

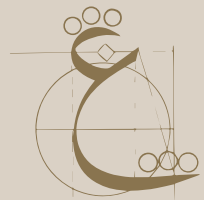


kadim

SAYI / ISSUE 9 • NİSAN / APRIL 2025



09



kadim

*“Kadim oldur ki
evvelin kimesne bilmeye”*

Kadim is that no one knows what came before.

kadim



Osmanlı araştırmalarına münhasır, altı ayda bir (Nisan ve Ekim) neşredilen, açık erişimli, çift kör hakem sistemli akademik dergi

A double-blind peer-reviewed open-access academic journal that is published semiannually (April and October) in the field of Ottoman Studies

SAYI | ISSUE 9 • NİSAN | APRIL 2025

İMTİYAZ SAHİBİ | PROPRIETOR

Burhan ÇAĞLAR

SORUMLU YAZI İŐLERİ MÜDÜRÜ | MANAGING EDITOR

Ömer Faruk CAN

İRTİBAT | CONTACT

Kadim • Sakarya Üniversitesi

Esentepe Kampüsü, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, A Blok, Ofis: 110,
Serdivan/Sakarya (Türkiye) 54050

Telefon | Phone • 00 90 264 295 60 15

İnternet Adresi | Webpage • dergipark.org.tr/kadim • kadim.sakarya.edu.tr

E-posta | E-mail • kadim@sakarya.edu.tr

TASARIM | DESIGN Hasan Hüseyin CAN

BASKI | PRINTED BY

MetinCopyPlus • Artı Dijital & Baskı Merkezi

Türkocağı Cad. 3/A Cağaloğlu - Fatih / İstanbul

BASIM TARİHİ | PRINT DATE • NİSAN | APRIL 2025

ISSN 2757-9395 • E-ISSN 2757-9476

ÜCRETSİZ | FREE OF CHARGE

Kadim'deki makaleler, [Creative Commons Atıntı-Gayriticari 4.0 \(CC BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. Bilimsel araştırmaları kamuya ücretsiz sunmanın bilginin küresel paylaşımını artıracakı ilkesini benimseyen dergi, tüm içeriğine anında Libre açık erişim sağlamaktadır. Makalelerdeki fikir ve görüşlerin sorumluluğu sadece yazarlarına ait olup Kadim'in görüşlerini yansıtmazlar.

Articles in Kadim are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 \(CC BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) International License. Kadim provides immediate Libre open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. Authors are responsible for the content of contributions; thus, opinions expressed in the articles belong to them and do not reflect the opinions or views of Kadim.

“Kadim oldur ki
evvelin kimesne bilmeye”

DergiPark



EDİTÖR
EDITOR-IN-CHIEF

YAYIN KURULU
EDITORIAL BOARD

KİTAP İNCELEME EDİTÖRÜ
BOOK REVIEW EDITOR

YAZIM VE DİL EDİTÖRLERİ
WRITING AND LANGUAGE
EDITORS

İNGİLİZCE DİL EDİTÖRLERİ
ENGLISH LANGUAGE
EDITORS

TÜRKÇE DİL EDİTÖRLERİ
TURKISH LANGUAGE
EDITORS

MİZANPAJ VE SOSYAL
MEDYA EDİTÖRÜ
LAYOUT AND SOCIAL MEDIA
EDITOR

YAYIN SEKRETERİ
SECRETARIAT

Arif BİLGİN | Yükseköğretim Kurulu

Necmettin ALKAN | Sakarya Üniversitesi
Serpil ATAMAZ | California State University, Sacramento
Zahit ATÇIL | Boğaziçi Üniversitesi
Fatih BOZKURT | Sakarya Üniversitesi
Büşra ÇAKMAKTAŞ | Sakarya Üniversitesi
M. Talha ÇİÇEK | University College Dublin
Filiz DIĞIROĞLU | Marmara Üniversitesi
Ella FRATANTUONO | University of North Carolina at Charlotte
Selim KARAHASANOĞLU | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Miraç TOSUN | Karadeniz Teknik Üniversitesi
Kenan YILDIZ | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Ömer Faruk CAN | Sakarya Üniversitesi

Burhan ÇAĞLAR | Sakarya Üniversitesi
Burak ÇITIR | Sakarya Üniversitesi
Mehmet KERİM | Sakarya Üniversitesi
Bünyamin PUNAR | Sakarya Üniversitesi

Didar Ayşe AKBULUT | Marmara Üniversitesi
İrem GÜNDÜZ-POLAT | Sakarya Üniversitesi
Hacer KILIÇASLAN | Sakarya Üniversitesi

Sedat KOCABEY | Sakarya Üniversitesi
Büşranur KOCAER | İbn Haldun Üniversitesi
Muhammed Emir TULUM | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Büşranur BEKMAN | Sakarya Üniversitesi

Yusuf İslam YILMAZ | Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

İşgal İstanbulu'nda Cazbant: Dönemin Kaynakları Işığında Erken Dönem Cazın Kültürel Anlamları*



ENES MALİK SOYTÜRK**
ONUR GÜNEŞ AYAS***

ÖZ

JAZZ BAND IN OCCUPIED
ISTANBUL: CULTURAL
MEANINGS OF EARLY JAZZ
IN THE LIGHT OF
CONTEMPORARY SOURCES

ABSTRACT

Cazın Türkiye'ye girişi İstanbul'un işgal altında bulunduğu şartlarda, cazbant denilen müzik toplulukları aracılığıyla gerçekleşti. Türkiye'de erken dönem caz yazınında 1920'ler genellikle yekpare bir dönem olarak ele alınsa da İşgal İstanbulu cazın ülkedeki serencamı açısından Cumhuriyet'in ilk yıllarından farklı bir bağlama sahipti. İşgal İstanbulu'ndaki cazbanda odaklanan bu çalışma, dönemin birinci el kaynaklarında cazbandın nasıl anımlandırıldığını keşfetmeyi amaçlamaktadır. İlgili literatürde bu dönemin önemini vurgulayan çalışmalar olmakla birlikte, bunlar genellikle Cumhuriyet dönemine ait kaynaklara dayanmaktadır. Bu durum bazen tarihsel bağlamlardaki farklılığın göz ardı edilmesine yol açan bir kronolojik karışıklığa sebep olmaktadır. Cazın anlamının bu müzik türüne içkin olmayıp tarihsel ve toplumsal bağlam içinde şekillendiğini savunan bu çalışma, İşgal İstanbulu'ndaki cazın hangi temsil sistemi içinde anımlandırıldığını keşfetmek için göstergebilimsel yaklaşımı benimsemektedir. Araştırma, 1919'dan işgalin resmen sona erdiği ve siyasi otoritenin tesis edildiği 1923 Ekim'ine kadarki dönemle sınırlandırılmış, bu döneme ait gazete-dergi yazıları, ilanlar, işgal yıllarındaki caz kültürüne ilişkin tanıklığa dayalı kurgusal veya kurgusal olmayan eserler kaynak olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Müzik Tarihi, Osmanlı Şehir Tarihi, Erken Dönem Caz, Cazbant, İşgal İstanbulu.



MAKALE BİLGİSİ | ARTICLE INFORMATION

Makale Türü: Araştırma Makalesi | Article Type: Research Article
Geliş Tarihi: 3 Kasım 2024 | Date Received: 3 November 2024
Kabul Tarihi: 6 Mart 2025 | Date Accepted: 6 March 2025



ATIF | CITATION

Soytürk, Enes Malik - Ayas, Onur Güneş. "İşgal İstanbulu'nda Cazbant: Dönemin Kaynakları Işığında Erken Dönem Cazın Kültürel Anlamları". *Kadim* 9 (Nisan 2025), 151-179. doi.org/10.54462/kadim.1578652

* Bu makale, hâlihazırda devam etmekte olan "Enes Malik Soytürk, *Çağdaş Kaynaklar Işığında Türkiye'de Erken Caz: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım* (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2025)" künyeli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnsan ve Toplum Bilimleri Ana Bilim Dalı, Sosyoloji, enes.malik.soyturd@gmail.com, ORCID: 0009-0004-4732-6427.

*** Prof., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, gunesayas@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5317-271X.

GİRİŞ

Bu makale, Türkiye’de caz kültürünün ilk örnekleri olan İşgal İstanbulu’ndaki cazbant toplulukları etrafında oluşan anlam dünyasına odaklanmaktadır. Araştırmaya konu olan dönemde cazbant sözcüğü, İstanbul’da erken dönem caz repertuarını da içeren, ancak Avrupa ve Amerika kaynaklı çeşitli dans müzikleri de icra eden orkestraların ortak ismi olarak karşımıza çıkar.¹ Bugün erken dönem caz kültürüyle ilişkilendirdiğimiz müzikler, dönemin Türkçe yazılı kaynaklarında cazbant (jazz band) olarak adlandırıldığı için biz de çalışmamızda bu adlandırmayı tercih ettik. Çalışmanın amacı, döneme ait birincil kaynaklara dayanarak, bu yeni müzik kültürünün nasıl anlamlandırıldığını göstergebilimsel bir yaklaşımla incelemektir. Türkiye’de cazın erken tarihinin yalnızca belli mekânlar, girişimciler ve sanatçılar etrafında ele alınması veya 1920’li yılların yekpare bir dönem gibi görülmesi, İşgal İstanbulu ile Cumhuriyet dönemi arasındaki önemli farkların göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bu durum caz yazınındaki yakın tarihli çalışmalarda, daha kuvvetli bir şekilde vurgulanmaya başlamıştır.² İki dönem arasındaki farklılığın dikkate alınmaması işgal dönemine özgü kültürel anlamların Cumhuriyet dönemi zihniyet kodlarıyla yorumlanmasına yol açmaktadır. İşgal İstanbulu’ndaki caz kültürüne, dönemin kaynakları ışığında ve ayrı bir dönem olarak odaklanmak, kronolojik birleştirmenin yol açabileceği teleolojik yanılgı ve anakronizmi önlemeye katkı sağlayabilir. Cazın erken tarihine yeniden bakmak, bu müzik kültürünün Türkiye’de, Avrupa veya Amerika’dakinden farklı bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığının kökenlerine ışık tutabilir. Bu bağlamda, makale erken dönem caz kültürünün tek bir anlamından ziyade, farklı bağlamlarda ve gruplar tarafından yeniden şekillendirilmiş anlamlarına odaklanacak ve bu anlamların özellikle Müslüman-Türk toplumu nezdindeki dönüşümünü, farklı hatlar üzerinden takip etmeye çalışacaktır.

Uzun bir dönem boyunca Türk caz tarihi yazınına hâkim olan “Mimaroglu anlatısı”³ Türkiye’de cazı 1925’lerden başlatsa da aşağıda detaylı bir şekilde üzerinde duracağımız yakın dönemli bir dizi çalışma bu başlangıcı 1920’lerin hemen öncesine, işgal yıllarına kadar götürmüş durumdadır. Cazın Türkiye’deki anlamının ilk kez Cumhuriyet döneminde şekillenmeye başlamasıyla, Osmanlı İstanbulu’nun işgal altında olduğu yıllarda şekillenmeye başlaması arasında önemli bir fark vardır. Parçalanmış bir imparatorluğun başkentinin işgal altında olduğu, şehrin çeşitli milletlerden mültecilerle dolduğu, şehrin önemli semtlerinin farklı işgal kuvvetleri tarafından paylaşıldığı, işgalcilerin kendi aralarındaki siyasî çekişmelerden ötürü otorite boşluğunun doğduğu, istikrarın sağlanamadığı ve iktisadî açıdan bir tarafta büyük bir sefaletin diğer tarafta sefahatin yaşandığı bir dönemden söz ediyoruz. İlk dinleyicilerinin önemli bir kısmı Beyoğlu ve civarındaki işgalci askerlerden, yabancılardan ve gayrimüslim tebaadan oluşan bir müzik türünün anlamı, hiç şüphe yok ki, bu çok özel bağlam içinde şekillenmeye başlayacaktır. Çünkü bir müzik türü toplumda yaygınlaşmadan, ticarileşmeden ya da çeşitli araçlarla bilinirlik kazanmadan önce o müzik türünün dinleyici kitlesi bu müzik türü ile belirli mekanlar aracılığıyla karşılaşır. Dolayısıyla müziğin anlamı

1 Yaprak Melike Uyar-Songül Karahasanoğlu, “The Early Performance of Jazz Music in Turkey”, *Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies* 13 (2016), 132.

2 G. Carole Woodall, “Constan Town Sounds: Multidirectional Movement of Early Jazz in the 1920s”, *Urban Popular Culture and Entertainment*, ed. Antje Dietze-Alexander Vari (New York: Routledge, 2023), 260.

3 G. Carole Woodall, *Sensing The City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul* (New York: New York University, Departments of History and Middle Eastern and Islamic Studies, Ph.D Diss. 2008), 173.

toplumsal pratiklerin daha da ağır bastığı bir zeminde ortaya çıkar. Sözelimi, Cumhuriyet döneminde cazı ilk kez radyoda dinleyen bir kişinin cazı anlamlandırması ile müdavimleri belirli toplumsal statüdeki insanlardan oluşan bir mekânda dinleyen kişinin anlamlandırması farklı olacaktır.

Türkiye’de erken dönem caz tarihi yazınında işgal yıllarının önemine ilerleyen bölümlerde inceleyeceğimiz araştırmacılar tarafından dikkat çekilmiş olsa da erken dönem cazın nasıl anlamlandırıldığını keşfetmek için kullanılan kaynaklar genellikle Cumhuriyet dönemine aittir.

Bu çalışma, işgal yıllarının bağlamını daha belirgin şekilde gösterebilmek için ilk caz faaliyetlerinin gözlemlendiği 1919’dan işgalin resmen sona erdiği ve siyasî otoritenin tesis edildiği dönem olan 1923 Ekim’ine kadarki döneme odaklanmaktadır. Kullanılan kaynaklar 1919-1923 dönemine ait gazete-dergi yazıları ve ilanların yanı sıra, Cumhuriyet döneminde kaleme alınmış olmakla birlikte işgal yıllarındaki caz kültürüne ilişkin doğrudan veya dolaylı tanıklığa dayanan kurgusal veya kurgusal olmayan metinlerden oluşmaktadır. Cazın bu dönemdeki kültürel anlamları, bu kaynaklardaki temsil biçimleri tespit edilerek ve dönemin kültürel kodlarıyla ilişkilendirilerek keşfedilmeye çalışılmıştır.

1. Cazın Kültürel Anlamları: Göstergibilimsel Bir Bakış

Caz, 19. yüzyılın sonlarında Amerika Birleşik Devletleri’nin orta-güney bölgesindeki kentlerde (New Orleans, Dallas, Memphis) ortaya çıkıp hızla yayılan, ritmin melodiye daha baskın olduğu dans müziklerinin ortak adı olarak karşımıza çıkar. Popüler caz tarihi anlatısında resmedildiğinin aksine, tek bir etnik kökene mensup kişilerce veya tek bir müzik kültürünün etkisiyle biçimlendirilmemiş hem Afrika kökenli hem de Avrupa müziğine ait formların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. 1920’lerin meşhur caz sanatçılarına “zencileri taklit eden beyazları taklit eden zenciler” olarak tanımlayan Attali⁴ cazın bu karmaşık etkileşimlerle şekillenen yapısına işaret eder. Cazın ortaya çıktığı orta-güney bölgesinde, o dönemde Afro-Amerikalılar kadar Fransızlar, İngilizler, Almanlar ve İtalyanlar da bulunuyor, farklı sınıfsal kökenlerden gelen müzisyenler caz icra ediyor, bu da caz kültürü içindeki icra ve besteleme yöntemlerini çeşitlendiriyordu.⁵ Dolayısıyla caz şemsiyesi altındaki müziklerin kategorize edilmesinde icracıların veya dinleyicilerin statü ve kimliğiyle icra mekânlarının niteliği önemli bir rol oynadı. Cazın kültürel anlamları her dönem değişti, ilişkilendiği farklı özneler tarafından değişik şekillerde anlamlandırıldı.

Örneğin caz, popüler eğlence müziği olmanın ötesine taşınarak bir sanat mevkiine yükseltildiği Avrupa’da, başlangıçta “vahşi adamlar” tarafından yapılan “geleneksiz, disiplinsiz” bir “köle müziği” olarak tanımlanabilmekteydi.⁶ Buna karşılık, bir Batı Afrikalı yazar ise onu tam da Afrikalı olmayan taraflarıyla tanımlayabiliyordu.⁷ “Zenciler” tarafından icra edilmesi, Avrupalıların gözünde onu “ilkel, vahşi, egzotik” kılıyordu, ancak “Henri Ford

4 Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 112.

5 Joachim-Ernst Berendt, *Caz Kitabı*, çev. Neşe Ozan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019), 20.

6 Paris’in meşhur ve saygın müzik dergisi *Revue Musicale*’den akt. Attali, *Gürültüden Müziğe*, 120.

7 Bruce Johnson, “Jazz As Cultural Practice”, *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke - David Horn (New York: Cambridge University Press, 2004), 97.

ile aynı ülkeden” geliyor olması moderniteyle ve çağcıl olmakla, hatta paradoksal bir şekilde makine uygarlığıyla bağdaştırılmasına yol açabiliyordu.⁸

Cazın kökenleri hakkında da birbirini tamamlayan ve birbiriyle çatışan birçok imge, anlatı ve mit yürürlüktedir.⁹ Bu mitler ve imgeler çeşitli ikili karşıtlıklar ekseninde anlamlandırılır. Örneğin 1926’da *Meraklı Gazete*’de¹⁰ bir yazar cazın kökenini “Amerika zencilerinin iptidai musikilerinin ilhamıyla ilk defa bir gemide muhtelif alet-i musikiye bulunmadığı için derme çatma aletlerle tesis olunan” bir müziğe dayandırarak tahayyül ederken, Mustafa Kemal Atatürk¹¹, meşhur Sarayburnu konuşmasında cazbandı “medenî dünyanın musikisi” olarak selamlar. Çünkü ilkinde zenci ile beyaz Avrupalı arasındaki karşıtlık ilkel/medenî karşıtlığı ekseninde anlamlandırılırken, ikincisinde Türkiye’ye Batı’dan gelen bir müzik olarak caz Doğu/Batı ve gelişmemiş/medenî karşıtlıkları ekseninde anlamlandırılmıştır. Müzik, bu çalışmada odaklandığımız haliyle ‘caz’, farklı zamansal ve mekânsal bağlamların şekillendirici gücüne karşı koyacak içkin bir anlama sahip değildir. Caz bir inşadır, Gabbard’ın da altını çizdiği gibi, “hiçbir şey doğası gereği caz olarak adlandırılmaz”, bugün tarihin herhangi bir dönemindeki herhangi bir müziğe caz diyorsak, bu o müziğin kendisindeki içkin özelliklerden çok eleştirmenlerin, gazetecilerin, plak şirketlerinin, kulüp işletmecilerinin, dinleyicilerin bu müziği böyle tanımlaması ve anlamlandırmasından kaynaklanır.¹² Uyar doktora tezinde¹³ sadece farklı toplumsal bağlamlarda ve coğrafyalarda değil, aynı toplumun tecrübe ettiği on yıllık dönemlerde bile cazın kültürel anlamlarının sürekli değişebildiğini Türkiye caz tarihi özelinde kapsamlı bir şekilde ortaya koyar.

Müzikte içkin anlamlar arayan ve 1960’lara kadar çok daha etkili olan biçimsel müzikolojik yaklaşımların aksine, etnomüzikoloji, eleştirel müzikoloji ve müzik sosyolojisi alanlarındaki kültürel anlam üretimini merkeze alan yaklaşımlar, anlamın icracıyla dinleyici arasındaki etkileşim sürecinde inşa edildiğine dikkat çeker.¹⁴ Müziğin anlamlandırılabilmesi için icra edenle dinleyenlerin ortak kültürel kodları paylaşımları ve ortak bir temsil sistemini kullanmaları gerekir. Temsil sistemlerini meydana getiren birimler göstergelerdir. Göstergeler, bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Bir gösterenin hangi gösterileni imleyeceği belirli ikili karşıtlıklara, anlam çiftlerine dayanan uzlaşımsal süreçlerle şekillenir. Ancak “temsiller sonsuz bir zincir halinde birbiriyle iletişime geçtiğinden, birbirinin yerini aldığından, birbirini yerinden ettiğinden bu çiftler sürekli olarak sarsılır.”¹⁵ Örneğin yeni bir müzik türü veya kategorisini yaratmak veya sınırlarını çizmek, onu bir dizi ikili karşıtlık içinde konumlandırmak demektir; bu müziğin konumlandırıldığı karşıtlık eksenleri değiştikçe müziğin anlamı da değişir.¹⁶ Bu temsil sistemleri, Barthes’in düz anlam ve yan anlam arasındaki ayrımını hatırlatırcasına,

8 Eric Hobsbawm, *Sıradışı İnsanlar Direniş, İsyan ve Caz*, çev. Işitan Gündüz (İstanbul: Yordam Kitap, 2016), 313-314.

9 David Sager, “History, Myth and Legend: The Problem of Early Jazz”, *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke - David Horn (New York: Cambridge University Press, 2004), 270.

10 *Meraklı Gazete*, “Asrın İptilası: Dansingler, Danslar, Cazbantlar” (9 Eylül 1926), 6.

11 Mustafa Kemal Atatürk, “Yeni Harfler Hakkında Sarayburnu’nda Halka Nutuk”, *Aynı Tarihi* 53 (1928), 1-3.

12 Krin Gabbard, “The Word Jazz”, *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke - David Horn (New York: Cambridge University Press, 2004), 1.

13 Yaprak Melike Uyar, *Jazz in Turkey: Cultural Connotations and The Processes of Localization* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016)

14 Bu yaklaşımlar hakkında genel bilgi ve tartışmalar için bk. Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2019), 78-100.

15 Stuart Hall, *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dündar (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017), 17.

16 Onur Güneş Ayas, “Klasik Türk Müziği Kategorisinin Doğuşu ve Rauf Yekta: Öteki Müzikler Karşısında Klasik Türk Müziği”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları* 45 (2024), 363-400.

müzik dışı kültürel kodları da içerir. Nitekim yan anlam düzeyinde gösterge, düz anlamının dışında belirli değer dizgesinin ya da ideolojinin temsili haline gelir. “Toplum durmaksızın, insan dilinin kendisine sağladığı birinci dizgeden kalkarak ikinci anlam dizgeleri geliştirir”.¹⁷ Bu keyfi anlamlandırmanın gerçekleşmesi ve ardından yaygınlaşarak doğallaştırılması, bu göstergeyi belli düşünme kalıplarını dayatan bir mite dönüştürür. Göstergibilimsel yorumun amacı da bu miti deşifre ederek tarihsel ve toplumsal bağlamını ve bununla ilişkili örtük anlamlarını açığa çıkarmaktır.

Öznenin deneyimleri ve dünya tasavvuru, mensup olduğu toplumsal grup ve yaşadığı dönem, belli bir göstergeyi anlamlandırma sürecini şekillendirir. Örneğin İşgal İstanbulu’nda cazbantla karşılaşan kişi Avrupalı bir tüccar yahut işgal kuvvetlerine mensup bir asker ise ve düşüncelerini bize aktarırsa, biz çokuluslu bir ortamda ritmin ağır bastığı bir müzik türünün çaldığı, dans edilen ve eğlenenin doruğa ulaştığı; çağın ruhunu yakalayan, dinamik, enerji dolu, çokkültürlü bir mekân hayal ederiz. Buradan cazın modernliği, çokkültürlülüğü, vahşi dinamizmi, özgürleştirici yanı üzerine pek çok yan anlam doğabilir. Fakat anlatıcı Suriçi’nde ikamet eden, evi yangınlarda zarar görmüş, geceleri Haliç’ten Anadolu’daki Kuvayi Milliye hareketine silah kaçıran bir Türk ise cazbant çokkültürlülükle değil emperyalizmle, cazbant dinleyenleri de işbirlikçilikle özdeşleştirilebilir. Bu kez “zenci” orkestrasının sözde “vahşiliği” Avrupalı bir gözlemcinin kaydedeceğinin aksine, Avrupalı olmayan (Afrikalı, zenci vb.) unsurlara atfedilen “ilkel vahşet”le değil işgalci Avrupalı subayların emperyalist vahşetiyle ilişkilendirilecektir. Nitekim işgal ortamında Yakup Kadri gibi en modernist yazarlar bile cazı modernlikle, “medenî” dünyayla ilişkilendirmezken¹⁸, kurtuluştan sonra Atatürk aynı müziği rahatlıkla “medenî dünya”nın müziği olarak tanımlayabilmektedir.¹⁹ Hatta siyah müzisyenler, aşağıda biraz daha detaylı tartışılacağı üzere, bazı metinlerde üst statü gruplarının bir parçası olarak bile karşımıza çıkabilmektedir.

Dolayısıyla cazbandın Türkiye’deki kültürel anlamlarını keşfedebilmek için, caz kültürünün başka bir kültürel havzaya girdiği anda ortaya çıkan toplumsal ve bireysel fenomenlere ve ilişkilendiği bağlamlara dikkatle bakmak gerekir. Her şeyden önce, İstanbul’a ilk girdiğinde birçok insan için anlamsız olan cazbant, bilinen başkaca nesneler ve olgularla ve yaşanan tarihsel anın kendine özgü bağlamıyla ilişkilendirilerek anlam kazanmaya başladı. Bilinirlik kazandığında toplumun ortak kültürel kodlarında var olan gösterilenlerin bu yeni gösterenle bileşimi cazbant göstergesinin müzikal anlamı dışında birçok yan anlamla yüklenmesine yol açtı. Bu açıdan erken dönem cazın anlamına ilişkin müzikolojik tespitlerin, genellikle düz anlam düzeyinde işlediğini söyleyebiliriz. Örneğin cazın Türkiye’deki ilk yıllarındaki formu olan, Fransızca gazetelerde *Jazz-Band* olarak adlandırılan ve Türkçeye “cazbant” olarak geçen kelimenin, literatürde “dans ve popüler müziği” tanımlamak ve “alafranga” tınıları ima etmek için kullanılan bir sözcük olduğu konusunda bir fikir birliği vardır.²⁰ Buna karşılık, aşağıda yer vereceğimiz üzere, işgal dönemindeki cazbant müziğinden bahseden Türkler tarafından yazılmış hatırat ve romanlarda bu müzikolojik anlam oldukça geri plandadır ve cazbant çoğunda İşgal İstanbulu’na ait olumsuz imgelerle ilişkilendirilir. Bu çalışmada caz müzikal kurallarla sınırlandırılmış ve tanımlanmış, çeşitli dönemler ve stillerle aşamalara ayrılmış,

17 Roland Barthes, *Göstergibilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023), 85.

18 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomora* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1966), 129.

19 Mustafa Kemal Atatürk, “Yeni Harfler Hakkında Sarayburnu’nda Halka Nutuk”, *Aydın Tarihi* 53 (1928), 1-3.

20 Yaprak Melike Uyar, *Jazz in Turkey*, 31; Selim Tan, *Türkiye’de “Caz Yapmak” Meşrulaştırma, Hakim Anlatılar ve Yapısöküm* (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2024), 26.

bugünkü sınıf ve statü çağrışımlarını barındıran bir müzik türü olarak değil içkin bir anlamı bulunmayan ama bir simgesel işaret dizgesi işlevi görerek o dönemde yaşayan insanlarca anlam yüklenen ve anlam aktaran bir kültürel unsur olarak ele alınmıştır.

2. Türk Caz Yazınında 1920'ler ve “Kronolojik Birleştirme” Problemi

Erken Cumhuriyet'in kimlik krizi ve “dekadan modern” kavramı bağlamında 1920'ler İstanbul'unun caz dünyasını inceleyen Woodall²¹, Türkiye'de cazın tarihini ele alan metinlerde mütareke dönemi hakkındaki sessizliğe ilk dikkat çeken araştırmacıdır. Woodall, Cumhuriyet'e odaklanarak Osmanlı'nın son dönemiyle ilişkili başka anlatıları bastıran bu erken caz tarihi anlatısının mütareke dönemi caz tarihine yönelerek dengelenebileceğini ileri sürer. Buradan hareketle mütareke dönemi caz tarihine yönelen Selim Tan²² da Türkiye'de cazın erken dönemini inceleyen metinlerin genellikle Cumhuriyet dönemi İşgal İstanbulu'na odaklandığını ve mütareke yıllarındaki erken caz tarihinin büyük ölçüde gölgede kaldığını tespit eder. Nitekim Murat Meriç²³ 75. yılda Cumhuriyet'in müzik bilançosunu çıkartan çok yazarlı bir kitapta cazın “Cumhuriyet'le hemen hemen eş zamanlı gelişmiş bir müzik” olduğunu ileri sürer ve Türkiye'de cazı Leon Avigdor ile başlatır. Benzer şekilde Tekelioğlu²⁴ da sözlü tarih yöntemiyle erken caz tarihine odaklanan makalesinde cazın Türkiye'de 1940'lı yıllardan önce pek bilinmediğine ve bu döneme ait caz mekânları konusunda kaynak yetersizliğine işaret eder. Türkiye'de cazın esasen Cumhuriyet dönemine ait bir olgu olarak anlaşılması, Osmanlı'nın son yıllarındaki caz kültürünün ihmal edilmesine yol açmıştır. Nitekim son dönem Osmanlı müzisyenlerini ele alan değerli çalışmalar yapılmış olsa da²⁵ caz müzisyenleri bu tip çalışmaların dışında kalmıştır.

Türkiye'de caz tarihini Cumhuriyet dönemiyle başlatan anlatının oluşmasında, cazla ilgili en eski Türkçe metin olan Mimaroglu'nun *Caz Sanatı* adlı kitabının “Türkiye'de Caz” bölümünün önemli bir rolü vardır.²⁶ Mimaroglu, cazın Türkiye'deki ilk temsilcisinin, bir arkadaşı sayesinde cazla tanışan, ardından Avrupa'ya giderek bir kuartet kuran ve 1925-26 yıllarında İstanbul'da caz icra etmeye başlayan Leon Avigdor olduğunu ileri sürer. Woodall'ın²⁷ “Mimaroglu anlatısı” olarak adlandırdığı ve Tan'ın²⁸ da vurguladığı bu başlangıç hikâyesi uzunca bir süre caz literatürüne hâkim olur. Caz yazınında Fikret Adil'in *Avare Gençlik ve Gardenbar Geceleri*²⁹ kitabında Friedrich Thomas'ın 1920'lerde işlettiği

21 G. Carole Woodall, *Sensing the City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul*; G. Carole Woodall, “Awakening a Horrible Monster: Negotiating the Jazz Public in 1920s Istanbul”, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 30/3 (2010), 574-582.; G. Carole Woodall, “Listening for Jazz in Post-Armistice Istanbul”, *International Journal of Middle East Studies* 48/1 (2016), 135-140.

22 Selim Tan, “Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz”, *Etnomüzikoloji Dergisi* 5/2 (2022), 311.

23 Murat Meriç, “Türkiye'de Caz: Bir Uzun Serüven”, *Cumhuriyet'in Sesleri*, ed. Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 160.

24 Orhan Tekelioğlu, “1940'lı Yıllardan İtibaren İstanbul'un Caz Mekânları”, *İstanbul'da Eğlence*, ed. Volkan Aytaç - Kübra Parmaksızoglu (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011), 106-107.

25 Örneğin bk. Onur Öner, “Mapping the Links: Network Perspectives on Musician Communities of Late Ottoman Istanbul”, *Kadim* (2023), 131-147.

26 İlhan Mimaroglu, *Caz Sanatı* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2013), 110.

27 Woodall, *Sensing the City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul*, 173.

28 Selim Tan, *Türkiye'de “Caz Yapmak”*, 22.

29 Fikret Adil, *Avare Gençlik ve Gardenbar Geceleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990/1993).

Maksim Gazinosu'ndan bahsettiğinin keşfedilmesi³⁰ ve ilk kez 2004 yılında özgün metni, 2015 yılında Türkçe çevirisi yayınlanan *Siyah Rus*³¹ adlı Thomas biyografisi Türkiye'deki ilk caz performanslarının 1919'a kadar gittiğinin anlaşılmasını sağlar. Frederick Thomas, 1872'de Mississippi'de dünyaya gelen, Avrupa'da bir süre yaşadktan sonra Moskova'da gece kulübü işletmeye başlayan Ekim Devrimi'nin ardından da İstanbul'a kaçan Afro-Amerikan kökenli bir girişimcidir. İstanbul'da Stella ve Maksim adında iki mekân açan ve müşterileri ağırlıklı olarak işgalci subaylardan oluşan Thomas 1919 yılından itibaren mekânlarında caz orkestralarına ev sahipliği yapmıştır.³² Buna rağmen Mimaroglu anlatısının izleri çok yakın tarihli metinlerde bile görülür. Örneğin Batu Akyol'un *Türkiye'de Caz*³³ belgeselinden doğan kitabındaki³⁴ söyleşilerde erken caz tarihinin Cumhuriyet yıllarında başlatıldığını görürüz. 2022 yılında İstanbul'un müzik tarihiyle ilgili yayımlanmış çok yazarlı bir kitabın caz tarihi bölümünde Ertaşkan, ilgili bölümün sonuna doğru Bardakçı'nın 2013'teki bir gazete yazısının öğrendiğini söylediği Thomas'ın ismini anmasına karşın Türkiye'deki ilk caz müzisyenleri olarak Mimaroglu'na atıfla Avigdor ve Kelekyan'ı sayar.³⁵

Son yıllarda sayısı artan caz araştırmalarının bazılarında³⁶ Leon Avigdor ve Frederick Thomas isimlerinin beraber kullanıldığı bir anlatım tercih edilmiştir. Aksoy ve Bağçeci³⁷, Özen³⁸ ve İlbi'ye³⁹ göre Avigdor; Lamboğlu⁴⁰, MacArthur-Seal⁴¹, Kumrular⁴², Akçura⁴³ ve Tan'a⁴⁴ göre ise Frederick Thomas bu alandaki öncü isimdir. Mimaroglu'nun Avigdor üzerinden anlattığı erken caz tarihi son dönemlerde bu kez Thomas'ın işlettiği mekânlar üzerinden anlatılmaya başlamıştır.⁴⁵

30 Gökhan Akçura, "Türkiye'de Caz Öncesi Caz", *Skylife Magazine* 191 (1991), 118-128.

31 Vladimir Alexandrov, *Siyah Rus*, çev. Bahar Tırnakçı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015).

32 Alexandrov, *Siyah Rus*.

33 Batu Akyol, *Türkiye'de Caz* (Belgesel Film, 2013).

34 Batu Akyol, *Caz Çok Zor* (İstanbul: Karaplak Yayınları, 2021).

35 Feridun Ertaşkan, "Türkiye'de Caz Tarihi İstanbul'la Başlar", *Müzik İstanbul* ed. Hakan Dedeler (İstanbul: Esenler Belediyesi, 2022) 984.

36 Damla Altuncu, "1917 Bolşevik Devrimi Sonrasında İstanbul'a Göç Eden Beyaz Rusların Eğlence Kültürüne Etkileri: Maksim Gazinosu", *Sosyologca* 23 (2022), 59-67; Fulya Akça, *Caz Mekânlarının Tercih Edilme Nedenleri: Nardis Jazz Club, The Badau İstanbul, Bova Sahne* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020); Yaprak Melike Uyar- Songül Karahasanoğlu, "The Early Performance Of Jazz Music in Turkey", *Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies* 13 (2016), 129-139.

37 İlknur Aksoy-Fulya Soylu Bağçeci, "Türkiye'de Caz Müziğinin İlk Kadın Yorumcusu: Sevinç Tevs", *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi* 7/1 (2023), 221-244.

38 Fatma Özen, *İstanbul'da Caz Müziği Arzı ve Kültürel Sermaye İlişkisi* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017).

39 Deniz İlbi, *Türkiye'de Enstrüman Çalan Kadın Caz Müzisyenlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019).

40 Şenay Lambağolu, *Küresel Müzik Endüstrisinin "Yerel Müzikleri" Caz Müziği ile İlişkilendirme Süreçleri* (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006).

41 Daniel-Joseph MacArthur-Seal, "Musical Convergence and Divergence in Occupied Istanbul, 1918-1923", *New Perspectives on Turkey* (2024), 1-19.

42 Özlem Kumrular, *İstanbul Eğleniyor* (İstanbul: İBB Yayınları, 2022).

43 Gökhan Akçura, *Yıldızların Altında-Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022).

44 Selim Tan, *Türkiye'de "Caz Yapmak"*, 26-36.

45 Woodall, "Awakening a Horrible Monster"; Woodall, "Listening for Jazz in Post-Armistice Istanbul"; Altuncu, "1917 Bolşevik Devrimi Sonrasında"; Selim Tan, "Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzman", 309-327.

Woodall⁴⁶ “kronolojik birleştirme” problemi olarak adlandırdığı 1920’lerin kültürel deneyiminin 1930’larınkinin altında toplanmasını haklı olarak eleştirir ve bu iki dönemin ayrı ayrı ele alınmasını önerir. Ancak 2023 yılında yayımlanan ve işgal döneminin özgül şartlarına dikkat çeken son makalesine⁴⁷ kadar, o da bir başka “kronolojik birleştirme” ile 1919-1923 işgal dönemiyle 1923 sonrasını 1920’ler parantezine alarak inceler. Woodall’ın İşgal İstanbul’undaki caz ortamına ilişkin esas özgün katkısı 2023 tarihli makalesinde ortaya çıkar. Woodall’ın daha önce kullanılmamış olan, o döneme ait Amerikan gazete ve dergilerine dayanarak sağladığı bilgiler, işgal yıllarındaki İstanbul caz dünyasının az bilinen veya bilinmeyen yönlerine ışık tutmaktadır. Bununla birlikte, Cumhuriyet’in ilanından sadece birkaç gün önce yayımlanan 25 Ekim 1923 tarihli *Akbaba* gazetesini saymazsak, kullandığı yerli kaynakların (*Resimli Gazete*, *İkdam*, *Meraklı Gazete*, *Darül Elhan*, *Büyük Gazete* ve *Resimli Gazete*) tamamı Cumhuriyet dönemine aittir.⁴⁸ Woodall, İstanbul’daki caz etkinliklerine ilişkin ilk haberlerin 1920’lerin başında Osmanlıca basılan gazetelere yansımaya başlamış olabileceğini doğru bir şekilde tahmin eder,⁴⁹ ki Woodall’ın yer vermediği bu kaynakların bir kısmına bu çalışmamızda ulaşılmıştır. Woodall’ın çalışmaları, caz yazınında uzun yıllar örtük kalan işgal yılları caz sahnesinin ortaya çıkmasında başat bir rol üstlenmiş olsa da, İstanbul’un yerleşik halkının veya caz sahnesinin Amerikalılar dışındaki paydaşlarının, işgal yıllarındaki caz kültürüne ilişkin algılarını yansıtacak kaynaklara yeterince yer vermemektedir. İşte bu çalışma, işgal yıllarında Osmanlı Türkçesiyle ve Fransızca basılmış çağdaş kaynakları ve işgal yıllarına dair doğrudan veya dolaylı tanıklığa dayanan geç Osmanlı ve bazı Cumhuriyet dönemi metinlerini de kullanarak bu alandaki çalışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Tan’ın⁵⁰ mütareke yıllarının önemine dikkat çekerek bu dönemdeki caz kültürüne odaklanan bir makale kaleme almış olması, bu kronolojik birleştirmeyi aşmak açısından önemlidir. Bununla birlikte onun kullandığı kaynakların da yine Cumhuriyet döneminde kaleme alınmış metinlerden oluştuğu görülmektedir. Uyar ve Karahasanoğlu⁵¹ Türkiye’de cazın tarihini işgal yıllarına kadar geriye götürmekle birlikte erken dönem cazı 1923’ten başlayarak analiz ederler. Kumrular⁵² Türkiye’de cazı işgal yıllarından başlatır, ancak mütareke döneminin özgül bağlamına değinmez ve yine 1920’leri tek bir dönem olarak ele alır. Akçura⁵³ 6 Ekim 1923’te Türk birliklerinin İstanbul’a girmesiyle birlikte yeni bir dönemin başladığına dikkat çeker, ancak müşterileri çoğunlukla işgalci subaylardan oluşmasına karşın, Cumhuriyet’in Batıcı yönelimi sebebiyle Thomas’ın Cumhuriyet döneminde itibar kaybetmediğini kaydederek bu süreklilik anlatısını bir şekilde devam ettirir. Woodall “şehirde görev yapan ABD askerleri tarafından açılan ve doğaçlama canlı erken dönem caz performanslarının sergilendiği Pele Mele, Gregory’s Club ve Dinty Moore’s Place” gibi kulüplerden hiçbirinin Cumhuriyet dönemi gece kulübü sahnesinin bir parçası olarak devam

46 Woodall, “Awakening a Horrible Monster”, 576-577.

47 Woodall, “Constan Town Sounds”, 260-261.

48 Woodall, “Constan Town Sounds”, 275-285.

49 Woodall, “Constan Town Sounds”, 261.

50 Tan, “Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam”, 309-327.

51 Uyar-Karahasanoğlu, “The Early Performance of Jazz Music in Turkey”, 129.

52 Özlem Kumrular, *İstanbul Eğleniyor*, 78.

53 Akçura, *Yıldızların Altında-Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Eğlence Yaşamı*, 83.

etmediğini isabetle tespit eder ve bu kesintiyi işgal dinamiklerine bağlar.⁵⁴

Türk caz yazınındaki diğer çalışmalar esasen 1919-1923 arasındaki birinci el kaynaklardan ziyade Cumhuriyet dönemi kaynaklarına veya tanıklıklarına dayanmakta, bu durum kimi zaman kronolojik belirsizlikler yaratmakta ve iki ayrı dönemin birbirinden farklı bağlamlarının zaman zaman birbirine karışmasına yol açabilmektedir. Keza Thomas ve Kelekyan gibi farklı dönemlerde İstanbul eğlence hayatında yer almış isimlerin erken dönem caz tarihi parantezine alınması,⁵⁵ uzman olmayan okurda aynı dönemde etkin oldukları izlenimini yaratabilmekte veya *Stamboul* gazetesinden öğrendiğimiz kadarıyla mütareke döneminde caz orkestrası bulunduran beş mekândan sadece birini işleten Thomas'ın mekânları dışındakilerin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Örneğin Taksim Pera'da bulunan Théâtre Chantecler'ı işleten "G. Privileggio"⁵⁶ gibi isimler ya da Printania, Theatre Music-Hall Olympia Pera ve El-Hamra Müzikhol Pera gibi mekânlar da cazın Türkiye'deki tarihine katkı sağlayacaktır. Woodall'ın Amerikan donanmasına mensup denizciler tarafından İstanbul'da çıkartılan haftalık *Far Seas* dergisiyle *The Chicago Defender* ve *New York Amsterdam News* gibi dönemin Afro-Amerikan gazetelerini temel alan son çalışması, erken dönem cazın işgalci unsurlarla doğrudan ilişkisini ortaya koymanın yanı sıra yeni mekân, isim ve ortamlara işaret etmesi açısından da önemlidir. Woodall, Pele Mele⁵⁷ gibi mekânların yanında bizim de farklı kaynaklarda teşhis ettiğimiz Olympia⁵⁸ ve Garden des Petits-Champs⁵⁹ gibi yeni mekânları gün yüzüne çıkarmış, Amerikan denizcilerinin kurduğu amatör caz topluluklarının İstanbul caz sahnesinin şekillenmesindeki rollerine işaret etmiştir.

Woodall,⁶⁰ Türkiye'de erken dönem caz kültürüne ilişkin algının şekillenmesini çok uluslu bir imparatorluktan ulus-devlete geçiş süreciyle ilişkilendirir. Cazın "ulusötesiliği"-nin toplumsal yapıları bulanıklaştırdığını ve cazın ulusal ve kültürel elitlerin diğer medeni Batılı uluslarla mücadele edebilecek "homojen bir cumhuriyet yaratma" hedefiyle çatıştığını öne sürer. Gerçi Woodall'ın 2010 tarihli çalışması Cumhuriyet dönemine odaklanmaktadır; ancak erken dönem caz kültürü, bu tarihsel dönemeç göz ardı edilerek 1920'ler dönemselleştirilmesi altında ele alındığından, okurda işgal döneminin açıklanmasında da aynı çerçevenin kullanıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Hâlbuki cazın kültürel anlamlarının şekillendiği işgal yıllarında, ulus-devlet projesi ve cumhuriyet henüz gündemde değildir ve yaklaşık on yıl sonra hayata geçecek olan milliyetçi kültür politikaları henüz tasarlanmamıştır. İşgal yıllarında İstanbul sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun değil Fransız, İngiliz, İtalyan (ve kısmen Amerikan) işgal kuvvetlerinin de yönetimi altındadır. Ayrıca İngiltere ve Fransa arasında yaşanan bir rekabet de vardır.⁶¹ Şehir idaresinin parçalanmasının yanı sıra demografik yapı değişmiş, yangınlarla bayındırlık zedelenmiş, iktisadî yapı çökmüş ve toplumsal barış ortamı

54 Woodall, "Constan Town Sounds", 257.

55 Uyar, *Jazz in Turkey: Cultural Connotations and the Processes of Localization*, 27-29.

56 *Stamboul*, "Pera Palaca Hotel" (22 Nisan 1922), 3.

57 Woodall, "Constan Town Sounds", 257.

58 *Stamboul*, "Spectacles & Concerts" (4 Şubat 1921), 3; Woodall, "Constan Town Sounds", 262.

59 *Stamboul*, "Spectacles & Concerts", 3.; Woodall, "Constan Town Sounds", 269.

60 Woodall, "Awakening a Horrible Monster", 479.

61 Abdurrahman Bozkurt, *İtilaf Devletlerinin İstanbul'da İşgal Yönetimi* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2014), xxii.

da imparatorluk dönemiyle kıyaslanamayacak kadar bozulmuştur.⁶² Dolayısıyla Osmanlı’nın çok uluslu yapısından ulus-devlete geçişine indirgenmeyecek bir bağlam söz konusudur. Benzer şekilde, cazın Batı’daki kültürel anlamlarından yola çıkarak işgal dönemindeki caz dünyasını çokkültürlülük çerçevesinde ele alan veya cazın sınıflar, kültürler ve toplumsal gruplar arasındaki sınırları bulanıklaştıran heterojen yapısına işaret eden yorumlar için de bir ihtiyat payı bırakmak gerekir.⁶³ Savaşın sona ermesinin yarattığı coşku ve boş zamanla birlikte çeşitli grupların İstanbul’a akın edip eğlence mekânlarında bir araya gelmesi, caz gibi yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasını sağlayan kozmopolit bir ortam yaratmıştır. Ancak bu, hem algıların hem de sınıf farklarının sınırlandırdığı, oldukça dar bir kozmopolitizmdir.⁶⁴

Woodall’ın erken dönem cazı “Amerikan kültür emperyalizmi” bağlamında değil de, ulusötesi etkileşimler bağlamında değerlendirme önerisi Amerikan ve Avrupa gazetelerinin gündeminden bakıldığında veya işgal sonrası dönem düşünüldüğünde mantıklı olabilir, ancak işgal altındaki bir şehirde işgalci unsurlar aracılığıyla kültür dünyasına dahil olan bir müziğin “ABD kültür emperyalizmi” ile ilişkilendirilmesini Cumhuriyet dönemi kültür politikalarından çok hayatın olağan seyrinin bir sonucu olarak görmek daha makul olacaktır. Özellikle işgalin ilk yıllarında caz dünyası, büyük ölçüde işgalci subaylara, Avrupalı tüccarlara, bu gruplarla ilişkili gayrimüslim topluluklara hitap ediyordu. Müslüman-Türk caz dinleyicilerinin bu dönemde sayıca az Pera müdavimlerinden oluştuğu anlaşıyor. Suriçi İstanbul’da yaşayan Müslüman toplulukların çoğu içinse bu dönemde caz hem fiziki hem de sembolik açıdan uzak ve yabancı bir olguydu. Bu özel şartların, cazın ulusal ve sınıfsal sınırları aşan liminal ve kozmopolit özelliklerini sınırladığı görülmektedir.

3. Suriçi-Pera İkiliği İçinde Erken Dönem Caz Kültürü

Osmanlı’nın son yıllarında Suriçi İstanbul Türklerin ve Müslümanların ağırlıkta olduğu bir bölgeyken Pera/Beyoğlu daha çok gayrimüslimlerin ve yabancıların, diplomatların, yabancı iş adamlarının ve zengin ailelerin yaşadığı, elçilik binalarının ve bankaların bulunduğu bir semtti.⁶⁵ İşgal yıllarında İstanbul’da bulunan Fransız gazeteci Keyser⁶⁶, Suriçi ve Pera’nın “iki farklı İstanbul” gibi gözüktüğünü kaydeder. İstanbul’un eğlence hayatı da -bir süre sonra Anadolu yakasındaki bazı merkezler eklense de- ana hatları itibarıyla, Haliç’in altı ve üstü olmak üzere iki ana hat etrafında şekillenmiştir.⁶⁷ Pera çok çeşitli kesimlerden insanı ve farklı müzik türlerine mensup müzisyenleri kendisine çeken önemli bir eğlence merkeziydi. Ancak Müslüman nüfusun çok daha yoğun olduğu ve geleneksel/yerli müzik kültürünün daha baskın olduğu Suriçi’ne, özellikle Direklerarası’na⁶⁸ kıyasla daha Avrupai

62 Bilge Criss, *İşgal Altında İstanbul 1918-1923* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 43-50.

63 Woodall, “Awakening a Horrible Monster”, 479; Tan, “Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam”, 320.

64 Ceren Abi, “A Leisurely Stroll In Allied-Occupied Istanbul: Urban Encounters Between Muslims, Non-Muslims, and Occupation Forces (1918–1923)”, *Spectacle, Entertainment, and Recreation in Late Ottoman And Early Turkish Republican Cities*, ed. Nilay Özlü & Seda Kula (Shortrun: Intellect Books, 2023), 161.

65 Akt. Bilge Criss, *İşgal Altında İstanbul 1918 – 1923*, 40-41.

66 Criss, *İşgal Altında İstanbul*, 110.

67 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları Modernlik ve Seyir Maceraları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 60.

68 Direklerarası’ndaki Ramazan eğlencelerinde geleneksel müzik kültürünün rolü için bk. Onur Güneş Ayas, “Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı”, *Türkiyat Mecmuası* 33/2 (2023), 641-679; Direklerarası’nın Suriçi İstanbul’un eğlence ve piyasa merkezine dönüşümü hakkında kapsamlı bir inceleme için bk. Fatma Tunç Yaşar-Ahmet Yaşar, “From an Arasta Bazaar to A Piyasa Street: The Transformation of Direklerarası in Ottoman

bir eğlence kültürüne ev sahipliği yapıyordu. Suriçi'yle Beyoğlu/Pera arasındaki mekânsal ve sembolik ayırım Tunç Yaşar ve Ayas'ın⁶⁹ da çeşitli örneklerle gösterdikleri gibi 1920'lerden çok önce oluşmuştu. Son dönem Osmanlı kültür hayatında Pera/Beyoğlu, Müslüman kitleler için kimi zaman Avrupai kültürü temsil eden bir arzu nesnesi kimi zaman da bir tekinsizlik ve ahlaksızlık sembolüydü. Boyar ve Fleet'in⁷⁰ de altını çizdiği gibi, Beyoğlu hem "şehrin daha ağırbaşlı toplumunun kısıtlamalarından kaçmak, daha 'Avrupai' bir atmosfer solumak (...) isteyen herkes için bir çekim merkezi"ydi hem de "toplumun geleneksel ve muhafazakâr" unsurlarınca "farklı" ve "yabancı" görülüyordu. Burhan Felek⁷¹ hatıralarında, Osmanlı'nın son döneminde İstanbul tarafından Galata'ya hiç geçmemiş binlerce kişi olduğunu yazar ve İstanbul'un geniş kitleleri için esas eğlence merkezinin Şehzadebaşı ve Direklerarası civarı olduğunu belirtir. Erken dönem caz dünyasının Pera ve çevresiyle sınırlı kalışının bu açıdan ne anlama geldiğini görmek için sinemanın Osmanlı'ya girişine bakabiliriz. Tıpkı tiyatro ve opera gibi sinema da ilk kez Beyoğlu'nda, Sponeck birahanesinde gösterime girmesine karşın, geniş kitlelere ulaşması, Haliç'in öte yakasına geçip Direklerarası'ndaki Fevziye Kırathanesi'ndeki gösterimlerin başlamasıyla mümkün hale gelmiştir. Erdoğan'a⁷² göre, sırf adı kötüye çıkmış bir yer olan Beyoğlu'dan geliyor diye dirençle karşılaşması muhtemel olan sinema, girişimcinin sinemayı bir Ramazan eğlencesi olarak pazarlama stratejisi sayesinde izleyici kitlesini genişletebilmiştir. Ramazan eğlenceleriyle ön plana çıkan Direklerarası karşısında daha Avrupai bir eğlence anlayışının hâkim olduğu, alkollü mekânlara ev sahipliği yapan, hatta fuhuş ve uyuşturucu dünyasına da yakın olan Pera/Beyoğlu muhitinin geçmişten gelen bu tekinsiz imajı, mütareke döneminde göçmenler, yabancılar ve işgalci askerler tarafından tercih ediliyor olmasıyla pekiştirilmiştir. Woodall da Pera'nın bir "sefahat" merkezi ve "yabancı işgalci"ler tarafından tercih edilen bir mekân olarak görülmesinin Türkiye'de caz algısının şekillenmesindeki rolüne işaret eder.⁷³ Kısacası Beyoğlu'nun kendine özgü şartları caz gibi yurtdışından gelen yeni kültürel unsurların keşfedilmesi ve deneyimlenmesi için elverişli bir ortam sağlarken, işgal şartları, Beyoğlu'nun bu özgürleştirici havasının yarattığı cazibeyi aşındıran bir rol oynamıştır. Aşağıda bahsedeceğimiz üzere, Yakup Kadri gibi toplumun en Batılılaşmış, Avrupai zevklere sahip aydınlarını bile Beyoğlu'ndan soğutan bir hava mevcuttur.

Cazın Türkiye'ye girişi açısından bu bağlam son derece önemlidir. Çünkü mütareke döneminde Türk eğlence dünyasında yer edinmeye başlayan cazbant, ilk dinleyici kitlesini Pera/Beyoğlu ve çevresinde bulmuştur. *Stamboul* gazetesinin 1920-22 yılları arasındaki ilanları Beyoğlu'nda oldukça hareketli ve yoğun bir caz sahnesinin oluştuğunu göstermektedir. 1921'den sonra Türkçe süreli yayınlarda sayısı artan cazbant ilanları ve cazbanda dair metinler Kadıköy ve Adalar'da da caz topluluklarının sahneye çıkmaya başladığını gösterse de⁷⁴ ağırlık Beyoğlu'ndadır. Buradaki ilk caz topluluklarının dinleyici kitlesinin de büyük

Istanbul from the 1720s to the 1920s", *Middle Eastern Studies* (2024), 1-17.

69 Fatma Tunç Yaşar-Onur Güneş Ayas, "Early Acquaintances With Modern Mass Culture in Late Ottoman Istanbul: The Experiences of Child Audiences at Direklerarası", *Sociology Lens* 37/1 (2024), 1-4.

70 Ebru Boyar – Kate Fleet, *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 344.

71 Burhan Felek, *Yaşadığımız Günler* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1974), 200-201'den aktaran Yaşar – Ayas, "Early Acquaintances", 4.

72 Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*, 77.

73 Woodall, "Constan Town Sounds", 269.

74 Fazıl Ahmet Bey, "Yevmiye Defterinden", *Süs* (15 Eylül 1923), 6.; *Tanin*, "İstanbul Mebusu Ali Rıza Beyefendinin Himayesinde" (29 Ağustos 1923), 4; *Vakit*, "Sonbaharın En Muazzam ve Revnakdar Müsameresi" (26 Ağustos 1922), 4.

ölçüde gayrimüslimlerden, işgalci askerlerden ve yabancılardan oluştuğu, döneme ait ilanlar, gazete yazıları, hatırat ve edebi eserlerden anlaşılmaktadır. Örneğin *Vakit* gazetesinde adeta İşgal İstanbulu'nun günlüğünü tutan ve bu yazıları derlenerek kitaplaştırılan Hakkı Süha Gezgin⁷⁵ 6 Haziran 1920⁷⁶ tarihli yazısında “Beyoğlu'nda bizden pek az kimseye” rast geldiğini belirtir. Zaten matem içindeki Türk’e buraları “cins ve rengi muhtelif misafirlerine terk etmek yaraşırdı” dedikten sonra “kalpsizlikleri, seciyesizlikleri dünyanın her köşesinde merdud bir zümre istisna edilirse (...) bugün Beyoğlu'na eğlenmek değil def-i gam etmek için bile çıkan Türkler yok denecek kadar azdır” diye devam eder. Gezgin “biz” ve “onlar” ayrımıyla uzama, kimliğe ve toplumsal yapıya yayılan bir ikilik inşa eder. “Onlar”ın bölgesinde yani Beyoğlu'ndaki ortam, belirsizliklerle ve tanımlayamadığı insanlarla doludur bu sebeple “cins ve rengi muhtelif” misafirler barındırmaktadır. Hüzün ve neşe karşıtlığında ise hüznü Türklere neşeyi ötekilere yaraştırmıştır. İşgal İstanbulu'nu anlatan yazılarında cazbanttan da bahseder. Fransızca bir tabelanın arkasında, Fransızca ve Türkçe bilmeyen Rus garsonların hizmet ettiği, “insana yıkanmak ihtiyacını veren bulaşık bir havası” olan La Maskot adlı bir birahane “cehennemi bir hava çalan” cazbant, Gezgin’e göre “şeytanları bile bizar eden (...) kudurmuş bir musiki” icra etmektedir. Bu ortam ona “haysiyet, para ve şeref gibi kıymetlerin öğütüldüğü ağgözlü bir değirmen gibi” uğuldayan “sağır duvarlar”ı çağırıştırır.⁷⁷

Hakkı Süha Gezgin’in Beyoğlu'nda Türklere rastlayamadığını söylediği Haziran ayında yayımlanan bir ilan⁷⁸ Stella’da Napoliten, Rus, Çingene ve Yahudi şarkılarının çalınacağını, yeni bir Yunan opera grubunun ilk gösteriminin gerçekleşeceğini duyurur. Aynı ilanda Trio Américan adlı bir cazbandın da sahneye çıktığını görürüz. Bu ilan, ilk bakışta imparatorluğun çokkültürlü ortamını yansıtan, Pera’nın kozmopolit havasını akla getiren ve çok farklı toplulukların aynı sahnede temsil edildiği bir etkinlik izlenimi yaratabilir. Ancak gerek icracı gerek dinleyiciler arasında İstanbul’un en kalabalık grubunu oluşturan Müslüman-Türklerin temsil edildiğini söylemek herhalde zordur. Hedef kitlenin esasen Beyoğlu sakinleri ve müdavimleri, mülteciler ve işgal askerlerinden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim İsmail Hakkı Sunata’nın⁷⁹ İstanbul’da İşgal Yılları adlı hatıratı, 1920 yılının Haziran ayında Müslüman-Türklerin, çoğunlukla, hınca hınç dolu olan Şehzadebaşı ve Direklerarası’ndaki Ramazan alemlerinde olduğunu göstermektedir. Kısacası Pera’daki ilk caz toplulukları, İstanbul’a ilk kez girdikleri işgal yıllarında, sadece tarihsel Suriçi-Pera ikiliğinin değil örtük olarak işgalin yarattığı cepheleşmenin de kutuplarından biriyle özdeşleşmiş bir semboldü. Bu da pek çok açıdan, cazın Osmanlı-Türk toplumu tarafından uluslararası bağlamından farklı bir şekilde anlamlandırılmasına sebep oldu.

4. İşgal İstanbulu’nda Cazbant: Mekânlar, Aktörler, Temsil Biçimleri

Türkiye’de cazbandın tarihi, mevcut kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, 1919’a kadar uzanmaktadır. Woodall Osmanlı İstanbul’una cazın girişini, USS St. Louis gibi Amerikan donanmasına ait gemilerde Amerikan denizcilerinin kurduğu amatör caz topluluklarına

75 Hakkı Süha Gezgin, *İşgal Günlerinde İstanbul* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2019), 34.

76 Hakkı Süha Gezgin, “İstanbul Nasıl Eğleniyor? -2”, *Vakit* (6 Haziran 1920); Gezgin, *İşgal Günlerinde*, 34.

77 Hakkı Süha Gezgin, “Elveda Gecesi...”, *Vakit* (16 Haziran 1923); Gezgin, *İşgal Günlerinde İstanbul*, 555.

78 *Stamboul*, “Villa Et Jardin” (11 Haziran 1920), 2.

79 İsmail Hakkı Sunata, *İstanbul’da İşgal Yılları* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 103.

kadar götürür. Zamanla organizatörler buradaki caz müzisyenlerini şehirdeki etkinlikler için kiralamaya başlar. Aynı zamanda bu Amerikan destroyeri St. Loo adlı cazbant dışında başka caz müzisyenlerine de ev sahipliği yapar. Woodall'ın bu bilgileri edinmede kaynak olarak kullandığı Amerikan denizcilerinin gazetesi *Far Seas*'in ilk sayısı Aralık 1919 tarihlidir.⁸⁰

Buna karşılık, Frederick Thomas'ın 24 Haziran 1919'da açtığı Anglo-American Garden Villa veya daha tanınmış ismiyle Stella'nın 31 Ağustos'ta yayımlanan ilanı "Bütün Avrupa'da büyük sansasyon yaratan Bay F. Miller ve Bay Tom yönetimindeki cazbandın ilk defa olarak Konstantinopolis'te" olduğunu müjdeler. Gerçi bu ikisi, profesyonel caz sanatçılarından ziyade perde aralarında caz icra eden komedyen/gösteri sanatçılarıdır.⁸¹ Adil⁸² ise cazbant "ismine layık olabilecek musiki"yi ilk kez Sketing adlı mekânda dinlediğini aktarmaktadır. "Okuldan kaçarak gittiği" bu mekânın ardından cazbandın yaygınlaştığını belirtmektedir. Adil'in kullandığı ve Sketing olarak latinize edilen kelime aslında "Skating"tir. Akçura⁸³ bir yazısında bu mekânın tarihinin 1909'a dayandığını ve Cercle d'Orient adlı binada yer aldığını belirtir. Mekân ismini "skating" sporundan alır. Fakat Adil'in cazbandı bu mekânda ne zaman dinlediğine dair net bir tarih yoktur. Thomas Stella'yı kapatarak 1920'de Pera'da Royal Dansing Kulüp'ü, daha sonra da 1921'de Maksim'i açar. Genellikle de bu dönemin caz dünyası Maksim üzerinden anlatılır. Anlatı Thomas'ın üzerine kurulunca, doğal olarak sadece Thomas'ın mekânlarıyla ilgili kaynaklar önünüze çıkar. Öte yandan cazbant üzerinden gazete ve arşiv dergilerinde yaptığımız tarama ise 1920'den itibaren başka caz mekânlarının da faaliyette olduğunu göstermektedir. 1920'lerde *Stamboul* gazetesinin birçok baskısında adı geçen Printania, Theatre Music-Hall Olympia Pera ve El-hamra Müzikhol Pera adlı caz icra edilen mekânlar bunlar arasındadır. Thomas'ın o dönemde El-hamra Müzikhol'ün ortak yöneticilerinden olduğunu ve o mekânda ünlü Yarasa operetinin sahnelendiğini *Stamboul*⁸⁴ gazetesinden öğrenmekteyiz. Ek olarak Pera'da bulunan Printania yine aynı gün bir caz orkestrasını sahneye çıkarmaktadır. İlanlarda her akşam dans ve cazdan bahsedilmesi hareketli ve süreklilik kazanmış bir cazbant ortamının varlığına işaret etmektedir.

İstanbul'un, kurtuluş mücadelesini sürdüren bir ülkede bulunan işgal altındaki bir kent olması, onun dünya ile etkileşimini kesmemiştir. Öyle ki, *Stamboul*⁸⁵ gazetesinde Folies Bergeren'in (Paris'de bir kulüp) "gerçek caz" orkestrasının Olympia'ya geleceği haberi yer almaktadır. Bu gazete ilanı sayesinde o dönemde İstanbul'a yurtdışından caz orkestralarının geldiği anlaşılmaktadır. Printania'da ise caz orkestrasının sürekli çaldığı bilinmektedir. Birçok mekânda bu kadar caz orkestrasının bulunması daimî bir izleyici kitlesinin, müzisyenlerin, işletmecilerin, mekânların bulunduğu bir iktisadî ortamın da oluştuğuna işaret etmektedir.

O dönemde İstanbul'un işgal ve göçten ötürü iktisadî buhran içinde bulunduğunu da hatırlatmak gereklidir. Eğlence mekânlarını ayakta tutan müdavimlerin, toplumun kahir ekseriyetini oluşturan yoksullardan ve Suriç'nde yaşayan Müslüman nüfustan oluşmadığı açıktır. Örneğin, 24 Ocak 1921'de Rus mülteciler yararına bir etkinlik düzenleneceği ve

80 Woodall, "Constan Town Sounds", 265-266.

81 Alexandrov, *Siyah Rus*, 185-186.

82 Adil, *Avâre Gençlik ve Gardenbar Geceleri*, 27.

83 Gökhan Akçura, "Beyoğlu'nda Bir Paten Sarayı: Skating Palace", *Manifold* (Erişim 23 Mart 2025).

84 *Stamboul*, "Spectacles & Concerts" (6 Aralık 1920), 6.

85 *Stamboul*, "Spectacles & Concerts" (11 Aralık 1920), 2.

Amerikan cazbandın sahneleneceği, biletlerin aynı gün elçilikte ve kapıda satılacağı yine *Stamboul* gazetesindeki bir ilanda vurgulanmaktadır.⁸⁶

Yine *Stamboul* gazetesinde bir yazar Edgar-Quinet adlı savaş gemisindeki gezi-konferans hakkında bilgi vermektedir. Geminin kaptanı ve denizcilerin onları hoş karşılayıp gemiyi gezdirdiğini, ardından subay salonunda buzlu içecekler ve caz orkestrasının onları karşıladığını; salonda “boston”, “fokstrot” ya da “one step”le dans edildiğini kaydeden yazar, güneş Eyüp’ten batarken fotoğraf çekildiklerini ve etkinliğin coşkulu bir şekilde bittiğini aktarmaktadır.⁸⁷ Cazbant bu gazete yazısında Gezgin ve Sunata’nın⁸⁸ gözlemlerinden aktardığımız gibi bir anlama sahip değildir. Cazbant betimlenen ortamın içinde diğer tüm öğelerle uyumdur. İşgal İstanbul’u anlatan Türk romanlarında sık sık rastlayacağımız, cazbanda iliştirilen “karmaşık, kaotik, cehennemî” gibi menfi kelimeler burada bulunmamaktadır. Oysa bu cümlelerin yazarı ve Hakkı Süha Gezgin aynı şehirde yaşamaktadır. Sanki Türkler için geleceğin ve bir amaç uğruna yaşamanın başat dayanağı olan düzen imgesi dağılmış gibidir. Aynı fiziki sınırlar içinde birçok anlam dizgesi barınmakta, bu anlamları İstanbul dışındaki gelişmeler de etkilemektedir. Çünkü yazar etkinlik ile ilgili bu notları düşerken Anadolu’da Tekalifi Milliye Kararları ilan edilmekte, halka ordunun ihtiyaçlarının karşılanması için belirli yükümlülükler getirilmektedir.

Bu bağlam sebebiyle, mütareke döneminde cazbandın, en Batılılaşmış Müslüman-Türklerin gözündeki bile, herhangi bir müzikten öte, işgalci güçlerle, işbirlikçilerle, halkın içinde bulunduğu durumu umursamayan üst sınıf kibri, hoyratlığı ve gösterişçi tüketimiyle, gayriahlaki tutumlarla özdeşleşen bir kültürel sembol haline geldiği görülmektedir. Örneğin Kuntay⁸⁹ *Üç İstanbul*’da Raşel’in mütareke döneminde yaşadığı sefahat ve ahlaksızlık dolu evindeki cazbantlı bir çay partisini bu bağlam içinde tasvir eder. “Dışardaki zulmün ve kışın korkunç kimsesizliğini sezecek bir tek kişi”nin bulunmadığı salonda cazbandın davulunu çalan kişi, mütarekenin ilk günlerinde evine koskoca bir Fransız bayrağı asan demir tüccarı bir Yahudi’dir. Metinde caz esasen bir müzik olarak değil zengin gayrimüslimlerin işgalcilerle iş birliğine, halkın dertlerine karşı umursamazlığa, ahlaksızlığa vb. işaret eden bir gösterge olarak karşımıza çıkar. Benzer şekilde Kemal Tahir⁹⁰ *Esir Şehrin İnsanları*’nda cazbant dinleyen Garden Bar müşterilerini “hemen hepsi üniformalı işgal ordusu subaylarıyla savaşı kazanmış devletlerin elçilik memurları”ndan oluşan “kanlı bir çetenin ortakları” olarak resmeder. Atilla İlhan⁹¹ da İşgal İstanbul’unda yaşamamış olmasına rağmen o dönemi anlattığı *Dersaadette Sabah Ezanları* romanında cazbandı, “işgal kuvvetleri generallerinden birinin sene-i devriyesi için Pera Palas’ta verilen baloda” çalınan ve “dev bir nabız gibi güp güp atan” tekinsiz bir müzik olarak tasvir eder. Yakup Kadri’nin⁹² İşgal İstanbul’u anlattığı romanı *Sodom ve Gomore*’de bir işgal subayının emriyle cazbant çalmaya başlayınca “bu vahşi musikinin kaotik ahenginde bir düzine bir dans kasırgası” başlar. “İngiliz zabitleri bir cenk sonunda ganimet paylaşmasına koyulan savaşçılar gibi kadınların üzerine atılırlar. Buradaki

86 *Stamboul*, “A l’Ambassade d’Amerique” (22 Ocak 1921), 2.

87 *Stamboul*, “Cercle Litteraire et Artistique” (3 Ağustos 1921), 2.

88 Gezgin, *İşgal Günlerinde İstanbul*, 555; Sunata, *İstanbulda İşgal Yılları*, 103.

89 Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul* (İstanbul: Oğlak Yayınları, 2012), 525-530.

90 Kemal Tahir, *Esir Şehrin İnsanları* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2005), 56-57.

91 Atilla İlhan, *Dersaadette Sabah Ezanları* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1988), 299-300.

92 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, 126.

vahşilik, Batı'da siyahileri hedef alan ırkçı söylemin veya medeni-vahşi ikiliğinin bir parçası olmaktan çok, işgalcilerin hoyratlığına işaret eder. Orkestranın gürültüsüyle işgalcinin vahşiliği arasında bir ilişki kurulmaktadır sanki.

Solita Solano'nun 1922 tarihli yazısı,⁹³ İşgal İstanbulu'nun bir Batılı yazara nasıl görüldüğü hakkında canlı bir tablo sunar. Galata Köprüsü'ndeki Rus, Ermeni, Rum mülteci ve Osmanlı yurttaşları; İngiliz, Fransız ve İtalyan askerler; Japon, Çinli ve İranlı tüccarlar; dervişler, hamallar, Yahudi rehberler Solano'nun bahsettiği tiplerden bazılarıdır. Türklerin çoğunun yılgınlığa kapıldığını, okuma yazma bilmediğini ve okuma yazma bilenlerin mektupçulukla para kazandığını aktaran Solano, Rus mültecilerin sokaklarda yattığını ve dilencilik yaptığını ve hallerinin içler acısı olduğunu yazar. Yangınlar ve toplumsal karmaşadan ötürü konut sorununun ortaya çıktığını, İstanbul'un New York hariç dünyanın her yerinden daha pahalı olduğunu ve nüfusun %30'unun göçmenlerden oluştuğunu belirtir.

Bu gözlemler, cazbant icracıları, dinleyicileri ve mekân sahiplerinin statüsü hakkında daha net bir tablo sunar. Osmanlı tebaasının ve göçmenlerin siyasi, askerî ve ekonomik karmaşa içinde yaşadığı bu dönemde, eğlence sektörünün işgal kuvvetlerine mensup askerler, seçkinler ve tüccarlar tarafından ayakta tutulduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, cazın Kansas City'deki gelişimiyle bazı benzerlikler taşır. Becker'ın klasikleşmiş makalesinde bahsettiği gibi⁹⁴ Amerika'nın büyük kısmı Büyük Buhran'ın yıkıcı etkilerini yaşarken, "büyük çaplı yolsuzlukların zımnı olarak onaylanmasıyla Kansas City'de oluşan ekonomik vahada" caz müzisyenlerinin çaldığı "sefahat merkezleri" ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte cazbant tamamen yalıtılmış bir ortamda gelişmemektedir, cazbandın Beyoğlu sokaklarında nasıl yaygınlaşmaya başladığını *Stamboul*⁹⁵ gazetesindeki bir ilandan görebiliyoruz. İlanda Büyük Hendek Caddesi'nde üç gün sonra amatörler için "büyük modern dans" yarışması yapılacağı, René Thans ve Davidoff yönetimindeki etkinliğin cazbant eşliğinde gerçekleşeceği ilan edilmiştir. Gazetenin Fransızca, okuyucularının da Fransız ve Frankofon Osmanlı tebaası olduğunu düşünürsek mekânlardaki caz icraları ve bu tip etkinliklere muhatap olan caza aşına izleyici kitlesinin yıllar içinde yerleştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. *Stamboul*⁹⁶ gazetesindeki kısa bir yazı cazın Fransızlar ve Frankafon Osmanlılar gözünde nasıl bir anlama sahip olduğu konusunda bazı ipuçları vermektedir. Kafatası doldurucu (Le Bourreur de Cranes) mahlaslı bir yazar kendisine gelen telgraflardan "Paris'in Kristof Kolomb ve onun Amerika'yı keşfinin şerefine bayraklarla donatıldığını" öğrendiğini yazmaktadır. Amerika'ya ve "cömert ve büyük" halkına övgüler dizdikten ve Fransa-Amerika dostluğunu vurguladıktan sonra "Kristof Kolomb'dan bu yana Amerika'dan bize gelen her şey her zaman mükemmel olmuştur. Amerika enerjisiyle canlı bir örnektir. Öyleyse neden bu büyüleyici tabloya gölge düşürmek için oradan caz grubu, içki yasağı ve Başkan Wilson da gelmek zorunda?" cümlesiyle cazbandı menfi bir unsur olarak konumlandırmaktadır. Yazarın ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda onun bir Fransız ya da Frankafon Osmanlı yurttaşı olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yorumlarında Fransa kültür dünyasına ait caz imgesinin bazı yansımaları olduğu sonucuna varabiliriz.

93 Solita Solano, "Constantinople Today", *The National Geographic Magazine* 41/6 (1922), 647-680.

94 Howard Becker, "Jazz Places", *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, ed. Andy Bennett – Richard A. Peterson (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 17.

95 *Stamboul*, "Spectacles & Concerts" (22 Ağustos 1921), 3.

96 *Stamboul*, "La Chronique Du Bourreur" (17 Haziran 1922), 2.

Jody Blake'e⁹⁷ göre zaten o dönemde caz Fransa'da da yozlaştırıcı bir unsur olarak görülüyordu. Ayrıca savaşla birlikte bütün dünyaya yayılan siyasî ve toplumsal karmaşa halkta bir düzen özlemini uyandırmıştı. Geleneksel Avrupa değerlerine, düzene ve eski ihtişamlı günlere dönüş talebinin karşısına yenilikçi, doğaçlama icralar barındıran cazın yerleştirilmesi de tesadüf değildi. Ayrıca emperyalist geçmişi sebebiyle Afrika kültürüne hiç de yabancı olmayan Fransızlar, Afro-Amerikanların ön plana çıktığı bu müzik türünü ırksal tartışmaların da odak noktasına yerleştirmişti.

Fransa'da siyahilerin vahşi, içgüdüsel davranan, duygularıyla hareket eden ve düşünceden yoksun oldukları için müzik ve dansla başarılı olduğuna, Avrupalıların ise entelektüel yetenekleri ile ön plana çıktığına inanılıyordu.⁹⁸ Buna karşılık, aynı ikili karşıtlık, cazın bu kez olumlu anlamda geleneksel Batılı kalıpları kırabilecek bir taze kan olarak görülmesine yol açıyor, "soylu vahşi" miti çerçevesinde primitivizmi yücelten Fransız avangart kültürüne ilham kaynağı olabiliyordu.⁹⁹ Bu farklı bağlam içinde cazın "ilkelliği" avangart sanatçıların gözünde özgürlüğün, hareketliliğin ve modern yaşamın karmaşasının bir temsili haline gelmekteydi.¹⁰⁰

Caz Fransa'da, sınıflar ve kültürel ikilikler arasındaki sınırları bulanıklaştıran, alışıldık kalıplara meydan okuyan, savaşa ve otoriteye karşı bir gençlik kültürü olarak anlamlandırılabilirken, Türkiye'de 1920'lerin başında daha çok işgalci askerlerin eğlendiği mekânlarda icra edilen bir dans müziği ya da Avrupai yaşam tarzına sahip üst sınıfların gösterişli etkinliklerinin bir parçası olarak kendine yer ediniyordu. *Resimli Ay*, Nisan 1927'de "hayata neşe, şetaret ve hareket getiren" cazı "Amerika'daki zenci güruhunun vakur Batı medeniyetine kabul ettirdiği" yeni nesle hitap eden bir gençlik kültürü olarak yorumlar.¹⁰¹ Ne var ki İşgal İstanbulu'ndaki caz mekânlarına ilişkin kaynak ve tanıklıklarda böyle bir imgeye rastlamak güçtür. Bu dönemde, Avrupa'dan farklı olarak Türklerin caz dünyasıyla ilgili kaleme aldığı metinlerde "aşağı ırk" veya "alt sınıf" etiketlemesine de rastlamayız. Elbette ki bu durum Osmanlı dünyasında kölelik veya farklı ırklara yönelik küçümseyici bir bakışın olmadığı anlamına gelmiyor. Amerika ve Avrupa'da köle ticareti Afrika kıtasındaki sömürge faaliyetlerine dayanırken; Osmanlı'da köleler savaşlar, insan avcılığı, hediye verme ve ticaret aracılığıyla Kafkas, Arabistan, Kuzey Afrika ve Balkan bölgesinden temin ediliyordu.¹⁰² Dolayısıyla kültürel farklılıkları, ırksal bir hiyerarşiye dönüştüren düşünce tarzı Osmanlı'da farklı bir tayf içinde anlam kazanıyordu. Örneğin Osmanlı Halep'indeki bir hanede "beyaz" tenli Rus ya da Gürcü köle görmek şaşırtıcı değildi.¹⁰³ Osmanlı entelijansiyası siyahilerin toplumdaki varlığından ve tarihsel konumundan habersiz değildi,¹⁰⁴ siyah kölelere karşı küçümseyici bir bakışa da rastlanabiliyordu, fakat Boratav'ın da gösterdiği gibi Osmanlı dönemi folklorunda

97 Jody Blake, *Le Tumulte Noir : Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999), 86.

98 Blake, *Le Tumulte Noir*, 242.

99 Ted Gioia, *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture* (New York: Oxford University Press, 1988), 20-22.

100 Blake, *Le Tumulte Noir*, 120-121.

101 Aktaran Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928* (İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2017), 284-285.

102 İsmail Parlatır, "Türk Sosyal Hayatında Kölelik", *Belleten* 47 (187), 1983, 805-830.

103 Charles L. Wilkins, "Masters, servants and slaves: household formation among the urban notables of early Ottoman Aleppo", *The Ottoman World*, ed. Christine Woodhead, (New York: Routledge, 2012), 300-301.

104 Ümit Bayazoğlu, *Arap Kızı Camdan Bakıyor* (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2022), 7-19.

siyahlar hem olumlu hem olumsuz temsil biçimleri içinde karşımıza çıkıyordu.¹⁰⁵ Müslüman olan köleler çoğu zaman azat ediliyordu. Bir kişinin toplumsal konumunun belirlenmesinde ten rengi veya kökenine kıyasla, dini mensubiyeti, toplumsal ve kültürel statüsü, eğitimi, siyasî aidiyeti ya da iktisadî gücü gibi diğer unsurlar daha etkiliydi. Müzik alanından örnek vermek gerekirse, Şeyhülislam Esad Efendi'nin (1685-1753) Osmanlı yüksek müzik kültürüne mensup bestekarların kısa biyografilerini bir araya getirdiği, dönemin tek musikişinaslar tezkiresi olan *Atrabü'l-Âsâr*'da bestekar olarak azat edilmiş iki kölenin ismine yer vermiş olması¹⁰⁶ veya bestekâr “Zenci” Salih Efendi'nin, 1890 yılında, kapağında kendi isminin “Zenci Salih Efendi” olarak geçtiği saygın bir klasik musiki eserleri koleksiyonu yayımlaması, Avrupa'nın yüksek müzik kültüründe benzerine rastlamanın çok zor olduğu örneklerdir.¹⁰⁷

Ayrıca erken dönem caz kültürüne ilişkin Batı kaynaklı metinlerde genellikle egemenin yukarıdan bakışı söz konusuysa, İşgal İstanbulu'ndaki birçok metinde egemene (işgalciler ve çevresindekilere) karşı bir bakış söz konusudur. Bu yüzden “zenci” müzisyenler kimi zaman üst statü grubunun, egemenlerin bir parçası olarak görülebilmektedir. Bu bağlamda cazın 1920'lerin başında İstanbul'daki olgusal gerçekliği ile 1927'deki imajı arasında fark vardır. Hatta Fikret Adil'in¹⁰⁸ 1924'ten sonra İstanbul'da sahneye çıkmaya başlayan Palm Beach caz topluluğundaki “zenci” müzisyenlerin “kravat iğnelerinden, yaka düğmelerinden tutunuz da çorap bağlarının tokalarında bile pırlanta taşlar” bulunduğu dikkat çekmesi, caza yukarıdan bakışın 1920'lerin ikinci yarısındaki olgusal gerçekliğe de her zaman uygun olmadığını söyleyebiliriz. Bu nedenle Cumhuriyet döneminde cazbanda iliştilen ırksal açıdan küçümseyici yan anlamların birçoğunun Avrupa'dan ithal edildiğini söylemek yanlış olmaz. Çünkü Cumhuriyet dönemiyle birlikte biz ve diğerleri ayrımını şekillendirecek yeni söylemler inşa edilmiş, imparatorluk geçmişi ötekileştirilmiş, Türklük daha belirgin bir şekilde Batı medeniyetinin bir parçası ve Batılı olmadığı varsayılan unsurların ötekisi olarak tarif edilmeye başlanmıştır.

Hüseyin Nadir 1922 tarihli *Fakabasmaz'ın Manyetizme Oyunu* adlı kitabının “Amerikalı”¹⁰⁹ bölümünde Beyoğlu'nun “en kibar kadın ve erkekleri”nin Pera Palas otelinde büyük bir salonda toplanarak güzide bir orkestranın icra ettiği Arjantin tangosuyla dans ettiklerini, büfenin misafirlere “şampanya, şarap ve bira” yetiştirmekte zorlandığını anlatır. Hikâyenin ana karakteri olan Amerikalı milyarder özel olarak karşılanır. Cazbandı sadece “dinlemek” değil onun eşliğinde “dans etmek isteyen Amerikalı milyarder bir süre sonra “seçkin” aileden bir kadınla dans eder. Hüseyin Nadir'in hayatında en az bir kere böyle bir ortamda bulunduğunu ve sanatçı imgelemiyse bir kurgu kaleme aldığını düşünersek, cazbant dinleyicisi olmanın toplumun refah içinde yaşayan bir kesimine mensup, iktisadî buhran döneminde eğlenme imkanına sahip, belirli otoriteler tarafından onaylanmış bir kişi olarak temsil edildiğini söyleyebiliriz. Nitekim Woodall, *Far Seas*'in haberine dayanarak, 12 Şubat 1921'de Pera Palas'taki çok kalabalık USS Scorpion balosunun davetlileri arasında denizci-

105 N. Pertev Boratav - W. Eberhard, “The Negro in Turkish Folklore”, çev: W. Eberhard, *The Journal of American Folklore* 64/251 (1951), 83-88.

106 Cem Behar, *Şeyhülislamın Müziği* 18. *Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'i* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010) 159.

107 Zenci Salih Efendi, *Ahenk-i Tarab* (İstanbul: Cemal Efendi Matbaası, 1890).

108 Adil, *Avâre Gençlik*, 124.

109 Hüseyin Nadir, *Fakabasmaz'ın Manyetizme Oyunu* (İstanbul: Minber Matbaası, 1922) 14-15.

lerin yanı sıra mevkii sahibi kişilerin de olduğunu belirtir.¹¹⁰ *Dersaadet'te Sabah Ezanları* romanında işgal kuvvetleri generali onuruna verilen cazbantlı balo gibi bazı gazete ilanlarındaki¹¹¹ “zarif müşteriler” için caz orkestrası eşliğinde verilen konser ve baloların adresinin de yine Pera Palas olduğunu belirtmekte fayda var. Bu nedenle Hüseyin Nadir’in kadın ve erkeklerin beraber dans ettiği, su gibi şampanya tüketilen ve yabancı zenginlerin şaşalı bir şekilde karşılandığı bir mekân olarak resmettiği Pera Palas’taki cazbant imgesi, işgal yıllarında, ister istemez, yan anlam düzeyindeki birçok çağrışımı harekete geçirir ve bununla ilişkili tarihsel sembollerini diriltir.

Toplum yoksulluk içinde yaşarken üst sınıfların toplumdan kopuk gösterişçi tüketimi Tanzimat’ın ilk yıllarından beri en çok eleştirilen konulardan biridir. Şerif Mardin “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma” adlı meşhur makalesinde¹¹², Batı tipi gösterişçi tüketime ve israfa yönelik eleştirileri, Osmanlı toplum düzenine istikrar getiren -Polanyici anlamda- “hediyeleşme kültürü”nün zayıflamasıyla ilişkilendirir. Batı tipi tüketim, servetin “yeniden-üleşim” düzeni ile dağılmasını engellemekte, yöneticiler ve yönetilenler arasındaki duygudaşlığı ortadan kaldırmaktadır. Avrupai tüketim kalıplarına dayanan sefahat alemleri, bu gösterişçi tüketimin aktörlerini adeta ortak bir cemaat duygusunun dışına çıkartır. Bu, toplumun alt tabakası ve geleneksel elitler tarafından eleştirilen bir durumdur. Buna işgalin geniş kitleler açısından yarattığı iktisadî sorunlar ve caz mekânlarının işgalci subaylarla dolu olması gibi etkenler eklendiğinde, cazın ilk dinleyici kitlesiyle İstanbul’daki Müslüman-Türk kitleler arasında bir soğukluk ve yabancılaşma kaçınılmaz hâle gelir. Bu da cazın sınıflar ve kültürler arasındaki sınırları aşındıran ve geniş toplum kesimlerini aşağıdan yukarı seferber ederek toplumsal düzeni altüst eden uluslararası bağlamının Türkiye’de pek işlememesine sebep olur. Gerçi Adil’in¹¹³ aktardığı gibi caz zamanla Beyoğlu’nun “mahalle aralarına” kadar taşıp alt sınıflarla da ilişki kurmuştur. Fakat caz Beyoğlu’nun¹¹⁴ bu seçkin olmayan muhitlerindeki fuhuş, uyuşturucu ve suç dünyasıyla ilişkili yer altı kültüründen doğan yan anlamlarla yüklenmiş, tekinsiz ve gayri-ahlaki bir müzik kültürü olarak kodlanmaya başlamış ve bu fikirler seçkin mekânlara yönelik işgal dönemine özgü eleştirilerle birleşerek çok katmanlı bir olumsuz caz imgesini beslemiştir.

Elbette ki seçkin mekanlardaki caz ortamının bir parçası olanlar açısından olumsuz bir imge söz konusu değildir, aksine bu mekanlarda cazbandın eşlik ettiği çeşitli unsurlar bir tür kalite ve statü işareti olarak sunulmaktadır. *Stamboul* gazetesinde¹¹⁵ Bebek Majestik Park’ta en iyi caz orkestrasının Filipin Adaları’ndan bir dans gösterisi eşliğinde sahne alacağı ve işletmenin, Petrograd’daki Imperial Yacht Club’ın eski baş aşçısının yönetiminde olduğu belirtilmektedir. Yönetim S. Albrand’a, orkestra ise Maestro Tcherepinsky’e emanet edilmiştir. İlan, yalnızca “en iyi” ya da “birinci sınıf” gibi ifadelerle değil, İmparatorluk Yat Kulübü’ne yapılan

110 Yine *Far Seas*’ın 8 Ekim 1921 tarihli haberine göre Avrupadaki en önde gelen Amerikan caz topluluklarından biri olan White Lyres burada ve bir süre kaldıkları İstanbul’un farklı yerlerinde sahne almıştır. Bk. Woodall, “Constan Town Sounds”, 266-267.

111 *Stamboul*, “Pera Palaca Hotel” (22 Nisan 1922), 2.

112 Şerif Mardin, “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma”, *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 23-81.

113 Adil, *Avare Gençlik*, 27.

114 Kantonun doğduğu bölgelerden biri olan Galata’nın Osmanlı eğlence dünyasındaki yeri, tehlike ve ahlaki çürümeyle ilişkilendirilen simgesel anlamı için şu kaynağa bakılabilir: Erik Blackthorne-O’Barr, “Singing on ‘The World’s Stage’: Kanto and Late Ottoman Social Life”, *Kadim 2* (2021), 13-32.

115 *Stamboul*, “Bebek Majestic Parc” (17 Haziran 1922), 2.

atıfla da seçkinliği ve üst sınıf zevkini vurgulamaktadır. Gazetedeki başka bir ilanda¹¹⁶ ise Taksim'deki Maksim restoranının bahçesinde Pro İnfantia derneğinin hamileri tarafından İtalyan Principe di Piemonte yetimhanesi yararına bir etkinlik düzenleneceğini öğreniyoruz. Etkinlikte salonu kraliyet filosofunun denizcilerinin İtalyan renkleriyle dekore ettiği, birisi salon diğeri ise cazbant olan iki orkestranın bulunduğu, çiftlerin açık havada dans ettiği aktarılmaktadır. Ardından Rus bale topluluğunun performansı sahnelenirken büyükelçilerin ve seçkinlerin davete katıldığı belirtilmektedir. Cazbant, İşgal İstanbulu'nda üst tabakaya hitap eden baloların adeta ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Halihazırda toplumda var olan farklılık ve eşitsizlikler İşgal İstanbulu'nun kargaşasında daha da belirgin hale gelmekte, cazbant imgesini şekillendirmektedir. Çünkü Bebek ve Taksim'de bunlar yaşanırken, İsmail Hakkı Sunata¹¹⁷ 1922'nin yaz aylarında günlüğüne "Yunanlar Çatalca yakınlarına kadar Trakya'yı almışlardı. Şimdi de İstanbul'a girmek niyetleri varmış." cümlelerini yazmaktadır. Bu sebeple o yıllarda İstanbul'da yekpare bir toplumun değil farklı çıkarlara sahip ve iktisadî, siyasî ve etnik açıdan birbirinden ayrılmış, farklı gündemlere sahip çeşitli toplulukların yaşadığını yeniden vurgulamak gerekmektedir. Örneğin Sunata, İstanbul'un çeşitli yerlerinde cazbant ilanlarına rastladığımız Ağustos ayında kendi gündemlerini "Anadolu ile bütün muhabere kesildi. İstanbul gazetelerinde bir telaş. Biz de telaşa düştük. Anadolu'dan hiç telgraf gelmiyor. Mektup ve benzeri şeyler de hep kesilmiş"¹¹⁸ cümleleriyle açıklamaktadır. Şüphesiz bu gündem farklılığı cazbandın ilerleyen yıllarda kazanacağı anlamı da şekillendirmiştir. Müslüman-Türklerin başlangıçta, aşına oldukları diğer Batı kökenli müzik türlerine kıyasla cazbanda daha mesafeli durmalarının sebeplerinden biri belki de burada aranabilir. Nitekim bu dönemde Suriçi'nde operet, opera, kanto ve alafranga orkestralara rastlanmasına karşın¹¹⁹ cazbanda rastlanmaz.

Bununla birlikte cazbandın İstanbul'da zamanla yaygınlaşmaya başladığı da görülmektedir. Örneğin ağırlıklı olarak Müslüman-Türk okur kitlesine hitap eden *Aydede* gazetesinin 1922 yılındaki birkaç sayısında caz orkestrası bulunan mekânların ilanlarına rastlanmaktadır. Yine *Aydede*¹²⁰ gazetesinde cazbanttan "moda" hava olarak bahsedilmektedir. Ayrıca cazbant Türkler tarafından yer yer iğneleme amacıyla da kullanılmaktadır. *Ayine*¹²¹ gazetesinde "adalarda (...) cazbanda uyup danseden" Hüseyin Cahid, Yahya Kemal'in şarkı olarak bestelenmiş bir şiirine nazireyle, "dün Cahidimiz zevk ediyorken adalarda/ Bendim yatan ey sevgili viran odalarda" diye hicvedilmektedir. 1922 Ağustos'unda *Vakit*¹²² gazetesinde yayımlanan bir ilanda, 27 Ağustos Pazar günü saat 11'de gerçekleşecek bir müsamerede İstanbul Polis Müdürü Esat Bey'in yer alacağını; müstakbilin cemiyeti menfaatine düzenlenen Fenerbahçe mesiresi ve Belvü Gazinoları'nda gerçekleşecek etkinliklerde bisiklet, boks müsabakaları, fener alayı, Ertuğrul Muzikayı Hümayunu ve caz orkestrası bulunacağını öğrenmekteyiz. Bazı devlet görevlilerinin dahil olduğu etkinliklerde cazbandın icra edilmeye başladığı ve Türkler tarafından da tanınır hale gelmeye başladığı anlaşılmaktadır. Müslüman-Türk topluluk için

116 *Stamboul*, "Le The Dansant" (17 Haziran 1922), 4.

117 Sunata, *İstanbul'da İşgal Yılları*, 162.

118 Sunata, *İstanbul'da İşgal Yılları*, 165.

119 Onur Güneş Ayas, "Socio-musical Convergence and Interaction in Direklerarası: Commercialization of Music in Late Ottoman Istanbul", *Middle Eastern Studies*, çevrimiçi erken yayın, 2024, 7-11.

120 *Aydede*, "Hakları Varmış" (24 Temmuz 1922), 1.

121 *Ayine*, "Hüseyin Cahit Bey'e Şarkı" (23 Ağustos 1922), 1.

122 *Vakit*, "Sonbaharın En Muazzam ve Revnakdar Müsameresi", 4.

yazılan haber metninin bağlamı içinde cazbant aykırı, menfi bir öge olarak bulunmamaktadır. “Muazzam” ve “revnakdar” olarak nitelenen etkinliğin içinde olağan bir yere sahiptir. Cazbandın Pera’daki görünümü her ne kadar bazı yazarlarca eleştirilse de Osmanlı yetkilileri tarafından reddedilmiş bir müzik türü olmadığı anlaşılmaktadır. Bu sırada *Stamboul*¹²³ gazetesinde Frederick Thomas’ın mekânı Stella’nın yeniden düzenlendiği ve dönüştürüldüğü, Grégoire Ermoloff ve dünyaca ünlü Crivoy Djimmi topluluğunun işbirliğiyle bir program hazırlandığı yazılmakta, Amerika turnesinden dönen topluluk için Stella’nın altın değerinde ücret ödediği vurgulanmaktadır. Mekânda bir de Amerikan caz orkestrası bulunmaktadır. Cazbandın Pera ve Bebek hattındaki eğlence sektöründeki yaygınlığı kesintiye uğramadan sürerken bazı isimler *Stamboul* gazetesindeki birçok kupürde tekrar eder hale gelmiştir. Daha önce de ismini duyduğumuz Albrand’ın¹²⁴ Hamalbaşı caddesinde bulunan Parisiana’da, dans, cazbant ve eğlenceler düzenlediğini yine bu gazeteden öğreniyoruz.

1923’e gelindiğinde Mehmet Rauf¹²⁵ *Tanin* gazetesinde cazbant ile “Rus kabareleri”, “dans salonları”, “türlü içkiler”, “boyalı kadınlar” ve “maskara erkekler” kelime öbeklerini beraber kullanmaktadır. Kurucusu İngilizler tarafından sürgüne gönderilmiş bir gazetedir bu. Öte yandan Taksim Belediye Bahçesi’nde J. Lehmann’ın düzenlendiği çay dansında caz orkestrası ve salon orkestrasının sahneye çıktığını *Stamboul*¹²⁶ gazetesinden öğreniyoruz. İstanbul Mebusu Ali Rıza Beyefendi’nin de iştirak ettiği bir vapur müsamesesindeyse¹²⁷ incesaz, cazbant, dans ve bale aynı etkinlik içinde karşımıza çıkmakta. Bu, cazbandın Müslüman-Türk toplumunun belli üyeleri için daha nötr bir anlama bürünmeye başladığı bir bağlamın ifadesi olarak görülebilir.

1923 Eylül’üne gelindiğinde Fazıl Ahmet Bey,¹²⁸ “elektrik lambalarıyla mehtabın mücadelesi on saattir devam ediyor” diyerek başladığı hikâyesinde, ayın “kolay bir muvaffakiyeti necip fakat yorucu bir zafere tercih edeceğinden” bahseder. Ay burada gelenek ve doğallıkla, elektrik ise modernlik ve yapaylıkla özdeşleştirilir. Otelin yapay ortamını eleştiren Fazıl Ahmet Bey, ayın doğal güçlerinin cazbandın davulunu susturacağını ve şampanyanın dimağlara verdiği etkiden daha güçlü bir etki yaratacağını düşünür. Dışarıdaki halk ise “mehtabın umumi ziyafetine” katılamayacak kadar yoksuldur. Yazar, modernleşme krizini, Weber’deki “dünyanın büyüünün bozulması”¹²⁹ kavramını çağrıştıran bir dille tasvir eder; ay ve elektrik arasındaki çatışma, Batılılık ve Doğululuk, geleneksellik ve modernlik gibi karşıtlıklar temelinde caz üzerinden işlenir. Bu eksenler, Cumhuriyet döneminde cazı olumlamak ya da eleştirmek için farklı biçimlerde yeniden tanımlanacaktır, ancak bu başka bir çalışmanın konusudur.

123 *Stamboul*, “Spectacles” (9 Eylül 1922), 2.

124 *Stamboul*, “Parisiana” (7 Kasım 1922), 3.

125 Mehmet Rauf, “Karanfil ve Yasemin”, *Tanin* (12 Nisan 1923), 2.

126 *Stamboul*, “Restaurant Dancing-Select” (3 Mayıs 1923), 3.

127 *Tanin*, “İstanbul Mebusu Ali Rıza Beyefendinin Himayesinde” (9 Ağustos 1923), 4.

128 Fazıl Ahmet Bey, “Yevmiye Defterinden”, 6.

129 Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, çev. Stephen Kalberg, (New York: Routledge, 2013), 60.

SONUÇ

Caz, gerek ortaya çıktığı ülke olan Amerika'da gerekse Avrupa'da ve Türkiye'de farklı toplumsal, kültürel, iktisadî ve siyasî şartların ürünü olarak ortaya çıktı ve farklı şekillerde anlamlandırıldı. Türkiye'de caz kültürünün ilk örnekleri olan İşgal İstanbul'daki cazbant ortamına odaklanan bu çalışma, döneme ait birincil ve ikincil kaynaklar ile Cumhuriyet döneminde yazılmış, işgal yıllarına ait doğrudan veya dolaylı tanıklığa dayalı metinler ışığında cazbandın nasıl anlamlandırıldığını göstergebilimsel yaklaşımla incelemektedir. Müziğin, tarihsel ve toplumsal bağlamdan bağımsız, içkin bir anlamı olmadığı savından hareketle ele aldığımız metinlerde cazbandın işgal yıllarına özgü toplumsal pratikler ve savaş ortamıyla şekillenen çoklu bir temsil dizgesinde anlam kazandığı tespit edilmiştir. İşgal İstanbul ve Cumhuriyet döneminin 1920'ler başlığı altında yekpare bir dönem olarak ele alınmasının işgal döneminin kendine özgü şartlarını ve anlam dünyasını gölgelediği sonucuna varılmıştır. 1920'lerin iki alt döneme ayrılarak kıyaslamalı olarak incelenmesi, hem Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan cazbant imgelerinin Osmanlı'nın son yıllarındaki tarihsel kökenini daha sarıh bir biçimde ortaya koymamıza, hem de Cumhuriyet döneminde var olan ama İşgal İstanbul'da bulunmayan cazbant imgelerinin tarihsel bağlamını belirginleştirmemize katkı sağlayabilir. Çalışmamızın Türkiye'de erken caz tarihiyle ilgili pek çok metinden farklı olarak, İşgal İstanbul'a dair birinci el kaynak ve tanıklıklara dayanması ve belli bir isim/mekândan ziyade cazbant ortamının geneline odaklanması; Printania, Theatre Music-Hall Olympia Pera ve El-Hamra Müzikhol Pera gibi daha önce varlığı pek fark edilmemiş caz mekânlarının da tespit edilmesini sağlamıştır. Böylelikle Thomas veya Avigdor gibi isimlerin merkezinde dönen bir caz tarihi anlatısının sınırlılıkları aşılmaya çalışılmıştır.

İşgal yıllarında cazbandın anlamının üç ana hat üstünde şekillendiği görülmektedir. İlki, İstanbul'da yaşayan ya da İstanbul'a sonradan gelen -Avrupalı tüccarlar, mülteciler, işgalci askerler ya da yabancı ziyaretçiler olabilir- insanların dünyasındaki çay partilerinin, gece hayatının ve cemiyet etkinliklerinin vazgeçilmez parçası olan cazbant; ikincisi, Osmanlı'nın savaş öncesi ve sonrası değişimine tanık olmuş, modernleşme sürecini deneyimlemiş, İşgal İstanbul'da işgalcilere ve destekçilerine karşı duran aydınların gözündeki işgalcilerle ve işbirlikçilerle özdeşleşmiş cazbant; üçüncüsü ise bu yeni müzik kültürünü menfi veya müspet bir yargı yüklemekten daha nötr bir bağlam içinde, eğlence dünyasının olağan bir parçası olarak alımlayan bireylerin zihnindeki cazbant.

Pera ve çevresindeki mekânların gazetelere verdikleri ilanlar incelendiğinde cazbandın bu dönemde belli bir dinleyici kitlesi oluşturmayı başardığı, işletmelerin çeşitli promosyonlarla bunu artırmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Pera bölgesinde halka yönelik dans eğitimlerinin ve yarışmalarının bulunuyor olması da belirli bir toplumsal kesimin cazbandı müspet yönleriyle alımladığı ve içselleştirdiğini göstermektedir. Fakat işgalin olumsuz şartlarını tecrübe eden Müslüman-Türk Osmanlı yurttaşları tarafından cazbant ve cazbandın icra edildiği mekânların genellikle sefahat ve ahlaksızlıkla veya işgalin yarattığı gurur kırıcı ortamla ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Müslüman-Türk yazarlar cazbanttan söz ettiklerinde ima ettikleri şeyler sadece ahlaki ve politik yargılar barındırmamaktadır, cazbant İşgal İstanbul'da iktisadî eşitsizliğin ve üst sınıfların gösterişçi tüketiminin de bir sembolü haline gelmiştir. Aynı dönemde caz Fransa'da medeni-iptidai, beyaz-siyah, Avrupalı-Afrikalı ikilikleri ekseninde, bazı üst sınıf mensupları tarafından hor görülen, belli alt sınıf ve "aşağı

ırk” sembolleriyle, illiklikle, medeni olmamakla ilişkilendirilen bir unsurken İstanbul’da Fransız ve İngiliz askerleri tarafından dinlenen, “Batıllık, Avrupalılık, modernlik, seçkinlik” gösterilenleri ile ilişkilendirilen bir müzik türüne dönüşmüştür.

Cumhuriyetin ilk yıllarında caza yöneltilen ırk temelli ötekileştirmenin bir kısmı Batıdan ithal edilmiş Avrupamerkezci düşünce kalıplarından kaynaklansa da işgal yıllarında caz kültürüne yönelik bu tip bir imgeye rastlamak zordur. Türkiye’de cazın ilk örneklerinin, geleneksel kültürün ve toplumsal denetim kalıplarının dışına çıkmak isteyen bireyler için özgürleştirici bir ortam sağlayan Beyoğlu çevresinde görülmesi gayet doğaldır. Ancak mütareke döneminde bu muhitin işgalci güçler ve işbirlikçilerle özdeşleşmiş olması, Osmanlı kültür hayatındaki Suriçi-Pera ikiliğinde ifadesini bulan tarihsel sembolizmi yeniden diriltmiş, pekiştirmiş ve buradaki cazbant dünyasıyla geniş Müslüman-Türk kitleler arasında bir mesafenin doğmasına yol açmıştır. Bu kendine özgü şartlar, uluslararası literatürde caza atfedilen sınıfsal ve etnik sınırları aşındıran özgürleştirici ve kapsayıcı kültürel imkanların Türkler tarafından tecrübe edilmesini zorlaştırmış, İşgal İstanbulu’ndaki caz mekânlarının daha dar ve Türkleri yeterince kapsamayan bir kozmopolitizmle sınırlanması sonucunu doğurmuştur. Fakat işgal yıllarında şekillenen bu ilk caz imgeleri sabit kalmamış; müzisyenlerden dinleyicilere, eleştirmenlerden mekân sahiplerine kadar farklı toplulukların işbirliği ve etkileşimiyle sürekli yeniden anlamlandırılmıştır. İstanbul’da geniş Müslüman-Türk kitlelerin gözünde işgalcilerle özdeşleşmiş bir müziğin, kısa bir süre içinde gazetelerin övdüğü bir “moda hava” haline gelebilmesi ve günümüzde yerli müzik kültürleriyle de zengin etkileşimler içine girebilmesi, bu müziğin zengin teknik imkanları kadar caz dünyasıyla ilişkili aktörlerin ona yüklediği yeni anlamların bir sonucu olarak görülebilir.

Araştırma & Yayın Etiği: Bu makale, en az iki kör hakem tarafından incelenmiş ve *iThenticate* taramasıyla intihal ve benzerlik raporu oluşturulmuştur. Makale, araştırma ve yayın etiğine uygundur.

Etik Beyanı & Çıkar Çatışması: Bu makalenin yazarı çıkar çatışması bildiriminde bulunmamış, makalenin hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik kaidelere uyulduğunu ve yararlanılan tüm çalışmalara atıf yapıldığını beyan etmiştir.

Libre Açık Erişimli bu makale, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansına sahiptir.

YAZAR KATKI ORANLARI	AUTHOR CONTRIBUTIONS	Credit	Yazar	Author	1	2
Çalışmanın Tasarımı	Conceptualization	1			55%	45%
Veri Toplama	Data Curation	2			70%	30%
Araştırma ve Analiz	Research & Analysis	3-4-6-11			60%	40%
Orijinal Taslak	Original Draft	12-13			55%	45%
İnceleme ve Düzenleme	Review & Editing	14			40%	60%

Research & Publication Ethics: The article underwent a double-blind peer-review process involving two or more reviewers, and an *iThenticate* scan was conducted to detect potential plagiarism and similarity issues. The article was found to comply with established research and publication ethics standards.

Ethical Declaration & Conflict of Interest: The author of the article has disclosed no conflicts of interest and has affirmed that the manuscript was prepared in adherence to ethical and scientific principles and that all relevant sources were accurately cited. This is a Libre Open Access article under the [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) license.

EXTENDED ABSTRACT

This article examines the earliest manifestations of jazz culture in Türkiye, specifically cazbant ensembles in occupied Istanbul and uses primary sources from the relevant period. It argues that the meanings of jazz are shaped by historical, social, and cultural contexts rather than being inherent to the genre. A semiotic approach is employed to explore the representation of jazz in occupied Istanbul. The study limits itself to the period between 1919 and October 1923, when the occupation officially ended and political authority was restored, to clarify the specific context of the jazz band culture during the occupation. The sources include newspaper and magazine articles, advertisements, and fictional and non-fictional works based on first-hand accounts of jazz culture during the occupation. Focusing solely on prominent figures such as Thomas and Avigdor from Türkiye's 1920s jazz scene can sometimes obscure how this early jazz culture was understood within the specific social, economic, and political context of occupied Istanbul. It may also lead to the neglect of other jazz venues from that period in the literature. Unlike many accounts of early jazz in Türkiye, our study draws on first-hand sources and accounts of occupied Istanbul, focusing on the broader jazz culture rather than specific figures or venues. This approach has uncovered previously unrecognized venues like Printania, Theatre Music-Hall Olympia Pera, and El-Hamra Music Hall Pera, as well as the specific context of the jazz scene of the time, thus addressing the limitations of an early jazz history narrative centered on specific figures and places.

Emerging in the late 19th century in the United States, jazz evolved under varying social, cultural, economic, and political conditions across the USA, Europe, and Türkiye. Jazz entered Türkiye during the occupation of Istanbul through ensembles known as jazz bands, which primarily catered to occupying soldiers. While historical accounts of early jazz in Türkiye often treat the 1920s a unified period, occupied Istanbul presents a distinct historical, social, and cultural context for the reception of jazz compared to the early Republican years. Although some studies in the existing literature highlight the significance of this period, they tend to rely on post-occupation sources or consider the 1920s as a unified period. This can sometimes result in chronological confusion, leading to the overlooking of key differences in historical contexts. The perception of early jazz culture in Türkiye cannot be reduced to the challenges of transition from a multinational empire to a nation-state. During the years of occupation, when the cultural meanings of jazz were being shaped, the nation-state project and the republic were not yet on the agenda, and the nationalist cultural policies that would emerge a decade later had not been formulated. Occupied Istanbul was not under Ottoman rule but was governed by French, British, Italian, and American forces. The city's administration was fractured, its demographic structure altered, the economy collapsed, inter-communal tensions rose, and cultural divides deepened.

Unsurprisingly, the first examples of jazz in Türkiye emerged in the Beyoğlu/Pera neighborhood, which offered a liberating space for those seeking to break free from traditional cultural and social norms. However, during the Armistice period, the association of this area with occupying forces and collaborators revived and reinforced the historical divide in Ottoman culture between Pera/Beyoğlu and the intramural Istanbul, creating a gap between the jazz band scene and the wider Muslim-Turkish population. These unique circumstances hindered Turks from experiencing jazz's liberating, boundary-crossing cultural potential,

often highlighted in international jazz literature. As a result, jazz venues in occupied Istanbul were limited to a narrower cosmopolitanism that Muslim-Turks hardly embraced. During the occupation of Istanbul, jazz bands were received and interpreted by three main social groups, each in different contexts. The first group primarily comprised non-Muslim Ottoman subjects, occupying soldiers, foreign visitors, and a few Turkish Muslims familiar with jazz who lived in or frequented Beyoğlu/Pera district. The second group included intellectuals acquainted with modern Western culture yet opposed to the occupiers and collaborators. Finally, the third cluster consisted of individuals who perceived jazz solely as music and entertainment, without any positive or negative political judgments. Newspaper advertisements from the period indicate that the audience for jazz bands expanded and diversified over time. However, it became evident that many Turks associated jazz bands and the venues hosting them with debauchery, immorality, and the degrading atmosphere of the occupation. Under the challenging conditions of the time, jazz also emerged as a symbol of economic inequality and upper-class tastes that appeared indifferent to the poverty of ordinary people. This situation led to a distinct perception of jazz that differed from its understanding in Europe and the United States. While in Europe, jazz was sometimes despised by segments of the upper class through the lenses of the civilized/primitive, white/black, European/African, elite/vulgar dichotomies, in Istanbul, it became a signifier associated with notions of Western-ness, European-ness, modernity, and elitism.

KAYNAKÇA

1. Gazete ve Dergiler

Aydede. “Hakları Varmış”. (24 Temmuz 1922), 1.

Ayine. “Hüseyin Cahit Bey’e Şarkı”. (23 Ağustos 1922), 1.

Fazıl Ahmet Bey. “Yevmiye Defterinden”. *Süs* (15 Eylül 1923), 6.

Hakkı Süha. “İstanbul Nasıl Eğleniyor? -2”. *Vakit* (6 Haziran 1920).

Hakkı Süha. “Elveda Gecesi...”. *Vakit* (16 Haziran 1923).

Mehmet Rauf. “Karanfil ve Yasemin”. *Tanin* (12 Nisan 1923), 2.

Meraklı Gazete. “Asrın İptilas: Dansingler, Danslar, Cazbantlar”. (9 Eylül 1926), 6.

Solano, Solita. “Constantinople Today”. *The National Geographic Magazine* 41/6 (Haziran 1922), 647-680.

Stamboul. “Villa Et Jardin” (11 Haziran 1920), 2.

Stamboul. “Spectacles & Concerts” (6 Aralık 1920), 6.

Stamboul. “Spectacles & Concerts” (11 Aralık 1920), 2.

Stamboul. “A l’Ambassade d’Amerique” (22 Ocak 1921), 2.

Stamboul. “Cercle Litteraire et Artistique” (3 Ağustos 1921), 2.

Stamboul. “Spectacles & Concerts” (22 Ağustos 1921), 3.

Stamboul. “Pera Palaca Hotel” (22 Nisan 1922), 2.

Stamboul. “Pera Palaca Hotel” (22 Nisan 1922), 3.

Stamboul. “La Chronique Du Bourreur” (17 Haziran 1922), 2.

Stamboul. “Bebek Majestic Parc” (17 Haziran 1922), 2.

Stamboul. “Le The Dansant” (17 Haziran 1922), 4.

Stamboul. “Parisiana” (7 Kasım 1922), 3.

Stamboul. “Restaurant Dancing-Select” (3 Mayıs 1923), 3.

Stamboul. “Spectacles” (9 Eylül 1922), 2.

Stamboul. “Restaurant D’europa” (20 Aralık 1923), 1.

Tanin. “İstanbul Mebusu Ali Rıza Beyefendinin Himayesinde” (29 Ağustos 1923), 4.

Vakit. “Sonbaharın En Muazzam ve Revnakdar Müsameresi” (26 Ağustos 1922), 4.

2. Makaleler, Tezler ve Kitaplar

- Abi, Ceren. "A Leisurely Stroll in Allied-Occupied Istanbul: Urban Encounters Between Muslims, Non-Muslims, and Occupation Forces (1918–1923)". *Spectacle, Entertainment, and Recreation in Late Ottoman and Early Turkish Republican Cities*. ed. Nilay Özlü & Seda Kula. 147-165. Shortrun: Intellect Books, 2023.
- Adil, Fikret. *Avâre Gençlik ve Gardenbar Geceleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Akça, Fulya. *Caz Mekânlarının Tercih Edilme Nedenleri: Nardis Jazz Club, The Badau İstanbul, Bova Sabne*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020.
- Akçura, Gökhan. "Beyoğlu'nda Bir Paten Sarayı: Skating Palace". *Manifold*. Erişim 23 Mart 2025. <https://manifold.press/beyoglu-nda-bir-paten-sarayi-skating-palace>
- Akçura, Gökhan. "Türkiye'de Caz Öncesi Caz", *Skylife Magazine* 191 (1999), 118-128.
- Akçura, Gökhan. *Yıldızların Altında-Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Aksoy, İlknur - Soylu Bağçeci, Fulya. "Türkiye'de Caz Müziğinin İlk Kadın Yorumcusu: Sevinç Tevs". *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi* 7/1 (2023). 221-244.
- Akyol, Batu. *Caz Çok Zor*. İstanbul: Karaplak Yayınları, 2021.
- Akyol, Batu. *Türkiye'de Caz*. Belgesel Film, 2013. <https://www.imdb.com/title/tt2289926/>.
- Alexandrov, Vladimir. *Siyah Rus*. çev. Bahar Tırnakçı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Altuncu, Damla. "1917 Bolşevik Devrimi Sonrasında İstanbul'a Göç Eden Beyaz Rusların Eğlence Kültürüne Etkileri: Maksim Gazinosu". *Sosyologca* 23 (2022), 59-67.
- Atatürk, Mustafa Kemal. "Yeni Harfler Hakkında Sarayburnu'nda Halka Nutuk". *Ayın Tarihi* 53 (1928). 1-3.
- Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe*. çev. Gülüş Gülcügil Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.
- Ayas, Onur Güneş. "Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı". *Türkiyat Mecmuası* 33/2 (2023), 641-679.
- Ayas, Onur Güneş. "Klasik Türk Müziği Kategorisinin Doğuşu ve Rauf Yekta: Öteki Müzikler Karşısında Klasik Türk Müziği". *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları* 0/45 (2024), 363-400.
- Ayas, Onur Güneş. "Socio-musical Convergence and Interaction in Direklerarası: Commercialization of Music in Late Ottoman Istanbul". *Middle Eastern Studies*. (Çevrimiçi Erken Yayın), 2024, 7-11.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Bayazoğlu, Ümit. *Arap Kızı Camdan Bakıyor*. İstanbul: Aras Yayıncılık. 2022.

- Becker, Howard. "Jazz Places". *Music Scenes: Local, Translocal And Virtual*, ed. Andy Bennett – Richard A. Peterson. 17-27. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Behar, Cem. *Şeyhülislamın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Berendt, Joachim-Ernst. *Caz Kitabı*. çev. Neşe Ozan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Bilge Criss, *İşgal Altında İstanbul 1923 – 1918*. İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Blackthorne O'Barr, Erik. "Singing on 'The World's Stage': Kanto and Late Ottoman Social Life", *Kadim 2* (2021), 13-32.
- Blake, Jody. *Le Tumulte Noir : Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- Boratav, N. Pertev, W. Eberhard. "The Negro in Turkish Folklore". *The Journal of American Folklore*. 64/251 (1951), 83-88.
- Boyar, Ebru – Fleet, Kate. *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Bozkurt, Abdurrahman. *İtilaf Devletlerinin İstanbul'da İşgal Yönetimi*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2014.
- Erdoğan, Nezih. *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Ertaşkan, Feridun. "Türkiye'de Caz Tarihi İstanbul'la Başlar". *Müzik İstanbul*. ed. Hakan Dedeler. 980-996. İstanbul: Esenler Belediyesi.
- Felek, Burhan. *Yaşadığımız Günler*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1974.
- Gabbard, Krin. "The Word Jazz". *The Cambridge Companion to Jazz*. ed. Mervyn Cooke - David Horn. 1-6. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Gezgin, Hakkı Süha. *İşgal Günlerinde İstanbul*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2019.
- Gioia, Ted. *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Hall, Stuart. *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. çev. İdil DüNDAR. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017.
- Hobsbawm, Eric. *Sıradışı İnsanlar Direniş, İsyan ve Caz*. çev. Işitan Gündüz. İstanbul: Yordam Kitap, 2016.
- İlbi, Deniz. *Türkiye'de Enstrüman Çalan Kadın Caz Müzisyenlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- İlhan, Atilla. *Dersaadette Sabah Ezanları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1988.
- Johnson, Bruce. "Jazz as Cultural Practice". *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke - David Horn. 96-113. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Sodom ve Gomore*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1966.
- Kumrular, Özlem. *İstanbul Eğleniyor*. İstanbul: İBB Yayınları, 2022.
- Kuntay, Mithat Cemal. *Üç İstanbul*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2012.

- Lambağolu, Şenay. *Küresel Müzik Endüstrisinin "Yerel Müzikleri" Caz Müziği ile İlişkilendirme Süreçleri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- MacArthur-Seal, Daniel-Joseph. "Musical Convergence and Divergence in Occupied Istanbul, 1918-1923". *New Perspectives on Turkey* (2024), 1-19.
- Mardin, Şerif. "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma". *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları, 81-23. 1991.
- Meriç, Murat. "Türkiye'de Caz: Bir Uzun Serüven", *Cumhuriyet'in Sesleri*. ed. Gönül Paçacı. 160-167. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Mimaroglu, İlhan. *Caz Sanatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2013.
- Nadir, Hüseyin. *Fakabasmaz'ın Manyetizme Oyunu*, İstanbul: Minber Matbaası, 1922.
- Öner, Onur. "Mapping the Links: Network Perspectives on Musician Communities of Late Ottoman Istanbul". *Kadim* 6 (2023), 131-147.
- Özen, Fatma. *İstanbul'da Caz Müziği Arzı ve Kültürel Sermaye İlişkisi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Parlatır, İsmail. "Türk Sosyal Hayatında Kölelik". *Belleten*. 47 (187), 1983, 805-830.
- Sager, David. "History, Myth and Legend: The Problem of Early Jazz". *The Cambridge Companion to Jazz*. ed. Mervyn Cooke - David Horn. 270 – 285. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Soytürk, Enes Malik. *Çağdaş Kaynaklar Işığında Türkiye'de Erken Caz: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2025.
- Sunata, İsmail Hakkı. *İstanbul'da İşgal Yılları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Tahir, Kemal. *Esir Şehrin İnsanları*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- Tan, Selim. "Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz". *Etnomüzikoloji Dergisi* 5/2 (2022), 309-327.
- Tan, Selim. *Türkiye'de "Caz Yapmak" Meşrulaştırma, Hakim Anlatılar ve Yapısöküm*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2024.
- Tekelioğlu, Orhan. "1940'lı Yıllardan İtibaren İstanbul'un Caz Mekânları". *İstanbul'da Eğlence*. ed. Volkan Aytaç-Kübra Parmaksızoglu. 105-120. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Toprak, Zafer. *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*. İstanbul: Doğan Yayıncılık, 2017.
- Tunç Yaşar, Fatma - Ayas, Onur Güneş. "Early Acquaintances with Modern Mass Culture in Late Ottoman Istanbul: The Experiences Of Child Audiences At Direklerarası". *Sociology Lens* 37/1 (2024), 8-27.
- Tunç Yaşar, Fatma – Yaşar, Ahmet. "From an Arasta Bazaar to A Piyasa Street: The Transformation of Direklerarası in Ottoman Istanbul from the 1720s to the 1920s". *Middle Eastern Studies* (2024), 1-17.

- Uyar, Yaprak Melike - Karahasanoğlu, Songül. "The Early Performance of Jazz Music in Turkey". *Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies* 13 (2016). 129-139.
- Uyar, Yaprak Melike. *Jazz in Turkey: Cultural Connotations and the Processes of Localization*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Çev. Stephen Kalberg. New York: Routledge, 2013.
- Wilkins, Charles L. "Masters, servants and slaves: household formation among the urban notables of early Ottoman Aleppo". *The Ottoman World*. ed. Christine Woodhead. New York: Routledge, 2012, 291-306.
- Woodall, G. Carole. *Sensing the City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul*. New York: New York University, Departments of History and Middle Eastern and Islamic Studies, Ph.D Diss. 2008.
- Woodall, G. Carole. "Awakening a Horrible Monster: Negotiating the Jazz Public in 1920s Istanbul". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 30/3 (2010), 574-582.
- Woodall, G. Carole. "Listening for Jazz in Post-Armistice Istanbul". *International Journal of Middle East Studies* 48/1 (2016), 135-140.
- Woodall, G. Carole. "Constan Town Sounds: Multidirectional Movement of Early Jazz in the 1920s". *Urban Popular Culture and Entertainment*. ed. Antje Dietze - Alexander Vari. 256-285. New York: Routledge, 2022.
- Zenci Salih Efendi. *Ahenk-i Tarab*. İstanbul: Cemal Efendi Matbaası, 1890.