreçte sorunlarla boğuşmak zorunda kalan en önemli isim şüphesiz eserin bestecisi Saygun’dur.<sup>29</sup> Koronun nota bilmemesi, solistlerin çok kolay ve kendi itiyadlarına uygun yazılar istemeleri, eserin kopyası (partilerin çıkarılması) gibi meseleler Saygun’u gece gündüz çalışmaya iter. Kendi ifadesiyle gece herkes ayrıldıktan sonra Halkevi kütüphanesinde sabaha kadar koroları hazırlar, orkestra yazısını yazar ve etrafındaki beş koriste sayfa sayfa verir. Tüm bunların yanında deneyimsiz koristlerin kimi yerlerde zorlanmaları da Saygun’u müşkül durumda bırakır. Hatta eserde yer alan dua korosu koristler tarafından zor bulunduğu için Adnan Bey, bunun yerine Op. 3 *Ağıtları*’ndan birinin orkestra düzenlemesini yaparak onu çaldırmak durumunda kalır.<sup>30</sup>

Ankara’da resmî çevrelerde ve müzik camiasında bir hayli heyecan ve telaşa neden olduğu anlaşılan bu ilk ulusal operanın temsil hazırlıkları için adeta zamanla yarışılmıştır. Atatürk’ün hemen her aşamasında eserle yakından ilgilendiği anlaşılmaktadır. 12 Haziran 1934 günü, Ankara Halkevi sahnesindeki Özsoy provasından sonra beğenilerini dile getirmiş ve sanatkârları akşam yemeği için Çankaya Köşkü’ne davet etmiştir. Temsildeki Aysım rolü için seçilen Semiha Berksoy geceyi şu şekilde anlatmaktadır:

“Benden Özsoy’da oynadığım Aysım rolüden bir parça söylememi istediler. ‘Arzu ederseniz Butterfly operasından da söyleyeyim’ dedim. Ses makinesinin hazırlanmasını emrettiler. Piyanoda Nimet Vahit Hanım vardı. Konserden sonra bizi tebrik ettiler. Atatürk, Özsoy operası için “Bu bir inkılâp hareketidir. Ankara’da Özsoy’un temsili millî operamızın başlangıcı sayılmaktadır. Özsoy’un temsil edildiği gün millî sahne ve musiki hayatımızın bir dönüm noktası olacaktır” buyurmuşlardır.”<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Gülper Refiğ, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 6-7.

<sup>29</sup> Saygun’un o dönem yaşadığı stres ve özverili çalışması yaşamı boyunca dostlarına ve öğrencilerine anlattığı anılar arasında yer almıştır. Gülsün Onay hocasının bu ruh hâlini şöyle tasvir eder: “Özsoy Operası’nın hazırlık sürecinin nasıl kâbusa dönüştüğünü de anlatmıştı. Mustafa Kemal sürekli operaya gelip gelişmeleri adım adım kontrol edermiş. Saygun da eseri yetiştirebilmek için sabahlara kadar çalışmış. Mustafa Kemal’in eserin yetişmesi konusundaki baskısını hiç unutamamış. Onu memnun etmek bu eseri beğendirmek en büyük arzusuymuş. Günde iki saatlik uykuyla bir ay çalışmış. Kendisine verilen sorumluluğu en iyi şekilde yerine getirebilmek için büyük stres yaşamış.” *Anılardaki Adnan Saygun*, Ed. Serhan Yediğ, Pan Yayınları, İstanbul 2012, s. 140.

<sup>30</sup> Aracı, *age.*, s. 70.

<sup>31</sup> Dikmen Gürün (Ed), *Ateş Kuşu Semiha Berksoy*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2010,

Sonraki yıllarda Türk operasının öncü isimleri içinde yer alan, dramatik soprano sesiyle Strauss ve Wagner operalarında Avrupa’da da başarılı temsiller veren Semiha Berksoy, 14 Haziran 1934 tarihli mektubunda o gün provada ve Çankaya Köşkü’nde yaşananları babasına ayrıntılı biçimde anlatmayı ihmal etmemiştir:

“Benim Şeker İyi Kalpli Babacığım, 12 Haziran Salı gecesi siz evinizde rahat rahat uyurken kızınız Gazi hazretleriyle teşerrüf etti. Bakınız size bu heyecanlı hikâyeyi anlatayım. Salı günü Halkevi’nde saat üçte prova ettiğimiz bir esnada Gazi’nin geleceğinden ve bu işle yakinen alakadar olduğundan bahsettiler. Gazi geldi, locasından provayı seyretti. Hepimiz heyecan içindeydik. Giderken bravo diye bağırdı. Necip Ali Beyin sonradan getirdiği havadise nazaran Gazi hazretleri herkesi ayrı ayrı tebrik ettiğini söylemiş (...) [Köşkte yaşananlar hakkında] Sıramı bekledim. Nihayet büyük Gazi’nin eli bana da uzandı. Takdim edilirken bakamayacağımı sandığım gözlerinin içersine göstermiş olduğu tevazu ve hüsnü teveccühten cesaret alarak bakabildim. Sonra Afet Hanımefendiye takdim edildik... Sonra Nimet Vahit ve ben piyano ile şarkılar söyledik. Gazi hazretleri ve Afet Hanım... herkesi alkışlıyorlardı. Şükrü Kaya Bey benim Avrupa’ya gitmem lazım olduğunu söyledi. Sesimi plağa aldılar... Ertesi gün Necip Ali Bey bana akşam mevzubahis oldunuz, size Avrupa’ya göndereceğiz, dedi.”<sup>32</sup>

Türlü sorunlar ve eksikliklere rağmen bir ay gibi bir zamanda hem eserin bestelenmesi hem de prova ve hazırlıklar tamamlanabilmiştir. İlk temsil için koroyu Halil Bedii ve Saygun’un eşi Mediha Adnan (Boler) hazırlamış, dans ve koreografi işini ise Selim Sırrı (Tarcan) ve kızı Azade üstlenmişlerdir. Tüm bu hazırlıkların ardından 19 Haziran 1934’te Cumhuriyet’in ilk lirik dramı Atatürk, Şah ve davetliler önünde sergilenir.<sup>33</sup> Temsilden bir gün sonra *Vakit* gazetesinde çıkan haberde Şah Rıza’nın Ankara Halkevi’nde onuruna verilen konsere ve ardından Özsoy temsiline katıldığı bildiriliyor, kendisinin temsilleri çok beğendiği ve sanatçıları kutladığı aktarılıyordu.<sup>34</sup>

### **Opera Sahnesinde Ulusun Tarihini Aramak**

Cumhuriyet’in 30’lu yılları resmî Türk tarih tezinin şekillendiği yıllardır. Ulus devletin inşasında tarihin kurgulanması bu dönemde özellikle resmî kurumlar aracılığıyla yürütülmektedir. Dünya halklarının ve dillerin Türklerden türediğine yönelik *Güneş Dil Teorisi* tarihçiler arasında bölünmelere neden olmuştur. Bununla birlikte millî kimliğin kurgusunda tarih tüm taraflarca en önemli unsulardan biri olarak görülmektedir. Romantik milliyetçilikler, 18. yüzyıldan beri kökünü ve üslubunu tarihsellikte, tarihçilikte aramışlardır. Egemen uluslar

<sup>32</sup> Dikmen Gürün (Ed), *Ateş Kuşu Semiha Berksoy*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2010,

<sup>33</sup> Yılmaz Aydın, *Türkiye’nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 121-122.

<sup>34</sup> “Muhterem Misafirimiz Bu Akşam Ankara’dan İzmir’e Hareket Ediyorlar”, *Vakit*, 20 Haziran 1934, s. 1-2.

egemenliklerinin kaynağını ve meşruiyetini, esir uluslar ise özledikleri özgürlüklerinin gereğini ve haklılığını tarihlerinin verdiği misyonla açıklamak istemişlerdir.<sup>35</sup>

Erken Cumhuriyet'in tarih yazıcılığı ve tarihi ulusal temelli bir paradigma üzerinden inşa etme arayışı aslında 19. yüzyılda Avrupa merkezli hakim oryantalist söyleme de bir karşı çıkıştı. Şarkiyat sahasının Arap ve İran başta gelmek üzere İslam uygarlığı hakkında meydana getirdiği gösterişli birikim ve katkıların yanında Müslüman dünyayı periferileştirme ve tarihin öznesi değil de nesnesi, durağan-egzotik bir ögesi olarak gösterme çabaları Türklerle ilgili olan yaklaşımlara da sirayet etmiştir. Şark Meselesi kapsamında Avrupalı zihnin Türklere bakışı uygarlık yaratmaktan çok askerî güçleriyle onları tahrip etmiş barbar bir halk olduğu şeklindeydi. Leon Cahun gibi eski Türkler üzerine çalışan uzmanlar ya da kendisini erken Osmanlıların siyasi başarılarının sırrını çözmeye adanmış H. Adam Gibbons gibi araştırmacılar için Türkler hep askerî açıdan vasıflı, iyi organizasyon yeteneği olan, savaşçı ancak yüksek bir uygarlığa sahip olmayan halklar olarak sunulmaktaydı.<sup>36</sup> Türkler arasında II. Meşrutiyet'ten beri gelişmekte olan milliyetçilik ideolojisi buna karşı tepkisel bir anlayışla hareket ederek Osmanlılardan önce de Türklerin tarih sahnesinde yer aldığına, edebiyat ve kültüre katkıları olduğuna yönelik bir söylem ortaya koydu. Ziya Gökalp, Yusuf Akçura ve Köprülüzade Mehmed Fuad çizgisi bu ideolojik ve entelektüel okumasının izdüşümünü temsil ediyordu. Böylelikle eski Türklere ve Osmanlı öncesi Türk tarihine yönelik bir ilginin geliştiği görülüyordu.<sup>37</sup> II. Meşrutiyet'in kültürel ikliminde yetişmiş olan Cumhuriyet'in kurucu kadroları da bu havadan bir hayli etkilenmişlerdi. 1930'lu yılların hemen başlarında tarih ve dil konusunda kurumsallaşma arayışları, resmî bir söylemin biçimlenişi, bunun ders müfredatlarına ve bilimsel kongrelere kadar sirayet etmesi şaşırtıcı değildi.<sup>38</sup> Tekeli'nin de vurguladığı gibi modernite ile birlikte dünyada yerel ve geleneksel bağlar zayıflayıp soyut bir ulusal sadakat ve bağlılık duygusu güçlendikçe ulusal kimliklerin üretilmesinde tarih çok etkili bir araç olarak

---

<sup>35</sup> Millî kimlik ve tarihsel referansların icadı konusunda bkz. Büşra Ersanlı, *İktidar ve Tarih Türkiye'de Resmî Tarih Tezinin Oluşumu 1929-1937*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, İlber Ortaylı, "Atatürk Devrinde Türkiye'de Tarihçilik Üzerine Bazı Gözlemler", *Gelenekten Geleceğe*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 110.

<sup>36</sup> Leon Cahun, *Introduction Prehistoire De L'Asiatic Turcs At Mongols Des Origines*, Armand Colin, Paris 1896, H. Adam Gibbons, *The Foundation of the Ottoman Empire*, The Century Co., New York 1916. Bu eserin Türkçe çevirisi Ragıp Hulusi tarafından yapılmıştır. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu*, Türkiyet Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1928.

<sup>37</sup> Örneğin dönemin en önemli Türkçü yayınlarından *Türk Yurdu* incelendiğinde ilk görülen husus, Türklere, Osmanlılık dışında ulusal bir kimlik verme gayretidir. Dergi "Osmanlı bayrağı altında şuursuz bir hayat geçirmekte olan Türklere" böyle bir şuuru kazandırmayı birinci amacı olarak ortaya koymaktadır. Türkçü yazarlar arasındaki bu eğilim dönemin Osmanlılık taraftarı yazarlardan onların "Cengiz Hastalığı" verilen bir hastalığa yakalandıkları yolunda eleştiriler alıyorlarsa da imparatorluğun Türk unsuru içinde büyük bir heyecan yarattığı görülüyordu. Bu konuda bkz. M. Şükrü Hanioglu, "Türkçülük", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, c. 5, s. 1397.

<sup>38</sup> Dil ve tarih konusunda Cumhuriyet dönemi resmî söylemi ve ulusçuluk arasındaki ilişki açısından bkz. Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, çev. Ali Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998, Hüseyin Sadoğlu, *Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003.

kullanılmıştı. Böylelikle ulusal ve tarihî önderleri mistifiye eden resmî tarihler ortaya çıkmıştı. Resmî tarihler gerçeği yansıtmasa bile zamanla kendileri gerçeğin yerini almışlardı.<sup>39</sup> “Çok defa tarih her millet için yeniden kurgulanıyor ve efsaneler, rivayetler ve çoğunlukla başka toplumlardan alınıp halk muhayyilesinde içselleştirilmiş masallar, profesyonel uzmanlarca tarihin bir parçası haline getiriliyordu. Artan arkeolojik, filolojik, antropolojik ve linguistik çalışmalar her millet kendi kurguladıkları tarihin meşruiyeti için geniş imkânlar bahşetmişti.”<sup>40</sup>

Erken Cumhuriyet döneminde tarih bir manipülasyon aracı haline gelirken aslında aynı süreci yaşayan bir çok ülkeyle benzer bir kaderi de paylaşıyordu. Ders kitaplarında ve dönemin yazınında Türklerin askerlik kadar, idarede kültürde, edebiyat ve güzel sanatlarda da dünya milletleri içinde önde yer alan uygar bir halk olduğu vurgulanmakta; eski Türk tarihinin siyasi ve toplumsal yapısından modern Türkiye’ye referanslar üretilmekteydi. Din devlet ilişkileri, laiklik, kadın erkek eşitliği, kadının toplumsal hayattaki konumu sürekli olarak eski Türklerdeki yapıyla ilişkilendirilmeye çalışılmakta, tarihî köklerle bağ kurulmaya çalışılmaktaydı.<sup>41</sup> Böylelikle antropolojik verileri de kimi zaman yanlı yorumlayacak biçimde Türklerin Asya’lı kökleri kutsallaştırılmakta ve Araplar da dahil dünya milletlerinin kökenlerinin Türklere dayandığı şeklinde bir ön kabul ilan edilmekteydi.<sup>42</sup>

Ulusa geçmiş inşa etme arayışı tarih yazımını politik kaygılarla araçsallaştırırken topluma doktrin aşılama sürecinin bir sonucu olarak tiyatro ve müzik gibi dram ve lirik sanatlar da siyasi hedefler doğrultusunda biçimlenmiştir. Cumhuriyet’in ilk döneminde tiyatro eserlerine dair yapılmış bir çalışmada da ortaya konduğu üzere tiyatro metinlerinde Asya, Türklerin anayurdu olarak resmedilirken, buradan hareket eden Türklerin dünyaya medeniyet yaydığı fikri aşılarmaya çalışılmıştır. 1932 yılından sonra Atatürk’ün tarih tezini destekleyici

---

<sup>39</sup> İlhan Tekeli, “Küreselleşen Dünyada Tarih Öğretiminin Amaçları Ne Olabilir?”, *Tarih Öğretimi ve Ders Kitapları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2007, s. 35-36.

<sup>40</sup> Söz konusu sürecin Türk ve İran modernleşmesi açısından karşılaştırmalı olarak incelendiği bir çalışma için bkz. Celal Metin, *Emperyalist Çağda Modernleşme: Türk Modernleşmesi ve İran (1800-1941)*, Phoenix Yayınları, Ankara 2011, s. 309.

<sup>41</sup> Cumhuriyet ve tarih yazıcılığının kökleri yeniden üretme ve yorumlama konusundaki ilişkinin Köprülü örneği üzerinden incelendiği bir çalışma için bkz. Halil Berktaş, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuad Köprülü*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983, s. 47-62.

<sup>42</sup> Zafer Çetin, “Tales of Past, Present, and Future: Mythmaking and Nationalist Discourse in Turkish Politics”, *Journal of Muslim Minority Affairs*, vol. 24, s. 348, ayrıca bkz. Zafer Toprak, *Darvin’den Dersim’e Cumhuriyet ve Antropoloji*, Doğan Kitaplar, İstanbul 2014.

tiyatro eserleri artarken 1923-1950 arası dönemde yapılan siyasi içerikli tiyatro sayısı Meşrutiyet döneminde yazılanların sayıca üzerine çıkmış 38'e ulaşmıştır.<sup>43</sup>

Özsoy'un librettosunda dönemin tarih yaklaşımının izleri açıkça görülmektedir. 3 perde ve 12 tablo olarak planlanan librettoyu Münir Hayri yazmış, konunun ayrıntıları Atatürk tarafından belirlenmiştir. Şah'ı etkilemek amacıyla hazırlanan eserin içinde kullanılan simgeler Türk ve İran mitolojisindeki major simgelerle uyuşur niteliktedir. Şah Rıza Pehlevi döneminde İran ulusal uyanışı sırasında İran mitolojisine yönelik vurgular burada da göze çarpar. Birinci perdenin konusu Firdevsi'den antik Pers mitolojisine dek uzanan bir mit geleneğinin içinden seçilerek, Orta Asya mitolojisinden alınan öğelerle karıştırılmak suretiyle oluşturulmuştur. Burada Firdevsi'nin *Şahname*'sinde işlenen bir mitolojik öykü kullanılır.<sup>44</sup> İran mitolojisinde insanlığın doğuşu, karanlıkla aydınlığın savaşı ve sonunda aydınlığın galip gelmesi vardır. İnsanlığa musallat olan karanlık, Dahhak adıyla nitelenmiştir.<sup>45</sup> Ne var ki kötülükleri yüzyıllarca süren Dahhak'ı, Türk ve İran mitolojisinde ayrı ayrı adlarla anılan bir kahraman (Gave, Bozkurt) yenmeyi başarmıştır. Yeniden aydınlığa kavuşan insanlar ise Feridun adlı bir Bey seçmişlerdir. Feridun'un üç oğlu olmuş: Tur, İraç, Selm. Tur, Asya'daki Turani'lere ata olmuş, İraç, İran'da kalarak İrani'lere ced olmuş, Selim ise batıya giderek Avrupa arilerine baba olmuş. Özsoy'da librettist, mitolojik hikâyenin Tur ile İraç kısmını genişletmiştir.<sup>46</sup> Bununla birlikte olaylar örgüsü *Şahname*'deki halinden farklılaştırılmıştır. Firdevsi'nin metninde Tur ve Selm, Feridun'un İran'ı İraç'a vermesine kızarak İraç'ı öldürmüşlerdir.<sup>47</sup> Efsaneye göre bu yaptıklarının sonucunda da azap çekerek öleceklerdir.<sup>48</sup>

Ozan'ın konuşmasıyla başlayan ikinci perdede ikiz bebekler olan Tur ve İraç üç defa el ele vermişlerdir. Böylelikle ilkinde ilk medeniyet, ikincisinde ilkçağ uygarlığı, üçüncüsünde ise

---

<sup>43</sup> Müzeyyen Buttanrı, "Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihî Tiyatro Eserlerine Yansıması", *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, sayı 2, s. 26-30 ayrıca bkz. Abdullah Şengül, *Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro*, Alp Yayınları, Ankara 2008.

<sup>44</sup> Doğu edebiyatında Firdevsi ve eserinin yeri için bkz. Ahmed Ateş, "Şahname'nin Yazılış Tarihi ve Firdevsi'nin Sultan Mahmud'a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında", *Bellekten*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Nisan 1954, c. 18, sayı 70, s. 159-178. Ayrıca bkz. Hellmut Ritter, *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, çev. Mehmet Kanar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 54-55.

<sup>45</sup> Nimet Yıldırım, *İran Edebiyatı: Başlangıçtan İslamiyet'e Kadar*, Pinhan Yayınları, İstanbul 2017, s. 202-203.

<sup>46</sup> Cevad Memduh Altar, *Opera Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, c. 4, s. 244-245.

<sup>47</sup> Özsoy'un ilham aldığı Firdevsi'nin *Şahname*'sinde İranlılar; iyiler, yiğitler, güçlüler, düzen ve doğruluk taraftarları olarak tanıtılırken; Turanlılar kötülük kaynağı, kötü yaradılışı, hileci, despot, yıkıcı karanlık güçlere tapan savaş yanlısı ve yol kesici nitelendirmeleriyle anılırlar. Yıldırım, *age.*, 2017, s. 208.

<sup>48</sup> Turanlılar ile İranlılar'ı efsanevi İran hükümdarlarından Feridun'un oğullarından Tur ve İraç'ın soyundan getirmek suretiyle bu iki halkı kardeş sayan Firdevsi *Şahname*'de Gazneli Mahmud'u göklere çıkarır ve Keyani (hükümdarlar) tahtının gerçek varisi ve şahı sayar. Firdevsi [Filozof-ı Şehir Hâkim Ebu El-Kasım Firdevsi], *Şahname*, çev. Necati Lugal, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2009, aynı metnin bir başka ve Lugal'in dâhil etmediği bölümlerle çevirisi için bkz. *Şahname II*, çev. Nimet Yıldırım, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2016.

Türklerle İranlıların kurduğu İslam medeniyeti kurulur. Ancak bu uygarlıkların ardından kara günler gelir. Tur ve İraç 1918 yılının karanlık günlerine erişirler. Bu sırada Köse Ağa adlı bir beyin yönettiği bir köy sahnesi belirir. Köse Ağa, güzel kızı Ayşım'ı satmak istemektedir. Ayşım ise köyün hocasının oğlu Mehmet'e aşiktir. Böyle bir tablo içinde yaşlı bir adam kılığında köye gelen Ahriman, Mehmet'in babasının Tur olduğunu öğrenir. Ona tekrar zulmeder. Tur bu zorlamalara dayanamaz ve Ahriman'a değnek vurur. Bunu gören bir köylü Tur'a lanet okur. Aynı sırada bir askerin ülkeyi kurtarmak istediği duyulur. Köyün ahalisi bu askerin arkasından gitmeye karar verir. Bu komutanın Mustafa Kemal olduğunu öğrenen Tur'un ak düşmüş olan sakalları dökülür ve yeniden gençliğine kavuşur. Artık genç bir adam olan Tur, Mustafa Kemal'in askerî olarak savaşa katılmaya karar verir.

Eserin son perdesinde Lozan Antlaşması imzalanmıştır. Ahalinin mutlu olmasına karşılık Ayşım mutlu değildir. Bunun nedeni babası Köse Ağa'nın kasabada istenmemesidir. Savaş sonrası kasabaya dönen ve Köse Ağa'nın evini kiralayan Tur, Ahriman'ı görür ve savaşın henüz bitmediğini zaferlerin devam edeceğini bildirir. Son perdenin son tablosunda on yıl sonrasına gidilir ve bir fabrika belirir. Bunun önünde işçiler şarkılar söylemektedir. Kasabaya 10. yıl anıtı dikilecektir ve bu anıtın mühendisi Mehmet'tir. Ayşım artık Mehmet'i affetmiştir ve kendilerini yeniden birleştiren Mustafa Kemal'e minnet duymaktadır. Bu sırada kardeşi İraç'ı aramaya çıkan Tur Ahrimanla son mücadelesinde de galip gelir ve kardeşine kavuşur. Oyun bu kavuşmanın ardından mutlu bir tabloyla sona erer.<sup>49</sup>

### **Özsoy ve Öz Tarih'in Kurgusu**

Türk tarih tezinin resmî düzlemde şekillendiği bir tarihsel aşamada hazırlanan librettonun içeriğinde dönemin ruhu hissedilir. Kendisini vatan aşığı ozan olarak sunan anlatıcı öz tarihi naklettiğini ifade ederek söze başlar.

“...Ben vatan yavuklusu ozanım,  
Öz tarihi söylerim, olmuşu naklederim.  
İşte böyle beylerim.”

---

<sup>49</sup> Adnan Saygun eseri 1981'de tekrar gözden geçirip yeni bir temsil için hazırlarken dönemin tarihî koşulları ve politik gelişmeleri ışığında hazırlanmış olan ikinci ve üçüncü perdeleri çıkarmış ve efsaneye daha uygun gördüğü ilk perdeyi dikkate almıştır. Şefik Kahramankaptan, *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*, Seveda-Cenap Alp Vakfı Yayınları, Ankara 2006, s. 24 vd.

Burada yapılan öz yurt, öz tarih vurgusu bilhassa önemlidir.<sup>50</sup> Türklerin anayurdunun Mezopotamya değil Orta Asya olduğu ve Türklerin buradan dünyanın farklı yerlerine dağılarak yeni uygarlıklar yarattığı iddiasına açık bir gönderme olan bu durum Atatürk'ün "Hakikat Nerede?" başlıklı şiirinde ifade ettiği "...Asya'nın ortasında Oğuz oğulları/ Avrupa'nın Alp'lerinde Oğuz torunları" mısraıyla örtüşür niteliktedir. Afet İnan'ın Orta Asya'yı uygarlığın beşiği olarak sunan yorumlarının izlerine eserde rastlanır. Böylelikle Avrupa'ya göre çok daha köklü bir tarihsel geçmiş ve uygarlık sürecine işaret edilir. Türk tarih tezine göre Türkler Yontma Taş Devrini MÖ 12000 sene evvel geçirmişlerdir. Oysa Avrupalılar bu devri 5000 sene sonra yaşayabilmişlerdir. Avrupalılar hâlen mağaralarda barınırken Türk ırkı Çin, Hint, Sümer, Elam, Mısır, Akdeniz ve Roma gibi birçok uygarlığın temelini atmış ve birçok yenilikler bulmuştur. Söz konusu vurgu librettoda şu şekildedir:

"...Asırlar geçti böyle, tarih önünde boy boy.  
Bakın size söyliyim, nasıl doğdu büyük soy.  
Gözünüzü yumunuz, gönlüm sizi kavrasın.  
Kırk bin yıl eskideyiz, gözlerinizi açın!"<sup>51</sup>

Afet İnan'ın ilk defa 1928 yılında dile getirdiği ve sonraki dönemde sıkça tartışılacak olan Brakisefal soy tezi de Özsoy'da kullanılır. Buna göre Orta Asya'da yaşayan Türkleri dünyanın diğer bölgelerindeki halklardan ayıran ve daha erken devirlerde medeni bir seviyeye getiren gerçeklik Brakisefal soya mensup olmalarıdır. İlk iki tarih kongresinde bu tez tartışılmış ve taraftar bulmuştur. Özsoy'da bu durum "Tarih diyor ki bize! Medeniyet ırmağı/ Brakisefal soyda buldu özlü kaynağı" biçiminde tekrarlanmaktadır.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Türklerin öz yurdu başka bir ifadeyle köklerin barındığı ana yurt tartışması dönemin gündemindedir. 1930 yılında *Türk Tarihinin Ana Hatları* adıyla basılan ve yazarları arasında Afet İnan, Mehmet Tevfik, Samih Rifat, Yusuf Akçura, Dr. Reşid Galip, Sadri Maksudi, Hasan Cemil, Şemseddin Vasıf, Yusuf Ziya gibi isimlerin de yer aldığı eserde bunun izleri çok açık görülmektedir. Kitap Kemalist yönetimin resmî tarih görüşünün bir manifestosu sayılabilir. Burada E. Renan ve Joseph Halevy gibi yazarların bütün medeniyetlerin ilk kurucularının Sami ırkı olduğu şeklindeki görüşlerine karşı çıkılmakta ve medeniyetin Orta Asya'dan yani Türklerin ana yurdu olan topraklardan dünyaya yayıldığı ileri sürülmektedir. Türklerin tarihi "on bir bin yıllık göğüs kabartan ve alın yükselten bir geçmiş" olarak tanımlanmaktadır. *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1999, s. 66-71.

<sup>51</sup> Erol Işıldak, *Adnan Saygun'un Özsoy Operasının Yayılmacı Teoriler Işığında Ele Alınması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016, s. 36-37.

<sup>52</sup> Söz konusu tez insanlık tarihini Brakisefal ve Dolikesefal olmak üzere iki ırkın gelişimiyle beraber okumaktadır. Özsoy'da "...Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Yayla, Medeniyete girdi bakın bu büyük soyla" sözleriyle bahsettiğimiz bu ırkın diğer ırlardan üstün olduğu ve onları etkilediği açıklanmıştır. "Mezolitik ve Neolitik dönemlerdeki bu iki ırk; Çin'de, Hindistan'da, Ön Asya'da, Mısır'da ve özellikle Avrupa'da karışmaya başlamıştır. 1896'da Fransa'da toplanan neolitik devre ait 668 kafatasından %58'i dolikesefal, %21'i brakisefal ve %21'i ise mezosefal ırk olarak tespit edilmiştir. Bütün bu verilerin çerçevesinde Paleolitik devirde Avrupa'da hâkim olan dolikesefaller, brakisefallerin istilasına uğramış ve Alp Adamı (Homo-Alpinus) adı verilen bu ırkın Avrupa'ya Orta Asya'dan geldiği öne sürülmüştür. Afet İnan'ın doktora hocası olan Pittard'a göre bu Neolitik brakisefallerin Asya'dan geldiği düşünülecek olursa, bahsi geçen brakisefallerin sarı ırka mensup olduğu düşünülemezdi. İddialar bu yönde önem arz ediyordu, çünkü Orta Asya'dan göç eden bu brakisefal insanların Türk olduğu savunulacak ve bu sayede Türklerin sarı ırdan olduğu tezi de çürütülmüş olacaktı." Işıldak, *age.*, s. 39, ayrıca bkz. Toprak, *age.*, s. 23.

Metnin içeriğinde tarihsel geçmiş yaşanan çağın gerçeklikleriyle ilişkilendirilmektedir. Kırk bin yıl öncesine dönülerek başlatılan hikâyede Tanrı'ya yakaran koro o devirde sanki rasyonalize edilmiş bir tektanrı kavramı varmış gibi bir hava yaratmaktadır. Doğaüstü güçlere sahip felekler ile baş şaman mistik güçlerdir. Eserin sonuna doğru ortaya çıkan Ahriman şeytan kavramıyla özdeşleştirilmektedir. Böylelikle halihazırdaki inanç sistemiyle örtüşen bir kurgu yapılmaktadır. Koronun hakana hitabı da aynı standartlığı sergiler: “Çok yaşa”, “sen başımızda varol” şeklinde klasik ifadeler sürekli tekrarlanır. Feridun'un beyleri yanıtlarken kullandığı ifade, “size seçtiğimiz bey özyürekten selamlar” ise kuşkusuz cumhuriyet ve cumhurbaşkanlığı gibi kavramlara yapılan göndermedir. Bu tür alegorizasyonlar Egeli ve Atatürk'ün bir sonraki ortak çalışması Bayönder'de de bulunmaktadır.<sup>53</sup>

Özsoy'un birinci perdesi bir ozanın, Feridun'un ülkesinin tasvirine yaptığı bir monologla başlar. Ozan eski Türklerde toplumsal yaşamda önemli rolü olan, hemen her türlü toplantıda yer alan bir aktördür.<sup>54</sup>

“Ey beni dinleyenler, ey karşımdaki erler,  
Tanır mısınız beni? Bana öz Ozan derler.  
Benim sesim haykırır, fakat sazım ağlamaz.  
Gönlüm doğruyu duyar, boşa umut bağlamaz.  
Ben ne puta tutgunum, ne de yara vurgunum,  
Ne bir sevgi bilirim, ne didara vurgunum.  
Ne koşmaya inanır, ne bir süs ararım.  
Ne bir sevgili tanır, ne de bir yarı sorarım.  
Elimde destanımla yalnız hakka bakarım.  
Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.  
Gönlü açık olanlar beni elbet severler.  
Tanıdınız mı beni?... bana öz Ozan derler.”<sup>55</sup>

Türkiye'nin yaşadığı toplumsal ve kültürel dönüşümlerin izlerine bu eserde rastlanması onun aynı zamanda hangi beklentilerle tasarlandığının işaretidir. 1930 yılı toplumsal açıdan çarpıcı bir gelişmeye sahne olmuştur. Türk kadını mahalli seçimlerde seçme hakkını

---

<sup>53</sup> Emre Yalçın, “Cumhuriyet Döneminin İlk Lirik Sahne Eseri: Özsoy Operası”, *Toplumsal Tarih*, Aralık 1995, c. 4, sayı 24, s. 42-43.

<sup>54</sup> Eski Türklerde ozan hakkında bkz. Kâşgarlı Mahmûd, *Dîvânü Lugâti't-Türk*, haz. Seçkin Erdi- Serap Tuğba Yurtsever, İstanbul 2005, s. 367, Köprülüzade, Mehmed Fuad, “Dede Korkut kitabına ait notlar III Ozan”, *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, 1932, c. 1, sayı 2, s.133-140, agy., *Edebiyat Araştırmaları I*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 129-140 ve *Türk Saz Şairleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 23-51.

<sup>55</sup> Aracı, *age.*, s. 69.



kazanmıştır. 5 Aralık 1934 tarihinde ise seçme ve seçilme hakkını bütünüyle edinecektir.<sup>56</sup> Aynı yıl bu olayın gerçekleşmesinden birkaç ay önce sergilenen bir lirik dramda kadına yönelik vurgu özellikle önemlidir. Ancak burada yapılan gönderme eski Türk toplumunda kadının yerine işaret etmekteyken aynı zamanda geleneksel bir role de indirgemektedir. Şüphesiz bu Türk modernleşmesinin kadın algısıyla yakından ilgilidir.<sup>57</sup> Örneğin doğum sahnesini izleyen tabloda Hatun'un çocuklarıyla birlikte tören yerine gelmesi İslam öncesi dönemde Türk kadınının toplumsal konumuna yönelik söylemlerin tasviridir. Burada Türk ve İran mitolojilerinin *basilica arketipleri* açıkça kullanılır. Hatun'un aryaşının son dizesi dikkat çekicidir. “Kadına annelik vatanseverliktir bey...” Buradan da anlaşılacağı gibi kadın toplum içinde yer almıştır ancak asli vazifelerini de unutmamalıdır. Annelik kadının rasyonel söyleminin yanında erkeğin ağzından da mistik düzeyde kutsanmaktadır.

“Kadın anne olunca feleğin ömrü uzar  
Yerler göğe yaklaşır, nurlar yerleri sular  
Bugün senin ününü haykırmak istiyorum, haykırmak...”

Kadına buradaki bakış yararcı/modernist bir yaklaşımla kadının başkaları için var olan fedarkâr ve tamamlayıcı bir unsur olması biçimindedir. Bu tavır aynı zamanda kadınların erkeklere sadakatini millî davaya bağlılıkla eşdeğer gören “millici” edebiyatın da bir özelliğidir. Her durumda kadın “ana” ve sadık “eş” olarak, kendi başına ve kendisi için bir varlık olarak değil, erkek için bir varlık olarak görülür.<sup>58</sup>

Seküler bir ulus devlet projesinin kültürel söylemini Özsoy'da görmek mümkündür. Perde açıldığında sahnede beliren Ozan'ın tiradı Atatürk'ün ulus, din ve devlet konusundaki görüşlerine ışık tutacak niteliktedir. “*Ben ne puta taparım, ne de yare vurgunum/ Elimde destanımla, yalnız hakka bakarım*” dizelerinde Asya Türklerinin eski inancı, Şamanlıktan İslam'a geçiş anlatılmaktadır. Tiradın devamında, yeni ulusun kültür yapısının Doğu'dan ya da Batı'dan değil kendi kültüründen alınacağına bir gönderme vardır.

---

<sup>56</sup> Türkiye'de Tek Parti Dönemi'nde kadın tartışmaları ve medeni haklar konusunda bkz. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin Kadınlar Halk Fırkası Kadın Birliği*, Metis Yayınları, İstanbul 2003, Ayşegül Yaraman, *Türkiye'de Kadınların Siyasal Temsili 1935-1999*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1999.

<sup>57</sup> Berktaş, bu durumun Meşrutiyet döneminden beri varlığına işaret eder. Buna göre okumuş erkekler dahi bir yandan kadınların toplumsal konumlarının gelişmesini isterken diğer yandan bunun sınırları konusunda hassas davranmaktadırlar. O nedenle kadının sahip olacağı hakların yanında fedakâr eş konumundan vazgeçmemeleri ve başka mevcutlar için yaratılmış olduklarını unutmamaları istenmektedir. Fatmagül Berktaş, “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Özneleri, Simgeleri, Küskünleri: Kadınlar”, söyleşi: Ece Zerman, *Toplumsal Tarih*, Ekim 2008, sayı 178, s. 41-42.

<sup>58</sup> Fatmagül Berktaş, “Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 157.

“Ben, ne Homeros gibi; hayalî yavuzlar,  
Tanrılarla sevişen kızcağızları anlatmaktan hoşlanır  
Ne de Fin’lerin, Kalavala’sı gibi,  
insanlarla, cinlerin, dögüşünü süslerim  
hayal enginlerinde  
Ben Firdevsi değilim  
Kendi dar anlayışından, güzel renkli savaşlar yaratıp,  
ininde uyuyan arslanları kamçılımam  
Ben vatan yavuklusu ozanım  
Öz tarihi söylerim, olmuşu iletirim”

Atatürk’ün görüşleri doğrultusunda kaleme alınan eserde iman ve vatan yeni ulusun iki ana unsurudur. Toplumun ilerlemesi ve çağdaşlaşması kendi özkaynaklarıyla olacaktır. Tarih bu konuda hareket noktasıdır.

“Tarih diyor ki bize, Uygarlıklar ırmağı brakisefal soyda buldu, ölü kaynağı  
Bu soy, Asya’dan çıktı, dört bir yana dağıldı  
Bu tarih, yükselişin başlangıcı sayıldı.  
Avrupa, Anadolu, İran ve ortayayla uygarlığa girdi  
Bakın, bu büyük soyla zaman durur mu?  
Sakın, zaman durur sanma, duran düşer ilerden başkasına inanma”

Erken Cumhuriyet’in ideolojik ve sosyokültürel alandaki reformlarının Özsoy’da en belirgin olduğu noktalardan biri de dinin toplum ve devlet arasındaki örgütleniş biçimi, özellikle de laikliktir. Dinin yalnızca geleneksel toplumsal kültürün değil Osmanlı resmî ideolojisinin de önemli referanslarından biri olduğu bir monarşiden halk egemenliğine dayalı, laik bir rejime geçiş sürecinde laiklik; dinin siyasi alandan dışlanması ve bireyin vicdanıyla ilgili bir olgu olarak yorumlanması Cumhuriyet’in önemli devrimlerinden biridir. Tanzimat’tan beri gelişmekte olan yeni siyasi kültür dine en azından siyasi alanda daha az atıf yaparken modernleşmenin bir sonucu olarak laikliğin gelişiminin erken evrelerini oluşturmuştur.<sup>59</sup> Abdülhamid rejimi bu süreç içinde bir parantez gibi düşünülse de onun devrinde de eğitim ve kamusal alanda modernleşme sürmüştü ancak imparatorluğun kurtuluşu İslami tesanüd duygusu

---

<sup>59</sup> Tanzimat sonrasında din ve siyasi rejim arasında ilişkilerin boyutu hakkında bkz. Niyazi Berkes, *The Development of Secularism in Turkey*, McGill University Press, Montreal 1964, ayrıca bkz. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Alkım Yayınları, İstanbul 2005, s. 167-195.

üzerinden sağlanmaya çalışılmıştır.<sup>60</sup> II. Meşrutiyet döneminde aile hukuku alanında yapılanlar monist ve laik bir hukuk düzenine geçişte Cumhuriyet'in kurucu kadrosuna zemin hazırlamıştır.<sup>61</sup> Saltanatın kaldırılması, Cumhuriyet'in ilanı ve hilafetin ilgası Türkiye'de laikliğin resmî ideolojinin önemli dayanaklarından birine dönüşümünde en etkili duraklar olmuştur. 1925 Şeyh Said ayaklanması ve arkasından yaşanan Takrir-i Sükun döneminde rejim bu konuda daha kesin sınırlar belirlemek durumunda kalacak, hükümetin dinin siyasi alana müdahalesini engelleme konusunda daha kararlı tedbirler almasını beraberinde getirecektir. Bu dönemde Osmanlı siyasi geçmişinin politik referanslarına meşruiyet sağlayan İslam ve hilafet yerine ulusçuluğa vurgu artacaktır. Dikkat çekici bir başka nokta ise laikliğe, akıl ve rasyonelliğin siyaseti yönlendirmesine İslam öncesi Türk tarihinden referanslar üretilmesidir.<sup>62</sup> Özsoy, bu konuda da Cumhuriyet'in kurucu kadrosunun ideallerini içermektedir.

Yeni ulusun laikliği algılayışı Saygun'un eserinde lirik bir ifadeyle sunulacaktır. “Çok cahiller, seni gökte arar, yerde ister/ Sen inananların gönlündesin/ Ulusumuzu daima aydın ufuklara yönelt Tanrım” ifadesi bunun yansımasıdır. Rejimin inancı bireyin vicdanıyla ilgili görüşü ve kamusal alan özel alan ayrımı bu şekilde ifade edilmektedir. Bununla birlikte Cumhuriyet'in izlediği siyaset dini toplumsal yaşamdan yok etme gibi radikal bir politika değildir. Tam tersine Cumhuriyet yönetimi azınlık kavramını Osmanlı siyasi geleneğinden mülhem dinsel ve mezhepsel bağa göre yapmış olup dinin toplumsal bir olgu olarak öneminin farkındadır. Mustafa Kemal'in kimi ifadelerinde bir toplumun inançsız var olamayacağına dair vurgular dikkati çekmektedir. Bu ince ayrımlar Özsoy'da kendisini gösterir. Örneğin ibadet ve kurban gibi kavramlar, ya da dua gibi ritüeller librettoda yer alır:

“... Feridun

Size şölen hazırdır, kurbanlar sizi bekler.

Bu saadetli günde, nur getirdiniz sizler.

Hep kollar göğe kalsın, yere kapansın dizler,

---

<sup>60</sup> Sultan II. Abdülhamid döneminde modernleşme ve İslam'ın yorumlanması hakkında bkz. Kemal H. Karpat, *İslam'ın Siyasallaşması*, çev. Şiar Yalçın, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004.

<sup>61</sup> Namık Sinan Turan, “Sociopolitical Transformation of the Ottoman Empire and the Concept of Secularization”, *Journal of Turcologia*, Paris 2012, vol. 6, n. 12, s. 19-30.

<sup>62</sup> Aslında benzer bir durum sonraki dönemin Osmanlı tarihçileri arasında da yaşanacaktır. Köprülü, Barkan ve İnalçık gibi öncü isimlerin Osmanlı hukuki yapısını yorumlama biçimlerinde bu durumun izleri açıkça görülür. Şeri hukukun yanında yer alan Örfî hukuku eski Türk ananesinden gelen töre ve kanun geleneğine bağlayan, böylelikle Osmanlı döneminde de şeriatın dışında dünyevi gerekçelerle yapılmış bir hukuk düzeninin olduğunun ileri sürülmesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Konuya dair bir tartışma için bkz. Nuray Mert, “Osmanlı Laiktir Laik Kalacak”, *Türkiye Günüğü*, Kasım-Aralık 1999, sayı 58, s. 36-40.

Benimle bir olunuz, dua edelim bizler

Koro

Hep kollar göğe kalksın, yere kapansın dizler,  
Sizinle bir olalım dua edelim bizler.”

Eski Türk tarihinin kaynaklarına göndermeler din ve Tanrı kavramlarının işlenişinde referans olarak kullanılır. *Dede Korkut Destanı* bu kaynaklardan biridir. Türklük vurgusu böylelikle hafızalardaki bu destanla tekrarlanır. Destanda yer alan şu bölüm Özsoy’da da aynen kullanılır:

“... Yücelerden yücesin  
Kimse bilmez nicesin  
Güzel Tanrı  
Nice cahiller seni gökte arar yerde ister,  
Sen bizzat müminlerin gönlündesin.”<sup>63</sup>

Tarihsel kökler konusunda üretilen bu lirik dramın dönemin ruhunu yansıtması açısından önem taşıyan bir diğer yönü ise lider kavramına yapılan göndermelerdir. Atatürk’ün karizmatik liderlik otoritesine yönelik vurgular çeşitli yerlerde tarihsel referanslarla öne çıkarılır. Burada işaret edilen lider ulusun talihsizlikleriyle mücadele edip onları ortadan kaldıran kurtarıcı bir liderdir. Feridun’un ağzından yüceltilen kurtarıcı lider Atatürk’tür:

“... Feridun  
Saadetin asıl kaynağı kendimden çok, başkalarından az şey  
beklemektir.  
Sizlerle biz nice kara günlerimizi paylaştık. Her paylaşılan  
kara düşüncede,  
Bir saadet yok mudur?  
Baş şaman  
şimdi sıra senin babalık saadetini paylaşmaya geldi.  
Feridun  
Baba olmak sanırım bir zevktir.  
Fakat ben en büyük kut’u Ata olmak hayalinde bulurum.”

---

<sup>63</sup> Işıldak, *age.*, s. 36-37.

Eserdeki lider, etrafında halkı birleştirebilen güçlü bir karakterdir. Atatürk'ü simgeleyen Feridun'un güçlü ve hükmeden bir lider olduğuna yönelik söylem çeşitli vesilelerle yinelenir:

“... Ey dört yanın; doğunun, batının, gün ortasının ve kara  
yurdun beyleri!  
Bu mavi gecede,  
Ulu Hakan Feridun'un çağrısına kulak verdiniz ve  
Buraya toplandınız.”<sup>64</sup>

Özsoy, ulusun tarihsel köklerine dair temaların yanı sıra sembolik anlamda ulusun kartografik unsurlarına da göndermeler içermektedir. Burada yalnızca Türkler değil İranlılar da yer alır. Feridun, oğlu İraç'a “nurun yeşilden çıksın, güneş seninle parlansın, yoldaşın arslan olsun” derken İran'ın ortak değerlerine gönderme yapar. Buradaki semboller çok açık biçimde İran'ın bayrağını tasvir eder.<sup>65</sup>

Yalnızca metin içeriği ve kurgusuyla değil müzikal ifadesiyle de Özsoy millî bir opera olarak tasarlanmıştır. Saygun'un kişisel sentezi bu eserin bütününde görülebilmektedir. Kullanılan makamsal ve armonik yapılar 1930'larda müzik tartışmalarının yoğunlaştığı dönemdeki etkileri hissettirir. İlk perdede, yakarış korosunun dua sahnesinde ve şenlik bölümlerinde Anadolu motiflerine yer verilir. İkinci perdenin büyük kısmında ise pentatonik yapı ağırlık kazanır. Her iki perdenin prelüdüleri serbest bir düşüncede yazılmıştır. Eserin genelde tüm bölümlerinde besteci, solistlerin ve koristlerin kolaylıkla söyleyebilecekleri tonal yazıyı tercih etmiştir.<sup>66</sup> Pentanonizmin eserdeki varlığı ve ağırlığı son derece önemlidir. Herşeyden önce ortak tarih ve dil ilişkisinin bir boyutunu da müzik oluşturmaktadır. Saygun, *Schola Cantorum*'da aldığı eğitimin ardından Türkiye'ye döndüğünde ulusal müzik tartışmalarından etkilenmiş ve “nerde pentatonizm varsa orası Türk'tür” diyecek kadar halk ezgilerine ve modaliteye yönelmiştir. Onun bu tercihi Özsoy'da kendisini ortaya koyacak ve Anadolu motiflerine dayalı pentatonik ezgiler ustalıklı işlenecektir. Bilhassa Öz Ozan'ın konuşmalarından önce yapılan modal geçişlerde, librettoda anlatılmak istenenle uyumlu bir müzik yazılacaktır. Işıldak'ın da ifade ettiği gibi eski/gelenekçi bir yazım üslubu tercih eden

---

<sup>64</sup> Işıldak, *age.*, s. 40-41.

<sup>65</sup> Gülper Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun Özsoy Operası*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 1997, s. 60-63.

<sup>66</sup> İlknur Tunçdemir, “Cumhuriyet'in Kurulmasından Sonra Bestelenen İlk Türk Operası: Özsoy Operası”, *Icanas 38 Bildiriler*, Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 2012, c. II, s. 750-751.

Saygun, yatay olarak pentatonik olan ezgileri dikey olarak modal bir anlayışta yazmış ve bunu plagal kadans kalıfları ile ustaca süslemiştir.<sup>67</sup>

Özsoy operası Cumhuriyet döneminin ilk opera girişimi olarak oldukça sınırlı imkânlarla hazırlanmıştır. Bir aydan kısa bir zaman içinde tamamlanarak sahnelenmiştir. 19 Haziran 1934 tarihinde Ankara Halkevi Sahnesi'nde temsil edilen eser Adnan Saygun tarafından yönetilmiştir. Burada İstanbul Konservatuarı Yaylı Sazlar Heyeti ile Riyaseti Cumhuriyet Heyeti bir arada yer almıştır. Eserde başlıca roller sonradan Türk operasının önemli isimleri arasında yer alacak olan Nimet Vahit (Hatun/Ulu Anne), Nurullah Şevket Bey (Feridun) ve İstanbul Konservatuarı öğrencilerinden Semiha Hanım tarafından seslendirilmiştir. *Hakimiyet-i Milliye* 25 Haziran 1934 tarihli nüshasında oynanan oyunun ülkenin güzel sanatlar tarihinde güzel bir başlangıç oluşturduğu belirtilmiştir.<sup>68</sup> Bununla birlikte ilk girişimin diplomatik bir jest olmanın ötesinde başarılı olmadığı anlaşılmaktadır. Türk tiyatrosunun öncü isimlerinden Vasfi Rıza Zobu'nun anılarında bu ilk deneyimin mahcubiyetle sonuçlandığı şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Usta aktöre göre başrollerdeki Nimet Vahit ve Semiha Hanımlarla Nurullah Bey başarılı isimler olsalar da Semiha dışındakilerin sahne deneyimi yoktur. Radyo ve basındaki övgülere rağmen yabancı elçilerin de önünde icra edilen temsil başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Zobu, olayın sonrasında İstanbul'da görüştüğü Dahiliye Vekili Şükrü Kaya Bey'in de başarısızlık karşısında tepkisini ifade ettiğini belirtir.<sup>69</sup>

Gazetelerde çıkan kimi yorumlardan rahatsızlık duyduğu anlaşılan Saygun, sonraki yıllarda durumu şu şekilde yorumlamıştır:

“Bu münasebetle çıkan bazı gazete yazıları yetkili kalem işi değillerdi. Müsbet kanaat serdetmek isteyen kalemlerin ifadelerinde bile tuhaf ve indi bazı yazılarda da “yazdırılma” zannını uyandıracak surette garip ağız birlikleri görülür! Hâlbuki musiki her hangi bir tarafgirliğe ilticaya ihtiyacı olmayacak derecede güzel ve samimi idi”

Saygun, eserin zaaflarının farkındadır ve yapıtını bu nedenle sonraları “musikili sahne eseri olarak ilk ciddi deneme” şeklinde tasvir edecektir. Özsoy'da normal bir operada

---

<sup>67</sup> Gazimihal'in dikkat çektiği üzere her iki perdenin prelüdlere serbest bir düşünceyle yazılmışlardır. Eserin geri kalan kısımlarında vaktin darlığı ve kolay öğrenilmesi amacıyla tonal yazı tercih edilmiştir. “Toprak kokan ritm ve temalar; Orta Asya rengini konunun alakasıyla mütenasip bir ölçüde çizgilendiren pentatoni unsurları” eserin yapısını belirlemiştir. Özsoy, bu yönüyle politik bir kaygıyla, ancak kültürel kurumların birey üzerinde etkileyici yönü dikkate alarak tasarlanmış ve dönemin ruhunu tümüyle üzerinde taşıyan bir sahne eseri olarak üretilmiştir. Özsoy'un partiyonunun müzikal tahlili için bkz. Işıldak, *age.*, s. 42-59 ve Aracı, *age.*, s. 71.

<sup>68</sup> Metin And, *Atatürk ve Tiyatro*, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara 1983, s. 79-80.

<sup>69</sup> Vasfi Rıza'nın anılarında Şükrü Kaya'nın “*Bırak Allah aşkına, beni kötü kötü söyletme*” diyerek konuyu değiştirdiğine değinilmektedir. Vasfi Rıza Zobu, *O Günden Bu Güne*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977, s. 457.

olmayacak kadar çok diyalog ve tiyatroyvari sahnelerin bulunmasını ise elindeki imkânsızlıklara ve sürenin kısıtlılığına bağlayacaktır. Nitekim Cem Aracı da, Saygun üzerine yazdığı eserinde Özsoy'u operadan çok müzikli bir sahne oyunu olarak kabul etmenin daha doğru olacağına dikkat çekmiştir. Ancak Aracı, yapıtın “Cumhuriyet müzik devrimleri doğrultusunda yaratılmaya çalışılan sentezin ilk örneği olmasından dolayı büyük bir tarihî öneme sahip olduğunu” da belirtmiştir.<sup>70</sup> Eserin rejisi üzerine yapılmış bir başka çalışmada da müziğin, içindeki mistik hava ve armonik yapısıyla 19. yüzyıl Alman müziğini çağrıştırdığı hatta Wagner'i andırdığı ileri sürülmüş, bununla birlikte karakterler arasındaki konuşmalı bölümlerin sıklığı ve uzunluğunun onu opera türünden uzaklaştırarak bestecisinin de ifade ettiği gibi lirik drama yaklaştırdığı kaydedilmiştir.<sup>71</sup>

Atatürk, eserin henüz provalarının sürdüğü dönemde “...*bu bir inkılâp hareketidir*” diyerek aslında beklentisini ortaya koymuştur.<sup>72</sup> Asıl hedef kullanılan sembol ve alegorizasyonlarla İran-Türkiye dostluğuna lirik sanatın sahnesinde tarihsel bir dekor sağlayabilmektir. Nitekim bir bağımsızlık savaşı olarak resmedilen ikinci ve üçüncü sahnelerin ardından finalde tüm kadro sahnede buluşur. Tur ve İraç'ın Türkler ve İranlıları tekrar bir araya getirdikleri anlatılır. Eserin tekrar efsane havasını hatırlatan bu sahnede Tur ve İraç yoktur. Feridun sorar. “Tur ile İraç” neredeler? Bunun üzerine Ozan, Halkevi Locasında İran Şahı ile birlikte temsili izleyen Atatürk'ü işaret ederek şöyle der: “İşte Tur, (İran Şahını işaret ederek) işte İraç. Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır” Türkçe'yi Azeri şivesiyle çok iyi bilen Şahın bu durumdan çok etkilendiği olaya tanıklık edenlerin anılarında yer almıştır.<sup>73</sup>

Özsoy'un misyonu başta Atatürk olmak üzere siyasi çevrelerde olumlu karşılandı. Bu durum Saygun'a 1931'den beri yaptığı çalışmaların sonucunda hazırladığı ve daha önce Atatürk'e iletemediği Türk Halk Bilimleri Kurumu kurulması yolundaki raporu da Cumhurbaşkanı bizzat ulaştırma imkânı sağladı. Atatürk 1934 Temmuzunda Saygun'u Yalova'ya çağırdı ve daha önce ilgililerden duyduğu raporu Saygun'a okuttu. Refiğ'in aktardığına göre Maarif Vekaleti ve Türk Tarih Kurumu Cumhurbaşkanının verdiği direktifi yerine getiremedi. Ancak yine Atatürk'ün isteğiyle Saygun, Musiki Muallim Mektebi'deki görevinin yanı sıra Riyaset-i Cumhur Orkestrası şefliğine tayin edildi ve aynı yılın sonlarında

---

<sup>70</sup> Aracı, *age.*, s. 71.

<sup>71</sup> Mehmet Baltacan, *Ahmet Adnan Saygun'un “Özsoy” Operasının İncelenmesi, Reji Çalışması ve Sahnelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2006, s. 36.

<sup>72</sup> Saygun, *age.*, (1987), s. 42.

<sup>73</sup> Böylelikle Atatürk ve Rıza Şah'ın millî kahramanlar olarak millî bütünlüğü ve birliği sağladıkları çağrışımı yapılmış olur. Yalçın, *age.*, s. 42, ayrıca Metin, *age.*, s. 315.

konusu Atatürk tarafından seçilen ikinci bir opera yapması kendisinden istendi. Yeni bir insan temasını işleyen Taşbebek operası alegorik yoldan yeni Cumhuriyet insanının doğuşundaki dramı ifade etmekteydi.<sup>74</sup>

### Sonuç Yerine

Opera sanatı 19. yüzyıl Avrupa'sında, İtalyan'da *Risorgimento* hareketinin yükselişiyle birlikte ulusal bir karaktere büründü. Kısmen kırsal yaşama ait komediler biçiminde kısmen antifeodal sezindiriler bulunan öykülerden alınmış tarihsel melodramlarla kendini gösteren ulusal karakter Verdi, Rossini, Bellini gibi bestecilerin eserlerinde kendini buldu. Bütün bu yapıtlar çekici lirik bir beşeri imgelem yaramak amacıyla yerel unsurlardan yararlandılar. Tarih ve toplumun sadakatle anlatılması operaya gerçekçi bir nitelik kazandırmıştır.<sup>75</sup> Bu dönemde operada kullanılan imgelemler ulus devletlere geçiş sürecinde milletin geçmişine yönelik mitolojik temalar içermektedir. Mitolojik anlatılar çoğunlukla yöneticilerin gereksindikleri ideolojiyi yansıtmaktadır. Wagner'in Alman mitolojini kullanma biçimi, Verdi'nin İtalyan Birliği'ne dair temaları mitolojiyle gerçek arasındaki kurgusal bir dili müzik yoluyla topluma sunmuştur. Erken Cumhuriyet'in kurucu kadrosu için de tarihle mit arasında ulusu buluşturacak bir semboller inşası söz konusudur. "Musiki İnkılabı" ulusal kaynağa dayalı çoksesli bir müziğin üretimini esas alırken ulusal opera meselesi de bunun bir parçası olarak kabul edilir. Bu durum Cumhuriyet aydını için aynı zamanda bir medeniyet meselesi olarak görülür. Hasan Âli Yücel'in ifadeleri söz konusu yaklaşımın bir yansıması olarak kabul edilebilir:

"Biz tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. (...) Hangi milletten olursa olsun insanlığa yeni bir düşünüş, yeni bir duyuş getiren her esere bizim yüreklerimizin besleyeceği his ancak saygı ve hayranlıktır. Biz bu hayranlık duygusunu nazari olarak değil, yaparak ve yaşayarak, kendimizin kılarak ifade ediyoruz... Müellif bizden olmayabilir, bestekâr başka milletten olabilir. Fakat o sözler ve sesleri anlayan ve canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuvarımızın temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir. Türk'tür ve millidir. Bizden olacak müellif ve bestekâr da ancak bu yoldan yetişecektir."<sup>76</sup>

Her ne kadar bu konuşma Hasan Âli'nin Ankara Devlet Konservatuvarı'nın ilk mezunlarını verdiği törende yapılmışsa da dönemin ruhunu ve kültür politikasına yön veren siyasilerin operayı ne şekilde algıladığını göstermektedir. Cevat [Dursunoğlu] bu "ilk opera

---

<sup>74</sup> Refiğ, *age.*, (1991), s. 7-8.

<sup>75</sup> Opera sanatı ve gerçekçilik akımı arasındaki ilişkinin eserler üzerinden analizi için bkz. Sabri Şatır, *Operada Gerçekçilik*, Sander Yayınları, İstanbul 1977, s. 19-58.

<sup>76</sup> Murat Katoğlu, *Şematizmden Yaratıcılığa: Cumhuriyet Türkiye'sinde Yüksek Sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009, s. 88-89.



taslağını” sonraları “acı bir ders olarak” yorumlasa da 1934’de Özsoy Operası görünürde diplomatik bir ziyarete şık bir jest olarak hazırlanır. Eser aynı zamanda yeni Türkiye’nin değerlerinin de bir sunumu olarak tasarlanır. Mitolojik bir geçmişe dayalı konusu İran-Osmanlı arasında yüzyıllardır süren ideolojik çatışmaları arka plana iterek ortak köklere dayalı kardeş uluslar imajını çizmeye çalışmaktadır. Eserin kutlama gecesi sahnesinde 3. Felek’in “her ne vakit el ele verip tutuşsalar, yeryüzü ışık dolsun, sulh ondan doğsun” şeklindeki ifade bunun bir göstergesidir. Özsoy, yeni rejimin resmî ideolojinin ve politikalarının tarihsel dekorlar ışığında sahnelenmesi olarak değerlendirilebilir. Türk Tarih tezinin, dram sanatı ve müzikal unsurların kullanımıyla sergilenmesi amacının öne çıktığı eserin librettosundan ve hazırlandığı siyasi konjontürden açıkça anlaşılır. Din ve devlet ilişkileri, kadının toplumsal konumu, kurtarıcı bir lider kültü, köklü ve medeniyet dağıtıcı bir ulus imgesi, Türk ve İran dostluğu çerçevesinde tarihsel referanslarla opera sahnesinde yeniden üretilirken aynı zamanda rejimin siyasi tercihleri hareket noktasını oluşturur. Atatürk’ün İran Şahına sergilenmek üzere bir konçerto ya da senfoni değil de opera istemesi bilinçli bir tercihtir. Wagner’in tarif ettiği gibi opera bütün sanatları bünyesine toplayan lirik bir sanattır. Müzik, tiyatro, resim, dekorlar, reji ve birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluşan işitsel ve görsel bir deneyimdir. Müzikli dram sanatı “Sanatların tümünü kapsayan ve her birini, sonuca erişmek için birer araç olarak kullanan *Gesamtkunstwerk* (Tüm sanat eseri)” olarak yorumlanabilir.<sup>77</sup> 18. yüzyılın Osmanlı sefiri Yirmisekiz Mehmed Çelebi’nin Paris’teki yaşamını anlattığı Sefaretnamesi’nde operaya geniş yer ayırması bu sanata ilk defa tanıklık eden bir yabancının yaşadığı cezbe duygusunun yansımasıdır bir anlamda. Nitekim sonraki dönemde bu lirik sanat merak konusu oluşturmuş hatta aynı zamanda klasik Türk müziğinin büyük bestekârları arasında yer alan III. Selim’in sarayında da sergilenmiştir. Atatürk’ün amacının İran devlet başkanı olan konuğunu opera sanatının tüm görsel ve işitsel unsurlarının yardımıyla etkilemek istediği açıktır. O nedenle konusunun tespitinde iki ülke açısından da anlamlı kaynaklara dayanılması ve tarihsel birliktelik, dostluk gibi temaların öne çıkarılması tesadüf değildir. Kendisinin temsiline ardından bu yapının misyonunun Şah’ın ziyaretiyle ilişkili olduğunu belirtmesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte Özsoy, lirik bir dram olarak 1930’ların Türk tarih tezinin ve politik eğilimlerinin “medenî dünyaya” yine onlarla ortak bir dil üzerinden sunumudur.

---

<sup>77</sup> Wagner’e göre insanın tabiatla olan ayniliğinin kavranmasından sonradır ki, insanın yaratacağı sanat, bireyin bencil kaprisleri yerine halkın ortak arzularını ve insanlığın bilinçaltı ve insiyaki ihtiyaçlarını tasvir edecektir. Böylelikle geleceğin sanat eseri herkesin katılacağı bir toplum olayı olacaktır. Sabri Şatır, *Richard Wagner: Opera’dan Müzikli Drama*, Yenilik Basımevi, İstanbul 1984, s. 113.

## KAYNAKÇA

“Muhterem Misafirimiz Bu Akşam Ankara’dan İzmir’e Hareket Ediyorlar”, *Vakit*, 20 Haziran 1934, s. 1-2.

Abbate, Carolyn-Parker, Roger; *A History of Opera*, Allen Lane, London 2012.

Akgül, Hilal; “Rıza Han’ın Türkiye Ziyareti”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul 2005, sayı 7, s. 1 – 42.

Altar, Cevad Memduh; *Opera Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982, c. 4.

And, Metin; *Atatürk ve Tiyatro*, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara 1983.

And, Metin; *Türkiye’de İtalyanlar ve İtalyan Sahnesinde Türkler*, Metis Yayınları, İstanbul 1989.

Aracı, Cem; *Ahmet Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

Aracı, Emre; *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbul’unun İtalyan Operası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

Atabaki, Touraj (Ed.); *Devlet ve Maduniyet: Türkiye ve İran’da Modernleşme Toplum ve Devlet*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010.

Ateş, Ahmet; “Şahname’nin Yazılış Tarihi ve Firdevsi’nin Sultan Mahmud’a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında”, *Bellekten*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Nisan 1954, c. 18, sayı 70, s. 159-178.

Aydın, Yılmaz; *Türkiye’nin Avrupa İle Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003.

Baltacan, Mehmet; *Ahmet Adnan Saygun’un “Özsoy” Operasının İncelenmesi, Reji Çalışması ve Sahnelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2006.

Başbuğ, Esra Dicle; *Resmî İdeoloji Sahnedeki: Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Berkes, Niyazi; *The Development of Secularism in Turkey*, McGill University Press, Montreal 1964.

Berktaş, Fatmagül; “Doğu ile Batı’nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Berktaş, Fatmagül; “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Özneleri, Simgeleri, Küskünleri: Kadınlar”, söyleşi: Ece Zerman, *Toplumsal Tarih*, Ekim 2008, sayı 178, s. 41-42.

Berktaş, Halil; *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuad Köprülü*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983.

Buttanrı, Müzeyyen; “Atatürk’ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihi Tiyatro Eserlerine Yansıması”, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, sayı 2, s. 26-30.

Cahun, Leon; *Introduction Prehistoire De L’Asiatic Turcs At Mongols Des Origines*, Armand Colin, Paris 1896.

- Copeaux, Etienne; *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*, çev. Ali Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998.
- Çağlayan, Ercan; *Cumhuriyet'in Diyarbakır'da Kimlik İnşası (1923-1950)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- Çetin, Zafer; "Tales of Past, Present, and Future: Mythmaking and Nationalist Discourse in Turkish Politics", *Journal of Muslim Minority Affairs*, vol. 24, s. 348.
- Çongur, Elif; *Ulusal Kimliği Tiyatro İle Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*, İmge Kitabevi, Ankara 2017.
- Ersanlı, Büşra; *İktidar ve Tarih Türkiye'de Resmî Tarih Tezinin Oluşumu 1929-1937*, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Finkelstein, Sidney; *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995.
- Firdevsi [Filozof-ı Şehir Hâkim Ebu El-Kasım Firdevsi], *Şahname II*, çev. Nimet Yıldırım, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2016.
- Firdevsi [Filozof-ı Şehir Hâkim Ebu El-Kasım Firdevsi], *Şahname*, çev. Necati Lugal, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2009.
- Gellner, Ernest; *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı- G. Özdoğan, Hil Yayınları, İstanbul 2008.
- Gibbons, H. Adam; *The Foundation of the Ottoman Empire*, The Century Co., New York 1916.
- Gürakar, Tolga; *Türkiye ve İran: Gelenek, Çağdaşlaşma, Devrim*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2012.
- Gürün, Dikmen (Ed); *Ateş Kuşu Semiha Berksoy*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2010.
- Halkevleri Talimatnamesi*, CHP Yayınları, Ankara 1932.
- Hanioğlu, M. Şükrü; "Türkçülük", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, c. 5, s. 1394-1399.
- Heyet, *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1999.
- Hobsbawm, Eric-Ranger, Terence (Ed.); *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, Agora Yayınları, İstanbul 2006.
- Hutcheon, Linda-Michael Hutcheon; "Displacement and Anxiety: Empire and Opera", *Imperialism, Historical and Literary, Investigations, 1500-1900*, Ed. Balachandra Rajan-Elizabeth Sauer, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 203-216
- Işıқтаş, Bilen; "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, sayı 8, s. 158-172.
- Işıқтаş, Bilen; "Musiki İnkılâbı'nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2016, c. 4, sayı 1, s. 1111-1126.
- Işıldak, Erol; *Adnan Saygun'un Özsoy Operasının Yayılmacı Teoriler Işığında Ele Alınması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2016.
- Kahramankaptan, Şefik; *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası*, Sevda Cenap Alp Vakfı Yayınları, Ankara 2006.

- Karpat, Kemal H.; *İslam'ın Siyasallaşması*, çev. Şiar Yalçın, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2004.
- Kâşgarlı Mahmûd, *Dîvânü Lugâti't-Türk*, haz. Seçkin Erdi- Serap Tuğba Yurtsever, İstanbul 2005.
- Katoğlu, Murat; *Şematizmden Yaratıcılığa: Cumhuriyet Türkiyesi'nde Yüksek Sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2009.
- Köprülü, Mehmed Fuad; *Edebiyat Araştırmaları I*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Köprülü, Mehmed Fuad; *Türk Saz Şairleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Köprülüzade, Mehmed Fuad; “Dede Korkut kitabına ait notlar III Ozan”, *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, 1932, c. 1, sayı 2, s.133-140.
- Kutluk, Fırat; *Müzik ve Politika*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Lord Kinross, *Atatürk: The Rebirth of a Nation*, Weidenfeld and Nicolson, London 1964.
- Löfgren, Orvr; “The Nationalization of Culture: Constructing Swedishness”, *Studia Ethnologica*, vol. 3, 1991, s. 101-107.
- Mert, Nuray; “Osmanlı Laiktir Laik Kalacak”, *Türkiye Günlüğü*, Kasım-Aralık 1999, sayı 58, s. 36-40.
- Metin, Celal; *Emperyalist Çağda Modernleşme: Türk Modernleşmesi ve İran 1800- 1941*, Phoenix Yayınları, Ankara 2011.
- Okay, Orhan; *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991.
- Okyay, Erdoğan; *Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara. 2013.
- Ortaylı, İlber; “Atatürk Devrinde Türkiye’de Tarihçilik Üzerine Bazı Gözlemler”, *Gelenekten Geleceğe*, Alkım Yayınları, İstanbul 2007, s. 109-116.
- Ortaylı, İlber; “Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumunu”, *Türk Siyasal Hayatının Gelişimi*, Ed. Ersin Kalaycıoğlu-Ali Yaşar Sarıbay, Beta Yayınları, İstanbul 1986.
- Osmanoğlu, Ayşe; *Babam Abdülhamid*, Güven Yayınları, İstanbul 1960.
- Özkırımlı, Umut; *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013.
- Refiğ, Gülper; *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.
- Refiğ, Gülper; *Atatürk ve Adnan Saygun Özsoy Operası*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul 1997.
- Rilke, Anna Grosser; *Avrupa Saraylarından Yıldız'a İstanbul'da Bir Hoş Sada*, çev. Deniz Banoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009.
- Ritter, Hellmut; *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, çev. Mehmet Kanar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Sadoğlu, Hüseyin; *Türkiye’de Ulusçuluk ve Dil Politikaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003.

Saygun, Ahmet Adnan; *Atatürk ve Musiki*, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987.

Sevengil, Refik Ahmet; *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969.

Şatır, Sabri; *Operada Gerçekçilik*, Sander Yayınları, İstanbul 1977.

Şatır, Sabri; *Richard Wagner: Opera'dan Müzikli Drama*, Yenilik Basımevi, İstanbul 1984.

Şengül, Abdullah; *Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro*, Alp Yayınları, Ankara 2008.

Tekeli, İlhan; "Küreselleşen Dünyada Tarih Öğretiminin Amaçları Ne Olabilir?", *Tarih Öğretimi ve Ders Kitapları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2007, s. 35-36.

Toprak, Zafer; *Darvin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*, Doğan Kitaplar, İstanbul 2014.

Toprak, Zafer; *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul 2017.

Tunçdemir, İlknur; "Cumhuriyet'in Kurulmasından Sonra Bestelenen İlk Türk Operası: Özsoy Operası", *Icanas 38 Bildiriler*, Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara 2012, c. II, s. 750-751.

Turan, Namık Sinan; "Opera Tutkunu Bir Sultan: II. Abdülhamid", *Evensel Kültür Dergisi*, Ocak 2012, sayı 241, s. 27-31.

Turan, Namık Sinan; "Sociopolitical Transformation of the Ottoman Empire and the Concept of Secularization", *Journal of Turcologia*, Paris 2012, vol. 6, n. 12, s. 19-30.

Turan, Namık Sinan-Işıktaş, Bilen; "The Deadlock of Nation State: The Problem of Nationalisation of Music during the Early Republican Era in Turkey", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2015, c. 3, sayı 2, s. 1085-1087.

Turan, Namık Sinan-Komsuoğlu, Ayşegül; "Halkevleri Temsilleri ve Bir Ulusun İnşası", *Bilgi ve Bellek*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Yaz 2008, c. 7, s. 88-114.

Uslu, Ateş; "On Dokuzuncu Yüzyılda Opera: Bir İnceleme Çerçevesi", *Afşar Timuçin'e Armağan*, Ed. Veysal Ç., Aşkın, Z., Etik Yayınları, İstanbul 2010, s. 291-321.

Uslu, Ateş; "Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı", *Sosyoloji Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2017, cilt 37, s. 13-44.

Üstel, Füsün; *Türk Ocakları 1912-1931*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997.

Viyolonist Bedri, "Opera ve Operaya Olan İhtiyacımız", *Türk Yurdu*, Mayıs 1930, c.4/ 24, sayı 29/ 223, s. 31-32.

Whittall, Arnold; *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*, Thames and Hudson, London 1987

Yalçın, Emre; "Cumhuriyet Döneminin İlk Lirik Sahne Eseri: Özsoy Operası", *Toplumsal Tarih*, Aralık 1995, c. 4, sayı 24, s. 42-43.

Yaraman, Ayşegül; *Türkiye’de Kadınların Siyasal Temsili 1935-1999*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1999.

Yediğ, Serhan (Ed.); *Anılardaki Adnan Saygun*, Pan Yayınları, İstanbul 2012.

Yıldırım, Nimet; *İran Edebiyatı: Başlangıçtan İslamiyet’e Kadar*, Pinhan Yayınları, İstanbul 2017.

Zihnioğlu, Yaprak; *Kadinsız İnkılap: Nezihe Muhiddin Kadınlar Halk Fırkası Kadın Birliği*, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Zobu, Vasfi Rıza; *O Günden Bu Güne*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977.