

2024, 11(2): 457-463

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2024.2.457-463>

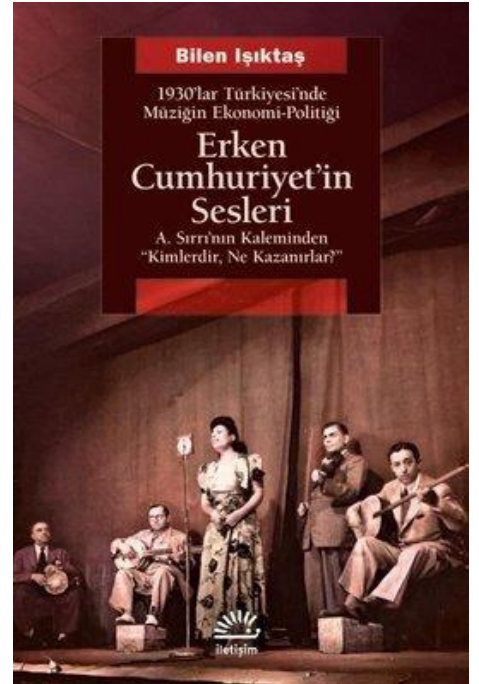
Kitap İncelemeleri

## ESKİ SESLER, ESKİMEYEN TARTIŞMALAR: MÜZİKTE MEŞRUIYET ARAYIŞININ TARİHSEL KÖKLERİ

Birol Şevki Tavlı<sup>1</sup>

**Işıктаş, B. (2024). 1930'lar Türkiye'sinde Müziğin Ekonomi-Politiği: Erken Cumhuriyet'in Sesleri, A. Sırrı'nın Kaleminden "Kimlerdir, Ne Kazanırlar?" İstanbul: İletişim Yayınları, 296 sayfa, ISBN-13: 978-975-05-3723-3**

Güçlü bir müzik geleneği, kendisini yeniden üreten kurum ve koşullar ortadan kaldırılınca ne yönde evrilir? Bu evrilişin içinde yaşamlarına yeni yollar çizmek zorunda kalan insanlar, başlarına gelenleri nasıl anlamlandırıp anlatabilirler? Müzikolog Bilen Işıктаş'ın yeni çalışması *Erken Cumhuriyet'in Sesleri*, Türkiye'de müzik üretiminin toplumsal serüveni hakkındaki tartışmaları tarihselleştiren bir yapıt.



<sup>1</sup> **Birol Şevki Tavlı**, Dr. Öğretim Üyesi, Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü, ORCID ID:0000-0002-8094-8779, e-posta: [birol.tavli@yeditepe.edu.tr](mailto:birol.tavli@yeditepe.edu.tr)

Ali Ergur'un sunuş yazısıyla açılan kitap, iki bölümden oluşuyor: İkinci bölüm olarak kurgulanan kısım, gazeteci Ahmet Sırrı Uzelli'nin 1932 yılının Aralık ve 1933 yılının Ocak aylarında, *Vakit* gazetesi için hazırladığı "Kimlerdir, Ne Kazanırlar?" başlıklı yazı dizisine dayanıyor. İstanbul piyasasında icracı ve besteci olarak öne çıkan on beş müzik insanıyla yapılan bu soruşturmaya, yine Ahmet Sırrı imzalı "En Kıdemliler Kimlerdir?" yazı dizisinden Şamram Hanım söyleşisi de eklenmiş. Özgün biçimiyle sunulan her bir söyleşiyi, Işıktaş'ın yazdığı kısa yaşamöyküleri izliyor. Kitabın ilk bölümüyse, ikinci bölümde görüşleri alınan müzik insanlarını da çevreleyen toplumsal koşullara eğilerek dönemin *müzik alanını* ve alana içkin tartışmaları okurlara tanıtıyor. Türkiye'nin yakın tarihindeki kültürel ayırım çizgilerinin en belirginlerinden olan "alaturka-alafranga" ikiliği ve bu ikiliğin izdüşümleri de kitabı baştan sona kuşatıyor.

## Sanat, himaye ve piyasa

Tarihsel bir inşa ve "icat" (Shiner, 2013) olarak sanat kavramını incelerken onu, içinde konumlanıp geliştiği toplumsal ilişkiler ağı, özel olarak da belirli bir kültürel üretim alanındaki meşruiyet arayışı üzerinden okumanın yararlı olacağı kanısındayım. Avrupa'daki kültür üreticilerinin, yüzyıllar boyunca aşamalı olarak, kilise ve aristokrasinin vesayetinden kurtulup özerkleşme mücadelesi verdiğini anımsatan Pierre Bourdieu, bu durumun; söz konusu kültürel üretim alanının özgül çıkarlarını gözetken ve dışsal etkenleri yadsıyan "rakip bir meşruiyet ilkesi" ortaya çıkardığını vurgular (2023, s. 54). Sanatı zanaatle özdeş gören eski anlayışta başarı, sipariş sahibinin istem ve gereksinimlerine uygunlukla ölçülürken, imgelem ve yaratıcılığı önceleyen "güzel sanatlar" düşüncesi, yapıtların anonim alıcılara sunulduğu yeniyetme bir *piyasanın* toprağında yeşerecektir (Shiner, 2013, s. 178-179). Erk sahibi bir hamiye bağımlı olmak yerine geçim kaynaklarını çeşitlendirme yoluna giderek "proleterimsileşen" (Bourdieu, 2023, s. 107) sanatkâr, temelde iki ayrı alımlayıcı kesimin takdirini kazanmak üzere üretmeye koyulacaktır artık: Ya kendisiyle aynı alanda konumlanan, kısıtlı bir üreticiler topluluğuna seslenecek ya da geniş kitlelere açılıp kamusal beğenin peşinde koşacaktır.

Kitabın bakış açısına girmemekle birlikte, son iki yüzyılda Türkiye'de geleneksel müziğin yaşadığı konum değişikliğini, Bourdieu'nün alan kuramından hareketle incelemeye çalışabiliriz. Bu bağlamda bir araştırma nesnesi olarak tasarlanan alan, "konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı ya da konfigürasyonu" (Bourdieu ve Wacquant, 2021, s. 143) üzerinden çözümlenir. Alandaki *eyleyiciler* (fail), birbirlerine göre kapladıkları konumlara ve ellerinde tuttıkları *kozların* dağılımına göre oyuna katılarak alana özgü çıkarları elde etmeye çalışırlar. Eyleyicilerin gücü, o alanın makbul sayılıp *kutsanmış* akım, kurum ve yordamlarını belirleyen meşruiyet ilkelerine yatkınlıkları ve bu ilkeleri üretme/yeniden üretme yetkinlikleri oranında değişir.

Bir kültürel üretim alanı olarak müzikte görülen meşruiyet arayışının Türkiye tarihindeki yansımaları, yönetici seçkinlerin beğenilerindeki doğrudan değişikliğinden bağımsız düşünülemez. Osmanlı'nın yenileşme

çabalarının bir uzantısı olarak Batı müziğinin saray çevresinde yeğ tutulmaya başlamasıyla, “makam müziği” diye anılabilecek geleneksel anlayışın izleyicilerinin, kitle beğenisini dikkate almaya mecbur kaldıkları ileri sürülebilir. *Şarkı* formunun ve halk ezgilerine yakın bestelerin ağırlık kazanmasıyla sonuçlanan bu eğilim, geleneğin katı savunucularınca bir “yozlaşma” olarak görülür (Işıktaş, 2024, s. 23). Tanzimat sonrasında kültürel alana egemen olan ikircikli politikalar, cumhuriyet döneminde “tam Batılılaşma” (Ayas, 2014, s. 59) doğrultusunda biçimlenecektir. Ülkenin yeni müziğini yaratması beklenen “müzik devrimi” de 1934 yılından itibaren, bu koşullarda uygulamaya konacaktır (Balkılıç, 2009, s. 87). Işıktaş’a göre bu devrimin, “Batı müziğinin aktarılması, Osmanlı müziğinin dışlanması ve halk müziğinin derlenip standartlaştırılması” (2024, s. 80) olmak üzere üç veçhesi bulunmaktadır. Kitabın odaklandığı tarih kesitini izleyen yıllarda, Batı müziği eğitiminin, Avrupalı uzmanların danışmanlığında yasal ve kurumsal bir altyapıya kavuşturulduğu (Kahramankaptan, 2013) yeni bir süreç başlayacaktır.

Devlet himayesinden gitgide uzaklaşan makam müziği çevresi, *kültürel meşruiyet hiyerarşisinde* (Bourdieu, 2023, s. 75) geriye düştükçe, bu durumla baş etmenin yeni yollarını arayacaktır. *Vakit*'te yayımlanan söyleşilerin üzerinden çok geçmeden, birkaç yıl içinde, -kısa süreliğine bile olsa- devlet radyosundan ve ardından da resmî eğitim dizgesinden dışlanmasıyla *kutsayıcı mercilerden* (Bourdieu, 2023, s. 74) yoksun kalacak olan makam müziğinin eyleyicilerinden bir kısmı, Larry Shiner’ın “himayeden piyasaya” geçiş (2013, s. 178) olarak adlandırdığı yolu izleyerek popüler meşruiyete sığınacaktır. Bu yolun sonu da, kaçınılmaz olarak, dinleyici beğenisinin sorgusuzca kabulüne dayalı “yeni bir bağımlılık türü” (Shiner, 2013, s. 180) oluşturmaya varacaktır.

Yirminci yüzyılın başlarına dek yalnızca canlı icra ortamlarını kapsayan dinleyici kitlesi, emekleme aşamasındaki kayıt -o tarihlerde *plak*- endüstrisi eliyle daha da genişlemektedir. İcracılar, kendi beğenilerine tümüyle uyan yapıtların yanı sıra, “halkın seveceği türden” şarkılara da dağarcıklarında yer vermekte, buradan bir ilgi ve kazanç ummaktadırlar. Bu da Howard S. Becker’ın ifadesiyle, “geleneksel başarı ölçütleri ile sanatsal ölçütler arasında seçim yapma zorunluluğu” (2015, s. 112) doğurur. Ahmet Sırrı Uzelli’yle yaptığı söyleşide, dönemin popüler şarkılarından birine gönderme yapan Hikmet Rıza Hanım, bu zorunluluğun ağırlığını duyurmaktadır: “Gerçi bu klasik musikiyi bir tarafa bıraksam da ‘Küçük Hanım bere giymiş başına’yı söylesem, dinleyicilerimin üçte iki nispetinde çoğalacağını bilirim amma, işte bütün mesele bunu yapabilmekte ve bereyi küçük Hanım’ın başına giydirebilmektedir! Bunu ben yapamıyorum.” (Işıktaş, 2024, s. 184). Hikmet Rıza Hanımın temsil ettiği bu konunun tam karşıtı, Denizkızı Eftalya Hanımın şu sözlerinde somutlaşır: “Bilakis efendim. Ben halktan çok memnunum, hiçbir şikâyetim yok. Halk eski eserleri de pekâlâ beğeniyor ve takdir ediyor. Ben yerine göre beste de okuyorum şarkı da. Aynı derecede rağbet görüyorum. Galiba iş bunu dinletmede, dinlenebilmededir!” (Işıktaş, 2024, s. 199).

Sahne ve plak piyasasında el üstünde tutulan icracılar, alandaki meşruiyetlerini dinleyici beklentileri üzerine kurarken, piyasada temayüz eden besteciler de plağa okunmaya uygun yapıtlar üreterek geçinmeye çalışmaktadırlar. Makam müziğinin dinsel ve din dışı geleneklerine vâkıf bir besteci olarak yeni koşullarla uyumlu bir “popüler sentez” (Ayas, 2014, s. 379 ve devamı) yakalamak için çalışan ve besteleri geniş kitlelerle buluşan Sadettin Kaynak’ın bile, “Ben kendi hesabıma senede 30-40 eser çıkarmazsam hayatımı temin edemem,” (Işıktaş, 2024, s. 95) dediği düşünülürse, geleneği koruma eğilimindeki müzisyenlerin yaşadıkları maddî güçlükler apaçık kavranabilir.

Meşruiyet elde etmek için anonim alıcıların beğenisine yaslanma düşüncesi, yukarıda özetlenmeye çalışılan tarihsel koşulların ürünüdür ve Avrupa deneyimine kıyasla, yirminci yüzyıl Türkiye sanat çevreleri için görece yeni ve alışılmadık bir durumdur. Osmanlı toplumunda sanatsal üretimi “kültür patronajı” kavramıyla değerlendiren Halil İnalçık’a göre (2005, s. 11), “Osmanlı’da, en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şâir, padişahın ilgi ve lûtfuna lâıyk görülen sultân’uş-şu’arâ idi.” (s. 10). Cumhuriyet dönemi mercek altına alındığında, kamu kaynaklarının dağıtım organı olarak ussallaştırılmış devlet bürokrasisinin sanat çevreleriyle kurduğu takdir ve taltif ilişkisinin, resmî atama/görevlendirme, ödüllendirme, (belirli önkoşullarla) ödenek ya da sipariş verme gibi durumlarla sınırlı kaldığı; sanatkâra salt sanatı üzerinden geçim güvencesi sağlamanın da yönetici seçkinlerin sorumluluğu olmaktan çıktığı ileri sürülebilir. Meşruiyet hiyerarşisinde ayrıcalıklı sayılan kesimler, hatta Batı müzik geleneğine mensup olanlar için bile benzer bir nedretten söz edilebilir. Bu noktada, himaye/patronaj ağının uzağına düşen başka sanat dallarının, sözgelimi edebiyatın da benzer bir piyasalaşma sarmalına girdiğini, dönüşümün yalnızca müziğe özgü olmadığını kaydetmek gerekir. Zafer Toprak, “müstehcen avam edebiyatı” olarak andığı (2017, s. 270) ve 1920’li yıllarla birlikte Türkiye’de hatırı sayılır bir okur kitlesine ulaşan popüler romanların ve uzun öykülerin yazarları hakkında şunları yazar:

*Boğaz tokluğuna yaşayan, çoğu kez geçim derdine düşen o dönemin yazarları[nın] henüz bir devlet memuriyeti elde edememişlerse bu yola başvurmaktan başka çareleri yoktu. Müstear adla da olsa zamanın eli kalem tutan yazarları bu tür öyküler, müstehcen edebiyat ya da polisiye, cinai risaleler yazmak zorundaydılar. Satışlar yükseldikçe kısa bir sürede kaleme alınan ve yayımlanan bu öyküler yazarının haftalık rızkını temin ediyordu. (s. 271)*

## Çıkış yolları ya da yeni konumlanışlar

1930’lu yıllara gelindiğinde makam müziğinde bir duraksama yaşandığı sezilmektedir. Devletin, müzik alanında yaşama geçirmeye hazırlandığı yeni karar ve uygulamalar karşısında “ciddi bir politik direnç göstermemiş” (Ayas, 2014, s. 134) olan “alaturka cephesi”, meşru müziğin sınırlarına ilişkin belirsizlik

nedeniyle yapıt üretmekten ya da en azından, ürettiklerini kamuya açmaktan çekinir gibi görünmektedir. Alanda yaşanan yarılmanın bir üretim bunalımına dönüştüğü, İstanbul Radyosu yöneticisi Hamdi Bey ile 1932 yılında yapılan söyleşide de ikrar edilir: “Demek ki, aşağı yukarı bir şarkı buhranı var! Evet. Eğer radyo aynı şarkıları tekrar ediyorsa kabahat kendisinin değildir.” (Işıқтаş, 2024, s. 268).

Hem himaye yoksunluğunun hem de piyasalaşmanın sancılarını çeken makam müziği içindeki konum mücadelesi, Türkiye’deki müzik alanını yeniden biçimlendiren bir görünüm sunmaktadır: Bir yanda kayıt endüstrisi ve icra mekânları yoluyla piyasada varlık gösteren besteci ve yorumcular, öbür yanda musiki cemiyetleri gibi çeşitli mahfillerin çabalarıyla geleneği sürdürmeye çalışan “ödün vermez”ler bulunmaktadır. Sahne ve plakların aranan isimleri, makam müziğini bozup piyasalaştırdıkları için suçlanmakta, onu içkili mekânlara taşıyıp değersizleştirdikleri gerekçesiyle eleştirilmektedirler. Kimi bu ithamlardan ötürü mahcubiyet duymakta, kimi de geçim derdini öne sürerek yaptığı işleri savunmaktadır. Onlara hücum edenler, müzisyenlerin ekonomik beklentilerden çok sanatsal hedeflere sarılmalarını, ün ve paranın ayartıcı gücü karşısında daha perhizkâr davranmalarını salık verirler. Bu yaklaşım, Bourdieu’nün “kısıtlı/sınırlı üretim alanı” olarak tanımladığı ve sanatsal ölçütlerden başka geçer akçe tanımayan alanın özerkliği ile “geniş kamu”ya seslenen büyük üretim alanının ticarî başarıya bağımlılığı arasındaki karşıtlığın tezahürüdür (2023, s. 60).

Bir kültürel üretim alanının özerk sayılabilmesi için, o alan üzerinde etkisi olduğu varsayılan öteki alanların (siyasî alan, iktisadî alan gibi) yaratacağı basınca dayanabilmesi, iç işleyişini ve öz çıkarlarını koruyabilmesi şarttır (Bourdieu, 2023, s. 61). Uzlaşmaları, kurumları, katılım/intisap aşamaları, öğrenim ve öğretim usulleri, kutsama ve onama düzenekleri tahrip edilmiş olan makam müziği geleneğinin, 1930’lardan sonra özerkliğini yitirerek başka alanların etkisine girdiği anlaşılmaktadır. Bu durum zamanla, Güneş Ayas’ın “uyum ve direnç stratejileri” (2014, s. 19) olarak nitelendirdiği yeni konumlanışları ortaya çıkarmaya başlayacaktır. Yapıtlarını Batı müziğinin armonik kurallarına yaklaştıracak, operet ve tango gibi türlerde kendisini deneyecek, türkülerin müzik devrimine kaynaklık etmesi istendiği için halk ezgilerine yakınsayan şarkılara yönelecek müzisyenler, müzik alanı içinde farklı konumları kaplamakta gecikmezler. Üreticisinin kültürel ve ilişkisel (sosyal) serveti (Bourdieu’ye göre *sermaye*) ölçüsünde türsel ve biçimsel deneyler içeren şarkılar, geleneğin belirlediği kalıpları esnetip melezleştiren örnekler olarak piyasaya sürülür.

Makam müziğine yeni bir yön çizme bakımından en iddialı konumu ise, bu yıllarda adından söz ettirmeye başlayan genç bir yıldız dolduracaktır: Geleneksel müziği öğrenmekle yetinmeyip Paris’te ses eğitimi alan Münir Nurettin Selçuk, yayımladığı plaklarla dikkat çekmesinin ardından, Batı’daki konser üslubunu Türkiye’ye taşıyan yeni bir anlayışın öncüsü olur. *Vakit*’teki söyleşisinde “Türk musikisinin yalnız meyhane musikisinden ibaret olmadığını” kanıtlamaktan ötürü memnun olduğunu belirten Münir Nurettin Bey, makam

müziğine getirdiği yeniliği şöyle ifade eder: “Hiç şüphesiz kül [bütün] halinde Türk musikisi vardı. Fakat yalnız olarak konser hayatı benimle başlıyor.” (Işıktaş, 2024, s. 170).

## Müzik üretimine gazetecilik alanından bakmak

Işıktaş'ın çalışması, gazetecilik alanının müzik sosyolojisine ne gibi katkılar sağlayabileceğini göstermesi bakımından önemli. Farklı kaynaklardan da beslenmekle birlikte, araştırmanın başat malzemesinin, gazete ve dergi mülakatları olduğu görülüyor. Alıntılanan mülakatların yanı sıra, dönemin yayın organlarında yazan gazetecilerin, ülkedeki müzik alanına ilişkin düşünce ve önerilerine de kitapta yer veriliyor. Dolayısıyla gazetecilik alanı, müzik alanındaki tartışmaları yansıtmakla kalmayıp onu çerçeveleyen ve yer yer tartışmayı artıran bir odağa dönüşüyor. Örneğin Peyami Safa'nın 1937'de *Cumhuriyet*'te çıkan bir yazısı, “Alaturka müzik içkili mekânlarda icra edilmeli mi edilmemeli mi?” kabilinden bir saflaşmanın işaret fişeği oluyor (Işıktaş, 2024, s. 98). Hal böyleyken, müzik alanında kalem oynatan gazetecilerin, genç cumhuriyetin seçkinleri olarak, siyasî alanla kurdukları ilişkiyi ve iktidar karşısındaki konum alışlarını da hesaba katmak gerekiyor. Kalem kavgalarının hedefi, kapsamı, zamanlaması ve katılımcıları, ancak böyle bir ilişkisellik doğrultusunda yerli yerine oturtulabiliyor. Bununla birlikte Işıktaş, gazetecilik alanını araştırma nesnesi olarak sorunsallaştırmayıp söyleşilerde dile getirilen görüşlere yoğunlaşmakla yetiniyor. Oysaki bu söyleşilerde soru yöneltilen müzik insanlarının yanıtlarının, her şeyden önce, gazetecinin ve çalıştığı basın kuruluşunun merceğinden -hatta onayından- geçerek okura sunulduğu bir gerçek. Kültürel ikiliğin getirdiği meşruiyet bunalımı, salt söylenebilenler üzerinden değil, söylenemeyenler üzerinden de okunmalı. Aksi takdirde, *Yedigün* dergisi tarafından, gelmekte olan müzik devrimi hakkındaki görüşleri sorulan Safiye Ayla'nın, “Bana, sesimin bütün güzelliklerini dinleyicilerime aksettirebilmek imkânını kazandırabilecek tek eser bulamadım ve hiçbir şarkı, ruhumda; aradığım, özlediğim kuvvetli heyecanı uyandıramadı. Eminim ki ‘Musiki İnkılabı’, beni ve benimle hemfikir olduklarına kani olduğum birçok meslektaşlarımı bu büyük mahrumiyetten kurtaracaktır.” (Işıktaş, 2024, s. 86) demecinin *lafzını* ve *ruhunu* tam anlamıyla çözümlenememesi olanaksızlaşır. Bu bakımdan kitabı, üst başlığında yer alan “müziğin ekonomi politiği” yerine, “erken dönem cumhuriyet basınında müzik tartışmaları” gibi bir bağlama yerleştirmek daha uygun bir seçenek gibi görünüyor bana.

Müzikte meşruiyet tartışmalarının farklı dönemlerde farklı türlerde de sıklıkla baş gösterdiği düşünülürse (Tavlı, 2022), müzik alanındaki eyleycilerin özdüşünümsel değerlendirmelerini yeni verilerle ve yeni arşiv taramalarıyla kayda geçirmenin önemi daha da anlaşılıyor. Işıktaş'ın yapıtı, gün ışığına çıkardığı tanıklıklarla bu işlevi yerine getiren bir çalışma.

## Kaynakça

- Ayas, G. (2014). *Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye'de müzik reformu (1922-1952)*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Becker, H. S. (2015). *Haricîler: bir sapkınlık sosyolojisi çalışması* (Ş. Geniş ve L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. (2023). *Kültür üretimi – sembolik ürünler / sembolik sermaye* (S. Yardımcı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2021). *Düşünümsel sosyolojiye davet* (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Işıktaş, B. (2024). *1930'lar Türkiye'sinde müziğin ekonomi-politiği: erken Cumhuriyet'in sesleri, A. Sırrı'nın kaleminden "Kimlerdir, ne kazanırlar?"* İstanbul: İletişim.
- İnalçık, H. (2005). *Şâir ve patron: patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. Ankara: Doğu Batı.
- Kahramankaptan, Ş. (Yay.), (2013). *Hindemith raporları 1935/1936/1937* (E. D. Yavuz, Çev.). Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı – bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Tavlı, B. Ş. (2022). *"Ben aslında caz severim": Türkiye'de pop müzik alanının yeniden oluşumu (1980-2000)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de yeni hayat: inkılap ve travma 1908-1928*. İstanbul: Doğan Kitap.