

ATATÜRK DÖNEMİ TÜRK MÜZİĞİ POLİTİKALARININ YANSIMALARI: KADIN SES SANATÇILARI

Volkan GÜLOĞLU*

1. Kemalist İdeolojinin Kadın Sanatkâr Kimliği Oluşumundaki Etkileri

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte oluşturulan reformların toplumsal alanda birçok değişim ve dönüşüme neden olduğu bilinmektedir. Burada ele alınacak olan konu, Kemalist reformlar sonucunda Türk kadının kazandığı yeni mesleki statüler içerisinde “kadın ses sanatçıları” olacaktır. Bu bağlamda kadının sanat dünyası içerisinde hangi sıfatla anlam kazandığı incelenecek, tarihsel arka planda Cumhuriyet ideolojisinin etkisi irdelenirken, resmi ideolojinin Türk Müziğine karşı geliştirdiği yeni ve “resmi” bakış açısı içerisinde kadın şarkıcıların nasıl değerlendirildiği ele alınacaktır.

Kadının yaşadığı dönüşüm ve Cumhuriyetle beraber kazandığı statü ve bunların bu güne yansıttığı yorumları anlayabilmek için Kırkpınar'ın da belirttiği gibi, tarihsel perspektifin belirleyiciliğine başvurmak gerekmektedir. Bu anlamda Kırkpınar, Tanzimat sonrasında imparatorluğun sosyal yaşantısında, özellikle de dünyada yaşanan yeni siyasal akımların etkisiyle II. Meşrutiyet döneminde radikal kırılmalar görüldüğünü belirtmiş, kadın sorunları açısından ilk ciddi gelişmelerin bu döneme denk geldiğini belirtmiştir (Kırkpınar;1998:35). Kadının toplum içerisinde etkinliği arttıkça toplum içerisinde kadına ilişkin oluşan roller de önem kazanmaya başlamıştır. Resmi ideolojinin tepeden inme anlayışla getirmiş olduğu yeniliklerle kadının elde ettiği radikal kazanımlara bu dönem zemin hazırlamıştır. Bu dönemde elde edilen deneyimler ve bu deneyimlerin birikimi Cumhuriyet Türkiye'sine aktarılan bir mirastır. Durum böyle olsa da Cumhuriyet dönemi kadının elde etmiş olduğu radikal haklar önceki dönemlerle kıyaslanamayacak farklılıktadır. Bu farklılık kadın için sadece dış görünüş anlamında değil, toplumsal statüsünü, kültürel yapısını ve kadının kişilik tanımlamasını içermektedir. Bu değişimler, ülkede yaşanan ekonomik, kültürel ve toplumsal alanlardaki yoğun değişimlerle paralellik göstermektedir. Ele alınan konu bağlamında bu değişimin tarihsel sürecine ayrıntılı olarak burada değinilmeyecek fakat resmi ideolojinin kadına verdiği yeni görevler üzerinde durulacaktır.

Mustafa Kemal Atatürk, kadının hak ettiği çağdaş düzeyde yer alması için gerek bireysel gerekse devlet eliyle çeşitli girişimlerde bulunmuş, onların erkeğin egemenliği altındaki birçok iş kolu içerisinde de başarılı olacağını savunmuştur. Nitekim bu dönem içerisinde yetişmiş olan doktor, mühendis, mimar ve sanatçı kadına rastlamak mümkündür. Atatürk bu tür girişimlerde bulunurken yanında diğerlerine önderlik edecek ve diğerlerine ilham verecek birçok sembol ismi desteklemiştir. Bunlardan ilk akla gelen bizzat kendi eşi

* Uzman, Muğla Üniversitesi Rektörlüğü

Latife Hanım, Sabiha Gökçen, kültür alanında girişilen reformlar bağlamındaki sembol isim olan Afet İnan ve nihayet sanat alanında ise Safiye Ayla'dır. Bu bağlamda Atatürk, kadının Kemalist reformlar dahilinde kendisini "kadın" hissedebileceği yeni bireyler yaratma arzusundaydı. Durakbaşa'nın da belirttiği gibi:

Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında resmi ideoloji içinde cins ideolojisinin biçimlenişinde "modern aile"yle ilgili söylemlerin, özellikle eğitim kurumlarında eşitlikçi bir cins ideolojisinin hakim olduğu görülmektedir. Kemalist reformların öngördüğü "modern feminite", içinde eğitilmiş meslek kadını klüp ve dernek faaliyetlerine katılan örgütçü kadınlar, iyi eğitilmiş anne ve eş, balolarda iyi dans edebilen, modayı izleyen feminen kadın gibi farklı imajları birleştirerek kurulmuştu. "Kemalist Kadın Kimliği", Cumhuriyet döneminde yeni kurumsal düzenlemelere uyumlu yurttaşların sosyalizasyonu ve yeni ulus devletinin kurulma sürecinde uyumlu kadın erkek ilişkilerinin yeniden kurulabilmesi için kültürel bir çözüm oluştuyordu (Durakbaşa; 1998:39-43).

Kemalist reformların getirmiş olduğu sosyalizasyon sürecinde özellikle de meslek sahibi kadınlar kendi potansiyellerinin ve topluma katkılarının bilincine erişmişlerdir. Kemalist sosyalizasyonun kadına yönelik öncelikli hedefi iyi birer eş ve anne daha sonra ise Cumhuriyet rejiminin ilkelerini yaymada birer nefes olarak öğretmen olmaları yönündedir. Kadının yapısı gereği empati kurma becerisinde daha başarılı olduğu tezinden yola çıkarsak bu durumun yerinde bir uygulama olduğu varsayılabilir. Kemalist reformların getirmiş olduğu toplumsal dönüşümler bağlamında kadına birçok sorumluluk yüklenmiştir. Bu sorumluluklar, kültürden eğitime, sanattan siyasete kadar geniş bir yelpazeye uzanmaktadır. Bu yelpazenin açılımında ise Atatürk'ün, milli kültüre sahip, erkekle her alanda eşit Türk kadını simgeleştirmek; eğitilmiş, ülkesi ve ailesi için çalışan, milliyetçi ve medeniyetçi, taklitçilikten uzak Türk kadını anlayışını yerleştirmek ve kadına saygın bir konum kazandırmak çabasında olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Kaplan;1998:173).

Yukarıda da değinildiği gibi yeni söylemler içerisinde, Türk kadınının her alanda Batıdaki hemcinslerini yakalamasını hedefleyen reformlar doğrultusunda, Cumhuriyet öncesinde kadına kamusal alanda yasaklamalar ve/veya sınırlamalar getiren her türlü mesleğin önü açılmıştır. Önü açılmış olan mesleklerden biri de sahne sanatçılığıdır. Sahne sanatçılığının iki ayrı anlamda ele alındığını belirtmekte fayda vardır; tiyatro ve musiki. Cumhuriyet öncesinde Müslüman Türk kadınına yasaklanmış olan bu mesleğe, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde de tüm reformlara karşın bakış açısı sağlam temeller üzerinde değildir. Resmi ideolojiyi kayıtsız olarak benimseyen elit ve yönetici sınıflar da dahil olmak üzere kadının bu tür bir meslek içerisinde yer alması hoş

karşılanmamaktadır. Ancak resmi ideolojinin tepeden inme yaklaşımından sanat dünyası da payını almış ve başlangıcında zorlama söz konusuyken sonraları bu meslek de geçerlik kazanmaya başlamıştır. “Cumhuriyet devrinde bu mesleğin de şerefli, geçerli ve özellikle amme hizmeti bakımından faydalı olduğu dikkate alınarak, Ankara Konservatuvarına öncülük eden Musiki Muallim Mektebi (1924) açılmış, kız ve erkek öğrenciler alınmıştır. Bu kuruluş 1940 yılından beri Devlet Konservatuvarı adı ile opera ve tiyatroya sanatkarlar yetiştirmektedir. 1942’de ilk mezunlarını veren opera kadın sanatkarlarımızdan bugün milletler arası şöhreti olanlar vardır. Türk sahnesinde devlet tiyatrosu memurları olarak kadro işgal etmekte ve başarı sağlamaktadırlar” (İnan;1975:155).

Ankara Konservatuvarı, Devlet Tiyatromuza kültürlü ve bilgili sanatkarlar yetiştirmektedir. Kadın sanatkarlarımız halk tarafından sevilen ve beğenilen kişilerdir. Bu mesleğe konservatuarda ilk giren kız öğrenciler, arkadaşları, sonra aileleri ve çevreleri tarafından olumlu karşılanmadıkları halde, bugün hepsinin ayrı ayrı toplum hayatında değerli bir yer kazanmış olmaları yeni yetişecekler için örnek ve teşvik edici olmaktadır. Sosyal bünyemizde ilk olumlu görülmeyen zihniyet ise yavaş yavaş kaybolmuştur (İnan;1975:155).

Görüldüğü üzere, birçok alanda yapılan reformlar sanat hayatında da etkindir ancak resmi ideolojinin bu hareketi diğer reformlara oranla daha az kabul edilebilir bir durumdadır. Konunun bu derecede hassas dengeler üzerinde olmasının nedeni, kamusal alanda kadının sanat hayatında öğretmenlik mesleğinde olduğu kadar geçerli olmamasına bağlanabilir. Bu durum değinildiği üzere sadece halk içerisinde değil iktidar seçkinleri arasında da tepkiye yol açmıştır. Elbette bu tepki ideolojiye karşı değil doğrudan sözü edilen ailelerin kızları üzerinde oluşmuştur. Bu durumu Semiha Berksoy ile babası arasındaki mektuplaşmalardan çıkarsamak da mümkündür. Babası Berksoy’a “ana ve baba silsilenin, kanında ve senin meziyetinde namussuz olmadığı için” başka bir şeyin aklına gelmeyeceğini ancak “tuttuğu yol”un “yarı ağlatacak yarı güldürecek” şekilde olduğunu “mektubunu ve ev hayatını terk ederek... adeta sokak serserisi” olduğunu ve “bu durumun kendisine ağır geldiğini” belirtmiş, Onun “bayağı ve aşağılık bir ailenin evladı” olmadığını ve “kendini pespaye” ettiğini vurgulamıştır (aktaran Özbilgen;1985). Mektubun devamından anlaşılacağı üzere Berksoy, seçkin bir ailenin evladı olarak kendisini yetiştirme çabasında olan bir Cumhuriyet kızıyken, sahne dünyasına atılmaya karar vermiş ve bu durum da babasının tepkisini çekmesine yol açmıştır. Mektubun cevabında ise Berksoy, her ne sebep olursa olsun “Konservatuara muhakkak devam edeceğini” belirtmiştir ancak bu kararını uygularken ailesine karşı gelme eğiliminde olmadığını da çalışma saatlerini ailesiyle birlikte “tayin edeceğini” vurgulamıştır.

Sonuç olarak, kadının kamusal ve özel alanına ilişkin Kemalist reformların da etkisiyle artık belirgin bir yerde ve söz hakkına sahip olduğunu yukarıdaki mektuptan da, Berksoy'un babasına tüm olumsuz düşüncelerine rağmen kararında ısrarcı olduğunu belirtmesi, anlaşılmaktadır. Bu reformlar, Cumhuriyet öncesinde kadına yasaklanan sahne dünyası da dahil olmak üzere kadınlara tüm meslek grubunda çalışabilme olanağını sunmuştur. Elbette bu özgür ortamda kadının öncelikli konumu, gelenekselliğin de etkisiyle ilk önce iyi bir eş ve iyi bir anne olması yönünde daha sonra da Resmi İdeolojinin taşıyıcıları ve neferleri konumunda olan öğretmen olmaları yönündedir. Cumhuriyet döneminde sanat dallarında eğitim gören kadınlar mezun olduktan sonra ulusal ve uluslar arası şöhret kazanarak başarılar göstermişler, tanınmışlar ve kendilerinden sonraki kuşaklar için örnek teşkil etmişlerdir.

Ele alınan konu itibarıyla burada tartışacağımız konu kadın ses sanatçılarıdır. Assolist terimini kullanmamaktaki amaç ise bu terimin henüz Cumhuriyet dönemi içerisinde kullanılmaması; bu terimin 1970'lerde eğlence endüstrisinin meşru alanı olan gazinolarda kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Kadın ses sanatkarlarının daha da özelden Türk Müziğini yorumlayan kadın ses sanatkarlarının, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde resmi ideolojinin hezimetine uğradığı gerçeğini savunmak yanlış olmayacaktır. Bunun nedeni resmi ideolojinin klasik batı müziğini Türk müziğine yeğ tutmasıdır. Cumhuriyet dönemi kadın ses sanatçıları ele almadan önce resmi ideolojinin Türk müziği ile olan ilişkilerini ele almakta fayda vardır.

2. Kemalist İdeoloji ve Türk Müziği

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber oluşturulan kamusal reformlar bağlamında ele alınan bir diğer alan da kültür ve onun alt öğeleridir. Kültürün işlevsel özelliği kullanılarak, oluşturulan Kemalist reformların halka indirgenmesi, kültürün kullanımıyla daha kesin sonuçlar doğuracağı varsayılmış; özellikle kültürün alt öğelerinin dönüştürülmesine yönelik politikalar izlenmiştir. Bu bağlamda modern ve geleneksel öğeler bir araya getirilerek bir sentez oluşturma çabalarına girişilmiştir. Üstel'in de belirttiği gibi "...gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek hem de modern dünyanın gereksinimlerine yanıt verecek "özgün" bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir "sentezin" oluşturulmasına çalışıldı" (Üstel;1994:41). Bu anlamda Cumhuriyet uygulamalarının vücut bularak ifade edilmesi için müzikten daha uygun bir yol olamazdı. Kemalist reformların ne kadar yerinde uygulamalar olduğunun altının çizilmesi, müziğin kendi iç dinamiğinden yararlanılarak anlatılmaya çalışılmıştır ki Türkiye Cumhuriyeti için bestelenen marşlar buna en iyi örnek teşkil etmektedir. Müzik bir duygu meselesi olduğundan, ideoloji

de doğrudan duygulara seslendiğinden milli bir seferberliğin kurulmasında müziğin ne denli etkin olduğu görülmektedir. Yanı sıra, Osmanlı geleneğinde islamiyetin etkisiyle yasaklanmış olan suretin resmedilmesi, yeni oluşturulan ideolojinin yine yeni kurulan kentlere heykellerin dikilmesine yol açmıştır. Bu anlamda Cumhuriyet ideolojisi Osmanlı gelenekselliğini kırmak ve bunu halka indirgemek için sanattan yararlanmış ve bunu da sanatın en etkin iki kolu olan “görme” ve “işitme” duygularıyla hayata geçirmiştir. Böylece bu çalışmalar “Batılı” bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırma açısından en uygun vitrini oluşturmaktaydı (Üstel; 1994:42).

Müzik inkılabının yapılmasının temel nedenlerinden ve belki de en önemlilerinden biri geleneksel Osmanlı ideolojisini Cumhuriyet ideolojisiyle ikame etmektir. Yapı itibariyle geleneksel Osmanlı musikisini kabaca ikiye ayırmak mümkündür; Saray müziği ve halk müziği. Halk müziği kendi içerisinde çeşitlilik arz ederken, ki bunlar içerisine gayrimüslimlerin müziğini de katmak gerekmektedir, saray müziği yönetici kadroya bir başka deyişle elit sınıfa seslenen müziktir. Bu, dinleyicisinden de bestecisinden de belli bir “musiki terbiyesi” isteyen müzik türüdür ve bu terbiye içerisinde Osmanlıın geleneksel kültür motiflerine sıkça rastlanmaktadır. Dolayısıyla her anlamda Osmanlı gelenekselliğini yıkmak isteyen Cumhuriyet rejimi, Osmanlı kültürünün aktarım yollarından biri olan bu müzik türüne karşı bir cephe alması ve müdahalelerde bulunması kaçınılmazdır. Nitekim bu uğurda resmi ve resmi ideolojinin neferi olan bireysel birçok müdahale ve yaptırım uygulamaya koyulmuştur.

Cumhuriyetle beraber yaratılmaya çalışılan ulusal kültürden müzik de nasibini almış ve gerekçe olarak da yukarıda aktarılanlar gösterilmiştir. Böylece müzikte tekseslilikten çoksesliliğe geçilecek ve “Batılı” olunacaktır. Bu sürecin Batıda 400 yıl aldığı hatırlatıldığında ise Atatürk “Bizim o kadar beklemeye vaktimiz yoktur” demiştir. Bakıldığında, Cumhuriyet rejiminin kısa zamanda ilerleme sağlamak ve Batılılaşmak için yalnızca müzik alanında değil birçok alanda reform yaptığı ve bu bağlamda birçok politikayı uygulamaya soktuğunu görmekteyiz. Yeni yönetici kadronun bu kadar yoğun çabaları ve çalışmaları içerisinde müzik alanının alt sıralarda olması gerektiği akla gelebilir fakat yukarıda da değinildiği üzere “işitme” duygusu kullanılarak, uygulanan Kemalist reformlar bireylere ve dolayısıyla topluma indirgenecektir. Nitekim yönetici elitler içerisinde yer alan bestecilerin, milli duyguları coşturan marşları bugün de dinlenmekte ve resmi bayramlarda bir ağızdan okunmaktadır. Burada biraz da Türk milletinin “yapısı” gereği “şen ve şatır” olduğunun da altını çizmek gerekir. Nitekim bir konser dinletisinde önce Alaturka musiki ardından da Batı musikisi dinletisi yapılmış ve ardından Atatürk batı müziğini alaturkaya yeğ tutulması gerekliliğini belirten bir konuşma yapmış, alaturkanın miskin ezgilerine karşı batı müziğinin canlı ezgilerinin Türk ulusunun şen ve hareketli yapısıyla özdeşleştirmiştir. Bu bağlamda, “miskin” Arap’ın karşısında

“dinamik” Avrupalı yerleştirilmiş ve Türklerin bu ikincisine daha yakın olduğu kabul edilmiştir. Burada Osmanlının son dönemlerine ilişkin bir gönderme yapıldığının da altını çizmek gerekmektedir. Ağırkanlı işleyen ve sürekli gerileyen Osmanlı karşısında dinamik, yenilikçi ve çağdaş bir Türkiye ancak geçmişle bağların koparılmasıyla mümkün olacaktır.

3. Musiki İnkılâbı

Müziğe yapılan müdahalelere baktığımızda Cumhuriyet rejiminin bu uygulamaları kendi kurumları aracılığıyla gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda müziği de bir kurum olarak değerlendirirsek resmi bir kurumun kültürel bir kuruma müdahalesinden söz etmek yanlış olmayacaktır. Kültürel bir kurum olarak değerlendirdiğimiz müziğin de diğer kurumlarda olduğu gibi örgütsel bir yapısı bulunmaktadır. 1923’e kadar Osmanlı yönetiminde Maarif Nezaretine bağlı olan “Darül Elhan” (müzik sanatına ilişkin olan resmi kuruluş) ağırlıklı olarak Türk musikisi ile ilgilenen öğretim kadrosunu bünyesinde barındırmaktaydı. 1926 yılında Darül Elhan’ın adı “Konservatuar” olarak değiştirildi (İstanbul Belediye Konservatuarı). Bu değişiklik salt şeklen olmamıştır ayrıca bir anlayış değişikliğini de barındırmaktadır. Bu tarihten itibaren Doğu musikisi bölümü kapatılarak ağırlıklı olarak Batı musikisi çalışmalarına önem verilmiştir. Bu politikanın izlenmesinde eğitim sisteminin bütünüyle modernize edilmesi, tekke ve zaviyelerin kapatılarak alaturka musikisinin hayat bulduğu bu kurumların ortadan kaldırılması çağdaşlaşma ve Batılılaşma politikalarının izlenmesiyle paralellik gösteren uygulamalardır. İstanbul Belediye Konservatuarına asıl müdahale 1926 yılında meydana gelmiş ve Ankara, “Türkiye’nin bütün eğitim kurumlarının derece ve programlarının belirlenmesi” görevini kendisine mal etmiş ve programların Bakanlıkça onaylanması gerektiğini bildirmiştir. Burada can alıcı nokta, İstanbul Belediye Konservatuarının gerçek bir konservatuar olabilmesi için yurt dışından uzmanların getirilmesi tavsiyesi ile Türk musikisi bölümünün kapatılmasıdır. Ancak Bakanlık, İstanbul Konservatuarında “Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti”ni kurarak eski musiki eserlerinin toplanmasını ve tasnif etmelerini de bir karara bağlamıştır. Bu heyet dolayısıyla konservatuardaki alaturkacı kadronun çalışmalarına İstanbul Valiliği ve Belediye Başkanlığının hoşgörüsü dahilinde devam edilmiştir. Bu kurum Ankara Devlet Konservatuarının açılmasıyla eski önemini yitirmiş ancak 1943’ten sonra Türk musikisi çalışmalarına başlamıştır ve halen Marmara Üniversitesine bağlıdır (Katoğlu; 2002:446–447).

Ankara Devlet Konservatuarının açılmasının temel gerekçelerinden biri değinildiği gibi Batı uygarlığını yakalama çabasıdır. Sonuçta, hem musiki sorunlarına çözüm önerileri getirecek hem de müzik öğretmenleri yetiştirecek yeni ve Batı anlayışına uygun bir okula gereksinim duyulmuştur. O dönem dahilindeki müzik öğretmenleri Batılı eğitim anlayışından uzak ve “alaylı” kişilerden oluşmaktaydı. Bu amaçla 1926 yılında öğretim görevlisi yetiştirmek

amacıyla Avrupa'ya öğrenci gönderimi yapılmıştır. 1928 yılında eğitim verilen binanın inşasıyla Musiki Muallim mektebi tam donanımlı bir eğitim kurumuna dönüşmüştür. Yanı sıra 1935 yılında Almanya'dan besteci Paul Hindemith Türkiye'ye davet edilerek oluşturulmaya çalışılan milli musikiye yardımcı olması istenmiştir. Hindemith'ten Türkiye'deki her türlü müziği dinleyerek bir rapor hazırlaması istenir. Yapılan çalışmalar sonucunda bir rapor hazırlanır. Rapor "Türk Musiki Hayatını Kurmak İçin Teklifler" başlığını taşımaktadır ve büyük bir kısmını konservatuara ilişkin maddeler oluşturmaktadır. Bu raporun sonucu, kurulacak milli musikiye oldukça katkı sağlayacak ve konservatuvarın iç dinamiğini de belirleyecektir (Katoğlu; 2002:449).

Milli musikinin kurumsal evrimi bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Müziğe ilişkin yapılan müdahalelerin en kısa sürede benimsenip kabul edilmesi bir anda gerçekleşecek bir olgu değildir. Müzik alanına müdahalelere ilişkin kullanılan "müzik devrimi" terimini kullanan bizzat Atatürk'tür. Akaş'ın aktarımına göre, Gazi bir gün çevresindekilerle sohbet ederken en zor devrimin hangisi olduğunu sormuş ve yanıtını yine bizzat kendisi vermiştir; "En güç devrim müzik devrimidir. Çünkü müzik devrimi, şahsa önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir aleme yönelmeyi gerektirir...Çok zor ama yapılacaktır" (Akaş;1998:120). Atatürk, bu türde bir devrimin yapılması gerekliliğini 1 Kasım 1934 tarihindeki Meclis açış konuşmasında şöyle ifade eder:

Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için yüz ağırtıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu yolda Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir (Ali; 1988:1531).

Bu yönde yapılan müdahalelerden ilk olarak, Atatürk'ün Meclis açış konuşmasının ardından 2 Kasım 1934'de Dahiliye Vekili Şükrü Kaya bir genelge yayımlayarak bundan böyle radyo programlarında "alaturka musikinın tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınması" uygulaması başlatılmıştır. Bu uygulama radyolarla sınırlı kalmamış ve yurt çapında bir uygulama olmuştur (Akaş; 1998:122-123).

"Halka rağmen halk için" anlayışıyla uygulanan resmi ideolojiye oluşan tepki çok geçmeden kendisini göstermeye başlamıştır. Bu tepkinin büyük bir kısmı toplum tarafından oluşturulmuş olsa da yönetici elitler içerisinde de dile getirilemeyen tepkilerden de söz etmek mümkündür. Batı müziği halkın kendisini soyutladığı bir tür olarak varlığını resmi ideoloji sığınağında korumaya çalışmıştır. Batı müziği karşısında yasaklanan yerli müzik ise Türk

müziği bestekarları ve halkın desteğini alarak varlığını korumaya devam etmiştir. Burada sözü edilen bestekarlar Batılı anlamda eserler veren bestekarlar değil ideoloji tarafından dışlanan klasik Türk müziği bestekarlarıdır. Halkın yasaklara ve Batılı müziğe karşı oluşturduğu tepki Arap radyolarına yönelmesine sebep olmuş, Kahire radyosu o günler içerisinde oldukça popüler hale gelmiştir. Burada akla, Arap ezgilerinin ve sazlarının, Osmanlının geleneksel saray müziği ezgilerini ve sazlarını barındırdığı ve dolayısıyla halkın bundan ne şekilde etkilendiği sorusu gelebilir. Bu sorunun cevabını oldukça basittir: Sinema. Halkın büyük rağbet gösterdiği sinema sektörü, dönem itibariyle Arap filmlerinin etkisi altındadır. Hatta bu filmlere Türkçe dublaj yapılmış ve şarkılı filmler için özel olarak besteler yapılarak dönemin ünlü seslerine okutulmuştur. Sinema sektörü bir yandan, radyoların ayarlı olduğu Arap radyo kanalları bir yandan Osmanlı döneminde halka inmeyen “saray müziği benzeri” diyebileceğimiz bir müzik türü bu şekilde halk içerisinde kabul görmüştür. Bu türün genel yapısı ilerleyen kısımlarda tekrar ele alınacaktır.

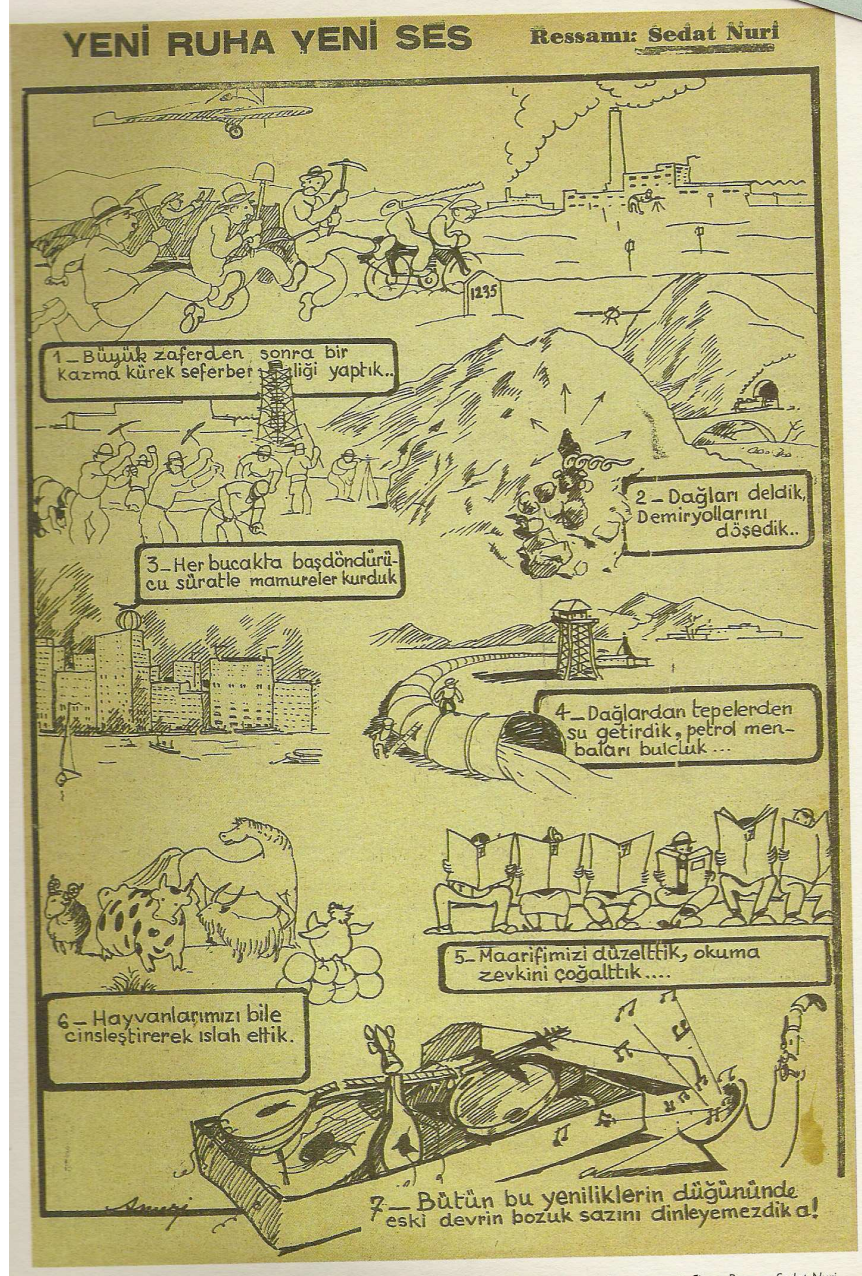
Getirilen yasaklara halkın oluşturduğu tepki kadar yönetici elitler arasında da bir huzursuzluk yarattığını belirtilmişti. Şimdi bu noktaya tekrar dönecek olursak, yasağın Atatürk’ün fikri olmadığı ve bu durumdan oldukça pişman olduğu yönünde çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Nitekim Akaş’ın aktardığına göre yasağın devam ettiği yıllarda bir sohbet sırasında Vasfi Rıza Zobu alaturka bir şarkı okumuş ve bittikten sonra masadakiler ne olacağını beklemeye başlamışlardır. Atatürk şöyle devam eder: “Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar...Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara (Batılılara) da dinletmek çaresi bulunsun... “Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı Milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim” demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum” (Akaş;1998:123). Bu yasak 1936 yılında Türk Telsiz Telefon A. Ş. tarafından işletilen İstanbul ve Ankara vericilerinin sözleşmesinin bitmesiyle ve bu vericilerin devletin eline geçmesine kadar sürmüştür. Ankara Radyosu müdürlüğüne atanan Veli Kanık radyolarda tekrar oyun havaları ve şarkıların çalınmasını sağlamıştır.

Burada yönetici kadronun gerek bilinçli gerekse bilinçsiz bir şekilde heyecana kapılarak aceleci kararlar almasını ve attığı adımdan geri dönmemesiyle bilinen Atatürk’ün bu uygulama karşısında çaresiz kaldığını söylemek mümkündür.

Müzik alanında yapılan reformları yukarıda değinildiği üzere iki farklı boyutta ele almak doğru olacaktır. Bunlardan ilki, müziğin kurumsal yapısına ilişkin gerçekleştirilen ve çağdaş eğitim anlayışıyla yeniden örgütlenen konservatuarlar, bir diğeri de halkın beklentilerini hiçe sayılarak tepeden inme bir zihniyetle halka empoze edilmeye çalışılan Batı müziğidir. Her iki boyutta da iyi niyetlerin söz konusu olup olmadığı tartışmaya açıktır. Ancak

konservatuarların başarılı, Batı müziğinin benimsetme çabalarının ise başarısız olduğu da bir gerçektir. Devlet hesabına Avrupa'ya eğitim amacıyla gönderilen öğrenciler başarılı olmuş hatta bazıları ulusal ve uluslar arası başarılarla imza atmışlardır. Bu kişilerin yetiştirdiği öğrenciler de kendilerinden sonra gelenleri yetiştirerek bugünkü konservatuarlardaki eğitiminin temelini oluşturmuşlardır. Müzik devrimin bir diğer boyutu olan resmi ideolojinin Batı müziğini halka empoze etme çabası, halka kendi müziğini yasaklaması anlamında başarısız olmuştur. Bu yasak beraberinde halkın Arap radyolarına yönelmesine yol açmış ve unutturulmaya çalışılan Osmanlı kültürünün bir parçası olan geleneksel saray müziğinin değişik bir versiyonunu halk benimsemiştir. Bu yeni tür, bugün Türk sanat müziği olarak adlandırılan türdür. Biçim olarak katı müzik kurallarından tam bağımsız olmasa da saray müziğindeki gibi dinleyicisinden müzik bilgisi istemez. Bunda resmi ideoloji tarafından dışlanan Türk müziği bestecilerinin de etkisi olmuştur. Bu besteciler içerisinde geleneksel saray müziği ezgileri taşıyan yapıtlar oluşturulmuş ve bu yapıtlar halk içinde oldukça popüler olmuştur. Yapı itibarıyla saray müziğiyle yer yer özdeşlik gösterse de geleneksel saray müziğinden ayrılan noktası "dil"dir. Osmanlı Türkçe'sinin yerini halkın dili almış, tür, yapı, makam ve usul bakımından saray müziğinin ezgileri kullanılmıştır. Kısaca müzikte yeni bir sentez oluşturulmuş ve bu sentez popüler hale gelmiştir. Bu türün öncüsü olarak Saadettin Kaynak'ı göstermek ise yanlış olmayacaktır. Kaynak ve ekolünden gelen bestecilerin eserleri dönemin ünlü sesleri tarafından plak yapılmış ve bu plaklar halk tarafından rağbet görmüştür.

Resmi ideolojinin müzik alanına bu denli müdahalede bulunmasının ardında yatanın, geleneksel Osmanlı yapısını ve mirasını tarihe gömerek yeni bir ulusal kimlik ve aidiyet duygusu yaratma çabaları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu müdahaleler aracılığı ile müzik tekseslilikten kurtarılıp çoksesli hale getirilecek ve Batılı olunacaktır. Ancak gerçek hedef Batı müziğini olduğu gibi alarak halka empoze etmek değil, kendi müziğimizi batılı hale getirmek olduğu bizzat Atatürk tarafından da belirtilmiştir. Bu durumu özellikle Atatürk'ün Türk müziğine ve bu türün icracılarına verdiği değerden de çıkarmak mümkündür.



1935 Yılında Batılılaşma hareketinin özetini gösteren ressam Sedat Nuri tarafından çizilen bir afiş. (Kaynak: 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları, S; 21)

4. Kemalist İdeoloji ve Kadın Şarkıcılar

Cumhuriyet rejiminin uyguladığı Kemalist reformların birçok alanda kendisini hissettirdiği, bu reformların bazılarının toplum tarafından hemen benimsenip kabul edildiği bazılarının ise baskı uygulanarak “halka rağmen halk için” anlayışıyla topluma dayatma çabalarının olduğu bir gerçektir. Kamusal düzenlemeler bağlamında, Osmanlı ile bağların tamamen koparılması ve oluşturulmaya çalışılan “yeni kimlik” ve “aidiyet” duygularını besleyerek, ulus devlet anlayışını benimsetebilme uğraşları içerisinde müzik ve ona bağlı olan birimlerin dönüştüğü/dönüştürüldüğü açıktır. İdeoloji, “kurucu ve koruyucu devletleştirme siyasası” güderken kimi zaman da “imha” ya yöneldi” (Üstel;1994.53).

Yukarıdaki “imha” içerisine birçok olguyu sığdırabilmek mümkündür ancak ele alınan konu müzik olduğuna göre imha-müzik ilişkisini irdelemek gerekir. Bir önceki kısımda ele alındığı müziğe müdahale yaptırım boyutlarına dönüşmüş ve bunun sonucunda halkın tepkisiyle karşılaşmıştır. Oluşan bu tepki, kitlelerin radyo istasyonlarını, ulusal radyolar yerine Arap, özellikle de Kahire radyo kanallarına ayarlamaları şeklinde gerçekleşmiştir. Akaş, o yıllarda Kahire radyosunun oldukça popüler olduğunu ve 1935’te orkestra şefi Praetorius’un Riyaseticumhur Orkestrasının başına geçmesiyle, radyo satın almaya gidenlerin “İçinde Praetorius olmasın ha!” dediğini anlatmaktadır (Akaş;1998:123). Bu tepkiye bir destek de “alaylı” bestecilerden gelmiş ve içeriğinde Arap melodileri taşıyan eserler verilmiş, ünlü seslerin bu eserleri yorumlayarak özellikle dışlanmaya çalışılan geleneksel saray müziği popüler hale gelmiştir. Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta vardır ki o da, bu yeni eserlerin yapı bakımından saray müziğiyle hemen hemen özdeş, dil bakımından ise tamamen farklı bir biçimde olduğudur. Böylece üzeri tamamıyla kapatılmaya çalışılan Osmanlı’nın bu kültür mirası biçim ve form değişikliğine uğrayarak halka inmiştir. Geleneksel dönem içerisinde Klasik Türk müziği yalnızca seçkinlerin müzik türü olarak addedilmiş ve saray içerisinde sınırlı kalmışken, uygulanan yaptırımların etkisiyle artık halka inmiş bulunmaktadır. Böylece, Osmanlı’nın izlerini silmeye çalışan resmi ideoloji bir anlamda başarısızlığa uğramıştır demek yanlış olmayacaktır.

Resmi ideolojinin muhalefetine uğrayan müzik türlerini en temel bağlamda Klasik Türk müziği ve Halk müziği olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bu muhalefetten diğerine göre daha fazla etkilenen tür ise Klasik Türk müziğidir. Bunun sebebi bu türün, yukarıda anlatılan Klasik Osmanlı geleneğinden gelmesinden kaynaklanmaktadır. Halk müziği görece daha az muhalefete uğramıştır çünkü resmi ideolojinin müdahale alanlarının sınırlı olduğu yerlerde bu müzik türü varlığını korumaya devam etmiştir. Hatta bu türü geliştirmek amacıyla çeşitli incelemeler yapılmış ve bir derleme çalışması uygulanmıştır:

İktidarın Halk Müziğine karşı gösterdiği bu ilginin temelinde bir yandan tarımsal yapı ve kırsal nüfusun dayattığı Türkiye gerçekliği, diğer yandan da halkçı ideolojinin içinde barınan temel bir paradoks bulunmaktadır. Keskin bir devlet bilincine sahip olan ama maddi anlamda bir vatan bilinciyle donatılmamış Osmanlı aydınından farklı olarak Cumhuriyet aydınına, sınırların Misak-ı Milli'ye indirgenmesiyle sosyal açıdan tanımlanmamış ve yabancı olduğu bir Anadolu gerçeğiyle karşı karşıya gelmişti. Bu bağlamda halkçılık ve köycülük ideolojisi siyasal bir realizmin ötesinde tanımaya/tanımlamaya yönelik bir araştırıcı zihniyeti de içermekteydi. Siyasal iktidar ve onun aydınları Anadolu'ya belirsizliğin de getirdiği bir endişe ile yönelirken karşılaştıkları çok kültürlü, heterojen yapı karşısında denetimi kolaylıkla ellerinden sıyrılabilecek popüler kültürü kendi haline bırakmak yerine “onlar gibi” yapıp söz konusu kültürün kimi parçalarından bir bütün oluşturdu ve nihayet onu “devletleştirdi”ler (Üstel;1994:48-49).

Klasik Türk Müziği ise bu tür çalışmalardan soyutlanmış olmasına rağmen yönetici elitler arasında bireysel olarak rağbet görmeye devam etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuarında Klasik Türk Müziğinin çalışmalarına resmi anlamda son verilmiş olmasına rağmen bu türün uygulayıcıları, İstanbul Valiliğinin ve Belediye Başkanlığının hoşgörüsü dahilinde çalışmalarına devam etmiştir. Yanı sıra “Tek Adam” Atatürk'ün de bu türe karşı özel bir ilgisi olduğu ve sohbet toplantılarda çeşitli kimselerce yorumlandığı bilinmektedir. Önceki kısımda da anlatıldığı gibi Atatürk'ün “müzik devrimi” olarak nitelendirdiği hareketin, uygulayıcı kesim tarafından yanlış anlamlandırılarak farklı boyutlarla ele alındığı bilinmektedir.

Görünürde her ne kadar dışlanıyor gibi görünse de Klasik Türk Müziği varlığını her dönem içerisinde korumaya devam etmiştir. Gerçekte muhalefet gören bu müzik türü değil, onun sembolü olduğu Osmanlı kültürü yani saray kültürüdür. Gerek besteleyenden ve yorumlayandan gerekse dinleyicisinden musiki bilgi birikimi isteyen bu tür, Osmanlı elitlerinden sonra Cumhuriyet elitlerine hizmet etmeye yukarıdaki tüm muhalefetlere karşı devam etmiştir. Özellikle saray içerisinde “erkek egemen” sınıfa çoğu zaman “erkeklerce” yorumlanan Klasik Türk Müziği, Cumhuriyet sonrasında değişen konumu ve statüsüyle kadın vokaller tarafından da seslendirilmiştir. Yorumlanan eserleri plak yapan kadın sanatçılar, dönemin müzik endüstrisi tarafından keşfedilmiş ve bu isimlerin yaptıkları plaklar oldukça popüler hale gelmiştir. Üstel'in aktardığına göre, iktidarın Klasik Türk müziğine karşı izlediği sınırlayıcı tutum karşısında plak şirketleri harekete geçerek alaturka okuyan sanatçılara önem vermiş, özellikle içerisinde kadın seslerinin de bulunduğu fasıl heyetlerinin

plakları büyük tirajlara ulaşmıştır (Üstel; 1994:45). Müzik alanında da kadının kendisini kanıtlanması yine aynı döneme denk gelmiştir. Cumhuriyetten önce sadece gayrimüslim kadınlara tanınan bu hak, Cumhuriyetle beraber Türk-Müslüman kadınına da tanınmış ve ulusal şöhrete ulaşan birçok kadın ses sanatkarı yetişmiştir.

Hanendeler bir eğlence programında sahneye en son çıkar ve programı finale bağlar ancak bu programlar gazino kültüründe olduğu gibi kendi içerisinde örgütsel bir yapıya sahip değildir. Programda yer alan sanatkarlar öncelikle toplu olarak fasıl yapar daha sonra solo olarak şarkı okurlar. “...Kemalist musiki inkılâbının geleneksel Türk müziği karşısındaki gözden düşürmeye yönelik tavrı, Türk musiki camiasının kendisine yeni bir siyasi rejim karşısında meşrulaştırma ve kanıtlama çabası içerisinde daha “uygar” bir görünüm kazanmak amacıyla “Avrupalı” bir dinleti düzenine yönelmesine yol açacaktır. Böylece “çağdaş” bir biçime bürünme kaygısı, 1920’li yıllarda ama özellikle 1930’lardan sonra bir şef yönetiminde, belli icra mekanlarında, belli kıyafetlerle, belirli icra sayısı ve bazı standart kalıplarla icra edilen müziklere prestij kazandırmaya başlayacaktır” (Üstel;1994:48). Bu alıntıda da belirtildiği üzere, resmi ideoloji tarafından dışlanan Klasik Türk Müziği ve onu icra eden sanatkarlar, varlıklarını devam ettirebilmek için kabuk değiştirme yöntemini uygulayarak, ideolojinin istediği Batılı imajına bürünmeye çalışmışlardır. Bu, bestelenen eserin dilsel yapısından icracıların giyimlerine kadar uzanan bir evrimi içermektedir. Bu anlamda en büyük evrim ise kadın ses sanatçılarının bu alanda kendilerini göstermesiyle hayat bulmuştur. Bu hem Türk kadını için kendisini ifade edebileceği ve daha önce deneyim kazanmadığı farklı bir alan hem de modern, çağdaş ve batılı Türk kadını imajının Avrupa’ya açılışının penceresi olacaktır. Hanendeler ve resmi ideoloji hakkında yazılan kaynaklar neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu türden bilgilere ancak dönemin ünlü sesleri olan Safiye Ayla ya da Müzeyyen Senar gibi isimlerin kişisel özgeçmişlerinden elde etmekteyiz ki buradaki bilgiler de ancak bu sanatkarların Atatürk ile olan bireysel ilişkilerinden oluşmaktadır Nitekim bu yönde Atatürk’ün Safiye Ayla’ya söylediği şu söz önemlidir; “Safiye, isterim ki tüm dünya müziğimizi senin sesinden dinlesin”. Gerçekten de Türkiye’nin değişen yüzünün bir göstergesi olan kadını ve sanatsal bilgi birikimini en iyi ifade edecek olan kişiler hanendelerdir. Bir anlamda Türkiye’nin eğitim seferinin neferleri olan kadın öğretmenler gibi, Türkiye’nin Batıya açılan yeni yüzünü gösteren neferler de kadın solistler olacaktır.

Volkan GÜLOĞLU



(Aksüt;2000:21)

Bu gazino ilanının anlattığı, yukarıda ifade edilmek istenilenleri özetler niteliktedir. “Türk dans ve musikiisini Avrupa’da temsil etmek üzere hazırlanmış olan büyük program” ifadesinin altında, ideolojinin kadın ses sanatçısına yüklediği görev ve sorumluluğun boyutunu bildirir durumdadır.

Cumhuriyet ideolojisinin özellikle yapmaya çalıştığı böyle bir “nefer” yaratma girişimde bulunmak değildir. Bu durum spontane bir şekilde oluşmuştur. Klasik Türk Müziğinin ikinci plana itilmesi bu türün halk arasında da popüler hale gelmesine yol açmış ve bu türü yorumlayan kadın ses sanatçılarının ortaya çıkmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır.

Sonuç olarak, her anlamda çağdaşlaşma, modernleşme ve son kertede Batılılaşma arzusu içinde olan Cumhuriyet ideolojisi, bu uğurda birçok alana el atmış kiminde başarıyı yakalarken kiminde sonucunu tahmin edemeyeceği durumlarla karşılaşmıştır. Bunlardan birisi de “müzik devrimi” olarak nitelendirilen durumdur. Aslen Klasik Türk müziğini dışlamak gibi bir hedef yoktur. Asıl amaç, Osmanlı saray kültürünün bir parçasını oluşturan bu müzik türünün “kültür” yönünün devamlılığını engellemektir. Böylece çok uluslu bir imparatorluktan milli ve türdeş aynı zamanda medeni bir ulusa geçişin adımları “kültür” alanı bu şekilde halledilmiş olacaktı. Fakat bu uygulamanın olumsuz sonuçları en kısa sürede kendisini göstermeye başladı ve beklentilerle uyumlayarak halkın tepkisiyle karşılaşıldı. Hedeflenen gaye, Türk kültürünü yansıtan müziğin yerine Batı müziğini ikame etmek olmamasına rağmen acelece alınan kararlar bu tepkinin oluşmasında en büyük etkidir. Halk anlamlandıramadığı ve tamamen yabancı olduğu Batı müziği karşısında taleplerini Arap radyolarından yana kullanmış, besteciler de Arap melodileri taşıyan eserler vererek bir anlamda bu tepkiye destek olmuşlardır. Plak yapım şirketleri de bu rağbetin farkına varmış ve popüler isimlere plak yaparak canlılığın hızlanmasına yol açmışlardır. Bu türü seslendiren kadın sanatçılar,

Klasik Türk Müziğini erkek egemenliğinden kurtarmışlar ve Cumhuriyetin kendilerine sağladığı bu alanda kendilerini kanıtlamışlar ve kabul ettirmişlerdir. Yeni Türkiye'nin Batıya açılan yeni kadın yüzü olarak görülmüşler ve bu bağlamda bir nefer olmuşlardır.

KAYNAKÇA

- 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları 1999. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Akaş, Cem. 1998. *Yetmiş Yıl Sonra "Müzik Devrimi"*, Cogito, Cumhuriyet: Alkışla Olmaz, Sayı: 15, Yıl: 1998, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Aksüt, Sadun. 2000. *Alkışlarla Geçen Yıllar "Hatırat"*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul.
- Durakbaşı, Ayşe. 1998. *Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliğinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler"*, 75 Yılda
- Filiz, Ali. 1988. "Türkiye Cumhuriyetinde Konservatuarlar", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi; İletişim Yayınları, İstanbul.
- İnan, Afet. 1975. *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Leyla. 1988. *Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını (1908-1960)*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- Katoğlu, Murat. 2002. *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür ve Sanat, Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kırkpınar, Leyla. 1998. *Türkiye'de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özbilgen, F. 1985. *Sana Tütün ve Tespah Yolluyorum-Semiha Berksoy'un Anıları*, Broy Yayınları, İstanbul.
- Üstel, Füsun. 1994. *1920'li ve 1930'lu Yıllarda "Milli Müzik" ve "Müzik İnkılabı"*, Defter, Sonbahar 1994, Yıl: 7, Sayı: 22, Metis Yayınları, İstanbul.