

SUNA KAN'IN ARDINDAN CUMHURİYET DÖNEMİ “MÜZİKTE MODERNLEŞME” İDEALİNİ YENİDEN SORGULAMAK

Yasemin ATA*

Öz

Müzikte batılılaşma ve çağdaşlaşma, Cumhuriyet Dönemi modernleşme ideolojisinin en temel amaçlarından biridir. Batılılaşma yolundaki tüm reformlar gibi müzik alanındaki reformlar da “Yeni Cumhuriyetin” yüzünü yansıtmaya ve onu “muasır medeniyet” seviyesine çıkartma ülküsüyle gerçekleştirilir. Bu amaca yönelik uygulanan bir dizi eğitim politikası, çağdaşlaşmanın temel ölçütü olarak görülen batı müziğinin yaygınlaştırılması ve toplumda batı yönelimli yeni bir müzik zevki yerleştirilebilmesi hedefi, genç Cumhuriyetin kadrolarının Osmanlı müzik geleneğini tamamıyla rafa kaldırmak üzere gösterecekleri yoğun çabayı da beraberinde getirir. Atılan çok sayıda adımdan biri de batı müziği alanında uzmanlar yetiştirilebilmesinin gerekliliğiyle genç yeteneklerin yurtdışına eğitim için gönderilebilmesine yönelik alınan meclis kararıdır. Karardan yararlanan ilk sanatçılardan biri, 11 Haziran 2023'te vefat eden ve Batı Sanat Müziği alanındaki uluslararası tanınırlığıyla Cumhuriyet tarihinde bir batılılaşma simgesi haline gelen Suna Kan'dır. Kan, kariyeri boyunca basında ve toplumun belirli bir kesiminde “muasır medeniyetin” temsili “Modern Türk” profili çizirken 1971 yılında dönemin Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenecek birkaç Türk müziği etkinliğininin, Atatürk'ün inkılapçılık ilkesiyle ters düşeceğini iddiasıyla bakan Talat Sait Halman ile yaşadığı tartışmanın ardından önce Türk müziği icracıları daha sonra da toplumda Türk müziği sevenler tarafından büyük tepkiyle karşılanır. Tartışma, Cumhuriyet tarihinin hemen her döneminde rastlanan ideolojik tabanlı “alaturka-alafranga” ikileminin müzik alanındaki “tek sesli - çok sesli” ayrımının bir yansımasıdır. Cumhuriyet tarihinde pek çok kez ele alınmış olan müzikteki siyasi tabanlı mevcut kamplaşma, bu çalışma özelinde farklı siyasi çizgideki medya organlarında Suna Kan'ın ölüm haberinin sunulduğu biçimleri üzerinden, haber metinleri incelenerek tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi, Müzikte Modernleşme, Suna Kan, Haber Dili.

QUESTIONING THE REPUBLICAN IDEAL OF “MODERNIZATION IN MUSIC” AFTER SUNA KAN

Abstract

Westernization and modernization in music is one of the most fundamental aims of the modernization ideology of the Republican Era. Like all others, musical

* Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, GSTF, Müzik Bölümü, yaseminata@sinop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5975-7196>

reforms were carried out with the ideal of reflecting the face of the "New Republic" and raising it to the level of "contemporary civilization". A series of educational policies implemented for this purpose; the dissemination of western music and the goal of establishing a new western-oriented musical taste in society, brought the intensive efforts to completely shelve the Ottoman musical tradition. One of the parliamentary decision was to send young talents abroad for education and Suna Kan was one of the first students and became a symbol of westernization. Throughout her career, Kan had been portraying a profile of a "modern Turk" representing "modern civilization" in the press and in a certain segment of society. In 1971, she argued with the minister Talat Sait Halman, who claimed that some Turkish music events would contradict Atatürk's principle of reformism. Kan was met with a great reaction first by Turkish music performers and then by Turkish music lovers and supporters in society. This was a reflection of the "alaturka-alafranga" dichotomy, encountered in almost every period of the republican history, and the "monophonic - polyphonic" distinction in the field of music. The current politically based polarization in music will be discussed by analyzing news texts through the way the news of Suna Kan's death is presented in media organs of different political lines.

Keywords: *Republican Era, Modernization in Music, Suna Kan, Language of News.*

Giriş

Batılılaşma, Batı'nın askeri, ekonomik, siyasi ve sosyal alanlardaki değerlerini benimseme gayreti çerçevesinde gerçekleşen bir modernleşme idealini tanımlar. Türk tarihinde 19. yy.'da Osmanlı'da başlayan batılılaşma hareketleri, 1923 yılı itibarıyla "çağdaş ve modern" Türkiye Cumhuriyeti tahayyülünü somutlaştırmaya yönelik atılan ve sayılan alanlarla birlikte kültürel altyapıyı da köklü biçimde dönüştürecek olan adımlara evrilir. Gerçekleştirilen pek çok alandaki devrimin yanında batıyı "modern" yapan temel unsurlardan birinin müziği olduğu kanaati müzikte resmi, devlet merkezli bir modernleşme hareketinin başlatılmasına neden olur. Müzik alanında köklü bir reforma işaret eden bu hareket, devletin resmi söylemini Osmanlı döneminde şehirlerde üretilen "alaturka" makam müziğinin, toplumun bütününe ulaşma konusunda ilk akla gelen müzik olduğu kanaatini sarsma hedefi üzerine kurmasıyla başlar (Ayas, 2014, s. 182). Bu bağlamda müzikte batılılaşma, yalnızca ilgili kurumların yapısını hedeflenen değişimin gerektirdiği yönde dönüştürmeye çalışmakla kalmaz, çağdaşlığın sembolü sayılan batı müziği karşısında "köhne" ve "çağdışı" bulunan Osmanlı geleneği Türk müziğini toplum hafızasından tamamen silme ve batı tarzından hoşlanan yeni bir toplumu temelinden başlayarak inşa etme çabası anlamına gelir. Süreç, dönemin önemli fikir insanlarının batı tarzı çoksesliliğin tek sesliliğe karşı üstünlüğünü meşrulaştırma yolunda yaymaya çalıştıkları fikirleri baz alarak devam eder. Kültür politikalarının geliştirilmesinde dönemin önemli figürlerinden biri olan Ziya Gökalp'in Cumhuriyet tarihinin neredeyse her döneminde hararetli tartışmalara konu olan halk ve garb (batı) müziğinin

sentezinden bir "milli musiki" yaratma düşüncesi (1923/2014, s.161) ve bu çerçevede yeni bir müzik-toplum ilişkisi kurulma gayesi, günümüzde dahi hedefleri, sonuçları ve başarısı açısından tartışma odağı olmaya devam eden "musiki inkılabı"nın temelini oluşturur. Atatürk'ün 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yaptığı açılış konuşmasında "Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir!" (Altar, 1986, s. 765) sözlerine yer vermesi, genç cumhuriyetin geçen on bir yılda müzik devrimiyle benimsediği değişim gayesinin derecesini ve katettiği yolu işaret eder. Cumhuriyetin modernleşme tasavvuru bağlamında müzik eğitimi alanında uygulanan politikalar, Atatürk'ün ölümünden sonra İsmet İnönü tarafından sürdürülür. Devraldığı görevin yanında batı sanat müziğine duyduğu kişisel ilgiyi anılarında bizzat belirten İnönü (1997, s. 99), eğitim kurumlarını yeniden yapılandırmanın yanı sıra 1948'de üstün yetenekli çocukların yurtdışında öğrenim görmelerinin yolunu açan yasanın da mimarıdır. Kamuoyu tarafından "Harika Çocuk Yasası" olarak bilinen bu yasadan yararlanan ilk sanatçılar, İdil Biret ve 11 Haziran 2023'te vefat eden keman sanatçısı Suna Kan olur. İlk derslerini Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda (CSO) viyola sanatçısı olan babasından alan ve kültürel sermayesini saf bir batı müziği eğitimi ile edindiğini, Türk müziğiyle ilgili herhangi bir bilgisi olmadığını kendisiyle yapılan söyleşilerde dile getiren Kan (BBC News Türkçe, 2015; Haber262, 2011), aldığı eğitim ve uluslararası tanınırlığıyla aynı çizgide bulunduğu çevreler tarafından Cumhuriyet dönemi kültür devriminin "isabetinin" bir göstergesi sayılarak Türk modernleşmesinin müzik alanındaki sembol isimlerinden biri haline gelir. Nitekim, Cumhuriyet gazetesi vefatının ardından Suna Kan'ı, "Atatürk Türkiye'si aydınlanma devriminin simgesi" (Bilgehan, 2023) ve "uygarlığın sesi" (Bilgen, 2023) olarak özneleştirir. Ancak entelektüel çevrelerin belleğinde Suna Kan ile ilgili kalan tek şey, Atatürkçülüğe ya da bir Cumhuriyet "değer"i olmaya yönelik "olumlu" etiketler değildir. Madalyonun diğer yüzünde Kan'ın Nihat Erim hükümetinin kültür bakanı Talat Sait Halman ile dahil olduğu, Halman'ın Türk müziği konservatuvarı kurma ve ilişkili bir dizi etkinliği gündeme alma planlarını ağır bir biçimde eleştirdiği, bu nedenle yankısı günümüze kadar devam etmiş olan polemigi yer alır. Dönemin gazetelerinde geniş yer bulan bu olayda, her ne kadar en başta Kan ve Halman'ın adı geçiyor olsa da tarafların tepki gösterdikleri durumlar ve birbirlerine karşı kullandıkları argümanlar, erken Cumhuriyet döneminin kültür politikalarının neticelerinden biri olarak süregelen "alaturka-alafranga" ve "tek sesli-çok sesli" müzik ayrımının bir yansıması niteliğindedir. İki isim arasındaki polemik, söz konusu ayrıma dayalı tartışmaları alevlendirir. Bunun neticesinde Kan, -tıpkı Cumhuriyet Gazetesi'nin başlığında olduğu gibi- kimi çevrelerce Atatürk Türkiye'si'nin, aydınlanmanın ve batılılaşmanın sembolü olarak kalmaya devam ederken; kimilerince kimliğini inkâr eden, tek sesliliği hor gören, sanatçılığını sorgulaması gereken ayrıştırıcı bir figür olarak anımsanır. Suna Kan ile ilgili bu görüşler, vefatıyla birlikte medyada yeniden yer bulur. Vefat haberinin verilmiş biçimi ve üzerine yapılan yorumların, farklı siyasi-ideolojik çizgide

olduğu düşünölen haber yayın organlarındaki haber diline yansıdığı göröölür. Bugün Cumhuriyetin yüzüncü yılında, tarihinin uluslararası tanınırlığa en fazla sahip olan sanatçılardan birinin vefat haberini vermek üzere kullanılan haber dilinde bariz olarak algılanan kutuplaşma, batı müziğinin “modern” bir toplum yaratma düşüncesine ne derece katkıda bulunmuş olduğunu daha da önemlisi toplumu “geleneksel olandan” koparmada “negatif” yönde nasıl simgeleşmiş olduğunu bir kez daha düşünmeye yönlendirir.

Bu çalışmada geçmişten bugüne Suna Kan hakkında yapılan haberlerden yola çıkarak, onu bir tarafta “genç Cumhuriyetin modernleşme tasavvuru”, diğere tarafta ise “gerçek kimliğinden kopmuş jakoben bir zihniyetin ürünü” olarak değerlendiren görüşlere değinilir. Çalışmanın amacı Cumhuriyet tarihinin en önemli sanat figürlerinden biri olan Suna Kan’ı bu çift kutuplu sembolleştirmenin bir örneği olarak ele almak, musiki inkılabının gerekçelerini ve neticelerini bu örnek üzerinden sorgulamaktır. Çalışmada önce Kan’ın Cumhuriyet dönemi kültür politikaları açısından sahip olduğu kabul edilen önemine değinilir ve Cumhuriyet tarihindeki sembolik yerine dair bir saptama yapılmaya çalışılır. Ardından, çeşitli haber siteleri ve köşe yazılarında Kan’ın vefatı hakkında yapılan haberler ve yorumlar, geçen yüz yılın ardından müzikte batılılaşma idealini yeniden gözden geçirmek üzere tartışmaya açılır.

1. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞME SEMBOLÜ OLARAK SUNA KAN

Suna Kan (d. 1936), Türk modernleşmesinin müzik alanındaki sembol isimlerinden biridir. Batı sanat müziğiyle ve kemanla, doğduğu evde babası aracılığıyla tanışır. Dokuz yaşında Ankara Devlet Konservatuarı’nda ilk solo konserini verir. CSO eşliğinde, Hasan Ferit Alnar tarafından yönetilen bu konserde Mozart ve Viotti’nin konçertolarını seslendiren Kan, Atatürk’ün eğitim, kültür ve sanat programlarını uygulama gayretinde olan ve o konsere kendisini dinlemeye gelen İsmet İnönü’nün, üstün yetenekli çocukların yurtdışı eğitimleriyle ilgili programına dâhil edilir (Hürmüzlü ve Ataseven, 2019, s. 6-7). Üstün yetenekli çocuklarla ilgili ilk yasa, 1946 yılında bilim ve sanat çalışmalarını desteklemek amacıyla çıkartılan “İnönü Armağanları Kanunu” adlı, 4933 sayılı yasanın ardından gelir. Müzikte üstün yetenekli oldukları belirlenen çocukların, yurt dışında, alanlarında dünyanın en iyi sayılan eğitim-öğretim kurumlarında, yeteneklerini geliştirmeleri ve dünya çapında sanatçılar olmaları için tasarlanan söz konusu kanun, Milli Eğitim ve Bütçe Komisyonları’ndan geçtikten sonra 7 Temmuz 1948’de Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulu’na gelir. Oy çokluğuyla kabul edilen kanun, teklif edilmesinden iki buçuk sene sonra uygulanabilir hale gelir (Kahramankaptan, 1998, s. 119-138). Böylece Milli Eğitim Bakanlığı tarafından seçilecek üstün yetenekli çocuklar yurt dışına gönderilecek ve masrafları devlet tarafından karşılanacaktır. Yasadan ilk yararlananlar İdil Biret ve Suna Kan olur. “İdil Biret ve Suna Kan’ın Yabancı Memleketlere

Müzik Tahsiline Gönderilmesine Dair Kanun" başlığıyla adlarına özel olarak hazırlanan ve daha sonraki yıllarda kapsamı genişletilen kanunla birlikte Kan, eğitimine Paris'te devam eder. Alanında gösterdiği bir dizi uluslararası başarının ardından 1950'lerin ortasında Türkiye'ye döner ve başta CSO olmak üzere çeşitli orkestralarda solist sanatçı olarak görev alır (İnönü Vakfı, t.y.).

Suna Kan'ın ülkeye döndüğü yıllarda, Türk siyasi tarihinin önemli dönüm noktalarından biri yaşanır; çok partili döneme geçilir. Savaş sonrası dünya siyaseti, toplumsal yaşamın dinamiği, sanat-endüstri ilişkileri ve estetik kavramının güncel içeriği hızla değişse de dönem iktidarının müziğe dair Cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu kadar kati bir politikasının bulunmaması, ülkede müzik devriminden gelen mevcut teamül ve uygulamaların kısmen devam ettirilmesini sağlar. Bununla birlikte liberalleşen toplum, batı endeksli kimi kültürel öğelerin sorgulanmasına ve tartışılmasına zemin hazırlar (Karpat, 2021, s. 410). Bu geçiş süreciyle birlikte siyasetin etkisinde olan tüm alanlar ile beraber kültür politikalarında da kimi değişimler yaşanır. Demokrat Parti (DP) döneminde gerçekleşen önemli değişimlerden biri Cumhuriyetin müzik politikalarının kitlesel uygulama alanı olan halkevlerinin (Zıraman ve Kutluk, 2016, s. 111-138) kapatılmasıdır. 1932 yılında Aydın Halkevi'nin açılışında bizzat bulunan ve Atatürk'ün halkevlerini açma fikrinin sosyal ve kültürel hayatımızda çok derin bir boşluğu dolduracağını ifade eden Adnan Menderes, iktidara geldiği 1950 yılı itibarıyla kapatma kararı aldığı halkevleri için başlangıçtaki tavrının tamamen zıttı bir tavır sergiler; halkevlerinin sosyal ve siyasi bünyede tamamen gereksiz, boş ve yabancı bir uzuv gibi olduğunu, demokratik fikirlerin yayılacağı bir okul olarak hayal etmenin dar bir anlayışın ürünü olduğunu belirtir (Güneş, 2012, s. 145-151). Menderes'in Cumhuriyet tarihinde müzikte modernleşmenin en önemli simgelerinden biri olan halkevlerine ilişkin keskin biçimde dönüşen görüşleri, 1950 sonrası siyasetin kültür-sanat alanında değişen çehresinin göstergelerinden kabul edilebilir. Bir diğer değişim ise ideolojinin önemli taşıyıcılarından biri olan devlet radyosunun yayın politikasıdır. 1945 yılı itibarıyla "yumuşayan" tek parti yönetiminde TBMM'ye taşınan Türk musikisi yayın saatlerinin radyoda artırılmasına yönelik talepler, devletin resmi müzik politikasının eleştirilmesi bakımından ilk kırılma noktalarından sayılır. Eleştirilen politikalardan biri olan Türk müziği yayın yasağı (Ayas, 2014, s. 259), iki yıllık bir süreden sonra 1936'da kaldırılmış olsa da 1945 yılına kadar, devlet radyosunun klasik batı müziği yayınına verdiği ağırlık devam eder. 1945'te meclis görüşmeleri sırasında CHP'li milletvekili Cemil Sait Barlas, radyodaki batı müziği yayınlarından halkın hiçbir şey anlamadığını ve davul-zurna duymak istediklerini dile getirir. Tek partili dönemin sonuna doğru esmeye başlayan "demokratik" havanın "seviye düşürücü" olduğunu düşünen kesimlere göre ise radyo eğlendirici değil, eğitici bir mecradır. Aynı çevrelerde Türk müziği yayınlarına giderek artan talep, ilerleyen zamanlarda musiki inkılabının etkisini yitirmeye başladığı endişesine dönüşür. Bu endişeler, "alaturka" müziğin yaygınlaşması bağlamında "haklı" çıkacak olsa da "alafranga"

müziğin alaturka karşısında “yüksek sanat” olduğu konusundaki hakim anlayışı değiştirmez (2014, s. 260-261).

Menderes dönemiyle birlikte dinleyici kitlesinin yayınlarının değiştirilmesi gerektiği yönündeki talepleri giderek yükselir. Bu taleplerini ilettikleri merci ise Başbakan Menderes’in bizzat kendisidir. Dinleyiciler yazdıkları mektuplarda “Mozart’ın piyano konçertosu ve benzeri eserler dinlemekten tatmin olmadıklarını, radyoyu kapatmak ya da Arap istasyonları aramak istemediklerini, bu yüzden Türk müziğine ağırlık verilmesini istediklerini” dile getirirken klasik batı müziğini sevmediklerinin ve anlamadıklarının altını çizerek (Çatalbaş ve Koç, 2016, s. 229-30). Neticede DP, radyo yayınlarında “tüm halkı kapsayıcı” bir politika benimser ve yayınlar dinleyicilerin tercihleriyle şekillenebilir hale gelmeye başlar. 10 Temmuz 1950’de Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürü Halim Alyot, demokrasinin gelişmesinde radyoların ne derece önemli araçlar olduğunu belirterek, müzik yayınlarında da bu demokratik tavrı sürdüreceklerini ifade eder: “*Müzik neşriyatımızı her sınıf halkın isteklerine cevap verecek şekilde ayarlamak ve klâsik tarihî Türk müziği ile folklor müziğimize ve bugünün zevk ve ihtiyaçları bakımından muhtaç olduğumuz çok sesli modern Türk müziğine büyük önem vermek gayemizdir*” (akt. Büyükduman, 2020, s. 43). Kimi yazarlara göre Türk müziğine dair baskıcı tutumun hafiflemiş olduğu bu dönem (Erdoğan ve Çetin, 2020), musiki inkılabının getirisi olan uygulamaları çağdaş Türkiye’nin yegâne taşıyıcısı olarak gören çevrelerce Atatürk’ün devrimlerine tehdit olarak algılanmaya başlar.

2.“TEK-SES” SÖYLEMİ VE SUNA KAN’IN KÜLTÜR POLİTİKALARINDAKİ ETKİSİ

Paris’te bulunduğu süre boyunca, eğitimiyle ilgili gelişmelerden, verdiği dinletilere kadar ulusal basında, özellikle Cumhuriyet Gazetesi’nde İdil Biret ile birlikte “harika çocuklar” başlığıyla düzenli biçimde yer almaya devam eden Suna Kan, ülkeye böyle bir atmosferde iken döner. Basında sık sık “iyi musikinın memlekette yayılmasına hizmet eden” bir sanatçı olarak lanse edilen Kan, bir söyleşisinde 1961’den itibaren “klasik ve çağdaş ciddi” müziği Anadolu halkına sevdirebilmek adına Van, Hakkâri, Muş da dahil pek çok Anadolu şehrinde konser verdiğini ancak yerel yönetimlerin sanatçıları davet etmek konusunda istikrarlı olmadıklarını, insanların bu müziğe alışabilmesi için televizyon kanallarında klasik müzik sunulmasının çok önemli olduğunu ifade eder (İlyasoğlu, 2023). Devletin resmi ideolojisinde tanımlandığı haliyle “ilim ve fennin gereği” olarak nesnel bir meşruiyet kalıbına oturtulan batı müziğinin (Ayas, 2014, s. 260) yaygınlaştırılmasına yönelik hamleler, Suna Kan’ın sayılan Anadolu şehirlerindeki konser programlarında da vücut bulur. Yerel yöneticilerin konserlerin tekrarı konusunda bir motivasyonu olmadığını kendisi de dile getiren ve bu durumu halkın batı müziğine alışık olmamasına bağlayan Kan’ın yaklaşımı, halkın ilgisizliğine duyuların tamamen kapatıldığı “halka rağmen halkçı” bir tavır

olarak değerlendirilebilir olmakla birlikte erken Cumhuriyet'in müzik politikası çerçevesinde "kültürel sermaye" hiyerarşisindeki konumu itibariyle kendisine tanımlanan misyon tam olarak budur. Kan'ın bu misyonu ifa etme konusundaki en tartışmalı tavrı ise 1926'da Darülelhan'ın Türk musikisi bölümünün kapanmasından sonra (Cömert, 2021, s. 84) ilk kez 1971'de devlet konservatuvarı statüsünde bir Türk müziği okulu kurulmasının gündeme gelmesiyle gerçekleşir. 12 Mart muhtırasından sonra göreve gelen başbakan Nihat Erim, Kültür Bakanlığı'na o dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde görev yapmakta olan akademisyen Talat Sait Halman'ı atar. Halman, atandığı tarihten itibaren geleneksel Türk müziğini hareketlendirmek için çeşitli atılımlarda bulunur. Bu atılımlardan en önemlisi ise belirtildiği gibi Klasik Türk müziği eğitimi verilecek bir konservatuar kurmaktır. Yanı sıra 1950 yılına kadar yasaklı olan Galata Mevlevihanesi'ni sema gösterileri için yeniden açmak, 18-25 Ekim 1971 tarihleri arasında Türkiye'yi ikinci kez ziyaret etmekte olan Kraliçe II. Elizabeth'e Topkapı sarayında mehter takımı gösterisi sunmak ve Münir Nurettin Selçuk şefliğinde bir Türk müziği konseri organize etmek de Halman'ın icraatleri arasında yer alır (Çevikoğlu, 2016, s. 261). Aynı yılın aralık ayında CSO Salonu'nda bir Klasik Türk Müziği etkinliği planlayan ve İsmail Baha Süreksan'dan Itri eserlerinin çalınacağı bir konser düzenlenmesi için ricada bulunan bakan Halman, bu son hamlesiyle Cumhuriyet döneminde "alaturka-alfranga" müzik ikilemini doruğa çıkaracak tartışmalardan birinin fitilini ateşlemiş olur. Halman'ın uygulamaları, müziğin "Atatürkçülüğün gerektirdiği çok sesli ve çağdaş" bir dokuda olması gerektiğini savunan çevreleri rahatsız etse de bu rahatsızlığı yüksek sesle dile getirenler en başta Suna Kan ve eşi Faruk Güvenç olur. Suna Kan, konu üzerine duyduğu yoğun rahatsızlığı, Milliyet gazetesi aracılığıyla "Talat Halman'a açık mektup!" başlığı altında yayımlar (Kan, 1971). Kan, mektuptaki muhatabı Halman olmasına karşın, verilen kararların yanlışlığını üçüncü şahıslara; özellikle de ismi geçmese de Başbakan Nihat Erim'e hitaben dile getirir:

"Sayın Halman Kültür Bakanlığı'na geldiğinden beri hemen her sanat dalında çeşitli komisyonlar toplamış bu komisyonların telkini ile çeşitli konularda adımlar atmıştır. Sayın bakan, müzik dalında ise sadece tek sesin uzman ve temsilcileriyle görüşmüş ve bu görüşmelerin elle tutulur ilk meyvası alaturka denilen türün öğrenimini yapacak bir Devlet Konservatuvarı'nın açılacağı müjdesi olmuştur!... Sayın bakanın heralde ömrünün büyük bir kısmı yurtdışında geçtiği için Türkiye'nin gerçeklerinden haberli olmadığını, memleketin pek çok konusuna bir yabancı turist gözüyle baktığını sanıyorum ve üzülüyorum... Cumhuriyetin bir kültür bakanı nasıl taadüd-i zevcata, hareme fetva vermezse Atatürk'ün diğer devrimlerine de aykırı davranamaz". (Kan, 1971)

Yazıda dikkat çeken en temel nokta “tek sesli müzik” üzerine yapılacak herhangi bir planın Atatürk Türkiye’si’ne karşı şiddetli bir tehdit içereceği görüşüdür. Kan, bakanı açık bir biçimde “gericilik”le suçlamaktan imtina ederek, Osmanlı’dan keskin bir kopuşu simgeleyen inkılapların erken Cumhuriyet döneminde olduğu haliyle uygulanmamasını şiddetle eleştirir. Gelenekten kopuşun en önemli göstergesi, “tek ses”li müziği terk etmiş olmak iken, on yıllar sonra yeniden başlangıç noktasına dönmeyi bakanın “yurtdışında geçirdiği uzun zamana”, “Türkiye’yi yeteri kadar tanınamasına”, “ülkenin gerçeklerinden bihaber olmasına” ve “kendi ülkesine bir turist gözüyle bakıyor olmasına” bağlar. Kısaca Kan, kendisine göre Halman’ın 1923 öncesi ve sonrasını ayırt edemeyecek kadar ülke gündeminden uzak kalmış olduğunu iğneleyici bir dille ifade eder. Halman’ın destekliyor olduğu Klasik Türk müziğini “tek ses”, icracılarını ise “tek sesin uzmanları” olarak nitelendirir. Ayas’a göre “müzik alanındaki resmi kültürel meşruluk tanımı, yeni rejimin siyasi yönelişinin müzik terimlerine tercümesidir” (2014, s. 168). Bu bağlamda Osmanlı bakiyesi “tek ses” ve “temsilcileri”, meşruiyet alanı “çağdaşlığın” simgesi olarak belirlenen batı müziğinin “çok ses” ve “temsilcileri”nin tam karşısındadır. Bu “ötekileştirme” stratejisi aynı zamanda “rakip medeniyetin” (2014, s.168) müzik devrimine ve elbette Atatürk’ün tüm devrimlerine olan bağlılığı konusundaki yerini de belirler. Türk müziğini yeniden canlandırmanın, Osmanlı geleneğinde bırakılması istenen ne varsa herhangi birini canlandırmaktan bir farkı yoktur. Bu bakımdan eleştirilerini yöneltirken Türk müziği etkinliklerinin gerçekleştirilmesini, çok eşlilik ve harem kültürüyle bağdaştırması, Galata Mevlevihanesi’nde sema gösterisi düzenlemek isteyen bakana tekke ve zaviyelerin kapandığını hatırlatması dikkat çekicidir. Osmanlı müziği geleneğinde fesli, çarşafı, kavuklu insanların, ya da mehter takımının 1923 yılından bu yana ancak egzotik birer eğlence aracı olabileceğini ileri süren Kan, eğlence olarak kullanılmasının dahi bizi dışarıya “olmadığımız bir biçimde” tanıtacağı kanısını dile getirir:

“Turistler egzotik Türkiye’yi elbette modern Atatürk Türkiye’sinden daha ilginç bulurlar. Fesli, çarşafı insanları, şapkalı, mantolulara tercih ederler, mehter takımını bandodan çok severler. Başında kavukla divan müziğinden örnekler sunan birisi, beş dakika için onlara İdil Biret’in piyanosundan, Suna Korat’ın Lucia’sından daha ilginç gelebilir. Bir Mevlevî âyini yabancılara unutulmaz dakikalar yaşatabilir. Ama bizim 1923’lerden beri Osmanlılık’la ilgimiz kalmamıştır. Atatürk’ün söylediği gibi ‘vücutlarımız şarkta ise, fikirlerimiz garba dönüktür’.” (Kan, 1971)

Devlet senfoni orkestraları varken Halman’ın eğitim kurumlarında kapatılmış olan Türk müziği bölümünü yeniden açma ve canlandırma konusunda şaşkınlıkla karşıladığı gayesini “heves” olarak görür. Konser verecek müzisyenleri “tek sesin temsilcileri” olarak addeden Kan, müzisyenlerin

senfoni orkestrası sanesinde yer alacak olmalarını "işgal", çalınacak eserleri ise "müzelik" olarak nitelendirir. Kan, Atatürk devrimlerine ters düştüğünü iddia ettiği bu hamlelerin gerçekleştirilmesi halinde aynı yıl kendisine verilmiş olan "devlet sanatçısı" ünvanını iade edeceğini bildirir (Kan, 1971). Ertesi gün kendisine kısa bir yanıt veren Halman ise Suna Kan'ın uzmanlık alanının batı müziği olduğunu bildiğini ancak kendisinden Türk klasik müziğine daha fazla saygı ve anlayış göstermesini beklediğini ifade ederek Kan'ı konsere bizzat davet eder. Suna Kan'ın mektubu gazetede yayınlandığı andan itibaren, hiçbir zaman tamamıyla ortadan kalkmayacağı açık olsa da yoğunluğu Cumhuriyet'in ilk yıllarında olduğu gibi devam etmeyen "çok seslilik-tek seslilik" ayrımını yeniden harlayarak bu kez yalnızca entelektüel çevrelerin değil, sıradan insanların da fikirleriyle katıldığı oldukça hararetli bir tartışma gündemi yaratır. Devam eden haftalarda Cumhuriyet gazetesi konuya "tartışma" başlıklı bir bölüm ayırır. Halman'ı savunanlar, insanların yıllardır böyle bir konseri beklemekte olduğunu, Suna Kan'ın geleneksel Türk müziği için kendisinden beklenmiş olan saygıyı yerine getirmediği, bakanı Atatürk'e bağlılık adına eleştirirken, Atatürk'ün sanatseverliğini ve özellikle Türk müziğine olan sevgisini göz ardı ettiğini, batıya dönük olmanın kendi kimliğini inkâr etmek anlamına gelmediğini yazarlar. Türk Müziği yorumcusu ve bestecisi Laika Karabey de o günün şartlarında artık batının bile İtri gibi büyük bir besteciye derin bir hayranlık duyduğunu, eğer konu Türklük ise böylesine bir besteciye eserlerini çalarak anmak isteyen kişinin daha derin bir Türklük hissine sahip olduğunu aynı tartışmada dile getirir (Karabey, 1971).

2.1. "Değersiz Değil İkel..."

Dönemin bir eğilimi olan "tek sesli müzik" tanımlaması, her ne kadar Türk müziğine pejoratif bir karşı duruşun ifadesi olarak kavramsallaşsa da tek sesliliğin geçmişte kalması gerektiği görüşü -tıpkı Ziya Gökalp'in başlattığı gibi- nesnellik çabası içeren argümanlarla sunulur. Adnan Saygun, evrimci bir çözümlemeyle -batı da dahil- dünyaya dağılmış pek çok toplumda duygularını dile getirmek üzere kendilerine uygun seslerle yaptıkları müziğin tek sesli olduğunu, yani bir tek seslilik geleneğinin var olduğunu ancak batının müziğinin bin yıl önceden itibaren çok sesliliğe doğru "hareket ettiğini" vurgular (Yöre ve Gökbudak, 2012, s. 274). Öteden bu yana konuyla ilgili devam eden tartışma atmosferi göz önüne alındığında bu vurgunun, gelişmişliğin çok seslilikle ilişkilendirilme içerdiği açıktır. Tek sesliliğin ikellikle bağdaştırılması, Suna Kan lehine tartışmaya katılan çevrenin argümanlarında da dikkat çeker. Bazı okurlar, Türk müziğinin ve Türk müziği bestecilerinin sanat değerinin tartışılmaz olduğunu belirtse de tek sesliliğin saray duvarları arasına hapsolüp ilkel kaldığını, çok sesli batı müziğinin ise tüm dünyanın alkışladığı evrensel bir müzik olduğunu, öykünmemiz gereken müziğin batı müziği olduğunu iddia ederler (Karancı, 1971). Öte yandan batı müziğinin üstünlüğünü kanıtlamak üzere yaratılan meşruiyet zemini, aynı yolla Türk müziği için de yaratılmaya çalışır. Cumhuriyet gazetesinin

kendilerine gelen pek çok yanıt içinden belirli bir kesimin düşüncelerini temsil niteliğindeki yanıtları seçtiği hesaba katıldığında, Türk müziğinin aslında batı müziğinin de temelini oluşturduğu iddiasının var olduğu ve hatırı sayılır bir taraftarı olduğu anlaşılır. Doğal olarak bu görüş “karşı cepheden” gerçek dışı olarak algılanır. Değişen şartlara ayak uydurmanın, “kötü”yü tepip “iyi”yi, “ilkel”i tepip “medeniyet”i kabullenmenin, Türk müziğinin tarih içindeki sanat değerini bir tarafa atmak anlamına gelmediği düşüncesi yinelenir. Nitekim, Suna Kan’ın kendisi de bakana yazdığı henüz ilk mektubunda Türk müziği için “müzelik” ifadesini kullanmıştır. Suna Kan’ın şahsına ait olmamakla birlikte o dönem dile yerleşmiş olan bu ifade kimi yazarlar tarafından bir strateji olarak ele alınır. Ayas (2014), batı dışı müzik gelenekleri için de var olan bu stratejinin devlet nezdinde işe yarayan kısmının, saray ve tekke müziği olarak sınıflandırılan Türk müziğine tarihi eser muamelesi gösterebilmek olduğunu varsayar (2014, s. 190). Bir anlamda bu yaklaşım, Türk müziğiyle ilgili gerçek düşüncelerden bir kaçış stratejisidir. Böylelikle tek sesli müziğe karşı olan kesim, müziği hor görmeden saf dışı bırakmanın yolunu bulmuştur. Falih Rıfkı Atay, divan edebiyatı gibi Türk müziğinin de terk edilen medeniyetin malı olduğunu, Fuzuli ve Dede Efendi’nin büyüklüklerinden şüphe olmadığını ancak bu geleneği devam ettirmenin de mümkün olmadığını ifade ederken; Cemal Reşit Rey, Türk müziğinin eski üstatlarının en az batılı müzisyenler ayarında olduklarını hatta bazı batı müziği bestelerinin, bu üstatların eserlerinin yanında sönük kaldığını dile getirir (Ayas, 2014, s.190). Elbette bu yorumu Cemal Reşit Rey’in Cumhuriyet tarihinde onu çok sesli müziğin ilk temsilcilerinden yapan konumu ile ele almak gerekir.

Suna Kan Halman’a yazmış olduğu mektuba kullandığı “müzelik” ifadesine yıllar sonra bu minvalde bir açıklık getirmeye çalışır. 1983 yılında Gürer Aykal ile birlikte BBC Türkçe’ye arabesk müzik hakkında verdiği bir röportajda, batı müziği dışındaki diğer türlerle ilgili olarak, “yaşayan halk müziği”ni sevdiğini ancak klasik Türk müziği hakkında fazla bir bilgisi olmadığını, kendisine göre Türk musikisinin bir sanat türü olduğunu ancak yaşamayan bir sanat türü olduğunu belirtir. İtri ya da Dede Efendi müziklerinin üzerine konacak bir şey olmadığını, tarihte birer değer olarak durduğu yerde bırakılıp saklanması gerektiğini ve tüm bunların bu müziklerin değersiz olduğu anlamına gelmediğini belirtir. Eserlerin gelecek kuşaklara otantik haliyle aktarılması gerektiğinin altını çizen Kan, Dede Efendi’yi çok seslendirme fikrinin kendisine “korkunç” geldiğini ifade eder (BBC News Türkçe, 2015).

2.2. “Asıl Mesele Sanat Değil, Devrim!”

Günlerce devam eden tartışmada okuyuculardan Suna Kan’ı savunanlar, Kan’ın kendi argümanlarını yineleyerek, meselenin yalnızca sanatta modernleşmeyle ilişkili olmadığını altını çizerler. Meselenin İtri ya da Hafız Burhan’ın sanatlarının tartışılması olmadığını, Atatürk’ün

ölümünden sonra, ona olan düşmanlığın yerleştirilmesini isteyen bazı grupların Abdülhamit'i öven kimi söylemlerde bulunduğunu belirtirler. Osmanlı kültürünün devlet eliyle böyle bir etkinlikler dizisinde sergilenmesinin yanlış mesajlar verilmesine neden olabileceğini, bakanın bu durumu gayet iyi bildiği halde bilmiyormuş gibi davrandığını dile getirirler. Öte yandan okuyuculardan bazıları, geçmişteki Türk müziğinin değerlendirilebilmesi için öncelikle Atatürk'ün devrimlerinin tam olarak yerleştirilmesi gerektiğini, bir bakanın Mevlevi törenine değil, "Atatürkçü sanatlar"a destek vermesi gerektiğini savunurlar. Bakanın tavrını asıl eleştirmesi gereken ve bu konuda ona cevap vermesi gereken kişilerin de sanatçılar ya da halk değil yazarlar, gazeteciler ve aydınlar olduğunu (Kayalı, 1971) devrimlere sahip çıkmanın kamuya bırakıldığı, asıl sahip çıkması gereken kişilerin sorumluluk almadığı eleştirinde bulunurlar.

Suna Kan, Cumhuriyet gazetesindeki yazısıyla tartışmaya yeniden dahil olarak Halman'a destek veren ve kendisini eleştiren tanbur sanatçısı Laika Karabey ve diğer okuyuculara yanıt verir. Özellikle Karabey'in makbul bir sanatçının çok yönlü olması gerektiği eleştirisine binaen, kendisini haklı bulan okuyucu mektuplarındaki ifadeleri destekler. Kan, meselenin özündeki sanatçı olmaktan ziyade "devrimci" olmanın arz ettiği önemin göz ardı edildiğini vurgular. Atatürk'ün tüm inkılaplarının bir bütün olarak addeden Kan, bakana yazdığı ilk mektubunda da belirttiği gibi müzik devrimi ve kılık kıyafet devriminin aynı amaca hizmet ettiği alt metniyle, düşüncesini dile getirir: ... "bir sanatçı heralde çok yönlü olmak zorundadır ama ya bir devrimci? Hem sarığı hem şapkayı hem çarşafı hem mantoyu hem tek sesi hem çok sesi kabul edebilir mi?" şeklinde ifade eder. Kan, ifadelerinin belirli çevrelerce bilinçli olarak çarpıtıldığını, "çok ses" ile doğrudan batı müziğini kastetmemiş olduğunun bilinmesine ve yalnızca müzik değil diğer devrimlerin de çiğnendiğine dair eleştirisini dile getirmiş olmasına rağmen, meselenin sürekli müzikteki "tek ses-çok ses" tartışmasına indirgenildiğini iddia eder. İlk mektubunda tekke ve zaviyelerin kapatılmış olduğunu hatırlatarak Galata Mevlevihanesi'nde yapılması planlanan ayini eleştirdiği kısmı kimsenin dikkate almadığını belirtir. Suna Kan'a göre mesele Türk müziğinin tek sesli olması değil, artık yaşamayan bir müzik olmasıdır. Öte yandan Türklerin tek sesli ama "yaşayan" bir halk müziğinin ve medeniyetin göstergesi, evrensel bir çok sesli müziği olduğunu kimsenin inkâr edemeyeceğini belirtir (Kan, 1971). Konuyla ilgili Başbakan Nihat Erim'e de bizzat bir mektup yazan Suna Kan, savunduğu fikirlerin Türk müzik sanatıyla ilgili değil tamamen Atatürk'ün devrimleriyle ilgili olduğunu dile getirir: "... iş ne İtrî meselesidir ne de 'Devlet Konser Salonu'nda alaturka konser vermek meselesidir, kökünden Atatürk devrimleriyle sıkı sıkıya ilgilidir" diyerek başbakandan duruma el koymasına ricasında bulunur (Alkan, 2006). Talat Halman, 13 Aralık 1971'de görevinden alınır. Bugün kimi yazarlara hatta Halman'ın kendisine göre (Kütahyalı, 2014; Bardakçı, 2023) söz konusu polemik yaşandığı sırada beş aydır kültür bakanlığı görevini yapmakta olan Halman'ın, -tartışmalı olsa da- görevden alınmasına bu olayın neden olduğu rivayet edilir. Suna Kan,

görüşleri ve karşı duruşu ile kendisi gibi düşünen çevrelerin ve kendisini destekleyenlerin gözünde bir kahramana dönüşür. Onu destekleyenler, birçok çevreden şimşekleri üzerine çekme pahasına gösterdiği tepkisini “yürekten ve bilinçli” bulurlar. Kan’ın yalnızca sanatında değil, kişisel uygarlık yönünden de övülmeye değer bir müzisyen olduğunu ispatladığını belirtirler (Cumhuriyet, 1971). Kan’ın daha sonra verdiği söyleşilerde konuyu yeniden gündeme getirmekten imtina ederek, söylemini muhafaza etmesi dikkat çeker. 2011 yılında kendisiyle yapılan bir başka söyleşide dönem atmosferi itibariyle konuşmalarından çıkarılması gereken anlamların manipülasyona uğratıldığını belirtir; zamanında Talat Halman’la olan diyalogunun farklı yönlere çekildiğini, herhangi bir şeyi reddedebilmek için o konuda bilgi sahibi olunması gerektiğini ancak kendisinin Türk sanat müziği hakkında hiçbir bilgisi olmadığı için reddetmenin de söz konusu olmadığını belirtir (Haber262, 2011).

Suna Kan’ın, ilerleyen yıllarda verdiği söyleşiler her ne kadar yanlış anlaşıldığı ve konunun tekrar gündeme getirilmesinden rahatsızlık duyduğu izlenimini yaratsa da farklı yazarlar, gazeteciler zaman zaman kendi platformlarında çeşitli vesilelerle konuyu yeniden gündemlerine taşırlar. Kan’ın Halman’a ve onun nezdinde geleneksel unsurlara karşı tutumu; üzerinden geçen onlarca yıla rağmen, kültür-sanat alanındaki “anti-demokratik” teamülleri müzik temelli batılılaşma anlayışının ürünü olarak gören çevrelerin, günümüzde dönüşen sanat politikalarından duydukları memnuniyeti dile getirirken geçmişe referans ihtiyacını karşılamak için kullandıkları bir örnek olarak kalmaya devam eder. Namık Açıköz, 2020 yılında Cumhurbaşkanlığı Beştepe Külliyesi’nde İskender Pala’ya ait olan “Leyla ve Mecnun” oyununun gösterimiyle ilgili kaleme aldığı yazıda, AK Parti hükümetinin kültür politikalarındaki “yerel” unsurlara verdiği önemin altını çizer ve bunu “bir devrin kapanması” olarak yorumlarken Suna Kan’ı hedef alır: *“Konseri ve yapılacağı yeri duyan laikçi-Kemalistler, ortalığı ayağa kaldırır. Başta Suna Kan olmak üzere, bir grup sözde aydın, böyle bir ‘gerici’(!) konserin bu salonda gerçekleşmesini, cumhuriyeti tehdit olarak görür ve kamuoyunu etkiler.”* Kan’ın hedef alındığı ve iktidara yakın olduğu bilinen “gzt” platformundaki bir başka yazıda ise “Harika çocuğun İtrî ile sebebi bilinmez düşmanlığı” başlığı altında *“bu ilerici, soylu, kahraman Suna Kan yemedi içmedi, Milliyet Gazetesi’ndeki köşesinden Talat Halman’a açık mektup yazdı. Demesi şu idi: Cumhuriyet’in bir Kültür Bakanı Türkiye’yi Osmanlı artığı çehresiyle tanıtamazdı”* ifadelerine yer verilir (Erbaş, 2021). Çocukluğundan itibaren sahip olduğu yetenek ve edindiği başarıların ifadesi olan “harika çocuk” etiketi, yazı sahibinin ironisini güçlendirmek için kullandığı bir araca dönüşür.

Suna Kan’ın vefatı hem ulusal hem uluslararası basında Cumhuriyet tarihinin en büyük sanat figürlerinden biri olan bir devlet sanatçısı olarak yer bulur. Ancak vefatını duyuran haber içeriklerinde dahi Halman ile yaşamış olduğu Türk müziği devlet konservatuvarı açılması ve İtri konseri verilmesine

gösterdiği tepkinin gündeme getiriliyor olması, siyasi ve toplumsal tarihimizde müzik yoluyla yaşanan kamplaşmanın boyutunu gösterir niteliktedir. Gazeteci Murat Bardakçı (2023), Suna Kan için daha önceki yıllarda yazdığı ve vefatının ardından güncellediği bir yazısında “kültür tarihinde devrimler açısından müzikte ‘batılılaşma’ alanında sembollerinden biri fakat aynı zamanda geçmiş senelerin Türkiye’inde ‘entelektüel’ ve ‘batılı’ olma iddiasında bulunanların Osmanlı kültürüne bakışını mükemmel şekilde aksettiren tatsız bir hadisenin merkezindeki kişi” ifadesinde bulunur. Bir diğer gazeteci Rasim Ozan Kütahyalı (2023) ise “... kendi toplumunun kültürüne ve sanatına düşman yetiştirilen bir neslin temsilcisi” olarak söz eder. Kan’ın iyi bir kemancı olmakla birlikte dar kafalı bir zihniyete sahip olduğunu belirten gazeteci, Türk müziğinden ve Türk bestekârlarından söz ederken kullandığı dili “tiksinme” olarak yorumlar. Kütahyalı, Kan’ın Cumhuriyet tarihi açısından olumlu anlamdaki önemini teslim etmekle birlikte, vaktiyle İtri konserini Atatürkçülük adına yaptırılmamakla övünerek gösterdiği şiddetli tepkiyi, kendi halkına sömürgeci gibi bakan ve halktan gelen kültürü milliyetçilik adına yok etmeye çalışan bir zihniyete sahip olmakla bağdaştırır.

Ulusal basında yaygın olarak erişilen Hürriyet, Milliyet, Sabah, Star gibi gazetelerdeki tarafsız kalındığı gözlemlenen haber dilinin bazı İslami haber sitelerinde küçümseyici bir dile dönüştüğü görülür. “Haksöz” online platformunda Kan’ın vefatıyla ilgili haber, “Keman ile aydınlanma devri nostaljisi” başlığı altında girilir. Haberin devamında ise Kan’dan “ölümü Sol-Kemalist’leri yasa boğdu” şeklinde söz edilir. Nostalji, “eskiye duyulan özlem” anlamı barındıran bir sözcüktür. Nostalji ifadesinden yazıya “bir devrin kapandığı” söyleminin hâkim olduğu anlaşılır. Artık ne Suna Kan’ın ne de onu bir değer olarak ortaya koyan devrimlerin “aydınlanma devri” olarak ifade edilen zamanlardaki etkisinin devam etmediği imasını taşır. Yazısının devamında “aynı zihniyetin ürünü” olarak söz edilen şapka kanuna karşı özellikle İslami kesim tarafından sıklıkla kullanılan ve tarihsel gerçekliği hala tartışmalı olan bir iddiayı örnek olarak sunar: “Çünkü bu kafa şapka devrimi deyip yüzlerce insanı idam sehpalarına çıkarıp asarak katledecek kadar gözü dönmüş bir kafadır.” Yazı sahibi Cumhuriyet gazetesinin vefat haberinde Kan’ın “Atatürk Türkiye’si Aydınlanma Devrimi’nin simgesiydi” şeklinde sunulmasını “çirkin bir kompleks” olarak nitelendirir.

Sonuç

İlan edildikten sonraki on yıllık süreçte hızlı ve yoğun bir reform dönemi geçiren Cumhuriyet, “devrim” sözcüğünün karşılığı olan kökten değişimi, Çağdaş Türkiye’nin olabilecek en hızlı ve kapsamlı şekilde inşa edilebilmesi için sosyokültürel yaşamın çekirdeğinden başlatır. Çağdaşlaşmanın tam karşılığını “batılılaşma” olarak addeden genç Cumhuriyetin kadroları, ülkenin tam anlamıyla batıya dönük bir kalkınma modelini benimseyebilmesinin yolunu batılı sanata da tüm yönleriyle haiz

olabilmekte bulur. Müzik alanına özel bir önem verilen devrim, milli değerleri terk etmeden kendi evrensel müziğimizi yaratabilmek üzere halk ezgilerinin batılı sistemle yeniden ele alınmasından, topluma batı zevkinin kazandırılabilmesi için Türk müziğini ve Türk müziği eğitimini yasaklamasına kadar bir dizi radikal hamleyi içerir. Ancak müzik devrimi, Cumhuriyet tarihine batı müziği alanında uluslararası tanınırlığı olan pek çok müzisyen, besteci ve eğitimci kazandırmış olmakla birlikte topluma aşına olmadığı bir müzik zevkini empoze etme konusunda benimsediği yol ile yüz yıllık siyasi ve ideolojik bir kamplaşmanın temelini atmış olur. “Batı müziği mi Türk müziği mi?” tartışmasının ardında devletin resmî ideolojik söylemi çerçevesinde gerçekleşen uygulamaların bulunması, yasaklayanın yasaklanan üzerindeki baskısını somutlaştırmasını sağlarken bir yandan da her ikisinin birbiri üzerinden gayrimeşrulaştırma stratejileri üretmelerine neden olur. Aynı stratejinin farklı görüşleri desteklemek adına kullanılması uzlaşsızlığın asıl nedeninin bağlamından kopmuş, tutarsız bir ötekileştirme çabası olduğu gerçektir.

Suna Kan ve Talat Halman arasında geçen tartışma, Cumhuriyet tarihinin özellikle ilk yıllarında batı müziğini çağdaş uygarlığa ulaşmadaki yegâne yol haritası olarak gören ve Osmanlı’dan devralınan mirasın değersizleştirilmesine bir kimlik meselesi olarak karşı çıkan kesim arasında uzlaşma alanının bulunamamasına en çarpıcı örneklerden biri olarak tarihe geçer. Hatta uzlaşsızlığın derecesini ortaya koyan yegâne örnekler denilebilir. Bu bağlamda çok sesliliğin “bilimsel, sınırsız bir ifade olanağına sahip” (Altar, 1986, s. 749-750), çağdaş bir sanat olduğu, tek sesliliğin ise Osmanlı saraylarında hapsolmuş, halkın duygularını dile getirmekten uzak, geçmişe ait ve orada bırakılması gereken bir durumda olduğu görüşü, müzikte batılılaşmayı savunanlar için kullanılan en yaygın meşrulaştırma biçimi olur. Türk müziğini savunanlar ise çok sesliliğin batılı ve kulağa yabancı, duygularımızı ifade etmekten uzak bir müzik iken, tek sesli müziğin öz kimliğimizin yegâne temsili olduğu görüşünü kullanılır. Tüm bu stratejilerin ortaya çıkışı, Cumhuriyet tarihi boyunca müzikteki alaturka-alafranga kamplaşmasının temelinde yatan asıl nedene yani müziğin devletin resmi ideolojisi çerçevesinde kendine özgü estetik özelliklerinin gözetilmesinden uzak bir politik nesne olarak ele alınmış olduğu gerçeğine dayanır. Bu gerçek, Suna Kan ve Talat Halman arasındaki tartışmanın da temelini oluşturur. Günümüzden bakıldığında Kan’ın aşırı bir tepki içerdiği aşikâr olan tavrı, kimi yazarlara göre (Bali, 2023) yaşandığı döneme göre Atatürk’ün devrimlerinden ödün vermek istemeyen çevreler için beklenen bir reflekstir. Ancak aynı refleks, Türk müziğinin Atatürkçülük adına toplum hafızasından silinmeye çalışılmasına ya da geleneksel olanı ayakta tutmanın, batılılaşmaya topyekun direnç göstermekten geçtiğine inanan taraftan da “aşırı” tepkilerin doğmasına neden olur. Bu uzlaşmazlığın günümüze sirayet eden hali Suna Kan’ın vefat haberlerinde, bir tarafta erken Cumhuriyet’in batılılık ideolojisine temellenmiş olan diğer tarafta ise bu ideolojiye tamamen zıt bir çizgide gelenekselliği ve yerliliği savunan gazeteci ve yorumcuların Kan’ın

belleklerindeki yerini anımsarken öne sürdükleri argümanlar ve kullandıkları dilden rahatlıkla okunabilir. Bugün bu konu üzerine düşündüren asıl nokta, uluslararası arenada üstün başarılarıyla varlık gösterebilmiş bir Türk keman sanatçısı ve ülkenin "çağdaş" yüzü olarak simgeleşen Suna Kan ile; kimliğini kaybetmiş, kendi kültürüne sırtını dönmüş, kendi müziğini hor gören jakoben bir zihniyetin ürünü olarak simgeleşen Suna Kan'ın aynı kişi olduğu gerçeğidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız

Yazar Katkısı: Yasemin Ata %100

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için destek alınmamıştır.

Etik Onay: Bu çalışma etik onay gerektiren herhangi bir insan veya hayvan araştırması içermemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışma ile ilgili herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Peer Review: Independent double-blind

Author Contributions: Yasemin Ata 100%

Funding and Acknowledgement: No support was received for the study.

Ethics Approval: This study does not contain any human or animal research that requires ethical approval.

Conflict of Interest: No conflict of interest exists with any institution or person related to the study.

Kaynakça

- Açıkgöz, N. (2020, 10 Ocak). İtrî krizinden Leyla ile Mecnun'a kültür politikalarında yerlilik. *Star*. 12 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.star.com.tr/acik-gorus/itri-krizinden-leyla-ile-mecnuna-kultur-politikalarinda-yerlilik-haber-1505998/> adresinden edinilmiştir.
- Altar, C. M. (1986). Müzikte neden çok seslilik?. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 2(6). 749-768.
- Ayas, O. G. (2014). *Musiki inkılabı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. Doğu Kitabevi.
- Bali, S. (2023, 11 Haziran). *Devlet sanatçısı Suna Kan aramızdan ayrıldı. Andante*. 10 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.andante.com.tr/tr/11260/Devlet-Sanaticisi-Suna-Kan-Aramizdan-Ayrildi> adresinden edinilmiştir.
- Bardakçı, M. (2023, 14 Haziran). *Suna Kan hem müziğin, hem de geçmişteki ideolojik bir tartışmanın sembolüdür!*. *Habertürk*. 5 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.haberturk.com/ozel-icerikler/murat-bardakci/3599937-suna-kan-hem-muzigin-hem-de-gecmisteki-ideolojik-bir-tartismanin-semboludur> adresinden edinilmiştir.

- BBC News Türkçe. (2015, 30 Nisan). *Arşiv Odası: Suna Kan, Gürer Aykal ve arabesk, 1983*. [video]. Youtube. 5 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA&t=132> adresinden edinilmiştir.
- Bilgehan, G. (2023, 13 Haziran). *Atatürk Türkiye'si Aydınlanma Devrimi'nin simgesiydi*. Cumhuriyet. 8 Ağustos tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/ataturk-turkiyesi-aydinlanma-devriminin-simgesiydi-2090055> adresinden edinilmiştir.
- Bilgen, E. (2023, 14 Haziran). *Uygarlığın sesi: Kemancı Suna Kan*. Cumhuriyet. 11 Ağustos tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/olaylar-ve-gorusler/uygarligin-sesi-kemanci-suna-kan-erden-bilgen-2090377> adresinden edinilmiştir.
- Büyükduman, B. (2020). *Demokrat parti döneminde uygulanan kültür politikalarının Türk makam müziğine yansımaları*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Cömert, E. (2021). İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (1975-1982). Songül Karahasanoğlu (Ed.), İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi içinde (s. 77-212). İTÜ Yayınları.
- Çatalbaş, G. ve Koç, N. (2016). Demokrat parti dönemi kültür politikaları (1950-1960). *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 11(22), 227-247.
- Çevikoğlu, T. (2016). Devlet Klasik Türk Müziği koro ve toplulukları: İdeoloji ve yapı. F. Kutluk (Ed.). *İllüzyon: Cumhuriyetin klasik müzik serüveni* içinde (s. 257-174). H2o.
- Erbaş, F. (2021, 11 Temmuz). *Harika çocuğun İtrî ile sebebi bilinmez düşmanlığı*. Gzt. 17 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.gzt.com/cins/harika-cocugun-itr-ile-sebebi-bilinmez-dusmanligi-3334710> adresinden edinilmiştir.
- Erdoğan, D., İ. ve Çetin, E. (2020). Demokrat Parti'nin muhalefet yıllarında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yapılan müzik tartışmaları (1945-1950). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 67 (1). 615-635. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat4286>
- Gökalp, Z. (2014). *Türkçülüğün esasları*. Salim Çonoğlu (Ed.). Ötüken yaymevi. (Orijinal eser 1923'te yayınlandı).
- Güneş, M. (2012). Adnan Menderes ve halkevleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(25), 141-155.
- Haber262. (2011, 5 Ağustos). *Başak Tüysüz söyleşileri-Suna Kan*. [video]. YouTube. 18 Ağustos 2023 tarihinde https://youtube.com/watch?v=Ljqq_adm5wo&t=1176s adresinden edinilmiştir.

- Hürmüzlü, B., Ataseven, O. (2019). Devlet sanatçısı/keman virtüözü Suna Kan fahri doktora töreni, Süleyman Demirel Üniversitesi yayını.
- İlyasoğlu, E. (2023, 14 Haziran). Suna Kan ile elli yıl önce çıktığı sahnede. Cumhuriyet. 16 Temmuz 2023 tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/evin-ilyasoglu/suna-kan-ile-elli-yil-once-ciktigi-sahnede-2090403> adresinden edinilmiştir.
- İnönü Vakfı. (t.y.). Teknik öğretimin yaygınlaştırılması, dünya klasiklerinin çevirisi, üstün yetenekli çocuklar yasası. 18 Ağustos tarihinde <https://www.ismetinonu.org.tr/teknik-ogretim-yayginlastirilmasi-dunya-klasiklerinin-cevirisi-ustun-yetenekli-cocuklar-yasasi/> adresinden edinilmiştir.
- İnönü Vakfı. (t.y.). İnönü ve harika çocuklar yasasından faydalananlar. 18 Ağustos tarihinde <https://www.ismetinonu.org.tr/inonu-ve-harika-cocuklar-yasasindan-faydalananlar/> adresinden edinilmiştir.
- Kahramankaptan, Ş. (1998). *İsmet İnönü ve harika çocuklar*. Ümit Yayınları.
- Kan, S. (1971, 26 Kasım). Talat Halman'a açık mektup. *Milliyet*.
- Kan, S. (1971, 24 Aralık). Suna Kan. *Cumhuriyet*.
- Karpat, K. (2021). *Türk demokrasi tarihi: Sosyal kültürel ekonomik temeller*. Timaş Yayınları.
- Karabey, L. (1971, 7 Aralık). *Suna Kan ve Kültür Bakanı*. Cumhuriyet. 23 Ağustos 2023 tarihinde <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1971-12-07/2> adresinden edinilmiştir.
- Kütahyalı, R. O. (2023, 14 Haziran). *Rasim Ozan Kütahyalı: Talat Halman'ı Kültür Bakanlığı'ndan tasfiye ettiren büyük sanatkar Suna Kan ve İtri meselesi değildir*. Haber24. 6 Ağustos 2023 tarihinde <https://t24.com.tr/haber/rasim-ozan-kutahyalı-dan-suna-kan-paylasimi,1115490> adresinden edinilmiştir.
- Selek, S. (1997). *İsmet İnönü/Hatıralar*. Bilgi Yayınevi.
- Kayalı, S. (1971, 13 Aralık). Suna Kan'ın yanında olmalıyız. *Cumhuriyet*.
- Karancı, E. (1971, 14 Aralık). Halman'ın tutumu ve destekçileri. *Cumhuriyet*.
- Yöre, S. ve Gökbudak, S. (2012). Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılığa ilişkin kodları. *Bilig*, 61, 265-282.
- Zıraman, E. D. ve Kutluk, F. (2016). Hars ve medeniyet ekseninde Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının kitlesel uygulama alanı: Halkevleri. F. Kutluk (Ed.). *İllüzyon: Cumhuriyetin klasik müzik serüveni* içinde (s. 111-138). H2o.

Extended Abstract

Westernization defines an ideal of modernization that takes place within the framework of an effort to adopt the values of the West in the military, economic, political and social fields. In 1923, with the establishment of the Republic, in addition to the many revolutions planned to be carried out in many fields, the conviction that music was one of the main elements that made the West "modern" led to the initiation of an official, state-centered modernization movement in music. With this modernization movement in music, the structure of the relevant institutions is transformed in the direction required by the targeted change. More importantly, traditional Turkish music, considered obsolete and outdated in the face of Western music, which is considered the symbol of modernity, is erased from society's memory, and a new society that enjoys Western style is built. The policies implemented in the field of music education in the context of the modernization vision of the Republic were continued by İsmet İnönü after Atatürk's death. In addition to the responsibilities he inherited, İnönü (1997: 99), who expressed his personal interest in Western art music in his memoirs, was also the architect of the law that paved the way for gifted children to study abroad in 1948, in addition to restructuring educational institutions. The first artists to benefit from this law, known by the public as the "Wonder Child Law", were İdil Biret and violinist Suna Kan, who passed away on 11 June 2023.

Kan, who stated in interviews that she had acquired her cultural capital through a pure Western music education and that she had no knowledge of Turkish music (BBC News Türkçe, 2015; Haber262, 2011), became one of the symbols of Turkish modernization in the field of music, considered as an indicator of the accuracy of the cultural revolution of the republican era by the circles she aligned with thanks to her education and international recognition. As a matter of fact, Cumhuriyet newspaper, as an organ of the Republican ideology, subjectified Suna Kan after her death as "the symbol of the enlightenment revolution of Atatürk's Türkiye" (Bilgehan, 2023). However, when Suna Kan is mentioned in the memory of intellectual circles, it is not only the positive labels of Atatürkism or being a republican "value" that come to mind. Suna Kan is remembered not only for her achievements on the violin, but also for the controversy she had with the then Minister of Culture, Talat Sait Halman, in 1971. After hearing that Halman was attempting to organize a series of classical Turkish music events, he accused him of trying to return the modern Turkish republic to Ottoman traditions and of going against Atatürkism. Kan's attempt to prevent Halman's events from being organized by the prime minister's office is met with a reaction from Turkish music circles. As a result of this incident, Suna Kan is remembered by some circles as a symbol of Atatürk's Turkey, enlightenment, and Westernization, while by others she is remembered as a divisive figure who denies her identity, despises monophony and should question her artistry. The way in which the news of her death is reported is reflected in the news language of media organs of

different political stripes and reminds us of the place of the dichotomy between "alaturka" and "alafranga" music, which is based on the ideal of modernity in music, and the ongoing debates in the social memory. Today, in the centenary year of the Republic, the fact that such a discriminatory language can be used in the headlines of any daily newspaper for the news of the death of one of the most internationally recognized musicians in the history of the Republic leads to the evaluation of the "musical reform" as one of the westernization moves whose influence still continues and whose fervor never completely ends.

For Suna Kan, as for everyone else from the group that has an ideological approach rather than an aesthetic one in its attitude towards Turkish music, it forms the basis of the argument between her and Halman. According to some authors (Bali, 2023), this incident, which is obviously an overreaction when viewed from today's perspective, is a natural reflex of the circles that did not want to compromise Atatürk's revolutions. However, since the irreconcilability in question stems from the thoughts of those who found this reaction excessive at the time of the event, the same discriminatory language continues in the news and comments made about Kan's death today. What produces this language is the distinction between those who celebrate the achievements of a world-class Turkish violinist like Suna Kan and those who have turned their backs on her identity and believe that she despises her own culture.