

Başvuru: 13 Nisan 2017

Revizyon gönderimi: 23 Mayıs 2017

Kabul: 4 Haziran 2017

Online First: 28 Temmuz 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.16917/ijsosyoloji.331330 • Haziran 2017 • 37(1) • 13–44

Özgün Makale

Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı

Ateş Uslu¹
İstanbul Üniversitesi

Öz

Richard Wagner gerek opera üzerine görüşlerini, gerekse sanat, siyaset ve toplum arasındaki ilişkilere dair fikirlerini 1840'lardan itibaren kaleme aldığı makaleler ve kitaplarla sistemli bir şekilde özetlemiştir. Siyaset ve sanat üzerine çalışmalarında kültürel milliyetçilik ile birlikte modernite eleştirisi sürekli olarak işlenen unsurlar arasındadır. Alman ulusunun kültürel açıdan diğer uluslar karşısındaki özgüllüğü ve üstünlüğünü vurgulamış, ulusal kültür unsurlarını keşfetmek için köy yaşamına, ulusal tarihe ve efsanelere dönmenin gereğini ön plana çıkarmıştır. Feuerbach ve Proudhon gibi düşünürlerden etkilenmiş ve 1840'ların sonundan itibaren romantik bir modernite eleştirisi geliştirmiştir. Wagner 1850'lerin ortasından itibaren Schopenhauer etkisiyle kimi görüşlerini değiştirse de modernite eleştirisi yapmaya devam etmiştir, ancak olgun Wagner geleceğe ilişkin bir ütopyik bakış açısı ya da iyimser tavır benimsemekten uzaktır; yine aynı dönemde Wagner'in kültürel milliyetçiliğinin ırkçı tonlarının önem kazandığı da gözlemlenir.

Anahtar Kelimeler

Richard Wagner • Siyasal düşünce • Modernite • Romantik antikapitalizm • Alman milliyetçiliği

¹ Ateş Uslu (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, Alemdar Cad. Alemdar Mah. 34000, Fatih İstanbul. Eposta: ates.uslu@istanbul.edu.tr



Richard Wagner (1813-1883), XIX. yüzyılın en etkili opera bestecileri arasındadır. Wagner kendi döneminin yaygın müzikal estetiğini ve opera konvansiyonlarını reddetmiş ve “bütünsel sanat eseri” (*Gesamtkunstwerk*) kavramı üzerinden kendi “müzikal drama” anlayışını geliştirmiştir. Wagner’in opera tarihine katkısı, yazdığı librettolar ve yaptığı besteler ile sınırlı kalmamıştır; besteci gerek opera üzerine görüşlerini, gerekse sanat, siyaset ve toplum arasındaki ilişkilere dair fikirlerini 1840’lardan itibaren kaleme aldığı makaleler ve kitaplarla sistemli bir şekilde özetlemiştir. Gençliğinden itibaren Alman milliyetçi ideolojisinin etkisi altında kalmış, onun gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ancak siyasal düşüncesi bu düzlemle sınırlı kalmamıştır; döneminin önde gelen düşünürlerinin -öncelikle Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) ve Ludwig Feuerbach’ın (1804-1872), daha sonra Arthur Schopenhauer’in (1788-1860)- eserlerini yakından takip etmiş, onlardan etkilenerek yazdığı yazılarıyla XIX. yüzyılın entelektüel tartışmalarına katkılar yapmıştır. Hayatının sonuna doğru Friedrich Nietzsche (1844-1900) ile de yakın bir temas içine girmiştir.

Wagner’in hayatta olduğu dönemden itibaren sanatçı hakkında incelemeler yayımlanmaya başlamıştır. Bu şekilde oluşmaya başlayan kapsamlı Wagner literatürü içinde çok sayıda yazar, sanatçının eserlerini felsefi bir çerçeveye yerleştirmeye çabalamıştır. Wagner’in felsefi okumalarının en önemlileri arasında Bernard Shaw’ın (1856-1950) Wagner’in *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelung’un Yüzüğü*) dörtlemesi üzerine felsefi bir yorum denemesi olan *The Perfect Wagnerite* (*Mükemmel Wagnerci*) başlıklı 1898 tarihli kitabı ve Thomas Mann’ın (1875-1955) 1933 yılı başlarında yazdığı *Leiden und Größe Richard Wagners* (*Richard Wagner’in Acıları ve Büyüklüğü*) başlıklı kitabı sayılabilir. Sonraki dönemlerde de çok sayıda araştırmacı Wagner’in eserlerinin felsefi ve siyasal yorumları üzerine kapsamlı çalışmalar kaleme almıştır.

Bu çalışmada Wagner’in siyasal düşüncesinin gelişimi ve siyaset ile sanat arasında kurduğu ilişki, düzyazı eserleri temel alınarak incelenecektir; müzikal dramalarının felsefi açımlarının ayrıntılı bir incelemesi bu yazının kapsamı dışında kalmaktadır.² Wagner’in eserlerinin Nietzsche gibi düşünürler tarafından yorumlanması ve Nazi Almanyası’nda yaptığı etkiler de bu yazıda inceleme konusu yapılmamıştır.³

Yazıda Wagner’in siyasal düşüncelerinin ve sanat felsefesinin modernite ve kapitalizm yorumları ile nasıl bir bağlantısı olduğu araştırılacaktır. Öncelikle sanatçının gençlik dönemi çalışmalarına ve “romantik operalar” dönemi olarak adlandırdığı döneme değinilecektir. Wagner’in 1848 devrimlerini izleyen on yıl boyunca yoğun bir çalışma faaliyetinin sonucu olarak kaleme aldığı bir dizi teorik eserde geliştirdiği düşünceler, yazının ikinci bölümün konusunu teşkil etmektedir. Son bölümde ise Wagner’in 1850’li yılların sonundan itibaren kaleme aldığı eserler, dönemin siyasal gelişmeleri ile paralellikleri de dikkate alınarak incelemeye tâbi tutulacaktır.

² Bu konuda bk. Borchmeyer (2003), Bermbach (2003), Dahlhaus (1979).

³ Bu konular için bk. Ekren (2016, s. 97–109, 113–115).

Alman Kültürel Milliyetçiliği ve Genç Richard Wagner

Carl Maria von Weber Etkisi Altında Genç Bir Besteci

Wagner, Leipzig ve Dresden gibi Saksonya şehirlerinde geçen çocukluk yıllarında dönemin opera repertuarı ile tanışmaya başladı. Otobiyografik notlarında, dokuz yaşında Dresden'de Carl Maria von Weber'in (1786-1826) *Der Freischütz* (1821) operasından çok etkilendiğini, bu dönemde Dresden'de bulunan ve operasının temsillerini bizzat yöneten Weber'e yönelik büyük bir saygı geliştirdiğini anlatır (Wagner, [1843] 1976, s. 20). *Der Freischütz* operası 1820'li yılların Alman toplumu üzerine gerek müzikal dokusuyla, gerekse tematik yapısıyla önemli bir etki yapmıştır. Librettosunu Friedrich Kind'in (1768-1843) kaleme aldığı operada, bu dönemde pek çok Avrupa ülkesinde yayılan romantik temalar işlenir. Ortaçağ köy yaşamını anlatan sahneler, ormanların puslu ve gizemli havası içinde gelişen olaylar, iyi ile kötünün savaşının fantastik temalarla anlatılması dönemin seyircilerini cezbetmiştir. *Der Freischütz* aynı zamanda müzikal yenilikleriyle de dikkat çeker. Müzikal yapısı XVIII. yüzyıl sonundan beri Alman operalarının yaygın formu olan *Singspiel*'leri ("şarkılı oyun"ları) anımsatır; tıpkı diğer *Singspiel*'ler gibi *Der Freischütz*'te de müzikal bölümler ile konuşmalı diyaloglar birbirini takip eder. Eserde bu dönemlerin İtalyan ve Fransız melodi ve armoni anlayışlarının etkisi kendini gösterir, ancak besteci kimi bölümlerde (özellikle ikinci perdenin sonlarında yer alan fantastik sahnelerde) yerleşik armoni kalıplarının dışına çıkar, disonant aralıkları kullanarak ve orkestrasyonda karanlık, gölgeli bir renk sağlayan enstrümanları ön plana çıkararak romantik tınıya ağırlık verir. Bütün bunlar, *Der Freischütz*'ün Alman dinleyiciler tarafından yenilikçi (ve Alman ulusal temalarını iyi bir şekilde yansıtan) bir eser olarak yorumlanmasına zemin hazırlamıştır.

Wagner, çocukluk yılları üzerine anılarında 1820'li yıllarda Wolfgang Amadeus Mozart'ın (1756-1791) kimi eserlerini de dinlediğini anlatır, ancak bu dönemde Mozart'ın eserlerinden sadece *Die Zauberflöte* (*Sihirli Flüt*, 1791) operasının uvertürünü severek dinlediğini, *Don Giovanni* gibi operaları ise İtalyanca librettolar üzerine bestelenmesi nedeniyle beğenmediğini söyler; Mozart'ı kendi deyişiyle "derinlemesine" tanımayı ve sevmeyi öğrenmesi ise ancak 1830'lu yıllarda mümkün olmuştur (Wagner, [1843] 1976, s. 20, 25). Wagner'in kendi çocukluk dönemi üzerine geliştirdiği anlatının gerçeği hangi derecede yansıttığını bilmek mümkün değildir. Sanatçı bir yandan 1843'te yazdığı otobiyografik metinde karşımıza çıkan bu anlatıda sanattaki "Alman" olmayan unsurları, bu arada *Don Giovanni* (1787) gibi Mozart operalarını da reddeden bir çocuk portresi çizerek 1840'larda bilinçli olarak savunusunu yaptığı ulusal sanat anlayışını kendi çocukluk yıllarından itibaren benimsediğini kanıtlamak istemektedir. Diğer yandan, bu değerlendirmeleri 1820'li yıllarda Alman devletlerinde "ulusal müzik" üzerine yapılan tartışmaları da anımsatmaktadır; bu dönemde Alman müziğinin ve Alman operalarının evrenselci temalardan ve İtalyan müziği unsurlarından kurtulması gerektiği yönünde fikirler yaygınlaşmış durumdadır.

Genç Wagner 1830'lu yıllarda opera besteleme çabalarını yoğunlaştırdı; bu dönemden ömrünün sonuna dek kendi yazdığı librettolar üzerine beste yaptı. Weber'in doğrudan etkisini taşıyan *Die Feen* (*Periler*) adlı bir opera besteledi ancak bu operanın sahnelenmesi ancak bestecinin ölümünden sonra, 1888'de mümkün oldu. *Die Feen* partiyonunu tamamladığı ve *Das Liebesverbot* (*Aşk Yasağı*, 1836) adlı yeni operası üzerine çalıştığı 1834-1836 yıllarına ilişkin olarak kaleme aldığı otobiyografik notlarda "İtalyanların karakter yokluğunu ve tembelliğini", "modern Fransızların uçarı hafifliğini" reddettiğini belirtir; Wagner'in anlatısına göre bu kötü örnekler "ciddi ve bilinçli Almanlar"ı gerçek sanat eserleri ortaya koymaya çağırmaktadır (Wagner, [1843] 1976: 28). Ancak besteci bu dönemde hem kendisinin Fransız ve İtalyan müziklerinin etkisini bertaraf etmekte yetersiz kaldığını, hem de Alman taşra şehirlerindeki opera seyircilerinin yabancı ülkelerde temsil edilip onaylanmış olan eserleri izleme beklentisi içinde olduklarını ve bunun dışına çıkan eserleri beğenmediklerini de ekler (Wagner, [1843] 1976, s. 30, 32); böylece gerçek anlamda "Alman" ulusal özellikleri taşıyan sanat eserlerini Alman seyircilere sunmasının 1830'larda henüz mümkün olmadığını anlatır.

Paris Yılları: Alman Ulusal Müziğini Konumlandırma Çabaları (1839-1842)

Wagner 1830'lu yıllarda Leipzig, Magdeburg, Königsberg (günümüzde Kaliningrad) ve Riga'da yaşadıkten sonra Paris'e yerleşti ve 1839-1842 yılları arasında bu şehirde yaşadı. Bu dönemde Paris'te "Temmuz Monarşisi" olarak da bilinen anayasal monarşi rejimi hakimdi; Orléans hanedanından kral Louis-Philippe (1776-1850, hük. 1839-1848), liberal aristokratların ve burjuvazinin oluşturduğu bir hegemonik blokun desteğiyle hüküm sürüyordu. Paris 1830'lu yıllar boyunca Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) ve Pierre Leroux (1797-1871) gibi sosyalist teorisyenlerin ve Pierre-Joseph Proudhon gibi anarşist düşünürlerin fikirlerinin geliştiği bir şehirdi. Proudhon'un *Qu'est-ce que la propriété?* (*Mülkiyet Nedir?*) kitabı 1840 yılında, Wagner'in Paris'te bulunduğu dönemde yayımlandı; bestecinin hayatının sonuna kadar süren Proudhon hayranlığının bu dönemde başlamış olması muhtemeldir (Deathridge, 2008, s. 48; Trippett, 2013, s. 138).

Wagner Paris'te bir yandan bu fikir tartışmalarını takip etti, diğer yandan da üç ayrı sahnede (Le Peletier, Opéra-Comique ve Théâtre des Italiens [İtalyanlar Tiyatrosu] sahnelerinde) yapılan opera prodüksiyonlarını izleme fırsatı buldu.⁴ Le Peletier tiyatrosunda, bu dönemde Fransa'da en etkili opera türü olan *grand opéra* (büyük opera) üslubunda eserler sahneleniyordu. Büyük bir prodüksiyon, sahne efektleri, geniş bir orkestra ve bale gibi çok çeşitli unsurlar içeren bu eserlere örnek olarak Daniel-François-Esprit Auber'in (1782-1871) *La muette de Portici* (*Porticili Dilsiz Kız*, 1828), Giacomo Meyerbeer'in (1791-1864) *Robert le Diable* (*Şeytan Robert*,

⁴ XIX. yüzyılda Paris'teki opera sahneleri için bk. Uslu (2016, s. 126).

1831), *Les Huguenots* (*Huguenot'lar*, 1836) ve Fromental Halévy'nin (1799-1862) *La juive* (*Yahudi Kız*, 1835) operaları örnek olarak verilebilir. Wagner bu dönemden itibaren *grand opéra* repertuarı ile diyalektik bir ilişki geliştirdi; bir yandan *grand opéra* eserlerinin çoğunun (özellikle Meyerbeer'in operalarını) derinliksiz olduğunu, seyirciler üzerinde etki bırakmaya odaklandığını ve gerçek anlamda metin-müzik bütünlüğü kuramadığını ileri sürerek eleştirdi, diğer yandan da sözkonusu eserlerin dramaturji ve müzik alanında getirdiği yeniliklerden etkilendi.

Wagner Paris'te bulunduğu dönemde kaleme aldığı yazılarında sadece *grand opéra* üslubuna değil, İtalyan operalarına karşı da bir reddiye geliştirir. Bu dönemde Paris'in İtalyan operalarının da temsillerinin yapıldığı bir şehir olması ve Gioacchino Rossini (1792-1868) gibi İtalyan bestecilerin *grand opéra* tarzında eserler bestelemeleri Wagner'in kendi "ulusal müzik" anlayışını hem Fransız, hem de İtalyan müzik anlayışlarına karşı konumlandırma gereği duymasına yol açmıştır. Fransız ve İtalyan bestecilerin yüzeysel eserleriyle seyircileri etkileme çabasında olduğu ve operalarının birbirine yapay bir şekilde eklenmiş parçalardan oluştuğu yönündeki eleştiriler bu dönemden itibaren çoğu metninde karşımıza çıkar. Aynı dönemde uvertürler üzerine yazdığı bir incelemede opera uvertürlerinin birbirinden ayrı, bağımsız temaların keyfi bir şekilde ve sadece dinleyiciler üzerine etki yapması amacıyla eklenildiği "potpuri" uvertürleri eleştirir; bu geleneğin Gaspard Spontini'nin (1774-1851) *La Vestale* (*Vesta Rahibesi*, 1807) operasıyla başladığını söyler (Wagner, [1841a] 1976, s. 238–239).

Wagner kıyasıya eleştirdiği İtalyan ve Fransız opera geleneklerinin karşısına Alman müziğini koyar. "Alman Müziği Üzerine" başlıklı 1840 tarihli yazısı, bu dönemde "Alman ulusal beğenileri"ni nasıl kurguladığı konusunda ipuçları içermektedir. Wagner'e göre Almanlar gerçek anlamda müzisyen olarak adlandırılacak yegâne insanlardır, çünkü müzik sanatını sanat için severler, tutkuları kamçulamak için vülger bir aracı veya zenginlik ve şöhret elde etmenin bir yolu olarak görmezler (Wagner, [1840] 1976, s. 154). Yazar operanın kökenlerinin İtalya'da olduğunu hatırlatır ve ortaya çıkışından itibaren dünyaya fazlaca saplanmış olduğunu söyler; ona göre "düşünceli ve duygulu" Almanlar için böyle bir sanatın pek çekici olmaması anlaşılabilir bir olgudur (Wagner, [1840] 1976, s. 154–155). Alman müzik geleneğinin en önemli örneği olarak halen *Der Freischütz* operasını görür. Ona göre Weber'in sözkonusu operası derinlikli bir şekilde Alman milliyetinin izini taşır. Alman sanatında "şeytan" konusunun işleniş tarzı bile tüm diğer sanat geleneklerinden farklıdır; Alman olmayan sanatçıların eserlerinde "şeytan" bir dış etki unsuru olarak işlenir, kötülüğün olduğu yerde şeytan devrededir. Alman sanatında ise şeytani unsur mistik formlarda kendini gösterir, kötülük doğal olaylarla, insan ruhuna ilişkin konularla ortaya çıkar, çünkü bu eserlerde insana dışsal olan doğa ile insan ruhu birbiriyle karışır (Wagner, [1841b] 1976, s. 259). Bu anlatı, insanın doğa ile olan ilişkisinin irrasyonel unsurlarla birlikte çok yoğun bir şekilde ortaya çıkmasının övüldüğü romantik sanat anlayışının ve romantik milliyetçi söylemin iyi bir örneğidir.

Alman sanatçıların insan ve doğa arasında doğrudan ilişkiler kurmasını övdüğü ve ulusal bir müzik bestelemeye daha meyilli olduklarını öne sürdüğü bu dönemde kaleme aldığı kimi metinlerde Fransız bestecilerin de gerçek anlamda ulusal bir müzik meydana getirebildiğini söyler. Bu noktada özellikle *opéra-comique* tarzında Fransız operaları üzerinde durur. Ona göre komik tarzda operalarda metin yazarı ve bestecinin kitleler üzerinde büyük bir etki yapmalarının şartı, ulusal alışkanlıklara uyum göstermek, bu alışkanlıklarla özdeşleşmektir. Şair ulus içinde yaygın olan deyişleri, kelime oyunlarını kullanır, besteci ise ya halk ezgilerini müziğine dâhil eder ya da ulusal beğeni ve karakter ile ilişkili bir müzik besteler. Bu ezgilerin ulusal niteliği ne kadar belirgin olursa, bu ezgiler halk tarafından o kadar yaygınlıkla beğenilecektir. Dönemin en önemli Fransız bestecilerinden olan Auber, yazdığı komik operalarda bu yönde büyük bir başarı sağlamıştır (Wagner, [1842a] 1976, s. 308). Wagner bu noktada kayda değer bir tespit yapar: Ona göre Auber’in eserlerinde milliyet ruhunu bu denli başarılı bir şekilde yansıtmaması, Alman seyircilerin de bu eserleri beğenmelerini sağlamıştır. Başka bir deyişle, Alman seyirciler, başka bir ulusun (Fransızların) ulusal ruhunu yansıtan eserleri, tam da bu ulusal ruhu iyi bir şekilde yansıttığı için beğenmişlerdir. Bununla birlikte, bu durum, sözkonusu beğenin sınırlarını da çizmiştir; Alman seyirciler Auber’in operalarının temsili sırasında her şeyi bir kenara bırakarak ruhlarını bu eserlere verememişlerdir, tam da bu nedenle bu eserlerin sık sık temsil edilmesine rağmen Alman besteciler bu eserlerden etkilenerek besteler yapmamışlardır (Wagner, [1842a] 1976, s. 317). Dolayısıyla Auber’in eserleri bir yandan “ulusal” nitelikleriyle ilgi çekmiş, ancak bu “ulusal”lığın yabancı niteliği sözkonusu eserlerin benimsenmesini sınırlamıştır. Wagner böylece bir defa daha “saf” olduğunu varsaydığı bir Alman ulusal kimliği ve sanat anlayışı anlatısı geliştirir. Halévy’nin *La Juive* operasının Almanya’da Auber’in operalarından çok daha kapsamlı bir etki yaptığını da belirtir; Almanlar bu eseri beğenerek dinlemekle kalmamışlar, bu esere karşı içsel bir sempati de geliştirmişlerdir. Bu durum, Wagner’e göre Almanların sözkonusu eser ile aralarında bir “akrabalık” bağı olduğunu idrak etmelerinden kaynaklanır, zira *La Juive*’de bir Alman besteci olan Ludwig van Beethoven’ın (1770-1827) dehasının izlerini görmüşlerdir; ayrıca Halévy’nin üslubunun özgürlüğü ve tutkulu enerjisi de Almanları cezbeden unsurlar olmuştur (Wagner, [1842a] 1976, s. 317).

Wagner genel olarak “yabancı” bestecilere kapsamlı eleştiriler geliştirdiği bu dönemde *grand opéra* etkisi altında kalmaktan ve Meyerbeer ile yakın bir temas geliştirmekten geri durmadı; bu üslubun etkilerini belirgin bir şekilde taşıyan *Rienzi* operasını besteledi. Daha sonra bu opera hakkında yazdığı yazılarda bu eserin gerek sahneleme, gerekse müzik açısından görkemli bir eser olmasıyla, seyirci/dinleyici üzerinde büyük etkiler yapmasıyla, parlak perde finalleri, geçit törenleriyle *grand opéra*’nın temel özelliklerini yansıttığını belirtti (Wagner, [1851c] 1976, s. 45). Paris döneminde bestelediği bir diğer opera olan *Der fliegende Holländer* (Uçan

Hollandalı) operasında ise Weber ve Heinrich Marschner (1795-1861) gibi Alman bestecilerin 1820'lerde besteledikleri eserlerden bir ölçüde etkilense de kendi müzikal üslubunu daha yoğun bir şekilde işlemeye başladı.

Dresden Yılları: Romantik Operalar ve Devrimci Faaliyet (1842-1848)

Wagner, Fransa döneminden birkaç yıl sonra, 1851 yılında kaleme aldığı otobiyografik notlarında Paris'te kaldığı sürenin sonlarına doğru, daha önceden hiç tatmadığı türden bir “duygusal ve nostaljik bir yurtseverlik” hissiyatının onu sardığını söyler. Wagner'e göre bu yurtseverliğin herhangi bir siyasal rengi yoktur; bu dönemde Alman politikasına da Fransız politikasına da herhangi bir ilgi duymamaktadır (Wagner, [1851c] 1976, s. 61–62). “Politik yurtseverlik”i “duygu olarak yurtseverlik”ten ayırması kayda değerdir; “politik yurtseverlik” ile, bu dönemde milliyetçilik üzerine yapılan güncel tartışmaları ima etmektedir. Prusya kralı IV. Friedrich Wilhelm (hük. 1840-1861), tahta çıkmasını takiben liberallerin talep ettiği özgürlükleri bahşetmeye hazır olduğu ve milliyetçi düşünceye de açık olduğunu gösteren açıklamalar yapmıştı (Schulze, 2003, s. 6), bu açıklamalar gerek Alman devletlerinde, gerekse sürgünde yaşayan Alman liberallerinin ve milliyetçilerinin umutlanmasına zemin hazırlamıştı. Aynı dönemde Fransa politikası için de milliyetçilik önemli bir tema idi; Fransa'nın “Doğu Politikası”⁵ bu dönemde başarısızlığa uğramıştı, Fransa hükümeti Ren Vadisi'nde bulunan Alman devletleri ile olan sınırların gözden geçirilmesini talep ederek, Doğu Krizi bağlamında Fransa'da yoğunlaşan milliyetçi öfkeyi Almanya'ya doğru kanalize etmeye çalıştı, bu da Fransa'da Alman karşıtı bir söylemin, Alman devletlerinde ise Fransız karşıtlığının yoğunlaşmasına zemin hazırladı (Berger, 2006, s. 52; Cabanel, 2005, s. 511). Wagner ([1851c] 1976, s. 64–65) Paris'teki 1842 yılının ilk yarısında gelişen yurtsever duyguların kökeninin “şimdiki zamanda” değil, “geçmişte” bulunduğunun altını çizerek dönemin güncel tartışmalarına katılmadığını ve daha önceden geliştirdiği geçmişe dönük-romantik milliyetçiliği benimsemeye devam ettiğini ima eder.

Wagner Paris'ten 1842 yılının baharında ayrıldı, Almanya'ya Ren Vadisi bölgesinden doğru giriş yaptı. Ülkesine dönüşünü bir yıl kadar sonra kaleme aldığı notlarında romantik bir üslupla anlatır; Ren nehrini ilk defa gördüğünde gözlerinin dolduğunu ve “zavallı bir müzisyen” olarak “Alman vatanına sonsuz sadakat yemini ettiğini” yazar (Wagner, [1842b] 1976, s. 41–42). Ülkeye dönüşünü takiben Saksonya'nın başkenti olan Dresden'e yerleşti ve 1848'e kadar bu şehirde yaşadı. Paris'te bulunduğu sırada bestelediği *Rienzi* ve *Der fliegende Holländer* operalarını Dresden'de sahneleme fırsatı buldu. *Rienzi*'nin ilk temsili Ekim 1842'de, *Der fliegende Holländer*'in ilk temsili ise Ocak 1843'te yine yapıldı.

5 Fransa, 1839'da başlayan Osmanlı-Mısır Savaşı sırasında Kavalalı Mehmet Ali Paşa komutasındaki Mısır Hıdivliği ordularına aktif olarak destek vermişti, ancak Birleşik Krallık, Avusturya ve Prusya tarafından desteklenen Osmanlı Devleti Mısır'ı Temmuz 1840'ta Londra Antlaşması'nı imzalamaya zorlamıştı.

Wagner Dresden yıllarının başlarından itibaren Almanya'nın geçmişi ve kültürü üzerine araştırmalar yapmaya başladı. Bu araştırmalarını, 1851 tarihli otobiyografik notlarında, şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zaman arasında kurduğu ilişkiye dayandırır. Wagner'e göre insanlar arzuları ve "sıcak içgüdüleri" tarafından geleceğe taşınırlar; bu arzular ve içgüdülere şimdiki zamanın şekil vermesi mümkün değildir, buna karşılık geçmişten alınan imgeler, bu arzular ve içgüdülerin duyularla algılanmasını sağlar (Wagner, [1851c] 1976, s. 128). Wagner böylece Alman ulusuna has duyguların bu ulusun geçmişinden alınan imgelerin hatırlanması yoluyla bir şekle büründürülebileceğini ve ulusun bu şekile geleceğe doğru ilerleyebileceğini belirtir; bütün bu anlatıda "şimdiki zaman"a ya da "modern olan"a olumsuz bir anlam yüklenir. Böylece Wagner bir yandan önceki yıllardan itibaren geliştirdiği romantik milliyetçi söylemi daha da vurgulamakta, diğer yandan da giderek artan şekilde modernite eleştirisi yapmaktadır.

Wagner 1844 yılında Weber'in mezarını ziyaret etmesi vesilesiyle kaleme aldığı konuşmada "ulusa has duygular" ile sanatçıların ilişkisi konusunda fikirlerini geliştirir. Weber'den "daha Alman" bir müzisyen görmediğini belirtir; ona göre Weber'in dehası onu ne kadar uzak bir hayal dünyasına götürürse götürsün, eserleri Alman halkının kalbi ile sıkı sıkıya bağlantılı kalmaya devam etmiştir. Weber, memleketinin efsanelerini ve masallarını dinleyen bir saf çocuk gibi Alman halkıyla beraber ağlamış ve gülümsemiştir (Wagner, [1844] 1976, s. 15). Weber ile Almanların bağı bir duygu ilişkisi olarak kurar; İngilizler Weber'e hakkını teslim edebilir, Fransızlar onu beğenebilir, ancak yalnızca Almanlar onu sevebilir, çünkü Weber, "adeta bir güzel gün" gibi, "sıcak bir kan damlası gibi", "kalbin bir parçası gibi" Almanlara aittir (Wagner, [1844] 1976, s. 15). Bu fikirler, Johann Gottfried Herder'in (1744-1803) "Halkın Ruhu" (*Volkgeist*) anlayışını anımsatır; Herder'in "Halkın Ruhu" nun temellerinin çocukların doğumlarından itibaren dinledikleri ninnilerde, kendilerine anlatılan masallarda bulunduğunu belirten görüşlerine paralel olarak Wagner ulusal kimliği masallarla, efsanelerle özdeşleştirir. Wagner'in Dresden'deki kütüphanesinde Herder ve Jacob Grimm de dâhil olmak üzere çok sayıda yazarın ulus, dil ve kültür ilişkileri üzerine kitaplarının yer alması, bestecinin bu dönemin literatürünü takip ettiğini gösterir (Trippett, 2013, s. 399-401).

Wagner bu düşüncelerini geliştirdiği, Alman masalları ve Ortaçağ Alman tarihi üzerine yoğun okumalar yaptığı bu dönemlerde, 1843-1845 yılları arasında *Tannhäuser* adlı yeni bir opera üzerine çalıştı, "romantik opera" olarak adlandırdığı bu eserin ilk temsili Ekim 1845'te Dresden'de yapıldı. Opera XIV. yüzyıl şövalye-ozanı *Tannhäuser*'i konu alır; bu tema Wagner'den önce ve sonra çok sayıda şair, yazar ve besteci tarafından işlenmiştir (Kröplin, 2012, s. 67). Eser bir yandan fantastik unsurları, diğer yandan halk öykülerini ve Ortaçağ Almanyası'nı konu alır ve Wagner'in romantik milliyetçiliğini iyi bir şekilde yansıtır.

Wagner *Tannhäuser*'in ilk temsilini takiben *Lohengrin* adlı yeni bir “romantik opera” üzerine çalışmaya başladı; aynı dönemde, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in (1770-1831) felsefesini radikal bir perspektiften yorumlayan ve var olan devlet kurumlarının ve dinsel anlayışların eleştirisini yapacak şekilde genişleten “genç Hegelci” ya da “sol Hegelci” düşünürlerin fikirleriyle tanıştı, bu akımla bağlantı içinde olan ve 1840'ların en etkili Alman düşünürlerinden olan Ludwig Feuerbach'ın Hıristiyanlık üzerine eleştirel görüşlerini inceledi (Deathridge, 2008: 32). Feuerbach'ın *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit (Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Düşünceler)* başlıklı 1830 tarihli eserinden çok etkilendi. Feuerbach insanlık tarihinin eski dönemlerinde bireylerin toplulukla organik bir ilişki içinde olduğunu hatırlatır, bu bağlantı bireye hayatın anlamını verir. Bu birey anlayışı Ortaçağ Katolikliği tarafından muhafaza edilmiştir; bu anlayışa göre bireyin varlığı Hıristiyan topluluğuna mensup olması tarafından belirlenir. Protestanlık ise insanların yalıtık özerkliğe sahip, atomize bireyler olduğunu öğretir, bu şekilde insanlar boşluk içine düşerler (Young, 2014, s. 34). Feuerbach din felsefesi üzerine fikirlerini *Das Wesen des Christentums (Hıristiyanlığın Özünü)*, 1841) ve *Grundsätze der Philosophie der Zukunft (Geleceğin Felsefesinin Temelleri)*, 1843) adlı eserlerinde de geliştirmiştir. Düşünür bu dönemde geleneksel, doğaüstü Tanrı anlayışının bir kurgudan ibaret olduğunu söyler ve doğaüstü dünyanın var olmadığını belirtir; gerçek mutluluğun bu dünyanın ötesinde aranması, tek gerçek hayat olan bu hayatın değerinin düşmesi anlamına gelir; Feuerbach'a göre yapılması gereken Tanrı'nın insan yaşamından tamamen çıkarılması değil, onun doğaüstü dünyadan doğal ve insani dünyaya taşınmasıdır (Young, 2014, s. 10–11). Ona göre Yeni Ahit'te yer alan “Tanrı sevgidir” ibaresi, Tanrı'nın insanlar arasındaki sevgi içinde yer aldığı anlamına gelmektedir. Bu genel çerçevede, özellikle de Feuerbach'ın Protestanlığın birey anlayışına karşı geliştirdiği eleştiri bu dönemde Wagner'in modernite eleştirisini şekillendirmiş, insanlığın bireyselliği geride bırakarak insanlık topluluğunun parçası haline geldiği gelecek kurgusu da toplum ve siyaset üzerine düşünceleri üzerinde büyük bir etki yapmıştır.

Wagner İtalyan devletlerinde ve Fransa'da başlayan devrim dalgasının Alman devletleri de dâhil olmak üzere pek çok Avrupa devletini saydığı bir dönemde, 28 Nisan 1848'de *Lohengrin* operası üzerine çalışmalarını bitirdi. Bundan iki hafta sonra, Mayıs 1848 ortalarında “Saksonya Krallığı İçin Bir Alman Ulusal Tiyatrosu Kurma Önerisi” başlıklı metnini tamamladı (Dieckmann, 2012, s. 41). Yazar metnin başında tiyatro sanatında tüm sanatların farklı oranlarla da olsa birleşmiş durumda olduğunu söyler, bu bileşke, seyirciler üzerine tek tek sanatların yapacağı etkinin çok daha ötesinde bir etkide bulunur (Wagner, [1848] 1976, s. 137). Bu anlayış, daha sonraki yıllarda “bütünsel sanat yapıtı” terimini kullanarak geliştirdiği görüşlerinin ilk ifadelerinden biridir.

Wagner tiyatro üzerine metninde dönemin politikası üzerine değerlendirmeler yapmaktan geri durmaz; ona göre 1815 tarihli Viyana Kongresi'nden beri Alman hükümdarlar tiyatroları doğrudan denetimleri altına almışlar, tiyatroların başına

yönetici olarak tiyatro sanatı ile ilgili hiçbir bilgisi olmayan saraylıları atamışlardır, böylece tiyatro yönetimi hükümdara karşı sorumlu hale gelirken ulusun entelektüelleri tiyatro kurumuna yabancı kalmışlardır (Wagner, [1848] 1976, s. 137–138). Wagner tiyatronun Din İşleri Bakanlığı'na bağlanması gerektiğini söyler,⁶ Wagner'e göre bakan tiyatronun yönetimi için "ulusun entelektüel ve ahlaki güçlerinin bütünsel ve özgür işbirliği"ni sağlamalı, böylece ulusu kendi kendinden sorumlu hale getirmelidir (Wagner, [1848] 1976, s. 139).

Wagner'in 1820'lerden 1848'e kadar uzanan dönemde sanat üzerine geliştirdiği düşünceler genel olarak incelendiğinde, bestecinin fikirlerinin bu dönem boyunca esas olarak kültürel milliyetçiliğin etkisi altında şekillendiği anlaşılabilir; bu dönemde yaygın olan romantik görüşlerin etkisiyle modernite öncesi Alman kültürünü, toplumunu ve sanatını idealize etmiş, böylece üstü kapalı bir modernite eleştirisi de geliştirmiştir. Sol Hegelcilikle ve Feuerbach ile kurduğu düşünsel ilişki ise bu modernite eleştirisini tamamlayan nitelikte geleceğe ilişkin bir dönüşüm perspektifi üzerine düşünmesini sağlamıştır. Modernite eleştirisini teorik bir boyuta yerleştiren eserlerini ise 1848-1849 Devrimleri'ni takiben kaleme almıştır.

Wagner'in Teorik Çalışmalar Dönemi ve "Müzikal Drama" Anlayışı

İnsan, Doğa ve Sanat İlişkisi Üzerine (1849-1850)

"Halkların Baharı" olarak da adlandırılan 1848-1849 Devrimleri sırasında pek çok Alman devletinde olduğu gibi Saksonya'da da bir yandan Almanya'nın ulusal birliğinin sağlanması, diğer yandan da anayasal rejim talepleri çok sayıda gösterici tarafından dile getirildi. Saksonya kralının anayasa taleplerini reddederek Prusya'dan askeri destek alması üzerine Dresden'de Mayıs 1849 yıllarında barikatlar kuruldu, devrim hareketine Wagner'le birlikte Dresden Operası'nın mimarı Gottfried Semper (1803-1879) ve sonraki yıllarda anarşist hareketin en önemli teorisyenlerinden biri haline gelen Mikhail Bakunin (1814-1876) de katıldı. Wagner devrimin yenilgiye uğramasının ardından İsviçre'ye iltica etti, 1848-1858 yılları arasında Zürich'te yaşadı.

Wagner sürgün döneminde doğa-insan ve sanat-siyaset-toplum ilişkileri üzerine ayrıntılı olarak düşünme fırsatı buldu. Bu dönemde yazdığı mektuplarda Feuerbach'ın "insani" perspektifini ve doğa-insan ilişkilerine dair görüşlerinin önemini altını çizer (Trippett, 2013, s. 285). Wagner'in bu dönemde etkilendiği bir diğer düşünür ise Proudhon'dur; Fransız anarşist yazar *Mülkiyet Nedir?* kitabında sanatçıların ve şairlerin kendileri için değil, kendilerini yaratan toplum için çalıştığını söyleyerek Wagner'in bu dönemde sanatçı-toplum ilişkileri üzerine kaleme aldığı yazılarda etkili

⁶ Bu dönemde pek çok Avrupa devletinde din işleri bakanlıkları sadece din konularıyla değil, eğitim ve kültür işleriyle de ilgileniyorlardı.

olmuştu; Wagner bu dönemde mektuplarında Proudhon'un "insan olduğumuzun" farkında olan tek Fransız olduğunu da belirtmiştir (Trippett, 2013, s. 138).

Wagner'in İsviçre'deki sürgün döneminin başlarından itibaren kaleme aldığı teorik eserlerin ilk örneği, 1849 yılında yayımlanan *Die Kunst und die Revolution (Sanat ve Devrim)* başlıklı kitabıdır. Wagner'e göre sanat ve devrim arasındaki ilişkileri incelemek için öncelikle "sanatın özü" konusuna değinmek gerekir; yapılması gereken sanatın soyut bir tanımını yapmak değil, sanatın kamusal hayatın bir sonucu, bir toplumsal ürün olarak anlamını derinleştirmektir (Wagner, [1849a] 1976, s. 9). Modern sahne sanatı iki türe ayrılır, bunlar *drama* ve *operadır*. Ancak bu iki tür arasında belirgin bir ayırım yapılması, dramadan "müziğin idealleştirici ifadesi"nin çıkarılmasına, operadan ise "gerçek dramanın özünün ve yüceliğinin" silinmesine neden olur (Wagner, [1849a] 1976, s. 26).

Wagner'e göre gerçek sanat kolektif olarak üretilir; Yunan tragedyası sadece tragedya yazarlarının değil, Atina'nın eseridir. Ona göre Yunan sanatçısı bir yandan sanat eserinden şahsi bir zevk alır, diğer yandan da başarı ile ve kamunun beğenisi ile ödüllendirilir; onun yaptığı gerçek bir sanattır. Yazar Yunan sanatçısı ile modern sanatçı arasındaki farkları ortaya koyar. Modern sanat içinde sanatçılar gerçek "sanat eserleri" yapamazlar, bunun nedeni sanatçıların kendi yetersizlikleri değil, içinde buldukları toplumdur. Modern sanatçı işe alınır ve ücret alır, yaptığı faaliyet aslında bir "sanatsal meslek" icra etmektir (Wagner, [1849a] 1976, s. 29–34).

İki sanat anlayışı arasındaki farklar, kamu ile sanat arasında kurulan ilişkilerde de ortaya çıkar. Wagner'e göre en parlak döneminde Yunanlıların sanatı "muhafazakâr"dır, çünkü kamu bilincinin değer verdiği, onunla uyum gösteren bir ifadedir. Modern dönemde ise gerçek sanat "devrimci"dir, çünkü sadece kitlenin fikriyle karşıtlık içinde var olabilir (Wagner, [1849a] 1976, s. 38). Böylece Wagner modern sanatı kitlenin beğenileriyle karşıtlık içinde olduğu ölçüde "devrimci" olarak tanımlar. Bu tanım, Avrupa'da XVIII. yüzyıl sonundan itibaren romantik sanat anlayışlarının gelişimi dikkate alındığında anlaşılabilir: Beethoven gibi sanatçılar 1700'lerin sonundan itibaren aristokrasi, belediye veya Kilise gibi finansal destekçilere tâbi olmaktan çıkmış, burjuva ya da aristokrat ailelere özel ders vererek ya da telif haklarından gelir elde ederek hayatlarını sürdürmeye başlamışlardı; bu özerkleşme sürecine bağlı olarak eserlerinin üslubu da önceki dönemlerin aksine finansmanı sağlayan kurum ya da kişilerin siparişlerine ya da özgül taleplerine bağlı olarak şekillenmemeye başlamıştı. Böylece XVIII. yüzyıl sonundan itibaren sanatçının özgün eser veren bir deha olduğuna dair fikirler ortaya çıktı. Bununla birlikte, XIX. yüzyıl iki sanat anlayışı arasında bir geçiş dönemi teşkil ediyordu: Bu dönem boyunca bir yandan sanatçılar "deha" sahibi olarak tanımlanma (ve kendilerini tanımlama) eğiliminde oldular, diğer yandan da seyirci kitlelerinin alışık olduğu sanatsal konvansiyonlara

ve siyasal beklentilere uygun eserler vermeye devam ettiler.⁷ Wagner'in "modern sanat"ı devrimci olarak tanımlaması ve bu devrimciliği "kamunun beklentilerinden uzaklaşmak" olarak yorumlaması, gelişmekte olan ve son şeklini XIX. yüzyıl sonunda "sanat için sanat" anlayışında bulunan bir modern sanat anlayışı üzerine yaptığı gözlemlerin bir sonucudur.

Wagner, *Sanat ve Devrim* kitabında gelecekte geliştirilmesi gerektiğini düşündüğü sanat anlayışından bahseder. Ona göre geçmişin sanat anlayışlarına, eski Yunan sanatına doğru bir dönüş yapılmalıdır, ancak bu dönüş "eski"nin tam anlamıyla ihya edilmesi şeklinde de olmamalıdır. Wagner'e göre Yunan sanat eseri bir "güzel ulus"un ruhunu içerir, "geleceğin sanat eseri" ise tüm milliyet sınırlarının ötesine geçmeli, özgür insanlığın ruhunu içermelidir. Bu vurgu hem Feuerbach'ın gelecekte insanlık ile ilişkilenerken yeniden "topluluk"un parçası hâline gelen birey anlayışını, hem de Feuerbach'ın dâhil olduğu Hegelci geleneğin özgürleşme konusuna verdiği önemin izlerini taşır. Wagner'e göre gelecek dönemin özgür insanlığın ruhunu içeren eserlerinde ulusal karakter ancak bir "bezeme" niteliğinde olabilir, bireysel karakter farklılıklarının getirdiği bir unsur olabilir, ancak durdurucu, engelleyici bir sınır teşkil edemez (Wagner, [1849a] 1976, s. 42). Yazar böylece 1840'ların ortasına kadar çeşitli vesilelerle geliştirdiği "ulusal sanat"ı merkeze koyan anlayışın yerine "insanlık"ı temel alan bir anlayış geliştirir.

Wagner, gerçek anlamda sanatın yeniden ortaya çıkabilmesi için "sanatsal meslek" yerine "sanat"ın kurulması gerektiğini söyler, geleceğin sanatında yeni eserleri yargılayacak olan, "özgür seyirciler" olacaktır. Yazar bu dönüşümün imkânlarının nasıl ortaya konabileceği konusu üzerinde de düşünür: Ona göre "özgür seyirciler"ın yaratılabilmesi için halkın temsilleri ücretsiz olarak izleyebilmesinin yollarının açılması gerekmektedir (Wagner, [1849a] 1976, s. 55–56).

Wagner'in sürgün döneminde yazdığı bir diğer eser olan *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Geleceğin Sanat Eseri*) kitabı üzerine Ekim-Kasım 1849'da çalıştı, eser 1849 sonunda Leipzig'de yayımlandı. Wagner Feuerbach'a ithaf ettiği bu kitabında "geleceğin sanat eseri"ni bütün sanat türlerini kapsayan bir "büyük sanat eseri" olarak tanımlar; ona göre bu türden bir eserde tüm sanat türlerinin yöntemlerinden yararlanılacak, ancak bu ayrı türler de ortadan kalkacaktır. Wagner tekil sanat türlerinin bütünsel bir sanat eseri içinde aşıldığı bu sanat eserinin "tamamlanmış insan doğasının mutlak, doğrudan temsilini" mümkün kılacağını belirtir. Yazara göre bu tür bir eser tek bir kişinin eseri olmayacaktır, geleceğin insanların kolektif eseri olacaktır (Wagner, [1850a] 1976, s. 87). Böylece sanatçı bir defa daha Feuerbachçı bir felsefi çerçeveden yola çıkar ve bireyin yalıtılmışlığını aşarak insanlık topluluğunun parçası haline geldiği bir gelecek tasavvuru üzerinden "geleceğin sanat eseri" anlayışını geliştirir.

⁷ Bu konuda daha ayrıntılı bir inceleme için bk. Uslu (2010, 303–304).

Wagner'e göre opera sanatı tüm sanat türlerini (özellikle dans, müzik ve şiiri) bir araya getirme çabasıdır, ancak bu çaba tam anlamıyla başarılı olamamıştır, hem tüm bu sanat dalları opera eserleri içinde kendi bağımsızlıklarını korumuşlar, tam bir füzyon içinde birleşmemişlerdir, hem de müzik tüm diğer türlere üstün bir konumda yer almıştır. Bu durumu aşmaya çalışarak bütünlüklü bir eser meydana getirmek isteyenler ise Mozart, Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ve XIX. yüzyıl başındaki Fransız bestecilerdir (Wagner, [1850a] 1976, s. 172–175). Wagner böylece kendi sanat anlayışını eşsiz ve yeni bir anlayış olarak görmediği, daha önceden var olan bir geleneğin devamı olarak telakki ettiğini belirtir.

Wagner'in XVIII. yüzyıl sonunda ve XIX. yüzyıl başında bu yenileşmeyi sağlamaya çalışanlar arasında Alman olmayan bestecileri de sayması, 1840'lı yıllar boyunca yazdığı yazılarda geliştirdiği ulusal sanat anlayışını değiştirdiğini gösterir. Wagner sürgün döneminde sanat incelemelerini yaparken (daha önce kaleme aldığı yazılardan farklı olarak) Alman sanatı ve diğer sanatlar arasındaki ayrımı mutlaklaştırmaz; *Geleceğin Sanat Eseri*'nde "ulusal sanat"a dair yaptığı değerlendirmeler artık "evrensel sanat" anlayışını merkeze koyduğunu gösterir. Wagner'e göre insanlığın gelişiminde belirgin bir şekilde iki temel uğrak ortaya çıkar: *ulusal ve etnik* uğrak ile *ulusal olmayan evrensel* uğrak. Geçmişte "ulusal ve etnik" dönem tamamlanmıştır, günümüzde ise ikinci evrim aşaması tamamlanmaktadır (Wagner, [1850a] 1976, s. 88–89). Hegelci bir bakış açısını anımsatan bu tahlil, Wagner'in "geleceğin sanat eseri"ni "tüm insanlığın ürünü" olarak nitelmesi ile birlikte de anlam kazanır.

Wagner, *Geleceğin Sanat Eseri*'nde modern topluma ilişkin eleştiriler yapar. Ona göre yalıtık birey özgür değildir, çünkü başkalarına kayıtsız olduğu ölçüde sınırlı ve bağımlıdır. Toplumsal insan ise özgürdür, çünkü sevgi sayesinde sınırsız ve bağımsızdır (Wagner, [1850a], s. 98). Düşünürün bu metinden kısa bir süre sonra kaleme aldığı *Opera ve Drama*'da da modern dönemin yalıtık insan anlayışına karşı bir eleştiri yer alır. Wagner'e göre insan ancak "genel olarak insan" ile ilişkisi içinde, ortamı içinde anlaşılabilir; modern insan yalıtıklığı içinde "en anlaşılmaz şey" olarak görülür (Wagner, [1851a] 1976, s. 261). Yazar burada Hegel'in felsefesini anımsatan bir inceleme çerçevesi benimsemekte, tıpkı Hegel gibi bireyleri tekillikleri (ve dolaysızlıkları) içinde kavramaya çalışmak yerine onların ilişkiselliklerini dikkate almayı salık vermektedir.

Wagner *Geleceğin Sanat Eseri*'nde modern toplum ve bireye karşı yönelttiği eleştiriyi sanatçılara doğru genişletir, ona göre modern sanat bir sanatçılar sınıfının mülkiyeti altına girmiştir, sadece onu anlayanları tatmin etmektedir ve anlaşılması için gerçek hayata yabancı olan bir sanat teorisinin bilinmesi gerekir. Bu durumda elverişli toplumsal şartlarda yaşayanlar sanat eserlerini anlayamaz ve onların zevkine varamazlar (Wagner, [1850a] 1976, s. 214).

Wagner'e göre modern avam kitle insan doğasının normal bir sonucu olarak ortaya çıkmamış, doğa karşıtı modern kültürün yapay ürünü olarak oluşmuştur. Günümüz sanatçısını iğrendiren kusurlar ve korkunç özellikler, gerçek insan doğasının, kendini zalimce ezen modern medeniyete karşı yürüttüğü mücadele sırasında ortaya çıkan umutsuzca hareketlerdir. Bu hareketlerde itici olan, devletçi ve suç dolu medeniyetin jestlerinin bir yansımasıdır (Wagner, [1850a], s. 247). Wagner, "geleceğin sanatçısı"nın halk olacağını söyler (Wagner, [1850a] 1976, s. 243), ancak bu halk modern medeniyet koşulları tarafından ezilen, yalıtık bireylerden oluşan halk değil, baskılanmış olan doğasını yeniden keşfeden insanların oluşturduğu halk olacaktır.

Wagner Ocak-Mart 1850 arasında "Kunst und Klima" ("Sanat ve İklim") başlıklı yazısı üzerine çalıştı, yazı Nisan 1850'de yayınlandı. Bu metninde doğa-insan-sanat ilişkilerini ayrıntılı bir şekilde inceler. Yazar, doğanın kölesi olan "ilkel" insan ile kendini kendi faaliyetiyle doğadan bağımsız kılan "tarihsel insan" arasında bir ayrım yapar. Ona göre sanata hayat veren bu ikinci türden "tarihsel insan" olmuştur (Wagner, [1850b] 1976, s. 257). Doğada sanat yoktur; ağaçlar, sular ya da iklimler sanatçı değildir, ancak sanatın doğuşu doğa ile ilişkilidir (Wagner, [1850b] 1976, s. 258, 268). İnsan büyük bir mücadeleyle doğal ihtiyaçlarının tatminini fethettikten sonra zaferle doğanın karşısında konumlanır. Sanat bu noktada "insanın en yüce yaşamsallığının kollektif görünüşü" olarak tanımlanabilir. Yazar böylece XVIII. yüzyıl başından itibaren Aydınlanma düşünürleri tarafından sıklıkla incelenen bir tema olan "insan ve toplumun doğadan farklılaşması" konusu üzerine yapılan tartışmalara katkıda bulunur, sanatı doğadan ayrıksı bir alan oluşturan insanın doğallıktan uzaklaşması sonucunda oluşan boşlukları doldururken ortaya çıkan bir olgu olarak değerlendirir. İnsanlık doğadan uzaklaşıp özgür faaliyet yürütmek için ortaya çıkan boşlukları doldurmak için sanata yönelir; böylece doğadan bağımsızlaşan bilinçli ve özgür insanın hayatında bu uzaklaşmadan dolayı doğan boşluklar dolar ve uyumlu bir bütün ortaya çıkar (Wagner, [1850b] 1976, s. 257-258).

Wagner'in sanat-toplum ilişkileri konusunda kapsamlı yazılarının yanında, hayatı boyunca yayınladığı en tartışmalı yazılardan biri olan "Das Judentum in der Musik" ("Müzikteki Yahudilik") de 1850 yılında yayınlandı. *Neue Zeitschrift für Musik* sayfalarında müstear isimle yayınlanan makalenin çıkış noktası dönemin liberalizminin eleştirisidir; Wagner'e göre liberalizm bir akıl oyunudur, liberaller halkla herhangi bir ilişki kurmaksızın halkın özgürlüğünden bahsederler. Wagner buradan hareketle liberallerin öne sürdüğü tüm fikirlerin eleştirilmesi gerektiğini ima eder ve tıpkı liberallerin diğer fikirleri gibi "Yahudilerin kurtuluşu" fikrinin de içi doldurulmamış bir fikirden ibaret olduğunu savunur (Stoetzler, 2008, s. 228). Metnin Yahudi karşıtı fikirleri liberalizm eleştirisi ile sınırlı kalmaz; Wagner sanatta "Yahudi zevklerine" karşı bir saldırı başlatır ve Giacomo Meyerbeer başta olmak üzere dönemin Yahudi sanatçıları karşılarına alır, eleştirdiği kişiler arasında Felix

Mendelssohn-Bartholdy, Heinrich Heine ve Ludwig Börne de bulunur (Stoetzler, 2008, s. 447). Yahudi karşıtlığının merkezine dilsel milliyetçilik üzerine geliştirdiği fikirleri koyar; ona göre dil bireylerin değil, bir tarihsel topluluğun eseridir; bu topluluk içinde büyüyenler bilinçsiz olarak bu topluluğun yaratılarında rol alırlar. Yahudi ise bu topluluğun dışında yer alır, onun dilini konuşmaz (Wagner, [1850c] 1976, s. 101). Wagner'in antisemit fikirlerine benzer fikirlerin 1840'lı yıllarda Proudhon ve Bakunin gibi sosyalist ve anarşist düşünürler tarafından da öne sürüldüğünü belirtmek gerekir.

“Ulusal Müzik” Temasına Dönüş: Opera ve Drama (1851)

Wagner'in 1848 devrimi öncesinde tamamladığı *Lohengrin*'in ilk temsili 28 Ağustos 1850'de Saksonya-Weimar Eisenach Grandükalığı'nın başkenti olan Weimar'da yapıldı. Bu sırada İsviçre'de sürgün yaşamına devam etmekte olan Wagner, teorik çalışmalarını sürdürüyordu; Ekim 1850-Ocak 1851 arasında, tüm teorik metinleri arasında en kapsamlısı olan *Oper und Drama (Opera ve Drama)* üzerinde çalıştı. Wagner bu kitapta 1840'lı yılların başından itibaren İtalyan, Fransız ve Alman müzik gelenekleri arasında yaptığı karşılaştırmalara geri döner. Ona göre Gluck müzikte devrimci bir öğreti geliştirmiş, Rossini ise melodiyi dram aleyhine ön plana çıkararak bir karşı devrim gerçekleştirmiştir. Wagner bu noktada dönemin en önemli bestecilerinden olan Rossini ve muhafazakâr yönetimler arasında ilginç bir bağlantı da kurar; Rossini'nin restorasyon dönemi Avrupa hükümetleriyle iyi ilişkiler geliştirdiğini hatırlatır ve İtalyan bestecinin müzik konusundaki tavrını Avusturya şansölyesi Klemens von Metternich'in (1773-1859) “insanlık dışı politik içerik adına” devrimci fikirlere karşı açtığı savaş ile kıyaslar. Wagner'e göre Metternich nasıl devleti sadece mutlak monarşi olarak telakki edebiliyorsa, Rossini de operayı “mutlak melodi” olarak anlamıştır (Wagner, [1851a] 1976, s. 96–97). Wagner, Rossini ile birlikte müzisyenin operanın mutlak etmeni olarak anlaşılmaya başladığını ve tüm opera sanatının kulağa hoş gelen melodilerle ve seyirciyi memnun eden ses cambazlıklarıyla özdeş hale geldiğini, bu nedenle de Rossini'nin eserlerinin opera tarihinin sonu olduğunu belirtir (Wagner, [1851a] 1976, s. 97).

Wagner, “melodi” konusunu ayrıntılı olarak incelediği sayfalarda, Carl Maria von Weber'in halk şarkılarının ilkel melodilerini yeniden işlediğini ve bu şekilde “melodinin dönüşümü” sürecini başlattığını öne sürer; Weber'in bu yeniliği, insanların “uyanmış özgürlük”lerinin kendini gösterdiği bir dönemde gerçekleşmiştir (Wagner, [1851a] 1976: 104-105). Romantik şairlerin Katolik ve mistik bir bağnazlığa ve feodal-şövalye davranışlarına sapslanan sanatlarından farklı olarak müzik sanatında ulusal ruh arayışında olan sanatçıların halkın sade ruhundan doğan melodinin derinlikli duygularını müziğe yansıtılabildiklerini söyler (Wagner, [1851a] 1976, s. 106). Dolayısıyla Wagner ulusal kültürü yansıtmaya çalışan her tür sanat eserini benimsememekte, romantik sanatçıların bazılarının eserlerini mistisizme

boğulmuş olarak görmekte, halk ile duygular düzeyinde gerçek bir bağlantı kurduğunu düşündüğü sanatçıları övmektedir. Wagner'e göre romantik müzisyenlerin başarılarından biri, orkestrayı melodiye tâbi olmaktan çıkarmaları, orkestra yoluyla çok çeşitli ifade yolları keşfetmeleri, özellikle de dramatik gelişmeleri orkestranın verdiği imkânlarla ifade edebilmeye başlamalarıdır (Wagner, [1851a] 1976, s. 143).

Opera ve Drama, grand opéra üslubuna karşı ayrıntılı eleştiriler içerir. Auber'in *La Muette de Portici* ve Rossini'nin *Guillaume Tell* operalarının 1820'lerin sonunda ilk sahnelendiklerinde nasıl büyük bir etki yaptıklarını hatırlatan Wagner, bu operalarla başlayan akımın etkisinin, ulusal özgüllükleri işleyemeyen sanatçıların operayı canlandırmak için bulduğu çözümlerin başarıya ulaşmasıyla açıklar (Wagner, [1851a] 1976, s. 115). Ona göre opera bestecileri gerçek anlamda halktan gelen unsurları sanata dâhil edememişler, halkın ruhuna ve kavrayışına göre eser vermekte başarısız olmuşlardır; bu durum, ulusal karakterin renginin uzun süredir yüksek sınıflardan silinmiş olmasının bir sonucudur. Ulusal karakter, tarlalarda, deniz kıyılarında, vadilerde ve dağlarda yaşayan halk toplulukları tarafından muhafaza edilmektedir, bunların alışkanlıkları derin bir değişim geçirmemiştir (Wagner, [1851a] 1976, s. 117) ancak besteciler halkın bu kesimleri ile herhangi bir temas kuramamaktadırlar. Halk melodisi eğitilmiş müzisyenler tarafından yeniden keşfedilmesi halinde halkın içinde bulunduğu haliyle doğal güzellik içindeki neşe açığa çıkacaktır (Wagner, [1851a] 1976, s. 186).

Wagner'in *grand opéra* eleştirilerinin başlıca hedefi Giacomo Meyerbeer'dir. Fransa'da bulunduğu dönemde yakın temas içinde olduğu ve gerek Paris'te sanat çevreleriyle, gerekse Dresden'de resmi kurumlarla bağlantı kurmasını sağlamış olan Meyerbeer'e bu dönemde çok yoğun bir öfke yönelir. Bu öfkeli tavrının çıkış noktalarından biri Wagner'in bu dönemde belirginleşen antisemitizmidir. Wagner'e göre Meyerbeer'in Yahudi olması bir anadile sahip olmamasına neden olmuştur; tüm dillere karşı aynı mesafededir, bu da dillerin "deha"sı ile herhangi bir ilişki kurmamasına neden olmuş ve Fransızca, İtalyanca gibi çeşitli dillerde aynı kayıtsızlıkla beste yapabilmesine zemin hazırlamıştır (Wagner, [1851a] 1976, s. 157). Meyerbeer'in sanatının tek sorunu ulusal dillere ve dolayısıyla ulusal ruha/dehaya uzak olması değildir. Wagner'e göre Meyerbeer'in müziğinin sırrı, "etki" yapmasıdır; yapılan etki, sebepsiz bir etkidir (*Wirkung ohne Ursache*) (Wagner, [1851a] 1976, s. 169). Meyerbeer'in 1850 yılında Paris'te ilk temsili yapılan büyük bir ilgiyle karşılanan *Le prophète (Peygamber)* operasını kapsamlı bir eleştiriye tâbi tutan yazar, Meyerbeer'in müziğinde büyük bir boşluk olduğunu belirtir (Wagner, [1851a] 1976, s. 175). Aynı dönemde yazdığı başka makalelerde de *grand opéra* üslubuna karşı eleştiriler yönelir; ona göre *grand opéra* tüm yaldızlı parlaklığının altında içi boş bir kabuk taşır (Wagner, [1851d] 1976, s. 44).

Wagner *Sanat ve Devrim*'de yaptığı Yunan sanatı yüceltmesini *Opera ve Drama*'da sürdürür. Ona göre Yunan tragedyası, Yunan mitinin içeriğinin ve ruhunun sanata

dönüşmesidir (Wagner, [1851a] 1976, s. 245). Tragedya şairi mitin içeriğini ve özünü en açık ve anlaşılır şekilde tanıtır; mit ise hayatın kolektif bir kavrayışının şiirinden başka bir şey değildir (Wagner, [1851a] 1976, s. 247). Böylece Wagner bir kez daha halk ile sanat arasında iyi bir ilişki kurdukları için Yunan sanatçıları över: Halkın kolektif yaşamının şiiri olan destan, tragedya yazarları tarafından yine halka açık bir şekilde anlatılır (Wagner, [1851a] 1976, s. 261).

Opera ve Drama'nın en önemli kısımları arasında Wagner'in kendi müzikal drama anlayışını anlattığı sayfalar yer alır. Ona göre operada besteciler bütünlüklü bir biçim gerçekleştirmeye çabalamamışlardır, her bir müzik parçası kendi içinde bağımsızdır, müzik parçaları operalarda arka arkaya dizilmekte, gerçek bir bağla bağlanmaksızın birbirine eklenmektedir (Wagner, [1851b] 1976, s. 239). Wagner'e göre ise temalar arasında bütünlüklü bir dizilim olmalıdır, bu dizilimde içerik ve ifade birbiriyle ilişki içinde olmalı, sanatsal ifade içeriği tam anlamıyla temsil etmelidir (Wagner, [1851b] 1976, s. 241). Wagner bu bütünleşme anlayışını icat etmediğini, zaten var olan bir unsuru keşfettiğini de özellikle belirtir (Wagner, [1851b] 1976, s. 245). Müzik parçalarının birbirinden ayrıksı bir şekilde yer almadığı ve parçalar arasında geçişlerin yapıldığı örneklerle çok çeşitli operalarda rastlanır. Gluck gibi (Wagner'in de önemini temsil ettiği) XVIII. yüzyıl sonu bestecilerinin eserlerinde operaların çeşitli bölümleri arasında geçişler sağlanarak parçalı olmayan, bütünlüklü bir beste anlayışına doğru kapı aralanmıştır; bunun yanında Wagner'in sıklıkla eleştirdiği İtalyan *bel canto* operalarında ve Fransız *grand opéra* repertuarında da müzikal parçalar arasındaki geçişler üzerine çalışılmıştır. Saverio Mercadante (1795-1870) ve Giovanni Pacini'nin (1796-1867) 1830'larda sahnelenen pek çok operasında aryanın farklı bölümleri arasında geçişler sağlanmıştır, Auber, Meyerbeer ve Halévy gibi besteciler de 1820'lerin sonundan itibaren besteledikleri eserlerde müzik parçalarını birbirine bağlamaya çabalamışlardır.

İlk Müzikal Dramalar (1852-1859)

Wagner, *Opera ve Drama*'nın yayımlandığı 1851 yılında artık kendi eserleri için “opera” terimini kullanmamayı tercih eder ve eserlerini “drama” ya da “müzikli drama” olarak adlandırır (Wagner, [1851c] 1976, s. 175). Aynı dönemde sadece sanat eserlerini değil, aynı zamanda tiyatroları da reforme etme çabasına girmiştir; 1851'de Zürich'te bir tiyatro kurulması için bir proje geliştirir, bu projede başlıca İtalyan tiyatroları ve Paris tiyatroları dışında Avrupa'da gerçek anlamda hiçbir özgün tiyatro bulunmadığını, diğerlerinin basit “kopya”lardan ibaret olduğunu söyler (Wagner, [1851d] 1976, s. 35). Proje metninde tiyatronun nasıl bir kamusal işlevi olması gerektiğine dair fikirlerini de sıralar. Bu dönemde tiyatronun halkın eğitimi için gerekli olan bir kuruluş olduğu hakkında öne sürülen fikirlere uzak olduğunu belirtir; ona göre bu görüşler halkın mutlak surette aşağılanması anlamına gelmektedir. Wagner bu görüşlerin sahiplerine halkın eğitiminde eğiticinin kim olacağını sorar; ona göre

tiyatronun halkı eğitmesi anlayışı tanrısal bir ilham sahibi olan ve bu ilhamdan hareketle halkın beğenilerinin ne olması gerektiğini belirleme yeteneğine sahip kişilerin var olabileceği kabulüne dayanır. Oysa böyle kişileri aramak yersizdir (Wagner, [1851d] 1976, s. 52). Wagner'in bu görüşleri, Karl Marx'ın 1845 tarihinde yazdığı, ilk olarak 1888'de Marx'ın ölümünden sonra yayımlanan "Feuerbach Üzerine Tezler"de yer alan üçüncü tezi hatırlatır. Marx bu metinde şöyle yazar: "Ortamin değiştirilmesine ve eğitime ilişkin materyalist öğretisi, ortamın insanlar tarafından değiştirilmediğini ve eğiticinin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unuttur. Bu yüzden de, toplumu, biri toplumdaki üstün olan iki kısma ayırmak zorunda kalır." (Marx, 1845, t.y.).

Wagner teorik çalışmaları üzerine yoğunlaştığı 1849-1851 yıllarını takiben bestecilik faaliyetlerine geri döndü. Bu sırada sanatçının eserleri Almanya'nın çeşitli sahnelerinde ilgi uyandırmaya başlamıştı; 1852 yılında *Tannhäuser*'in çok sayıda tiyatro tarafından sahnelenmek üzere programa alındığını şaşkınlıkla öğreniyor, bunun kendi çabalarının dışında gelişen bir süreç olduğunu belirtiyordu (Wagner, [1852] 1976, s. 188). Besteci 1853-1856 yılları arasında *Das Rheingold* (*Ren Altını*) ve *Die Walküre* eserleri üzerine çalıştı; bu iki eser *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelung'un Yüzüğü*) başlıklı bir dörtlemenin ilk iki kısmı olarak tasarlanmıştı. Wagner'in bu anıtsal eserinde İskandinav ve Germen efsanelerinden alınan çeşitli unsurları bir araya gelir, aynı zamanda insanın doğadan ayrı hale gelmesi, modern dönemin zenginlik ve güç arayışı ve "aşk" ile birlikte kurtuluşun sağlanması gibi felsefi temalar hem olay örgüsünde, hem de müzikal örgüde karşılık bulur.

Wagner'in 1848-1854 arasına yayılan kısa dönemdeki yoğun yazarlık ve bestecilik faaliyeti bir bütün olarak ele alındığında, bu dönemde bestecinin modernite eleştirisinin negatif bir eleştiri olmanın ötesine geçtiği ve pozitif bir nitelik kazandığı görülür: Yazar bir yandan modern olanı eleştirmiş, 1848 öncesinde yaptığı gibi bu eleştiriyi geçmişin (Eski Yunan ve Ortaçağ Alman toplumlarının, kültürlerinin ve sanatlarının) idealizasyonu üzerinden yapmış, diğer yandan da özellikle Feuerbach'ın etkisiyle bu eleştirisini modern olanın sorunlarının aşıldığı bir "geleceğin sanatı" perspektifi ile tamamlamıştır.

Alman İmparatorluğu'nun Kurulmasından Bayreuth Yıllarına Wagner'in Düşüncesi ve Sanat Anlayışı

Schopenhauer Etkisi Altında Bir Besteci

Wagner 1854'ün sonbahar aylarında Arthur Schopenhauer'ın *Die Welt als Wille und Vorstellung* (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya, 1818) kitabını okudu. Schopenhauer, insanlığın özgürleşmeye doğru giden bir büyük sürecin öznesi olduğuna dair Hegel'in ve daha sonraki genç Hegelcilerin geliştirdikleri fikirleri reddeder. Bireylerin bilişsel olmayan tüm iç durumlarını (arzular, heyecanlar, niyetler ve kararları) "istenç" (irade) olarak ele alır (Young, 2014, s. 68), Hegelci geleneğin insan aklını merkeze koyan

yaklaşımından farklı olarak insanın içindeki irrasyonel unsurların belirleyici olduğunu düşünür. Schopenhauer'e göre doğal hayat bir sürekli savaş ve mücadele durumudur, doğanın vahşiliği insan toplumuna da yansır, uygarlık bu vahşiliği biraz ehlileştirse de hayat temelde rekabetçi olarak kalır (Young, 2014, s. 69). Böyle bir çerçeve içinde geleceğin bir umut içerdiğini savunmak mümkün değildir; Schopenhauer her türlü ütöpic gelecek tasarımını reddeder. Schopenhauer eşitlikçi toplum anlayışlarına da karşıdır. Hayatın zayıf tarafın yenildiği ve ezildiği bir mücadele ve sahip olma süreci olduğunu düşünür (Young, 2014, s. 69); ona göre bu süreçte güçlü ve zayıf arasında, kazanan ve kaybeden arasında her zaman bir ayrım olacaktır.

Wagner Schopenhauer'in kitabını okumasının hemen sonrasında, daha önce benimsemiş olduğu ve 1850'lerin başında yazılarında sistemli hale getirdiği pek çok görüşü reddetti. Daha önceleri tüm felsefi düşüncenin köşe taşı olarak nitelediği Hegel'i bir "şarlatan" olarak nitelemeye başladı, modern toplumun sorunlarının gelecekte bireylerin insanlığa yeniden dâhil olmaları yoluyla çözüleceğine dair Feuerbach'çı fikirlerini bir kenara bıraktı (Young, 2014, s. 65–66).

Wagner, 1861'de Viyana Saray Operası'nı konu alan bir yazısında opera tiyatrosunun halkın zevkini temizlemeye yardımcı olma amacıyla olan bir kurum olması gerektiğini savunur; ona göre bu "temizleme"nin yolu ise her zaman iyi ve doğru dramatik-müzikal eserler sahnelemekten geçmektedir (Wagner, [1861a] 1976, s. 37). Bu görüşleri on yıl önce, 1851'de Zürich'te bir tiyatro kurulması üzerine yazdığı görüşlerden radikal bir şekilde farklıdır. Wagner 1851'de benimsemiş olduğu eşitlikçi-toplulukçu görüşlerin etkisiyle "halkın eğitimi" fikrine uzak dururken, 1861'de toplumun zevklerinin sanatçılar tarafından şekillendirilmesini ve düzeltilmesini mümkün görür. Benzer fikirleri sonraki yıllarda da savunmaya devam etmiştir; örneğin 1867 tarihli "Alman Sanatı ve Alman Politikası" metninde ahlakın gelişmesinde şiirin büyük bir rolü olduğunu belirtir, buna benzer bir şekilde ulusal gelişmenin yolu da tiyatrodan geçtiğini söyler; halkın eğitimi için sadece tiyatrosunun verimli bir işlev üstlenebileceğini de sözlerine ekler (Wagner, [1867] 1976, s. 143).

Wagner 1850'li yılların ikinci yarısında Schopenhauer felsefesi üzerine okumalarına paralel olarak bestecilik faaliyetlerine de devam etti; 1856'da *Ring* üzerine çalışmaya ara vererek yeni bir sahne eseri bestelemeye başladı. *Tristan und Isolde* (*Tristan ve Isolde*) başlığını taşıyan bu eserin librettosunu bir Ortaçağ masalından hareketle hazırladı. Eserin ilk notalarından itibaren kullandığı disonant akorlar ve o dönemin yerleşik armoni anlayışlarında alışılmamış olan aralıklar, eserin müzikal dokusunu kendi dönemi için son derece özgün hale getiren unsurlardır.

Wagner 1861'de *Tannhäuser* operasını gözden geçirdi ve bu eserini Paris seyircisinin zevklerine uygun hale getirmeye çalıştı. Bu dönemde Paris'te sahnelenen *grand opéra*'lar seyircilerin (özellikle locaları kiralayanların)

alışkanlıklarına göre şekilleniyordu; Paris seyircileri beş perdelik uzun operalara, görkemli prodüksiyonlara ve tercihen temsilin ortalarına doğru yerleştirilen uzunca bir bale sekansına alıştılar, XIX. yüzyılın önemli bir kısmı boyunca pek çok Avrupa ve Amerika tiyatrosunda da olduğu gibi Paris Le Peletier Operası'nda da loca sahipleri temsile geç gelmeyi ve operadan erken ayrılmayı alışkanlık haline getirmişlerdi, pek çok seyircinin temsile gelme amacı da baleyi izlemektir. Wagner *Tannhäuser*'i Paris için gözden geçirirken bir bale kısmı eklemeyi kabul etti ancak bu kısmı operanın ortasına değil, en başına ekledi. Gerek bestecinin bu tavrı, gerekse eserin müzikal dokusunun Fransa'da o dönemde var olan konvansiyonlarla uyuşmaması seyircilerin (özellikle de dönemin önde gelen aristokrat ve burjuvalarını bir araya getiren Jockey Club locası seyircilerinin) *Tannhäuser*'in Paris temsillerini protesto etmesine neden oldu, tartışmalar eserin afişten kaldırılmasıyla sonuçlandı (Wagner, [1861b] 1976). Bu olay, Wagner'in daha önce teorik düzlemde kendi döneminin yaygın sanat anlayışlarına karşı geliştirdiği eleştirileri pratik bir düzleme taşıdığını gösterir.

Besteci 1861-1867 arasında *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Nürnbergli Usta Şarkıcılar*) adlı operası üzerinde çalıştı. Bu eserinde XVI. yüzyıl ortasında Almanya'nın Nürnberg şehrinde yaşayan, bir yandan zanaatkârlıkla, diğer yandan müzik sanatıyla uğraşan ustaları konu alır. Moderniteyi reddederken 1840'larda ve 1850'lerin başındaki köy yaşamını ve Atina gibi Yunan *polis*'lerini idealize eden Wagner, bu eserinde de modernite öncesindeki küçük ölçekli şehir yaşamının bir övgüsünü yapar. Dolayısıyla önceki yıllarda yaptığı modernite eleştirisine bu dönemde de devam eder ve eleştirilerini esas olarak büyük şehir uygarlığı üzerine yoğunlaştırır (Young, 2014, s. 26).

Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* üzerine çalıştığı dönemde, 1864'te Bavyera kralı II. Ludwig'in (hük. 1864-1886) koruması altına girdi ve ölümüne değin (yaklaşık yirmi yıl boyunca) kralın himayesi altında yaşadı. Bu tarihten sonra Wagner operalarının ilk temsilleri Bavyera Krallığı topraklarında yapıldı; örneğin *Tristan und Isolde* ilk olarak Haziran 1865'te Bavyera'nın başkenti Münih'te temsil edildi.

Wagner bu dönemde doğrudan doğruya siyaset konularını ele aldığı yazılar kaleme aldı. Üzer *Staat und Religion* (*Devlet ve Din Üzerine*) başlığını taşıyan 1864 tarihli yazısında siyaset üzerine görüşlerini sistemli hale getirdi. Bu dönemde Alman devletlerindeki başlıca siyasal tartışma konusu, Almanya'nın ulusal birliğinin kurulma süreciydi; Prusya Krallığı'nın şansölyesi Otto von Bismarck'ın (1815-1898) girişimleriyle Prusya'nın önderliğinde çeşitli Alman devletleri birlik halinde hareket ediyordu. Wagner böyle bir bağlamda yazdığı yazısında yurtseverliğin bir yanılığdan, bir seraptan ibaret olduğunu, bu yanılığın yurttaşları kendi varlıklarını ve hatta hayatlarını devletin selameti uğruna kurban etmeye ittiğini söyler (Wagner, [1864] 1976, s. 71). Yurtsever bir kişi, devletini diğer devletlerden üstün hale getirmek için ona boyun eğerek, ülkesinin büyüklüğünün ve gücünün, kendi yaptığı

kişisel fedakârlıkları karşılama arzular (Wagner, [1864] 1976, s. 73). Wagner hükümdarlar hakkında da eleştirel görüşler geliştirir. Hükümdar, devletin istikrarını sağlayan temel kanunun teminatının vücut bulmuş halidir. Kralı yücelten yurttaş, bilinçsiz bir şekilde, kendisini yöneten ve bir yurttaşa çeviren yanılığın cisimleşmiş halini övmüş olur (Wagner, [1864] 1976, s. 67–68, 72–73).

Wagner'in "Alman Sanatı ve Alman Politikası" başlıklı 1867 tarihli makalesi Alman devletlerinin birleşme süreci sırasında 1860'ların ikinci yarısı boyunca gelişen Fransa karşıtı fikriyatı yansıtır. Wagner bu makalesinde sanat ve bilimin, halkların siyasal yaşamından farklı yollar izlediğini belirtir; ona göre Fransa bu dönemde politik olarak Avrupa uygarlığının zirvesinde bulunmasına rağmen entelektüel üretim açısından tam bir tükenmişlik içindedir. Dolayısıyla Wagner'e göre bir halkın politik gücü ile entelektüel kapasitelerini gerçekleştirme arasında doğrudan bir bağıntı yoktur (Wagner, [1867] 1976, s. 99). Fransız uygarlığı halksız doğmuştur, politik bir çabanın sonucudur; halkın kalbine giremediği için derinliğe ulaşamaz. Alman sanatı ise hükümdarlar olmadan doğmuştur, aristokratik bir mükemmelliği yoktur, çünkü Alman hükümdarlarının kalbini açmayı başaramamıştır (Wagner, [1867] 1976, s. 104).

Wagner'in 1860'ların ikinci yarısında yazdığı yazılar sadece Fransız ve Alman uluslarının karşılaştırmalı incelemeleriyle sınırlı değildir; gençlik yıllarında benimsediği antisemit düşünceleri de bu dönemde geliştirmeye devam eder. "Müzikteki Yahudilik" başlıklı 1850 tarihli makalesini 1869 başında yeniden yayınlamıştır. Bu makaleye ek olarak yazdığı "Müzikte Yahudilik Üzerine Hakkında Açıklamalar" yazısında kültürün çöküşünün yabancı unsurların şiddetli bir şekilde çıkarılması ile mümkün olduğunu kabul etmediğini, çünkü bunun için yeterli güç olmadığını söyler (Wagner, [1869] 1976, s. 182). Wagner yabancı unsurlar ile ulusal kültür arasında bir birleşme gerçekleşecekse böyle bir birleşmenin denenebileceğini, ancak bu durumda karşılaşılabilecek olan zorlukların da farkında olunması gerektiği yönünde bir uyarıda bulunur (Wagner, [1869] 1976, s. 182). Başka bir deyişle, Wagner'in 1850'de dilsel milliyetçilik temelinden geliştirdiği antisemit tavır 1869'a gelindiğinde "ulusal kültürlerin birbirine karışmasının tehlikesi" zeminine doğru evrilmiştir; 1870'lerin başından itibaren ise bu çerçeveye ırksal bir antisemitizmi ilave edecektir.

Alman İmparatorluğu'nun Kuruluşu ve Alman Milliyetçiliğinin Yükselişi

Alman ulusal birliğinin kurulma sürecinde 1870-1871 yılları önemli dönemeçler katledildi. Prusya liderliğindeki Alman devletleri, 1860'lı yıllar boyunca gelişen bir dizi diplomatik ve askeri krizin sonucunda Fransa ile savaşa girdiler; Alman orduları Fransa'yı hızlı bir şekilde yenilgiye uğrattı; 1870-1871 Alman Devletleri-Fransa Savaşı sonucunda 1871'de Alman İmparatorluğu ilan edildi. Wagner'in yaşamını sürdürdüğü Bavyera Krallığı kendi kurumlarını ve kralını muhafaza etmekle birlikte artık Prusya liderliğinde kurulan bu yeni imparatorluğun bir parçası haline gelmişti.

Wagner, bu dönemde yazdığı yazılarında müzik ve politika konularını beraber ele aldı. Beethoven'ın doğumunun yüzüncü yılı vesilesiyle 1870'te yazdığı bir yazıda Almanların devrimci değil, reformcu olduğunu yazar, ona göre bu özellikleri Almanların diğer ulusların hiç sahip olmadığı kadar büyük bir içsel zenginlik muhafaza etmelerini sağlamıştır (Wagner, [1870] 1976, s. 64). Aynı yazıda “sanatçı”nın tarihsel süreçte dönüşümüne ilişkin çağdaş müzikologların çizdiği tabloya benzer bir çerçeve ortaya koyar. Ona göre Mozart hayatı boyunca rahat yaşayabilmek için yollar bulmaya çalışmış, hızlı bir şekilde beste yapmaya ve dinleyiciler için çekici eserler ortaya koymaya çabalamıştır, bir bakıma “soğuk” rasyonel hesaplar yaparak eser vermiştir. Beethoven ise böyle bir yol izlememiştir, onunla birlikte ilk defa bir müzisyen kendi anladığı şekliyle bir bağımsızlığa sahip olmuştur; bunu sağlayan ise ona destek sağlayan “iyiliksever kişiler” olmuştur (Wagner, [1870] 1976, s. 67–68, 71).

Fransız opera bestecilerinin en meşhurlarından olan Auber'in Mayıs 1871'de ölmesi üzerine Wagner meslektaşı üzerine uzun bir yazı kaleme aldı ve gençliğinden beri çok çeşitli yazılarında işlediği bir konuyu, Alman müziği ile Fransız ve İtalyan müzik gelenekleri arasındaki farklılıkları bir defa daha gündeme getirdi. Alman ordularının Fransa karşısında zafer kazandığı, Alman İmparatorluğu'nun bu zafer coşkunu içinde ilan edildiği bir bağlamda Wagner'in Fransız müziği ve Auber'in sanatı hakkında ılımlı bir tavır benimsemesi dikkate değerdir. Wagner Auber'in *La muette de Portici* ve Rossini'nin *Guillaume Tell* operalarının 1830'lu yıllarda Alman seyirciler üzerinde yaptığı etkiyi karşılaştırır. *Grand opéra* üslubunun ilk iki örneği sayılabilecek olan bu iki operanın özellikleri birbirinden çok farklıdır, etkileri de farklı olmuştur. Rossini'nin operası İtalyan tarzında şarkı söyleyen şarkıcılar sayesinde etki yapmıştır ve bu nedenle başarısı da sınırlı olmuştur; Auber'in operası ise mutlak surette yeni, daha önce görülmemiş canlılıkta bir eser olduğu ve gerçek bir tragedyanın kimi özelliklerini taşıdığı için başarıya ulaşmıştır (Wagner, [1871] 1976, s. 3–4). Wagner *La muette de Portici*'nin özelliklerini sayarken *Opera ve Drama*'da ideal müzik dramalarına ilişkin olarak saydığı özellikleri tekrarlar gibidir: Auber'in operasında, daha önceki operalarda alışık olanın aksine aryalar, düetler ve diğer parçalar birbirinden belirgin bir şekilde ayrılmaz ve iç içe geçer, her bir perde canlı bir bütünlük teşkil eder ve adeta seyirciyi alıp götürür, bu canlılık ve enerji müziğin çok çeşitli unsurlarına yansır (Wagner, [1871] 1976, s. 5–6). Wagner buradan hareketle Fransız müziğinin XVIII. yüzyıl sonundan itibaren aldığı biçimlere kapsamlı bir eleştiri yöneltir; ona göre bu dönemden itibaren sanat da dâhil olmak üzere her şey “eğlence”nin tahakkümü altına girer. Bu, “burjuva”nın yönetiminin başlamasının bir sonucudur; burjuvalar gün boyu ağır sorunlarla uğraştıktan sonra akşamları eğlenmek isterler (Wagner, [1871] 1976, s. 17). Wagner, 1828 yılında ilk temsili yapılan *La muette de Portici* ile 1830 Devrimi arasında da bağlantı kurar. Ona göre 1830'da bariyerleri kuranlar sadece avam halk kitleleri değildir, “eğitilmiş ve ince bir duyarlılığa sahip olan” insanlar da çatışma alanlarına atılmışlardır; dolayısıyla devrim sırasında zengin bankacılar, edebiyatçılar, sanatçılar

ve daha geniş bir halk kitlesi beraber hareket etmiştir. Wagner'e göre bu insanlar *La muette de Portici* operası isyanlara yol açmıştır ve bu opera Temmuz Devrimi'nin bir sanatsal öncüsü olarak görülmüştür (Wagner, [1871] 1976, s. 24–25).

Wagner'in Fransa üzerine bu itidalli değerlendirmelerini yaptığı sıralarda Alman milliyetçileri Wagner'in eserlerini kendi politikalarına temel olarak görme eğilimindeydiler. *Die Meistersinger von Nürnberg* Şubat 1870'ten beri Viyana'da sahneleniyordu ve büyük bir başarı elde etmişti; 1871'de Viyana'da yayınlanan *Deutsche Zeitung*'da ünlü Alman besteci Peter Cornelius Bayreuth projesine destek vermek için tüm Almanların katılacağı bir yardım kampanyası düzenlemeyi öneriyordu (Botstein, 2009, s. 154). Aynı dönemlerde Wagner'in eserleri Almanya dışında da büyük bir başarıyla sahneleniyordu, buna karşılık Wagner'in eserlerinin giderek Alman milliyetçiliği ile özdeşleştirilmesi bu temsillere gölge düşürüyordu. Örneğin *Lohengrin* 1872'de Bologna'da büyük bir başarıyla sahnelendi, ancak bu temsilleri düzenleyenler yeterince vatansever olmadıkları yönünde suçlamalarla karşılaştılar (Wagner, [1872] 1976, s. 105).

Bu dönemde genç bir filozof olan Friedrich Nietzsche, 1860'lı yıllardan beri Wagner'in eserlerini yakından takip ediyordu, Schopenhauer'e yönelik derin hayranlığını paylaştığı ünlü besteciye büyük bir saygı duyuyordu; Nietzsche ve Wagner 1860'ların sonundan beri kişisel bir dostluk da geliştirmişlerdi. Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu)* başlıklı 1871 tarihli kitabını Wagner'e ithaf etti, Wagner ve çevresi kitabı çok başarılı buldu (Allison, 2001, s. 9).

Bayreuth Yılları: Irkçı ve Antisemit Düşüncelerin Ağırlık Kazanması

Wagner'in hayatının son dönemlerinde en büyük projesi olan ve II. Ludwig'in destekleriyle gerçekleşmesi mümkün olan Bayreuth Festival Evi'nin 1872'de başlayan inşası 1876'da tamamlandı. Wagner bu gösteri salonunu kendi müzik dramalarının temsili için özel olarak tasarlamıştı. O döneme kadar Avrupa'daki opera salonlarına hakim olan dairesel planın ve locaların merkezde olduğu yerleşim düzeninin yerine sahneyi (ve sahnede temsil edilen sanat eserini) odak noktası olarak alan, yenilikçi bir salon söz konusu idi. Yine o döneme kadar seyirciler ile sahne arasında yer alan ve sahneye yöneltile dikkatleri dağıtan orkestra bu yeni binada seyirciler tarafından görülmeyecek şekilde gizlenmişti, ayrıca salon elektrikle aydınlatılmıştı. Binanın açılışı Ağustos 1876'da yapıldı, bu vesileyle *Ring* dörtlmesi ilk olarak bütünüyle temsil edildi; üçlemenin ilk iki parçası olan *Das Rheingold* ve *Die Walküre* daha önce sahnelenmişti, ancak son iki kısım olan *Siegfried* ve *Götterdämmerung* ilk olarak sahneye konuyordu.

Wagner Bayreuth Festival Evi'nin açılışını takiben tiyatro salonları üzerine yazılar kaleme almaya devam etti; 1878 tarihinde seyirciler ve popülerlik üzerine yazdığı bir makalede opera tiyatrolarının herkes için bir çekim merkezi olduğunu, dolayısıyla

çok çeşitli zevklere ve beğeni düzeylerine sahip bir seyirci kitlesini bir araya getirme tehlikesi içinde olduklarını söylüyordu. Wagner'e göre Fransa ve Almanya gibi ülkelerdeki tiyatrolarda böyle bir tehlikeye rastlanmıyordu, seyirci kitlesi çok daha homojen idi (Wagner, [1878] 1976, s. 123).

Wagner 1850'li ve 1860'lı yıllar boyunca çeşitli vesilelerle "Kutsal Kâse" temasını temel alan *Parsifal* adlı bir müzikal drama hazırlama çabasına girmişti. *Ring* dörtlemesinin 1876'da ilk temsilinin yapılmasını takiben bu yeni eseri üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırdı; eserin ilk temsili 1882'de Bayreuth'ta yapıldı. Eserde bir yandan *Tristan und Isolde*'yi bestelediği 1850'li yılların ortasından itibaren geliştirdiği armoni alanındaki yenilikleri devam ettiriyor, diğer yandan da yine aynı dönemden itibaren eserlerinde sıklıkla görülen felsefi temaları da işlemeye devam ediyordu:

Wagner'in Bayreuth yılları sırasında yazdığı teorik metinlerin en önemlisi, "Religion und Kunst" ("Din ve Sanat") başlığını taşıyan 1880 tarihli uzun yazısıdır. Wagner, *Parsifal* üzerine çalıştığı dönemde yazdığı bu yazıda, dinin mitik sembollerin doğru olarak bilinmesini sağladığını belirtir; dinin yapay hale gelmesiyle beraber sanat onun özünü kurtarır, onun kullandığı mitik sembolleri devralır ve onların içinde bulunan derin hakikatin ideal bir temsilini yapar (Wagner, [1880a] 1976, s. 29). Burada Schopenhauer'in *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*'da (II, 17) din hakkında öne sürdüğü görüşlerin de bir etkisi olduğu düşünülebilir. Schopenhauer'e göre din, felsefenin genel bir kitleye alegorik ve mitik ifadelerle hitap eden bir biçimdir (Young, 2014, s. 73). Wagner bu tanımı dinin felsefeden daha aşağı bir konumda olduğu şeklinde yorumlamamış, aksine din ve felsefenin aynı konuyu (hakikati) ele aldığını düşünmüş ve dinde hakikat ele alınırken kullanılan alegori ve sembollerin sanat tarafından devralındığını belirtmiştir. Bu tespitler göz önünde bulundurulduğunda, Wagner'in pagan temaları işleyen *Ring* gibi eserler ile yoğun Hıristiyanlık referansları içeren *Parsifal* gibi eserlerin aslında ortak bir zeminde birleştiğini düşündüğü tahmin edilebilir.

Wagner din-ahlak ve sanat arasındaki ilişki konusunda kendi deneyimlerinden örnekler verir; önceki dönemlerde, kazandığı başarıların neden kendisini tatmin etmekten uzak olduğu üzerine düşünmüş ve bu yolla, gerçek sanatın ancak gerçek ahlak alanında gelişebileceğini düşünmüş, böylece sanatın ulvi bir misyonu olduğunu düşünmeye başlamıştır; bu şekilde anlaşıldığında sanat hakiki din ile özdeş kabul edilebilir (Wagner, [1880a] 1976, s. 86).

Yazarın "Din ve Sanat"a ek olarak yazdığı bir kısa yazı, otuz yıl önce kaleme aldığı "Müzikteki Yahudilik Üzerine" yazısını anımsatan antisemit pasajlar içerir. Wagner tıpkı önceki yazısında olduğu gibi bu metninde de Yahudilerin bir anadile sahip olmadığını belirttikten sonra Alman dilinin atalardan kalan tek otantik miras olduğunu söyler. Ona göre Almanlar yabancı bir uygarlığın baskısı altında ezilmeye başladıklarında dillerinin köküne doğru inmeleri, dolayısıyla atalarının köklerine inmeleri yeterlidir; böylece hem

kendileri için, hem de “gerçek anlamda insani olan” için güven verici bir ışığa ulaşacaklardır (Wagner, [1880b] 1976, s. 117). Yazar, 1850’lerden beri Avrupa’da ırkçılığın başlıca teorisyeni olan Arthur de Gobineau’nun (1816-1882) ünlü kitabı *Essai sur l’inégalité des races humaines*’e (İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine Deneme, 1853, 1855) atıf yaparak en asil insan ırklarının aşağı ırklar üzerine tahakküm kurabileceklerini söyler; bu ırkların daha aşağı ırklarla karışması durumunda ise asaletlerini kaybedeceklerini belirtir (Wagner, [1880b] 1976, s. 122). Bu dönemde Wagner’in ırkçı fikirleri çok çeşitli açıklamalarında kendini gösterir. Örneğin Aralık 1881’de Viyana’da *Burgtheater* (Kale Tiyatrosu) binasında çıkan ve dört yüz kişinin ölümüyle sonuçlanan yangından sonra tüm Yahudilerin Gotthold Ephraim Lessing’in (1729-1781) (Yahudileri konu alan en önemli oyunlardan olan) *Nathan der Weise* (*Bilge Nathan*) oyununun bir temsili sırasında yakılmaları gerektiği yönünde bir “şaka” yaptığı bilinmektedir (Bonnell, 2008, s. 58–59).

Sonuç

Richard Wagner’in 1830’lu yıllardan itibaren siyaset ve sanat üzerine geliştirdiği görüşlerinde bir yandan kültürel milliyetçilik, diğer yandan da modernite eleştirisi sürekli olarak karşımıza çıkan unsurlardır. Besteci XIX. yüzyılda Avrupa’nın çoğu ülkesinde benzer örnekleri görülen ulusal kimlik inşa sürecinin Almanya bağlamındaki en önemli temsilcilerinden biri olmuş, üstelik dönemin bestecilerin çok büyük bir çoğunluğunun aksine müzik eserlerine ek olarak librettolar ve teorik eserler de kaleme almıştır. Wagner’in teorik eserleri genel olarak incelendiğinde 1840’lı yıllarda dönemin “ulusal kültür” arayışında olan diğer sanatçılarıyla benzer kaygıları olduğu, kendi ulusunun kültürünün diğer uluslar karşısındaki özgüllüğü ve üstünlüğünü vurguladığı, ulusal kültür unsurlarını keşfetmek için köy yaşamına, ulusal tarihe ve efsanelere dönmenin gereğini ön plana çıkardığı görülür. Bu vurgularda karşılaşılan romantik çerçeveden hareket etmiş, Feuerbach ve Proudhon gibi düşünürlerden etkilenmiş ve 1840’ların sonundan itibaren romantik bir modernite eleştirisi geliştirmiştir. Bu eleştiride (örneğin Marx’ın geliştirdiği kapitalizm eleştirisinden farklı olarak) kapitalist sömürü biçimleri yerine bireyin yalıtık ve atomize bir konuma yerleşmesi, sevgi/aşkın unutulması ve anlam yitimi gibi temalar merkezi bir rol oynar; ayrıca çoğu antikapitalist modernite eleştirisinde olduğu gibi Wagner’in eleştirilerinde de geçmiş modern olanın aşılması için örnek alınması gereken bir dönem olarak ele alınır. Wagner 1850’lerin ortasından itibaren Schopenhauer etkisiyle kimi görüşlerini değiştirse de modernite eleştirisi yapmaya devam etmiştir, ancak olgun Wagner geleceğe ilişkin bir ütopyik bakış açısı ya da iyimser tavır benimsemekten uzaktır; yine aynı dönemde Wagner’in kültürel milliyetçiliğinin ırkçı tonlarının önem kazandığı da gözlemlenir. Ancak dikkat çekici bir şekilde Wagner kendi milliyetçi görüşlerini döneminin güncel politik sorunlarından ayrıksı tutmaya çabalamıştır, dolayısıyla Wagner dönemin entelektüel tartışmalarından ya da ırkçı teorilerinin gelişmelerinden etkilenirken, 1870-1871 Alman-Fransız Savaşı gibi gündelik politika konularından görece uzak kalarak siyasal düşüncelerini geliştirmiştir.

Received: February 27, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: May 24, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331330 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

Richard Wagner's Political Thought: Critique of Modernity and National Art

Ateş Uslu¹
Istanbul University

Abstract

Richard Wagner wrote systematic accounts of his ideas on opera and on the relationships among art, politics, and society in the articles and books he published from the 1840s onward. He analyzed a variety of topics in his studies on politics and art, including cultural nationalism and critiques of modernity. He put emphasis on the specificity and superiority of the German nation over other nations, and on the need to recover rural life, national history, and legends in order to create a national art. He was influenced by contemporary thinkers, including Feuerbach and Proudhon, and developed a romantic critique of modernity in the late 1840s and early 1850s. Although he changed some of his ideas under the influence of Schopenhauer, whom he discovered in the mid-1850s, he continued to make critiques of modernity. However, in his later writings, Wagner was far from adopting a utopian viewpoint or optimistic attitude towards the future. In this same period, he also developed more racist aspects into his cultural nationalism.

Keywords

Richard Wagner • Political thought • Modernity • Romantic anti-capitalism • German nationalism

¹ Ateş Uslu (Assoc. Prof.), Department of Political Science and International Relations, Faculty of Political Sciences, Istanbul University, Alemdar Cad. Alemdar Mah. Fatih, Istanbul 34000 Turkey. Email: ates.uslu@istanbul.edu.tr



Richard Wagner is among the most important composers of the 19th century. His importance is not just limited to his romantic operas and musical dramas, he also has works of prose that consist of a multi-volume corpus that includes theoretical books and articles on music, society, and politics. The current article aims to analyze the evolution of Wagner's political thought and ideas on the relationships among art and politics. This article mainly focuses on Wagner's views on modernity and capitalism, and is limited to Wagner's prose, thus excluding any detailed analysis of his musical dramas (cf. Bermbach, 2003, Borchmeyer, 2003, Dahlhaus, 1979). It also excludes problematic and well-debated issues such as Wagner's influence on Friedrich Nietzsche and Wagner's reception in Nazi Germany (cf. Allison, 2001; Ekren, 2016). The first part of the article deals with Wagner's early career (his period of romantic operas), and the second part focuses on his theoretical works written following the defeat of the 1848 revolutions in Europe. The last part consists of an analysis of his later works of prose.

Richard Wagner developed his theories on art and politics from the 1830s onward. Cultural nationalism and critiques on modernity are recurrent themes in his early writings. Wagner was one of the most important representatives of the cultural nation-building movement in Germany. He shared a concern for the reconstruction of a national art, as did many composers of the 19th century, and he emphasized the specificity and superiority of German national culture. In his autobiographical notes (1976/1843, p. 28), he frequently referred to his youthful contempt of Italian and French art, establishing a nexus between national art and national character and qualifying Germans as the only nation capable of creating real art work.

Wagner stayed in Paris from 1839 to 1842, in a period when the French capital was the main center of intellectual attraction in Europe and the most prominent city for opera productions (Uslu, 2016, p. 126). In his Paris writings, he frequently makes comparisons between French, Italian, and German art. While he developed a harsh criticism of the French *grand opéra* repertoire of the time (1976/1841a), he praised German art, claiming that it avoids frivolity and the search for glory (1976/1840, p. 154) and has the ability to mix nature with human spirit (1976/1841b, p. 259). However, he didn't develop a total rejection of art outside of Germany. According to Wagner, energetic French composers like Fromental Halévy were capable of seducing German audiences (1976/1842a, p. 317).

Anti-German discourse became noted in French politics in the beginning of the 1840s (Berger, 2006, p. 52; Cabanel, 2005, p. 511), and Wagner decided to leave Paris for Dresden in 1842. This period was when Frederick William IV of Prussia (r. 1840-1861) made concessions to liberal claims of freedom and also adopted a nationalistic discourse (Schulze, 2003, p. 6). In his autobiographical notes (Wagner,

1976/1842b, pp. 41–42), he depicts the passionate reaction he gave when seeing the Rhine river during his journey from France to Germany. During his Dresden years, Wagner focused his activities on discovering German history and culture. He wrote sympathetic articles about German composers, especially Carl Maria von Weber, whom he considered to be the main representative of German culture in modern times (Wagner, 1976/1844). He also wrote an opera, *Tannhäuser*, about a much-exploited medieval German legend (Kröplin, 2012, p. 67) and developed harsh criticisms toward the German sovereigns of the period who dominated theatre administrations (Wagner, 1976/1848, pp. 137–138; see also Dieckmann, 2012).

However, Wagner’s political thought in the 1830s and 1840s was by no means limited to a version of cultural nationalism. He was also under the influence of the contemporary philosophers Ludwig Feuerbach and Pierre-Joseph Proudhon, and it was under their influence that he developed a critique of modernity from a romantic point of view. According to Wagner, both Feuerbach and Proudhon were representatives of a humane point of view, and both had developed a philosophy based on the relationship between nature and humanity (Deathridge, 2008, p. 32; Trippett, 2013, pp. 138, 285). Where Wagner’s own critique differed from Marx’s on capitalist modernity was that Wagner didn’t focus on the forms of capitalist exploitation but underlined the rise of atomistic individuals, the loss of meaning, and the disappearance of genuine love in modern societies. Similarly with other romantic anti-capitalist critiques of modernity, he considered the reconstruction of a bygone past as a remedy to contemporary problems.

Wagner’s political thought and philosophy of art from the 1848 revolutions to the mid-1850s can be investigated in a series of theoretical writings. In *Art and Revolution*, he praised the development of art from a national to universal level (Wagner, 1849a/1976). In *Art and Climate*, he developed a criticism of modern culture and modern masses as being alienated from nature, advancing that the people would become the “artists of the future” and reestablish the link between humanity and nature (Wagner, 1976/1850a, p. 243). He made an in-depth analysis of art as being alienated from nature in *Artwork of the Future* (1976/1850b). In his major work, *Opera and Drama*, he presented a detailed analysis of the relationships among art and people’s cultures, developing his own concept of musical dramas that would consist of a total work of art making a synthesis between various forms of art (Wagner, 1976/1851a, 1976/1851; see also 1851c). The universalistic perspective of these writings coexisted with nationalist claims and even with a marked anti-Semitism based on linguistic nationalism (Stoetzler, 2008, p. 447; Wagner, 1976/1850c). It is during this period that his reputation as a great composer grew in German theatres (Wagner, 1976/1852, p. 188).

From the mid-1850s onward, Wagner's thought became growingly under the influence of Arthur Schopenhauer's philosophy; he repudiated Hegel and Feuerbach, who had played an important role in his early intellectual development (cf. Wagner, 1976/1880a; Young, 2014, pp. 65–66, 73). While he continued to develop a critical viewpoint on modernity, he refused to adopt optimistic or utopian perspectives about the future. He rejected any hope of a spontaneous national consciousness of the people, stating that the people could be educated using the theatre (Wagner, 1976/1861a, p. 37; cf. 1976/1878, p. 123). This view is in contradiction with his pre-1848 writings, wherein he refused to consider theatre as a means of education, claiming that the people cannot be considered hierarchically inferior to elite educators (cf. Marx, 1845; Wagner, 1976/1851d, p. 52). During the 1860s, Wagner also clearly refused to make any concession to the audience's tastes, which resulted in his open confrontation with the elite opera audience in Paris (Wagner, 1861b/1976).

In his writings from the second half of the 1860s, Wagner contributed to the anti-French orientation of German nationalist literature, claiming French civilization to be the result of a political project without any link to a real people, while supposing German people and German art to be closely linked (Wagner, 1976/1867). During the same period, racialist elements became more prominent in Wagner's nationalism. He reformulated his anti-Semitic theories (Wagner, 1976/1869) and referenced Arthur de Gobineau's theory of racial hierarchy in his writings *Religion and Art* (Wagner, 1976/1880b, p. 122).

However, while he had adopted racialist paradigms from the intellectual debates of the 1860s and 1870s, he didn't apply them to his analysis of contemporary political problems, such as the political unification of German states (cf. Wagner, 1976/1864) or the German-French War of 1870-1871. In the context of the War of 1870-1871, he wrote not only an analysis of Ludwig van Beethoven (cf. Uslu, 2010; Wagner, 1976/1870), but also a lengthy praise of the French composer Daniel Auber (Wagner, 1976/1871). During this period, German nationalists considered him to be one of the most prominent national composers (Botstein, 2009, p. 154), while his reputation as a German nationalist became an obstacle to positive appraisal of his works by patriotic audiences in non-German countries, especially in Italy (Wagner, 1976/1872, p. 105).

Kaynakça/References

- Allison, D. B. (2001). *Reading the new Nietzsche: The birth of tragedy, the gay science, thus spoke Zarathustra, and on the genealogy of morals*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Berger, S. (2006). "Germany: Ethnic nationalism par excellence?" In T. Baycroft & M. Hewitson (Eds.), *What is a nation? Europe 1789-1914* (pp. 42–60). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Bermbach, U. (2003) "*Blühendes leid*": *Politik und gesellschaft in Richard Wagners musikdramen*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

- Bonnell, A. G. (2008). *Shylock in Germany: Antisemitism and the German theatre from the Enlightenment to the Nazis*. London, UK: Tauris Academic Studies.
- Borchmeyer, D. (2003). *Drama and the world of Richard Wagner* (D. Ellis, Trans.). Princeton, UK: Princeton University Press.
- Botstein, L. (2009). German Jews and Wagner. In T. S. Grey (Ed.), *Richard Wagner and his world* (pp. 151–197). Princeton: Princeton University Press.
- Cabanel, P. (2005). La gauche et l'idée nationale. J.-J. Becker & G. Candar (Eds.), *Histoire des gauches en France* (pp. 506–521). Paris: La Découverte.
- Dahlhaus, C. (1979). *Richard Wagner's music dramas* (M. Whittall, Trans.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Deathridge, J. (2008). *Wagner beyond good and evil*. Berkeley: University of California Press.
- Dieckmann, F. (2012). Sanfte revolution: Richard Wagner im Dresdner Frühling. *Dresdner Hefte*, 30(112), 35–46.
- Ekren, U. (2016) *Felsefenin perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner 'in sanatı*. İstanbul: Sentez.
- Kröplin, E. (2012). Wagners Dresdner Werke – “Tannhäuser” und “Lohengrin.” *Dresdner Hefte*, 30(112), 65–72.
- Marx, K. (t.y.). *Feuerbach üzerine tezler*. <https://www.marxists.org/turkce/m-e/1845/tezler.htm> adresinden 08.04.2017 tarihinde edinilmiştir.
- Schulze, H. (2003). *The course of German Nationalism: From Frederick the Great to Bismarck, 1763-1867* (S. Hanbury-Tenison, Trans.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Stoetzler, M. (2008). *The state, the nation and the Jews: Liberalism and the antisemitism dispute in Bismarck's Germany*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Trippett, D. (2013). *Wagner's melodies: Aesthetics and materialism in German musical identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Uslu, A. (2010). On dokuzuncu yüzyılda opera: Bir inceleme çerçevesi. Ç. Veysal & Z. Aşkın (Ed.), *Afşar Timuçin'e armağan içinde* (s. 291–321), İstanbul: Etik.
- Uslu, A. (2016). Eski Rejim'den Birinci İmparatorluk dönemine Fransa'da opera. Ş. Özkan Erdoğan & O. Zengin (Ed.), *Prof. Dr. Oğuz Onaran'a armağan içinde* (s. 105–138). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Wagner, R. (1976/1840). De la musique allemande. In *Œuvres en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 152–186). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1841a). De l'ouverture. In *Œuvres en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 231–249). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1841b). Le Freischütz à Paris (1841). In *Œuvres en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 250–270). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1842a). Halévy et “La reine de Chypre”. In *Œuvres en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 299–334). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1842b). Esquisse autobiographique (jusqu'en 1842). In *Œuvres en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 19–42). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1844). Discours [prononcé] sur le dernier lieu de repos de Weber. In *Œuvres en prose: Tome second* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 14–17). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

- Wagner, R. (1976/1848). Plan d'organisation d'un Théâtre-National allemand pour le royaume de Saxe. In *Œuvres en prose: Tome second* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 133–216). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1849). L'art et la révolution (1849). In *Œuvres en prose: Tome troisième* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 8–48). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1850a). L'œuvre d'art de l'avenir. In *Œuvres en prose: Tome troisième* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 59–254). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1850b). Art et climat (1850). In *Œuvres en prose: Tome troisième* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 255–274). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1850c). Le judaïsme dans la musique (1850). In *Œuvres en prose: Tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 94–123). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1851a). Opéra et drame [I]. In *Œuvres en prose: Tome IV* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 41–272). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1851b). Opéra et drame [II]. In *Œuvres en prose: Tome V* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 1–285). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1851c). Une communication à mes amis (1851). In *Œuvres en prose: Tome VI* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 1–176). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1851d). Un théâtre à Zurich (1851). In *Œuvres en prose: tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 29–74). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1852). Sur la représentation du "Tannhaeuser": Une communication aux chefs d'orchestre et aux interprètes de cet opera. In *Œuvres en prose: tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 177–229). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1861a). L'Opéra impérial de la Cour, à Vienne. In *Œuvres en prose: tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 24–58). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1861b). Compte rendu du "Tannhaeuser" à Paris (sous forme de letter). In *Œuvres en prose: tome VIII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 8–23). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1864). De l'Etat et de la religion (1864). In *Œuvres en prose: tome VIII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 59–97). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1867). Art allemand et politique allemande. In *Œuvres en prose: tome VIII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 98–238). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1869). Censures. In *Œuvres en prose: tome IX* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 103–182). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1870). Beethoven (1870). In *Œuvres en prose: tome X* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 30–120). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1871). Souvenirs sur Auber. In *Œuvres en prose: tome X* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 1–29). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1872). Adresse au maire de Bologne. In *Œuvres en prose: tome XI* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 104–108). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1878). Public et popularité. In *Œuvres en prose: tome XII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 105–148). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

- Wagner, R. (1976/1880a). Religion et art. In *Œuvres en prose: tome XIII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 29–88). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1880b). Commentaires à "Religion et art". In *Œuvres en prose: tome XIII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 104–135). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Wagner, R. (1976/1882). Lettre ouverte à M. Friedrich Schoen, à Worms. In *Œuvres en prose: Tome XIII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 142–149). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.
- Young, J. (2014). *The philosophies of Richard Wagner*. Lanham, MD: Lexington Books.

Modernleşme Sürecinde İktidar-Müzisyen İlişkisi: III. Selim ve II. Mahmud İçin Bestelenen Medhiyeler*

Selman Benlioğlu¹
Marmara Üniversitesi

Öz

İmkân sahibi hâminin sanatçıyı desteklemesi olarak tanımlanabilecek himâye (patronaj) sistemi, modern zamanda ortaya çıkan piyasa sistemine kadar sanat üretiminin sürekliliğini sağlayan en önemli etkenlerden biri olmuştur. Bu ilişki çerçevesinde gördüğü desteğe karşılık sanatkar eserlerini patronunun zevk ve taleplerine göre şekillendirmektedir. Osmanlı müzik geleneği için başlıca hâmilerden olan padişahlarla çevresindeki müzisyenlerin ilişkisinin medhiye besteler üzerinden değerlendirildiği bu çalışma, aynı zamanda birer müzisyen olan III. Selim ve II. Mahmud devirleriyle sınırlandırılmıştır. Dîvan edebiyatındaki yaygınlığına rağmen müzik sahasında örnekleri sınırlı olan medhiye bestelerden ele alınan döneme ait 35 esere ulaşılmıştır. Bu eserler bestekâr, makam, usûl ve form bilgileri ile hangi sultana atfen bestelendiklerine göre analiz edilmiştir. Çalışmada medhiyelerin değerlendirmeye alınan diğer bir boyutu ise güfteleri olmuştur. Her bir güfte üzerinde durulduktan sonra metinler “dua”, “övgü” ve “tebrik” üst başlıkları altında belirlenen temalara göre incelenmiş ve böylece medhiyelerde ön plana çıkan hususlar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Medhiye • Osmanlı müziği • Patronaj • İktidar-müzisyen ilişkisi • III. Selim • II. Mahmud

* Bu makale Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlanan (2017) “Osmanlı Sarayında Müsikinin Himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud Dönemi)” başlıklı doktora çalışması kaynak alınarak hazırlanmıştır.”

1 Selman Benlioğlu (Dr.), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Göztepe Kampüsü Enstitüler Binası Kat: 5, 34722 İstanbul. Eposta: selmanbenlioglu@gmail.com



Patronaj, geleneksel dünyada eserlerini geniş tüketici kitlelerine sunma imkânından mahrum olan sanatçı için geçimini temin etmede önemli bir yoldur. Bu durum egemenlik, mülk ve tebaanın hânedâna ait sayıldığı Osmanlı gibi patrimonyal yapıdaki toplumlarda daha âşikârdır. İnalçık'ın (2003) belirttiği gibi böylesi toplumlarda yüksek kültür için başlıca hâmi sultandır. Hükümdarlar için maiyetindeki seçkin âlim ve sanatkârlar prestij kaynağı olmanın ötesinde hem meşrûyetlerini korumada hem de devletler arası rekabette önemli bir artı sağlamaktadır. Sanatçı açısından ise sultanın desteğine lâıyk olmak müreffeh ve müteber bir konuma ulaşmaya vesiledir (s. 9–13).

Hem iktidar hem de sanatkâr için prestij kazanmanın önemli bir yolu olan patronaj ilişkisinin bu çift yönlü yapısı çerçevesinde sanatkârın patronuna karşı mesuliyet duygusu içinde olduğu ifade edilmelidir. Sanatçı desteklenmeye lâıyk olduğunu göstermek, desteğin devamlılığını ve artışını sağlayabilmek, bazen de sadece şükran ya da muhabbet duygusunu ifade edebilmek için patronuna hediye sunar. Mûsikî özelinde bu hediyeler hâmiye medhiye olarak yapılmış besteler ve nazariyat alanında telif edilen kitapların ona ithaf edilerek sunulması şeklinde gerçekleşir. Ayrıca Osmanlı sultanlarının mûsikî mahâretleri göz önüne alındığında padişaha ait bir güfteyi bestelemek, sultanın terkip ya da teşvik ettiği bir makamdan eser vermek gibi dolaylı unsurlar da bu kapsamda düşünölmelidir.

Bu çalışmada Osmanlı'da iktidar-müzisyen ilişkisi, modernleşme sürecinin iki önemli aktörü olan III. Selim ve II. Mahmud için bestelenen medhiyeler üzerinden değerlendirilecektir. İlk olarak medhiye formunun özellikleri ve Osmanlı mûsikî geleneğindeki yeri üzerinde durulacaktır. Ardından mezkûr padişahlara atfen yapılan medhiyeler listelenip biçimsel unsurlarına göre analiz edilecektir. Daha sonra hâmi-mûsikîşinas ilişkisi medhiye güfteleri üzerinden okunacak ve güftelerde öne çıkan temalar tahlil edilecektir.

Bir Mûsikî Formu Olarak Medhiye

Medhiye, kelime olarak “övme, övgü” anlamında olup terim olarak edebiyatta din ya da devlet büyükleri için yazılan, genelde kaside nazım şekliyle oluşturulmuş şiir ve yazılardır (Pala, 1989, s. 327). Mûsikî formlarının çoğunlukla edebiyat formlarından hareketle isimlendirildiği düşünöldüğünde medhiyenin de bir mûsikî formu olarak tespit edilmesi tabiidir. Nitekim Öztuna (1969), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*'nde ilgili maddede medhiyeyi bir form olarak zikretmiş ve “*Türk Mûsikîsinde bir şahsı, çok büyük ekseriyetle zamanın padişahını övme vasfında bestelenmiş güfteli eser*” şeklinde izah etmiş, (s. 16) bazı bestekâr maddelerinde de medhiye olduğunu düşündüğü ya da tespit ettiği besteler için bu kaydı düşmüştür. Bu form dâhilinde yer alan eserlerin sayıca azlığından olsa gerek, mûsikî formlarından bahseden diğer eserlerde, söz gelimi Özkan (2006) ve Yavaşca'ya (2002) ait çalışmalarda, medhiye sınıflandırmada yer almamıştır.

Din büyüklerine övgü maksadıyla yazılan şiirler ve bunların besteleri de medhiye formu kapsamında değerlendirilmektedir. Nitekim XIX. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin edilen bir şuşul mecmuasında medhiye başlığını taşıyan dinî içerikli üç bestenin güftesine yer verilmektedir (Güneş, 2014, s. 17–18, 206, 213–214, 227–228).

Emevî ve Abbâsî saraylarında müzisyenlerin hâmilelerine olan mecburi yakınlığı ve bağılılığı neticesinde genellikle oluşturdukları eserlerle onları medh ü senâ ettikleri ve bu tarz bestelerin repertuarda ciddi bir yekûn tuttuğu bilinmektedir. O kadar ki özel günleri kutlamak, vefat ve doğum gibi hâdiseleri yâd etmek için önceden besteler yapılır, yerine göre birkaç ifâde değişikliğiyle güfteler mevcut duruma adapte edilirdi. Müzisyen için medhiye, patronuyla ilişkisinin devamlılığını sağlamada, hâmsinin nezdindeki pozisyonunu güçlendirmede ve maddî destek talebinde kilit rol oynardı (Sawa, 1989, s. 139–140).

Ancak Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneği söz konusu olduğunda medhiye bestelerin böylesi pragmatik hedeflerde kullanıldığına pek rastlanmaz. Kaldı ki medhiye olarak tasniflenebilecek bestelerin sayısı diğer formlara göre oldukça azdır. Bu durumun başlıca sebebi olarak bestecilerin iktidarla kurdukları ilişkinin ancak medhiyelerle canlı tutulabilecek kadar basit ve tek yönlü olmaması gösterilebilir. Genelde müzik dışı bir meslekle hayatını temin eden, şehirli kimliğiyle saraya bağımlı olarak yaşamak mecburiyetinde olmayan Osmanlı bestekârı için sanatını maddî kaygılarla saraya adamak, hem gereksiz hem de niteliksiz bir durumdur. Batı müziği geleneğinde ise sanatçının neredeyse patrona ait olduğu, onun sâyesinde idâme ettirdiği hayatını patronu nâmına eserler vererek sürdürdüğü bir vâkıdır. Fakat Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinde böylesi yakın bir hâmi-mûsikîşinas ilişkisine rastlanmaz. Dolayısıyla medhiye repertuarının sayıca azlığı olağan bir neticedir.

Ancak yine de erken dönemden itibaren padişahlar için yapılmış medhiye bestelere az da olsa rastlamak mümkündür. Bazı güfte mecmualarında medhiye adıyla kayıtlı ya da içerik itibarıyla medhiye özelliği taşıyan eserler bulunmaktadır. Meselâ II. Murad zamanında yazıldığı tahmin edilen bir güfte mecmuasında II. Murad'ın isminin geçtiği dört, Hüdâvendigâr lakabıyla anıldığı bir medhiye bestenin güftelerine yer verilmiştir (Uslu, 2007, s. 14–15). Yine Fâtih dönemi mûsikî hayatına dâir çalışmasında Uslu (2007), sultana medhiye olarak bestelenmiş eserlerden örnekler vermiştir. Abdülkâdir Merâgî'nin oğlu Hâce Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-edvâr* adlı eseri ve muhtelif güfte mecmualarında Fâtih için bestelenmiş medhiyelere rastlanmaktadır (s. 65–68).

Sonraki dönemlere gelindiğinde medhiye başlığını taşıyan ilk nota örneklerine Muallim İsmail Hakkı Bey'in defterleri olarak bilinen nota derlemelerinde rastlanmaktadır. Bu defterler içerisindeki bazı notalarda farklı bestekârlara ait medhiyeler “Medhiye”, “Medhiye-i Pâdişâhî” ya da “Duânâme-i Hazret-i Şehriyârî” gibi başlıklar altında sunulmuştur. Ancak bu eserlerin çoğu XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonraya ait olup Batı müziğinin ve Muzika-i Hümâyûn'un etkisiyle bestelenmiş marş benzeri eserlerdir.

Bu noktada medhiyelerin erken dönemden itibaren bestelenmiş olabileceği ve belki de günümüze ulaşandan çok daha fazla bir yekûn teşkil edebileceği de öne sürülebilir. Bu iddia doğru kabul edilse bile, medhiyelerin meşklerle gerçekleşen aktarım zincirinde tercih edilen eserler olmadığı ve dolayısıyla kesintiye uğrayarak günümüze ulaşamadığı sonucu doğacaktır. Neticede gelenek bu tipteki eserleri çok da kıymetli görmemiş, şayet sanat değeri taşıyorsa meşk edilmeye değer bulmuştur. Nitekim ileride de görüleceği üzere, özellikle Dede Efendi'nin II. Mahmud'a atfen sultânîyegâh adını verdiği makamdan yaptığı fasıl gibi sanat değeri yüksek eserler aktarım zincirinde zaten taşınmıştır. Dolayısıyla medhiyenin Osmanlı/Türk mûsikîsi repertuarında azınlıkta oluşunun sebebi olarak, esâsen bu tarz eserlerden çokça bestelendiği fakat meşk yoluyla aktarımında kaybolmuş olması ihtimâlden ziyâde zaten medhiye formuna besteciler tarafından fazla itibâr edilmemiş olması daha mâkul görünmektedir.

III. Selim ve II. Mahmud İçin Bestelenen Medhiyeler

Çalışmanın tarihsel sınırlarını oluşturan III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat yıllarında (1789-1839) bestelendiği tespit ya da tahmin edilen medhiyelerin belirlenmesinde bazı zorluklar vardır. Daha evvel de zikredildiği üzere gelenekte medhiye bestelerin nispeten az oluşu karşılaşılan ilk güçlüktür. Ayrıca medhiye formundaki eserlerin genelde kâr, aksak semâî, yürük semâî ya da şarkı gibi başlıklar altında günümüze ulaşması sebebiyle bir eserin medhiye olup olmadığı ancak güftesinin incelenmesiyle karar verilebilecek bir durumdur. Başka bir zorluk ise Osmanlı mûsikî geleneğinde eserlerin beste tarihleri ve bestelenme sebeplerine dair neredeyse güvenilir hiç bilgi bulunmamasıdır. Söz gelimi II. Mahmud ve Abdülmecid devirlerinde yaşamış bir bestecinin – meselâ Dellâlzâde İsmail Efendi gibi – yaptığı eserler arasında bir medhiye tespit edilse dahî bunun hangi padişah için yapıldığını tayin etmek, güfte içerisinde sözü edilmemişse oldukça zordur.

Bu ve benzeri zorluklara karşın III. Selim ve II. Mahmud devrine ait olduğu düşünülen 35 adet medhiye beste tespit edilmiştir (Tablo 1). Eserler belirlenirken iki padişahın saltanatları zamanında bestecilik yapabilecek müzisyenler seçilerek, bu isimlere ait repertuar tek tek taranmış, güfteleri açısından medhiye özelliği taşıyan eserler seçilmiştir. Günümüz repertuarına medhiye başlığıyla taşınmış besteler de bu kapsamda değerlendirilmiştir. Ayrıca Öztuna'nın *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*'nde bestekâr biyografilerinin ardından listelediği eserlerde düştüğü medhiye kayıtlarından da istifâde edilmiştir. Yine kaynaklarda besteleniş sebeplerine yer verilmiş bazı eserler, meselâ Dede Efendi'nin sultânîyegâh faslı için rivâyet olunan II. Mahmud'a medhiye olduğu bilgisi kullanılmıştır.

Tablo 1
III. Selim ve II. Mahmud İçin Yapılan Medhiye Besteler

Eser	Bestekâr	Makam	Usûl	Form	İthaf
Âlem ektün heme müstağrâk-ı elâf-ı mi'am	Şâkir Ağa	Bestenigâr		Kâr	II. Mahmud
Bulsun ikbâl devletin gündem güne olsun küşâd	II. Mahmud	Tâhir	Ağır aksak semâî	Şarkı	
Can ü dilimiz lûf-i keremkâr ile ma'mûr	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Hafif	Beste	II. Mahmud
Dehr olmadı bu sûr ile mamûr ü meserret	Dede Efendi	Büselik	Yürük semâî	Yürük semâî	
Ermesin el o şehin şevket-i vâlatlarına	Dede Efendi	Şevketzâ	Çember	Beste	
Ey bülend-ahter meh-i sâhib-kerem	Dede Efendi	Rehâvi	Düyek	Şarkı	
Ey hü mâ-yi pâdişâhî ber-ser-i bâlá-yı tû	Dede Efendi	Hisar-büselik	Sengin semâî	Ağır semâî	
Ey nâm-dâr-ı fazl ü hüner şâh-ı nükte-ver	Kömürçüzâde Mehmed Ef.	Pensfide	Remel	Beste	
Ey nev-civânım şevketin	Numan Ağa	Rehâvi	Düyek	Şarkı	II. Mahmud
Ey nihâl-i bâğ-ı ih sân-ı atâ	Kemânî Mustafa Ağa	Beyâtî-araban-büselik	Aksak semâî	Şarkı	II. Mahmud
Ey pâdişâhum şâd ol efendim	Dede Efendi	Süzüdid	Aksak	Medhiye	
Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrünü efvân	II. Mahmud	Beyâtî	Aksak semâî	Şarkı	
Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân semindir	Şâkir Ağa	Evc	Aksak semâî	Şarkı	
Ey şâh-ı iklim-i sehâ mûn'im-i âlem	Kemânî Mustafa Ağa	Beyâtî-araban-büselik	Ağır aksak semâî		II. Mahmud
Ey şâh-ı iklim-i vefâ	Numan Ağa	Muhayyer-sünbüle	Düyek	Şarkı	
Ey şâh-ı vefâ güster-i lutf-i himem-ârâ	Kemânî Ali Ağa	Tarz-ı nevîn	Ağır aksak semâî	Medhiye	
Ey şehenşâh-ı cihân-ârâ-yı nev tarz-ı usûl	Hacı Sadullah Ağa	Hicazkâr	Devr-i kebîr	Beste	III. Selim
Ey şehenşâh-ı zamânsın	Numan Ağa	Acem-aşîran	Düyek	Medhiye	
Ey şeh-ı iklim-i dâná-yı fütûn	Kemânî Mustafa Ağa	Arazbar	Ağır aksak semâî	Medhiye	II. Mahmud
Ey şehinşâh-ı cihân ey pâdişâhum kâmrân	Hamparsum Limoncuyan	Mâhur	Aksak	Medhiye	
İhtirâ-ı hazret-i şâh-ı cihândır bu binâ	Şâkir Ağa	Şedarabân	Ağır aksak semâî	Şarkı	
Kasr-ı Cennet havz-ı kevser âb-ı hay	Dede Efendi	Ferahfezâ	Muhammes	Kâr	II. Mahmud
Misâlimi ne zemin ü zamân görmüşür	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Zencîr	Beste	II. Mahmud
Muşâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ	Dede Efendi	Süzünâk	Darbeyn	Beste	III. Selim
Ne ararsam sende mevcut	II. Mahmud	Mâhur	Düyek	Tavşanca	
Nihân ettim seni sinemde ey meh-pâre cânımsın	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Aksak semâî	Aksak semâî	II. Mahmud
Olduk yine bu şevk ile mesrûr ü meserret	Dede Efendi	Büselik	Remel	Beste	
Sen ey şâh-ı cihân-ârâ	Numan Ağa	Arazbâr-büselik	Düyek	Şarkı	
Sûr-i şâhî eyledi âlâmı tay	Dede Efendi	Büselik	Hafif	Kâr	
Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı cihânım	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Yürük semâî	Yürük semâî	II. Mahmud
Şâhum hemişe lûftun umar bu fütâdecik	Hacı Sadullah Ağa	Muhayyer-sünbüle	Yürük semâî	Yürük semâî	III. Selim
Şâhum nice ben olmayım elâfîma meftûn	Kemânî Mustafa Ağa	Şehnaz-büselik	Ağır aksak Semâî	Şarkı	II. Mahmud
Şâhum nice ben olmayım elâfîma meftûn	Hızır Ağazâde Saîd				II. Mahmud
Şâhum senin dâim hemân	Kemânî Ali Ağa	Arazbar-büselik	Düyek	Şarkı	
Şeh-ı günc-i sahâvetsin sen ey şâh-ı kerem-kârim	Şâkir Ağa	Şevkâver	Şarkı devr-i revânî	Şarkı	

Tespit edilen medhiyeler Tablo 1’de ilk mısraı, bestekârı, makamı, usûlü, formu ve kim için bestelendiği bilgileriyle birlikte verilmiştir. Notasına ulaşılamayan ancak kaynaklarda medhiye olduğu belirtilen bazı eserler de listede mevcuttur. Tablodaki iki eser, Şâkir Ağa’nın “*Âlem eknûn heme müstağrâk-ı eltâf-ı ni’am*” ve Hızır Ağazâde Saîd Bey’in “*Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn*” eserleri, Hızır İlyas’ın *Letâif-i Vekâyi’-i Enderûniyye* adlı kitabından alınmıştır (2011, s. 81, 119). Bu eserler için Hızır İlyas’ın zikretmediği makam ve usûl gibi bazı bilgiler eksiktir. Öztuna’nın (1969) medhiye diye kaydettiği ancak notasına ulaşılamayan 5 eser bulunmaktadır: Kömürcüzâde Mehmed Efendi’den “*Ey nâm-dâr-ı fazl u hüner şâh-ı nükte-ver*”, Numan Ağa’dan “*Sen ey şâh-ı cihân-ârâ*” ve Kemânî Mustafa Ağa’dan “*Ey nihâl-i bâğ-ı ihsân-ı atâ*”, “*Ey şâh-ı iklim-i sehâ mün’im-i âlem*” ve “*Ey şeh-i iklim-i dânâ-yı fûnûn*” (s. 45, 106, 243).

Tabloda eksik verilerin en yoğun olduğu kategori ithaflara ait kısımdır. Bu durumun sebebi ne eserin güftesinden, ne de kaynaklardan bestenin kimin için yapıldığının tespit edilememiş olmasıdır. Bu noktada yukarıda tespit edilen eserler arasında padişahlara medhiye niyetiyle bestelenmemiş eserlerin de bulunabileceği ihtimali ifâde edilmelidir. Bu açıklamalardan sonra medhiyelerin her bir kategori için değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Medhiyelerin Biçimsel Analizi

Güfteler ve güftelerde yer alan temalar bir sonraki kısımda ele alınacağından bu bölümde medhiyeler bestekâr, makam, usûl, form ve ithaflarına göre analiz edilecektir. Medhiye eserler bestekârlarına göre analiz edildiğinde ortaya çıkan durum şöyledir:

Tablo 2

Medhiyelerin Bestekârlara Göre Analizi

Bestekâr	Adet	Yüzde
Dede Efendi	13	37,1
Kemânî Mustafa Ağa	4	11,4
Numan Ağa	4	11,4
Şâkir Ağa	4	11,4
II. Mahmud	3	8,6
Hacı Sadullah Ağa	2	5,7
Kemânî Ali Ağa	2	5,7
Hamparsum	1	2,9
Hızır Ağazâde Saîd Bey	1	2,9
Kömürcüzâde Mehmed Ef.	1	2,9
Toplam	35	100

Veriler incelendiğinde Dede Efendi’nin 13 eser (%37,1) ile diğer 9 bestekârın hayli önünde olduğu görülmektedir. Ardından 4’er eserle Kemânî Mustafa Ağa, Numan Ağa ve Şâkir Ağa gelmektedir. Bu isimler Osmanlı sarayı ile yakın ilişkileri olan

müzisyenler olup Enderûn'da ya da sarayda istihdam edilmiş kimselerdir. Listedeki diğer kişilerin de saraya mensup olması veya sarayla yakın temas hâlinde bulunması tesadüf değildir. Medhiyelerin sultana bir arz-ı hâl ya da teşekkür beyanı olduğu düşünüldüğünde saray çevresine ait bestelerin yoğunlukta olması öngörülebilir bir neticedir. Bu noktada hatırlatmakta fayda vardır ki, Dede Efendi isminin öne çıkmasında onun velûd bir besteci olmasının da etkisi vardır. Diğer bir deyişle günümüze ulaşan 250'yi aşkın eseri içinde 13 medhiyesinin bulunması, Dede'nin eser dağılımını düşünürken gözden kaçırılmamalıdır. Ergun'a (1943) göre Dede'nin yetişmesindeki en büyük müessir olan III. Selim'dir (s. 399). Rauf Yektâ'nın (2000) aktardığına göre sultana duyduğu şükrânı "*Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ*" eseriyle göstermiştir (s. 149). II. Mahmud için terkip ettiği makamı ona ithafen sultânîyegâh¹ diye isimlendirmiş ve kendi kaleme aldığı güftelerden iki beste ve iki semâiden oluşan bir takım bestelemiştir (Behar, 2010, s. 44).

Medhiyeler makamlarına göre incelenecek olursa şu tablo ortaya çıkmaktadır:

Tablo 3

Medhiyelerin Makamlara Göre Dağılımı

Makam	Adet	Yüzde
Sultâniyegâh	4	11,8
Büselik	3	8,8
Arazbar-büselik	2	5,9
Beyâti-araban-büselik	2	5,9
Mâhur	2	5,9
Muhayyer-sünbüle	2	5,9
Rehâvi	2	5,9
Acem-aşîran	1	2,9
Arazbar	1	2,9
Bestenigâr	1	2,9
Beyâti	1	2,9
Evc	1	2,9
Ferahfezâ	1	2,9
Hicazkâr	1	2,9
Hisar-büselik	1	2,9
Pesendîde	1	2,9
Süzidil	1	2,9
Sûzinâk	1	2,9
Şedarabân	1	2,9
Şehnaz-büselik	1	2,9
Şevkâver	1	2,9
Şevkefzâ	1	2,9
Tâhir	1	2,9
Tarz-ı nevin	1	2,9
Toplam	34	100

¹ Makamın isminde geçen "sultan" kelimesi Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları kapsamında "rahatsız edici" bulunmuş olmalı ki, bazı yayınlarda "Millî Yegâh" olarak kullanılmıştır (Ayas, 2014, s. 116).

Tabloda yer alan 24 makam arasından sultanîyegâh makamı, Dede Efendi'nin takımına ait eserler sebebiyle öne çıkmaktadır. Ancak genel olarak homojen bir dağılımın varlığından söz edilebilir. Tercih edilen makamlar sık kullanılan ya da daha kolay işlenebilen makamlar yerine kendine mahsus karakterleri olan, nâdir kullanılan ve görece sanatlı olanlardır. XIX. asrın ikinci yarısından itibaren Batı etkisiyle yaygınlaşan ve marş etkisi uyandıran acem-aşîran ve mâhur gibi makamlara ait az sayıda örnek bulunmaktadır. Yine aynı dönem şarkı formunun revaç bulmasıyla yoğun şekilde kullanılan hicâz, uşşâk, hüseyinî ve nihâvend gibi makamlardan eser bulunmamaktadır. Melodik özellikleri de göz önüne alındığında kullanılan makamlar ışığında medhiyelerin geleneksel besteciliğin bir uzantısı olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle III. Selim ve II. Mahmud gibi mûsikîşinas sultanlara ithaf edilecek eserlerin devrin mûsikî çizgisinin seçkin ürünleri olup sanat değeri yüksek eserler olması beklenir. Kullanılan makamlar açısından bu beklentinin karşılandığı söylenebilir.

Eserlerin vasıflarını tayin etmede makamla birlikte diğer bir yardımcı unsur olan usûller açısından medhiyeler değerlendirildiğinde şu tabloya ulaşılır:

Tablo 4

Medhiyelerin Usûllere Göre Analizi

Usûl	Adet	Yüzde
Düyek	7	21,2
Ağır aksak semâî	6	18,2
Aksak semâî	4	12,1
Yürük semâî	3	9,1
Aksak	2	6,1
Hafif	2	6,1
Remel	2	6,1
Çenber	1	3,0
Darbeyn	1	3,0
Devr-i kebîr	1	3,0
Muhammes	1	3,0
Sengin semâî	1	3,0
Şarkı devr-i revânî	1	3,0
Zencîr	1	3,0
Toplam	33	100

Usûllerin kullanımında çeşitlilik göze çarpmaktadır. Her ne kadar düyek, ağır aksak semâî ve aksak semâî usûllerinin nispeten fazla tercih edildiği gözlenirse de büyük usûller de yaklaşık üçte bir oranında yer almaktadır. Yukarıda makamlar için dile getirilen devrinin yüksek sanat değeri taşıyan mûsikî eseri profilinin usûller açısından da korunduğu söylenebilir. Anlaşılan o ki bestekârlar, mahâret ve emek isteyen çenber, darbeyn, hafif, zencîr, muhammes ve devr-i kebîr gibi usûlleri kullanarak, hâmlerini methetmenin yanı sıra onların zevk-i selîmine yaraşacak nitelikli eserler vücûda getirmeyi amaçlamışlardır.

Usûllerin bir yansıması olarak, kullanılan mûsikî formları açısından medhiyeler ele alındığında durum şu şekildedir:

Tablo 5

Medhiyelerin Formlara Göre Analizi

Form	Adet	Yüzde
Şarkı	11	34,4
Beste	7	21,9
Medhiye	5	15,6
Kâr	3	9,4
Yürük semâî	3	9,4
Aksak semâî	2	6,3
Tavşanca	1	3,1
Toplam	32	100

Esâsen bu bölümde incelenen tüm eserler için genel olarak medhiye terimi kullanılmakla beraber eserlerin biçimsel özelliklerinden hareketle belirlenen formları bu analizde değerlendirmeye alınmıştır. Dolayısıyla tabloda 5 eserin medhiye formuna dâhil edilmesi, diğerlerinin bu kapsamda yer almadığı anlamını taşımamaktadır. Eserlerin formları tespit edilirken repertuara kayıtlı oldukları hâli esas alınmıştır. Bu bağlamda formu bilinen 32 eser arasında şarkı formu öncelikli durumdadır. Klasik faslın yapı taşları olan beste, kâr, aksak semâî ve yürük semâî formlarının da, toplamda 15 eserle tüm eserlerin yaklaşık yarısı olduğu hesaba katıldığında, azımsanmayacak sayıda olduğu ifade edilmelidir. Daha önce değinildiği üzere Dede Efendi'nin II. Mahmud için yaptığı sultânîyegâh faslı, medhiye eserler içinde yegâne tam takımdır. Öztuna'nın ifâdesine göre Hacı Sadullah Ağa arzbâr-bûselik faslını III. Selim'in cülûsu münâsebetiyle 1789'da yapmıştır (1969, s. 195). Ancak bu takımın güftelerine bakıldığında medhiye olarak tasnif edilebilecek metinler olmadığı görülmektedir. Şayet Öztuna'nın dediği gibi bunlar cülûs şerefine yapıldıysa bile güftelerinde açıktan sultana gönderme taşımayan eserlerdir ve bu yüzden burada değerlendirmeye alınmamıştır.

Medhiyelerinin biçimsel özelliklerinin yanı sıra bazı eserler için, bestenin hangi padişah için yazıldığı bilinmektedir. Buna göre III. Selim ve II. Mahmud'a ithaf edilen medhiyelerin oranları şu şekildedir:

Tablo 6

Medhiyelerin İthafa Göre Analizi

İthaf	Adet	Yüzde
II. Mahmud	12	80
III. Selim	3	20
Toplam	15	100

Genel olarak Osmanlı/Türk Mûsikîsi geleneğinde eserlerin beste tarihlerini belirleyecek veriye ulaşmak pek mümkün değildir. Bu sebeple tespit edilen 35

medhiye arasından ancak 15 eserin hangi sultana atfen yapıldığı bulunmuştur. Bu süreçte bestecilerin biyografik bilgilerinin tahlil edilmesi ve güftelerdeki unsurların değerlendirilmesi yolu izlenmiştir. Eldeki verilere göre II. Mahmud için yapılan eserler III. Selim'e ithaf edilenlere göre oldukça fazla sayıdadır.

III. Selim ve II. Mahmud devrinde medhiye olarak bestelendiği tespit edilen 35 eserin biçimsel analizi neticesinde ortaya çıkan sonuç bu türden eserlerin devrin nitelikli müzikî çizgisinin bir parçası olarak oluşturulduğu şeklindedir. Zira bu eserlerde ağırlıklı olarak kullanımı mahâret ve çaba isteyen makam, usûl ve formların tercih edildiği görülmektedir. Bu eserler minnet duygusuyla adeta bir görev gibi çok sayıda üretilmiş ya da hâmîye ulaştırılmak istenen mesaj için alelusûl bestelenmiş eserler değildir. Bu iddia medhiyelerin güfteleri incelendiğinde daha da netleşecektir.

Medhiyelerin Güfteleri

İktidar-müzisyen ilişkisi açısından önemli ipuçları barındıran medhiyelerin biçimsel özellikleri kadar güfte içerikleri de incelenmeye değerdir. Bu kısımda medhiyelerin metinleri ortaya konacak ve bu sayede müsikîşinasların hâmilelerine karşı nasıl bir dil ve üslup kullandıkları, teşekkür ve taleplerini nasıl sundukları, eserlerinde hangi konuları ele aldıkları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi notasına ve güftesine ulaşamayan 5 eser analize dâhil edilememiştir. Ayrıca repertuarda Kemânî Mustafa Ağa'ya ait gözükken, Hızır İlyâs'ın Hızır Ağazâde Saîd Bey'in bestesi olduğunu kaydettiği "*Şâhum nice ben olmayım eltâfına meftûn*" eseri medhiye listesinde iki kayıtle gösterilmişti. Güfte analizinde bu mükerrer metin tek kalemde değerlendirilecektir. Dolayısıyla tetkike tâbi 29 güfte bulunmaktadır. Eserlerin farklı nota nüshaları taranıp varsa Osmanlıca metinli notalardaki güfteler esas alınmış, diğer versiyonlardaki ifâdeler notlarla gösterilmiştir.

Hâfız Hızır İlyâs Ağa *Letâif*'te II. Mahmud'un huzurunda kendisi için bestelenmiş iki adet medhiyenin icrâsını aktarmaktadır. Bunlardan ilki Hâsodalı Şâir Râsih Efendi'nin kardeşi Seferli odası ağalarından çavuş mülâzimi Tanbûrî İzzet Efendi'ye ait

Âlem eknûn heme müstağrâk-ı eltâf-ı ni'am

Şode der-sâye-i şâhenşeh-i Mahmûd-şiyem²

beytinin Çavuş Şâkir Ağa tarafından yapılan besteniğâr makamındaki bestesidir. Günümüze ulaşamayan bu beste, Bahâriye Kasrı'na yapılan 8 Cemâziyelâhîr 1229 [28 Mayıs 1814] tarihli biniş esnasında sultanın huzurunda okunmuştur. Hızır İlyâs'ın ifâdelerinden bu eserin ilk kez seslendirildiği anlaşılmaktadır. Eserini "*resîde-i sem'-i şehriyârî olmak emeliyle*" [padişaha dinletmek için] Şâkir Ağa bizzat okumaktadır.

² "Sultan Mahmud'un sâyesinde bütün âlem lütuflara, güzelliklere ve iyiliklere gark oldu."

Hızır İlyâs'ın, bu esnada Şâkir Ağa'ya tanburuyla refâkat eden Numan Ağa'nın “*biraz bâlâ-pervâz*” [kendini olduğundan yüksek makamda gösterecek şekilde gururlu] görüldüğünü ifâde etmesi, onun Şâkir Ağa'nın medhiyesi neticesinde göreceği iltifata, icrada gösterdiği üstünlükle hissedâr olmak istediği şeklinde yorumlanabilir. Nitekim Numan Ağa çabasının karşılığında tebrik edilmiştir. Medhiyenin esas sâhipleri İzzet Efendi ve Şâkir Ağa'nın ise “*ihsân-ı bî-pâyân resîde ve lezzet-i âsâr ve eş'ârı ikisi birden çeşîde eyledikleri*” [sonsuz ihsan görerek ikisi de beste ve güftelerinin lezzetini tattıkları] görülmektedir (2011, s. 81). Burada eserin sâhipleriyle icracıları arasında ihsan açısından farklı bir muamele uygulandığı görülmektedir. Bu örnek için medhiye üretiminin takdirde öncelik kazandırdığı söylenebilir.

Letâif'te medhiye olarak sınıflandırılabilen diğer eser 29 Cemâziyelâhir 1231 [27 Mayıs 1816] günü Bebek Köşkü'ne yapılan rikâb merasiminde okunmuştur. Hızır İlyâs'ın (2011) kaydına göre güfte ve bestesi Hızır Ağazâde Saîd Beyefendi'ye ait şarkının kaynaktan yer alan sözleri şu şekildedir (s. 119):

Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn

Şâdi-i cihân lutf-i hümâyûnuna merhûn

Şarkının II. Mahmud'a övgü olarak yazıldığı belirtilse de makamına ya da icrâsına dâir detaylar yer almamaktadır. İlyâs Ağa'nın genelde refâkat eden isimleri ve makam bilgilerini aktardığı düşünülürken bu eserin, sâhibi Saîd tarafından yalnız okunduğu veya irticâlen seslendirildiği tahmin edilebilir. İcrânın ardından ihsan ve takdire dâir bir bilgi bulunmamaktadır.

Repertuarda aynı güfteden Kemânî Mustafa Ağa adına kayıtlı şehnâz-bûselik ağır aksak bir şarkı tespit edilmiştir. Şâkir Ağa'nın kardeşi olan ve ağabeyi gibi Enderûn'dan yetişen Mustafa Ağa'nın 1840 civarında vefat ettiği tahmin edilmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki güfteden kendisinin de II. Mahmud için bir beste yaptığı düşünülebilir. Yahut yukarıdaki eser zamanla Mustafa Ağa adına anılmaya başlanmıştır. Günümüze ulaşan bu eserin üç kıta olarak güftesi mevcuttur:

Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn

Şâdi-i cihân lutf-i hümâyûnuna merhûn

Her lâhza edersin kulun ihsân ile memnûn

Durdukca cihân ömr-i şerîfin ola efzûn

Devrinde senin kalmadı hiç merdüm-i nâ-kâm

Hep bendelerin matlabını eylediler râm

Adüvvânını kıldı nigeihin kahrile idâm

Durdukca cihân ömr-i şerîfin ola efzûn

Vassâfin iken ins ü melek ey şeh-i dâna

Mümkün mü efendim edeyim medhini inşâ

Her subh u mesâ âlemi adlin eder ihyâ

Durdukca cihân ömr-i şerîfin ola efzûn

Medhiye formu örnekleri arasında dikkati çeken bir husus repertuarda II. Mahmud adına kayıtlı eserlerin bulunmasıdır. Tespit edilebilen üç eser şunlardır: tâhir makamında ağır aksak şarkı “*Bulsun ikbâl devletin günden güne olsun küşâd*”, beyâtî makamında ağır aksak şarkı “*Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrünü efzûn*” ve mâhur makamında düyek tavsınca “*Ne ararsam sende mevcut*”. İlk eserin güftesi şu şekildedir:

Bulsun ikbâl devletin günden güne olsun küşâd

Her ne eylersen irâde kıla Mevlâ bermurâd

Zevk u şevk ile safâda olasin her demde şâh

Ey cihânın cânı Hak itsin senin ömrün ziyâd

Sû-be-sû adl ile âfâka resîde şöretin

Mahz-ı rahmetdir cihâne bu vücûd-i şevketin

Kimlerin ahdinde gördük şöyle bir emniyeti

Ey cihânın cânı Hak itsin senin ömrün ziyâd

Şarkının günümüze ulaşan tek versiyon notası üzerinde II. Mahmud yazılıdır ve güftekâra ait bir bilgi yoktur. Eser güftesi itibariyle devrin diğer medhiyelerine benzer ifâdeler –adâlet vurgusu, uzun ömür ve sıhhat temennisi, vs.– taşımaktadır. Şâyet gerçekten bu eser II. Mahmud’un bestesi ise padişahın böyle bir şarkı besteleme sebebi ne olabilir? Bu noktada akla gelen ihtimaller II. Mahmud’un eseri amcası III. Selim için bir övgü olarak yapması ya da III. Selim’e veya kendisine sunulan bir medhiyeyi bestelemiş olmasıdır. Eğer III. Selim için yaptıysa padişahın vefatında 23 yaşında olan II. Mahmud’un amcasının sağlığında besteyi yapmış olması gerekmektedir ki bu durum mümkündür. Diğer ihtimal olan II. Mahmud’un kendisi için yazılan bir kasîdeyi bestelemesi, bir taraftan sultanın kendisini methetmesi anlamına gelebileceğinden düşük bir olasılık da olsa ihtimal dâhilindedir. Eserler başka bir besteciye ait olup zamanla sultanın kaydına geçirilmiş de olabilir.

II. Mahmud bestesi olarak repertuarda yer alan ikinci medhiyenin güftesi şöyledir:

Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrünü efvân

Hem düşmen-i bedhânın ede reşkiyle mahzûn

Etmekdesin erbâb-ı dili lutf ile memnûn

Mes'ûd ola şâhım sana bu sûr-i hümâyûn

Ettikçe münevver bu cihânı şâh-ı devrân

Leylâ gibi bir müyine bin cân ola kurbân

Bu mısraı hep bendelerin söylese şâyân

Mes'ûd ola şâhım sana bu sûr-i hümâyûn

Güfteden hareketle şiirin bir düğün vesilesiyle kaleme alındığı söylenebilir. Yukarıda olduğu gibi bu şarkının da II. Mahmud'a sunulan tebrik ve dua mahiyetli bir şiirin padişâh tarafından bestelenmesiyle ortaya çıktığı tahmin edilebilir. Öztuna bu eserin III. Selim'e medhiye olarak II. Mahmud tarafından yapıldığını aktarmaktadır (1969, s. 2). Ancak İbnülemin bu bestenin II. Mahmud'a ait olduğuna şüpheli yaklaşmaktadır (İnal, 1958, s. 218).

Sultanın bestesi olarak kayda geçen üçüncü eserin güftesi şu şekildedir:

Ne ararsam sende mevcut

Zevk mevsimi etti vürûd

Şâh-ı cihân oldu hoşnud

Zevk mevsimi etti vürûd

Zevk eylesen çok görmez el

Bu âna dek kırmadın tel

Olmaz sana kimse engel

Zevk mevsimi etti vürûd

Güfte olarak diğerlerinden hafif kalan bu eserin formu bazı notalarda tavşanca olarak geçmektedir. Öztuna, yukarıdaki şarkı gibi bu bestenin de II. Mahmud tarafından III. Selim'e medhiye olarak yapıldığı kanısındadır (1969, s. 2).

Bugüne ulaşan repertuarda, döneme ait medhiyeler arasında Dede Efendi'ye ait olanlar nicelik ve nitelik olarak önde gelmektedir. Çeşitli makam ve formdan 13 medhiyesi bulunan

Dede'nin özellikle sultânîyegâh faslı seçkin bir takımdır. Bu fasıl ayrıca medhiyeler arasında beste, kâr ve semâileriyle yegâne eksiksiz fasıldır. II. Mahmud için yapıldığı kaydedilen bu faslın, kuvvetle muhtemel, güfteleri de Dede'ye ait olup şu şekildedir:

I. Beste

Misâlini ne zemin ü zamân görmüşdür

Nazîrini ne mekân ü mekân görmüşdür

O mihr-i burc-ı adâletsin ey mâh-ı devrân³

Ne bir adilini çeşm-i cihân görmüşdür

II. Beste

Cân ü dilimiz lutf-i kerem kâr ile ma'mûr

Güftâr-ı şeker-handî eder âlemi mecbûr

Emsâlini göz görmedi gûş etmedi âlem

Dâim ede Hak zât-ı sühândânını mesrûr⁴

Ağır semâî

Nihân etdim seni sînemde ey mehpâre cânımsın

Benim râz-ı derûnum sevdiğim dilber nihânımsın

Gönül sende gözüm hâk-i derinde meh-i devrân⁵

Benim cân ü cihânım rûz u şeb vird-i zebânımsın

Yürük semâî

Şâd eyledi cân u dilimi rûh-i revânım⁶

Kurbân edeyim râhına nakd-i dil ü cânım

İhsânına mümkün mü teşekkür edebilmek

Tâ'dâd edemez serde hezâr olsa zebânım

3 "Mâh-i devrân" ifadesi yerine "şeh-i devrân" da geçmektedir (Öztuna, Dede Efendi, 1996, s. 166).

4 İlk mısradaki "kerem kâr" yerine "şehensâh", son mısradaki "zât-ı sühândânını" yerine de "kalb-i hümayûnunu" geçmektedir (Öztuna, 1996, s. 167).

5 "Meh-i devrân" ifadesi yerine "şeh-i devrân" da geçmektedir (Öztuna, 1996, s. 167).

6 "Rûh-i revânım" ifadesinin yerine "şâh-ı cihânım" tamlamasının geçtiği versiyonlar mevcuttur (Öztuna, 1996, s. 167).

Behar'ın ifâdesine göre Dede'nin bizzat kaleme aldığı bu güfteler II. Mahmud'a açık birer mehdiyedir (2010, s. 44). Sultana duyulan muhabbetin ifâde edildiği, cömertliğine ve idarî becerisine övgülerin sunulduğu bu eserlerin melodik açıdan da devrinin geleneksel üslubunun seçkin birer örneği olduğu ifâde edilmelidir. Konunun sınırları aşsa da yeri gelmişken şu mukâyeseye yer verilmelidir. Bilhassa XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı müziği etkisi ve yabancıların padişâhlara sundukları marş benzeri eserlerin yaygınlaşmasıyla, Osmanlı bestecileri için medhiye sunmak bir vazife ve mecburiyet hâline gelmektedir.⁷ Güfteleri itibariyle birbirinin tekrarı basit ifâdelere rastlanılan bu tip eserlerin melodik yapısı da marş tarzında, küçük usûller ve birkaç makam dâiresinde üretilmiştir. Medhiye bestelemenin henüz vazife addedilmediği, müzik eserinin mânâ ve şekil yönünden “güzelliği”nin değil de hangi amaca yönelik olduğunun önemsendiği bu devrin öncesine ait olan sultâniyegâh fasıl, bu açıdan da sembolik bir değere sâhiptir. Başka bir ifâdeyle Dede'nin bu faslı, bir mecburiyetin eseri olmaktan çok, muhabbetin bir sonucudur. Padişâh ile müzisyenin yakın ilişkisinin zarif bir dışa vurumudur.

İsmail Dede'nin hayatının kaleme alındığı eserlerde ilk besteleri arasında sayılan ve kendisine ihsanda bulunarak onu saray hânendeleri arasına alan III. Selim'e bir teşekkür olduğu kaydedilen (Yektâ, 2000, s. 149) sûzinâk bir eser vardır:

Müşâtâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ

Etti nigâh-ı âtufetin bendeni ihyâ

Mesrûr ede Hâk kalb-i hümayûnunu dâim⁸

Ed'iyye-i hayrın dil ü cânında hüveydâ

Gerçekten de güfte bu iddiayı doğrular mahiyettedir. Metinde minnet ve teşekkür vurgusu ön plandadır.

Dede Efendi'nin medhiyeleri arasından kime ithaf edildiği saptanabilen son eser ferahfezâ makamındaki kârdır:

Kasr-ı Cennet havz-ı kevser âb-ı hay

Zevk-i sohbet küşe-i hey yâr hey

Görmemiştir böyle cây-i bî-bedel

Kaysır ü Fağfür u Cem Kâvus u Key

Pâdişâhım ömrün efzûn ede Hak

Rûz u şeb virdim budur mânend-i ney

⁷ Batılı besteciler ve Osmanlı hânendânıyla ilişkileri için bkz. (Eğecioğlu, 2012).

⁸ “Kalb-i hümayûnunu” yerine “zat-ı kerem-kârını” da geçmektedir (Öztuna, 1996, s. 198).

Ferahfeza makamının Dede ile II. Mahmud arasında özel bir yeri olduğu, sultanın bu makamdan Dede'ye fasıl ve Mevlevî âyini sipariş ettiği bilinmektedir. Buradan yola çıkarak bu eserin de II. Mahmud'a atfen yapıldığı düşünülebilir. Güftenin yeni bir kasrın tebriki için yazıldığı anlaşılmaktadır.

Hamâmîzâde İsmail Dede'ye ait 13 medhiyeden 7'sinin muhatabı bilinmemektedir. Ancak İbnülemin'e göre bu eserlerden bûselik makamında olanlar II. Mahmud'un kızı Sâliha Sultan'ın (ö. 1843) düğünü sebebiyle yapılmıştır (İnal, 1958, s. 146–147). Bûselik eserlerin güfteleri şu şekildedir:

Bûselik remel beste

Olduk yine bu şevk ile mesrûr u meserret

Lebrîz-i sîrûr etti dili sîr u meserret

Âlemde keder kalmadı sâyende efendim

Her rûz u saîd ü şebidir nûr u meserret

Bûselik hafif kâr

Sûr-i şâhî eyledi âlâmı tay

Nağmesâz oldu gönül hey yâri hey

Bu donanma-yı ferahzâda cihân

Neş'esinden cûş eder mânend-i ney

Âsumândan tâ bu sîrun seyrine

Verd-i hurşid encüm-i nâhîd-i pey

Dem bu demdir zevk u şevkinden gönül

Kâre ağâz eylesin mânend-i ney

Bûselik yürük semâî

Dehr olmada bu sîr ile mamûr u meserret

Olsun dil-i şâhânedede pür nûr u meserret

A'dâsını berbâd ü perişan ede Mevlâ

Dâim ede Hak zâtını mansûr u meserret

Gerçekten de güftelerde sûr (düğün) vurgusu ön plandadır. İbnülemin'in aktardığına göre Dede Efendi, Müşir Halil Rıfat Paşa (ö. 1856) ile Sâliha Sultan'ın sûr-i humâyunu esnasında sarayda okunmak üzere bazı yeni parçalar bestelemeye memur edilmiştir. II. Mahmud'un sevdiği makamlardan bûselik makamında sözleri de Dede'ye ait olan bu üç eserin yanı sıra faslın diğer eserleri de Dellalzâde İsmail tarafından bestelenmiştir. İbnülemin'e göre padişah, huzurunda okunan bu eserlerden memnun kalarak Dede ile arkadaşlarına ihsanlar vermiştir (İnal, 1958, s. 146–147). Müellif bu hâdise için kaynak belirtmemekte ve tarih olarak da 1832 senesini vermektedir. Ancak Sâliha Sultan ile Gürcü Halil Rıfat Paşa'nın düğünü 1834 yılında gerçekleşmiş, bu düğünün anlatıldığı sûrnâmeler kaleme alınmıştır (Şeyhizâde, 1995).

İsmail Dede'nin geriye kalan 4 medhiyesi şunlardır:

Şevkefzâ çenber beste

Ermesin el o şehin şevket-i vâlâlarına

Esmesin bâd-ı keder serv-i dilârâlarına

Zâtı mahfuz ola dâim nazar-ı pür şerden

Bakmasın ayn-ı adîv rûy-i mücellâlarına⁹

Rehâvî düyek şarkı

Ey bülend-ahter meh-i sâhib-kerem

Bin yaşa ömründe sen hiç çekme gam

Nâzım-ı âlem sana olmuş alem

Bin yaşa ömründe sen hiç çekme gam

Hisar-bûselik ağır semâî

Ey hümâ-yi pâdişâhî ber-ser-i bâlâ-yı tü

Âb-ı rûy-i saltanat-ı an şevket-i vâlâ-yı tü

Re 'y-i tedbîr-i tü şâha ukde-i müşkil küşâ

Tîğ-i âlemgîr-i tü re 'y-i cihân-ârâ-yı tü

Sûzidil aksak medhiye

Ey pâdişâhım şâd ol efendim

⁹ Farklı notalarda son mısradaki "mücellâ" kelimesi yerine "muallâ" ve "dilârâ" da geçmektedir.

İhsân senindir şâd ol efendim

Fermân senindir devrân senindir

İhsân senindir şâd ol efendim

Dede Efendi'nin sûzinâk bestesi dışında III. Selim'e ithafen yapıldığı tespit edilen diğer iki eser Hacı Sadullah Ağa'ya aittir. Bu tespit Sadullah Ağa'nın 1808'de, yani Selim-i Sâlis'le aynı sene vefat etmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Listede yer alan diğer bestekârlar için vefat tarihinden hareketle böyle bir saptama yapılamadığından III. Selim için kaleme aldığından emin olunan medhiyeler bu sayıda kalmıştır. Hacı Sadullah'ın ilk eseri hicazkâr makamında devr-i kebîr bestenin güftesi şöyledir:

Ey şehenşâh-ı cihân-ârâ-yı nev tarz-ı usûl

Nev-be-nev âsâr-ı lutfun hayretefzâ-yı ukûl

Taht-ı âlî baht-ı şâhî buldu zâtınla şeref

Hep bula ömr-i firâvân ile dilhânın husûl

Osmanlı modernleşmesinin öncü isimlerinden olan III. Selim'in yenilik arayışları bu medhiyede “nev tarz-ı usûl” olarak zikredilmiş görünmektedir. Yine ikinci mısradaki sultanın yeni eserlerinin akıllarda hayranlık uyandırdığı ifâde edilmiştir. Buradan hareketle Sadullah Ağa'nın padişâhın yenilikçi uygulamalarına destek verdiği düşünülebilir. Şayet böyleyse Sadullah Ağa'nın yalnız olmadığı, devrin sanatkârları arasından söz gelimi Şeyh Gâlib gibi isimlerin III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd hareketini savunduğu hatırlatılmalıdır (Dilçin, 2011, s. 491).

Hacı Sadullah'ın diğer eseri şu şekildedir:

Şâhım hemişe lûtfun umar bu fütâdecik

Himmetle bunda ferze çıkar bir piyâdecik

Çok çok niyâz bûs-i rûh et at sür üstüne

Filvâki öyledir alagör bir ziyâdecik

Ferz satrançta vezir demektir. Piyâde ise piyon için kullanılmaktadır. Oyundaki piyonun vezire dönüşebilmesi ve at sürmek gibi konularla idarî mahârete gönderme yapılmış olmalıdır.

Enderûn'da yetişen ve sarayda uzun yıllar geçiren isimlerden Numan Ağa'ya ait 4 medhiye saptanmış olup bunlardan biri Öztuna (1969) tarafından zikredilen ancak notasına ulaşamayan “*Sen ey şâh-ı cihân-ârâ*” eseridir (s. 106). Rehâvî şarkısı ise şöyledir:

Ey nev-civânım şevketin
*Lûtf ile her dem şöhretin*¹⁰
Dünyaya hüsn ü himmetin
Çoktur bu lûtf u nimetin
Oldu Çerâğanın çerağ
Eltâfını eyler bu çağ
Ta'rif olunmaz bağ u dağ
Bilmez mi kadr ü kıymetin
Kasr-ı şitâda dâima
Alafrangalı hava
Muzıkalar versin sadâ
Olsun safâlar ülfetin

Güftede alışlagelen övgülerin ötesinde esas ilgi çekici olan Numan Ağa'nın alafranga müziğe yaklaşımıdır. Padişaha muzıkalar eşliğinde safâlar dilenmesi, Numan Ağa'nın bir anlamda müzikteki değışimlere olumlu yaklaştığı şeklinde yorumlanabilir.

Numan Ağa'ya ait diğer bir medhiye muhayyer-sünbüle makamındaki şarkıdır:

Ey şâh-ı iklim-i vefâ
Sâyendedir zevk u safâ
Eltâfını gördükçe ben
Yüzler sürüp geldim sana
A'dâyı makhûr eyledin
Dünyâyı mesrûr eyledin
Dil şehri pek vîrân idi
Lutfunla ma'mûr eyledin

Güftenin Saîd adlı bir şâire ait olduğu kaydedilmiştir. Daha evvel bahsi geçen eserlerin çoğu için güftelerin besteciler tarafından kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Gerçekten de büyük çoğunluğu aynı zamanda şâir olan bu besteciler için burada yer

¹⁰ Başka bir notada "Adl ile" geçmektedir.

verilen medhiyeler gibi çok zorlayıcı ve karmaşık olmayan metinlerin yazılması mümkün görünmektedir. Ancak pekâlâ başka şâirlerin medhiyelerini de güfte olarak kullanmış olabilirler. Bu noktada şu mukayese yapılabilir: Bilhassa Abbâsî döneminde bir medhiyenin yaygınlaşması ve yüksek takdir kazanması için şâiri tarafından bir müzisyene besteletilmesine dâir yaygın örnekler bulunmaktaydı (Sawa, 1989, s. 134). Ancak burada ele alınan medhiye güftelerinin büyük çoğunluğunun eserin bestekârı tarafından kaleme alındığı düşünülürse Osmanlı mûsikî geleneğinde ortak bir çıkar için ya da şiirin yaygınlaşmasını sağlamak adına medhiye özelinde güftekar ile bestekârın birlikte çalıştıklarına dâir bir gösterge yoktur. Dolayısıyla medhiye özelinde güftekar ve bestekâr ilişkisinin ortak çıkarlar için kurulup kurulmadığı bilinmemektedir.

Numan Ağa'ya ait son eser:

Ey şehenşâh-ı zamânsın

Bâis-i emn ü emânsın

Şübhesiz sâhib-kıransın

Nâzım-ı milk-i cihânsın

Acem-aşîran makamındaki bu medhiye melodik olarak marş benzeri bir yapıdadır. Eserdeki vurgular ve atlamalı sesler bu havayı hissettirmektedir. Numan Ağa'nın yukarıdaki eserinde alafranga havalara ve muzıkaya karşı tepkili olmadığı daha önce görülmüştü. Bu medhiye de bu tasdikin müzikal olarak ifâdesi gibidir.

Numan Ağa gibi uzun yıllar Enderûn'da bulunmuş Şâkir Ağa'nın yukarıda *Letâîf*'ten aktarılan medhiyesine ilâveten 3 eseri daha bulunmaktadır. Öztuna'nın ansiklopedisindeki ilgili maddede de medhiye olarak kayıtlı (1969, s. 266) bu eserlerden ilki Evc makamındaki şarkıdır:

Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân senindir

Ey mihr-i melek dâire-i meydân senindir

Eyvân u dil ü dîdede divân senindir

Vâbeste cihân emrine fermân senindir

Fermân senin kul senin ihsân senindir

Yine ağır aksak semâî usûlündeki şedaraban şarkısı şöyledir:

İhtirâ-ı hazret-i şâh-ı cihândır bu binâ¹¹

Resmî a'lâ tarzı bâlâ mevkii rahatfezâ

11 Bu mısra başka bir notada "İhtirâ-ı tab-ı müstesnâsıdır bu hoş binâ" şeklinde geçmektedir.

Yok yere etmem müdârâ ey şeh-i mülk-i atâ
Böyle bir cây-i muallâ varsa bir misli salâ
Bunca âsâr-ı güzînle müzeyyendir cihân
Revnâkiyle ser-te-ser hep oldu reşk-i gülsitân
Görmedim ben böyle bir dil-keş binâ hiç bir zamân
Böyle bir cây-i muallâ varsa bir misli salâ

Açık şekilde görülmektedir ki güfte yeni inşa olunan bir yapının tebriki için kaleme alınmıştır. Öztuna kaynak belirtmeksizin beste tarihi olarak Mayıs 1834'ü vermiştir (1969, s. 266). Güfte sâhibi ve hangi bina için yazıldığı tespit edilememiştir.

Şâkir Ağa'ya ait son medhiye nâdiren kullanılan makamlardan şevkâver makamındaki bir şarkıdır:

Şeh-i günc-i sahâvetsin sen ey şâh-ı kerem-kârım
Senin sâyende hiç kimse demez ki ben de bizârım
Senin zevkin için her gün benim hey hey demek kârım
Yürü meydân senindir bin yaşa şevketlû hünkârım

III. Selim'in musâhiblerinden bir dönem müezzinbaşılık da yapmış Kemânî Ali Ağa'ya ait iki medhiye tespit edilmiştir. Tarz-ı nevin makamında ve ağır aksak semâî usûlündeki ilk eserin güftesi:

Ey şâh-ı vefâ güster-i lutf-i himem-ârâ
Evreng-i adâletde bulunmaz sana hem-pâ
Ben nice senin itmeyim evsâfını işşâ
Şâhım kulunu lutfun ile eyledin ihyâ

Ali Ağa'nın diğer eseri arazbar-büselik makamındaki düyek şarkıdır:

Şâhım senin dâim hemân
Müzdâd ola zevk u safân
Budur duâ-yı bendegân
Müzdâd ola zevk u safân
Nâzik tenin dert görmesin

Gelsin neşâd gam görmesin

Mevlâm keder göstermesin

Müzdâd ola zevk u safân

Bu iki eser de içerik olarak diğer medhiyelerle benzerlik göstermektedir. Kemânî Ali Ağa'nın bu eserleri yazmasındaki sebeplere dâir elimizde veri bulunmamaktadır. Ancak Hızır İlyas'ın *Letâif*'te aktardığı bir olayla burada bir bağlantı kurulabilir. Buna göre 15 Ramazan 1232 [29 Temmuz 1817 Salı] tarihinde âdet olduğu üzere sarayda yapılan Hırka-i Saadet ziyareti sonrası hazineli ağalardan Başçavuş Kemânî Ali Ağa “*Bize izin ne lâzım*” diyerek izinsiz şekilde sarayı terk etmiş ve Tophane civarına “*bî-pervâ*” [izinsiz] gitmiştir. Oralarda oruçlu hâliyle serseri gezerken tebdil olarak dolaşmakta olan II. Mahmud'a tesadüf eder. Tanımadığı için de kendi halinde oradaki gezintisini biraz da lakayt tavırlarla sürdürür. Hemen müdahale edilmese de daha sonra saraydan sürülmüştür. Ancak bu durum çok uzun sürmeyecektir. Yedi sekiz ay sonra Ali Ağa'nın perişan durumda olduğu, “*Afv u safha muhtâc*” hâlde olduğu padişaha iletilince affedilip saraya dönmesine izin verilmiştir (2011, s. 142, 162). Hızır İlyas Ağa aktardıklarında böyle bir bilgiye yer vermese de Ali Ağa'nın yukarıdaki medhiyeleri besteleme sebepleri arasında bu bağışlanma rol oynamış olabilir.

Medhiye bestelerden güftesine yer verilecek son eser Hamparsum Limonciyan'a aittir. Ermeni asıllı bir bestekâr olan Hamparsum aynı zamanda kendi ismiyle anılan bir nota yazısını da ortaya koymuştur. Bu nota yazısını III. Selim'in teşvikiyle icâd ettiği aktarılmaktadır. Dolayısıyla sarayla bağlantısının olduğundan bahsedilebilir. Mâhur makamındaki aksak medhiyesinin metni şöyledir:

Ey şehinşâh-ı cihân ey pâdişâhım kâmrân

Zinet-ârâ bir serîr-i devlet-i Osmâniyân

Bu cülûs u mehvenet me'nusla ey şâh-ı cihân

Çok yaşa ey pâdişâhım devletinle bin yaşa (Âmin)

Özcan, Hamparsum'un vefat tarihini 29 Haziran 1839 olarak kaydetmiştir (2003, s. 192). Güftede cülûstan bahsedildiği için eserin, tahta geçişi 28 Temmuz 1808 ve vefatı 1 Temmuz 1839 olan II. Mahmud için bestelendiği düşünülebilir. Diğer bir ihtimal 1768 doğumlu olan ve III. Selim'in tahta geçişinde (7 Nisan 1789) yirmili yaşlarında bulunan Hamparsum'un eseri III. Selim için yapmış olmasıdır. Eserin melodik yapısı incelendiğinde ustalık isteyen bir ürün olduğu göze çarpmakta ve Hamparsum'un ilerleyen yaşlarına ait olduğu ihtimali güçlense de hangi padişâh için bestelendiğine dâir kesin bir sonuç bulunamamıştır.

Medhiye Güftelerinde Yer Alan Temalar

Medhiyelerin güftelerini sıraladıktan sonra, bu noktada hangi temaların ön planda olduğu ve içerik olarak ne tip unsurların güftelerde yer aldığı analiz edilecektir. Bunun için temel bazı konular tespit edilmiştir. Medhiye güftelerinde tespit edilen üç temel tema vardır: Dua, övgü ve tebrik. Dua başlığı altında “Saâdet dileme”, “Uzun ömür/saltanat temennisi” ve “Şerden/düşmandan korunma” şeklinde üç alt konu tespit edilmiştir. Diğer bir ana başlık olan Övgü kategorisi altında “Düşmana üstünlük”, “Emsalsiz olma”, “Adâletli olma/yönetim becerisi”, “Lutfkâr/cömert olma” ve “Tüm âleme/cihâna iyilik saçma” alt temaları oluşturulmuştur. Tebriklerin yer aldığı güfteler içinse çeşitleri belirlemek için “Sûr”, “Cülûs” ve “Bina” olmak üzere üç kategoriye yer verilmiştir. Bu üç temel kategori ve alt başlıklarının haricinde kalan temalar için de “İhsân / atıyye”, “Dâima duacı / kulu olma” ve “Muhabbet ifâdeleri” başlıkları sunulmuştur. Bu başlıklar güftelerdeki unsurlardan hareketle hazırlanmış olup farklı bakış açılarıyla ele alınmaları, güftelerin daha geniş ya da dar çerçeveden değerlendirmeye tabi tutulmaları elbette mümkündür.

Söz konusu tema başlıklarına göre güfteler değerlendirildiğinde aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

Tablo 7

Medhiye Güftelerinde Yer Alan Temalar

	Dua	Övgü	Tebrik	Diğer											
Tema	Saâdet dileme	Uzun ömür/saltanat temennisi	Şerden/düşmandan korunma	Düşmana üstünlük	Emsalsiz olma	Adâletli olma/yönetim becerisi	Lutfkâr/cömert olma	Tüm âleme/cihâna iyilik saçma	Sûr	Cülûs	Bina	İhsân / atıyye	Dâima duacı / kulu olma	Muhabbet ifâdeleri	Toplam
Eser															
Âlem eknûn heme müstağrâk-ı						*	*								2
Bulsun ikbâl devletin günden	*	*			*	*	*								5
Can ü dilimiz lûtf-i keremkâr ile	*		*		*	*	*								4
Dehr olmada bu sûr ile mamûr	*		*						*						3
Ermesin el o şehin şevket-i	*		*												2
Ey bülend-ahter meh-i sâhib	*	*					*	*							4
Ey hümâ-yi pâdişâhî ber-ser-i				*	*			*							3
Ey nev-civânım şevketin	*				*	*	*	*			*				5
Ey pâdişâhım şâd ol efendim	*					*	*	*				*			3
Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrün	*	*	*			*	*	*	*				*	*	8
Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân					*	*	*	*				*	*	*	4
Ey şâh-ı iklîm-i vefâ				*		*	*	*						*	4
Ey şâh-ı vefâ göster-i lutf-i					*	*	*	*					*	*	4
Ey şehenşâh-ı cihân-ârâ-yı nev		*			*	*	*	*							4
Ey şehenşâh-ı zamânsın					*	*	*	*							3
Ey şehinşâh-ı cihân ey pâdişâhı		*				*	*	*		*					3
İhtirâ-ı hazret-i şâh-ı cihândır bu					*	*	*	*			*				4

Tablo 7

Medhiye Güftelerinde Yer Alan Temalar

Tema	Dua		Övgü		Tebrik			Diğer		Toplam					
	Saadet dileme	Uzun ömür/saltanat temennisi	Şerden/düşmandan korunma	Düşmana üstünlük	Emsalsiz olma	Adaletli olma/yönetim becerisi	Lutfukâr/cömert olma	Tüm âleme/cihâna iyilik saçma	Sûr		Cülûs	Bina	İhsân / atıyye	Dâima duacı / kulu olma	Muhabbet ifadeleri
Eser															
Kasr-ı Cennet havz-ı kevser âb		*			*						*			*	4
Misâlini ne zemin ü zamân					*	*									2
Müş tâk-ı cemâlin gece gündüz	*											*		*	3
Ne ararsam sende mevcut					*	*	*								3
Nihân ettim seni sinemde ey													*	*	2
Olduk yine bu şevk ile mesrûr							*	*							2
Sûr-i şâhî eyledi âlâmî tay							*	*						*	3
Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı					*	*					*		*	*	4
Şâhım hemîşe lûtfun umar bu			*			*	*								2
Şâhım nice ben olmayım eltâfına		*		*	*	*	*	*			*				7
Şâhım senin dâim hemân	*	*	*	*	*	*	*	*					*		3
Şeh-i günc-i sahâvetsin sen ey		*			*	*							*		4
Toplam	10	8	5	3	12	9	13	18	4	1	3	5	5	8	104

Temalar toplam kullanım sayılarına göre sıralandığında şu dağılıma ulaşılmaktadır:

Tablo 8

Temaların Kullanım Sayıları ve Oranları

Tema	Adet	Yüzde
Tüm âleme/cihâna iyilik saçma	18	17,3
Lutfukâr/cömert olma	13	12,5
Emsalsiz olma	12	11,5
Saadet dileme	10	9,6
Adaletli olma/yönetim becerisi	9	8,7
Muhabbet ifadeleri	8	7,7
Uzun ömür/saltanat temennisi	8	7,7
Dâima duacı / kulu olma	5	4,8
İhsân / atıyye	5	4,8
Şerden/düşmandan korunma	5	4,8
Sûr tebriki	4	3,8
Bina tebriki	3	2,9
Düşmana üstünlük	3	2,9
Cülûs tebriki	1	1,0
Toplam	104	100

Tablolar incelendiğinde “Tüm âleme/cihâna iyilik saçma” övgüsünün 18 adet (%17,3) ile en çok işlenen tema olduğu görülmektedir. İncalcık’ın Osmanlı sultanlarının en çok tercih ettikleri unvan olarak “padişâh-ı âlempenah”ı kaydettiği (1994, s. 11) hatırlatılacak olursa bu temanın ön planda oluşu daha anlamlı hâle gelmektedir. Kendilerini “şahsında

bütün dünyanın himâye bulduğu evrensel hükümdar” pozisyonunda gören sultanlar için yazılan medhiyelerde “Tüm âleme/cihâna iyilik saçma” vurgusunun öne çıkması şaşırıcı değildir. Peşinden gelen temaların da ağırlıklı olarak övgü kategorisinde yer alan başlıklardan olduğu dikkat çekmektedir. Padişâha duanın ve onu methetmenin ön planda yer aldığı gözlemlenirken ihsan ile ilgili vurguların, sûr, cülûs ve bina tebriklerinin daha az tercih edildiği anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu dönemde yapılan medhiye bestelerin doğrudan bir isteği dillendirmek ya da somut bir olayı işlemek gibi faydacı bir tutumla oluşturulmadıkları sonucuna varılabilir. Daha önce Emevî ve Abbâsî sarayındaki hâmi-müzişyen ilişkisinde konu edilen patrona niyetin ve talebin eserlerde doğrudan iletildiği durum bu devir için rağbet gören bir yol değildir. Daha açık bir ifâdeyle yukarıda incelenen eserlerin bestekârları sultanlarına ithafen yaptıkları eserlerde onların meziyetlerini dillendirmiş, kendilerine dâir meselelere medhiyelerinde yer vermemişlerdir.

Sonuç

Görüldüğü üzere medhiyeler yaşanan/yaşanacak olayları işlemek gâyesi taşımamaktadır. Düğün, tahta çıkma, savaş ve inşa olunan yeni yapılar gibi hâdiseler medhiye bestelerde nâdiren konu edilmiştir. Bu yaklaşımın Osmanlı’nın ilerleyen zamanlarında değiştiği görülmektedir. Esasen XIX. asırda devletlerin resmî ikonografya, debdebe ve sembolizme verdikleri ağırlığın bir yansıması olarak resmî müzik alanında milli marş benzeri eserler yaygınlık kazanmıştır. Osmanlı için bu durumun ortaya çıkışında Muzika-i Hümayun’un inkâr edilemeyecek bir katkısı vardır (Turan, 2004, s. 89). XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren medhiye ve duanâme formundaki eserlerde bâriz bir artış yaşanmıştır. Medhiye repertuarının büyük çoğunluğu bu döneme aittir. Batılılaşmanın etkisi ve yabancı bestekârların padişâhlara farklı vesilelerle yaptıkları eserlerin örnekliliğiyle bazı Osmanlı bestecileri zamanla medhiye formuna ağırlık vermişlerdir. Bu sanatkârların büyük çoğunluğunun Muzika-i Hümayun çalışanı, yani bir anlamda devlet memuru olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Dolayısıyla maaşlı birer memur olan sanatkârlar için medhiye bestelemek neredeyse bir vazife hâline gelmiştir. Melodik açıdan genelde marşa benzeyen bu eserler cülûs yıldönümleri ve yeni bina inşaları gibi vesilelerle bestelenmiştir.

Sonuçta III. Selim ve II. Mahmud için bestelenen medhiyelerin güftelerinden hareketle yapılan değerlendirmeden çıkan netice bu tip eserlerde başlıca vurgunun hâminin övülmesine dair olduğudur. Sultana dua ve övgü ön planda iken ihsan beklentisiyle yapılmış eserler ve düğün, cülûs gibi hadiselerin tebriki için yazılmış olanlar azınlıktadır. Osmanlı müşiki hâmililiğinin seçkinliğinin bir göstergesi olarak medhiyelerin gerek güfte, gerekse beste açısından nitelikli eserler olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren olduğu gibi medhiye güfte ve bestelerinde yer alan birbirinin tekrarı ifadeler bu devir için söz konusu değildir. III. Selim ve II. Mahmud devri medhiye besteleri devrin müzik zevkinin ve seviyesinin yansıdığı eserlerdir.

Received: February 27, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: May 24, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331335 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

The Relationship of Musician to Political Power in the Process of Modernization: The Eulogies Composed for Selim III and Mahmud II

Selman Benlioglu¹
Marmara University

Abstract

The patronage system, which can be defined as support of an artist by a prosperous patron, has been one of the most important factors in ensuring the continuity of artistic production up to the modern market system. In the context of this relationship, artists have formed their artistic works through patron's pleasures and wishes in return for the support they receive. This study examines the relationship of sultans, who were major patrons of the Ottoman musical tradition, with the musicians around them through the composed eulogies (medhiye). It is limited to the reigns of Selim III and Mahmud II, who were also musicians. In spite of the prevalence in Ottoman poetry, examples of eulogies are limited in Ottoman music, with 35 composed eulogies having been found for this period. These musical works have been analyzed according to composer, mode (makam), rhythm (usûl), form, and dedication. Another dimension in this study is an evaluation of these eulogies' lyrics. After focusing on each set of lyrics, the texts have been examined according to the themes set out under categories such as prayer, praise, and greeting. Thus the subjects that are significant in the eulogies have been identified.

Keywords

Eulogy • Ottoman music • Patronage • Relationship of musician to political influence • Selim III • Mahmud II

¹ Selman Benlioglu (PhD Candidate), Institute for Social Sciences, Marmara University, Göztepe Campus, Kadık y, İstanbul 34722 Turkey. Email: selmanbenlioglu@gmail.com



Patronage was one of the most important ways for artists to make a living in the Ottoman Empire, with its patrimonial structure where sovereignty, property, and community are considered to belong to the dynasty. As İnalçık (2003) pointed out, sultans are the leading patrons for higher culture in such societies. For the authority, patronage of the arts is regarded both as a source of prestige and a means of legitimacy, while being supported by a sultan affects an artist's reputation and subsistence. Thus the dualistic structure of the relationship of political power to artist emerges. Within this relationship, artists ensure continuity of support and express loyalty and affection through the gifts they present to the patron. In the Ottoman musical tradition, eulogies that were composed have emerged as compositions of lyrics praising sultans and the main gifts of musicians to their patrons.

Poems written for religious or political power-holders/central figures, which are generally formed in the style known in Turkish as *kasîde*, are defined as eulogies (*medhiye*) in the literature (Pala, 1989, p. 327). A *medhiye* is also considered a form of music due to the fact that musical forms were often named according to literary forms (Öztuna, 1969, p. 16). However, other studies in the literature on Ottoman/Turkish music have not mentioned eulogies as a form of music (Özkan, 2006; Yavaşca, 2002). Probably, the rareness of eulogies in repertoires has caused this situation.

When considering the Umayyad and Abbasid period, which saw intense relationships between musician and patron, a serious number of eulogies are seen to have been composed. For musicians, the eulogy played a key role in maintaining relational continuity with the patron and in asking for material support (Sawa, 1989, pp. 139-140). However, in terms of the Ottoman/Turkish music tradition, eulogies are rarely seen used for such pragmatic goals. Through the classification of "city" music, Ottoman musicians were usually provided with a non-musical career, and their relationships within the palace were of lower standing than those in Islamic palaces from the first period, or Western palaces in general. Nevertheless, eulogies can be found that were composed for sultans from the early period, such as Murad II and Mehmed II (Uslu, 2007). At this point, one can argue that the number of eulogies composed during the early period could have been much greater than the number found today. Even if this claim is accepted as true, the result is that these eulogies were not preferred works in the chain of transfer (*meşk*) and, thus, were unable to survive throughout the ages. At the very least, traditions do not see value in these types of works, for if they were found valuable they would have been transferred to the present.

Both Selim III and Mahmud II were critically important in Ottoman modernization. As such, evaluating the eulogies that were composed can guide one to certain results about the relationship of musician to political power during that period. Above all, the fact that both of these sultans were quite competent composers and musicians must

be pointed out. Despite the fact that finding composition dates or reasons for being composed is quite difficult for most of the works, 35 eulogies considered attributable to Selim III and Mahmud II have been found. These works have been classified according to title, composer, mode (*makam*), rhythm (*usûl*), form, and dedication .

When analyzing the composed eulogies according to composer, Hamâmîzâde İsmail Dede is seen to come in first with 13 compositions (37.1%), followed by Kemânî Mustafa Ağa, Numan Ağa, and Şâkir Ağa, each with 4 works (11.4%;). These musicians were closely related to the Ottoman palace and were employed in Enderûn. The greater number of compositions from palatial areas is a reasonable thing when one considers that eulogies express gratitude or are used to make a request. When examining compositions according to mode, 35 works turn out to be distributed into 24 different *makams*. Therefore, one can say a homogeneous distribution exists in general for the modes. The preferred *makams* were neither frequently used nor easily processed; they were modes with their own characteristics for original use, being relatively artistic. For instance none of these works used modes like *hicâz*, *uşşâk*, *hüseyinî*, or *nihâvend*, which were commonly used in the Ottoman/Turkish music repertoire. Few examples exist of *makams* such as *acem-aşîran* and *mâhur*, which were widespread in the Western influence of the 19th century's second half. In terms of the preferred *makam* in these works, eulogies composed for and dedicated to the musician sultans Selim III and Mahmud II can be said to be distinguished compositions of the musical line of that time. The result is similar when analyzing eulogies in terms of rhythm (*usûl*). Although *düyek*, *ağır aksak semaî*, and *aksak semaî* are observed to have been relatively preferred, about a third of the compositions were also written in complicated rhythms that demand skill and concentration . When evaluating works in terms of musical form, the song (*şarkı*) form is most common, with 11 examples being found. One should note a total of 15 works (about half of all works) have been composed in *beste*, *kâr*, *aksak semaî*, and *yürük semaî* formats, which are elements of the Ottoman classical *fasıl*. Analyzing composers' biographical information and evaluating the lyrical elements of the eulogies show that 15 eulogies had been dedicated to Mahmud II and three to Selim III.

The formal features of works that contain important clues in terms of the relation of musician to political power are worth examining, as well as the context of the lyrics. Three basic themes are found in the lyrics of eulogies: prayer, praise, and greeting. Under the heading of prayer, three sub-headings were identified: wish for happiness, wish for long life/reign, and protection from the enemy. Under the second main heading of praise, the sub-themes have been determined as: supremacy in the face of the enemy, uniqueness, justice/management skills, generosity, and spreading goodness all over the world. Three categories exist for determining the variety of greetings that took place in the lyrics: ceremony, enthronement, and building. In addition to these

three basic categories and their subheadings, these works also present benefaction, always being prayerful, and expressing affection. When evaluating the eulogies' lyrics according to these thematic headings, the theme of spreading goodness all over the world is seen to be the most commonly used (18 times or 17.3%). İnalçık's (1994, p. 11) study noted that *Padişâh-ı Âlempenah* (the universal sovereign of a safe haven for everyone) is the most preferred title for Ottoman sultans. That this emphasis on the theme of spreading goodness all over the world occurs in eulogies is not surprising as they were written for sultans who thought of themselves this way. The themes' predominance of titles under the category of praise is worth noting. Prayers to and praise for the sultan were seen to have been in demand, whereas titles emphasizing benefaction, ceremonial greetings, enthronement, and structures were less preferred.

The results of this formal analysis of 35 works found to be composed as eulogies during the reign of Selim III and Mahmud II is that these kinds of works were formed as part of the skilled musical line of that time. Modes, rhythms, and forms that require mastery and effort are seen to have been mostly preferred in these works. The composed eulogies were neither created as a mission with a sense of gratitude nor as cursory compositions for delivering a desired message to the patron. When examining the eulogies in terms of lyrics, the compositions made during this period can be concluded to have not been formed using utilitarian attitudes, such as expressing a direct request or processing a concrete event. In other words, the composers of these works praised their sultans through eulogies dedicated to their patrons; they did not include personal issues in their works. This approach seems to have changed during later times in the Ottoman Empire. In the 19th century, works like national anthems became widespread in the field of official music as a reflection of the attention given by the state to official iconography, pomp, and symbolism. *Muzika-i Hümayun* provided an undeniable contribution to the emergence of this situation in the Ottoman Empire (Turan, 2004, p. 89). Thus from the second half of the 19th century onward, a great increase in the number of sampled forms in eulogies is found. The reign of Selim III and Mahmud II can be said to have experienced the modernization process, and the musical tastes and levels of their period were reflected into the composed eulogies.

Kaynakça/References

- Ayas, G. (2014). *Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim* [Musical revolution's sociology: Continuity and change in the tradition of classical Turkish music]. İstanbul, Turkey: Doğu Kitabevi.
- Behar, C. (2010). Dede Efendi'nin eserlerine tarih koymak [Dating the works of Dede Efendi]. *Musikişinas, II*, 20–50.
- Dilçin, C. (2011). Şeyh Galip'in şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedit [Selim III and Nizam-i Djedid in the poems of Sheikh Galip]. In *Divan şiiri ve şairleri üzerine incelemeler* (pp. 490–501). İstanbul, Turkey: Kabcacı Yayınları.

- Eğecioglu, Ö. (2012). *Müziyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı* [The Strauss musicians and the Ottoman Dynasty]. İstanbul, Turkey: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergun, S. N. (1943). *Türk müsikîsi antolojisi: Dini eserler* [Turkish musical anthology: Religious works] (Vol. II). İstanbul, Turkey: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Güneş, B. (2014). *İzmir Milli Kütüphanesi 2027 No'lu mecmua-i suğubün incelenmesi* [Investigation of the anxieties of Izmir National Library's publication #2027] (Master's thesis, Ankara Üniversitesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara, Turkey). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- İlyas, H. (2011). *Osmanlı sarayında gündelik hayat letâif-i vekâyi'-i Enderûniyye* [Pleasant things and events of the palace school in the everyday life of the Ottoman Palace] (A. Ş. Çoruk Ed.). İstanbul, Turkey: Kitabevi Yayınları.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları* [Pleasant echo: The last century of Turkish musicians]. Ankara, Turkey: Türkiye İş Bankası.
- İnalçık, H. (1994). «Sultanizm» üzerine yorumlar: Max Weber'in Osmanlı siyasi sistemi tiplemesi [Comments on "Sultanism": Max Weber's classification of the Ottoman political system]. *Dünü ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi*, 7, 5–26.
- İnalçık, H. (2003). *Şâir ve patron: Patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme* [Poet and patron: A sociological investigation over the patrimonial state and art]. Ankara, Turkey: Doğu Batı Yayınları.
- Özcan, N. (2003). *Limonciyan, Hamparsum* [Hampartsoum Limondjian]. In *İslâm ansiklopedisi* (Vol XXVII, pp. 192–193). Ankara, Turkey: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk müsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri* [Turkish musical theories and procedures: The clamour of the kudüm]. İstanbul: Turkey: Ötügen Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1969). *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi* [The great Turk music encyclopedia] (Vols. I-II). Ankara, Turkey: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1996). *Dede Efendi*. Ankara, Turkey: Kültür Bakanlığı.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü* [The encyclopedic dictionary of divan poetry]. Ankara, Turkey: Akçağ Yayınları.
- Sawa, G. D. (1989). *Music performance practice in the early 'Abbâsîd era 132-320 AH / 750-932 AD*. Wetteren, Belgium: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Şeyhizâde, M. E. (1995). *Sâliha Sultan'ın düğününü anlatan sûrnâmeler: 1834* [The sûrnâmes describing the wedding of Saliha Sultan] (H. Aynur Ed.). Cambridge, MA: Harvard University.
- Turan, N. S. (2004). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma ve müzik [Westernization and music in the 19th century Ottoman empire]. *Bilgi ve Bellek*, 1, 87–104.
- Uslu, R. (2007). *Fâtih Sultan Mehmed döneminde Türk müsikîsi ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si* [Turk music and Rumi's collective songs of Shams]. İstanbul, Turkey: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Uslu, R. (2007). *XV. yüzyılda bir Mecmua-i Güfte (Nuruosmaniye Ktp., Nr: 3135) veya Sultan II. Murad devri müziğinin bir kaynağı* [A collective song in the 15th century (Nuruosmaniye Book #3135): A source of Sultan Murat II's devri music]. İstanbul, Turkey: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk müsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri* [Composition and compositional formats in Turk music]. İstanbul, Turkey: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân* (N. Akbayarö Ed.). İstanbul, Turkey: Pan Yayıncılık.

Başvuru: 8 Mayıs 2017

Revizyon gönderimi: 14 Haziran 2017

Kabul: 19 Haziran 2017

Online First: 28 Temmuz 2017

Copyright © 2017 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

tjs.istanbul.edu.tr

DOI 10.16917/ijsosyoloji.331333 • Haziran 2017 • 37(1) • 75–99

Özgün Makale

2000’li Yıllarda Yunan-Türk Müzikal Yakınlaşması ve Osmanlı Müzikal Mirası*

Merih Erol¹

Öz

Bu makale bazı sosyal bilimcilerin geçtiğimiz on yılda “Yunanistan-Türkiye Yakınlaşması” olarak adlandırdıkları süreci müzik kültürü açısından inceliyor. Burada sunulan malzeme mülâkatlardan, gazetelerden, konferans kataloglarından ve CD metinlerinden toplanan verileri içeriyor. Bu makale için Temmuz 2007 ve Mart 2008 tarihleri arasında dokuz Yunan ve altı Türk müzisyenle/müzikologla görüşme yapıldı. Makale, Osmanlı müzik mirası algılarını, Yunanistan ve Türkiye’de ulusal kimliklerin oluşumu ve ifade edilmesi, geçmiş algıları ve kolektif hafıza ve 1980’lerden itibaren meydana gelmiş olan toplumsal ve siyasi değişimlerin bağlamında irdeliyor. Belli bir uzunluk limitini aşmamak ve tutarlılığın sağlanması adına, pop müzik ve diğer eğlence müzikleri makale kapsamına alınmamıştır. Çalışmanın ana teması, Osmanlı şehir müziği üzerine söylemlerdir; buna ek olarak rebetiko ve smyrneiko türlerine de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Yunan-Türk ilişkileri • Yakınlaşma • Osmanlı müziği • Rum bestekârlar • Geleneksel müzik

* Bu makale, 2007 yılında “Institut Français d’Etudes Anatoliennes”, “Boğaziçi Üniversitesi” ve “Ecole Française d’Athènes, Athens” tarafından düzenlenen “The Non-State Actors of the Turkish-Greek Reconciliation Process since the 1970s” isimli atölyede yapılan sunumun genişletilmiş hâlidir.

¹ Dr. Merih Erol. Eposta: erolmeri@yahoo.com



Received: May 8, 2017

Revision received: June 14, 2017

Accepted: June 19, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331333 • June 2017 • 37(1) • 75–99

Original Article

The Greek-Turkish Musical Rapprochement and Ottoman Musical Heritage in the 2000s*

Merih Erol¹

Abstract

This article explores the process of what some social scientists in recent decades have called the Greek-Turkish Rapprochement from the perspective of musical culture. The material presented here consists of data collected mainly from interviews, newspapers, conference catalogues, and CD texts. Nine Greek and six Turkish musicians/musicologists were interviewed between July 2007 and March 2008. This article investigates the perceptions of Ottoman musical heritage, situating these within the context of the formation and assertion of national identities, perceptions of the past, and collective memory, as well as the social and political changes that have taken place in Turkey and Greece beginning in the 1980s. For the sake of brevity and consistency, pop music and other kinds of entertainment music have been left out. Whereas the article concentrates mainly on discourses over Ottoman urban music, it also addresses in less detail other genres such as rebetiko and Smyrneiko.

Keywords

Greek-Turkish relations • Rapprochement • Ottoman music • Rum composers • Traditional music

* “This article is a revised and expanded version of a paper presented at the Workshop ‘The Non-State Actors of the Turkish-Greek Reconciliation Process since the 1970s’ organized in 2007 by Institut Français d’Etudes Anatoliennes – Istanbul; Boğaziçi University, Istanbul; and the Ecole Française d’Athènes, Athens.”

¹ Merih Erol (PhD). Email: erolmeri@yahoo.com



Winds of Change²

The Greek-Turkish Musical Rapprochement is an on-going process, wherein both countries look into their own pasts to confront their Ottoman imperial heritage. This period of intensive musical exchange and collaboration was instigated by Greece in the 1990s when they began to investigate the Eastern constituents of their identity and turned to Turkey with the belief that they could be found there. In September 1996, immediately after the elections in Greece and eight months after the Imia/Kardak crisis³ in the Aegean, a concert by a group of Turkish and Greek musicians took place at the Herodion Theater in Athens; its great success surprised even its organizers, given the delicate political situation with Turkey.⁴ Almost a decade later, Lambros Liavas, the concert's organizer, stated:

The Greek are in dire need of hearing the music of the East; I mean the non-tempered intervals, the modal music. In general, the Greek have not cast off their Eastern side; even if we have tried to belong to the West and embarked on a one-way civilization (*monodromos politismos*). (Lambros Liavas, professor of ethnomusicology at the Department of Music Studies at the University of Athens and the former director (1992–2014) of the Museum of Greek Folk Musical Instruments, Athens, February 22, 2008)

Greek-Turkish relations entered a new phase in the aftermath of two earthquakes: the first one hit the Marmara region of Turkey in August 1999 and caused considerable human loss and economic damage, and the second one happened in Athens in September 1999. These natural disasters created feelings of empathy between the peoples of the two countries based on the notion of being neighbors and sharing the same geography and destiny. Millas (2004, pp. 53-67) noted that, as opposed to the negative image of 'other,' which literary texts had predominantly presented as historical in character, a positive image of other in the period of the earthquakes was created in both countries and presented as real, concrete, and alive. In the 1990s, Turkey's wish for accession to the EU led to intensified relations with non-Muslim groups in the country. At the same time, this had to do with a revival of interest (more specifically in institutions and the multiethnic, multi-religious, and multilingual populations) in the history of the Ottoman Empire regarding mostly its later period. Within this context, new academic literature appeared particularly exploring the Population Exchange of 1922 between Turkey and Greece and its consequences.⁵ A

2 The term is inspired by Nur Batur's article (2003).

3 The Imia incident brought Turkey and Greece to the verge of armed conflict during the last days of January 1996. It was the first time since the Greek-Turkish settlement of the Peace of Lausanne in 1923 that Turkey challenged the Greek sovereignty over parts of its land territory. http://www.hri.org/MFA/thesis/spring97/two_islets.html

4 The concert was composed of two parts: in the first part, the ensemble of the nay player Süleyman Erguner performed the music of the whirling dervishes (Mevlevi music), and in the second part Turkish and Greek musicians performed compositions of the well-known *Rum* musicians of the Ottoman Empire. The musicians who performed in the second part were Süleyman Erguner, Christos Tsiamoulis, Kyriakos Kalaitzidis, Hasan Esen, Socrates Sinopoulos, Özer Özel, Ahmet Sıtkı Cennet, Apostolos Tsardakas, Mustafa Doğan Dikmen, and Vasilis Vetsos.

5 For a brilliant work elucidating the everyday experience of being an Asia Minor refugee in Greece, see Hirschon (1998). Also, see Milas (2004), Aktar and Demirözü (2006).

plethora of novels and documentaries were produced on this theme (e.g., Yalçın, 1999). The word *mübadele* (exchange) became part of the collective consciousness and stood as a keyword for past coexistence, a sense of sharing the same lands, forced migration, and suffering, and perhaps a bit of guilt within the Turkish national conscience. On the other hand, as Lowenthal (1985, p. 62) rightly noted, the past is appreciated because it is over; for this reason it can be ordered and domesticated. With a population of around 2,000 today, the *Rum* minority in Istanbul has lost much of their vitality.

Anastassiadou and Dumont (2007, p. 206) aptly used the term *Ellinomania* (“the Greek craze”) for the recent affection and fondness of the Turkish educated middle classes for *Rum* culture and more generally for Greek music, Greek gastronomy, and the sites of Greek Orthodox worship such as churches and sanctified springs.

Now let’s look at how political scientists have evaluated the Rapprochement between Greece and Turkey in the post-earthquake atmosphere. According to a nationwide representative survey made in Turkey in 2001 regarding the Greek-Turkish conflicts, around 63% of respondents favored diplomatic negotiations as opposed to the use of military power (Çarkoğlu & Kirişçi, 2004). Evin (2004) asserted that the earthquakes did not mark the beginning of a new *détente* but had served to reinforce and accelerate a self-conscious process of gradual rapprochement that had already begun. According to Evin, the self-confidence, sense of security, and higher quality of life that Greece had achieved as a result of its own EU membership since 1981 enabled it to begin a process of rapprochement with Turkey. Furthermore, the need to promote a positive environment at home and in the region was reflected in Greece’s support for the accession of Turkey to the EU. Likewise, Keridis (2001) observed that throughout the 1990s, modernist and reformist forces had come to the fore in Greek domestic politics, which supported reducing the state’s role, opening Greek society to its multicultural origins, and internationalizing the economy. He further noted that the new Greece realized it was the only successor state of the Ottoman Empire to become a full member of the EU and wanted to play a leadership role in stabilizing the Balkans and Eastern Mediterranean, as well as in promoting the European vision in the region. This becomes rather interesting when seen in light of the view that the creation of nation-states in the Balkans (including Greece) was built on negating its Ottoman past and depicting its Ottoman legacy as alien (Todorova, 1996).

The aim of this article is to explore the musical fields that are in contention between the two countries and the strategies for referring to a shared Ottoman musical heritage.

How Did the Greek-Turkish Musical Rapprochement Begin?

This study does not address the migration of young and educated Greeks, professional musicians included, to Turkey in the aftermath of Greece’s debt crisis that began in 2010. As such, the reader should keep in mind that the data in this

article was collected prior to the post-2010 period when practicing Greek musicians became visible in the public spaces of Turkish cities (primarily Istanbul). Regarding the history of the reciprocal flow of musicians between Greece and Turkey, between the 1930s-1960s were many instances in which a group of Turkish musicians gave a concert in Greece or certain Greek singers came to Istanbul for a concert or to record with Turkish musicians.⁶ In those days, despite the lack of today's technology and easy flow of people and goods that undoubtedly had facilitated this rapprochement, aficionados could still acquire records and albums produced in the other country. So this process, which started in the late 1980s, did not in fact come after a total break-up of musical relations between the two countries.

The Experience of Rebetiko as a Catalyst of the Mutual Process of Discovery

The resurgence of *rebetiko* in Greece in the 1980s and in Turkey in the 1990s was crucial for stimulating the process being analyzed here. No consensus exists on the etymological origins of the term *rebetiko*, while the definition of its social context, its chronological limits, its classification as a folk song or popular song, and its cultural value have been the subject of dispute among critics (Gauntlett, 1982-1983). The loosely employed label *rebetiko* refers to urban songs (referred to as the Smyrna-style) that had been sung by the Greek-speaking singers living in the multicultural environments of major Ottoman cities (e.g., Smyrna and Constantinople) in the last decade of the 19th century till the population exchange of 1922, as well as to songs (referred to as Piraeus-style) sung by the marginalized people of the lower classes living in Athens at a later period.⁷

Investigating the nationalist construction of musical genres in Greek discourse, Risto Pekka Pennanen came up with an intriguing question: How come the so-called café music, which has a popular Ottoman music style, was placed in the same musical/cultural category as the Piraeus-style *rebetiko*, which is a more local and syncretic style? Likewise, the case of *Smyrneiko* (Smyranean songs) indicates that not musical style but language has been the main criterion in identifying (or inventing) a genre as belonging to one's own musical tradition. In this respect, Pennanen (2004) challenged the nationalist construction of the *Smyrneiko* genre, asserting that while a large part of Greek refugees' popular song repertoire was in Turkish, this was later forgotten and replaced with the myth of a separate Greek Smyrna repertoire. In the writings of

6 According to the account of his daughter, the renowned Turkish singer Hafız Kemalettin (Gürses) (1884-1939) gave a concert in Salonica in the 1930s. See the CD *Vasfını bu Resme Tertip Ettiler...Mevlithan, Gazelhan ve Hanende Hafız Kemal Bey*, prepared by Cemal Ünlü, Kalan Müzik, Istanbul, 2006. As an example to the cooperation of musicians from both countries, in the 1950s the renowned Greek clarinetist Tasos Halkias had made a concert tour with the Armenian oud player Hrant.

7 The distinction between the Smyrna and the Piraeus- styles is generally made with regards to instrumentation. Zelepos (2001, p. 61) observed that in the first recordings of what we categorize today as rebetiko music, the *Smyrneiko* instrumentalization – violin as a melody instrument, oud, santur or kanun - was dominant. Whereas the Piraeus- style has been associated with the use of bouzouki. Regarding the Smyrna-Piraeus dichotomy, in his recent book Daniel Koglin (2015, p. 96) has noted that the differences were in instrumentation and playing technique rather than discrete sets of songs.

20th-century Greek history beginning with the 1950s, the nostalgic narrative of the commemorations of Hellenic Smyrna turned the city into a myth; hence, Smyrna was dissociated from its actual geographical location due to its privileged place in the Greek collective memory (Kechriotis, 2006).

Koglin (2016, p. 96) noted that not even musical traditions as profoundly rooted in Aegean culture as *rebetiko* or Ottoman artistic music can be regarded as a bridge between Greeks and Turks because they understand and use these traditions in different ways. In his research, Koglin asked various commentators from both countries whether Smyrna- or Piraeus-style songs were more typical of *rebetiko*. On average, Turkish listeners rated Smyrna-style songs as more typical of *rebetiko* than the Piraeus-style, whereas Greek listeners rated Piraeus-style songs as more typical. Koglin concluded that audiences in both countries defined *rebetiko* as the musical tradition of a minority; an ethnic minority in Turkey and a social minority in Greece. For Turkish aficionados, *rebetiko* represents a minority culture that reminds one of Ottoman multiculturalism and the tolerance of a bygone era, while for Greek listeners, it is an expression of social marginality, songs for lowlives (pp. 98–99). Elsewhere, Koglin (2008, pp. 3–13) asserted that *rebetiko* had undergone a cultural shift insofar as it had been revalued by educated individuals in the middle and upper sectors of society, many of whom were in favor of social change.

Without a doubt, the resurgence of *rebetiko* music in Turkey has had much to do with the conscious recovery of the memory of Ottoman multiculturalism and the past Muslim-Christian coexistence. Musicologist Kaufman-Shelemay (1998) teaches that the role of lyrics and melodies is to encode memories of places, people, and past events, observing, “The songs are intentionally constructed sites for long-term storage of conscious memories from the past.” The producer of the first *rebetiko* collections in Turkey in 1996 and 1997, Hasan Saltık noted that Turkish society’s increased knowledge of the Population Exchange of 1922 had been both a catalyst for and a result of accepting the familiarity of *rebetiko* songs:

Yes, the first *rebetika* album... nobody knew what *rebetika* was. The younger generation did not even know that a population exchange had taken place. When they saw in the CD texts that all of them [the *rebetika* musicians] were Rums from Istanbul, İzmir, and Bursa, they were surprised. What’s that now? I remember that period very clearly. What’s *rebetika*? These melodies are ours. (Hasan Saltık, music producer, owner of Kalan Müzik, July 28, 2007)

Corroborating this, Pappas (1999) wrote that the musical recordings of refugee musicians reflect a conscious agenda to reaffirm and preserve the refugees’ perception of their own Greek-ness, referring to a separate identity built from the common recollections of the Ottoman past. The reception of *rebetiko* as an embodiment of Ottoman multiculturalism, however, does not automatically lead to perceiving it

as a music totally embedded in a familiar Anatolian culture. In particular, Turkish musicians who search for new sounds and styles have positively evaluated the innovative and exotic features of *rebetiko* and other genres of Greek music. The founder of the musical ensemble *İnce Saz* said:

As far as I know, all musicians with an open mind and heart like Greek music and are inspired by it: their use of a harmony we don't have, variety of instruments, arrangement conceptualizations, use of percussive words in vocals, prosody, etc. (Cengiz Onural, Istanbul, December 7, 2007)

During the Greek-Turkish Musical Rapprochement, some commercial music producers recorded songs with bilingual (Turkish-Greek) lyrics based on the same melody. Muammer Ketencöğlu, a researcher and performer of *rebetiko* and folk music from Anatolia and the Balkans, criticized this approach for its emphasis on only the similarities:

While trying to show the common aspects of the music of peoples who live together, emphasizing only the common aspects is insufficient, it doesn't explain... [it] leads to the idea that these people speak two different languages and believe two different religions, yet their music is almost the same; there is no such thing. Thus, I try to also display examples that highlight the differences. (Muammer Ketencöğlu, musician, Istanbul, 13.12.2007)

Rebetiko music has a dual nature for Turkish listeners: while the melodies and vocal improvisations (*gazels*) that are mixed in with these songs relate primarily to a familiar musical idiom, the Greek lyrics have a foreign frame of reference due to being Greek. However, I think the presentation of *rebetiko* songs, at least in terms of CDs, changed from the 1990s to the 2000s. Let's look at the titles of two *rebetiko* collections produced by Ketencöğlu (1997) and Süer (2007). In the older one, the CD is titled *İzmir ve İstanbul'dan Yıllanmış Şarkılar* (Old Songs from İzmir and İstanbul) while the more recent one bears the title, *Aşk, Gurbet, Hapis ve Tekke Şarkıları* (Songs of Love, Exile, Prison, and Hashish). The first one appeals to listeners with its nostalgic connotation, creating and satisfying nostalgia. Unlike the first one, the later *rebetiko* collection is accompanied with a thick booklet that includes a text on the etymological origins of the word *rebetiko*, its history, and short biographies of famous *rebetiko* singers and composers, as well as the song lyrics, which were transliterated and partially translated into Turkish. Hence, the second one built on an already evoked interest yet conveyed further interest in increasing listeners' enjoyment and appreciation by providing them with the chance to sing; perhaps the interest is about transmitting the sounds of Greek.

In addition to language playing an important role in the familiar/unfamiliar duality, an interesting observation regarding the musical appeal of *rebetiko* in Turkey is to be noted:

Greek *rebetiko* music has an element of flirtation (*çapkınlık*) that is lacking in Turkish music. Turkish art music is not flirtatious. It is more sober, because originally it was court music. It

does not belong just to the people (*halka malolmamış*), unlike *rebetiko*. (Stelyo Berber, *rebetiko* singer and researcher, Istanbul, July 18, 2007)

Regarding the interest in *rebetiko* on the other side of the Aegean, Papageorgiou (1997) stated that *rebetiko* and Greek traditional music had been rediscovered while experiencing their Dictatorship (1967-1974). According to this professor of Ethnomusicology and Cultural Anthropology at the University of Athens, the revival of interest in *rebetiko* came a bit later:

In that period [around 1980] a return to *rebetiko* was initiated by students who were bored of *politiko tragudi* [songs with political content that were composed by musicians such as Mikis Theodorakis and Manos Loizos during the Dictatorship] as a turn to resistance songs with milder expression. (Lambros Liavas, Athens, February 22, 2008)

In this post-dictatorship climate, the rediscovery of *rebetiko* in Greece activated a broader interest in the idioms and styles of music from the Eastern Mediterranean and Middle East. More specifically, however, it generated a curiosity for Ottoman art and learned music, which was characterized by a multiethnic music-composition that welcomed musicians from various ethnic-religious backgrounds (Turkish Muslim, Greek Orthodox, Armenian, and Jewish; Jackson, 2013). Lambros Liavas highlights this relatively recent interest in Greece in the popular urban music of Ottoman Asia Minor, namely *Smyrneiko*, *mikrasiatiko tragudi* (Asia Minor tragedy), and *rebetiko*, by contrasting them to the musical genres and expressions promoted by the Dictatorship:

The *dimotiko tragudi*, mostly from mainland Greece, was associated with the Dictatorship, *fustanella*, clarinet, *tsamikos*... But because we associated *Smyrneiko*, *mikrasiatiko tragudi*, and songs from Constantinople more with *rebetiko*, it was easier for us to accept them because they were also associated with the mentality of *rebetiko*, which is freer. Hence it reaches the young people. Whereas they are not interested in the clarinet...the so called Smyranean song may be the cantata of the middle classes, however the *rebetiko* of the poorer classes...also has characteristics from rural music, hence what we call *Smyrneiko* is much more synthesized... *café-chantan* and *café-aman* music coexist. (Lambros Liavas, Athens, February 22, 2008)

With the coming to power of PASOK (the Pan-Hellenic Socialist Movement) in 1981 a new era began in Greek politics. PASOK's strategy, based on ideological eclecticism and its use of the long tradition of populism and nationalism, successfully unified the two political traditions that had been left out of power for 50 years – the old Venizelists and the National Liberation Front (leftists; Keridis, 2001, pp. 5–6). Supporting Liavas's differentiation between the musical genres and styles of the Dictatorship and the post-Dictatorship periods, the dance anthropologist Loutzaki (2001) observed that the Return to the Genuine Roots Movement, encouraged by the Metaxist rule (1936-1940) and the military junta (1967-1974), promoted certain folk dances that are danced together (i.e., *sirto*, *kalamatianos*, and *tsamikos*) as an

expression of Hellenic culture and civilization. She further noted that in the 1980s, the socialists who had come to power employed *zeybekiko* and *tsiftetelli** to bridge the gap between the authority and the public.

Having thus explored the political and the aesthetic aspects of the rediscovery of *rebetiko* in Greece and Turkey in the 1980s to 2000s, I would like to sketch the landmarks of the Greek-Turkish Musical Rapprochement.

From Delphi to Istanbul: Recovering Traditional Music That Had “Lost” Its Tradition

In 19th-century Greece, the nation-building process was coupled with romantic visions of the past that perpetuated a scheme of three successive phases of Greek national existence: ancient Greece, Byzantium, and modern Greece. Cultural continuity with ancient Greece was especially emphasized, which attributed a prestigious role to modern Greece as the successor of the founders of European civilization. Western polyphonic music was seen as an index of progress, while monophonic and nasal Eastern music was condemned as a remnant of Turkish yoke (*Tourkokratia*). Even church music had attempts at modernizing and introducing polyphony. The art of the Byzantine chant began being taught systematically at the Music Conservatory of Athens in 1904 with the transfer of a church cantor, Constantinos Psachos from Constantinople. Highly under the impact of German romantic nationalism, Greek musicians collected folk songs (*dimotika tragudia*); these were perceived to bear the national essence and linguistic testimonies of historical continuity (see Erol, 2015).

Ecclesiastical music and folk music constitute the two pillars of Greek music and converge under the term *paradosiaki musiki* (traditional music). A prominent Greek musician of the 20th century, Simon Karas is considered a key figure in the cultivation and dissemination of these two traditions in Greece. This nationalist-spirited founding father established the Society for the Dissemination of National Music in 1929 and the School for National Music, which educated generations of Greek musicians. The Society for the Dissemination of National Music contributed enormously to forming an awareness of the national repertoire of folk music collected through ethnographic research from almost every part of Greece. Its musical productions are generally accompanied by lyrics with strong nationalist discourse, which is exemplified in the following phrase:

So, the message of our National ideals had to be passed on from one generation to the next by word of mouth, unnoticed by the conqueror and disguised as dance songs. (Georgios Konstanzos, from the CD booklet of *Constantinople, My Beloved City. Lamentations on the Fall of Constantinople*; n.d.)

The first sparks of Greek-Turkish Musical Rapprochement and the revived interest in Greece for Eastern *maqam* music go back to the mid-1980s. In 1985, the renowned Turkish *saz* (lute) player, Talip Özkan, was invited while living in Paris to a meeting on music, Greek-Islamic-European Medieval Music, organized by the European Cultural Center of Delphi⁸ in Greece. The following excerpt from the published program of the meeting reveals the perception of traditional Turkish music in Greece at that time: “The traditional Turkish music of the coasts and inner parts of western Turkey is characterized by the amalgamation of musical traditions from all civilizations that developed in that space.” A second landmark was a series of concerts during the same year that were organized to celebrate Athens being selected as the cultural capital of Europe. These international concerts were held at Palas, the prominent concert hall of Athens. The whirling dervishes of Konya were invited to perform at one of these concerts, which was an unprecedented performance in the Greek capital. The organizer of the concert, Lambros Liavas, said it was a very shocking experience for the audience, a source of great enthusiasm and admiration. The following year, the European Cultural Center of Delphi organized an international symposium on Greek music, called *Ancient, Byzantine, Modern, Traditional*. The titles of the papers presented at the symposium suggest an endeavor to create a forum for discussing the contemporary musical heritage of Greece within a discursive field that had been informed through an idealized schema of continuity of the Greek nation over time.⁹

I should mention that the participation of Agnès Agopian, an Armenian *kanun* (zither) player who also was then living in Paris, to this symposium accompanied by the violin player, Nurhan Hekimoğlu, is considered by many contemporary Greek musicians as a milestone of the Greek-Turkish Musical Rapprochement. Here, I must note that the Greek commentators interviewed for this study did not refer in the least to the beginning of this process as a mutual one or as a desire of discovering the totally exotic “other,” but as a reintroduction of a cultural element into Greece which had been there in the recent past but had gotten lost or fated to be lost under the apparent conditions. Kallimopoulou (2006, p. 13; 2009) has noted that the urban music movement of the 90s *paradosiaka* (as she called the new interest among Athenian youth towards Eastern instruments) had the traits of a revival, yet without any revived tradition per se. Kallimopoulou further stated, “The focal point was the Eastern instruments not as bearers of a specific tradition but as potential enrichments of a broad context of music-making viewed as ‘traditional.’”

Yet, simultaneously with a growing interest in the Sufi, folk, art, and musical traditions of Turkey, another process was at work regarding the continuity of Eastern

8 Delphi is a very important archaeological site in central Greece.

9 *The Appellations Canon and Canonion in Ancient Greek and Byzantine Music Theory, Survivals of the Demotic Song and the Byzantine Music in the Rebetiko of the Period of Anonymous Production (1850-1925), or The Rebetiko and the Ancient Greek Lyric Poets.*

instruments in Greece. In the 1970s and 1980s, the Asia Minor refugee musicians, namely the *oud* and *kanun* players as well as the masters who could produce these instruments through the knowledge acquired from their families and who had direct experience with the musical traditions of Istanbul and İzmir, began to pass away. Hence in the early 1980s, a fear of losing how to play the instruments and the art of instrument-making became dominant in the traditional music circles of Greece. The death in 1981 of Asia-Minor refugee *kanun* player, Nikos Stefanidis, who was the last representative of his art and had almost no students, was the most specific instance where this was realized. Lambros Liavas (from the February 22, 2008 interview) said, “After the death of Stefanidis, we really felt that the tradition of *kanun* was ending...an instrument with such an ancient history, the kanun of Pythagoras, an instrument with a Greek name still used by Turks and Arabs, ‘the *kanun*.’”

One of the key persons in this process of reintroducing the “lost” elements of the traditional musical arts was undoubtedly the late Greek musician, Nikiforos Metaxas. Metaxas first came to Istanbul in 1982. In 1984, he became a student of the prominent *nay* player, Niyazi Sayın.¹⁰ In 1985, he was financed and appointed by the European Cultural Center of Delphi to study Turkish music, learn *kanun* playing, and bring his knowledge and accumulations back to Greece. In Metaxas’s words, “I wanted to reinforce the traditional music in Greece, and the best way was to ask Turkey’s help.”¹¹ Hence, beginning in the mid-1980s, young Greek musicians started to visit Metaxas in Istanbul and come into contact with master Turkish musicians, buying instruments, music scores, and CDs. Christos Tsiamoulis,¹² instructor of *oud* and traditional music theory at the Music Conservatory of Athens, commented on this process of intense mobility and learning, “We understood that we had to learn what we thought we knew.”¹³ I would not exaggerate to say that Metaxas became a bridge between the musicians of Greece and Istanbul, initiating a mutual flow of musicians that would become even more intense in the 1990s.

Many young Greek musicians heard the music of the Ottoman Empire for the first time at the concerts of the music ensemble *Bosphorus*, founded in 1986 by Nikiforos Metaxas, who brought together much-respected representatives of this music: İhsan Özgen, Reha Sağbaş, Erol Deran, Hasan Esen, and Arif Erdebil, all known for their classical style.

10 Niyazi Sayın (1927-) born in Istanbul is regarded as the most important nay player in Turkish classical music. He continues a musical tradition begun by Tanburi Cemil Bey and has been a student of Halil Dikmen.

11 From my interview with Nikiforos Metaxas, Istanbul, July 23, 2007.

12 Christos Tsiamoulis was one of the members of the music ensemble *Dinameis tou Aigaiou* (Powers of the Aegean) who produced a pioneering album (1985) consisting of traditional songs from regional and urban traditions of Greece and Asia Minor featuring instruments like the oud, saz, lauto etc. For a lengthy account of and a fruitful discussion about the musical style and sound of *Dinameis tou Aigaiou* and how the group members confronted their contacts with the Turkish culture, see Kallimopoulou, 2009, pp. 79–103.

13 From my interview with Christos Tsiamoulis, Athens, June 19, 2007.

I should also mention the Irish musician, Ross Daly, who according to Kallimopoulou (2009, pp. 54–78) was among the first to establish the idea of Turkey as a legitimate source for learning Eastern instruments. After he settled in Crete in the 1970s, Daly learned Cretan music, his musical philosophy based on the view that all modal traditions belong to the East geographically and, though distinct, are closely linked to one another. At his concerts, he brings together musicians from different Eastern traditions: Afghan, Indian, Turkish, and more. He rejects narrow ethno-centric definitions of Greek-ness and advances a concept of “pan-Mediterranean” melodies that project the possibility of supra-national bonding.¹⁴

The Music of Istanbul/Constantinople

In the 1990s, young Greek musicians who wanted to learn the playing techniques of traditional instruments and who desired to breathe the atmosphere where they believed the Ottoman art of music had survived saw Istanbul as the genuine source. If one looks at the history of Ottoman music, it developed under the aegis of the Palace, and many practitioners of this music had contact with and support from the bureaucratic elite of the Ottoman capital. In the Republican period, even though many musicians had also performed on Ankara Radio and many talented and prominent musicians had been active in İzmir, Istanbul Radio and later the Turkish Music Conservatory at Istanbul were the major institutions that shaped the musical formation of Turkish musicians. The conviction of Istanbul’s centrality to this music was expressed by a prominent Turkish *kemençe* player:

Classical Turkish music is the music of Istanbul. Ottoman music belongs here. Tones are the most important component of our music. We can learn the *makams* and the intervals here because the most prominent singers and instrument players are in Istanbul. (Derya Türkan, musician, Istanbul, July 23, 2007)

For Greek musicians, too, Istanbul represents an accumulation of musical knowledge, mostly due to its past as the imperial capital. One Greek *kemençe* player said that he titled his PhD thesis as *The Theory and Application of ‘Makam’ in the Scholarly Musical Tradition of Constantinople*, commenting:

[The musical tradition of Constantinople is] learned music because it focuses on Constantinople as a very important center of music. It also plays a role with is the Ottoman Empire in its past, and later, the Turkish nation. Moreover, it has to do with instruments. It is a unique phenomenon that an instrument [*Istanbul kemençesi* or *politiki lira*] belongs to a city. It was shaped there. (Socrates Sinopoulos, musician, March 5, 2008)

In addition to the expectation and desire of being introduced to a strong and continuous musical tradition in Istanbul, one should not forget the symbolic meaning

¹⁴ Kallimopoulou also provides us with an interesting account of how Ross Daly has been received in Greece and the perceptions and criticisms of the Greek *paradosiaka* musicians about him.

of Constantinople in the Greek imagination. In Greek collective memory, the city represents the glory of the Byzantine Empire, the privileged center of the Hellenic East and the Ottoman imperial capital where Greek Orthodox economic and cultural wealth was everywhere. A *kanun* player expressed his fondness for Constantinople/Istanbul, comparing it to Smyrna/İzmir, which in his eyes did not lack the former's cosmopolitanism and syncretic culture but did lack the same appeal:

Personally, I do not like the *Smyrneiko* genre. No, I don't like it. It doesn't remind me of Byzantium, do you understand me? For me, it isn't bad, it's good, but I consider it to be secondary with respect to Constantinople. Constantinople was also cosmopolitan but it had character. Even now you can observe it. Smryna is different from Constantinople. (Manolis Karpathios, musician, Athens, February 24, 2008)

The Naming, Memory, and Making of an Elite Musical Tradition

Practices of naming are inherently related with imaginations of the past. Naming is a dynamic process shaped mainly by the definition of identities in the present. Before I explore the contemporary naming practices regarding Ottoman music in Greece, let me give a brief account of the perceptions of Ottoman music in 20th-century Turkey.

The Ottoman Musical Heritage and the Institutionalization of Classical Turkish Music

In the late 1890s, some polemical essays focusing on the origins of Ottoman/Turkish music appeared in the Turkish dailies. The two camps consisted on one hand of a few musicologists who advanced the concept of oriental music, whose favor was shared particularly by the Muslim peoples of the East, and on the other of the Turkists who emphasized that music was basically a national creation (Kushner, 1997, p. 85).¹⁵ Yekta (1986, p. 57), who is considered as one of the most prominent Turkish musicologists of the early 20th century, claimed that the music of the Turks was based on a certain musical scale, which he called the Turkish scale, that had passed from ancient Greeks to medieval Arabs.

During the first decades after the foundation of the Republic, the attitude of the state elite toward Ottoman music was biased, and the state cultural policy was informed by a denial of the Ottoman legacy (see O'Connell, 2013). Shaped by the ideas of the Turkist ideologue, Gökalp (1970), who saw human culture as a synthesis of international civilization and national culture, claimed the new Turkish music was designed to emerge from the processing of authentic folk music with the methods of Western music (see Erol, 2014). Furthermore, Gökalp's view that Ottoman classical music was a mixture of Arab, Persian, and Byzantine music had a great impact on the

¹⁵ Kushner refers here to the polemics in the newspapers *İkdam* and *Malumat*, between Ahmed Midhat, Salih Zeki, and Necib Asım.

heavy-handed Republican cultural policy that banned the broadcasting of this type of music on Turkish Radio in 1934.

The Ottoman/Turkish art of music owes its vindication to Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), one of the master minds behind contemporary Turkish music theory and the author of the infamous book, *Türk Musikisi Kimindir (To Whom Does Turkish Music Belong, 1969/1939)*. The book is composed of Arel's essays published in 1939 in the periodical *Türklük (Turkishness)*, in which he sought to refute the thesis that Turkish music was shaped under the influences of Arab, Persian, and Byzantine (Greek) music.

Beginning in the 1950s, Turkish radio took an active role in instructing and promoting Ottoman/Turkish music. Finally, this instruction was systematized and institutionalized with the foundation of the State Conservatory of Classical Turkish Music in 1976. Furthermore, in the decades that followed, choirs were established for performing classical Turkish music under the aegis of the Turkish Ministry of Culture.

As an alternative to the terms of classical Turkish music or 'Turkish music, a few Turkish musicologists have also used terms such as Ottoman music, traditional Ottoman/Turkish music, or Ottoman urban music (Behar, 1998). These terms obviously have sought to reject the ethnocentric and exclusivist definitions of Ottoman music. Nevertheless, avoiding an outright Turkish nationalist approach to Ottoman culture did not always mean having a nuanced and accurate lens for the Ottoman past. I will give as an example an album of Ottoman music issued in Turkey (2001) that contains compositions of *Rum* musicians. The CD-text refers to Ottoman music as an "open music tradition" derived from the concept of tolerance, a term with hierarchical overtones. In the CD-text, non-Muslim musicians were included in a shared realm of culture, but on the condition they were stripped of their ethnic-religious identities and denied any credit of having contributed to their own traditions. "Nonetheless, Ottoman musicians of Greek, Armenian, and Jewish origin lived in the past not as a member of their societies but of the artistic tradition they contributed to; that is in the memory and written sources of Ottoman musical tradition."¹⁶

The Issues with Naming and Avoiding Terminology in Greece

Naming music is often based on one of three criteria: the geography where it emerged/developed, the ethnic composition of its musicians, and the language of its repertory. Of course, the choice depends on the user's ideological stance. As mentioned before, the nationalist discourse dominant in Turkish musicology labeled the art of music in the Ottoman Empire as classical Turkish music. The major point of contention

¹⁶ *Osmanlı Mozaïği, Rum Bestekârlar (Mosaic of Ottoman, Greek Composers)*, Sony Music, Turkey, 2001. This album was issued as part of an album-series that comprised the compositions of Ottoman women composers and Ottoman sultans, hence the series aimed at highlighting the three neglected groups who contributed to the traditional music culture, the non-Muslim, women, and sultan composers. Also I would like to mention that in the CD-text, the *Rum* composers are constantly referred to as "Turkish composers of Greek origin".

for Greek musicians is that the Ottoman Empire was not a Turkish empire, and hence its cultural expressions cannot have been the creation of a single ethnic group. Whereas Ottoman music is occasionally used as a term, a geography-based term like Music of the Ottoman Empire seems to be more popular among Greek musicians.¹⁷

In 2001, the music ensemble *En Chordais* Müsik Topluluğu, based in Salonica, released an album including seven vocal and instrumental secular pieces and two ecclesiastical compositions from the prominent 18th-century musician *hanende* (singer) Zakharia.¹⁸ The content of the CD presented a “classical near-Eastern music from 18th-century Constantinople. This double reference, one to Constantinople and the other to the near East, served two purposes. The former stressed this music’s connection to Constantinople, the center of Byzantium and Byzantine chanting. While near-Eastern music indicated a search for broader definitions of identity, it connected Ottoman *Rum* music with the musical traditions of the Mediterranean, near-East region.

Nikiforos Metaxas, a Greek musician whom I interviewed, asserted his satisfaction with the term *ilm-i musiki* (the science of music) that he reintroduced, a term that had been used in the old music books (e.g., Kantemir, circa 1700). According to him, *ilm-i musiki* meant, “music as *techni*, the way to find the wisdom (*gnosi*), the divine wisdom...” On one hand, there is the use of the Greek term *techni* and on the other, music leading to divine wisdom; both suggest a merging of the elements of Greek philosophy and Sufism. During our interview, Metaxas referred repeatedly to the dervish-like qualities of some of the Turkish musicians whom he especially preferred to work with in his musical productions. His spiritual and mystical definition carries music to a level beyond the human production and gives it a universal color unbound by the questions of origin, ethnicity, or religion.

Greece has had particularly favorable discourse over Ottoman Sufism, which considers Sufism and, more particularly the Mevlevi brotherhood, as a continuation of the neo-Platonic tradition of thought and an interpretation of Islam that allows rapprochement with Christianity (as opposed to the orthodox version of Islam). Moreover, Sufism is often found to resemble the Byzantine tradition. The concert of the whirling dervishes in Athens (1996) was presented as a mystical rite that was a synthesis of “Persian mysticism, Byzantine tradition, Buddhist teaching, and the deep religiosity of Islam.”¹⁹

Traditionally, Greek musicians employ two terms to refer to the lay music of the Ottoman court and the music that prevailed in the urban space of the Empire:

17 Nikiforos Metaxas said that he used to use the term ‘music of the Ottoman Empire’ because there were also Armenian and Jewish musicians, implying that the term “Turkish music” is not appropriate because it does not take into account musicians from other ethnic backgrounds.

18 This CD was reproduced in Turkey in 2005 by Kalan Müzik under the license granted by En Chordais.

19 Lambros Liavas, “Η Μουσική ενώνει!...”, from the concert brochure of the 1996 Herodium concert (see Footnote 1).

exoteriki music (external to the ecclesiastical) and *Arabo-Persique* music. Judetz and Sırlı (2000, p. 9) argued, “The factitious ‘*Arabo-Persique*’ epithet purports semantic ambiguity inasmuch as it may be understood as a euphemism for Turkish music.” According to a Greek music researcher, today’s Greek musicians continue to use this expression deliberately to try and avoid the term Turkish music:

Apostolos Konstas used such terminology before the 19th century. Today, in order to reduce the number of times the words Turkish or Turkey appear in a text or a discourse, they try not to use it. They cannot give consistent meaning to the term *Tourkiki*. Therefore they say *politiki kuzina* (Istanbul cuisine; see Erevnidis,²⁰ 2004). Turks do the same thing; they don’t use the terms *Yunan*, *Rum*, or Greek consistently. (Pavlos Erevnidis, music researcher, Athens, June 29, 2007)

Even though the terms *exoteriki* and *Arabo-Persique* are less and less used, the mentality of avoiding terms like Ottoman or Turkish continues.

In Search of a Learned Musical Tradition: The Rum Composers of the City

The 20th-century Greek musicology tried to come to terms with the following two shortcomings: firstly, the repertoire of Byzantine secular music that did not survive to the present,²¹ and secondly, the chanting traditions of the Greek Orthodox Church, (Byzantine music) as a vocal music that does not employ instruments. In Greece, one of the reasons why music theory instruction has been a heated debate at schools for traditional music is that the ecclesiastical music theory that is taken as a basis does not give any reference to musical instruments. This means that, regarding intonation, intervals are not defined mathematically as ratios of string-lengths on a stringed instrument (Zannos, 1990). In the music treatises of the 17th through 19th centuries, the tones (*perdes*) of the octave were generally and traditionally shown on a diagram of the long-necked lute, the *tanbur*. In contemporary Greece, the issue of how to teach non-tempered intervals was confronted for the first time at the end of the 1980s in the newly founded schools of traditional music (see Dionyssiou, 2000). The *saz* (tambura) and the *lavta* (both are translated as lute) came to be the main instruments employed. In fact, regarding music theory, Turkish and Greek musicians have similar concerns: on one hand is the forming of a theoretical basis compatible

20 See Pavlos Erevnidis, “Politika Mutfağında Tavuk Göğsü,” *Yemek ve Kültür*, no.1 Winter 2004. Here Erevnidis criticizes the Greek gastronomists - living in Greece and in the US- who claim historical continuity for Greek cuisine and culinary habits since Greek antiquity. He says that they tend to deny any innovation to the Turkish invaders and claim that today’s Turkish cuisine is a synthesis of the Byzantine, Persian, Arab and Balkan cuisines. Erevnidis’s emphasis on the localness of the cuisines rather than the ethno-national characters breaks with the nationalist paradigm that divides Asia Minor cuisine into Greek and Turkish subcategories and evaluates the culinary habits of the different regions of Greece like Thrace, Epirus, and Crete as enrichments in a unified national food culture. One of his main criticisms applies to restaurant guides. In order to avoid using the term Turkish cuisine, they categorize restaurants that offer food from different regions of Turkey under the label Istanbul cuisine (*Politiki kuzina*) with the excuse that all kinds of food are represented in Istanbul.

21 Christodoulos Chalaris, a Greek composer, musicologist and mathematician released a series of albums, the first of which came out in 1990, entitled *Music of the Post-byzantine High Society*. This album contained examples of Byzantine secular music that Chalaris had discovered in manuscripts. Ultimately, Chalaris received severe criticism from some musicologists. See M. Leiwō & R. P. Pennanen’s “Byzantine Secular Music –Fact or Fiction?” (*Acta Byzantina Fennica* VIII 1995B 1996, pp. 37–51), for a discussion of Chalaris’ thesis concerning the origin and continuation of musical tradition in the Byzantine Empire.

with Western European music theory, and on the other, defining and interpreting their own historical music tradition. The choice of theoretical system (or rather how to make use of different theoretical systems selectively), the supporting instrument, and the naming and choosing of repertoires are contested issues because their musical roots are embedded in a past that has been continuously questioned and reinterpreted.

In the past 20 years, new terms have been coined to distinguish the music composed by Greek Orthodox musicians who had lived in Constantinople/ Istanbul in the past centuries from the more general category of *paradosiaki musiki*. These terms emerged out of the need to refer to a refined and secular repertoire, which could neither be defined as *demotic/folk* music nor as church music (the two main customary components of the *paradosiaki musiki*):

Zakharia is *paradosiaki* (traditional) in the sense that his music passed from generation to generation but is artistic. He knows music; he is not a practical folk musician. The classical music of *Poli*, Rum composers of *Poli*, analogous to Chopin and Bach... the *sirto* of Bacanos [Yorgos] is not demotic. It is for concert and is the same every time. (Lambros Liavas, Athens, February 22, 2008)

The term of The *Rum* Composers of the City (Constantinople)' (*Λόγια Μουσική της Πόλης*) was employed in the title of a book that, for the first time in 1998, compiled the musical works of Greek Orthodox composers who had lived in Constantinople in the 17th-20th centuries (Tsiamoulis & Erevnidis, 1998).

Another popular term from the past few decades, Learned/Savant Music of Constantinople (*Λόγια Μουσική της Πόλης*), corresponds to a need for the reformulation and reinterpretation of the social status of the Greek Orthodox element in Ottoman society, as well as for the projection of its culture as a fundamental element of the Ottoman Imperial/cultural mosaic. Secondly, the recovery and invention of a learned/elite music would serve contemporary Greeks' competition with other European nations by having a long established tradition of artistic music. In contemporary usage, *musique savante* is a general term utilized to describe a type of music related to musical traditions by implying advanced structural and theoretical considerations (Siron, 2012). A significant trend closely related to the revival of Greek savant music is the recent upsurge of musicological research and dissertations written in the field of Byzantine chants. These works are based on demanding research through the music manuscripts that have survived from the 18th and 19th centuries. I would like to mention two musicians, Kyriakos Kalaitzidis and Thomas Apostolopoulos, who use the term Learned/Savant Music of the City (Constantinople). Members of the *En Chordais Music Ensemble*, these two musicians received instruction in Byzantine chanting and have pursued scholarly interest in Byzantine music. Apostolopoulos points to a new 'learned' secular expression of Hellenism that is considered to have emerged under Ottoman rule:

Already during the *Turkokratia*, ecclesiastical music stopped being the only [art] or [learned] expression of Hellenism, which was the status quo in the post-Byzantine period, especially during the vigorous centuries of the Chanting Art. Introducing the elements of Arabo-Persique art (especially in Constantinople) and Western Classical (especially in independent Greece), in addition to the local artistic creations of [secular] music, confined the presence of Chanting to the musical affairs of Greece. (Apostolopoulos, 2002, p. 19)

In a similar fashion, the musicologist Feldman (Apostolopoulos 1996, pp. 23–24) noted a significant entry of non-Muslim musicians of Greek, Jewish, Armenian, and Romanian origins into secular court music, especially during the 18th century, was explained by the partial secularization of Ottoman society. Feldman also noted that the structural and stylistic changes in music during the 18th century (e.g., the expansion of melodic structure, introduction of new modal forms, and emergence of improvisatory genres enforced by changing performance conditions) did not parallel previous or later centuries.

Beginning in the 1990s, some Turkish musicologists turned their interest to secular song collections that had been published by 19th-century Greek Orthodox musicians. These song books contain the music of songs written in Byzantine notation, with their lyrics written in Turkish using Greek characters. Bardakçı (1993) wrote, “These song collections were for the consumption of the *Rum* aristocracy, the Phanariots, the Turkish-speaking Orthodox population of Anatolia, and the other Greek Orthodox of the Ottoman Empire.”²²

As far as the Greek aristocracy of the 18th century, the Phanariots (or neo-Phanariots as the descendants of the former came to be called after the Greek Revolution) are concerned, broader research is needed to assess the change in Greek academic discourse, which is beyond the scope of this article. Here it would be sufficient to note the following point. Contrary to the negative assessment of the Phanariots in traditional Greek historiography, who had been seen as oppressors in collaboration with the Ottoman ruler, in the album containing the compositions of *Hanende Zaharya* (En Chordais Müzik Topluluğu, 2005a, p. 25) they are presented as individuals who moved within both Orthodox (ecclesiastical) and Ottoman (secular) contexts, who “were merely exploiting the opportunities that their age was holding out for them.” The new educational ideals that drew their source from plural traditions were likened to a certain period of the Byzantine Empire, hence implying the major role of the Phanariot elite, whose “intellectual reference point lay firmly in the past with the idea of Byzantium...” (p. 26):

²² In the foreword of his book, Bardakçı thanks Nikiforos Metaxas and Agnes Agopian, which I consider to be another instance of Greek-Turkish Musical Rapprochement. Let us note that some of the songs contained in the book, *The Rum Composers of the City* (see footnote 43), were also taken from these 19th century sources. About these secular song collections, see also Salaville & Dallegio's *Karamanlidika, Bibliographie Analytique des Ouvrages en Langue Turque Imprimés en Characters Grecs*, Athens, I (1958), II (1966), III (1974); and Evangelia Balta's *Karamanlidika Additions (1584- 1900) Bibliographie Analytique*, Athens, 1987. From a musicological point of view, see Cem Behar's “Türk Musikisinin Tarihinin Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar” (Karamanlidika Publications as Sources for the History of the Turkish Music), *Müteferrika*, Behar, 1994, pp.39–52. For a linguistic analysis, see Matthias Kappler's *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jahrhunderts*, Klaus Schwarz Verlag Berlin, 2002.

However, during this so-called age of decline of the Ottoman Empire, the ruling caste seemed to have turned increasingly to learning and the arts. A new phenomenon was observed in Ottoman Islam: book collectors, men of learning, and writers began occupying high positions in the administration. It was from the learned and peaceable ranks of scholars who combined the theological language of the Arabs with the poetical skills of the Persians that the new class of the *efendi* emerged. Writers or compilers of historical and theological works abounded; men were studying logic, geography, and astronomy. It was an age of polymaths, strongly reminiscent of Byzantium. (Athanasios Angelos, as cited in *En Chordais Müzik Topluluğu*, 2005b, p.13)

Searching for Greek “learned” music, the producer of this album gave a privileged place to the Phanariot princes as patrons of a long-established music tradition:

Of course, its strong patrons were mainly the Ottoman Sultans and the high-ranking bureaucrats. But later, the Phanariot princes, post-Byzantine music teachers, and members of the bourgeois class of the Ottoman Empire in the 18th and 19th centuries were also added to these. (Kyriakos Kalaitzidis, Music Ensemble *En Chordais Müzik Topluluğu*, email communication, January 2008)

In 2005, the Music Ensemble *En Chordais Müzik Topluluğu* issued an album containing the works of another 18th-century *Rum* musician, Petros Peloponnesios (1740- 1778). The innovative aspect of the album was that the prominent church cantor secular compositions were presented, which far outnumbered his church music on the album. For Petros’ compositions of secular music, Kalaitzidis (2005, p. 47) employed the term ‘*Phanariotika*,’ justifying his choice on the grounds that “their composers and lyricists – cantors, men of letters, and nobles - lived in the Phanar district of Constantinople or came from it.”²³ Petros’ works in the classical forms of Ottoman music were already known, whereas the three songs in the Greek language were performed for the first time on this album. Musicologists noted that the Phanariots produced interesting output by combining the Arab *maqams*, the Byzantine *echoi*²⁴ and the French verse systems (Baud-Bovy, 1984). Research has been made and published on the music manuscripts containing the secular compositions of Petros Peloponnesios. For instance, the *Melpomeni* codex of the Vatopedi monastery and the *Mismayia* collection in the Hellenic Literary and Historical Archive (ELIA) were published between 1998 and 2000 (Plemmenos, 1998; Plemmenos, 1999-2000).

The Musicians’ Dialogue: Contacts, Ideology, and Aesthetics

During their recent encounters, Turkish and Greek musicians not only had the chance to learn about each other’s musical culture but also to discover the personality

²³ This CD was produced in the framework of the EU-sponsored MediMuses Project that happened between February 2002 and July 2005 and undertook concerts, international music meetings, and the production of CDs in the *Great Mediterranean Composers’* series. To give another example, the Music Ensemble *En Chordais Müzik Topluluğu* produced an album and book on the Tunisian musician Sheikh Khmayyis Tarnan (1894-1964).

²⁴ Echos (ήχος) is the term in Byzantine music theory for a type of melody used in the composition of music, similar to a Western medieval mode or a *maqam*.

of the ‘other.’ A Turkish *kemençe* player tells of his experience while recording the album *Istanbul’dan Bir Mektup* (1999)/ *Gramma apo tin Poli* (2001) wherein he played with the Greek *kemençe* player, Socrates Sinopoulos:

We made this recording here. Socrates stayed with us for 15 days. These were the first experiences since childhood with a Greek, you know, in our opinion... may be he was experiencing the same thing. But over the course of time these [prejudices] vanished; they cut off at once. It was understood to not be like that, that it was an imposition. (Derya Türkan, *kemençe* player, Istanbul, July 23, 2007)

The fact that Derya and Socrates are peers and that they both have excellent skills on the same instrument were probably the factors that contributed to them establishing a friendship. I would even argue that this collegiality and friendship is often noticed by audiences at their concerts. Beyond the dimension of musical harmony between these two musicians, which they both mentioned during our interviews, they seem to share a wish to reconstruct the Greek-Turkish past coexistence by way of replicating the musical experience of the deceased masters:

We [the Turks and Greeks] had lived together for years, and the most prominent musicians of this instrument were either *Rum* or Turk, not Armenian for example... For instance, Aleko Bacanos; Paraşko; Lambros; us, too; Ruşen Ferit Kam; Fahire Fersan; and, of course, Tanburi Cemil Bey and İhsan Özgen. I started with that dream. (Derya Türkan, Istanbul, July 23, 2007)

Furthermore, Derya Türkan borrows the Greek term translated into Turkish, *İstanbul kemençesi*, (trans. of “*Politiki lira*”) for his instrument:

In fact, the term used by the Greeks, *İstanbul kemençesi*, is very nice. Since I have learned it, I am always using it because when one says *kemençe* in Turkey, people ask impertinently are you Laz, are you from the Black Sea?

Even if common elements of a regional and local musical language have brought Turkish and Greek musicians together, the different routes that the instruction of this music followed in their countries during the 20th century have created different musical aesthetic preferences as well as different perceptions of musical milieu in each country. Contemporary Greek musicians have the tendency to believe the Turkish state’s support of this music for at least three or four decades in terms of giving it an institutional framework, forming choirs, and so on has had two results. Positively, the tradition has been kept alive and the chain of transmission maintained; but negatively as a result of homogenized state education, many Turkish musicians lack experimentalism, innovation, and personal style. Moreover, according to the cello player Ourania Liarmakopoulou, Turkish and Greek musicians have different musical aesthetics. Liarmakopoulou lived for two years in Istanbul (2001-2003), during which she had private lessons with a Turkish cello player. She observed that Turkey has a romantic

tendency regarding the aesthetics of music, and that musicians tend to offer a sweet, rounded (στρογγυλό) sound while in Greece, the sound is rougher (“τραχύς”).²⁵

Two of my Greek commentators noted that Turkish musicians were generally introspective and closed to the neighboring musical traditions outside of Turkey (e.g., North Africa and the Mediterranean).²⁶ As far as the issue of intonation is concerned, Turkish musicians seem convinced that the intervals and intonation of modern Arab music deviated from the genuine characters of the modes/*makams* that are claimed to be preserved in Turkey. In his article about the use of food in the nationalist projects in Middle Eastern food cultures, Zubaida wrote:

The logic of cultural nationalism is to claim for one modern national entity a thoroughly mixed historical heritage. It also implies a historical continuity of a fixed national entity and culture from the point of origin to the present day. This supposed historical antiquity and continuity are cited as some kind of confirmation of the authenticity and superiority of the present-day national cuisine. (1994, pp. 33–49)

The claims of authenticity for national cuisines are very similar to those regarding music. The ideologically colored perception of Ottoman musical heritage by Turkish musicians refers to a common musical tradition where only “we, the Turks” can claim today as “ours”, while the “others” (Arabs, Greeks) can take their share as a continuation of their own past historical experience (we helped them by teaching), as long as they do not challenge that it is “ours.”

As a final note on styles and musical expression, I would like to mention that, generally speaking, Greek musicians tend to favor popular forms of expressions rather than serious styles,²⁷ or tend to use instrument techniques that reflect regional playing styles. In a way, this may be seen as a paradox because on one hand there is a search for an elite music repertoire while on the other they opt for popular expressions in musical sound and style. Kallimopoulou (2009, p. 14) referred to a similar paradox, saying that while most of the musicians who represented the *paradosiaka* revival were often fascinated by the rural regional *demotiko* styles, the instruments taken up were not the typical Greek folk instruments but the more cosmopolitan, Eastern instruments. This enthusiasm for both rural traditions and preference for regional expressions in musical interpretation can perhaps be explained partly by the strength of folklore studies in Greece. The nation-formation process in Greece depended on incorporating various rural traditions without

²⁵ Interview with Ourania Liarmakopoulou, Athens, 18.06.2007.

²⁶ Socrates Sinopoulos noted that this is due to the Turkish musician facing a systematic, homogenized course of education, unlike in Greece where the young musician has to do his own search through the various traditions of the Balkans and North Africa. He further said that it might be because Turkey has many intense musical traditions. Likewise, Kyriakos Kalaitzidis contended that contemporary Turkey is more open towards Western music, while being closed to the musical traditions of its neighbors.

²⁷ My contention is partly based on the observation that the late Turkish *kanun* virtuoso Halil Karaduman (dexterous *kanun* player tending towards a popular aesthetic) has been highly esteemed and preferred in musical cooperation in Greece. He instructed Manolis Karpathios in *kanun* playing and performed concerts and an album with the Greek *oud* player Christos Tsiamoulis.

being disdained by an elitist discourse. In this respect, the anthropologist Herzfeld (1986, p. 7) wrote, "If it could be shown that the peasants, the largest demographic element, retained clear traces of their ancient heritage, the fundamental requirement of Philhellenic ideology would be satisfied." Seen in a comparative light in Turkey, an imperial heritage whose ostentation eclipsed the regional and ethnic cultures was taken as a reference point for achieving historical continuity.

Conclusion

In this article, I have investigated the Greek-Turkish Musical Rapprochement of recent decades. The novel search in Greece for the (re)definition and borders of Greek culture has required reconciliation with its Ottoman past. I have called this process the Greek-Turkish Musical Rapprochement because this movement has emphasized the similarities between the two musical cultures and forged contacts and relations between the members of these two peoples. However, my overall attention being more on Greece than Turkey was driven by the observation that the first step came from the former. Throughout the article, I have tried to provide examples of cultural nationalism from both sides while trying to elucidate the strategies of referring to a shared past.

Many questions remain unexplored. I have not commented on the relationship between the rise of political Islam and the perceptions of Ottoman musical heritage in Turkey. Likewise, I have left unexplored the new orthodoxy movement in Greece in the 1980s and 1990s and its possible implications for the enthusiasm towards Byzantine church music. Also, a larger group of interviewees could have included young Greek musicians who have come to study music privately or at the Music Conservatory of Istanbul. How do Greek students of music feel concerning the traditional teacher-student relationship in Turkey?

Greek students' strong zeal for learning and mastering traditional instruments such as the *oud* or the *kanun* surprised Turkish instrument players. Some Greek musicians made hours-long trips by car from Greece to Turkey once every two weeks in order to learn the technique for playing an instrument. One of the reasons why I wanted to write this article and why it came out as it did (partly based on my personal observations, and my choice of interviewees based on my previous contacts) is that my first contacts with the Greeks and Greece began through music within this musical rapprochement.

References

- Aktar, A., & Demiröz, D. (2006). Yunan tarih yazımında mübadele ve göç [Exchange of population and imagination in the Greek historiography]. *Kebikeç*, 22, 85–98.
- Anastassiadou, M., & Dumont, P. (2007). *Oι Ρωμηοί της Πόλης. Τραύματα και Προσδοκίες* [The Rums of Constantinople. Traumas and expectations]. Athens, Greece: Estia.
- Apostolopoulos, K. (2002). *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και Η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης* [Apostolos Konostas from Chios and his contribution to music theory]. Athens, Greece: The Foundation of Byzantine Musicology.
- Balta, E. (1987). *Karamanlidika additions (1584-1900) Bibliographie analytique*. Athens, Greece.
- Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*. Istanbul, Turkey: Pan Yayıncılık.
- Batur, N. (2003, January 13). *Winds of friendship over the Aegean: Words that are closing an era. Hürriyet*.
- Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το δημοτικό τραγούδι* [Essay on the folk song]. Athens, Greece.
- Behar, C. (1994). Türk musikisinin tarihinin kaynaklarından Karamanlıca yayınlar [Karamanlıca Publications as sources for the history of Turkish Music]. *Müteferrika* (Spring), 39–52.
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Istanbul, Turkey: Yapı Kredi Yayınları.
- Çarkoğlu, A., & Kirişçi, K. (2004). The view from Turkey: Perceptions of Greeks and Greek-Turkish rapprochement by the Turkish public. *Greek-Turkish Relations in an Era of Détente, Turkish Studies*, 5(1), 117–153.
- Dionyssiou, Z. (2000). The effects of schooling on the teaching of Greek traditional music. *Music Education Research*, 2(2).
- En Chordais Müzik Topluluğu. (2005a). *Hanende Zaharya*. Istanbul, Turkey: Kalan Müzik.
- En Chordais Müzik Topluluğu. (2005b). *Petros Peloponnesios: Musical Traditions of the Mediterranean*.
- Erevnidis, P. (2004). Politika mutfağında tavuk göğsü. *Yemek ve Kültür*, 1(Winter).
- Erevnidis, P., & Tsiamoulis, Ch. (1998) Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος - 20ος αι.) [The Rum Composers of Constantinople (17th-20th century)]. Athens: Domos Publications.
- Erol, M. (2014). Modernist folklorism: Discourses on national music in Greece and Turkey (1900-1945). In D. Mishkova, B. Trencsenyi, & M. Jalava (Eds.), *'Regimes of Historicity' in southeastern and northern Europe, 1890-1945. Discourses of identity and temporality* (pp. 275–294). London, UK: Palgrave Macmillan.
- Erol, M. (2015). *Greek orthodox music in Ottoman Istanbul: Nation and community in the era of reform*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Evin, A. O. (2004). Changing Greek perspectives on Turkey: An assessment of the post-earthquake rapprochement. *Greek-Turkish Relations in an Era of Détente, Turkish Studies*, 5(1), 4–21.
- Feldman, W. (1996). *The music of the Ottoman court*. Berlin, Germany: International Institute for Traditional Music.
- Gauntlett, S. (1982-1983). *Rebetiko tragoudi as a generic term. Byzantine and Modern Greek Studies*, 8, 77–101.
- Gökalp, Z. (1970). *Türkçülüğün esasları* [The principles of Turkism]. Istanbul, Turkey: M.E.B.
- Herzfeld, M. (1986). *Ours once more*. New York, NY: Pella.

- Hirschon, R. (1998). *Heirs of the Greek catastrophe: The social life of Asia Minor refugees in Piraeus*. New York, NY: Berghahn.
- Jackson, M. (2013). *Mixing musics: Turkish Jewry and the urban landscape of a sacred song*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Judetz, E. P., & Sırlı, A. A. (2000). *Sources of 18th century music. Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music*. Istanbul, Turkey: Pan Yayıncılık.
- Kallimopoulou, E. (2006). *Music, meaning and identity in a contemporary Greek urban movement: The 'paradosiaka' phenomenon* (Unpublished doctoral dissertation). University of London, Department of Music, School of Oriental and African Studies, London, UK.
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, meaning and identity in modern Greece*. Farnham, Surrey, UK: Ashgate.
- Kappler, M. (2002). *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jahrhunderts*. Berlin, Germany: Klaus Schwarz Verlag.
- Kechriotis, V. (2006). Smyrne Hellène: Communautés dans le panthéon de l'histoire. In Marie-Carmen Smyrnellis (Ed.), *Smyrne 1830-1930, De la fortune à l'oubli* (pp. 63–77). Paris, FR: Autrement.
- Keridis, D. (2001). Domestic developments and foreign policy. Greek policy toward Turkey. In D. Keridis & D. Tryantaphyllou (Eds.), *Greek-Turkish relations in the era of globalization* (pp. 2–18). Herndon, VA: Brassey's.
- Ketencoglu, M. (Ed.). (1997). *Rebetika II "İzmir ve İstanbul'dan yillanmış şarkılar*. Istanbul, Turkey: Kalan Müzik.
- Koglin, D. (2008). Marginality: A key concept to understanding the resurgence of rebetiko in Turkey. *Music & Politics*, 2(1), 3–13.
- Koglin, D. (2015). *Greek rebetiko from a psychocultural perspective: Same songs changing minds*. Farnham, UK: Ashgate.
- Kushner, D. (1977). *The rise of Turkish nationalism*. London, UK: Routledge.
- Leiwo, M., & Pennanen, R. P. (1995-1996). Byzantine secular music –Fact or fiction? *Acta Byzantina Fennica*, 8, 37–51.
- Loutzaki, I. (2001). Folk dance in political rhythms. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 127–137.
- Lowenthal, D. (1985). *The past is a foreign country*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Millas, H. (Çev. Ed.). (2004). *Göç: Rumların Anadoludan mecburi ayrılışı (1919-1923)* [Exodus: The Compulsory exodus of the Greek-Orthodox from Asia Minor] (4th ed.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.
- Millas, H. (2004). National perception of the 'other' and the persistence of some images. In M. Aydın & K. Ifantis (Eds.), *Turkish-Greek relations. The security dilemma in the Aegean* (pp. 53–67). London, UK: Routledge.
- O'Connell, J. M. (2013). *Alaturka: Style in Turkish music (1923-1938)*. Burlington, VT: Ashgate.
- Papageorgiou, F. T. (1997). Popular music and the music industry in Greece. In A. J. Ewbank & F. T. Papageorgiou (Eds.), *Whose master's voice. The development of popular music in thirteen cultures* (pp. 67–87). London, UK: Greenwood Press.
- Pappas, N. G. (1999). Concepts of Greekness: The recorded music of Anatolian Greeks after 1922. *Journal of Modern Greek Studies*, 17, 353–373.

- Pennanen, R. P. (2004). The nationalization of Ottoman popular music in Greece. *Ethnomusicology*, 48(1), 1–25.
- Plemmenos, I. (1998). Η Μισμαγιά του ΕΛΙΑ. *Νέα του ΕΛΙΑ* 51, April-June.
- Plemmenos, I. (1999-2000). Το χειρόγραφο του Ραιδεστινού. *Bulletin of Center for Asia Minor Studies*, 13.
- Shelemay, K. K. (1998). *Let jasmine rain down. Song and remembrance among Syrian Jews*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Siron, J. (2012). Musique savante. In *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris, FR: Outre Mesure.
- Sony Music. (2001). *Osmanlı mozaïği, Rum bestekârlar* (Mosaic of Ottoman, Greek Composers). Turkey: Author.
- Berber, S. & Süer, P. (Ed.). (2007). *Aşk, gurbet, hapis ve tekke şarkıları*. Istanbul, Turkey: Kalan Müzik.
- Todorova, M. (1996). The Ottoman legacy in the Balkans. In L. Carl Brown (Ed.), *Imperial legacy: The Ottoman imprint on the Balkans and the Middle East*. New York, NY: Columbia University Press.
- Tsiamoulis, C., & Erevnidis, P. (1998). *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος - 20ος αι.)* [The Rum Composers of Constantinople (17th-20th century)]. Athens, Greece: Domos.
- Yalçın, K. (1999). *Emanet çeyiz: Mübadele insanları*. İstanbul, Turkey: Doğan Kitap.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. İstanbul, Turkey: Pan Yayıncılık.
- Zannos, I. (1990). Intonation in theory and practice of Greek and Turkish music. *Yearbook for Traditional Music*, 22, 42–59.
- Zelevos, I. (2001). *Rebetiko. Die Karriere einer Subkultur*. Cologne, Germany: Romiosini-Verlag.
- Zubaida, S. (1994). National, communal and global dimensions in Middle Eastern food cultures. In S. Zubaida & R. Tapper (Eds.) *Culinary cultures of the Middle East* (pp. 33–49). London, UK: I. B. Tauris.

Nasirüddin Şah Dönemi İrani'nda (1848-1896) Modernleşme ve Meşrûiyet Araçlarından Biri Olarak Müzik

Akın Kiren¹

Öz

XIX. yüzyıl monarşileri, toplumlarını modernleştirme ve karşı karşıya kalınan meşrûiyet krizlerini aşmada belli sembol ve yöntemlere ihtiyaç duymuşlardı. Bunların İrani'da yoğun ve programlı olarak kullanılması, İrani tahtında yaklaşık yarım asır kalan Nasirüddin Şah dönemine (1848-1896) denk gelmektedir. Şah, otoritesini İrani toplumu gözünde meşrûlaştırmak ve devletle toplumu birbirine bağlamak amacıyla; tören, kutlama, seremoni, askeri geçit ve anma gibi faaliyetlerin yanında, bayrak, marş, arma, nişân vb. simge ile sembollerden yararlanmıştı. Bu kapsamda, müzik de imaj belirleme ve belirlenen imajı güçlendirme noktasında önemli bir işlev görmüştür. Esasında Kaçar iktidarlarının müziğe karşı resmi tutumu daha XIX. yüzyıl başından itibaren değişim göstermiştir. Söz konusu yıllarda yazılan eserlerde müzik tartışılmaya başlamış, Saray'daki müzisyenlerden bahsedilmiştir. Ancak özellikle Nasirüddin Şah zamanında, müziğe bizzat Saray tarafından veya ileri gelen devlet adamlarınca destek olunmuştur. Hatta Nasirüddin Şah, deyim yerindeyse müziğin hamiliğini yapmıştır. O'nun dönemi, Batı müziğinin İrani'a girdiği dönem olarak anılmaktadır. Öte yandan, müziğin kendisine taziye gösterileri içerisinde daha geniş kullanım alanı bulması da yine bu dönemde gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeler

İrani • Nasirüddin Şah • Müzik • Meşrûiyet • Modernleşme • Taziye

1 Akın Kiren (Dr.). Eposta: akinkiren@gmail.com



“XIX. yüzyıl monarşileri neredeyse ortak sorun haline gelen meşruiyet bunalımını aşmada belli sembollere ihtiyaç hissederken bunu geleneklerin yeniden yorumlanıp, anlamlandırılmasıyla halledebilmiştir. Bayraklar, ulusal marş ve armalar, merasim alayları, top atışları, festivaller, sergiler ve müzik bu anlamda eşsiz bir malzeme stoku oluşturmuştur.” (Turan, 2011, s. 22)

İran topraklarında kurulan Kaçar Devleti'nin (1796-1925)¹ dördüncü hükümdarı olan Nasirüddin Şah (1848-1896), 1 Mayıs 1896 tarihinde Tahran'ın hemen dışında kutsal Şif mekânı Şah Abdülazim'e yaptığı bir ziyaret sırasında suikastla öldürülmüştür. Olayın gerçekleştiği gün, iki binin üzerinde ziyaretçi Şah'ı görebilmek için anılan yerde toplanmıştı. Bununla birlikte, Şah'ın bu şekilde kalabalık bir halk topluluğuyla doğrudan temasa geçmesi hem o dönemde hem de daha sonraları alışılmışın dışında bir davranış olarak görülmüştür. Marashi, Nasirüddin Şah'ın eyleminin ancak zamanın uluslararası şartları göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilirliğini ifade etmektedir. (Marashi, 2008, s. 15–18, 48).

İran, daha Feth Ali Şah (1797-1834) ve Muhammed Şah (1834-1848) dönemlerinde yönetim ve toplum olarak Avrupa güçlerinden etkilenmeye başlamıştır.² Bunun sonucu bir taraftan ülkede politik ortamla ilgili çarpıcı bazı değişiklikler olurken, diğer taraftan da entelektüel bir canlanma yaşanmıştır (Kashani-Sabet, 1999, s. 83).³ XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren devlet kurumlarının yeniden oluşturulması için çaba gösterilmiş ve yüzyıl ilerledikçe modern bir devletin temelleri atılmıştır.⁴ Ancak, Osmanlı İmparatorluğu ve Mısır'la karşılaştırıldığında, yine de gerçekleştirilen değişiklikler sınırlı boyutlarda kalmıştır (Keddie, 1999, s. 51).⁵

Öte yandan Kaçarlar, XVI. yüzyılın başında Safevîlerin yaptıkları gibi soy kütüğü bağlantısıyla dinî liderliklerini meşrûlaştıramamışlardı.⁶ Sadece, Osmanlı Sultanlarının

1 İran'da 1501 yılında kurulmuş olan Safevî Devleti, 1722 yılında gerçekleşen Afgan işgalinin ardından fiili olarak son bulmuş ve ardından ülkede yaklaşık yetmiş beş yıllık belirsizlik dönemi yaşanmıştır. Söz konusu coğrafyada Afşar Aşireti'ne mensup Nadir Şah (1736-1747) zamanında ve bir ölçüde Kerim Han Zend (1751-1779) döneminde düzen sağlanabilmiştir. Ancak geniş oranda birliğin yeniden sağlanması Kaçarlarla birlikte olmuştur (bk. Clawson and Rubin, 2005, s. 28–29).

2 İran, XIX. yüzyılın ilk yarısında kuzeybatısındaki bir miktar toprağını Rusya'ya kaptırması ve doğusunda İngiliz baskısını hissetmeye başlamıştır. Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) Antlaşmaları ile sonuçlanan savaşlarda Ruslar karşısında, daha sonra 1856-57 Anglo-İrân Savaşı'nda İngiltere karşısında alınan mağlubiyetler, ülkede ilerleme ve Avrupa'nın teknik gelişmişliğini yakalama isteğini artırmıştır (bk. Kazemzadeh, 2013; Lambton, 1988, s. 110, 198–199; Ramazani, 1966, s. 63–80).

3 Entelektüel canlanma açısından Nasirüddin Şah döneminde açılan tercüme okulunun fonksiyonu önemlidir. Şah, monarşisini yüceltmek amacıyla birçok tercüme yaptırmıştır. Ancak bu, İrânlı okuyucunun kendi Şahları ile meşhur Avrupa kralları arasında kıyaslama yapma şansı yakalamalarını sağlamıştır. Nihayetinde, İrân'ın Avrupa'nın refahı karşısında acizliğinin farkına varılmış ve Kaçar monarşisine güven daha da zedelenmiştir (bk. Abrahamian, 1982, s. 57).

4 Lambton, İrân'da Kaçar döneminin, bir taraftan birçok yeniliğin gerçekleştirildiği diğer taraftan da başarısızlıklar ve çöküşün yaşandığı bir dönem olarak görülebileceğini belirtmiştir. Mehran Kamrava ise, birçok yazarın aksine, bu dönemin merkezileşmede ve birliğin sağlanmasında başarılı bir dönem olduğunu iddia etmektedir. Kamrava, Büyük İskender'den sonra İrân'ın bir daha tam olarak birlik olamadığını, Şah İsmail ve Kerim Han Zend gibi bazıları oldukça başarılı olsalar dahi Pers platosuna hükmedebilen bir liderin çıkmadığını, bunun ancak Kaçarların nihai zaferiyle gerçekleştiğini belirtmektedir (bk. Kamrava, 1992, s. 2–7; Lambton, 1988, s. XI, 320).

5 Kaçarlar'ın en reformcu şahı sayılabilecek Nasirüddin Şah, özellikle İstanbul ve Kahire'deki değişikliklerden haberdar oldukça buralardaki uygulamaları model almak istemiş, fakat bunda çok da başarılı olamamıştır (bk. Marashi, 2008, s. 20, 32).

6 Eski kaynaklarda Ehl-i Beyt'e mensup olduklarına dair hiçbir ibare bulunmamasına rağmen; Şah İsmail'in dedesi Şeyh Cüneyd'den (ö. 1460) itibaren Safevîler kendilerini Hz. Ali soyundan göstermeye çalışmışlar ve bütün kaynaklarında buna yer vermişlerdir (bk. Sümer, 1999, s. 2. Ayrıca bk. Çelenk, 2013, s. 26–42; Mazzaoui, 1972).

yaptıkları gibi “Allah’ın Yeryüzündeki Gölgesi (*zillu’llâhi fi’l-arz*)” vb. tanımları kullanıyorlardı (Lambton, 1988, s. 320). Devletin resmi ismini “*Memâlik-i Mahrûse-i İnan*” olarak belirlemişler, fakat hanedan sıfatı olan “*Kaçar*”, “*Osmanlı*” ifadesi gibi tüm unsurları kapsayacak şekilde yerleştirememişlerdi.⁷ Bunun yanında, bu dönemde ülkede eski meşrûiyet yöntemleri meşrûiyetçiler ve milliyetçilerden, artan bağımsızlığı sonrası güçlenen Şîî ulemaya ve mezhepçi dinî hareketlere kadar farklı düşünceler içindeki birçok grup tarafından tehdit edilmekteydi (Marashi, 2008, s. 35). Bu durum İnan yöneticilerini diğer çağdaş monarşiler gibi yeni araçlar bulmaya veya bulunmuş olanları kullanmaya zorlamıştır.⁸ Nasirüddin Şah’ın suikast anında gerçekleştiriyor olduğu halkla buluşma eylemi, bu kapsamda görülebilecek imaj oluşturmaya yönelik bir eylemdir.

Yeni meşrûiyet yöntemlerinin İnan’da yoğun ve programlı olarak kullanılması Nasirüddin Şah dönemine (1848-1896) denk gelmektedir. Bunun en önemli sebebi, Şah’ın, doğu monarşilerinin modernite ve Batı etkisini doğrudan hissettikleri XIX. yüzyılın neredeyse yarısında İnan tahtında bulunmasıdır. Diğer bir gerekçe ise; *Emir-i Kebir* ve *Sipahsalar* gibi reformcu devlet adamları ile bürokratların yaptıkları uyarıların etkisiyle, bizzat Şah’ın, ülkesinin durumunun farkına varmış olmasıdır. Lambton, O’nun, İnan’ın dünyadaki rolünü ve bağımsızlık için ihtiyaç duyduğu değişiklikleri “muhtemelen” seleflerinden daha iyi anlamış olduğunu belirtmektedir. İlk yıllarında görece daha “aydın ve liberal” bir yönetim gösteren Nasirüddin Şah’ın iktidarında, İnan’da Avrupa’yı ve Avrupa’daki liberal hareketleri anlayan insan sayısı gittikçe artmıştır. Bu kişilerin yazıları ve toplum üzerindeki etkileri dönemin en önemli yanlarından birini oluşturmaktadır.⁹

Aynı dönemde, ülkede devlet otoritesini toplum gözünde meşrû kılmak ve devletle toplumu birbirine bağlamak amacıyla; tören, kutlama, seremoni, askeri geçit ve anma gibi faaliyetlerin yanında, bayrak, marş, arma, nişân vb. simge ile sembollerden yararlanılmıştır (Sharifi, 2013, s. 31). Mottahedeh, tüm bu yapıları “*ulusu temsil yoluyla saflaştırmak (purifying the nation through representation)*” şeklinde tanımlamaktadır.¹⁰ Müzik, diğer unsurlarla birlikte Şah’ın ve iktidarın imajını belirlemek ve güçlendirmek için başvurulan yöntemlerden biri olarak işlev görmüştür.¹¹

7 *Memâlik-i Mahrûse-i İnan* ifadesi, farklı bir ideolojinin yükselişiyle birlikte açık bir “İnan” fikrinin başlamış olduğunu göstermektedir. Öte yandan, Osmanlılar da tıpkı İranlılar gibi devletlerine “*Memâlik-i Mahrûse*” demişlerdir. Ancak bunu teritoryal bir tanımlama ile yapmamışlardır (bk. Ansari, 2012, s. 19).

8 Bu davranış şekli sadece XIX. yüzyıl İrani’na özel değildir. Hobsbawm ve Anderson’ın ayrı ayrı işaret ettikleri gibi, bu tarz politika, İngiltere, Fransa ve Avusturya’nın yanı sıra, Japonya ve Osmanlı İmparatorluğu gibi doğu monarşilerinde de görülmekteydi. Hatta Mehmed Ali Paşa ile Osmanlı yönetiminden bağımsız hareket etmeye başlayan Mısır’da da benzer uygulamalar vardı. İnan, sadece süreci diğerlerine göre biraz daha geriden takip etmiştir. Feth Ali Şah’ın (1797-1834) velayet Şehzade Abbas Mirza (ö. 1833), Tebriz Valiliği esnasında ülkenin ilk reform örneklerini gerçekleştirmiştir. Fakat merkezi olarak ve şahın kontrolündeki eylemler Nasirüddin Şah’la başlamıştır. Batı tarzı askeri müziğin ilk örnekleri de ülkeye Abbas Mirza’nın gayretleriyle sokulmuştur (bk. Anderson, 1991; Hobsbawm, 1990; Hobsbawm & Ranger, 1983; von Kotzebue, 1820, s. 148-149; Marashi, 2008, s. 16-17; Nashat, 1982; Sharifi, 2013, s. 31-62; Vaziri, 2013. Osmanlı İmparatorluğu’na dair bk. Deringil, 2013, 2014; Turan, 2004. Ayrıca Japonya’daki uygulamalar için bk. Fujitani, 1996; Gluck, 1985)

9 Ancak tüm bunlara rağmen, kırk sekiz yıllık iktidarının son dönemlerinde reformlara daha kayıtsız kaldığı da gerçektir (Lambton, 1988, s. 89).

10 Şah’ın faydalandığı araçlardan bir diğeri fotoğrafı ve bu konuya da oldukça düşkün olduğu anlaşılmaktadır (bk. Mottahe-deh, 2008, s. 187, 217-221).

11 İlerleyen dönemlerde, fonograf, film, sinema vb. araçlar buldukça, bunlar da aynı amaç için iktidarlar tarafından

Nasirüddin Şah ve Müzik

Gharavi, Nasirüddin Şah dönemine kadar İran’da yazılı müzik eğitimi olmadığını, usta-çırak usulüyle ağızdan ağıza anlatılarak aktarım sağlandığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, İslâm dininin İran topraklarına yayılmasından ve Safevî hanedanının Şîlik’i yerleştirmesinden itibaren; müzik, dinî politikalar ışığında ele alınmış ve hor görülmüştür. Bu yüzden, İran coğrafyasında çok az Müslüman müzisyen olmak istemiş veya çocuklarının müzisyen olmasına izin vermiştir. İran toplumu, müzisyenlere sosyal tabaka içinde alt sınıf muamelesi yapmıştır. Ancak yine de; müziğin sergilenmesine karşı olan din adamları (mollalar) bile, onun psikolojik değerinin farkında olarak, askeri amaçlar için, düşünlerde ve nihayetinde dinî coşkuları artıran *taziye* gösterilerinde kullanılmasını onaylamışlardır (Gharavi, 1979, s. 105–107).¹² Aynı zamanda, hor görülse veya yasaklansa dahi müzik her dönemde halk arasında var olmuştur. Özellikle Ermeniler, Asuriler, Yahudiler, Zoroastriler ve Bahailer gibi farklı inanç grupları halk müziği örneklerini yaşatmaya devam etmişlerdir (Shiloah, 1995, s. 154). Ayrıca kamusal alanda fiziksel güce dayalı geleneksel İran sporu *zorhâne* esnasında veya özel alanda *sufî* meclislerinde müzik kullanılmıştır (Shiloah, 1995, s. 98–99).¹³

Diğer taraftan, XIX. yüzyılın başından itibaren Kaçar iktidarlarının müziğe karşı resmi tutumunun değiştiği görülmektedir. Bu dönem İran’da yazılan eserlerde müzik tartışılmaya başlanmış ve Saray’daki müzisyenlerden bahsedilmiştir. Özellikle Nasirüddin Şah (1848-1896) zamanında bizzat Saray tarafından veya ileri gelen devlet adamlarınca müziğe destek verilmiştir. Hatta Nasirüddin Şah, deyim yerindeyse müziğin hamiliğini yapmıştır. O’nun dönemi, Batı müziğinin İran’a girdiği dönem olarak da anılmaktadır (Shiloah, 1995, s. 96). Ancak ilginç biçimde, Şah özel hayatında geleneksel İran müziğini tercih etmiştir.¹⁴ Bu açıdan bakıldığında, O’nu Batı müziğinin İran’da gelişmesini teşvik etmeye yönlendiren esas unsur, ülkesi için tasavvur ettiği yenilik arzusu olmuştur (Ekhtiar, 2002, s. 59). Bu arada, Fatemi, sanat müziğinin (klasik müzik) yayılması ve gelişmesi sonucu İran’da *mutrib*lerin faaliyetlerinin de sınırlı hale geldiğini ifade etmektedir (Fatemi, 2005, s. 399).¹⁵

Yenileşmenin kurumsal alanda en önemli unsurlarından biri olan eğitimle ilgili XIX. yüzyıl İran’ında yapılanların başında *Darü’l Fünûn*’un açılması gelmektedir (Bastaninezhad, 2014, s. 7). *Darü’l Fünûn*, Nasirüddin Şah’ın reformcu sadrazamı

kullanılacaktır (bk. Mottahedeh, 2008, s. 205).

12 Bu arada, Safevîler döneminde müziğe getirilen yasaklar, suffilerin daha az volümlü ve narin enstrümanlar kullanmalarına ve icat etmelerine sebep olmuştur.

13 Ayrıca bk. During, 1992; During & Mirabdolbaghi, 1991, s. 19-24; Lewisohn, 1997; Shiloah, 1997.

14 Şah’ın müziğe yaklaşımını döneminde II. Abdülhamid’le (1876-1909) kıyasladığımızda, ikisi arasında ciddi bir fark olduğunu görmekteyiz. Sultan II. Abdülhamid, müzik zevki açısından Şah’tan farklı bir portre çizmektedir. Zira kıızı Ayşe Sultan’ın anılarında “*Türk müziği gam verdiği için*” Padişah’ın Batı müziğini tercih ettiği ifade edilmektedir (bk. Osmanoglu, 1984, s. 29).

15 Farsça’da *mutrib* kelimesi, Türkçe’deki çalgıcı ifadesi gibi insanları eğlendirmek için performanslar sergileyen müzisyenler için kullanılmaktadır. Kelime, aralarında birçok farklılıklar olmasına rağmen geçmişte tüm müzisyenleri kapsamıştır. Ancak Kaçar döneminde sanat müziğinde uzmanlaşan müzisyenler, kendilerini gündelik eğlencelerde çalanlardan ayırmaya çalışmışlardır (bk. During & Mirabdolbaghi, 1991, s. 20, 39. Ayrıca Kaçar İran’ında eğlence hakkında bir çalışma için bk. Mahdavi, 2007).

Emir-i Kebir (Mirza Tâki Han, Sadareti 1848-1851) tarafından, orduya subay ve bürokrasiye memur yetiştirmek amacıyla 1851 yılında kurulan ilk yüksek eğitim kurumudur. Okula, on dört yaşındaki çocuklar sınavla alınmakta ve askeri veya sivil sınıflara yerleştirilmekteydi. Bu sınıflarda, jeoloji, tıp, matematik, Farsça, Arapça, İngilizce, Rusça, fizik ve coğrafya gibi dersler görülüyordu (Kashani-Sabet, 1999, s. 57; Lambton, 1988, s. 204).¹⁶ Çalışmamız açısından önemli olan husus, daha sonra bu derslere resim ve müzik gibi derslerin eklenmesi ve 1856 yılında okul bünyesinde müzik bölümünün açılmasıdır. Ekhtiar, müzik bölümünün açılmasının İran'da askeri müziğin gelişmesi hususunda önemli bir aşama olduğunu ifade etmektedir. Bu andan itibaren, ülkede müzik eğitimi ve gösterilerinin standartlaştırılması, birçok yeni metotla tanışılması ve terminolojinin oluşturulması gibi süreçler başlamıştır. Dahası, müzik modern bir bilim olarak görülür ve algılanır olmuş, ders kitapları hazırlanmış ve ilerleyen yıllarda İran müziği ilk defa Avrupa usulüyle notaya dökülmüştür. Bazı kaynaklarda, Şah'ın Darü'l Fünûn'a yaptığı yıllık ziyaretlerinde okuldaki diğer tüm derslerden daha çok müzik derslerine ilgi gösterdiği ifade edilmektedir.¹⁷

Müzik bölümünün açılmasıyla aynı sene içerisinde (1856), ordunun modernizasyonu için Tahran'a bir grup Fransız danışman getirilmiştir. Danışmanlar arasında bulunan *Bousquet* ve onun asistanı *Rouillon* adlı iki müzisyen, öğrencilere Batı müziğinden bazı parçalar öğretmeye başlamışlardır. Böylece, resmi seremonilerde kullanılmak üzere oluşturulacak bandonun alt yapısı hazırlanmak istenmiştir. Ayrıca, Batı akortu, enstrümantasyon ve müzik teorisine dair ders kitapları Fransızcadan Farsçaya tercüme edilmiştir. Ancak *Bousquet* ve *Rouillon* hem öğrencileri eğitmekte hem de Şah'ın Batı tarzı bando kurma arzusunu gerçekleştirilmede başarısız olmuşlardır.¹⁸

İran hükümeti, 1867 yılına gelindiğinde ilişkilerinin iyi olduğu Fransız hükümetinden profesyonel bir müzik öğretmeni talep etmiştir. Bunun üzerine ertesi yıl Paris Konservatuvarı'ndan *Alfred Jean-Baptiste Lemaire* (1842-1909) Tahran'a gönderilmiştir. Lemaire, İran tarihinde müzik eğitiminin en etkili isimlerinden biri kabul edilmektedir. Önce Saray'ın müzik direktörü sıfatıyla Darü'l Fünûn Müzik Bölümü'nün başına getirilmiş, daha sonra da hükümet tarafından İran müziğinin başı anlamına gelen “*muzikâncıbaşı (chef du musique of Iran)*” unvanına yükseltilmiştir. Lemaire'in Tahran'da kırk yılı aşan faaliyetleri sonucu O'nun müzik eğitim metodu ve performans sergileme şekli standart modele dönüşmüş ve sonraki nesillere

16 Bununla birlikte, okulda, Fransız, Avurturyalı, İtalyan ve Prusyalı eğitimciler görevlendirilmiştir. Fereydu Adamiyat, İran'a karşı tarafsız olan bu devletlerin vatandaşlarının seçilmesinin, İngiltere ve Rusya'nın İran üzerindeki emellerine karşı bir meydan okuma olduğunu belirtmiştir (bk. Adamiyat, 1954, s. 180'den akt., Marashi, 2008, s. 58).

17 İran'da askeri amaçla müziğin kullanılması, modern zamanın çok öncesine, eski çağlara kadar gitmektedir. M.Ö. beşinci ve dördüncü yüzyıllarda yaşamış Yunan tarihçi Ksenofon, Hahameni hükümdarı Sirus'un askerlerini gün doğarken uyandırmak ve nöbete kaldırmak, ordunun moralini yüksek tutmak ve düşmanlarına korku salmak gibi amaçlarla müzikten yararlandığını yazmıştır (bk. Ekhtiar, 2002, s. 45, 56, 60-61. Ayrıca askeri müziğin gelişimi hakkında Farmer'ın meşhur incelemesi için bk. Farmer, 1970).

18 Gharavi, *Bousquet*'nin 1855-1857 yılları arasında, *Rouillon*'un ise hastalığına rağmen 1867 yılına kadar İran'da kaldığını tespit etmiştir. *Rouillon*'un ülkeden ayrılmasından sonra ise klarnet çalmayı bilen bir İtalyan gemici Şah için orkestra kurmakla görevlendirilmiş ama bu girişimden de sonuç alınamamıştır (bk. Gharavi, 1979, s. 108).

aktarılmıştır. Gharavi, İran’da formel anlamda müzik eğitiminin Lemaire’in gelişiyle birlikte başladığını belirtmektedir (Gharavi, 1979, s. 176).

Ekhtiar da okunup yazılabilen bir nota sistemini uygulamaya koymasının O’nun İran müziğine en büyük katkısı olduğunu söylemektedir. Lemaire, bunun yanında, ülkedeki bazı halk dansı ve şarkısı örneklerini piyanoyla çalınabilecek şekilde bestelemiş ve bunlara sözler yazmıştır. Bu şarkıların en ünlüsü, 1883 yılında Paris’te yayınlanan *hümayûn* makamındaki *Avaz et Tesnif Persans* adlı parçadır.¹⁹ Lemaire’in nota sistemini adapte etmesinden sonra, İranlı bir müzisyen girişimi daha ileri bir aşamaya taşımıştır. Öğrencisi, fakat Batı’da da eğitim görmüş olan Mirza Abdullah (ö. 1917), klasik Fars müziğinin tüm melodilerinin toplanması ve tasnif edilmesi işini tamamlamıştır. *Redif* olarak bilinen bu çalışma, *destgâh* makamını oluşturan küçük bölümler olan tüm *gûşe* (ritim) repertuarı dâhil edilerek düzenlenen tertip ve sırayı ifade etmektedir (Shiloah, 1995, s. 96).²⁰

Bastaninezhad ise Lemaire’in katkıları sonucu İran müziğindeki gelişmeleri sekiz alt başlıkta özetlemektedir. Bunlar: i. Batı öğretim metoduyla eğitim yapan ilk müzik okulunun kurulması, ii. Violin gibi daha sonra İran müziğinin değişmezlerinden olan bazı Batı enstrümanlarının popüler hale getirilmesi, iii. İran müziğinin ilk defa Batı notlarıyla yazılması, iv. Müzik teorisi ve pratiği üzerine yayınların Farsça olarak yayınlanması, v. İran’a ait eserlerin bazılarının orkestra ve piyano ile çalınmaya uygun ve uyumlu hale getirilmesi, vi. İranlıların, özellikle ileri gelenlerin, müzikle münasebetlerinin artırılması, vii. İran “çeyrek tonu”nun Batı “yarım adım”ı ile değiştirilmesi, viii. Fransızca müzik terminolojisinin ülke genelinde yaygın hale getirilmesidir (Bastaninezhad, 2014, s. 7–8).

Lemaire’in Darü’l Fünûn’da dikkat çeken icraatlarından biri, müzik bölümünde sekiz seviyeli ve sekiz yılda tamamlanacak bir eğitim programı hazırlaması olmuştur.²¹ 1885 yılına geldiğinde, Tahran’da tamamı Lemaire ve öğrencileri tarafından eğitilmiş on sekiz civarında farklı askeri bando kurulmuştur (Ekhtiar, 2002, s. 56). Ayrıca Saray için bazı özel besteler de yapmıştır. Bunlardan konumuz açısından en önemlileri, bir çeşit Milli Marş olarak bestelediği “*Selâm-ı Şah*” ve *Cülûs* (taç giyme) *Marşı*’dır (Ekhtiar, 2002, s. 59).

19 İranlılar, Lemaire’dan önce geleneksel müziklerini çeşitli melodik referanslar ve ritimlerle (gûşe) yazılı hale getirmişlerdi. Ancak genel kabul görmüş sembolik bir sistemleri yoktu. Klasik ve geleneksel müzik, usta-çırak usulüyle, ezber ve taklit yoluyla aktarılıyordu. Lemaire, İran müziğini ona uygun bir nota sistemi ile tanıştırmıştır (Ekhtiar, 2002, s. 62–63).

20 “Redif” sistemi ve *destgâh* için ayrıca bk. Caton, 1984; Farhat, 2004; Hajarian, 1999; Nettl, 1992; Tala’i, 2000, s. 4–7.

21 Bu program, Paris’teki askeri müzik programı örnek alınarak hazırlanmıştır. Ancak başlangıçta bölümdaki tek öğretmen Lemaire’di. Solfej, akort, kontpuan, piyano ve tüm üflemlerli çalgıları o öğretmekteydi. Daha sonra ise öğrencilerinden Gulam Rıza Salar-ı Muazzez, onun oğlu Nasrullah ve Sultan Hüseyin Han gibileri okulda öğretmenlik yapmaya başlamışlardır. Okuldan mezun olan öğrenciler orduya subay olarak katılmışlardır. Mallah, programın beş ile sekiz yıl arasında değiştiğini tespit etmiş ve öğrencilerin beşinci yılın sonunda askeri müzik diploması aldıklarını, fakat şef olmak ve “albay” rütbesine erişmek isteyenlerin üç yıl daha okuduklarını belirtmiştir (bk. Bastaninezhad, 2014, s. 7–8; Mallah, 1975, s. 106–107). Ayrıca 1885 yılında Lemaire’in yanında öğretmenlik yapmak üzere İran’a gelen Fransız subay Victor Advielle, *La Musique chez les Persans en 1885 (1885 Yılında İranlılar Arasında Müzik)* adında bir eser kaleme almış ve Lemaire’in uyguladığı müfredatın detaylarına yer vermiştir. Bu kaynağa dikkatimizi çeken Ekhtiar’ın çalışmasında da müfredatla ilgili bazı detaylar görülebilir (bk. Ekhtiar, 2002, s. 56–63).

Lemaire'in gelmesinden sonra İran'da temsil anlamında da bazı ilkler yaşanmıştır. Örneğin, 1871 yılında Darü'l Fünûn'un Müdürü ve Milli Eğitim Bakanı Makberü'd Devle tarafından Tahran'daki Avrupalılar için bir konser organize edilmiştir. Bu konsere, Avrupalıların yanında Saray görevlilerin çoğu ve İranlı ileri gelenler davet edilmişlerdir. Konser, etkileşimin artırılması ve uzun kış gecelerinin getirdiği stresten uzaklaşılması için bahane olarak sunulmuştur. Ancak gelirin o yıl İran'da yaşanan kuraklıktan etkilenenlere gönderilmesi, tam da Şah'ın propagandasına hizmet edecek tarzda bir eylemdir.

Yine 1882 Martı'nda, Lemaire yönetiminde öğrencilerinden bazılarının solo performanslar sergilediği bir konser daha icra edilmiştir. Bu konserde, ağırlıklı olarak, *Verdi'nin Rigoletto* ve *La Traviata'sı*, *Bellini'nin La Sonnambula* ve *Norma'sı* ve *Donizetti'nin Lammemoor'u* gibi Avrupa operasından adapte edilmiş enstrümental kompozisyonlar sunulmuştur. Buradan, Şah'ın Batılı bir imaj çizmek istediği ve İran'ı modern bir devlet olarak göstermeye çalıştığı açıkça görülmektedir.

Nasirüddin Şah, iktidarı süresince müziğe ve müzisyenlere bahsedilenlerin dışında başka desteklerde de bulunmuştur. Mesela sosyal meclislerde beğendiği Batılı bir parça çalındığında müzisyenleri ödüllendirmeyi ihmal etmemiştir (Ekhtiar, 2002, s. 59). Öte yandan, hem modernleşme konusunda hem de müziğin gücü hakkında Şah'ın farkındalığını artıran esas olay, 1873 yılında çıktığı ilk resmi Avrupa seyahati olmuştur. Bu seyahatle Batı'daki gelişmeleri yerinde gözlemlene imkânı bulan Şah,²² seyahatten dönerken yanında saray için birkaç tane piyano getirtmiş ve haremdeki kadınlara öğretilmesini istemiştir.²³ Bununla birlikte, müziğin kendisine taziye gösterileri içerisinde daha geniş kullanım alanı bulacağı anıtsal yapı *Tekye-i Devlet*'in yapılması da yine söz konusu seyahatin etkisiyle gerçekleşmiştir.

Taziye Gösterileri ve Müzik

Şiî kültüründe *taziye* gösterileri, en geniş tanımla, Kerbela'da ve diğer başka yer ve zamanlarda Peygamber soyundan gelenlerin başına gelen trajedilerin dramatik biçimde sahnelenmesidir.²⁴ Bu gösteriler, Nasirüddin Şah döneminde o zamana kadar

22 Şah, daha sonra 1878 ve 1889 yıllarında iki kere daha Avrupa seyahatine çıkacaktır. Bununla birlikte, İran, 1858 yılında İstanbul'a ilk daimi elçisini göndermiş ve 1860'lardan itibaren Bombay, Bağdat, Basra, Kahire, Erzurum ve Tiflis'te konsolosluklar açarak, Londra, Paris ve St. Petersburg'a diplomatik temsilciler göndermeye başlamıştır. Bu misyonların görevlileri Şah'a gelişmelerle ilgili raporlar göndermişlerdir. Ancak Şah, 1873'te ilk defa söz konusu gelişmeleri "bizzat" gözlemlene fırsatı elde etmiştir (bk. Mostowfi, 1944, s. 124'ten akt., Marashi, 2008, s. 18-23).

23 İronik biçimde, 1873 yılında piyanolar getirildiğinde Tahran'da neredeyse hiç kimse piyano çalmayı ve akort etmeyi bilmiyordu. Bu durumda, bu işi önce öğrenme, sonra da başkalarına öğretme sorumluluğu ünlü *santür* ustası ve Şah'ın bandosunun seçkin üyesi Muhammed Sadık Han'a (Surürü'l Mülk) verilmiştir. Kısa bir süre sonra, haremdeki kadınlardan bazıları Şah'a özel konser verebilecek hâle gelmişlerdir (bk. Ekhtiar, 2002, s. 58-59); Kaçar döneminde Saray ve haremde müziğe dair (bk. Fatemi, 2005, s. 401-403). Ayrıca bu dönemde Osmanlı haremde de Batı müziğinin etkisi çok büyük olmuştur. Leyla Saz, anılarında bu hususa detaylı olarak değinmiştir. Haremdeki kızlardan bir saz takımı teşkil edildiğini de aktarmıştır (bk. Şair Leyla [Saz] Hanım, 2010, s. 37-52).

24 Türkiye'de taziye üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen And'a göre, bu gösteri İslâm'daki tek drama türü olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte, gösteriler, vatansever ve dinî bir tutku halinde Kaçar dönemi öncesinde de (Safevî döneminde) sunulmuştur. Arjomand, gösterilerin sergilenmesinin Feth Ali Şah (1797-1834) döneminde arttığını, Mottahedeh ise Muhammed Şah döneminde (1834-1848) Rus ve İngiliz elçilerin seyirci olarak gösterilere katılmış olduklarını ifade etmiştir. Muharrem ayı boyunca sunulmakta olan taziye, bugün olduğu gibi XIX. yüzyılda da insanlara Şiîlik ile Sünnilik arasındaki temel kırılmayı hatırlatmıştır. Böylece,

olmadığı şekilde canlılık kazanmışlardır. Gösterilere verilen önem arttıkça müzik de gösteriler sırasında daha etkin kullanılmaya başlamıştır. Sonunda, müziğin yönetimin desteğiyle en etkili kullanıldığı yerlerden biri *taziye* seremonileri olmuştur.²⁵

*Taziye*nin kökenleri, Şîî köy ve şehirlerindeki sıradan insanlar arasında dayanmaktadır. Gösteriler zamanla toplumun üst sınıflarına doğru yayılmış ve son olarak elitler arasında popüler hale gelmiştir. Ancak edebi ve artistik değişimi, Nasirüddin Şah'ın iktidara çıkışından kısa bir süre sonra, yukarıda bahsedilen değişimler sonucu gerçekleşmiştir (Shahidi, 1979, s. 40–41). Shiloah, Kaçarlar döneminde *taziye* gösterilerinden o ana kadar görülmediği boyutlarda faydalandığını ve bu konuda birçok masrafa girildiğini belirtmektedir (Shiloah, 1995, s. 99). Mottahedeh ise; Nasirüddin Şah'a vurgu yaparak, Şah'ın bu gösterilere anlamsızca düşkünlüğüyle bilindiğini aktarmaktadır (Mottahedeh, 2008, s. 66). Bize göre genel olarak Kaçarların ilgisinin, özelde de Nasirüddin Şah'ın düşkünlüğünün, yaşanan değişim sonucu zorunluluktan kaynaklandığı açıktır.

Nasirüddin Şah, çıktığı yurt dışı seyahatlerde modern şehirlerin mekânsal durumlarının sosyal ve politik fonksiyonlar oynadığını fark etmiştir. Söz konusu fonksiyonlar arasında en önemlisi, seremonilerin icrasında kalabalıkların toplanabileceği alanlar tesis edilmesidir. Bu kapsamda, daha ilk yurt dışı seyahatine çıkmadan çok önce, dinî törenler ile *taziye* gibi teatral gösteriler için *tekye-i devlet* adında alanlar kurulmaya başlanmıştır.²⁶ Sadrazam Emir-i Kebir, 1849 yılında birkaç bin kişiyi alabilecek büyüklükte bir tiyatro alanı kurduğunu,²⁷ 1856'da ise Niyâverân'da ilk *tekye-i devlet* "binası" yapılmıştır (And, 2012, s. 218).

Öte yandan Şah, İstanbul ve Kahire temsilciliklerindeki görevliler ile Paris ve diğer bazı Batılı başkentlere giden İranlıların raporlarından etkilenerek, 1867 yılında Tahran'ın şehir planlamasının yeniden yapılmasını istemiş, bunun için Dar'ül Fünûn'da İranlı ve Avrupalı mühendislerden oluşan bir komisyon kurulmasını emretmiştir (Aghaie, 2004, s. 30–46; Gurney, 1992, s. 64). Söz konusu planlama kapsamına, gösteri ve anmalara uygun alanlar dâhil edilmiştir (Marashi, 2008, s. 15–48). Ancak asıl değişiklik, Şah'ın Avrupa seyahati (1873) sonrası gerçekleşmiştir. Şah, seyahati esnasında Londra'daki Albert Hall binasında bir konsere katılmış ve binadan her yönüyle çok etkilenmiştir. Bu etki sonucu, dönüşünde Gülistan Sarayı'nın

Kerbela Savaşı'nda Peygamber soyundan gelen İmamlar'ın takipçileri ile diğer Müslümanlar arasındaki ayrışma tekrar sahneye koyulmuş ve İran tarihi Şîî bir "millet" in tarihi olarak hatırlanmıştır. Mottahedeh, *taziye*nin izleyiciler için modern bir ulusun teorisini ürettiğini ifade etmektedir (bk. And, 2012, s. 93; Arjomand, 1984, s. 240; Mottahedeh, 2008, s. 10, 11, 58, 66, 77; Thaiss, 1972).

25 *Taziye*-müzik ilişkisini bir çeşit kazan-kazan ilişkisi olarak görmek mümkündür. Bu anlamda, gösterilerde müziğe daha fazla yer verilmesiyle *taziye*nin etkisi artmışken, müziğin de gelişimi hızlanmıştır.

26 İran'da *tekye* kelimesi; toplu Şîî yas törenlerinin yapıldığı, şehir içindeki basit bir meydan için veya binlerce izleyiciyi alabilecek ve bizzat bu iş için hazırlanmış binalar için kullanılmıştır. Peterson, kelimenin içeriğinin 1840'lardan itibaren ihtişam arz eder bir hal aldığını ifade etmektedir (bk. Peterson, 1979, s. 64–65).

27 Bununla birlikte, *taziye* metinlerinin değerinin artırılması için ilk faaliyetler de Emir-i Kebir'in sadrazamlığı döneminde yapılmıştır (bk. Mahjub, 1979, s. 148–151). Ayrıca Emir-i Kebir ve reformları hakkında (bk. Ademiyet, 1954; Bolat, 2013; Lorentz, 1971).

yanında benzer bir binanın “sarayın tekyesi” olmak üzere inşa edilmesini istemiştir (Peterson, 1979, s. 68–69). Böylelikle genel bir tabir olan *tekye-i devlet*, inşa edilen simgesel yapının adı haline dönüşmüştür.

Tekye-i Devlet, başlangıçta sadece *taziye* performansları için ve Albert Hall binası model alınarak Tahran Pazarı içerisine yapılmıştır.²⁸ Kaynaklarda modern İran tiyatrosunun başlangıcı olarak gösterilen bu yapıyla birlikte *taziye* gösterileri daha profesyonel biçimde ele alınmaya başlamıştır.²⁹ Sahnenin ve performansın etkisini artırabilmek amacıyla birçok detay düşünülmüş ve seyircinin duygu yoğunluğu en üst düzeye çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, örneğin bir aslanın canlandırılmasında, insana aslan kostümü giydirilmesi gibi bir yöntem yerine sahnede gerçek aslan kullanılmıştır.

Doğal olarak, aynı amaç doğrultusunda müzikten de daha fazla yararlanmanın yolları aranmıştır. Ses ve enstrümanlar yoluyla müziğe yer verilmiş ve oyuncular canlandırdıkları kişiye özgün makam kullanmışlardır. Ayrıca yine kişinin çeşitli ruh hallerine göre değişik makamlara yer verilmiştir. Örneğin, Müslim Taziyesi'nin³⁰ girişinde, İmam, *neva*, Müslim ise *mahûr* makamıyla sözlerini aktarmıştır. Bu gibi yöntemlerle seyirci üzerindeki dramatik etki artırılmak istenmiştir (Shahidi, 1979, s. 43–44).³¹

Metin And, *taziye*enin en önemli öğesinin şiir olduğunu ifade etmekte ve tüm oyuncuların manzum olarak söylediklerini belirtmektedir. Bununla birlikte, gösterilerde, İmam'a karşı olanlar söyleşirlerken düz şiiri kullanmışlar, İmam ve yandaşları (yüceltilen-masum karakterler) ise müzik eşliğinde ve ezgili biçimde konuşmuşlardır (And, 2012, s. 93–94). Bunu müziğin şiire göre kalplere daha dolaysız gitmesiyle açıklamak mümkündür. Müziğin insan ruhu üzerindeki doğrudan etkisi sayesinde seyirciler *vecd* durumuna sokulmak istenmiş, böylece dram daha etkili hale getirilmiştir.

Diğer taraftan, Dar-ül Fünûn askeri bandosu da gösterilerin açılış ve kapanış seremonilerinde kullanılmıştır. Okulun yıllığını inceleyen Ekhtiar, müzik öğrencilerinin 1884 yılında Muharrem ayı boyunca her gün öğleye kadar okulda prova yaptıklarını ve daha sonra *Tekye-i Devlet*'e giderek günbatımına kadar burada performanslar sergilediklerini tespit etmiştir (Ekhtiar, 2002, s. 61–62).

28 Diğer taraftan, *Tekye-i Devlet* Muharrem ayı dışındaki aylarda Saray'ın hayvanat bahçesi olarak da kullanılmıştır. Nasirüddin Şah, Mayıs 1896'da öldürüldükten sonra geçici olarak buraya defnedilmiştir (bk. Ahmad, 1982, s. 37; Marashi, 2008, s. 32–39).

29 *Tekye-i Devlet*'in yapılmasından sonra İran'da Avrupa mimari tarzı ve tiyatro kompleksi şekli görülmeye başlamıştır. Ayrıca gösterilerde Batılı usuller kullanılmıştır (bk. Mahjub, 1979, s. 149. Ayrıca bk. Mammoun, 1979).

30 Oyunların standart bir senaryosu yoktu ve birbirinden farklı metinler değişik zamanlarda sergilenmiştir. Farklı hikâyelerin anlatımına göre çeşitli gösteriler ve buna uygun metinler hazırlanmıştır. Bunlardan bazıları, İmam'ın Şehadeti, Abbas, Ali Ekber, Kasım, Müslim'in Çocukları ve Fasih Aslanı gibi isimlerle sunulmuştur (Shahidi, 1979, s. 43).

31 1884 yılında *Tekye-i Devlet*'te icra edilen *taziye* gösterisinin bir Batılı gözüyle anlatımı için ayrıca (bk. Benjamin, 1887, s. 381–406).

Tüm bunların yanında, müziğin rolünün artmasıyla gösterilerde kullanılan enstrüman çeşitliliği de artmıştır. Dümbelek (timbal), zil, boru, klarnet ve farklı trompet çeşitleri gösterilere dâhil edilmiş ve kahramanın konumuna ve unvanına uygun özel şarkı sözleri yazılmaya başlanmıştır (Shahidi, 1979, s. 43–44). Ayrıca, Nasirüddin Şah döneminde taziyeleri organize eden kişi tarafından farklı bölgelerden müzisyenler toplanmış ve birçok melodi ile yerel makam İran redifine dâhil edilmiştir (During & Mirabdolbaghi, 1991, s. 35).

Sonuç

Müzik, XIX. yüzyıl İrani’nda Şah’ın ve iktidarın imajını belirlemek için kullanılan yöntemlerden biri olmuştur. Ancak bu yalnızca İran’a özgü değildi. Diğer monarşiler için de aynı durum söz konusuydu.³² Örneğin, 1827 yılında İstanbul Taşkılla’da Türk ve Batı müziği olmak üzere iki bölümden oluşacak şekilde Mızıka-i Hümayûn kurulmuştu (Turan, 2004, s. 89). Bunun yanında, yaklaşık yirmi sene Nasirüddin Şah’la (1848-1896) aynı dönemde Osmanlı tahtında bulunan II. Abdülhamid zamanında (1876-1909) İmparatorluk’un imaj tasarımı müziğe önemli bir yer verilmişti. Padişah’ın kızı Ayşe Sultan anılarında babasının Mızıka-i Hümayûn’un orkestra kısmına ne kadar önem verdiği, müzik eğitimi için getirilen İtalyan ve Fransız müzisyenlere ve Şehzade ile Sultanların Batı müziği ve enstrümanlarını kullanma konusunda nasıl eğitildiklerine değinmektedir (Osmanoğlu, 1984, s. 74).³³ Bu ilgi sonucu, Ayşe Sultan ve Şehzade Burhaneddin Efendi zamanının iyi piyanistleri arasında gösterilmişler, hatta Burhaneddin Efendi daha yedi yaşındayken Osmanlı Bahriyesi için bir marş bestelemiş ve hanedanın en iyi piyanisti olarak kabul edilmişti (Güdek & Kılıç, 2016, s. 96). Dolayısıyla, Nasirüddin Şah döneminde görülen bu ve benzeri uygulamaların, Şah’a veya O’nun İran’ına has olmadığı bir kez daha hatırlanmalıdır.

XIX. yüzyıl İran’ında yaşanan, Batı’nın önce askeri sonra da teknolojik ilerlemesiyle karşılaştığında, otoritesini kabul ettirmede zorlanan iktidarların çeşitli araçlara ihtiyaç duymasıyla ilişkilidir. İran yönetimleri -özellikle de yarım asır süren Nasirüddin Şah yönetimi- insanların kalbinin ortak atması ve iktidara olan sadakatin pekiştirilmesi için bazı uygulamalara başvurmuşlardır. Bu vesileyle toplum konsolide edilmeye çalışılmıştır. Ancak, bahsedilen tüm önemli yenilik ve değişikliklere rağmen, Nasiriye dönemi esnasında başlangıçlar ve geçiş dönemi olmaktan öteye gidememiştir. Genel anlamıyla bakıldığında, nihayetinde bu dönemde İran’ın modernleştirilmesi ve reforme edilmesinde ciddi bir aşama kaydedilememiştir. Müzik özelinde ise; İranlı büyük müzisyenlerin çoğu muhafazakâr olarak kalmaya devam etmişlerdir. Kaçar hanedanının son yıllarında bile, önde gelen müzisyenlerin büyük kısmı, geleneksel

32 Aynı dönemde Mısır ve Osmanlı İmparatorluğu’nda müzikle ilgili yapılan değişimlerin bir özeti için (bk. Shiloah, 1995, s. 104–109).

33 Öte yandan bu demek değildir ki Osmanlı Saray erkânı arasında yalnızca Alafranga müzik dinleniyordu. Söz konusu olan imajın sunumu. II. Abdülhamid’in diğer kızı Şadiye Sultan, anılarında, kendisinin Alafranga müziği sevmesine karşın, annesinin Alaturka’yı tercih ettiğini ve kardeşlerinin dairelerinde Alaturka saz ve oyunlar tertip ettiklerini ifade etmiştir (bk. Osmanoğlu, 2012, s. 20).

İran müzik formuna dair mirası sürdürmek ve bunu arkadan gelenlere olduğu gibi devretmek konusunda ısrarcı olmuşlardır (Bastaninezhad, 2014, s. 13). Söz konusu müzisyenler, usta-çırak usulüyle öğrendiklerini aynı usulle aktarmışlardır.

Benzer şekilde, Nasirüddin Şah da müzik zevki de dâhil davranışlarında daha ziyade muhafazakâr eğilimler içerisinde bulunmuştur (Marashi, 2008, s. 35). Modern bir imaj oluşturmaya ve meşrûiyeti artırmaya yönelik dönemindeki tüm pratiklere rağmen; gerçekte siyasi otoritesinin sağlanmasında çoğu zaman muhafazakâr kalmış ve kendisini geleneksel İran monarşisinin taşıyıcısı olarak görmüştür. Dolayısıyla bu yıllarda yapılanlar, kısa vadede Şah'ın amacına hizmet etmiş olsalar bile İran'ın çağı yakalamasına yönelik öncül ama yüzeysel eylemlerden ibaretlerdir. Her anlamda daha radikal uygulamalar, Kaçar iktidarına son veren Rıza Şah Pehlevi (1925-1941) döneminde yürürlüğü sokulmuştur. Bu da daha sonra 1979 İran Devrimi'yle sonuçlanan tepkilerin hazırlayıcısı olmuştur.

Received: February 22, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: June 10, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331329 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

Music as an Instrument of Modernization and Legitimacy in Iran during the Era of Naser ud-Din Shah (1848-1896)

Akın Kiren¹

Abstract

Monarchies of the 19th century needed certain symbols and practices to modernize their societies and solve the issues of legitimacy confronting them. In Iran, these symbols and practices were implemented in a comprehensive and programmed manner during the era of Nasir al-Din Shah (1848-1896), who ruled the country for approximately a half century. To empower his authority in the eyes of society and to integrate the state with the people, the Shah used certain signs and symbols such as flags, anthems, emblems, and medals, in addition to activities such as rituals, celebrations, ceremonies, parades, and commemorations. In this context, music also had a very important function in making and building a new image. The official attitude of the Qajar administrations towards music had changed since the beginning of the 19th century. In works written during those years, authors discussed music and referenced the musicians of the Court. Particularly in the era of Nasir al-Din Shah, however, the Court and notables supported developing music themselves. Nasir al-Din Shah can be said to have taken music under his protection, and his reign is also remembered as the time when Western music entered Iran. Meanwhile, this period also coincides with the time music found a chance to play an active role in Ta'zieh ceremonies.

Keywords

Iran • Nasir al-Din Shah • Music • Legitimization • Modernization • Ta'zieh

¹ Akın Kiren (PhD). Email: akinkiren@gmail.com



In the 19th century, old methods of legitimization in Iran were being threatened by many groups, from the constitutionalists and nationalists to the sectarian movements and the Shi'ite clergy who had become more powerful after gaining independence (Marashi, 2008, p. 35). This situation forced the Iranian administrations to find new means or re-use those founded by other monarchies. On the other hand, the fourth sovereign of the Qajar State (1796-1925), Nasir al-Din Shah (r. 1848-1896), was assassinated on May 1, 1896 during his visit to the Shrine of Shah Abdu'l Azim just outside of Tehran (Marashi, 2008, p. 15). The Shah's meeting with his subjects at the time of the assassination should be evaluated within the scope of an image-making activity.

During Nasir al-Din Shah's reign (1848-1896), certain symbols and practices were implemented in a comprehensive and programmed manner as new tools of legitimization in Iran. The most important reason being the Shah's rule lasting around half of the 19th century at a time when Eastern monarchies directly felt modernity and the effect of the West. Another reason was that, under the influence of reformist statesmen and bureaucrats like Amir Kabir and Sepahsalar, the Shah himself realized his country's situation. Lambton specified that Nasir al-Din Shah probably comprehended better than his predecessors Iran's role in the world and the changes it needed for independence (Lambton, 1988, p. 89).

To empower his authority in the eyes of society and to integrate the state with the people, the Shah used certain signs and symbols such as flags, anthems, emblems, and medals in addition to activities like rituals, celebrations, ceremonies, parades, and commemorations (Sharifi, 2013, p. 31). Mottahedeh (2008, pp. 187, 217–221) described all these commitments as “purifying the nation through representation.” In this context, music also had a very important function in establishing and building the Shah's new image and rule (Mottahedeh, 2008, p. 205).

According to Gharavi, music in Iran hadn't been written down but transmitted aurally until the reign of Nasir al-Din Shah. In this context, music instruction had been a “passing of knowledge and skills from master to pupil.” Iranian society had also ranked musicians low on the social scale. Nevertheless, even religious leaders opposed to musical performances, being aware of their psychological contributions, sanctioned their use for military purposes, weddings, and *ta'zieh* ceremonies (Gharavi, 1979, pp. 105-107).

In the meantime, music has always existed within society. Different belief groups like Armenians, Assyrians, Jews, Zoroastrians, and Ba'hais continue to experience examples of this, particularly in folk music (Shiloah, 1995, p. 154). Additionally, music has survived in the traditional Iranian sport of *zurkhaneh* in public venues, and in Sufi assemblies in private. Yet, Qajar rulers' official attitude towards music changed in the beginning of the 19th century. In works written during those years,

authors discuss music, referencing the musicians in the Court. Particularly during the reign of Nasir al-Din Shah (1848-1896), the Court and notables supported the development of music. Nasir al-Din Shah can be said to have taken music under his protection, and his reign is remembered as the time when Western music entered Iran (Shiloah, 1995, p. 96).

The founding of Dar ul-Funun in 1851 was one of the most important things done for the Iranian educational system in the 19th century. Shortly after opening this school, lessons like painting and music were provided there, and a music department was opened inside the school in 1856. Since then, processes like the standardization of music and music instruction appeared in the country, as it began to become familiar with new methods and to create musical terminology. Moreover, music was accepted and perceived as a science. Textbooks were prepared, and Iranian music was notated using European ordering for the first time in its history (Ekhtiar, 2002).

In the same year as the opening of the music department (1856), a group of French advisors came to Tehran to modernize the Iranian Army. Among the advisors were two musicians, *Bousquet* and his assistant *Rouillon*. They started to teach the students some Western musical pieces. However, these two failed to either teach the students or accomplish the Shah's goal of setting up a military band (Gharavi, 1979, p. 108).

In 1867, the Iranian government requested a professional music instructor from the French government, with whom they had good relations. Thereupon the following year, *Alfred Jean-Baptiste Lemaire* (1842-1909) from the Paris Conservatory went to Tehran. As a result of Lemaire's activities of over forty years in Tehran, his music instructional method and performance-style transformed into a standard model and were transferred to future generations. Gharavi stated that formal music instruction in Iran started with the coming of Lemaire (Gharavi, 1979, p. 176).

Lemaire also composed some special pieces for the Court, the most worthy among them being the "Salam-e Shah," which later became a kind of national anthem and march for enthronement (Ekhtiar, 2002, p. 59). In 1882, Lemaire directed a concert wherein some of his students delivered solo performances and performed predominantly instrumental compositions that had been adapted from European operas such as *Rigoletto* and *La Traviata* by Verdi, *La Sonnambula* and *Norma* by Bellini, and *Lammemoor* by Donizetti. Hence, the Shah clearly wished to make a Western image and strived to present Iran as a modern state (Ekhtiar, 2002, p. 59).

Shiloah (1995, p. 99) remarked that the Qajar period benefitted from the Ta'zieh ceremonies at an unprecedented rate. Additionally, Mottahedeh (2008, p. 66) focused on Nasir al-Din Shah, indicating that he was known for his frivolous addiction to these ceremonies. In parallel with the increasing importance given to Ta'zieh

ceremonies, music also began to be used more effectively in them. Tekyeh Dowlet, a monumental structure where music found a wide range of uses in dramatic plays, was also built in the era of Nasir al-Din Shah. In the end, Ta'zieh became one of the most efficient means for using music through the administration's support (Shahidi, 1979, pp. 40–41). In my opinion, the interest of the Qajars in general and Nasir al-Din Shah in particular in these ceremonies was a natural consequence of necessity after the country's transformation in the 19th century.

On the other hand, despite all the renewals and changes, Nasir al-Din Shah's reign could not go beyond being a period of beginnings and transition. An important step for modernizing and reforming Iran in the end became moot. When the subject is music, furthermore, the greatest musicians of Iran in those days remained conservative. Even at the end of the Qajar period (1796-1925), most of these musicians insisted on preserving the traditional style of Iranian music, handing this down to the upcoming generations.

Kaynakça/References

- Abrahamian, E. (1982). *Iran between two revolutions*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ademiyet, F. (1954). *Amir Kabir and Iran*. Tehran, Iran: Chap-e Piruz.
- Aghaie, K. S. (2004). *The martyrs of Karbala: Shi'i symbols and rituals in modern Iran*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Ahmad, J. A. (1982). *Gharbzadegi (Weststruckness)* (J. Green & A. Alizadeh Trans.). Lexington, KY: Mazda Publishers.
- And, M. (2012). *Ritüelden drama: Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye* [From drama to ritual: Kerbala-Muharrem Ta'ziye]. İstanbul, Turkey: Yapı Kredi Yayınları.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (2nd ed.). London, UK: Verso.
- Ansari, A. M. (2012). *The politics of nationalism in modern Iran*, New York, NY: Cambridge University Press.
- Arjomand, S. A. (1984). *The shadow of God and the hidden imam*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Bastaninezhad, A. (2014). A historical overview of Iranian music pedagogy (1905-2014), *Australian Journal of Music Education*, 2, 5–22.
- Benjamin, S. G. W. (1887). *Persia and Persians*. London, UK: John Murray.
- Bolat, G. (2013). Mîrza Tâki Hân (Emir Kebir) ve reformları [Mirza Taki Han (Amir Kabir) & his reforms]. *Belleten*, 278(77), 151–181.
- Caton, M. (1984). Baha'i influences on Mirza Abdullah, Qajar court musician and master of the Radif. In J. R. Cole & M. Momen (Eds.), *Studies in Babi and Baha'i history* (Vol. 2, pp. 30–64). Los Angeles, CA: Kalimat Press.
- Çelenk, M. (2013). *16-17. yüzyıllarda İran'da Şiiliğin seyri* [The course of the state of Shia in Iran during the 16th and 17th centuries]. Bursa, Turkey: Emin Yayınları.
- Clawson, P., & Rubin, M. (2005). *Eternal Iran: Continuity and chaos*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

- Deringil, S. (2013). *Simgeden millete, II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e devlet ve millet* [From symbol to nation: The state and nation from Abdulhamid II to Mustafa Kemal] (N. Saliha Trans.) İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.
- Deringil, S. (2014). İktidarın sembolleri ve ideoloji: II. Abdülhamid dönemi, 1876-1909 [Symbols of power and ideology: The period of Abdulhamid II 1876-1909]. İstanbul, Turkey: Doğan Kitap.
- During, J. (1992). What is Sufi music? In L. Lewisohn (Ed.), *The legacy of medieval Persian Sufism* (pp. 277–287). London, UK: Khaniqahi Nimatullahi Publications.
- During, J., & Mirabdolbaghi Z. (1991). *The art of Persian music* (A. Manuchehr, Trans.) Washington, DC: Mage Publishers.
- Ekhtiar, M. (2002). Harmony or cacophony: Music instruction at the Dar al-Fonûn. In E. L. Daniel (Ed.), *Society and culture in Qajar Iran: Studies in honor of Hafez Farmayan* (pp. 45–67). Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.
- Farhat, H. (2004). *The Dastgah concept in Persian music*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Farmer, H.G. (1970). *The rise & development of military music*. Freeport, NY: Books for Libraries Press. (Original work published 1912)
- Fatemi, S. (2005). Music, festivity, and gender in Iran from the Qajar to the early Pahlavi period. *Iranian Studies*, 38(3), 399–416.
- Fujitani, T. (1996). *Splendid monarchy: Power and pageantry in modern Japan*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gharavi, G.A.J. (1979). *A description of higher music education in Iran with special training from the reign of Nasser-id-din Shah through the reign of Shah Mohammad Reza Pahlavi* (Doctoral dissertation). North Texas State University, Denton, TX.
- Gluck, C. (1985). *Japan's modern myths: Ideology in the late Meiji period*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Güdek, B., & Kılıç, A. (2016). Muzika-ı Hümayun'dan günümüze klasik Batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi [From the music of Humayun to today: The historical development of classical Western music in Turkey]. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 47, 89–102.
- Gurney, J. (1992). The transformation of Tehran in the later 19th century. In C. Adle & B. Hourcade (Eds.), *Teheran: Capitale Bicentenaire* (pp. 51–71). Paris, FR: French Research Institute in Iran.
- Hajarian, M. (1999). *Ghazal as a determining factor of the structure of the Iranian Dastgah* (Doctoral dissertation). University of Maryland, College Park, MD.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Kamrava, M. (1992). *The political history of modern Iran: From tribalism to theocracy*, Westport, CT: Praeger Publishers.
- Kashani-Sabet, F. (1999). *Shaping the Iranian nation, 1804-1946*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kazemzadeh, F. (2013). *Russia and Britain in Persia: Imperial ambitions in Qajar Iran*. London, UK: I.B. Tauris.
- Keddie, N. R. (1999). *Qajar Iran and the rise of Reza Khan: 1796-1925*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

- Lambton, A. K. S. (1988). *Qajar Persia*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Lewisohn, L. (1997). The sacred music of Islam: Samā' in the Persian Sufi tradition. *The British Journal of Ethnomusicology*, 6, 1–33.
- Lorentz, J. H. (1971). Iran's great reformer of the nineteenth century: An analysis of Amir Kabir's reforms. *Iranian Studies*, 4(2/3), 85–103.
- Mahdavi, S. (2007). Amusements in Qajar Iran. *Iranian Studies*, 40(4), 483–499.
- Mahjub, M.J. (1979). The effect of European theatre and the influence of its theatrical methods upon Ta'ziyeh. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 137–153). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Mallah, H. (1975). *History of military music* (E. Ghraivi, Tran.) Tehran, Iran: Ministry of Culture and Art.
- Mamnoun, P. (1979). Ta'ziyeh from the viewpoint of the Western theatre. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 154–166). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Marashi, A. (2008). *Nationalizing Iran: Culture, power, and the state, 1870-1940*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Mazzaoui, M. (1972). *The origins of the Safavids*. Wiesbaden, Germany: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Mostowfi, A. (1944). *Sharh-e zendegani-ye man*, (Vol. 1-2). Tahran, Iran: Chapkhaneh-ye 'elmi.
- Mottahedeh, N. (2008). *Representing the unrepresentable: Historical images of national reform from the Qajars to the Islamic Republic of Iran*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Nashat, G. (1982). *The origins of modern reform in Iran, 1870-1880*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1992). *The Radif of Persian music: Studies of structure and cultural context in the classical music of Iran*. Champaign, IL: Elephant & Cat.
- Osmanoğlu, A. (1984). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)* [My father Sultan Abdulhamid (My memories)]. İstanbul, Turkey: Selçuk Yayınları.
- Osmanoğlu, Ş. (2012). *Babam Abdülhamid: Saray ve sürgün yılları* [My father Abdulhamid: The palace and exile years]. İstanbul, Turkey: Timaş.
- Peterson, S.R. (1979). The Ta'ziyeh and related arts. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 64–87). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Ramazani, R.K. (1966). *The foreign policy of Iran: A developing nation in world affairs, 1500-1941*. Charlottesville, VA: University of Virginia.
- Saz, L. (2010). *Anılar: 19. yüzyılda saray haremi*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Shahidi, A. (1979). Literary and musical developments in the Ta'ziyeh. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 40–63). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Sharifi, M. (2013). *Imagining Iran: The tragedy of subaltern nationalism*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Shiloah, A. (1995). *Music in the world of Islam: A socio-cultural study*, Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Shiloah, A. (1997). Music and religion in Islam. *Acta Musicologica*, 69(2), 143–155.
- Sümer, F. (1999). *Safevi Devleti'nin kuruluşu ve gelişmesinde Anadolu Türkleri'nin rolü* [The role of Anatolian Turks in the foundation and development of the Safevi State]. Ankara, Turkey: TTK Basımevi.
- Tala'i, D. (2000). *Traditional Persian art music: The Radif of Mirza Abdollah*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

- Thaiss, G. (1972). Religious symbolism and social change: The drama of Husain. In N. R. Keddie (Ed.), *Scholars, Saints and Sufis: Muslim religious institutions in the Middle East since 1500* (pp. 349–366). Berkeley, LA: University of California Press.
- Turan, N. S. (2011). Osmanlı İmparatorluğu'nda gelenek icadı ve müzik [The invention of tradition and music in the Ottoman Empire]. *Evrensel Kültür*, 23(7), 21–24.
- Turan, N.S. (2004). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma ve müzik [Westernization and music in the 19th century Ottoman Empire]. *Bilgi ve Bellek*, 1(1), 87–104.
- Vaziri, M. (2013). *Iran as imagined nation: The construction of national identity*. Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- von Kotzebue, M. (1820). *Narrative of a journey into Persia in the suite of the Imperial Russian Embassy in the year 1817*. Philadelphia, PA: M. Carey & Son.

Ekspresyonizm ve Müzik: 20. Yüzyılın İlk Yarısında II. Viyana Okulu Çevresinde Gelişen “Yeni Müzik” Yaklaşımı ve Müzikal Modernizm

Z. Gülçin Özkişi¹
Yıldız Teknik Üniversitesi

Öz

Modernizm kapsamı altındaki akımlara dâhil olma bilinci, müzikte, diğer sanat disiplinlerinde olduğundan daha az belirgindir. Modernizm üst başlığı altında bulunan akımlar, ortak bir modernizm idealini paylaşmakla beraber, özellikle sanatsal üretim biçimleri ve tavırlarıyla birbirlerinden ayrıldıkları ve müzikten ziyade, plastik sanatlar ve edebiyat merkezli geliştiklerinden, müzikte bu akımların karşılıklarını bulmak ya da besteci ve yapıtlarını bu akımlar çerçevesinde sınıflandırmak (müziğin kendine has soyutlama dili çerçevesinin dışına çıkarak, ona dair yapısal ve biçimsel unsurları edebi ya da diğer disiplinlere ait bir dille açıklamak) diğer sanat disiplinlerinden daha karmaşıktır. Başlangıcından itibaren “soyutlama”ya yönelik bir sanat disiplini olan müziğin, özellikle salt ses ve zaman organizasyonundan ibaret olan çalgısal biçimlerin, sahne performansı dışında az sayıda farklı disiplinlere dair unsur barındırmaları (özellikle edebi metin barındırmamaları, bir diğer deyişle, salt ses ve zaman öğelerinden oluşmaları), bu akımlara dâhil edilmelerini zorlaştırır. Bu ve benzeri kendi özel teknik koşullarından ötürü modernizm, müzikte, diğer sanat akımlarından biraz daha sonra yaşanmaya ve anlaşılmaya başlanmıştır. Ekspresyonizm ve müzik ilişkisi söz konusu olduğundaysa, müzikteki Ekspresyonist öğeleri biçimsel açıdan tanımlamak zor olmakla birlikte, yapıtlarda ortak olan bazı genel ve özel biçimsel özellikler mevcuttur. Dolayısıyla Ekspresyonizmin çeşitli müzik öğelerindeki biçimsel görünümleri üzerine bazı genel gözlemler yapılabilir ve bunlar resim ve edebiyattaki Ekspresyonist özelliklerle de ilgilidir.

Anahtar Kelimeler

Ekspresyonizm • Modernizm • Yeni müzik • On iki ton • II. Viyana Okulu

1 Z. Gülçin Özkişi (Doç. Dr.), Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Davutpaşa Kampüsü, Esenler 34220 İstanbul. Eposta: gulcinozkisi@gmail.com



Modernizm ve Sanat

Modernizmin müzikle ilişkisine geçmeden ve müzikte Ekspresyonist yaklaşımları incelemeden önce, kısaca genel olarak sanatta modernizme değinmek faydalı olacaktır. Sarup, modernizmin yüzyılın dönümünde ortaya çıkan, yakın zamana kadar çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintili olduğunu belirtir ve modernizmin klasisizme karşı bilinçli olarak geliştiğini ekleyerek devama eder: “Adları sıralananlar, çoğunlukla modern diye sınıflandırılırlar: edebiyatta Joyce, Yeats, Proust ve Kafka; şiirde Eliot ve Pound; tiyatrodada Strinberg ve Pirandello; resimde Cezanne, Picasso, Matisse, Dışavurumcu, Fütürist, Dadaist ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Schoenberg ve Berg. ... Modernizmin en temel özellikleri arasında; estetik bir öz bilinç ve düşünömsellik; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütönlöklü kişilik tasarımının Freudcu “yarık” özne üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi (sayılabilir) (Sarup, 1997, s. 188–189). “Modernizm” 1860-1930’lu yıllar arasında giderek artan metalaşmaya karşı sanata sahici bir deneyim alanı sağlamak ve mübadele yasalarına tabi bir meta olarak anında tüketilmekten kaçınmak gibi ütopyen bir işlevi yerine getirmek için başvuruulan sanatsal bir direniş stratejisi olarak kullanılmaktadır (Birkan, 1992, s. 58). Modern yaşamın kültürel alanına damgasını vuran modernizm kendisini en çok sanatlarda hissettirir. Modernist akımların hepsi de geleneksel sanata karşı çıkar ve geleneksel sanata karşıt olan bir takım teknikler üretirler. Modernist yöntem ve teknikler genellikle sanat eserinin formunda ortaya konulur. Ama modernist sanat yalnızca biçimle ilgilenmez, aslında özne, hakikat ve zaman-mekân algısı gibi konuları yorumlayarak bu içeriğe uygun biçimler yaratmaya çalışır (Özen, 2004, s. 3).

Modernist sanatta konu ve içerik çok önem taşır ve bir mesaj iletme kaygısı söz konusudur ancak söz konusu mesaj, sanat yapıtının metninde üst anlam olarak somutlanmış biçimde sunulmaz, aksi hâlde bu politik sanata dönüşür; mesaj, yapıtın “yeni” olan biçiminde sunulmalıdır. Sanat tarihinde modernizm olarak adlandırılan estetik tavırda, kişiselliğin temel dışavurum aracı olarak düşünölen üslup modernist sanatçının topos’udur, ama üslup, öztatmini peşinde koşan narsisist bir benliğin ehlikeyif bir tarzda ifade edilmesi demek değildir modernistlerde (Eagleton, 1986, s. 27). Sanatla hayat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması gibi bir kaygıya modernistlerin hiçbirinde rastlanmaz. Yapıtlarının kolayca tüketilmesini engellemek için yapıtlarının dokusunu yoğunlaştırıp biçimlerini bozar, onları gizemli, içrek nesnelere hâline getirirler. Yapıtlarının sahte olduğunu düşündükleri gerçek hayattan mümkün olduğunca uzak durarak sahicilik kazanmasını amaçlarlar. Bunu yaparken de Biçim’i (bozarak, montaj kullanıp organiklikten uzaklaşarak) ve sanat yaptıkları aracı (romanda dili, müzikte tonal sistemi, resimde figürü) sorunsallaştırır, kesinlikten yoksun, muğlak bir dünyayı eşdeğer bir belirsizlik ve çok-anlamlılıkla yeniden üretir; çoğu kez de biçim oluşturup

bozma, yani sanat yapma uğraşının kendisini kurcalarlar. Özetle, modernizmin ayırıcı özelliklerinden birisi bilinçli (self-reflexive) biçimciliğidir (Lash, 1985’ten akt., Birkan, 1992). Sanatta modernizmin, aslında modernite denen ve aydınlanma düşüncesi ile başlatılan dönem ile pek uyuşmadığı fark edilebilir. Nitekim belirli bir estetik anlayışı olarak modernizm gerçekten, modernitenin tüm dönemi için değil, oldukça yakın bir dönemi için geçerli gözükmektedir (Şaylan, 1999, s. 79–82). Modern sanat seçkinci bir anlayışa dayanır ve modern sanat eserinin karmaşık bir biçimi vardır, bu nedenle algılanması zordur. Modern sanat yapıtı, yaratıcısının yaratım sürecinde oluşturduğu yoğun bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkar, bu nedenle modern sanatı tüketen kişinin de eseri tam olarak algılayıp kavrayabilmesi için ortaya bir çaba koyması gerekir. Ancak bu çabayı ortaya koyabilmek için de, konu üzerinde belli bir bilgisinin olması, yeterli bir eğitim sürecinden geçmiş olması gereklidir. Modern sanat bu nedenle görece daha küçük topluluklara yöneliktir ve seçkincidir (Şaylan, 1999, s. 95).

Adorno, genellikle Marksist bir estetik görüş olan yansıtmacılığa, mimetizme karşıdır. Adorno, “doğru sanat, kendisiyle toplum arasında uygunluk bulunan, dolayısıyla toplumu en iyi yansıtan sanattır” önermesine, bu yansıtmacı kurama karşıdır. Adorno’ya göre, sanat, toplumu kendi içinde, ama kendi tarzında absorbe ederek bulundurur. O, toplumla ilişkisini böyle kurar, toplumu yansıtarak ya da onun sözcüsü olarak değil. Yansıtma ilke olmaktan çıkınca onun yerini yeni bir ilke alır: hakikilik, halislik. Bir sanat eseri ya halis bir eserdir ya da hiçbir şeydir. Halislik kendine özgülük, kendilik demektir. Sanat yapıtının hakikat içeriği, filolojik değil, fakat felsefi bir yorumlama ve eleştiri ile ortaya çıkarılır. Adorno sanatı, “topluma karşı, toplumsal antitez” olarak görür. Sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder, uzlaşmaz fakat eleştirir. Adorno Derrida’nın yapı-bozum (*deconstruction*) kavramını önceler. Gereğesi de Derrida’nınkiyle aşağı yukarı aynıdır, Adorno’nun dili bozmasının nedeni mevcut dilin, onu oluşturan iktidarı onaylayıcı bir tarzda meydana gelmiş olması ve dilin zamanla içeriksizleşmesidir. Bu bağlamda absürt sanatı olumlar ve absürdün bu dünyayı bozmak ve yenisini oluşturmak için araç olduğunu düşünür: “Absürt bu dünyanın düzenini bozmak, tahrip etmek için biricik sanatsal, upuygun biçimdir.” Adorno için sanat yapıtının formu ne kadar toplumsal gerçeklikten farklıysa o kadar politiktir. Örneğin Picasso’nun yapıtlarındaki formların doğanın ve toplumun formlarından farklı oluşu ve bu konudaki modernist ısrarın arkasında yatan budur. Dolayısıyla bu açıdan Marksist estetikçilerin modern sanata yönelttikleri apolitiklik eleştirisi de çok insafsızdır. Adorno bunu kesinlikle kabul etmez, yani modern estetik kesinlikle politiktir. Dolayısıyla bir sanat yapıtının politikliği temasıyla ilgili bir sorun değildir, tamamen biçimiyle ilgilidir (Sanat ve modernizm konusunda Frankfurt Okulu merkezli bu tartışma için bk. Soykan, Dellaloğlu & Keskin, 2003).

Adorno’ya göre bu dünyanın sanat tarafından da dile getirilmesi gereken bir hakikati vardır ve sanat, dünya kötü bir yer olduğu hakikatini dillendirmelidir. Ama

sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile değil formuyla söylemelidir çünkü içeriği ile söylediği zaman sanatın politik propagandaya dönüşme riski vardır. Sanat yapıtı bu eleştiriyi, rahatsız edici olarak yapmalıdır. Bu açıdan modernist sanat, Adorno açısından muhalif bir sanattır. Muhalif bir sanat olarak modernist sanatın olumsuzlayıcı, değilleyici ve rahatsız hissettiren işlevi söz konusudur. Adorno geleneksel sanat eserinin “olumlayıcı” olduğunu söyler; ona göre “olumlayıcı” sanat artık “yanlış”tır; çünkü dünyamız temelde (iyi) düzen içinde değil, aksine kökten kötüdür. Bu nedenle –birazdan ele alacağımız– “yeni” müzik, neredeyse olanaksız olan, tutarlı eserler yaratma talebini karşılar ki bu tutarlılık da en iyi çağdaş müzisyenlerin çok gelişmiş estetik duyarlılıklarını tatmin ederken, eserin estetik niteliklerinin mevcut dünyanın bir olumlaması olduğu yolunda yorumlara ya da duygulanımlara yol açacak herhangi bir araç ya da formun kullanımından kaçınır (Guess, 2003, s. 64). “Yeni” ve hakiki yani olumlayıcı olmayan sanat yapıtı, geleneksel olumlamacı sanat, bu sanatın tüketicileri için çoklukla sanat yapıtı olarak bile tanınmaz: “Günümüzde gerçekten dikkate değer olan yapıtılar, artık yapıtı bile sayılamayanlardır.” (Adorno, 2003, s. 82).

Müzikte Modernizm: II. Viyana ve Frankfurt Okulu

Modernizm ve müzik ilişkisi üzerine sürdürülen tartışmalarda, Frankfurt Okulu ve özelinde Adorno’nun II. Viyana Okulu bestecileriyle –Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern– yakın ilişkisi dikkate değerlidir. Müzikte modernizmin görünürlüğü ya da tasviri de çoğunlukla bu besteciler ve geliştirdikleri On iki ton tekniği (dodecaphony/dizisellik/serializm) ile tanımlanır. II. Viyana Okulu bestecileri, kompozisyonel yönelimleri (geleneksel/tonal örgütlenmeye karşı geliştirdikleri stratejiler –On iki ton ve atonal yönelimleri), politik duruşları ve tarihsel paralellik gibi sebeplerle, Ekspresyonizmle ilişkilendirilirler. Ekspresyonizminin bestecilik dili, kısaca, tonalitenin terk edilmesi ile bestecilerin 1920’lerde on iki ton sistemi gibi formülleri benimsemesiyle tanımlanabilir. Tonal armoni dilini kullanmak yerine, on iki ton sisteminde besteci, hiçbirinin bir değerine hiyerarşisi olmayan kromatik gamın on iki sesinden sabit bir dizi –ya da sıra- oluşturur (Crawford, 1993, s. 80). On iki ton tekniği ve müziği, müzikte modernizmin öncü yönelimlerindedir; çünkü dizisel düşünce, müziğin tüm konvansiyonel niteliklerinin ve tarihsel birikiminin bir anlamda alaşağı edilmesidir. Öte yandan, on iki ton müziği bütünüyle konvansiyonel referansları reddetmez; parçalanacak hedef olarak kendine tonaliteyi/tonal örgütlenmeyi seçer ve öncelikle onunla uğraşır. Diğer konvansiyonel müzik olgularının kimilerinden ise faydalanır; bu bağlamda en kuvvetli referansı ve teknik temeli eski kontrpuan teknikleri, yani 18. yüzyıl ve öncesinin polifonik müziğidir. Bu açıdan bakılınca, avant-garde ve “yeni” bir nitelik taşımakla beraber, bu müzik yazma tekniği bütünlüklü bir reddetme ve görmezden gelme niteliği üzerine kurulmamıştır; temel özü, reddetmekten ziyade, bir tür hesaplaşmadır ve bu anlamda

da kuşkusuz tarihseldir (Özkişi & Dündar, 2016). Adorno, Schönberg’in atonaliteden “sadece birbiriyle ilişkili on iki ses” ile beste yapma yöntemine doğru gelişimini, aydınlanmanın diyalektiğinin bir uğrağı olarak yorumlar. Müzikal malzeme olarak tonalite on dokuzuncu yüzyılın sonunda bir nevi (ikinci) doğaya dönüşmüştür. Atonaliteye geçiş ise müzikal özenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü “zorunlu” bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses tekniğine yerini bırakmıştır. On iki ton müziğinde “malzeme” (yani ikinci “doğa”), kısa bir serbest atonalite süreci ardından bir kez daha özne üzerinde egemen olmuştur. Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkûmdur. On iki ton tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır (Adorno, 2003, s. 83). Adorno’nun *Yeni Müziğin Felsefesi*’ndeki “Ciddi ve estetik anlamda başarılı müzik, yenilikçi ve ilerici” yaklaşımı –ki bu noktada yakın bir Hegel takipçisi olduğu söylenebilir (Geuss, 2003, s. 66) ve tarihsel-estetik bağlamda yeni teknikler üreten “ilerici” müziği, politik bağlamda da “ilerici” olan müzikle özdeşleştirmesi; ilerici ve yenilikçi olmayan müziğiye, estetik anlamda olduğu gibi politik anlamda da gerici bulması önemlidir. Örneğin Schoenberg, Berg ve Webern “ilerici”, gerçek “yeni” müziğin temsilcileri olarak gösterilirken, Igor Stravinsky “neo-klasisizm”in temsilcisi ve muhafazakâr olarak tanımlanır. Adorno’ya göre Schoenberg ile Stravinsky arasında hiçbir uzlaşma mümkün olamaz ve ortak bir hiçbir nokta bulunamaz (Adorno, 2003, s. 87).

Tonalitedeki belirli seslerin mevcut iktidarını reddeden on iki ton tekniği ve atonal uygulamalar, söz konusu ses hiyerarşisini ortadan kaldırmada önemli bir oynar. Bu noktada modernizmin çerçevesi içinde bulunan avangard kavramını ayrı bir yere koymak gereklidir. Çünkü avangard kural yaratma eğiliminde değilken, genel bir çerçeve olan modernizm, avangardın getirdiği ve yaratma ortamına kattığı yeni gereçleri kullanım kurallarını belirler. Gelenekten, birikimden, kısacası kültürel depodan ötede, “yenilikçi olmazdan önceki yepyeni olma hâli, diye de tanımlanabilir belki” (Batur, 1995, s. 24). Modernizm de yenilikçi olma taraftarıdır ancak başladığı noktadan kurallara varma eğilimindedir; ancak bu kurallara gitme durumu, bir tür Klasisizm’e varma anlamında değildir, daha ötede, yeni çağın yeni estetiğinin kuramsallaşma evrelerinde bir sistematik olmak dışında bir ülküsü yoktur. Avangard ve modernist olma durumunda belirebilen ardışıklık, Schoenberg, Berg ve Webern’in atonal dönemlerindeki biraz da el yordamıyla ton olgusunu belirsizleştirme çabasıyla besteledikleri eserlerde ortaya koydukları yeni bulguları daha sonra kurallaştırma gereğini duymaları ve on iki ton tekniğini buldukları yeni ve sınırsız bir ses ortamını dizginlemek, bir düzene yerleştirmek amacıyla sabitlemelerinde görülebilir (Özkişi & Dündar, 2016). Fonksiyonel tonal örgütlenmeyi kırmak adına, atonal uygulamalar yerine ya da yanı sıra, on iki ton tekniğinin geliştirilmesine duyulan ihtiyaçta, konvansiyonel yani tonal ya da modal bir ses örgütlenmesi yoluyla müzik yapma

yönünde öğrenim görmüş, ses dünyası bu doğrultuda biçimlenmiş bireyin (besteci), yapıtı üretirken, ses malzemesini içinde buluna geldiği ve öğrenimini aldığı (bir nevi “edinilmiş akıl”) örgütlenme biçimlerine yönelmesini önlemek de söz konusudur. Böylece, besteciyi, ses örgütlenme sürecinde, tonal ya da modal, kısaca geleneksel bir yönelime “kaymaktan” da kurtaracaktır bu teknik.

20. yüzyıl modernizminin etkisiyle, sanatların, –hepsi olmasa bile en azından önemli bir parçasının– soyutlamaya doğru kayması dikkat çekicidir (Röthel, 1961, s. 32). (Ekspresyonizmin, modernizmin diğer yönelimlerinde olduğu gibi ve onlarla birlikte soyuta olan eğilimi paylaşmasına (ve örneğin İtalyan Fütürizmi ve Rus Konstruktivizmi gibi dinamik ve insanlığı harekete geçirmeye çalışmasına) rağmen, onlar gibi çağdaş yaşamın hızını ve makineleşmesini olumlu biçimde karşılamak ve bir anlamda kutsamak yerine, endişeyle tepki gösterdiği dikkatten kaçmamalıdır.) Ekspresyonizm, daha çok nesneden soyuta geçişi oluşturan duygusal safhadır. Bu olgu en rahat görsel sanatlarda algılanır: Kandinsky’nin Ekspresyonist resimlerinde dağ imgeleri zamanla koruyucu ve çok büyük üçgen şeklini alır; bir ağaç ya da bir kilise kulesi güçlü bir şekilde tinsel, dikey vurgu olarak ifade edilir; insanlar yalvaran, bükük ve motivik öğeler hâline gelir; at ve binici lirik bir yaya indirgenir ve böylece soyutlama geliştirilir (Behr, Fanning & Jarman, 1993, s. 165). Ancak müzik, en başından soyutlamaya dayandığından, böylesi net, edebi olarak betimlenebilen örnekler sunabilmek, bir müzik metni/müzikal kompozisyon için (özellikle de çalgısal formlar söz konusu olduğunda) zordur. Bunun yerine, bestecinin politik duruşu, müzikal dinamiklerin yeni ve alışılmadık kullanımlarından kaynaklanan rahatsız edicilik; tonalitenin yerine konulmak üzere geliştirilen yeni kompozisyonel teknikler dikkate alınır. Empresyonizmde, sık sık askıda bırakılmasına ya da yetersiz olmasına karşın tonalite her zaman yadsınmaz, oysa tutarlı biçimde tonal olmayan Ekspresyonizm, geleneğin ses malzemesi bakımından reddi noktasında önemli bir fark taşır. Fransız Empresyonist müziğinde, disonans içinde olmakla beraber (Debussy’nin Pelleas et Melisande’sindeki gibi) şeffaf dokuların yumuşattığı armonik bir buluş söz konusudur; oysa Ekspresyonizmde ağır, yoğun dokular, genellikle yüksek dinamikler ve dinamik alandaki aşırı zıtlıklar vardır (Özkişi & Dündar, 2016) ve Ekspresyonist müzikte yoğunluk ve gürlük belirleyici unsurlardandır. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi ortadan kalkmıştır; hem biçim hem de armoni birer bireysel mücadele konuları hâline gelmiştir. Tüm bu farklılıklarla birlikte, Schoenberg’in Style and Idea’sında işaret ettiği gibi, ortaya koyduğu tonal tutarsızlık açısından Empresyonizmin, Ekspresyonizmi mümkün kılmaya yardımcı olduğu ve Ekspresyonizmin karakteristik bir özelliği olan “uyumsuzluğun özgür bırakılmasını” kolaylaştırdığı da unutmamalıdır.

Erken yirminci yüzyıl modernizminin pek çok akımı köklerini primitif kültürlerde ararken, Ekspresyonizm, malzemelerini ele almak için teknik ya da mantıklı süreçler yerine psikolojik dürtülere dayandırması ile de özgündür. Yüzeysel taklitler daha derin olan anlamı araştırma ihtiyaçlarına cevap vermediğinden, gerçekçiliği ve

doğacılığı da reddetmişlerdir (Crawford, 1993, s. 80). Ekspresyonizmde hümanizme karşı var olan eğilim, tartma, test etme, eşitleme, formüle dökme gibi mantıksal işlemleri reddeder; onun yerine bireyin biçim ve tutarlılık üzerine bilinçsiz ve sezgisel anlayışındaki bütünlüğe inanır. Oysa bahsi geçen ve reddedilen uygulamaların büyük kısmını kapsayan “yeni” müzik, özellikle de iki ton ve sonrasında gelen total serializm, çok sıkı bir müzikal örgütlenmeyi koşutlar ve yapıtı olabildiğince kapalı (performans sanatlarının -her yeni icrada- değişim unsurunu resim, heykel gibi diğer klasik sanatlardan daha fazla barındırması, yani yapıtın açıklığının her zaman baki olması –manyetik banta kaydedilerek kapatılmış yapıtları değil, canlı performans dayananları göz önünde bulundurmak kaydıyla) kılmaya çalışır. Ancak on iki ton ve total serializmdeki, Ekspresyonizmin doğasına pek de uygun düşmeyen bu önceden belirlenmişlik, sıkı örgütlenme ve –olabildiğince– kapalılıkla birlikte, tonalitedeki belirli seslerin diğerlerine hiyerarşisine başkaldırı ve geleneğin radikal biçimde reddi ile net bir iktidar karşıtlığı söz konusudur. Bu açıdan Ekspresyonizm, müzikli sahne yapıtlarında (örneğin müzik tiyatrosu ve operada dekor, kostüm, ışık, karakterler, libretto gibi ek unsurlardan ötürü) salt müzikal –özellikle edebi metin içermeyen, çalgısal– türlere oranla, daha belirgin biçimde gözlenebilir.

Otoriteye –ya da geleneğe– karşı isyan, yabancılaşma ve kaygı, Ekspresyonizmi meydana getiren önemli unsurlardandır. Hızlı sanayileşme, kentleşme ve gittikçe hızlanan teknolojik gelişmelerle birlikte insan ruhu, duyguları ve hayal gücünün taleplerinin göz ardı edildiğini ve maddeci değerler uğruna bastırıldığını düşünen Ekspresyonist sanatçılar, temelde bu konulara odaklanırlar ve sosyalist tandanslıdırlar. Bir bankadaki muhasebecilik işinden müzik hayatını devam ettirmek için istifa eden Schoenberg’in, çok az gelir getirmesine rağmen 1895-1900 yılları arasında Viyana yakınlarında işçilerin oluşturduğu müzik gruplarında şef olarak çalışmış olması; 1910’da Schoenberg, Webern ve Berg’in müdür yardımcısı olacağı Viyana’da bir halk konservatuari açmayı ayrıntılarıyla planlaması; Habsburg rejiminin 1918’deki çöküşünün ardından Avusturya Sosyalist Demokrat Partisi’nin Anton Webern’i Viyana yakınlarındaki Mödling’de kurulmuş amatör bir erkek müzik grubunun şefi olarak ataması ve Webern’in bu işi severek yapması gibi nedenlerle söz konusu besteciler sosyalist düşünceye yakın bulunarak, ideolojik açıdan da Ekspresyonist olarak tanımlanırlar.

II. Viyana Okulu bestecileri –diğer Ekspresyonistler gibi, psikanaliz sembol ve yöntemlerini kullanmış, Freud’un teorileri ve psikanalizle yapıtlarında bağlar kurmuşlardır. Cinsiyetler arasındaki ilişkilere dair sıkıntılar ve kadın psikolojisi ve cinselliği üzerine düşünölmeye ve bu konular sanat yapıtlarına dâhil edilmeye başlanmıştır. Schoenberg’in Erwartung’u, Berg’in Wozzeck’i ve Lulu’su gibi birçok opera, cinsiyete karşı yeni yaklaşımlar geliştirmeye önem vermişlerdir. Wilhelm Worringer’a göre tedirginlik ve korku zamanlarında insan, dış dünyanın başlıca korkularını ve sorunlu olgularını kontrol etmek ve onların üstesinden gelmek için

sanatsal üretiminde duygusal çarpıklıklara ve sonrasında da soyutlamalara başvurur: Bu tip bir yaratma, aklın müdahalesi olmaksızın içgüdüsel gereklilik içerir ve insanın dıştaki karışıklıktan kalamı bulabilmesinin tek yoludur (Worringer, 1953, s. 47). Sanatın yeni dili, izleyicisini etkin katılım sağlayacak kadar sarsmalıdır çünkü sanatçı dünyanın bir aksinden ziyade bir harekete geçiricidir, böyle bir tinsel enerji boşalmasının abartılı mimiklere ve garip olanı çevreleyen doğal görüntülerin çarpıtılmasına yol açması mümkündür. Çarpıtma ve gariplik, anlamı yoğun bir şekilde hissedilmesine rağmen gizli kalması gereken psikolojik hâllerin anlatılmasında önemli bir rol oynar.

Ekspresyonizm 19. yüzyıl programlı müzik yöneliminin sonunu işaret eder: Ekspresyonist müziğin kişisel ve psikolojik içeriği için lineer bir program ya da bir anlatıcı gereği yoktur. Ekspresyonistler, geleneksel biçimsel kısıtlamalarını sorgularlar ancak bu Ekspresyonist müziğin kesin bir şekilde biçimden yoksun olması anlamına gelmez. Biçim geleneksel normlara uygun düşmek ve analitik olarak çözümlenebilmek zorunda değildir: Schoenberg kişinin “biçimi hissetme” durumundan söz eder; bu da bireyin “teorileri bir kenara bırakıp kendini hayal gücüne bırakmasına” izin verir (Schoenberg, 1911, s. 105). Schoenberg’in tahmin edilemeyen ve sürekli değişen biçimleri, Freud’un hipnotizmanın daha önceki prosedürlerini değiştirmek için psikanalizde kullandığı serbest ilişkiye benzer. Müzikal melodide keskin yön kaymaları, geniş aralıklar ve hız aşırılıkları yoluyla gerçekleştirilen gerilim, Die Brücke sanatçıların tahta basmakalıpları ve resimlerdeki keskin ve çıkıntılı çizgilerle yansıtılana benzer modern bir huzursuzluk veya yabancılaşma etkisi yaratır. İçsel yaşamda denge eksikliği ve tutarsızlık söz konusu olduğundan, melodik, ritmik ve diğer unsurlarda –sahne, kostüm, dekor gibi - simetriden kaçınılır. Aynı şekilde edebi tekrar ve periyodik yapı da zamanın ruhunu yansıtmadığı için reddedilir. Schoenberg bu asimetrik melodik biçimi “müzikal nesir” (*musical prose*) olarak adlandırır. Kontrapuan ve eş zamanlılığın ekspresyonizmin özelliklerinden olduğu düşünülür: Kontrapuntal yazı, besteciye aynı anda çok ve çeşitli bilinç seviyelerini ifade etme olanağı sunar. Schoenberg ve Berg’in eserlerindeki kontrapuntal tabakalaşma sıklıkla psikolojik tabakalaşmayı temsil eder (Crawford, 1993, s. 80). Ekspresyonist ya da büyük çerçevede modernist “yeni müzikte” tonalitenin ve fonksiyonel armonik örgütlenmenin terk edildiği kompozisyonlar, parçalı yapılarından da kaynaklanan sebeplerden ötürü, gelişimi zor ve bu nedenle kısa yapıtlardır. Bu atematik yapı ve müzikal tekrarsızlık, uzun müzikal anlatımları imkânsızlaştırır (Webern, 1963, s. 55). Bu kısa soluklu yapıtların kavramsal çerçevesi ise, gelişen teknoloji ve kentleşme ile gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi ve hayatın eskisinden çok daha hızlı akması dolayısıyla müzikal tüketim pratiklerinin benzer oranda değişmesiyle de açıklanabilir.

Ekspresyonist müzikte ritim, modern yaşamın hem içsel hem de dışsal süreksizliğini yansıtan, beklenmedik asimetri ile nitelenir. Eserlerinde saplantı derecesinde tekrar edilen ritmik motifler, motorik ritimler, gerilim yaratmanın yanı sıra biçimi de etkiler (özellikle forma/biçime dair “kesit” ögesi bakımından). Ekspresyonist olarak anılan bestecilerin

yapıtlarında, eş zamanlılığa ulaşma ihtiyacının yoğun dokulara yol açmasına karşın, geç 19. yüzyıl müziğinin özelliği olan melodik ve armonik dolgu, burada söz konusu değildir. Süslemelerin kullanılmaması, Ekspresyonizmin ilk yılları boyunca (Schoenberg’in de arkadaşı olan) Viyanalı mimar Adolf Loos’un işaret ettiği yeni işlevsel sadeliğe tekabül eder. Müzikal doku fazlasıyla kopuk olabilir, çünkü tahmin edilemeyen duygusal dürtüler sıklıkla sessel (özellikle motifler ve dizileri) ve ritmik değişikliklere neden olur.

Yeni çalgısal tekniklerin (flutter-tongue –flütte dilin titreşimiyle oluşturulan ses efekti–, glisando, yay tahtasıyla ve köprü eşliğinde ses üretme gibi) kapsamlı kullanımı da dikkat çekici bir yeniliktir. Tonal ustalık Ekspresyonist müzik için artık bir hedef olmasa da “tını” (konvansiyonel tabirle, renk) Ekspresyonist araçlar için son derece önemlidir. Yeni akustik efektler, bu uygulamaları transandantal bir alan içine genişletir (Crawford, 1993, s. 18). İnsan sesinin tekrar vurgulanması ve özellikle Sprechstimme gibi yeni vokal tekniklerin geliştirilmesi, Ekspresyonist bestecilerin hümanist kaygıları göz önünde bulundurulduğunda gayet anlaşılırdır (Dunsby, 1992, s. 6). Yeni vokal tekniklerin tınısal olasılıkları zenginleştirmesinin yanı sıra, dinleyiciyle şok edici derecede doğrudan iletişim sağlayan, konuşmayla şarkı söyleme arasında bir yerde duran Sprechstimme de dönemin en önemli uygulamalarındandır ve opera türünün sürekliliğinde önemli yere sahiptir. Operanın bütüncül bir sanat yapısı (*gesamtkunstwerk*) olup, müzikle çeşitli sanat disiplinlerini de barındırıyor olması, opera ve modernizm ilişkisinin kurulmasını ve modernist unsurların ele alınmasını (diğer salt müzikal biçim ve türlere oranla) kolaylaştırır. Özellikle edebi metne (libretto) sahip olmasına karşın, modernizme ilişkin tartışmalarda operadan nadiren söz edilmesi ve böyle bir tartışmanın yeterince oluşmaması dikkat çekicidir. Bu durum, büyük ölçüde, modernizmin, sanatta “yeni” biçimsel ve kavramsal oluşumları önermesi fakat operanın piyasa koşullarına, mesleki yapılara ve kurumlara sıkı sıkıya bağımlı olması nedeniyle köklü biçimsel yeniliklere diğer sanatsal ve kültürel biçimlerden daha dirençli olmasından kaynaklanır. Ayrıca opera sanatının geleneğinden taşıdığı ve modernizmle birlikte bile bağlarını çok fazla seyriltemediği Avrupa aristokrasisi ve burjuvazisiyle ilişkisi de bu noktada önemli bir diğer sebeptir: Geleneksel opera dinleyicisinin büyük kısmını bu sınıflara mensup kişiler oluşturma gelmiştir ve bu kitlenin, opera sanatındaki yenilik arayışlarına ve “yeni” operalara sıcak bakmayacağı düşüncesi hüküm sürer; böylece kurum olarak opera, finansal bakımdan bağımlı olduğu söz konusu tüketiciye ihtiyaç duyar. Tüm bu sebeplerle birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısına dek müzik kuramcıları ve operacıların, operanın, modernist sanat akımları altında yer bulmasını, diğer sanat disiplinlerine mensup sanatçı ve kuramcılardan daha az tercih ettiği görülür. Fakat zamanla operanın, sadece müzik disiplinini değil, aynı zamanda modernizm tartışmasının, bağlı oldukları akademik çevrelerce yapıla geldiği mimari, plastik sanatlar ve edebiyatı da bünyesinde barındıran “bütüncül” bir tür olmasının fark edilmesi ve 20. yüzyılla birlikte opera sanatında, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi biçimsel ve kavramsal açıdan yeni

ve önemli değişiklikler meydana gelmesiyle, opera ve modernizm tartışmaları da yeni bir boyut kazanır. Operaya modernizm çerçevesinden bakmak, 20. yüzyıl ve sonrası operaların toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamları içerisinde, tüm gönderme ve alt metinlerinin doğru biçimde okunmasının yanı sıra, yeni tartışmalara imkân vermesi ve böylece opera türünün devamlılığını sağlaması bakımından da önem taşır.

Sıklıkla Romantizmin en son ve aşırı hâli olarak görülebilse de 20. yüzyılın doğa ve toplumsal değerlerden sancılı kopuşlarını yansıtan Ekspresyonizm, kuşkusuz erken modernizmin bir parçasıdır (Crawford, 1993, s. 21). Romantik sanatçı içsel hayatın en güzel dakikaları üzerinde yoğunlaşmışken, Ekspresyonist sanatçı onun daha çok çirkin ve rahatsız edici yüzünü doğruca ifade etme zorunluluğu altında hisseder. Romantik besteciler müzikal formu ve tonal armoninin sınırlarını genişletmiştir, buna karşın Ekspresyonistler, geleneksel (genellikle burjuvaziye ait bir yaşam dilidir kastedilen) bir yaşam dilini temsil eden bu uzlaşmacı ve olumlayıcı kavramları param parça etme eğilimindedirler. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi ortadan kalkmıştır; hem biçim hem de armoni birer bireysel mücadele konuları hâline gelmiştir. Pek çok yönden Ekspresyonizm bir biçimden ziyade bir tutum gibi görünüyor. Adorno'nun (2002, s. 619) Ekspresyonist müzik tartışmasındaki ifadesi bu noktada dikkate değer: “*Ausdrucksmusik* kavramını ya da günümüzde çok belirsizce uygulanan ekspresyonist müziği eleştirmek gerekir. Belli bir müziğin psikolojik olup olmadığına, bir şeyler ifade edip etmediğine bakılarak karar verilmez. ... ekspresyonist değil denilebilecek çok az müzik vardır.”

Received: March 22, 2017

Revision received: May 24, 2017

Accepted: June 10, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331331 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

Expressionism and Music: A “New Music” Approach and Musical Modernism in the First Half of the 20th Century around the Second Viennese School

Z. Gülçin Özkişi¹
Yıldız Teknik Üniversitesi

Abstract

Consciousness, which is included in trends under the scope of modernism, is less prominent in music than in other art disciplines. Either finding the trends under the heading of modernism, together with the common ideal of modernism, first by what distinguishes them from one another in terms of their artistic forms of production and attitudes and to an excessive degree through music as well as the plastic arts and literature-based developments, or classifying composers and their works in the framework of these trends (explaining the literary of structural and stylistic elements related to it or through a language that belongs to other disciplines by escaping the environment of music's own distinctly abstract language) is more complex than in other art disciplines. Since its beginning as an art discipline directed towards “abstraction”, music's housing of the element related to a small number of different disciplines apart from stage performance and in particular its instrumental forms that consist of pure sound and time (in that it doesn't particularly contain literary text; i.e., it consists of only rhythm and sound elements), has made it difficult for these trends to be included. Because of this and similar special-to-itself technical conditions, modernism in music began to be experienced and understood a little later than in other artistic trends. And when the subject is the relationship of Expressionism and music, together with the difficulty of describing Expressionist elements in terms of form, some general and special stylistic qualities with common structures become available. As such, some general observations can be made regarding Expressionism's stylistic appearances in a variety of musical elements, and these also relate to the Expressionist features in paintings and literature.

Keywords

Expressionism • Modernism • New music • 12-tone scale • The Second Viennese School

1 Z. Gülçin Özkişi (Assoc. Prof.), Department of Music and Performing Arts, Faculty of Art and Design, Yıldız Technical University, Davutpaşa Campus, Esenler, Istanbul 34220 Turkey. Email: gulcinozkisi@gmail.com



In debates on modernism and music, the affinity between the Frankfurt School (especially T. Adorno) and the composers of the Second Viennese School (Arnold Schoenberg, Alban Berg, and Anton Webern) is remarkable. Modernism in music has often been described by these composers through their 12-tone techniques (dodecaphonic serialism). The Second Viennese School composers are associated with Expressionism for reasons such as their compositional orientations (i.e., the strategies they've developed towards traditional/tonal organization), political stances, and historical parallelisms. Generally, expressionism in music can be defined through the abandonment of tonal organization in the 1920s.

The 12-tone technique is at the forefront of modernism in music because its serialism is a subset of all the conventional qualities and historical accumulations of music. On the other hand, 12-tone music does not entirely reject conventional references; it has chosen tonality and tonal organization to be the target first dismembered and dealt with. Twelve-tone techniques and atonal applications reject the hierarchical tonal relations of sounds. That disciplines in the arts usually turn towards abstractions through the influence of 20th-century modernism is remarkable. The emotional phase constituting the transition from object to abstract can be described as Expressionism. This phenomenon is perceived most comfortably in the visual arts. However, as music has been based on abstraction from its very beginning, presenting such clear, literary illustrations is difficult for musical compositions, especially when mentioning instrumental forms. Instead, factors should be considered such as the composer's political stance, the uproar caused by using new and unusual musical dynamics, and the innovative compositional techniques that have been developed to replace tonality.

Alienation, anxiety, and rebellion against tradition and power are important elements in Expressionism. Like other Expressionists, the composers of the Second Viennese School have used the symbols and methods of psychoanalysis, establishing links between their works with Freud's theories and psychoanalyses. Concerns about the relationship of gender with women's psychology and sexuality have begun being considered, and these issues are then included in artwork. Many operas such as Schoenberg's *Erwartung* and Berg's *Wozzeck* and *Lulu* have been committed to developing new approaches to gender. Expressionism points to the end of the 19th century's tendency toward pre-planned music. No need exists for a program or conductor in the personal and psychological content of expressionist music. Expressionists question traditional formal constraints, but this does not mean that Expressionist Music is completely lacking in form. Its form does not have to conform to traditional norms or be analytically "solvable." Schoenberg's unpredictable and ever-changing forms have been likened to Freud's free association in psychoanalysis and how it had changed the previous procedures of hypnosis. Long intervals and tempo in music create a contemporary unrest or alienation effect. Because of the lack of equilibrium or consistency in the internal movement, symmetry is avoided in melody, rhythm, and other elements such as costume and decor. Likewise lyrical repetition and rhythmic structure are rejected because they do not reflect

the spirit of time. Schoenberg calls this asymmetrical melodic form “musical prose.” Counterpoint and concurrency are considered as features of expression. Contrapuntal compositions offer the possibility of expressing many levels of consciousness within the same composition. In expressionist or modernist new music, compositions are short pieces due to their fragmented constructions. This athenatic structure and musical irregularity make it difficult to establish long-standing musical structures. The conceptual framework of these short-lived works can be explained through changes in technology, urbanization, and the evolving and accelerating practices of everyday life. The rhythm in expressionist music is characterized by unexpected asymmetry, reflecting both the internal and external discontinuity of modern life. In addition to expressionists’ creation of rhythmic motifs, motoric rhythms, and tension in obsessively deceptive works, they also affect the form, especially in terms of the form’s “sections.” Repeated rhythmic motifs and motor rhythms in expressionists’ works influence the form as well as create tension, especially in the context of a form’s section. In the works of expressionist composers, the need to achieve synchrony leads to the formation of dense textures. Musical ornamentations are not used, and this tendency resembles the functional simplicity in modern architecture. The music’s texture may be excessively disconnected, as unpredictable emotional upsets often cause vocal and rhythmic changes. The comprehensive use of new instrumental techniques has also been a remarkable innovation. The re-emphasis of the human voice and development of new vocal techniques, especially *Sprechstimme*, become clear when one considers the humanist concerns of Expressionist composers. *Sprechstimme*, standing somewhere between singing and talking, is also one of the most important applications of the era and has an important place in the continuity of the genre of opera. The fact that opera is a holistic work of art (*Gesamtkunstwerk*), as well as being music and a variety of artistic disciplines, makes relating opera to expressionism and modernism easier. In discussions on opera, even with its particularly lyrical libretto, the fact that modernism has rarely been mentioned and such discussions occur insufficiently is worth mentioning. This is largely because opera, being heavily dependent on market conditions, professional structures, and institutions, is more resistant to radical formal innovations than other artistic and cultural forms. In addition, the connection opera carries within its traditions to the European aristocracy and bourgeoisie, which even modernism has been unable to dilute much, is another important factor on this point. Looking at the opera from the framework of modernism is important not only to properly read all the references and sub-texts within the social, political, and cultural contexts of the 20th-century and post-20th century opera, but also for being able to open new discussions on opera and thus the opportunity for its continuance. Although Expressionism has often been seen as the final extreme form of Romanticism, Expressionism is a part of early Modernism, which reflects the painful breaks from nature and the social values of the 20th century.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (2003). *Philosophy of modern music*. London, UK: Athlone Press.
- Adorno, T. W., Leppert, R. D., & Gillespie, S. H. (2002). *Essays on music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Batur, E. (Ed.). (1997). *Modernizmin serüveni: Bir temel metinler seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Behr, S., Fanning, D., & Jarman, D. (1993). *Expressionism reassessed*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Crawford, J. C., & Crawford, D. L. (1993). *Expressionism in twentieth-century music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Dunsby, J. (1992). *Schoenberg, Pierrot lunaire*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Eagleton, T. (1986). *Against the grain essays 1975-1985*. London, UK: Verso.
- Geuss, R. (2003). Adorno ve Berg (B. O. Doğan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 36, 281–298.
- Özen, Z. (2004). *Sinema ve modernizm* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Özkişi, Z. G. & Dündar, E. (2016). Farklı modernist eğilimler: Empresyonist ve ekspresyonist yaklaşımlar çerçevesinde müzik ve modernizm. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), <http://dx.doi.org/10.17494/ogusbd.87504>
- Roethel, H. K. (1961). *Kandinsky: The road to abstraction, Blaue Reiter, Sergi Kataloğu*. London, UK: Marlborough.
- Sarup, M. (1997). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. Ankara: Ark Yayınları.
- Schoenberg, A., Kandinsky, W., Hahl-Fontaine, J., & Crawford, J. C. (1984). *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, pictures, and documents*. London, UK: Faber & Faber.
- Soykan, Ö. N., Keskin, F. & Dellaloğlu, B. F. (2003). Adorno ve yapıtı. *Cogito*, 36, 37–64.
- Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.
- Tuncay, B. (1992). Modernlik olarak sosyalizm ve postmodernizm. *Birikim*, 34, 57–64. <http://dx.doi.org/10.1501/0001594>
- Webern, A. (1963). *The path to the new music*. London, UK: Universal.
- Worringer, W. (1953). *Abstraction and empathy*. New York, NY: International Universities Press.

Türkiye’de Hekimlere Yönelik Şiddet: Bir Temellendirilmiş Kuram Analizi*

Günnur Ertong Attar¹
Mersin Üniversitesi

Öz

Bu çalışmanın temel amacı, Türkiye’de son yıllarda yoğun olarak şiddete uğrayan hekimlerin şiddete yönelik tutum ve davranışlarını; şiddetin nedenlerini nasıl ortaya koyduklarını keşfetmektir. Bu amaca ulaşabilmek için sosyal bilimler literatüründen farklı şiddet yaklaşımlarını sağlık alanında derinleştirilmesi ve sağlık alanında yaşanan şiddetin sosyolojik olası nedenlerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Araştırmanın temel problemi, hekimler tarafından hastanelerde sunulan hizmetlerin şiddete uğrama korkusu ile tam anlamıyla yerine getirilememesi durumu ve bu durumun gittikçe genişleyen alanlarda yaşanması ihtimalidir. Çalışmada Ankara ve Düzce kentlerindeki kamu hastaneleri ve özel hastanelerde görev yapan 18 hekim ile görüşülmüştür. Görüşme metinleri temellendirilmiş kuramın ilkeleri esas alınarak analize tabi tutulmuştur. Hizmet kalitesi, hekimin hastalara ayırmak zorunda kaldığı zaman, şiddete uğrama ve memnuniyet farklılığı esasında karşılaştırmalara dayanan araştırma bulguları, hekimlerin memnuniyetsizlik, gerilim ve gerginliklerinin sunulan hizmet kalitesini etkilediğini; hekimlerin hasta ile karşılaşma sürecini şiddete uğramadan en az zararla atlatma ya da tamamlamak esasında yürütüldüğünü ortaya koymuştur. Çalışmanın sonucunda, Türkiye’de sağlık alanında hasta-hekim ilişkisinde yaşanan şiddetin odak noktasının sağlıkta dönüşümün getirdiği olumsuzlukların olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yine bu araştırma kapsamında Türkiye’de sağlık politikalarının eleştirel değerlendirilmesi yapılarak bazı önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Sağlıkta dönüşüm • Şiddet • Nitel araştırma • Temellendirilmiş kuram • Hekim bakış açısı

* Bu makalenin, yaptığımız tartışmalarla şekillendiği, Ankara Üniversitesi DTCF Sosyoloji Bölümü Söylem Analizi dersi kapsamında gerçekleşen ve saha verilerini kullandığım “Sağlık Çalışanlarına Yönelik Şiddet” çalışmasını yürüten başta Prof. Dr. Aytül Kasapoğlu’na ve sahada verileri toplayan Nuri Can Akın, Esra Balcı, Enes Dursun, Günce Güner, Zelal Karataş, Songül Öndül, Öner Özcan, İsmail Şahin, Onur Ali Taşkın’a teşekkür ediyorum.

1 Günnur Ertong Attar (Yrd. Doç. Dr.), Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Çiftlikköy Kampüsü, Yenişehir 33343 Mersin. Eposta: gunnurerlong@mersin.edu.tr



Şiddet, insanların farklı biçimlerde (bedensel/fiziksel, sözlü, sembolik, cinsel, vb.) deneyimledikleri bir olgu ve disiplinler-arası boyutları olan bir sorunsal olup, günlük hayat deneyiminin ve toplumsal değişimin sosyolojik analizinde gittikçe daha fazla öne çıkmaktadır (Walby, 2013). *JSTOR* arşivinde taranan sosyoloji dergileri ele alındığında, 1917-2016 yılları arasındaki yaklaşık yüz yıllık dönemde yayınlanan ve başlığında şiddet kavramını içeren özgün makalelerin yarısına yakını, son 16 yıllık dönemde (2000-2016 arasında) kaleme alınmıştır. Bu şiddet olgusunun sosyal bilimcilerin gündeminde olduğunun en çarpıcı görünümünden birisi olarak kabul edilebilir. Keza, Uluslararası Sosyoloji Derneği (ISA), *Current Sociology* dergisinin 2013 yılındaki bir sayısını şiddetin sosyolojik analizine ayırması da bu öne çıkışın bir diğer göstergesi olarak ele alınabilir.

Şiddete yönelik akademik farkındalığın ve duyarlılığın yükselişi, dezavantajlı grupların sorunlarının literatürde gittikçe daha merkezi bir rol edinmeleri ile şiddetin günlük hayatta daha fazla deneyimlenmesi ve daha görünür hale gelmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Yine de, ana akım sosyoloji çalışmaları, yakın zamana dek, ağırlıklı olarak kişiler-arası şiddet ile değil, şiddetin toplumsal çatışma boyutuyla ilgilenmişlerdir (MacKie, 2006; Ray, 2000, 2011'den akt., Hearn, 2012, s. 153).

Şiddet Türkiye'deki gündelik hayat deneyiminin de yaygınca karşılaşılan bir parçasıdır. Trafikte, ailede, iş ortamında ve kişisel etkileşimlerin gerçekleştiği hemen her yerde şiddet olaylarına sıkça rastlanmaktadır. Son yıllarda, özellikle kadınlara ve sağlık sistemi çalışanlarına (hekimlere ve hekim-dışı sağlık personeline) yönelik şiddet oldukça görünür hale gelmiştir. Bunun rakamlarla da görülen en çarpıcı örneği ise kadınlara yönelik şiddettir. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması 2014 sonuçlarına göre; ülke genelinde yaşamının herhangi bir döneminde eşinden veya birlikte yaşadığı kişiden fiziksel şiddete maruz kalan kadın nüfus oranı %35,5'tir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2016). Kadına yönelik şiddetin hem kamusal hem de özel alanda yaşandığını söylemek mümkündür.

Son yıllarda sağlık çalışanlarına yönelik şiddete ilişkin birçok çalışma yapılmıştır. Türkiye'deki hekimler ile hekim-dışı sağlık personeline yönelik şiddet olaylarıyla ilgili çalışmalar, sözel şiddetin %80'leri aşan sıklıkta en yaygın şiddet türü olduğunu, bunu sırasıyla fiziksel şiddetin (%16-%49) ve cinsel tacizin (%3-%37) izlediğini göstermektedir (Talas, Kocaöz & Akgüç, 2011). Bu çalışmalar, sağlık hizmeti verilen alanların farklı birimlerinde gerçekleştirilse de bu çalışmalardan bazıları, yoğun olduğu bilinen acil servislerde görev yapan sağlık personeline odaklanmaktadır. Ayrancı (2005), Ankara, Eskişehir ve Afyon gibi iller ile ülkenin batısında bulunan bazı ilçelerdeki toplam 18 acil servisin çeşitli personeline yönelik şiddeti ele almaktadır. Boz ve arkadaşları (2006) ise Denizli ilindeki üç hastanede çalışan 79 sağlık personeline örneklem olarak almaktadır. Başka bir grup çalışma,

özel olarak çoğunluğu kadın olan hemşirelerin şiddet ve cinsel taciz deneyimleri ile ilgili bilgiler ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında çoğunluğu hem kadın hem sağlık çalışanı hemşirelerin yaşadıkları çifte şiddet bu çalışmalarla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Şenuzun-Ergun ve Karadakovan (2005) İzmir’de bulunan çeşitli hastanelerdeki 72 hemşire ile, Öztunç (2001) Adana ilindeki geniş yatak kapasiteli bir hastanenin çeşitli servislerinde çalışan 209 hemşireyi örneklem olarak almakta iken Çelik ve Şenol-Çelik (2007) Ankara’da bulunan ve Sağlık Bakanlığı’na bağlı bulunan sekiz farklı hastanede çalışan toplam 622 katılımcı hemşirenin anket sonuçlarını değerlendirmektedir. Diğer çalışmalarda, Ayrancı, Yenilmez, Balci ve Kaptanoğlu (2006) acil servis dışındaki alanlarda görev yapan sağlık personelinin de örnekleme dâhil etmekte, Eskişehir, Ankara, Bilecik ve Kütahya’da toplam 1209 sağlık çalışanı ile bir çalışmayı gerçekleştirmiştir. Bu ve benzeri bir çok analiz 2000’li yıllar boyunca yapılmış hatta bunların sistematik derlemelerine yönelik çalışmalar da kaleme alınmıştır. Ancak son yıllarda yapılan en kapsamlı çalışma T.C. Sağlık Bakanlığı tarafından da desteklenen Pınar ve arkadaşlarının (2015) çalışmasıdır. Bu çalışmaya göre; iş yerinde sağlık çalışanlarına yönelik şiddet bir halk sağlığı sorunudur ve geçtiğimiz 12 ay içerisinde sağlık çalışanlarının %44,7 si şiddete maruz kalmıştır. Bu şiddetin %43,2’si sözlü olup hekimler ve diş hekimleri en riskli grupta yer almaktadır. Kadın, genç ve tecrübesiz olmak ve vardiyalı çalışmak da riske maruz kalma olasılığını arttırmaktadır. Yine bu çalışmada katılımcıların %52,3’ü çalışma hayatlarında en az bir kez şiddete uğramışlardır. Dikkat çekici bir diğer unsur da hastaya eşlik eden akraba sayısının çokluğunun şiddet olayının meydana gelme ihtimali ile doğru orantılı olmasıdır. Görüldüğü üzere ağırlıklı olarak sağlık bilimleri alanından olmak üzere birçok farklı disiplinden bu konuya dair çalışma yapılmıştır.

Bu çalışma ise, Türkiye üzerine sağlık alanında yapılan önceki araştırmalardan farklı olarak, sağlık personeline yönelik şiddet sorunsalının nitel bir analizini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda; hekimlerin sağlıkta dönüşüme ilişkin görüşleri, uzmanlaşmanın mesleki pratiklere etkisi, son on yılda sağlık sisteminde yaşanan değişimlerin şiddetle ilişkisi tartışılmaktadır.

Sağlık alanında şiddet tartışmaları incelendiğinde sorunun sadece Türkiye’ye özgü değil küresel bir sorun olduğu görülmektedir. Ayrıca şiddetin daha görünür hale gelmesinin sadece sağlık alanında yaşanan bir deneyim olmadığının da altı çizilmelidir. Her alanda kayıt altına alınması ve önlenmesi adına bir çok faaliyet gerek uluslararası kuruluşlar gerekse farklı sivil toplum kuruluşları tarafından yapılmaktadır.

Dünya Sağlık Örgütü’nün tanımına göre “Şiddet; kişinin kendisine, bir gruba ya da topluma karşı yöneltilen yaralama, ölüm, psikolojik zarar, gelişim bozukluğu ya da yoksun bırakma ile sonuçlanan ya da sonuçlanma olasılığı yüksek, kasıtlı fiziksel güç ya da yetki kullanımının gerçekleştirilmesi ya da tehdididir.” (World Health Organization, 2002).

Gerek hükümet gerekse muhalefet partileri tarafından da bu konuya eğinilmesi yönünde girişimler bulunmaktadır. Bu inisiyatifle tetiklenen, sağlıkta yaşanan şiddet durumuna ilişkin hazırlanan TBMM Komisyon Raporu daha çok atılması önerilen somut adımlara yönelik olup “Sağlık çalışanlarının mesai ve nöbet saatleri yeniden düzenlenmeli, uzun çalışma sürelerinden vazgeçilmelidir.” önerilerine yer vermiştir (Türkiye Büyük Millet Meclisi, 2013). Sağlık Bakanlığı’nın ise bu alanda son dönemde yaptığı çalışmalar oldukça dikkat çekicidir. Beyaz Kod, Alo 113 uygulamaları, Çalışan Güvenliği Birimlerinin kurulması ve 8.04.2012 tarihli ve 28277 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan “Sağlık Bakanlığı Personeline Karşı İşlenen Suçlar Nedeniyle Yapılacak Hukuki Yardımın Usul ve Esasları Hakkında Yönetmelik” çerçevesinde sağlık çalışanlarına hukuki yardım yapılması gibi çalışmalar önemlidir. Türk Tabipler Birliği’nin sağlık çalışanlarına yönelik şiddetin önlenmesinde oldukça yoğun çalışmaları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Gerek yürüttüğü duyarlılık kampanyaları gerekse yayınları ile kamuoyunda farkındalık yaratma ve ALO Şiddet hattıyla sağlık çalışanlarına destek olma konusunda önemli çalışmalarda bulunmuştur.

Farklı gruplar tarafından yapılan çalışmalar bu alandaki farkındalığı arttırmış ancak ne yazık ki çözüm olamamıştır. Özellikle sosyal medya ve ulusal medya üzerinden sıklıkla şiddet olaylarına rastlamak mümkündür.

Kuramsal Temeller

Sağlık hizmetinin sunulduğu ortamlarda, sosyal ve kültürel normlar hasta ve sağlık hizmeti sunan arasındaki ilişkiler, riskin inşası ve devlete duyulan güven şiddeti etkilemektedir (Foghammar ve ark., 2016). Sosyolojide ise şiddet, diğer insan eylemleri gibi kabul edilir ve sınıflandırılır. Talcott Parsons’ın (1964) yapısal işlevselci sistem teorisi şiddeti sosyal kontrolün 4 tipinden birisi olarak kabul eder. Sosyal kontrolün kanallarından birisi niyetlenilmiş olandır. Bunu sağlamak içinde sosyal aktörler girdikleri ilişkilerde birbirlerine pozitif yaptırım uygularlar (akt., Mider, 2013).

Özellikle sağlık bilimleri alanında, şiddet kavramsallaştırması Türkiye’de ve yurtdışında yabancı dillerde yapılan çalışmalarda da sıklıkla ILO/ICN/WHO ve PCI Ortak Komitesi’nin 2002 yılı Raporu’nda kullanılan fiziksel, psikolojik, ekonomik, sözel, cinsel gibi kategorizasyonlar üzerinden tanımlanmaktadır (World Health Organization, 2002). Bu çalışmada ise şiddet özellikle sosyal bilimler literatüründe yapılmış tanımlar ve kavramsallaştırmalar üzerinden tartışılacaktır (Bal, 2013).

Collins ve Şiddet Türleri

Collins’e göre (2008; 2012) şiddet, acizlik, tükenmişlik, çaresizliği ifade etmektedir. Şiddet, gizli ve sinsi olabilmektedir ve şiddetin gerçekleşmesinde, sosyal kültürel ortam, kişinin geçmişi, süreç, etkileşim, durumsal şartlar önemlidir. Collins,

fiziksel gücü şiddeti tanımlayabilmek için gerekli bir bileşen olarak görür. Fiziksel bileşeni içeren şiddeti şöyle tanımlar; şiddet, fiziksel gücün fiziksel zarar ve ziyan vermek için kullanımınıdır (akt., Taşdemir Afşar, 2015, s. 721–722).

Sosyoloji literatüründen belki de en zengin katkıyı yapan Collins, şiddeti anlık tanımlamalarından öteye taşıyarak bir süreç olarak tanımlamıştır. Bu sürece verdiği isim ise şiddet tünelidir. Collins (2012, s. 136–138), “şiddet tüneli” metaforunu kullanarak 3 tür şiddet tünelinden bahseder; kısa şiddet tüneli; birkaç dakika ya da daha az süren ve genelde barlarda yumruklarla çıkan kavgalar, polis atışmaları ve çeteler arasında çıkan kısa süreli kavgalar bu tünel türüne örnek olarak verilebilir. Şiddeti, karşılaşılan gerilim/korku bariyeri ile açıklayan Collins, kavga edenlerin, atışmaların kısa şiddet tünelinin ağzında olduklarını ve yaşadıkları duygusal gerilim nedeniyle tünelin içerisine daha fazla girmediklerini yani bu durumun orta ya da uzun şiddet tüneli biçimine dönüşmediğini ifade eder. Orta Şiddet Tüneli ise birkaç saat süren şiddet türüdür ve şiddeti uygulayanların şiddet eylemini muhafaza etmesine imkan veren, tekrarlayan şiddetin içinde şiddeti dönüştüren ya da yüz yüze gelinen gerilimin/korkunun üstesinden gelen daha güçlü mekanizmalara bağlıdır. Bu tüneller, okul ve işyerlerindeki toplu katliamlar gibi saldırı ölümlerini, kurbanı küçük düşürücü şiddetleri, aile içi şiddeti, futbol holiganlarını içermektedir. Uzun Şiddet Tüneli de birkaç gün ya da haftalarca sürer. Cinayet, gasp, soygun, tecavüz gibi bir grup tarafından yapılan eylemleri içermektedir. Collins’e göre soykırım da bu şiddet tüneline örnektir. Bu bağlamda kişilerin şiddet tüneline ne kadar süre kaldıkları şiddet türlerine işaret etmektedir (akt. Bal, 2013). Tekrarlama, zaman, şiddetin etkisi gibi faktörleri de dikkate alan Collins’in yapmaya çalıştığı şiddetin mikro temellerini görünür kılmaktır.

Kişiler-arası şiddeti anlamakta yararlı olacak Collins’in (2008) ortaya koyduğu diğer kavramlar ise sebepsiz korku ve kolektif şiddettir (crowd violence). Collins (2008, s. 85), bir sebepsiz korku durumunun, belirli bir çatışma durumuna özgü olan gerilim ve korku ile başladığının altını çizmektedir. Gerilim ve korkunun, aslında, şiddetli çatışma olaylarında olağan olarak gözlenen durumlar olduğu bilinmektedir. Ancak sebepsiz korku durumunda gerilim uzun süreli ve zamanla yoğunlaşan bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Collins (2008, s. 85), bunu, artan gerilim ile bir doruk noktasına ulaşmak olarak tarif etmektedir. Collins (2008, s. 115) sebepsiz korkunun çoğu kez ilgili gerilim ve korku durumunu paylaşan bir kalabalık ile bu kalabalığın kurbanı arasından gerçekleşen şiddetli çatışma durumlarında belirleyici rol üstlendiğini belirtmektedir. Kalabalık, böyle bir durumda, güya suçlunun (yani kurbanın) kim olduğunu açık eden ispiyoncu işaretler ile üşüşme göstererek, şiddet eyleminin bir eylem olarak gerçekleştirilmesinde ritmik bir kenetlenme gösterecektir. Collins (2008, s. 115) yine de, sadece sonuçları gözlemek suretiyle şiddet eylemine bütünüyle sebepsiz korkunun yön verdiğini iddia etmenin yanlış olacağını, bunun için, zaman içinde gelişen bir örüntü ve artan gerilime ek olarak, kurbanın ani bir zayıflık durumunun tetikleyici olduğunun gözlenmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Collins (2008), bu bakımdan, şiddetin nedenlerinin sistematik biçimde ortaya konmasında mikro kanıtların önemine işaret etmektedir. Başka deyişle, doğrudan, şiddet gösteren ile kurban arasındaki etkileşim ilişkisinin üzerine gidilmelidir. Şiddetin farklı biçimlerinin hangi zaman ve koşullar altında oluştuğuna yönelik araştırmalarda, etkileşimleri merkeze alarak değişik olaylara özgü şiddet eylemlerinin ortak özelliklerine odaklanmak gerekecektir. Bu ortak özellikler arasında bağrışma-çağrışma, kontrol edilemeyen öfke, gergin insanlar ve şiddet tehdidine karşı gerginlik hali ile kavga çıkması durumunda yapılacaklara ilişkin duygusal dinamikler sıralanabilir. Burada Collins, bu detayların önemini altını çizmek adına görüntülerin dahi izlenerek analiz yapılmasını önermektedir.

Öte yandan, araştırmacının peşinde olması gereken şey sadece şiddet gösteren birey tipi olarak konumlandırılmamalıdır. Buna ek olarak, şiddet olaylarına biçimini veren ve onları şekillendiren eylemleri ve durumları da araştırmak gerekmektedir. Bunun önemi, herkesin şiddet uygulamaya eğilimli olabileceği düşüncesiyle açıklık kazanmaktadır. Şiddetin evrensel yaygınlığı dikkate alındığında, şiddet gösterme davranışını sadece toplumsal olarak belirli biçimlerde etiketlenmiş bireylere hapsetmemek gerekir.

Collins 2008 yılında kaleme alarak sosyolojik perspektiften şiddeti ele aldığı kitabının ardından 2016 yılında spor üzerine şiddeti tartıştığı çalışmasında sosyal etkileşimin duygusal dinamikleri ve şiddetin mikro sosyolojik kökenlerini tartışmıştır. Bu çalışmasında ele aldığı “duygusal tahakküm” kavramının sosyal bir araya gelişlerde her iki tarafın duygusal enerjisinin eşit olmadığı durumlarda ortaya çıktığını belirtir. Bu durumda bir taraf kendine güven doluyken diğer taraf pasif ve acemidir. Bu eşitsizlik durumu veri iken bahsedilen duygusal enerji taraflardan birisi için fiziksel enerjiye dönüşür. Bu haliyle duygusal tahakküm şiddete dönüşmüş olur (Collins, 2016). Sosyal bilimler literatüründe bir diğer kavramsallaştırma ise habitus ve sembolik şiddettir.

Habitus ve Sembolik Şiddet

Sembolik şiddet, toplumsal hiyerarşiler ve toplumsal tahakküm ile uygulanan ve gizli ve “nazik” bir şiddet türü olduğu için de ilgili toplumsal yapıların doğal/ olağan ve değiştirilemez olarak görünmesine yol açan bir şiddet türüdür (Bourdieu, 2001’den akt., Von Holdt, 2013).

Sembolik şiddet sosyalizasyon ve iletişim aktivitelerinde değer, sembol, gelenek gibi bazı kültürel kalıpların geliştirilmesinde kendini gösterir. Sembolik şiddetin özü, onun kültürel kaynakları, alışılmış davranış kalıplarını gerçek şiddeti ortaya çıkarmak için kullanmasında yatar. Sembolik şiddet türünü biraz daha geliştiren Ogonowska (2004’ten akt., Mider, 2013) “ikonik (görüntüsel) şiddet” kavramını ortaya koymuştur. İkonik şiddet, medyada sunulan metinlerin konuyu ele alan kişinin niyetine göre bunu izleyen, takip eden kişi üzerinde istenilen etkiyi bırakması, planlı

bir manipülasyon olarak nitelendirilebilir. Burada kilit olan bu bilgiyi medyadan izleyen, takip eden kişinin farkındalığı yeterince yüksek olmadığı için mesajı yorumlamakta zorlanabilmesidir. Bunu da yine sembolik şiddetin bir alt türü olarak ele almak mümkündür.

Bourdieu (1989), sosyal hayatı, ödülleri büyük bir oyun olarak ele almakta ve oyunların stratejik olma özelliklerinin altını çizmektedir. Strateji, bir anlamda, oyunun kuralları ve rakibin güçlü ve zayıf yönlerini değerlendirme eylemi olarak nitelendirilebilir. Oyundaki her oyuncu, bir sonraki hareketi, bir sonraki oyunu ve bir sonraki vuruşu sezgileriyle kavrama kapasitesine, bir habitusa, sahiptir. Habitus, bu bağlamda, bireyin karakteristik eylem eğilimleri kümesi olarak ortaya çıkar (akt., Ritzer, 2004).

Bourdieu tarafından ortaya konulan sembolik sermaye; her sermayenin içerisinde görülebilecek, sahip olunan sembolik değerler bütünüdür. Diğer sermaye tiplerinin herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir. Bu durum sembolik sermayenin, şiddete dönüşmesi noktasında da farklılıklar doğurur; yani sembolik şiddetin boyutunu da belirler. Tüm bu dinamikler aracılığıyla oyunun içinde şekillenen sistemin yeniden üretimini sağlayan dinamik ise habitustur (Özsöz, 2009). Bu açıdan bakıldığında habitusu sosyal sermayenin olduğu bir alan olarak nitelendirmek mümkündür.

Tıpkı aile içindeki fiziksel şiddetin giderek psikolojik şiddete dönüşmesi, incelikli ve görünmez kılınan bir sembolik şiddetin yükselmesi gibi modern yaşamda işyerinde de tahakkümü sağlama mekanizmaları sıklıkla farkına varılan, göze görünür bir şiddetten çok sembolik düzeyde varlık kazanmaktadır (Başterzi, 2015).

Yöntem

Türkiye’de sağlık çalışanlarına yönelik şiddeti araştıran çalışmaların çoğunda nicel araştırma tekniklerinin kullandığı, özellikle şiddeti deneyimleyenlerin yaşantılarına derinlemesine nüfuz etme şansı veren nitel araştırma tekniklerinin fazla kullanılmadığı görülmüştür. Bu çalışmada da nitel veriden hareketle bir kuram oluşturma, kavram geliştirme iddiası bulunan temellendirilmiş kuram analizi kullanılmıştır.

Temellendirilmiş Kuram Analizi

Bir araştırma stratejisi olarak Temellendirilmiş Kuram, belirli bir durumla ilişkili olan bir olgunun kuramını, yani onun soyut analitik şemasını, oluşturmayı ya da keşfetmeyi amaçlamaktadır (Creswell, 1998). Bu bakımdan, Temellendirilmiş Kuram, belirli bir olguyu açıklamak üzere bağlantılandırılmış hipotezlerin bir kümesidir (Stern, 1980). Yaklaşımın ana hatları, ilk kez, veri/gözlem ile kuram arasındaki bağlantıların nasıl oluşturulması gerektiğini açıklayan Glaser ve Strauss

(1967) tarafından ortaya konmuştur (Seale, 1999). Daha sonra, Glaser (1992), Strauss ve Corbin'i (1990) Temellendirilmiş Kuram analizinin özgün ilkelerini değiştirmek ve bozmakla suçlamış ve bu nedenle de Temellendirilmiş Kuram analizine yaslanan sonraki araştırmalar, Glaser-ci ve Strauss-cu olarak ayrılan iki farklı akım izlemiştir (akt., Mehmetoğlu & Altınay, 2006).

Bu araştırmada, Glaser-ci Temellendirilmiş Kuram yaklaşımı benimsenmiştir. Buna göre, veri toplanması ve analizi sürecinde verinin içine gömülü olan yeni kavram ve / veya teoriyi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Veri toplama, analiz ve teori oluşturma süreçleri sürekli bir ilişki içerisinde kurgulanmıştır.

Veri analizinde ise açık kodlama, eksensel kodlama, seçici kodlama yapılmıştır. Açık kodlamada deşifreler kullanılarak tüm metin analiz edilmiş ve kategoriler oluşturulmuştur. Eksensel kodlamada ortaya çıkan ana kategorilerin birbirleriyle bağlantıları kurulmuştur. "Seçici kodlama aşamasında ise tüm kategorilerin ana kategori etrafında toplanması sağlanarak ana olgu / teori / çekirdek kavram ortaya konularak anlatılar ve metaforlarla desteklenmiştir (Kasapoğlu, 2015a)."

Araçlar

Araştırmada, amaçlı örnekleme (purposive) ile ulaşılmış 18 hekimle, yarı-yapılandırılmış sorular üzerinden derinlemesine mülakatlar yapılmıştır. Mülakatlar, Ankara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Söylem Analizi dersi kapsamında yürütülen "Sağlık Çalışanlarına Yönelik Şiddet" çalışması kapsamında Ankara ve Düzce illerinde gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerin bir başka yaklaşımla yapılan analizinden ise Yurt ve Dünya Dergisi'nin 6. Sayısında "Hekime Yönelik Şiddet: Fenomenolojik Bir Değerlendirme" adlı bir çalışma yayınlanmıştır (Akın ve ark., 2013). Görüşme öncesinde, katılımcılar görüşme hakkında bilgilendirilmiş, araştırmada herhangi bir şekilde isimlerinin yer almayacağı güvencesi verilmiştir. Görüşmelerin tamamında, katılımcılar, ses kaydı alınmasına izin vermişlerdir. Her bir görüşme, ortalama 30 dakika sürmüştür. Bu sorularla amaçlanan, temelde, hekimlerin şiddet algılarına yönelik bir bilgi kümesi oluşturmaktır. Toplanan verilerin temellendirilmiş kuram çalışmasının ilkeleri çerçevesinde analiz edilmesinde, MAXQDA programından faydalanılmıştır.

Bulgular

Demografik Bilgiler

Katılımcılara ilişkin demografik veriler aşağıda listelenmiştir. Farklı mesleklerden sağlık çalışanlarıyla yapılmış geniş bir görüşme setinden sadece hekimler bu araştırmaya dahil edildiğinden Görüşme No'ların sıralı olmadığı görülmektedir.

Tablo 1

Katılımcıların Demografik Özellikleri

No	Görüşmeci	Yaş	Cinsiyet	Hastane tipi	Çalışma deneyimi	Uzmanlık
1	Görüşme No 20	31	kadın	devlet	7	psikiyatrist
2	Görüşme No 19	26	kadın	devlet	1	pratisyen
3	Görüşme No 18	34	kadın	devlet	8	psikiyatrist
4	Görüşme No 17	26	erkek	devlet	1	pratisyen
5	Görüşme No 16	46	kadın	devlet	22	aile hekimi
6	Görüşme No 15	45	erkek	devlet	15	aile hekimi
7	Görüşme No 14	49	erkek	devlet	28	üroloji
8	Görüşme No 13	30	erkek	devlet	6	biyokimya
9	Görüşme No 12	33	kadın	devlet	8	nöroloji
10	Görüşme No 11	46	erkek	özel	20	anestezi ve reanimasyon
11	Görüşme No 10	35	erkek	devlet	10	kardiyoloji
12	Görüşme No 8	33	kadın	özel	8	göğüs
13	Görüşme No 7	42	erkek	özel	18	genel cerrahi
14	Görüşme No 6	39	erkek	devlet	19	pratisyen
15	Görüşme No 5	43	erkek	devlet	14	acil
16	Görüşme No 4	46	kadın	devlet	21	kadın doğum
17	Görüşme No 2	46	erkek	devlet	22	acil
18	Görüşme No 1	29	erkek	devlet	5	üroloji

Katılımcı profilinde yaş aralığının en yüksek 49 en düşük 26 olduğu, 7 kadın, 11 erkek katılımcı ile görüşme yapıldığı görülmektedir. Ağırlıklı olarak uzman olmakla birlikte pratisyen hekimler de araştırmaya dahil edilmiştir. Çalışma deneyimlerinin ise ortalamada 13 olduğu görülmüştür. Bu zaman zarfı da sağlık alanını gözlemek ve deneyim aktarımı için yeterli bir süre olarak kabul edilmiştir.

Açık Kodlama

Açık kodlama ile görüşülen hekimlerin verdikleri sağlık hizmetine ilişkin anlatıları belirli anahtar kavramlarla gruplandırılmaya çalışılmıştır. Olumlu, olumsuz yönler ve üzerinde durulan konular açık kodlama yolu ile sıralanmıştır. Tablo 2’de görülen rakamlar ise bu kodların tekrarlanış sıklığını göstermektedir. Bazı ana kavramlar kendi içinde dallanmış olup bunlar da alt kod olarak ifade edilmiştir. Temellendirilmiş Kuram yaklaşımında kullanılan açık kodlama nitel verinin adeta küçük parçalar haline getirilip incelenmesine dayanmaktadır.

Eksensel Kodlama

Açık kodlamada elde edilen bazı kodlar ortak temalar etrafında gruplandırılmıştır. Bu şekilde katılımcıların sağlık ortamında çalışma deneyimlerinde şiddet konusunu en çok ilişkilendirdikleri konuları ya da kavramları elde etmek mümkün olmuştur. Eksensel kodlamaya bakıldığında hekimlerin yoğun olarak sağlıkta dönüşümün getirdiği olumsuz etkileri ortaya koyduğu görülmüştür.

Tablo 2

Açık Kodlama

Açık Kodlama		486
Kod	nedenhekimlik	22
Kod	hekiminitibarsızlaşması	19
Kod	meslekitaltın	9
Kod	çocuğunhekimolması	6
Kod	ailedehekimlik	7
Kod	hastanelerin güvensiz ortamlar oluşu	2
Kod	muayenehanecilik	1
Kod	O ustanın sazını doğru çalması bir engel olursunuz, onu bozar	2
Kod	idealçalışmaortamı	9
Kod	şiddetnedir	8
Kod	SGKuygulamaları	4
Kod	“ Ben parayı bastırsam tomografi çektirecek misiniz?”	4
Kod	mobbing	2
Kod	şiddetinetkisi	16
Kod	hekimegüven	9
Kod	medya	17
Kod	özelhastane	5
Kod	sağlıkekonomisi	7
Alt Kod	“zarar eden devlet hastanesi”	2
Alt Kod	hekimverimliliği	5
Kod	sağlıktadönüşüm	33
Alt Kod	beyazkod	2
Alt Kod	hastaneyönetimi	13
Alt Kod	Alo184	3
Alt Kod	MHRS	1
Alt Kod	performans	21
Alt Kod	yeşilkartlılarınerişimi	2
Alt Kod	sigortabirleşmesi	6
Alt Kod	sağlıktareform	1
Kod	hastamemnuniyeti	3
Alt Kod	hastahakları	5
Alt Kod	hastalarındağişimi	19
Kod	şiddetinçözümü	18
Kod	şiddetinsorumluları	15
Kod	adlisüreç	12
Kod	özelşiddetdeneyimi	14
Alt Kod	sözlüşiddet	18
Alt Kod	fizikselşiddet	7
Kod	hastayabakmaktanimtina	8
Alt Kod	cesaret	4
Kod	şiddetinnedenleri	14
Kod	uzmanlaşma	9
Kod	hekimhastailişkisi	22
Alt Kod	hipokratyemini	1
Kod	siyaset	20
Kod	ailehekimliği	3
Alt Kod	sevkzinciri	5
Kod	çalışmasaatleri	9
Alt Kod	nöbet	3
Alt Kod	hastayoğunluğu	19
Kod	hizmetkalitesi	11

Tablo 3

Eksensel Kodlama

Eksensel Kodlama		Açık Kodlama	Frekans
Dönüşen hekim-hasta ilişkisi	Kod	“ Ben parayı bastırırsam tomografi çektirecek misiniz?”	4
Olumsuz Koşullardaki Çalışma Ortamı	Kod	hastanelerin güvensiz ortamlar oluşu	2
Olumsuz Koşullardaki Çalışma Ortamı	Kod	ideal çalışma ortamı	9
Değişen Hekimlik pratiği	Kod	O ustanın sazını doğru çalmasını bir engel olursunuz, onu bozar	2
Hekimin itibarsızlaşması	Kod	hekimin itibarsızlaşması	19
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Kod	sağlıkta dönüşüm	33
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	beyaz kod	2
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	hastane yönetimi	13
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	Alo184	3
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	MHRS	1
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	performans	21
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	yeşil kartlıların erişimi	2
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	sigorta birleşmesi	6
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	sağlık reformu	1
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	sağlık ekonomisi	7
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	“zarar eden devlet hastanesi”	2
Sağlıkta Dönüşümün Getirdiği Olumsuz Deneyimler	Alt Kod	hekim verimliliği	5
Dönüşen hekim-hasta ilişkisi	Kod	hastamemnuniyeti	3
Dönüşen hekim-hasta ilişkisi	Alt Kod	hastahakları	5
Dönüşen hekim-hasta ilişkisi	Alt Kod	hastalarında değişimi	19
Değişen Hekimlik pratiği	Kod	çalışma saatleri	9
Değişen Hekimlik pratiği	Alt Kod	nöbet	3
Değişen Hekimlik pratiği	Alt Kod	hastaya yoğunluğu	19
Değişen Hekimlik pratiği	Alt Kod	hastaya bakmaktan imtina	8
Değişen Hekimlik pratiği	Alt Kod	cesaret	4

Seçici Kodlama

Seçici kodlamada eksensel kodlamada belirlenen temalar arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu ilişkilendirme sonucunda çekirdek kavram olarak “sağlıkta dönüşümün getirdiği olumsuz deneyimler” in yer aldığı görülmektedir.



Şekil 1. Seçici kodlama.

Tartışma ve Sonuç

Temellendirilmiş kuram analizi sonucunda görüülen hekimlerin şiddetin nedeni, çekirdek olarak ortaya koydukları sağlıkta performansın, sağlık ortamları açısından değiştirdiği dönüştürdüğü belirli öğelerin, şiddeti nasıl etkilediği konusu katılımcılarla yapılan görüşmeden yapılan alıntılarla bu bölümde ele alınmıştır.

Hekimlerin bu araştırmada temel olarak ortaya koyduğu sağlıkta dönüşüm ve onun getirdiği yeniliklerin şiddeti daha çok etkilediği sonucu detaylı bir şekilde incelendiğinde öncelikle hekimlerin iş yükünün oldukça arttığını ifade ettikleri görülmüştür. Bu sonuçların Akın ve arkadaşlarının (2013) çalışmasıyla da uyumlu olduğu görülmektedir. Hastanelerin birleştirilmesiyle hasta yükü artmış ve hastaneye başvuru sayısı da buna paralel olarak artış göstermiştir. Her ne kadar tıp fakültesi sayıları artsa da bu artış halen yeterli sayıya ulaşabilmeyi sağlayamamıştır. SGK ve devlet hastanelerinin birleşmesi ve sağlıkta dönüşümün getirdiği birçok yenilikle hasta ve hekim karşılaşması artmış, bu da çatışma ve şiddet ihtimalini güçlendirmiştir. Nitekim yaşanan olaylar ve yapılan araştırmalar bu ihtimalin hayata geçtiği görülmektedir.

Tablo 3

Hekim Sayısı, Hekim Başına Düşen Kişi Sayısı ve Hekim Başına Hasta Müracaat Sayısı (2009-2014)

Yıllar	Hekim sayısı	Hekim başına düşen kişi sayısı	Hekim başına düşen hasta müracaat sayısı
2009	118 641	612	4 447
2010	123 447	597	4 367
2011	126 029	593	4 850
2012	129 772	583	4 791
2013	133 775	573	4 712
2014	135 616	573	4 648

Not. Devlet hesabına ve serbest çalışan tüm hekimleri kapsar.

Tablo 3'te görüldüğu hekim sayısının arttığı ve buna paralel olarak da müracaat sayısının arttığı görülmektedir. Ancak buna rağmen 1000 kişiye düşen hekim sayısının OECD ülkeleriyle kıyaslandığında geride olduğu görülmektedir (OECD, 2015). AB ülkeleriyle yapılan kıyaslama da ise yine Türkiye'nin 100.000 kişi başına düşen hekim sayısında ortalamanın gerisinde olduğu bilinmektedir (Küçük, 2015).

Erdem ve Atalay'ın (2016) Sağlıkta Dönüşüm Programı'nın Türkiye'de yaşayan sağlık çalışanlarını nasıl etkilediği üzerine yaptıkları çalışmalarında hekim sayısının azlığı, AB ve OECD ülkelerinin gerisinde olduğu vurgusu yapılmıştır. Bu durumun her hastaya ayrılan sürenin düşmesine sebep olduğu belirtilmiştir. Hekim başına düşen hasta sayısının artmasının ise mesleğini icra edenler açısından bakıldığında, tükenmişlik sendromu yarattığı ifade edilmiştir.

Sağlık hizmeti verilen ortamlarda gerilim ve korkunun kaynağı çoğunlukla hastalık ya da hasta yakınlarında hastada oluşabilecek zarar ya da hastayı kaybetme

düşüncesinden doğar. Aslında sağlık çalışanı prensip olarak orada hastanın iyiliği için vardır ve ona zarar vermeyi istememektedir. Hipokrat yemininde dahi hekim hastaya zarar vermeyeceğini ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında şiddet uygulayan kimsenin Collins’in sebepsiz korku kavramını yaşadığı söylenebilir.

Gündelik hayatta yaşanan ilişkilerin doğasında şiddet olsa da bugün şiddet eğilimli davranışların hayatın her alanında artmış olması sağlık hizmetinin verildiği ortamda da kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra sağlık sistemin daha çok hasta temelli bir yaklaşım benimsenerek inşa ediliyor olması hekimlerin hesap verilebilir, yaptığı işin standardizasyonu sorgulanabilir hale dönüşmesine yol açmıştır. Son yıllara değin önemli bir gücü elinde bulunduran hekimler için yeni sistem beraberinde güçsüzleşmeyi ve saygınlıklarının yitirilmesini getirmiştir. Bu çalışmada görüşme yapılan hekimlerin de bu görüşü destekler nitelikteki ifadelerine rastlamak mümkündür:

Nitelik düştü. Mesleki tatmin düştü. Meslekten yabancılaşma çok fazla arttı. Bugün itibariyle biz sorduk hekimlere aşağıdakilerden hangisi diye başka uygun bir iş bulsam o işe geçirim diyen hekim sayısı çok enteresan sayıda fazla. Eskiden hekimlik harika denen bir meslekti şimdi millet kaçmak için yer arıyor. (Katılımcı 2)

Teknoloji ve hasta farkındalığının geliştiği ve özel hastanelerin hizmet sunumunu cezbedici hale getirmesiyle özellikle devlet hastanelerinde fiziksel konforsuzluk hem hekimleri hem de hastaları rahatsız etmektedir. Son yıllarda bu konuda önemli gelişmeler sağlanmış olsa da kalabalık koridorlar özellikle bekleme sırasında gerilimin artmasına ve bu gerilimin hekimlere yönelmesine sebep olabilmektedir. Mekan etkisiyle acil servislerde yaşanan yoğunluğun da şiddeti tetiklediği ve koridorların kalabalıklığının sebepsiz korku, gerilim ve kolektif şiddeti tetiklemekte olduğu hastayı ya da hasta yakınını adeta izleyici önünde “güçlü” hekime karşı bir gösteri yapmaya itmektedir. Bunu katılımcı hekimlerin “hastanelerin güvensiz ortamlar oluşu”, “hastaların değişimi” gibi kodlamaların altındaki anlatılarda görmek mümkündür.

Bizim toplumun da zaten şöyle bir huyu vardır, biz 10 kişi olduk mu erkek adam oluruz, 1 kişi olduk mu efendi oluruz. Bence aynı lokanta ya da diğer sektörler misali işin mutfağıyla hasta yakınlarının ayrılması gerekiyor diye düşünüyorum. (Katılımcı 5)

Bu ifadede kalabalıklardan kaynaklanan, şiddetin altyapısını oluşturan “ritmik kenetlenme”nin hayat geçtiği görülmektedir.

Sembolik şiddet kavramsallaştırması çerçevesinde bakıldığında, hekim ve hekim-dışı sağlık personelinin gördüğü çeşitli türde fiziksel ve sözel şiddetin gerisinde, hasta ve hasta yakınlarına hekim ve hekim-dışı sağlık personeli tarafından farkında olunarak ya da olunmayarak uygulanan sembolik şiddetin yattığı düşünülebilir. Başka deyişle, hekim ve hekim-dışı sağlık personeli, bir sosyal alan olan sağlık sektöründe, meslek kültürünün biçimlendirdiği bir habitus gereği ve bilgi asimetrisi altında, hasta ve hasta

yakınlarına yönelik bir hükmetme ve/veya aşağılama eylemi içinde bulunabilir. Buna karşılık hekimlerin belki de mesleki tatminlerinin çıkış noktası olan güç ve prestijlerinde yaşanan erozyonun bir parçasını da maruz kaldıkları şiddet oluşturmaktadır.

Türkiye’de hekimlerle hastaların ilişkisi hep biraz karışık olmuştur. Hepimizin geçmişte hekime gitme öyküsü var ve hepimizin çok yara aldığı durumlar var. Özele gitmek gibi, hastanede muayene olamamak gibi, günler boyunca sıra beklemek gibi. Çoğunlukla kalitenin düşük olması ve kaliteli hizmet görebilmek için belirli bedeller ödemek, para anlamında. Sağlıkta dönüşüm denilen söylemin, hekime karşı geçmişten gelen öfkeyi körüklediğini düşünüyorum. Bizden 20-30 yıl önce hekimlik yapanlara duyulan öfkenin boşalımın yaşıyoruz. Ben daha çocukken hekimlere karşı hissettiğim şeyleri, şimdi hastalar bana karşı hissediyorlar gibi bir durum var bence. (Katılımcı 18)

Sağlıkta Dönüşüm’ün akabinde hayata geçen Tam Gün Yasası ile muayenehanelerin büyük oranda kapanması durumu hasta ve hekim ilişkisi alışılmışın dışına taşıyan en önemli faktörlerden birisidir. Bu durum hem hekimlerin iş pratiklerini hem de hastaların beklentilerini değiştirmiştir. Şiddetin kuramsal kökenleri açısından bakıldığında hastanelerin büyük ve kapalı ortamları hastalara muayenehane gibi güvenli gelmeyebilir, bunun yanı sıra bir kamu hizmeti olmayan muayenehanecilik hastaları hekimlere karşı daha talepkâr olmaya iten de bir mekanizma olarak yaygın bir biçimde benimsenmiştir.

Eskiden muayenehanecilik vardı ve ben muayenehaneciliğin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Hasta geliyordu bir muayene ücreti veriyordu üstüne bir de hediye veriyordu. Ayrıca bir de teşekkür ediyordu. Ben eskiden sünnet yapıyordum kendi muayenehanemde. O dönemde hasta hem bana ücret ödüyordu hem hediye veriyordu hem de defalarca teşekkür ediyordu. Şimdi burada bedava sünnet yapıyorum. Bedava derken yani vatandaşın cebinden bir para çıkmıyor. Adamın bize bir sövmediği kalıyor. Hatta çoğu zaman sövüyor. Gerekçesi ise benim sünnete 20 dakika geç kalmam. Az önce söylemeyi unuttum eskiden hastalar muayenehanede bizi 1 saat de bekliyordu yani. Şimdi çocuğun gözünden iki damla yaş aktı diye küfür yiyoruz. Bunun olmasının sebebi hizmetin bedava olması. Bedava olan şey değersizdir. İkinci sebep tamamen kolay ulaşılabiliyor olması. Biraz kapitalist bir düşünce ama öyle. (Katılımcı 15)

Hastaların bilgiye erişimi gelişen teknolojiyle birlikte kendi sağlıkları hakkında daha fazla fikir sahibi oldukları bu çerçevede hekimlerden taleplerinin de daha ısrarcı olabildiği bilinmektedir.

Hekim - Yani, tabi... Şimdi bu biraz önce söylediğim şeyler zaman içerisinde hastalarda da bununla bilgilendi. Mesela birçok... Hastalara mesela hekimler, senin ameliyat olman gerekir dendiğinde hakikaten ameliyat olması gereken bir hasta, “acaba işte beni para yüzünden mi ameliyat edecekler”, “acaba işte benim paramı mı alacaklar”, “gereksiz yere ameliyat mı olacağım”, diyip normalde bir hekimle görüşüp o hekimin dediğine itimat eden bir hasta bu sefer üç dört tane hekime birden gidiyor ve kafasında sürekli üç dört tane hekime gitmesine rağmen sürekli bir soru işaretleriyle dolaşmaya başlıyor. İlk başlarda yoktu ama zamanla işte medyadan

veya çevresindeki insanlardan öğrenince buna benzeri şeyleri oturup ister istemez böyle şeylere kapılıyorlar. Ha bu mesela bu hastanın kafasını karıştırıyor, belki hastanın acil ameliyat olması gerekiyor ama hasta aklına bunları getirdiği için zaman kaybediyor ve bu hastanın aleyhine olabiliyor. Hani dedim ya hasta açısından bazı olumlu bazı olumsuz yönleri... İşte bu benzeri bir olumsuz yön. Çünkü hastanın hekime mutlak surette güven duyması lazım. Güven olmadan hiçbir şey olmaz. (Katılımcı 12)

Şikâyet kanallarının hastalar için daha çok olması ve hekim açısında bakıldığında benzer mekanizmaların yeterince etkin çalışmaması hekim hasta iletişimi yine olumsuz yönde etkilemektedir. 184 SABİM hattı aktif bir biçimde hastaların kullandığı bir mekanizma olarak bugün kullanılmaktadır. Hastalar şahsen ya telefon hattı üzerinden başvuru yapabilmektedir. SABİM Operatörleri tarafından kayıt altına alınan başvurular, SABİM Çözümleyicilerince değerlendirilerek, ilgili illere sevk edilmektedir. İllerdeki Sabim Çözümleyicileri tarafından da bu şikâyetler çözülmeye çalışılmaktadır (T.C. Sağlık Bakanlığı, 2007).

Şunu yaptılar, Alo 184 diye bir şikâyet hattı kurdular. Başhekimler orda falan filan. Sonra hasta da geldi diyor ki bana şunu yaz. Sana bunu yazacağım tamam ama sana bir bakayım muayene edeyim sen bunu niye kullanacaksın diyorum yav sen yaz diyor hasta bana. Sonra yazmayacağım dediğinde bunun sonu ya şiddete varıyor ya da adam seni gidip başhekime şikâyet ediyor. Gidiyor... bana ilaç yazmadı diyor. (Katılımcı 9)

Bu zemin hekimlerin üzerinde bir “duygusal tahakküm” (Collins, 2016) oluşmasına neden olduğu düşünülebilir. Bu araştırma çerçevesinde sıklıkla mesleki pratiklerinin pasifize olduğunu belirten hekimler, şikâyet baskısıyla hastalar karşısında pasif konumda yer almayı tercih etmektedirler. Yine medya üzerinden verilen şiddet haberleri ve siyasilerin söylemlerinin basın üzerinden kitlelere ulaşması sonucu “ikonik şiddet” (Mider, 2013) olarak kabul edilebilir.

Hastalar müşteri ve velinimet olmuştur ve kendilerini hekimin karşısında öyle görmektedirler, hekime saygı hiç kalmamıştır, hasta hekime istediğini yapmak zorunda olan bir çalışan olarak bakmaktadır, hatta bu yüzden çoğu kez hekiminin önerilerini bile kabul etmeme eğilimindedir. Eğer kendi kafasındaki tedavi uygulanmazsa ya da reddedilirse başvurduğu hekimi kötü hekim olmakla suçlamaktadır. (Katılımcı 7)

Erdem ve Atalay’ın (2016) çalışmalarında SABİM’in hekime karşı şiddeti artıran bir faktör olduğu ortaya konulmuştur. En başarılı öğrencilerin tercih ettiği tıp fakültelerinden mezun olan bu kişilerin profesyonellikten uzaklaşarak (deprofessionalization) mesleklerine yabancılaştıkları ortaya konmuştur. Mekanik bir biçimde işini yapan adeta robotlaşan hekimlerden bahsetmek yanlış olmayacaktır.

Dünya Sağlık Örgütü’nün 2014 Şiddet önleme raporuna göre her yıl 1,3 milyon insan, şiddet nedeniyle hayatını kaybetmekte olup bu değer, tüm ölümlerin %2,5’ine

denk gelmektedir (World Health Organization, 2002). Aynı raporda, şiddet; 15-44 yaşlarına ait ölümlerde 4. en sık neden olarak göze çarpmaktadır. Collins'in (2016) vurguladığı üzere şiddet davranışını belirli bir tipe hapsetmemek gerekir. Görülen şiddet vakalarına bakıldığında şiddet davranışında bulunma; bireylerin yaş, eğitim durumu ve sosyoekonomik statü açısından farklılık gösterdiği bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında herkesin şiddet uygulayabileceği, şiddet gösterme davranışını toplumsal olarak etiketlenmiş bireylere hapsetmemek gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Kasapoğlu'na (2015a) göre “temellendirilmiş kuram geliştirmeye çalışan sosyologların mutlaka bir problem belirlemeleri, sahaya gitmeden önce mevcut literatürü okumaları, probleme yol açan tarihi, sosyal ve kültürel ve ekonomik koşulları bütüncül (*holistic*) bir bakış açısıyla ele almaları, veri toplama ve analiz süreçlerini birlikte yürütmeleri, katı ve mekanik bir betimlemeden kaçınarak zengin bir sunumu tercih etmeleri gerekmektedir.” Buradan hareketle yapılan bu çalışmada daha zengin bir metodolojiyle sağlıkta yaşanan şiddetin nedenleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma sonucunda sağlık çalışanlarına karşı şiddetin azaltılması için sunulan öneriler kapsamında; hasta doktor ilişkisini daha sağlıklı kılacak medya kampanyalarının arttırılması, sağlık sistemine ilişkin medyada yer alan haberlerin hedef gösterme özelliğinde olmamasına yönelik bir kontrol mekanizmasının oluşturulması, Beyaz Kod Sistemi gibi oluşumlarda toplanan verilerin bilim insanlarının analizine açılarak araştırmaların yapılması, sağlık çalışanlarının emekliliğine de yansiyacak şekilde özlük haklarında bir takım iyileşmelerin sağlanması sıralanabilir. Alo 184 gibi uygulamaların etki değerlendirmelerinin yapılması ve etki alanlarına ilişkin çalışmalar yapılması önemlidir. Ayrıca diğer meslek gruplarıyla karşılaştırmalı çalışmalar yapılarak sağlık çalışanlarına yönelik şiddet konusunda da faydalı olacak çıkarımların yapılabileceği düşünülmektedir. “Hekimlik itibarının budanması” sonucu gelinen noktada hastalar ve hekimler arasında yeniden uzlaşma kültürünün oluşturulması, iade-i itibar gibi konularda çalışmalar yapılarak, iyileştirilen hizmetlerin tüm paydaşla gözetilerek yeni düzenlemelerle zenginleştirilmesi önem taşımaktadır.

Kasapoğlu'na (2015b) göre de hasta merkezli politikalar, madalyonun diğer yüzü olan doktorlar gözetilerek dengelenmelidir. Sağlık iletişiminin geliştirilmesi yönünde de bir takım çalışmaların yapılarak tıp fakültesi öğrencilerinin bu konudaki farkındalıklarının arttırılması önerilmektedir. Sağlık sisteminin hasta gözündeki temsilcisi olan hekimlerin meydana gelen tüm olumsuzluklardan sorumlu gibi muamele görmesinin önüne geçilecek tedbirler alınmalıdır. Onlar hep sahnenin önündedir ve bu onların daha hızlı yıpranmasına sebep olmaktadır. Bunun yaptırım mekanizmalarıyla olduğu kadar kültür değişikliğini gerektirecek saygıya davet gibi çağrılarla da desteklenmesi gerekmektedir. Nihayetinde hesap verme endişesi ile tıbbi

kararların verilmesi hekimlerin malpractice uygulamaları yapmalarına sebep olabilir (Kessler & McClellan, 1996). Bunun sonucunda meydana çıkabilecek Defansif tıp; “Tanı ya da tedaviye ilişkin kaynakların öncelikle hasta için değil olası malpraktis davalarından korunmak amacıyla kullanılması.” şeklinde de tanımlanmaktadır. Defansif tıp çoğunlukla, hekimin tanı ve sağaltımdan çok hasta tarafından açılacak davadan korunmak amacıyla tanısal tetkikler, tedaviler ve yöntemler uygulaması olarak tanımlanabilir (akt., Selçuk, 2015).

Bu önlemler alınmadığı takdirde hekimler daha çok “Çekinik Tıp” uygulamalarını yapacak, gerçekten hastanın sorumluluğunu almayan, olumsuz bir haberi dahi vermekten çekinen danışmalara dönüşmeleri kaçınılmaz olacaktır. Risksiz vakaları almak yönündeki tercihlerin artması tüm toplumu ilgilendiren bir sorun olarak karşımıza çıkacaktır.

Received: February 6, 2017

Revision received: May 31, 2017

Accepted: July 10, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331332 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

Violence towards Physicians in Turkey: A Grounded Theory Analysis

Günnur Ertong Attar¹
Mersin University

Abstract

The main purpose of this study is to examine the attitudes and behaviors of physicians in Turkey who have been intensely subjected to violence in recent years and to discover how they bring about the causes of violence. In order to achieve this, it was aimed to deepen the different approaches of violence in social sciences and to reveal possible sociological reasons of violence in the field of health. The main problem of the research is the possibility that the services offered by the physicians in hospitals cannot be fulfilled with full fear of suffering from violence and this situation may be experienced in increasingly wider areas. In the study, in-depth interviews are conducted with 18 physicians working in public hospitals and private hospitals in Ankara and Düzce. Interviews were analyzed based on the principles of the grounded theory. The findings of the research are based on the comparison of quality of service, time allocated for patients, exposing to violence and satisfaction levels. The dissatisfaction from health services of patients and tension of physicians affect the quality of service offered. As a result of this research it has been demonstrated that physicians wanted to get through the process of encountering the patient with the least damage without suffering from violence. As a result of the study, it has been determined that the focal point of violence experienced in patient-physician relation in Turkey is the negative outcomes of health transition program. In addition, within the scope of this research, some health policies have been critically evaluated in Turkey and some suggestions have been made.

Keywords

Health transition • Violence • Qualitative research • Grounded theory • Physician perspective

¹ Günnur Ertong Attar (Ass. Prof.), Department of Sociology, Faculty of Science and Literature, Mersin University, Çiftlikköy Campus, Yenişehir Mersin 33343 Turkey. Email: gunnurertong@mersin.edu.tr



Violence is a problem with interdisciplinary dimensions that people experience in a variety of forms (physical, psychological, verbal, symbolic, sexual, etc.). It has gained greater importance in the sociological analyses of everyday life experiences and social change (Walby, 2013).

When examining the journals of sociology in the Journal Storage (JSTOR) archive, nearly half the original articles published over the past 100 years (1917-2016) on the concept of violence have been published within the last 16 years (2000-2016). The phenomenon of violence coming to social scientists' agenda can be regarded as a most striking occurrence. Similarly, the International Sociological Association's (ISA) special-issue publication of *Current Sociology* in 2013 on the sociological analysis of violence can be considered another indicator of this prominence. Increased academic awareness of and sensitivity towards violence can be viewed as a consequence of the more centralized role the problems disadvantaged groups have in the literature, as well as the more frequent experience and greater visibility of violence in everyday life. Nevertheless, mainstream sociological studies have recently become concerned with the dimension of social conflict, not with the predominance of interpersonal violence (MacKie, 2006; Ray, 2000, 2011 as cited in Hearn, 2012, p. 153).

Violence has also become a part of the everyday life experience in Turkey. Violence is frequently encountered in traffic, in the family, at the workplace, and almost everywhere personal interactions take place. In recent years, being exposed to violence has become particularly apparent for women and health care workers (physicians and non-physicians). This research aims to reveal the problem of violence towards health workers using qualitative analysis. The majority of studies investigating violence against health professionals in Turkey have used quantitative research techniques. Qualitative research techniques that offer an opportunity to hear the experiences of participants exposed to violence, haven't been used much. In this study, the grounded theory approach, which argues that one can build a theory from qualitative data, has been used in the analysis.

In-depth interviews using semi-structured questions have been conducted with 18 physicians chosen by using purposive sampling. Interviews were conducted in Ankara and Düzce. Participants were informed about the interviews at the start. The main purpose of the questions has been to create a set of information on physicians' perceptions towards violence. The program, MAXQDA, was used to analyze the collected data as based on the principles of grounded theory.

In the participants' profiles, the oldest participant is 49 and the youngest is 26; seven participants are female and 11 are male. Practitioner physicians have also been included in the research, but most of them being specialists. Their average work experience is 13 years. This length of time is also considered sufficient for being able to transfer the experiences one has observed in the field of health services.

First, an open-coding process has been conducted using the qualitative data. The

codes obtained from the open coding have been grouped around common themes. In this way, one can obtain the topics and concepts that the participants most strongly relate to violence in their work experience in the field of health. When looking at the axial coding, physicians are seen to have mostly stated the negative effects of the health transition program. Selective coding has been used to attempt to explain the relationships among the themes determined in the axial coding. As a result, the core concept appears to be the negative experiences brought about by the health transition program.

When asking physicians to associate the health transition program to the violence they've experienced, they first stated the considerable increase in their workload in association with the health transition program. The patient load increased with the merging of different types of hospitals under the Ministry of Health. Even with the increase in the number of medical faculties, reaching sufficient number of people has not yet been possible. Many of the innovations brought about through the transition program have increased patient/physician encounters, which has raised the likelihood of conflict and violence.

Even though violence is inherent in the relationships of daily life, tendencies toward violence have increased in all areas of life and have also manifested in environments that provide health services. Additionally, the fact that the health system has been constructed by adopting a more patient-based approach has led physicians to be held more accountable. For physicians who've had important power until recently, the new system weakens and diminishes their dignity.

Within the context of conceptualizing symbolic violence, behind the various types of physical and verbal violence that physicians and non-physicians are exposed to lays the symbolic violence physicians and other health workers consciously or unconsciously apply to patients and their relatives. On the other hand, physicians have been exposed to certain degradations of their strength and prestige, which can be seen as the basis of their professional satisfaction.

According to Kasapoğlu (2015a), "sociologists who try to build a grounded theory must read the existing literature before going to the field of study; they need to take a holistic view of the historical, social, cultural, and economic conditions that have led to the research problem; carry out the data collection and analysis processes side by side, and avoid rigid and mechanical depictions."

As a result, this study suggests increasing the awareness of medical faculty students in this regard by carrying out some studies in the direction of improving health-related communications. Precautions should be taken before treatment to prevent patients from viewing physicians as responsible for all the problems in the health system. Physicians are always at the forefront of the scene, and this causes them to wear out more quickly. These precautions should be supported through appeals such as asking patients to be respectful, which will require cultural change using the mechanism of sanctions as much as possible. In the end, providing medical decisions based strictly

on accountability can cause physician malpractice (Kessler & McClellan, 1996).

Defensive medicine as a resource for diagnosis or treatment should not be used primarily for patients but as for protection from potential malpractice cases. Defensive medicine is often defined as the practice of using diagnostic tests, treatments, and methods not for the patient's best diagnosis but to protect the physician against the patient as a potential plaintiff (as cited in Selçuk, 2015). If precautions are not taken, physicians become more likely to turn to practicing consultative medicine, which lessens their sense of responsibility towards the patient and makes them hesitant to give bad news. An increase in preferring to take risk-free cases will lead to evasion, which as a problem concerns all of society.

Kaynakça/References

- Akın, N. C., Balcı, E., Dursun, E., Karataş, Z., Özcan, O., Şahin, I., ... Taşkın, O. A (2013). Hekime yönelik şiddet: Fenomenolojik bir değerlendirme. *Yurt ve Dünya Dergisi*, 6, 1–40.
- Ayrancı, U. (2005). Violence toward health care workers in emergency departments in west Turkey. *The Journal of Emergency Medicine*, 28(3), 361–365.
- Ayrancı, U., Yenilmez, C., Balcı, Y., & Kaptanoğlu, C. (2006). Identification of violence in Turkish healthcare settings. *Journal of Interpersonal Violence*, 21(2), 276–296.
- Bal, N. (2013). Sosyolojide şiddet kavramı. *Yurt ve Dünya Dergisi*, 6, 6–22.
- Başterzi, A. D. (2015). Çalışma yaşamında eril şiddet. *Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi*, 15(56), 44–48.
- Boz, B., Acar, K., Ergin, A. D., Erdur, B., Kurtulus, A., Turkcuer, I., & Ergin, N. (2006). Violence toward healthcare workers in emergency departments in Denizli, Turkey. *Advances in Therapy*, 23(2), 364–369.
- Çelik, Y., & Şenol-Çelik, S. (2007). Sexual harassment against nurses in Turkey. *Journal of Nursing Scholarship*, 39(2), 200–206.
- Collins, R. (2012). Entering and leaving the tunnel of violence: Micro sociological dynamics of emotional entrainment in violent interactions. *Current Sociology*, 61(2), 132–151.
- Collins, R. (2008), *Violence: A micro-sociological theory*. New Jersey, NJ: Princeton University.
- Corbin, J., & Strauss, A. (1990). Grounded theory research: Procedures, canons and evaluative criteria. *Zeitschrift für Soziologie*, 19(6), 418–427.
- Collins, R. (2016). Micro-sociology of sport: Interaction rituals of solidarity, emotional energy, and emotional domination. *European Journal for Sport and Society*, 13(3), 197–207.
- Creswell, J. (1998). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Erdem, F., & Atalay, M. (2016). The effect of health transformation policies on the resident physicians' perception of the medical profession in Turkey. *The International Journal of Health Planning and Management*, 32(2), 189–216. <http://dx.doi.org/10.1002/hpm.2340>
- Foghammar, L., Jang, S., Kyzy, G. A., Weiss, N., Sullivan, K. A., Gibson-Fall, F., & Irwin, R. (2016). Challenges in researching violence affecting health service delivery in complex security environments. *Social Science & Medicine*, 162, 219–226.
- Glaser, B. G. (1992). *Basics of grounded theory analysis*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York, NY: Aldine de Gruyter.
- Hearn, J. (2012). The sociological significance of domestic violence: Tensions, paradoxes and implications. *Current Sociology*, 61(2), 152–170.

- Kasapoğlu, A. (2015a). Sosyolojide temellendirilmiş kuram geliştirme. A. Kasapoğlu (Ed.), *Özne hayatı konuşunca* içinde (s. 15–39). Ankara: Ayrıntı.
- Kasapoglu, A. (2015b). Impacts of health reforms in turkey: The case of violence towards physicians. *Journal of Family Medicine & Community Health*, 2(6), 1049.
- Kessler, D. P., & McClellan, M. (1996). Do doctors practice defensive medicine? *The Quarterly Journal of Economics*, 2, 353–390.
- Küçük, A. (Ed.) (2015). *OECD, Avrupa Birliği sağlık istatistikleri ve Türkiye: Hastanelerde beşeri ve fiziki kaynakların incelenmesi*. Ankara, Sağlık Bakanlığı. <http://www.saglikaktuel.com/d/file/35c966a9f1d343909d4d0858bec69333.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Mehmetoglu, M., & Altınay, L. (2006). Examination of grounded theory analysis with an application to hospitality research. *International Journal of Hospitality Management*, 25(1), 12–33.
- Mider, D. (2013). The anatomy of violence: A study of the literature. *Aggression and Violent Behavior*, 18(6), 702–708.
- OECD. (2015). *Doctors*. Retrieved from <https://data.oecd.org/healthres/doctors.htm>
- Özsöz, C. (2009). *Pierre Bourdieu sosyolojisi ve simgesel şiddet* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Öztunç, G. (2001). Adana ilindeki çeşitli hastanelerde çalışan hemşirelerin çalışma saatlerinde karşılaştıkları sözel ve fiziksel taciz olaylarının incelenmesi. *Cumhuriyet Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, 5(1), 1–9.
- Pinar, T., Acikel, C., Pinar, G., Karabulut, E., Saygun, M., Bariskin, E., & Egri, M. (2015). Workplace violence in the health sector in Turkey: A national study. *Journal of Interpersonal Violence*, June, 1–21.
- Ritzer, G. (2004). *Goodman, DJ modern sociological theory*. New York, NY: McGrawHill.
- Seale, C. (1999). Quality in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 5(4), 465–478.
- Selçuk, M. (2015) Çekinik (Defansif tıp) (Yüksek lisans tezi, İzmir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Şenuzun Ergün, F., & Karadakovan, A. (2005). Violence towards nursing staff in emergency departments in one Turkish city. *International Nursing Review*, 52, 154–60.
- Stern, P. N. (1980). Grounded theory methodology: Its uses and processes. *Image*, 12(1), 20–23. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1547-5069.1980.tb01455.x>
- Von Holdt, K. (2013). The violence of order, orders of violence: Between Fanon and Bourdieu. *Current Sociology*, 61(2), 112–131.
- T.C. Sağlık Bakanlığı. (2007). *Temel amaç ve hedefimiz*. <http://www.saglik.gov.tr/TR/belge/1-3842/temel-amac-ve-hedefimiz.html> adresinden edinilmiştir.
- Talas, S. M., Kocaöz, S., & Akgüç, S. (2011). A survey of violence against staff working in the emergency department in Ankara. *Turkey Asian Nursing Research*, 5(4), 197–203.
- Taşdemir Afşar, S. (2015). Türkiye’de şiddetin “kadın yüzü”. *Sosyoloji Konferansları*, 52, 715–753.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi. (2013). *Sağlık çalışanlarına yönelik artan şiddet olaylarının araştırılarak alınması gereken önlemlerin belirlenmesi amacıyla kurulan Meclis Araştırması Komisyonu Raporu*. <https://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem24/yil01/ss454.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Türkiye İstatistik Kurumu. (2016). *İstatistiklerle Kadın, 2015*. <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=21519> adresinden edinilmiştir.
- Walby, S. (2013). Violence and society: Introduction to an emerging field of sociology. *Current Sociology*, 61(2), 95–111.
- World Health Organization. (2002). *World report on violence and health: Summary*. Geneva: Author. Retrieved from http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_en.pdf?ua=1