

 AKRA Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi (AKRA)	Akra Journal of Culture Art and Literature (AKRAJOURNAL)	
Yıl 14, Year 14, Cilt 14, Volume 14, Sayı 38, Issue 38, Ocak 2026, January 2026 e issn: 2687-6361		
Özgünlük kontrolü		Authenticity process
DOI: 10.31126/akrajournal.1838121		
Makale türü: Araştırma makalesi		Article type: Research article
Geliş tarihi	08.12.2025	Submitted date
Kabul tarihi	16.012026	Accepted date
Elektronik yayın tarihi	25.03.2026	Online publishing date
Atıf Bilgisi / Reference Information <i>Volkan Kaptan (2026). Erving Goffman'ın Damga Teoirisi Ekseninde Cumhuriyet Yöneticilerinin Osmanlı Müziğine Yaklaşımı Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi AKRA / Akra Journal of Culture Art and Literature, AKRAJOURNAL, 2026 / C.14 / S. 38 / s. 445-467</i>		

ERVİNG GOFFMAN'IN DAMGA TEOİRİSİ EKSENİNDE CUMHURİYET YÖNETİCİLERİNİN OSMANLI MÜZİĞİNE YAKLAŞIMI

Dr. Volkan KAPTAN*

Öz: Sosyal bilimlerde Erving Goffman tarafından ortaya konan damga teorisi, genelde topluma özelde ise bireye daha az değer verme davranışı, bu etiketi taşıyan insanların daha az istenebilir ve neredeyse insan gibi algılanmaması olarak tarif edilir. Türk toplum yapısı göz önünde bulundurulduğunda bilhassa Osmanlı Devleti döneminde başlayan batılılaşma hareketleri cumhuriyet dönemiyle birlikte Arşimet noktasına erişir ve Cumhuriyet resmî ideolojisi uygulamaları ekseninde Osmanlı batılılaşmanın önünde engel olarak görülür. Bu çerçevede Osmanlı Devleti'nden sonra kurulan cumhuriyet yöneticileri ve savunucuları tarafından genelde kültür özelde ise müzik alanında Osmanlı/Türk müziğine karşı bir damgalama politikası güdülür. Damgalama politikası, Osmanlı/Türk müziğinin çağın anlayışına ayak uyduramayacağı teklakisi etrafında şekillenir. Bu minvalde Cumhuriyet aydınları ve yöneticileri

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi / ORCID ID: 0000-0003-0135-4348

tarafından Osmanlı/Türk müziğinin yeni rejim ile birlikte ortaya konacak olan milli politikaya uyumsuz bir yapı arz ettiği vurgulanır. Cumhuriyet yöneticileri ve elitleri tarafından psikolojik, sosyolojik ve siyasal olmak üzere üç farklı şekilde ortaya çıkan damgalama politikalarının temel dinamiklerini milliyetçilik ve self oryantalizm oluşturur. Osmanlı/Türk müziğinin damgalanmasına yönelik gerçekleştirilen politikalarla bakıldığında ise yeni kurulacak cumhuriyet rejimi ekseninde Osmanlı'nın yok sayılması ve Türkçülük ideolojisi ekseninde Türklüğün Orta Asya'ya bağlama teşebbüsleri yatmaktadır. Bu minvalde cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmesi öngörülen mûsikî inkılabı çerçevesinde Osmanlı/Türk müziği Acem müziği, Yunan müziği, Şark müziği, Bizans müziği, Makam müziği, alaturka müziği gibi damgalamalarla resmi politik söylemin dışına itilir, Osmanlı/Türk müziği pejoratif bir tutum ile dışlanır ve bu doğrultuda Osmanlı ile müzik üzerinden olan organik bağlar ortadan kaldırılmaya çalışılır. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taramasına yönelik bir çalışmayla cumhuriyet resmî ideolojisi ve münevverlerinin milli mûsikî yaratmada Osmanlı/Türk müziğini nasıl bir söylem üzerinden damgalayarak saf dışı bırakıp ötekileştirdiğini bulmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Sosyoloji, Erving Goffman, Damga Teorisi, Cumhuriyet, Osmanlı.

THE REBUPRICAN GOVERNORS TO OTTOMAN MUSIC WITHIN THE AXIS OF ERVING GOFFMAN'S STAMP THEORY

Abstract: In the social sciences, stigma theory, introduced by Erving Goffman, is defined as the practice of placing less value on society in general and individuals in particular, and the perception of those bearing this label as less desirable and almost less than human. Considering Turkish social structure, Westernization movements, particularly those that began during the Ottoman Empire, reached an Archimedean point with the Republican era, and the official ideology of the republic, in terms of its practices, saw the Ottoman Empire as an obstacle to Westernization. Within this framework, the official ideology of the republican regime established after the Ottoman Empire and its advocates pursued a policy of stigmatization against Ottoman/Turkish music in culture in general and music in particular. This stigmatization policy revolved around the perception that Ottoman/Turkish music was incapable of adapting to contemporary understandings. In this vein, Republican intellectuals and administrators emphasized that Ottoman/Turkish music presented a structure incompatible with the national policy that would be implemented with the new regime

Nationalism and self-orientalism constitute the fundamental dynamics of stigmatization policies that emerged in three different ways, namely psychological, sociological and political, by the administrators and elites of the Republic. The policies implemented to stigmatize Ottoman/Turkish music are characterized by the denial of the Ottoman Empire within the framework of the newly established republican regime and the attempts to connect Turkism to Central Asia within the framework of the ideology of Turkism. Within this framework, within the framework of the musical revolution envisioned for the republican period, Ottoman/Turkish music was marginalized from official political discourse through stigmatizations such as Persian music, Greek music, Oriental music, Byzantine music, Maqam music, and Turkish folk music. Ottoman/Turkish music was pejoratively ostracized, and in this vein, organic ties to the Ottoman Empire through music were attempted to be eliminated. This study aims to find out how the official republican ideology and its intellectuals stigmatized, marginalized and marginalized Ottoman/Turkish music in creating a national music through a study of literature review, which is one of the qualitative research methods.

Keywords: Music, Sociology, Erving Goffman, Imprint Theory, Republic, Ottoman.

Giriş

Osmanlı Devleti döneminde batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin başlangıçları genellikle 19. Yüzyıl olarak işaret edilir fakat Osmanlı'nın Batı ile olan kültürel etkileşimi bilhassa 16. yüzyıldan itibaren bahsi geçen paradigmaları ekseninde başlar. Kanuni Sultan Süleyman döneminde 1543 yılında "Fransa Kralı I. François'nın" saraya bir orkestra göndermesi bu duruma örnek teşkil eder (Kaptan ve Kaptan, 2019: 810). Osmanlı Devleti, on altıncı yüzyıldan itibaren gerek ekonomik gerekse siyasi manada yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle bir kriz dönemi içerisine girer. Buhran dönemi olarak nitelendirilen bu dönemi tetikleyen unsurlar arasında Osmanlı'nın doğal sınırlarını elde etmesinin yanı sıra yabancı ülkelerinden de ekonomik, siyasi ve askeri manada elde ettiği başarıların rolü de bulunmaktadır (Açık, 2016: 136). Bu manada Osmanlı Devleti, 16. yüzyıldan itibaren askeri manada yaşadığı başarısızlıklar neticesinde içinde bulunduğu durumdan kurtulabilmek adına birtakım önemler alma yoluna gider. Osmanlı'nın bilhassa 1699 yılında

imzalanan Karlofça Antlaşması ile geldiği nokta Avrupa Devletlerinin Osmanlı'yı küçümsemesine yol açar ve Osmanlı bu manada Batı'nın karşısında konumlandırılarak değerlendirilir. Dolayısıyla Batı'nın perspektifinden Doğu'nun telakki edilişi bilhassa "16. yüzyıldan itibaren; barbar, despot, tembel, kaderci, medeniyetsiz, cahil, komik giyinen, kadınlarına değer vermeyen, geri kalmış" gibi birtakım yaftalamalar içerir (Şahin ve Türedi, 2018: 193). Batı tarafından söylemsel olarak ortaya konan küçük düşürücü ifadeler ekseninde Doğu daima ötekileştirilir ve Batı merkezli ortaya konan bu tarz çiftleştirme eylemleri de birtakım göndermeler içerir.

Derrida'ya göre, Batı'nın yarattığı her çiftleştirme politikasında "birincinin lehine, ikinciye hâkim olmaya dayalı bir işleyiş söz konusudur (Derrida, 2006: 10-12). Batı tarafından gerçekleştirilen bu tutum oryantalist bir perspektifin ürünüdür. Oryantalist bir anlayışla izah edilen Doğu olgusu ise Goffman'ın "*Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine*" adlı eserinde vurguladığı gibi bir damgalama politikasıdır. Osmanlı Devleti döneminden bu yana erki elinde bulunduranlar tarafından bilhassa Tanzimat döneminde Batı'yla ilişkileri yoğunlaştırma girişimleri bir devlet politikasını oluşturmaktadır. Oldukça politize bir topluluk olan dönemin elitleri tarafından atılan adımlar ise Batı'yı yakından tanıma imkânına yönelik girişimler olarak dikkat çeker. Bu manada adı geçen kesim Türklere yönelik etiket ve damgalama yazılarını konu ederek bunları "birer siyasal kültür unsuru hâline getirmişlerdir (Şahin ve Türedi, 2018: 193).

Batı'da Türkler adına kullanılan tabirlerden biri de hasta adam ifadesidir; fakat bu tabir salt bir olguyu imlemez. Turan'ın (2008) da belirttiği gibi hasta adam tabiri hem Avrupa'ya Osmanlı Devleti'ni dâhil etmeyi hem de Avrupalıların damgalama politikasıyla Osmanlı'yı ötekileştirilme yönünde katolizör görevi görmesini sağlar. Dolayısıyla hasta adam tabiri, içinde birçok tali yol barındırır. Osmanlı'nın hasta adam gibi bir tabirle damgalanması aynı zamanda zamanı geçmiş, arkaik bir yapı anlamına da gelmektedir. Yine self oryantalist bir tutumla Osmanlı edilgen konuma yerleştirilir ve Batı etken konumda yer alır. Dolayısıyla Osmanlı, pasif konumda bir devlet olarak nitelenir.

Yukarıda bahsi geçen hasta adam metaforu daha önce de belirtildiği gibi Batı'nın oryantalist yaklaşımının bir ürünüdür. Bu manada cumhuriyet resmî ideolojisi ve aydınlarının benzer bir görüşle Osmanlı'yı hakkında Bizans, Acem ve Arap tabirleri ile damgalaması -Batılılar tarafından kullanılan Osmanlı'yı küçük düşürücü söylemlerin kendi mensupları tarafından söylenmesi şeklinde- self oryantalist tutumun tipik bir örneğini teşkil eder. Bu zihniyet yapısı aslında bir bakıma pozitivist düşüncenin yansıması konumundadır ve ötekileştirme politikalarına zemin oluşturmaktadır. Çünkü Batı, pozitivist düşünce ile aklı ön plana çıkarıp klisenin hâkimiyetinden çıkarken Osmanlı konvansiyonalist (gelenekselci), muhafazakâr yapısıyla dinin boyunduruğundan sıyrılamamaktadır. Dolayısıyla akıl ve bilim karşısında Osmanlı çağ dışı kalmışlıkla suçlanır ve öteki konumuna yerleştirilir.

Osmanlı'nın Goffmancı bir tabirle damgalandığı alanlardan birini de kültür oluşturmaktadır. 1789 yılında Fransız İhtilali'nden sonra milliyetçilik ekseninde ortaya çıkan ulus-devlet oluşturma fikri, bilhassa kültür politikaları ekseninde Almanya'da Herder özelinde halk şarkılarının derlenmesine imkân sağlar. Milliyetçilik ekseninde halk şarkılarının derlenmesi, birçok ülkede şiar edinilir. Türkiye'de de ilk kez edebiyatçılar tarafından Türkçülük ve milliyetçilik ekseninde Ziya Paşa, Necip Asım Yazıksız ve Ziya Gökalp gibi yazarlardan tarafından bir Türklük inşasına girilir. Cumhuriyet dönemi münevverleri ve yazarlarının fikrîsel alt yapısının inşa edildiği dönem ise Tanzimat dönemidir. Yiğit'e (2019) göre Cumhuriyeti inşa edenler bütüncül bir perspektifle Osmanlı Devleti'nden kendilerine intikal eden sosyokültürel mirası muasırlaşma mottosu ekseninde içtimai alandan kaldırmayı hedeflemişlerdir. Kolektif bellekten Osmanlı'ya ait kültürel mirasın silinmesi ise yasaklamalar çerçevesinde gerçekleşecektir. Yasaklamalar neticesinde de milli mûsikî yaratma fikri hayata geçirilecektir.

Erken Cumhuriyet döneminde milli mûsikî yaratma adına atılan ilk adımlardan birisi zihinsel bir inşayı imlerken; diğer bir adım da sahada halk müziklerinin derlenmesi yönünde gerçekleşir. Bu manada 1922 yılında derleme faaliyetleri başlar. Derleme faaliyetlerindeki temel gaye ise milli mûsikî yaratma adına halk müziğinden bir hammadde oluşturma çabasıdır. Bilahare

millî mûsikî inşâ etmek adına da önce 1926 yılında Türk müziği eğitimi müfredattan kaldırılır ve akabinde 1934 ve 1936 yılları arasında radyolardan Türk müziği yasaklanır. Cumhuriyet döneminde millî mûsikî yaratmada zihinsel inşâ sürecinin diğer bir veçhesini de basın yayın organlarında servis edilen yazılar oluşturur. Altusser'in "*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*" adlı kitabında yer değindiği gerek devletin ideolojik aygıtları gerekse basın yayın üzerinden bilhassa Ziya Gökalp'in düşünceleri ekseninde Osmanlı/Türk müziği damgalanır. Osmanlı/Türk müziğine karşı uygulanan damga politikası ise üç aşamalı damgalamayı ihtiva eder. Geçmişin pratiklerinin olumsuzlanması şeklinde söylemsel damgalamayla başlayan süreç, Cumhuriyet döneminde birçok kurumun gerçekleştirdiği uygulamalarla görünürlüğün kısıtlanması şeklinde devam eder ve damgalanan kültürün yeniden gözden geçirilme yorumlanması ile son bulur.

Bu çalışma, erken Cumhuriyet döneminde Cumhuriyet yöneticileri ve elitleri tarafından Osmanlı/Türk mûsikîsinin hangi söylemler ve edimlerle ötekileştirildiğini, damgalandığını ve meşruiyet alanının dışına itildiğini açıklamak adına kuramsal bir dayanak sağlamaktadır. Çalışmanın temel problem cümlesi, Cumhuriyet yöneticileri ve elitlerinin Osmanlı/Türk mûsikîsine yönelik tutumları, Erving Goffman'ın Damga Teorisi ekseninde nasıl bir kültürel damgalanma olarak açıklanabilir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, erken Cumhuriyet döneminde Cumhuriyet yöneticileri ve elitleri tarafından Osmanlı/Türk mûsikîsine yönelik meydana gelen psikolojik, sosyal ve siyasi söylemleri Erving Goffman'ın damga teorisi ekseninde analiz etmektir (Goffman, 2014: 31). Dolayısıyla bu çalışma, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını modernleşme ve Batılılaşmanın dışında damga teorisi üzerinden ele alması bakımından da önem kazanmaktadır. Çalışma, ekseriyetle erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan 1923 ve 1950 yılları arasında sınırlanmıştır.

Erving Goffman'ın Damga Teorisi

Sosyal bilimlerde damga teorisini her ne kadar Emile Durkheim ilk olarak incelese de mezkûr terimi "kavramsallaştırarak, sosyoloji ile siyaset bilimi

alanlarında kullanılabilecek bir kuram" hâline getiren kişi Erving Goffman'dır (Türedi, 2018: 52). Amerikalı Sosyolog Erving Goffman (2014: 33), "*Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine*" adlı kitabında damgayı, damgalanan bireye daha az değer verme davranışı, bu etiketi taşıyan insanların daha az istenebilir ve neredeyse insan gibi algılanmaması" olarak tarif eder. Goffman'a göre birbirinden farklı üç damga tipi vardır. Bunlar ilk olarak bireylerin fiziki görünüşleri ile ilgilidir. İkincisi bireydeki iradenin zayıflığı ile ilgilidir ve bu çerçevede birey özelinde sapkınlıklar, aşırı muhafazakârlık, ruh bozukluğu gibi durumlarla ilişkilidir. Son olarak ırk, ulus mahiyetinde damgalamalar bulunur (Goffman, 2014: 33).

İçtimai alanda bireylerin adı geçen üç damga tipini de yaşama olasılığı bulunabilir. Örneğin "herhangi bir birey engelli", herhangi bir madde bağımlısı veya içtimai alanda çoğunluğun karşısında azınlık konumunda olarak bir şekilde damgalanabilir (Sevim, 2017: 474). Dolayısıyla Goffman, bahsetmiş olduğu damga tiplerinden her birinin gerek birey gerekse toplum nezdinde bir korkuya neden olduğunu düşünür ve bu korku durumu "aktörün yaşam doyumunu etkileyen karmaşık, psikolojik ve sosyal bir" durumu imler (Türedi, 2018: 52).

Goffman, damga teorisinde savlarını normal ve anormal karşıtlığı üzerinden ele alır. Bu manada damgalayanları normal; damgalananları ise anormal olarak ifade eder. Bu durum aslında toplumsal normlarla da yakından ilişkilidir. Türedi'nin de ifade ettiği gibi "toplumsal gruplar, kendi oluşturdukları kuralları, normları ve inançları "normal" kabul ederek, bu kurallara uyanları "normal" olarak adlandırmaktadırlar. Bu kurallara uymayanlar, inançları ve normları reddedenler ise "anormal" olarak vasıflandırılmaktadırlar. Dolayısıyla normal ve anormal ayrımını ortaya çıkaran normallerdir ve normaller perspektifinden anormaller ötekileştirilir.

Goffman, adı geçen karşıtlığın ise damgalananın psikolojisine zarar verebileceğini öngörür; fakat birey ya da toplum üzerinde gerçekleşen damgalanmayı salt bir perspektif üzerinden ele almaz. Goffman'a göre damgalanma hem psikolojik hem de sosyolojik ve siyasal yönü olan bir olgudur. Goffman

(2014: 31), yazmış olduğu kitabında damga teriminin “on derece itibarsızlaşmış bir sığata atıfta bulunmak için” kullanılacağını ifade eder. Dudley’e (2000: 449) göre bu sığattan kaynaklı damgalamalar “negatif sosyal anlam ve kalıp yargılar” ihtiva eder. “Bu nitelik normal ve tam bir insandan daha eksik bir şekilde, lekelenmiş ve yok sayılmış anlamını taşımaktadır. Böylelikle damgalanan kişi örselenmiş bir kimliğe sahip olmaktadır” (Goffman, 1963: 3). Bu çerçevede Goffman’a (2014: 32) göre damganın, “gerçekte ihtiyaç duyulan bir sıfatlar dili değil bir ilişki dili olduğu görülmelidir.

Goffman, damgaları bireylerin kendinden saydıkları kişilere karşı farklı bir strateji geliştirebileceğinden bahseder ve bu kişilerin diğerk damgalı kişilere karşı eğer kendinden daha görünür bir biçimde damgalı ise normallerin kendilerine davrandığı gibi onlara davranabileceğini vurgular. “Böylelikle, işitme güçlüğü olanlar, kararlı bir biçimde sanki sağır değillermiş gibi; görme bozukluğu olanlar da sanki kör değillermiş gibi” değerlendirme eylemi içerisine girerler (Goffman, 2014: 157). Goffman, bireylerin ya da toplumların kendilerini kendinden saydıklarından tecrit edip farklı konuma yerleştirmelerine bağlı olarak toplumsal ittifaklar meselesine değinir. Goffman’a (2014: 155) göre toplumsal ittifak meselesi bireylerin “arkadaş, sevgili ya da eş tercihinin kendi grubundan mı yoksa dışarıdan mı olacağı” yönündedir” ve Goffman’ın mevcut durum özelindeki en temel savı damgalı bireyin normal kişilerle olan diyalogu sonucunda kendini nasıl tasvir ettiğı üzerinedir. Çünkü Goffman’a (2014: 156) göre birey normal kişilerle ittifak hâlinde olunca “kendini bir o kadar damgalayıcı olmayan sıfatlarla tasavvur edecektir.” Goffman’ın damga teorisi ekseninde üzerinde durduğı diğerk bir husus gerçekleşen diyalog doğrultusunda bireylerin ya da grupların “ayrılıkçı bir ideolojiye savunmaya” doğru bir yönelimin olması eksenindedir. Bu doğrultuda damgalı olan bireyler ya da gruplar kurdukları ilişkiler çerçevesinde kendilerine benzeyenlerin “varsayılan hususi kıymetlerini ve katkılarını övme fırsatı” bulabileceklerini ifade eder (Goffman, 2014: 163).

Goffman, damgalı bireylerin ister normaller olarak adlandırdığı farklı bireylerle isterse damgalı bireylerle ittifak kursunlar kendilerine has olumsuz özelliklerin dışı vurumunun gerçekleştiğinde “kimlik kargaşası”

yaşayabileceklerini ifade eder (2014: 156). Goffman'a göre bu kimlik ikileminin düzenli bir dışavurumunun, grubun temsilcilerinin yazılı, sözlü ve sahnelenen performansların da bulunabileceğini ummak pek tabiidir. Tam da bu sebepten ötürü damgalanmışların yazılı ve sahnelenmiş mizahın da özel bir tür ironi bulunur. Karikatürler, şakalar, masallar, damgalıların streotipik bir üyesinin zayıflıklarını, hatta bazen bu yarı kahramanın hiçbir hileye başvurmaksızın daha güçlü bir konumdaki bir normal köşeye sıkıştırmasını esprili bir şekilde naklederler (Goffman, 2014: 156-157).

Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Cumhuriyet döneminde resmî ideoloji ekseninde gerçekleştirilen müzik politikaları Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki müzik politikalarına her ne kadar benzerlik gösterse de temelde Osmanlı'dan ayrışır. Başka bir ifadeyle belirtmek gerekirse cumhuriyet dönemi müzik politikaları Osmanlı'nın 19. yüzyıldan itibaren gerçekleştirdiği müzik politikaları ekseninde bir süreklilik arz eder; fakat cumhuriyet dönemi müzik politikaları modernleşme paradigması çerçevesinde Türk müziğini algılama açısından Osmanlı Devleti'nden ayrışır. Cumhuriyet ve Osmanlı arasında meydana gelen mevcut farklılaşma ise müzik açısından temelde bir yok saymayı içerir.

Erken cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapmasında milli mûsikî yaratma projesinde Osmanlı müziğinin saf dışı bırakılması yok sayma olgusunun somut bir göstergesi mahiyetindedir. Cumhuriyet yöneticilerine göre Osmanlı müziğinin yok sayılmasının temel gerekçesi "Osmanlı'da oluşmuş olan müziğin "pek çok medeniyetten etkilenmiş bu sebeple de ulusal bir müzik olma yolundan uzak" olmasıdır (Altıntaş, 2022: 1510). Bu çerçevede atılan adımlarda milli mûsikî yaratmada kullanılacak hammadde halk müziği; çağdaş uygarlık seviyesine ulaştıracak tamamlayıcı unsur ise Batı müziği olarak telakki edilir. Dolayısıyla Osmanlı müziği olarak adlandırılan bir müzikten bağımsız halk müziği ve Batı müziğinin sentezinden bir milli mûsikî projesi hedeflenir. Cumhuriyet dönemi resmî ideolojisi tarafından atılan bu adım kültürel manada bir toplum mühendisliğini imlemektedir. Bu çerçevede Cumhuriyet döneminde toplum mühendisliği ekseninde toplumsal dönüşüm ise

müzik üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılır ve halk müziği toplum mühendisliğinde dönüştürücü ve bütünleştirici olmak üzere iki önemli misyonu gerçekleştirecek müzik türü olarak seçilir. Bu durum halk müziği adına hem pozitif hem de negatif bir olguyu işaret eder. Örneğin halk müziğine yüklenen bu iki misyon halk müziğinin kültür çerçevesindeki tartışmalarda odak noktasına çekilmesini sağlar. Bunun yanı sıra gerçekleştirilecek devrim kapsamında halk müziği derlemelerinin gerçekleştirilmesi ve halk ezgilerinin notaya alınmasına olanak sağlanır. Bu noktadaki temel problem Durgun’a (2015: 101) göre yerel müziklerin “tek bir tip ‘Türk Halk Müziği’ olarak” algılanması ve bu minvalde çağdaş milli müziğin çimentosu olarak düşünülmesidir. Ülke genelindeki müziksel çeşitlilik ve bölgesel manadaki icra farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda tek tipleştirme pek de mümkün görünmemektedir.

Cumhuriyet döneminde milli mûsikî yaratma fikri en temelde 1789 Fransız İhtilali’nin bir bakiyesidir. Fransız İhtilali sonucunda imparatorluk döneminin sonuna gelinir ve bilhassa 19. yüzyıldan itibaren birçok ülkede ulus-devlet modeli benimsenir. Yöre’nin (2018: 1) de ifade ettiği gibi ulus-devlet çatısı altında oluşturulan ülkeler nevi şahsına münhasır bir ulus belirlemiş ve “o ulusa ait olduğu düşünülen halk müzikleri, o ulusu vurgulamak üzere Avrupa temelli çoksesli müzik tekniğiyle” birleştirilerek milli mûsikî yaratma yönünde girişimlere başlamışlardır. Bu çerçevede milli mûsikî yaratma yolundaki çok seslilik algısı kültürel bir transplantasyon örneği teşkil eder. Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarındaki milli mûsikî yaratma sürecinde Fransız İhtilali sonucu ortaya çıkan ve müzik politikalarına yön veren diğer bir olgu da Türkçülüktür. Osmanlı döneminde başlayan Türkçülük akımı ulusçu çok sesli müzik yaratımı ekseninde önemli bir parametredir.

Türkçülüğü imleyen Türk ulusuna dayalı millî mûsikî yaratma projesinin hayata geçirilmesinin temel gayeleri arasında Türk Devleti’ni Avrupa devletleri seviyesine çekme düşüncesi yer almaktadır. Bu doğrultuda başlayan uygulamalar ilk planda Osmanlı’nın son döneminde edebiyat alanındaki yazılarda çeşitli yazarlar tarafından ele alınır. Milli mûsikî yaratma ekseninde erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yön veren edebiyatçıları arasında

Ziya Paşa ve Ziya Gökalp önemli rol oynar. Ziya Paşa, “Şiir ve İnşa”da Osmanlı şairlerinin İranlıları, İranlıların da “Arapları taklit” ettiğini ifade eder. Bu bağlamda Ziya Paşa (1993: 49) “Şiir ve İnşa” adlı makalesinde: “Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ- mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı olunan nazımlardır” der.

Edebiyat alanındaki Türkçülük vurgusunu müzik alanına uygulayacak kişi ise Necib Asım Yazıksız olacaktır. Necib Asım Yazıksız yazmış olduğu bir yazısında:

“Her milletin mûsikîsi ayrı olup bunları ayırt eden şey kendi milli âhenkleri veya daha doğru ta’bir ile şarkılarıdır. Fransız, Alman, İtalyan, İspanyol, Macar müzikaları her milletin kendi milli nağmelerinin musikî-i fennî tatbikinden başka bir şey değildir. Fakat bunları fen ve oderece tanzim etmiş, o derece tevhit eylemişlerdir ki birbirinden ayırt etmek için mutlaka okumak, nağamât-ı millîyesine âşina olmak icâb eder” der (Yazıksız, 1955: 597-602).

Necib Asım Yazıksız, yazısının devamında bizim milli nağmelerimiz için neden mûsikî tekniği uygulanmasın diye sorar. Akabinde Necip Asım Bey şu yazıları kaleme alır:

“İşte bizde, türkû nağmelerimizi şu fenne nazaran tanzîm edecek olursak basit ve tek nağmelerimizin husûle getirdiği mahzûziyyetten ziyâde rûhumuz üzerine bir tesiri olacağı derkârdır. Musikî-i fennî ise dünyanın her tarafından birdir; aynı vech ile yazılır, aynı vech ile okunur, aynı kavâidi muhtevîdir (Yazıksız, 1955: 597-602).

Necib Asım Yazıksız, yazısının devamında milli nağmelerin yaratılmasında alafranganın kabulü ekseninde ince saz takımlarında ney dışında milli çalgımızın olmadığına dem vurur ve bu manada “mandolin, mandola, gitara filavute” gibi çalgılarla ayrı bir fasıl takımının kurulmasını ve teşkil edilmesini önerir.

Ziya Gökalp ise Necib Asım Yazıksız ile aynı paralelde düşünmekte ve tıpkı Necib Asım Yazıksız gibi müzik ekseninde bir sınıflandırmaya gidecektir. Necip Asım Yazıksız gibi Ziya Gökalp (1976: 138) de Türkiye’de üç müzik türü olduğunu belirtir ve Türkçülüğün Esasları adlı kitabında hars ve medeniyet kısımlı bölümde bu türleri alafranga, Osmanlı mûsikîsi ve Türk mûsikîsi olarak sıralar. Gökalp, Türkçülüğün Esasları adlı eserde bu

sınıflandırmayı yaparken Osmanlı mûsikî ve Türk mûsikîsi ayrımı ile Osmanlı mûsikîsini Türk mûsikîsinden ayırır ve Osmanlı mûsikîsine karşı pejorative bir tutum sergiler. Gökâlp'in (1976: 28-29) Osmanlı mûsikîsi "taklit vasıtasıyla" alınmış ifadesi de Osmanlı müziğine karşı olan tutumunu ortaya koymaktadır.

Gökâlp, üç farklı müzik türü için ayrıca "hangisi bizim için ulusaldır" sorusunu sorar (Gökâlp, 2011: 141). Bu manada Gökâlp (2011: 141), halk müziğini "kültürümüzün"; Batı müziğini ise yeni uygarlığımızın müziği olarak adlandırır. Dolayısıyla Gökâlp'in milli mûsikî yaratmadaki temel savı halk müziği ile garp müziği olarak adlandırılan müziğin bir arada kullanılması ve bu çerçevede milli mûsikî yaratılması şeklindedir. Gökâlp'e (2011) göre Halk müziğinin temelde olduğu milli mûsikîde garp müziği armonik yapısı ile halk müziğini Avrupalı bir şekle büründürcektir. Behar'a (2008) göre Ziya Gökâlp'in mülâhazaları bilhassa 19. yüzyıl sonrası Avrupa'da vücut bulan ulusal müzik anlayışının bir bakiyesidir. Fakat gerek Ziya Paşa gerekse Ziya Gökâlp'in türküler üzerine olan göndermelerinin esin kaynağı daha eskiye dayanır. Bu çerçevede Gökâlp'in düşüncelerinin esin kaynağını 18. yüzyılda Almanya'da Herder tarafından başlatılan halk şarkıları derlemeleri oluşturur. Bu bağlamda Necib Asım Bey, Ziya Paşa ve Ziya Gökâlp'in düşünceleri cumhuriyet dönemi resmî ideolojisinin resmî görüşü hâline gelir ve bu çerçevede milli mûsikî yaratmada çalışmalar gerçekleştirilir.

Ziya Paşa, Necib Asım Yazıksız ve Ziya Gökâlp gibi kişilerin düşünceleri ekseninde erken cumhuriyet döneminde Seyfettin Asaf (Asal) ve Sezai Asaf (Asal) kardeşler tarafından halk müziği derleme çalışmaları yapılmaya başlanır ve cumhuriyet döneminde mezkûr kişilerin milli mûsikî yaratma düşüncesi muasırlaşma yolunda kültürel manada bir amaç olarak belirlenir. Bu amaç doğrultusunda Cumhuriyet döneminde Altusserci bir ifadeyle gerek devletin ideolojik aygıtları gerekse basın yayın üzerinden Osmanlı müziği damgalanır.

Damga Teorisi Ekseninde Cumhuriyet

Yöneticilerinin Osmanlı/Türk Müziğine Yaklaşımı

Cumhuriyet döneminde mûsikî inkılabı çerçevesinde milli mûsikî yaratma projesinin temellerinin Atatürk'ün yurt dışında Bulgaristan'da bir opera

izlemesi ve bu manada izlediği operanın Türkiye’de de olmasını istemesi üzerine şekillendiği ifade edilir (Yiğit, 2019: 97-98). Bu doğrultuda Atatürk, yurt dışından milli mûsikî yaratmada öncülük etmesi adına Paul Hindemith, Bela Bartok ve Joseph Marx gibi Batılı müzik otoritelerinin Türkiye’ye gelmesine öncülük eder.

Cumhuriyet yöneticilerinin Türk ve batılı unsurların birlikteliğinden yeni bir mûsikî yaratma düşüncesinde Türk unsurlarının içerisinde sadece Halk müziğine yer vermesi manidar görünmektedir. Bu durumun altında farklı sosyolojik olgular yatar. En genel anlamda ele alındığında milli mûsikî yaratma projesinde Osmanlı/Türk müziği olarak adlandırılan klasik Türk müziğinin ötekileştirilip yok sayılması, bir bakıma Osmanlı/Türk müziğinin damgalanması demektir. Bu damgalama ilk planda söylemsel bir boyut içerirken, uygulamaya konan yasaklar da edimsel boyutunu oluşturur. Zihinsel boyutta ele alındığında Osmanlı/Türk müziğinin damgalanması bazı farklı isimlendirmelerin Osmanlı/Türk müziği yerine kullanılması şeklindedir. Örneğin Osmanlı müziği, alaturka müzik olarak ifade edilmeye başlanır ki bu alaturka tabiri pejoratif manada kullanılır. Yine Osmanlı/Türk müziği için Acem müziği, Bizans müziği, Arap müziği, Enderun mûsikîsi, Şark mûsikîsi gibi yaftalamalar yapılır. Bir başka örnekte Gökalp (2011: 141), Doğu müziği olarak adlandırdığı Osmanlı/Türk müziğini hem “hasta” hem de “ulusal” olmamakla damgalar. Bu damgalamaların temelini de Türkçülük paradigması oluşturur. Dolayısıyla cumhuriyet yöneticileri Osmanlı’yı mezkûr damgalamalar çerçevesinde saf dışı bırakarak kendisi ile Orta Asya arasında etnik bir bağ oluşturur. Bunu yaparken de *Güneş Dil Teorisi*, *Türk Tarih Tezi* gibi savları ortaya koyar. Bu manada Türklüğü Orta Asya’ya bağlar ve Osmanlı ile bağını koparır. Osmanlı/Türk müziğini damgalama girişimleri kimi zaman farklı boyutlara ulaşır ve alafranga alaturka dikotomisinde; alafranga modernliğin simgesi, alaturka ise modern olmayan bir yapı olarak telakki edilir.

Erving Goffman’ın damgalama teorisi ekseninde değerlendirildiğinde mezkûr durum bir bakıma normal ve anormal olmaya işaret eder. Bu bağlamda damgalayan/normal cumhuriyet yöneticileri iken; damgalanan/anormal Osmanlı’dır. Osmanlı ve müziğinin cumhuriyet münevverleri ve yazarları

tarafından damgalanması durumu da Goffman'ın (2014) daha geniş perspektifle ulus, ırk teolojik ve etnoloji damgalamalar şeklinde ifade ettiği üçüncü tip damgaya örnek teşkil eder.

Cumhuriyet resmî ideolojisi ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğine karşı güttüğü damgalama politikası Goffman'ın da vurguladığı gibi hem psikolojik hem de sosyolojik ve siyasal yön ihtiva eder. Psikolojik olarak cumhuriyet yöneticilerinin yaratmak istediği algı Osmanlı/Türk müziğini zihinlerden silme yönündedir. Cumhuriyet resmî, ideolojisi ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğini damgalama sürecindeki psikolojik tahakküm ise hem basın yayın kuruluşları üzerinden hem de Altusserci bir deyimle devletin ideolojik aygıtları üzerinden gerçekleştirilir. Bu çerçevede birtakım gazete ve dergilerde Osmanlı/Türk müziğinin kullanım sahasının saray ve tekke olduğu, dolayısıyla halk ile hiçbir suretle bağının olmadığı ifade edilir. Basın yayın üzerinden Osmanlı/Türk müziğinin halktan kopuk olduğunu göstermek için “Osmanlı mûsikîsi, Enderûn mûsikîsi, Edvâr mûsikîsi, Dîvan mûsikîsi, Saltanat mûsikîsi, tekke mûsikîsi” gibi damgalamalar ile psikolojik bir baskı oluşturulmaya çalışılır (Ayas, 2015: 287). Bu psikolojik baskının teolojik manadaki boyutunu da Osmanlı/Türk müziğinin meyhane müziği olarak ilan edilmesi oluşturur.

Osmanlı/Türk müziğini salt saray eksenli bir tür olarak damgalamak sosyolojik olarak da saray/halk diyalektiğinin önünü açan bir durum olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla sosyolojik manada müzik üzerinden toplumsal bir gerginliğin de fitili ateşlenmektedir. Mahmud Ragıp Gazimihal'in Milli Mecmua Dergisi'ndeki “Mûsikî ve Cumhuriyet” başlıklı yazı dizileri halkın Osmanlı/Türk müziğinden mahrum kaldığını vurgulamak üzere kaleme alınmış yazılar olarak mezkûr duruma örnek teşkil etmektedir. Cumhuriyet yöneticinin ve münevverlerinin damgalama ekseninde Osmanlı/Türk müziğine uyguladığı psikolojik tahakkümün diğer bir boyutunu ise Altusser'in devletin ideolojik aygıtları olarak ifade ettiği kurumlar aracılığıyla gerçekleştirildiği müşahede edilir. Bu manada Ayas'ın (2015: 289) da ifade ettiği gibi “Alaturka Mûsikî Tespit Heyeti'nin” kurulmasıyla Osmanlı/Türk müziğinin artık tarihî bir eser olduğu ve müzeye kaldırılması gerekliliği algısının devletin ideolojik aygıtlarıyla müzeye kaldırılması planlanmaktadır. Planlanan bu durum da

cumhuriyet yöneticilerinin ve münevverlerinin damgalama politikasının izdüşümünü oluşturmaktadır.

Siyasal açıdan değerlendirildiğinde ise Türkün gerçek müziğinin Orta Asya'daki müzik ile ilişkilendirilmesi Osmanlı/Türk müziğinin Türklük ile bağdaştırılmaması algısını doğurmaktadır. Dolayısıyla mezkûr tutum Türkçülük ekseninde bir damgalama olarak dikkat çekmektedir. Elbette bu tutum self oryantalist bir perspektifle ortaya konmuş bir anlayışı da yansıtır.

Self oryantalist tutum Goffman'ın ittifaklar sözü ile yakından ilintili bir kavram olarak dikkat çeker. Batı'nın gözünden doğulu/şarklı imgesi gelişmiş/geri kalmış, hasta, kötü şeklindedir ve bu olgu oryantalist bir tutumun izdüşümünü temsil eder. Dolayısıyla cumhuriyet elitlerinin kendilerini doğulu olarak adlandırmaması, kimi zamanda self oryantalist bir tutumla kendi içerisinde bir öteki yaratması tıpkı Goffman'ın dediği gibi self oryantalistlerin damgalayan kişilerin başka bir deyişle oryantalistlerin kendilerine davrandığı gibi kendi içlerinde oluşturdukları ötekine yani Osmanlı/Türk müziğini damgalamasını örnek teşkil eder. Dolayısıyla self oryantalist bir perspektifle cumhuriyet yöneticileri ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğine karşı kullandığı Acem, Bizans, Şark, alaturka gibi damgalama politikası Goffman'ın (2014: 31) deyişiyle “itibarsızlaşmış bir sığara atıfta” bulunmaya hizmet eder. Bu şekilde de Osmanlı/Türk müziği yok sayılır ve örselenmiş bir kimlik olarak müşahade edilir. Dolayısıyla oluşan bu durumda yani oryantalistler ve self oryantalist arasında kurulan bu zihinsel damgalama politikası Goffman'ın toplumsal ittifaklar olarak sözünü ettiği fenomendir.

Zihinsel kurulan ittifak sonucu cumhuriyet yöneticileri ve elitleri kendilerini damgasız olarak nitelendirecek ve Goffman'ın (2014: 156) tabiriyle “kendini bir o kadar damgalayıcı olmayan sıfatlarla tasavvur edecektir.” Bu noktada cumhuriyet yöneticilerinin genelde kültür özelde ise müzik üzerinden damgalayıcı olmayan sıfatlarına bakıldığında ise Osmanlı/Türk müziğinin makam müziği olarak damgalandığı ve bunun karşısında halk müziğinin Türk halk müziği olarak adlandırılması örnek oluşturur.

Cumhuriyet dönemi damgalayıcı olmayan sıfatlara bakıldığında, çalgılar üzerinden de birtakım damgalamaların meydana geldiği müşahade

edilecektir. Örneğin Necib Asım Yazıksız'ın "Dilimiz Mûsikîmiz" adlı yazısında müziksel olarak Türklüğü içeren bazı sıfatlar yer alır ve bu çerçevede halk müziğine methiyeler düzerken ud, kanun gibi çalgılarla yapılan Osmanlı/Türk mûsikîsini kendi öz müziğimiz olarak şiar edinmez. Yazıksız, Osmanlı/Türk mûsikîsi ile ilgili bir damgalama politikası güder ve Türklüğü uyuşturan bir mûsikî olarak adlandırır. Bunun yanı sıra milliyetçilik ideolojisi ekseninde Osmanlı/Türk mûsikîsi "Bizans, Acem, Arap" devşirmesi bir müzik olarak telakki edilir (Altınay, 2000: 64).

Cumhuriyet yöneticilerinin ve savunucularının söylemsel içeriğine bakıldığında Osmanlı/Türk müziğinin gerek ismi, yapısı gerekse envanteri açısından da bir damgalamayı ihtiva ettiği müşahede edilir. Bu damgalama çerçevesinde Osmanlı/Türk müziği olarak adlandırılan yapının gerek resmi söylemde gerekse resmi söylemin savunucuları konumunda yer alan münevver yazarlar özelinde Osmanlı/Türk müziği milli mûsikî söyleminin tamamen dışında yer aldırılır. Cumhuriyet dönemi resmî ideolojisi ve münevverleri tarafından yapılan damgalamaya bakıldığında temel problemin altı yüz yıllık bir müziksel yapının damgalanarak Türk müzik kültürü içerisinde atılması şeklinde ortaya çıkmasında yattığı müşahede edilir. Müziksel unsurlara uygulanan bu politika çerçevesinde değerlendirildiğinde bu durum halk müziğinin damgalanan Osmanlı/Türk müziğinden Goffmancı bir ifadeyle kendini "farklı olarak tanımladığını aynı zamanda gerek kendi kendini ayrı bir yere koyduğunu gerekse etrafındakiler tarafından da ayrı bir yere konulduğunu" gösterir.

Goffman'ın damgalananların kendilerine uygulanan damgalama politikasına karşı verdikleri tepki genel anlamda bir kabul ediş şeklinde gerçekleşir. Burada Goffman, otantiklik konusunu önemser. Damgalanan bireyler benliğine uygun davranışlar sergilemez farklı tutumlar içerisine girerse şayet otantikliğine zarar vereceklerdir.

Sonuç

Türk müziğinin tarihsel seyrine bakıldığında her Türk devleti özelinde gerek sosyolojik gerekse siyasal ve teolojik açıdan birtakım benzerliklerin ve farklılıkların olduğu müşahade edilir. Osmanlı Devleti'nden cumhuriyete

geçiş sürecinde de bu benzerlik ve farklılıklar görülmekte; fakat cumhuriyet yöneticileri ve münevverleri yeni kurulan devlet özelinde Osmanlı/Türk müziğini çağın gerisinde kalmış bir müzik olarak nitelendirmektedirler. Bu durum cumhuriyetin resmî ideolojisinin ve savunucularının Osmanlı/Türk müziğini Goffman'cı bir tabirle damgalaması manasına gelmektedir.

Cumhuriyet resmî ideolojisinin cumhuriyetin ilanıyla beraber mûsikî inkılabı ekseninde müzik alanındaki temel mottosu milli mûsikî yaratma düşüncesidir. Milli mûsikî yaratma düşüncesindeki temel dinamik de Osmanlı'nın dışlanması üzerine kurgulanmaktadır. Cumhuriyet yöneticileri ve savunucuları tarafından Osmanlı/Türk müziğine yönelik ortaya konulmak istenen uygulama bir bakıma self oryantalist bir tutum olarak dikkat çekmektedir. Goffman'ın normal ve anormal şeklinde sınıflandırdığı, damga teorisi ekseninde damgalayan ve damgalanan şeklinde ortaya çıkan dikotimi ekseninde cumhuriyet yöneticileri ve elitlerinin kendilerini normal olarak ifade etmeleri de self oryantalist tutumun söylemsel içeriğini teşkil etmektedir.

Cumhuriyetle beraber self oryantalist bir tutumla yaratılan öteki ise Osmanlı Devleti ve müziğidir. Bu manada oryantalist bir tutumla hasta adam ilan edilen Osmanlı Devleti, self oryantalist bir tutumla müziğinin cumhuriyet resmî ideolojisi ve savunucuları tarafından Acem, Arap, Şark, Bizans gibi tabirlerle damgalanması ile karşı karşıya kalacaktır. Oysaki nihayetinde ilerleyen süreçte Osmanlı/Türk müziğinin Türklere ait bir müzik olarak yüzyıllardır varlığını sürdürmüş olduğu gerçeği değişmeyecektir.

Cumhuriyet yöneticilerinin ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğini damgalama politikası hem psikolojik hem de sosyolojik ve siyasal açıdan gerçekleşir. Üç boyutlu bir damgalamanın söylemsel niteliğini dergiler, gazeteler edimsel boyutunu ise Altusser'in ifadesiyle devletin ideolojik aygıtları oluşturur.

Psikolojik boyuttaki yıpratma toplumsal olarak bir tabakalaşmayı beraberinde getirirken, sosyolojik olarak da bir karşıtlığın ve çatışmanın önünün açılması sağlanır. Siyasal açıdan değerlendirildiğinde ise Türkün gerçek müziğinin Orta Asya'daki müzik ile ilişkilendirilmesi Osmanlı/Türk müziğinin Türk-lük ile bağdaştırılmaması algısını doğurmaktadır. Dolayısıyla mezkûr tutum

Türkçülük ekseninde bir damgalama olarak dikkat çekmektedir. Elbette bu tutum self oryantalist bir perspektifle ortaya konmuş bir anlayışı da yansıtır.

Cumhuriyet yöneticileri ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğini damgalama girişimleri, Osmanlı'nın yeni yaratılan cumhuriyet içerisinde dışlanması başka bir ifadeyle zihinlerden silinmesi üzerine gerçekleşir. Dolayısıyla damgalanan Osmanlı/Türk müziği gerçekleştirilecek tüm yeniliklerde engelmış gibi lanse edilir ve bu engelin kaldırılması gerekliliği üzerinde sürekli vurgu yapılır. Cumhuriyet yöneticileri ve -başta Ziya Paşa, Necib Asım Yazık ve Ziya Gökalp olmak üzere- münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğine yönelik damga siyaseti yukarıdan gerçekleşen bir proje olarak dikkat çeker ve toplum nezdinde yapılan tüm uygulamalara ve yaptırımlara nazaran tıpkı Osmanlı Devleti döneminde olduğu gibi varlığını muhafaza etmeye devam eder.

Damga teorisinin Cumhuriyet dönemi özelinde Türk müzik kültürü açısından sonuçları kültür özelinde bir batılılaşma furiasının meydana gelmesi üzerine vücut bulur. Bunun yanı sıra damga teorisi ekseninde Türk müziğinin 1926 yılında eğitim kurumlarından yasaklanması, 1934 ve 1936 yıllarından radyolardan yasaklanması neticesinde arabesk gibi farklı müzik türlerinin oluşmasına sebebiyet verir ve ana akım hâline dönüşen arabesk müzik türlerinin Türk müzik kültürü içerisine eklenmesine olanak sağlar. Damgalama teorisi ekseninde ortaya atılan adımlar her ne kadar elit kesim tarafından gerçekleştirilse de halk nezdinde bu tarz bir damgalamanın olmadığı da anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Açık, T. (2016). Osmanlı imparatorluğu'nun 17. yüzyıldaki "alacakaranlığından" bir kesit: trabzon subaşlarının yerelleşmesi, *SUTAD*, 40, 135-149.

Altınay, F. R. (2000). *Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanında yapılan bilimsel çalışmalar*. (Yayın No. 102112) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Altıntaş, Cumhuriyet dönemi modernleşme sürecinde Türk müziği politikaları, *İdil*, 98, 1507-1515.

Ayas, O. G. (2013). *Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim: erken cumhuriyet dönemi müzikte batılılaşma politikalarına karşı uyum ve direnç örüntüleri*. (Yayın No. 351615) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Ayas, O. G. (2015). *Müzik sosyolojisi: sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. Doğukı-tabevi.
- Behar, C. (2008). *Mûsikîden müziğe osmanlı/türk müziği: gelenek ve modernlik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, J. (2006). *Gün doğmadan: Jacques Derrida Elisabeth Roudinesco ile konuşma*. (K. Sarılioğlu Çev.). Dharma.
- Dudley, J. R. (2000). Confronting stigma within the services system. *Social Work*, 45(5), 449-455.
- Durgun, Ş. (2015). *Türkiye'de devletçi gelenek ve müzik*. Binyıl Yayıncılık.
- Goffman, E. (2014). *Damga: örselemiş kimliğin idare edilişi üzerine notlar*. (Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırslanlı Çev.). Heretik Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün esasları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gökalp, Z. (2011). *Türkçülüğün esasları*. Alter Yayınları.
- Kaptan, V. ve Kaptan, M. N. (2019). Cumhuriyet dönemi ve öncesi batılılaşma hareketlerinin Türk müziğine etkileri, *İdil*, 58, 809-823.
- Sevim, K. (2017). Sosyal çalışma perspektifinden çalışma ve kadın, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 469-479.
- Şahin, K. ve Türedi, H. (2018). Tanzimat döneminde siyasal toplumsallaşma: 'damga teorisi' bağlamında bir analiz, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 119(234), 191-216.
- Turan, Ö. (2008). "Hasta adam metaforunu aşmak: osmanlı modernleşmesi ve devlet kapasitesi, *Muhafazakâr Düşünce*, 4(16-17), 143-164.
- Türedi, H. (2018). *Erken cumhuriyet dönemi siyasal kültürü: damga teorisi ve eğitim eksenli bir inceleme*. (Yayın No. 534608) [Doktora tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yazıksız, N. A. (1955). Necip Asım, *Türk Yurdu*, 241, 597-602.
- Yiğit, İ. (2019). Osmanlı ve erken cumhuriyet dönemi mûsikî yargısı, *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(2), 217-244.
- Ziya Paşa, (1993). "Şiir ve İnşa", *Yeni Tür Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876*, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil. Marmara Üniversitesi Yayınları.

Geliştirilmiş Özet

Sosyal bilimlerde Erving Goffman tarafından ortaya konan damga teorisi, genelde topluma özelde ise bireye daha az değer verme davranışı, bu etiketi taşıyan insanların daha az istenebilir ve neredeyse insan gibi algılanmaması olarak tarif edilir. Türk

toplum yapısı göz önünde bulundurulduğunda bilhassa Osmanlı Devleti döneminde başlayan batılılaşma hareketleri cumhuriyet dönemiyle birlikte Arşimet noktasına erişir ve cumhuriyet resmî ideolojisi uygulamaları ekseninde Osmanlı batılılaşmanın önünde engel olarak görülür. Bu çerçevede Osmanlı Devleti'nden sonra kurulan cumhuriyet yöneticileri ve savunucuları tarafından genelde kültür özelde ise müzik alanında Osmanlı/Türk müziğine karşı bir damgalama politikası güdüldü. Damgalama politikası, Osmanlı/Türk müziğinin çağın anlayışına ayak uyduramayacağı telakkisi etrafında şekillenir. Bu minvalde Cumhuriyet aydınları ve yöneticileri tarafından Osmanlı/Türk müziğinin yeni rejim ile birlikte ortaya konacak olan milli politikaya uyumsuz bir yapı arz ettiği vurgulanır. Cumhuriyet yöneticileri ve elitleri tarafından psikolojik, sosyolojik ve siyasal olmak üzere üç farklı şekilde ortaya çıkan damgalama politikalarının temel dinamiklerini milliyetçilik ve self oryantalizm oluşturur. Cumhuriyet resmî ideolojisi ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğine karşı güttüğü damgalama politikası Goffman'ın da vurguladığı gibi hem psikolojik hem de sosyolojik ve siyasal yön ihtiva eder. Psikolojik olarak cumhuriyet yöneticilerinin yaratmak istediği algı Osmanlı/Türk müziğini zihinlerden silme yönündedir. Cumhuriyet resmî, ideolojisi ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğini damgalama sürecindeki psikolojik tahakküm ise hem basın yayın kuruluşları üzerinden hem de Altusser'in deyişiyle devletin ideolojik aygıtları üzerinden gerçekleştirilir. Bu çerçevede birtakım gazete ve dergilerde Osmanlı/Türk müziğinin kullanım sahasının saray ve tekke olduğu, dolayısıyla halk ile hiçbir suretle bağının olmadığı ifade edilir. Basın yayın üzerinden Osmanlı/Türk müziğinin halktan kopuk olduğunu göstermek için "Osmanlı mûsikîsi, Enderun mûsikîsi, Edvar mûsikîsi, Divan mûsikîsi. Saltanat mûsikîsi, tekke mûsikîsi" gibi damgalamalar ile psikolojik bir baskı oluşturulmaya çalışılır. Bu psikolojik baskının teolojik manadaki boyutunu da Osmanlı/Türk müziğinin meyhane müziği olarak ilan edilmesi oluşturur. Osmanlı/Türk müziğini salt saray eksenli bir tür olarak damgalamak sosyolojik olarak da saray/halk diyalektiğinin önünü açan bir durum olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla sosyolojik manada müzik üzerinden toplumsal bir gerginliğin de fitili ateşlenmektedir. Mahmud Ragıp Gazimihal'in Milli Mecmua Dergisi'ndeki "Mûsikî ve Cumhuriyet" başlıklı yazı dizileri halkın Osmanlı/Türk müziğinden mahrum kaldığını vurgulamak üzere kaleme alınmış yazılar olarak mezkûr duruma örnek teşkil etmektedir. Cumhuriyet yöneticinin ve münevverlerinin damgalama ekseninde Osmanlı/Türk müziğine uyguladığı psikolojik tahakkümün diğer bir boyutunu ise Altusser'in devletin ideolojik aygıtları olarak ifade ettiği kurumlar aracılığıyla gerçekleştirildiği müşahede edilir. Bu manada Alaturka Mûsikî

Tespit Heyeti'nin" kurulmasıyla Osmanlı/Türk müziğinin artık tarihî bir eser olduğu ve müzeye kaldırılması gerekliliği algısının devletin ideolojik aygıtlarıyla müzeye kaldırılması planlanmaktadır. Planlanan bu durumda Cumhuriyet yöneticilerinin ve münevverlerinin damgalama politikasının izdüşümünü oluşturmaktadır. Siyasal açıdan değerlendirildiğinde ise Türkün gerçek müziğinin Orta Asya'daki müzik ile ilişkilendirilmesi Osmanlı/Türk müziğinin Türklük ile bağdaştırılmaması algısını doğrulamaktadır. Dolayısıyla mezkûr tutum Türkçülük ekseninde bir damgalama olarak dikkat çekmektedir. Elbette bu tutum self oryantalist bir perspektifle ortaya konmuş bir anlayışı da yansıtır. Self oryantalist tutum Goffman'ın ittifaklar sözü ile yakından ilintili bir kavram olarak dikkat çeker. Batı'nın gözünden doğulu/şarklı imgesi gelişmemiş/geri kalmış, hasta, kötü şeklindedir ve bu olgu oryantalist bir tutumun izdüşümünü temsil eder. Dolayısıyla cumhuriyet elitlerinin kendilerini doğulu olarak adlandırmaması, kimi zamanda self oryantalist bir tutumla kendi içerisinde bir öteki yaratması tıpkı Goffman'ın dediği gibi self oryantalistlerin damgalayan kişilerin başka bir deyişle oryantalistlerin kendilerine davrandığı gibi kendi içlerinde oluşturdukları ötekine yani Osmanlı/Türk müziğini damgalamasını örnek teşkil eder. Dolayısıyla self oryantalist bir perspektifle cumhuriyet yöneticileri ve münevverlerinin Osmanlı/Türk müziğine karşı kullandığı Acem, Bizans, Şark, alaturka gibi damgalama politikası Goffman'ın deyişiyle "itibarsızlaşmış bir sığara atıfta" bulunmaya hizmet eder. Bu şekilde de Osmanlı/Türk müziği yok sayılır ve örselenmiş bir kimlik olarak müşahade edilir. Dolayısıyla oluşan bu durum da yani oryantalistler ve self oryantalist arasında kurulan bu zihinsel damgalama politikası Goffman'ın toplumsal ittifaklar olarak sözünü ettiği fenomendir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taramasına yönelik bir çalışmayla cumhuriyet resmî ideolojisi ve münevverlerinin milli müzikî yaratmada Osmanlı/Türk müziğini nasıl bir söylem üzerinden damgalayarak saf dışı bırakıp ötekileştirdiğini bulmayı amaçlamaktadır.

Extended Abstract

In the social sciences, stigma theory, introduced by Erving Goffman, is defined as the practice of placing less value on society in general and individuals in particular, and the perception of those bearing this label as less desirable and almost less than human. Considering Turkish social structure, Westernization movements, particularly those that began during the Ottoman Empire, reached an Archimedean point with the Republican era, and the Ottoman Empire, in terms of the practices of the official ideology of the republic, was seen as an obstacle to Westernization. Within this

framework, the administrators and advocates of the republics established after the Ottoman Empire pursued a policy of stigmatization against Ottoman/Turkish music in culture in general and music in particular. This stigmatization policy revolved around the perception that Ottoman/Turkish music could not adapt to contemporary understandings. In this vein, Republican intellectuals and administrators emphasized that Ottoman/Turkish music presented a structure incompatible with the national policies that would be implemented with the new regime. Nationalism and self-orientalism constituted the fundamental dynamics of the stigmatization policies implemented by Republican administrators and elites in three distinct ways: psychological, sociological, and political. The official Republican ideology and the stigmatization policies pursued by its intellectuals against Ottoman/Turkish music, as emphasized by Goffman, encompassed both psychological, sociological, and political dimensions. Psychologically, the perception the Republican administrators sought to create was one of erasing Ottoman/Turkish music from the public mind. The psychological domination that the Republican authorities, their ideology, and their intellectuals exerted in the process of stigmatizing Ottoman/Turkish music was carried out both through the press and, in Altusser's words, through the state's ideological apparatus. Within this framework, certain newspapers and magazines claimed that Ottoman/Turkish music was primarily used in the palace and dervish lodge, and therefore had no connection to the public. The press attempted to exert psychological pressure by labeling Ottoman/Turkish music as "Ottoman music," "Enderun music," "Edvar music," "Divan music," "Sultanate music," and "dervish lodge music" to demonstrate Ottoman/Turkish music's disconnection from the public. The theological dimension of this psychological pressure was the declaring of Ottoman/Turkish music as meyhane music. Stigmatizing Ottoman/Turkish music as a solely palace-oriented genre also stands out sociologically as paving the way for a court/public dialectic. Therefore, in a sociological sense, social tension is ignited through music. Mahmud Ragıp Gazimihal's series of articles titled "Mûsiki ve Cumhuriyet" (Music and the Republic) in the Milli Mecmua Magazine exemplify this situation, as they were written to emphasize the public's deprivation of Ottoman/Turkish music. Another dimension of the psychological domination exerted by the Republican administrators and intellectuals on Ottoman/Turkish music through stigmatization is observed to be carried out through institutions that Altusser describes as ideological apparatuses of the state. In this sense, the establishment of the "Turkish Turkish Music Determination Board" aims to reinforce the perception that Ottoman/Turkish music is now a historical artifact and

deserves to be placed in a museum through the state's ideological apparatus. This planned situation also reflects the stigmatization policy of the Republican administrators and intellectuals. From a political perspective, the association of authentic Turkish music with Central Asian music creates the perception that Ottoman/Turkish music is not associated with Turkishness. Therefore, this attitude draws attention as a stigmatization within the framework of Turkism. Of course, this attitude also reflects an understanding expressed through a self-orientalist perspective. The self-orientalist attitude is a concept closely related to Goffman's term "alliances." From the West's perspective, the image of the Eastern/Oriental is perceived as undeveloped/backward, sick, and evil, and this phenomenon represents a projection of an Orientalist attitude. Therefore, the fact that the republican elites do not call themselves Eastern, but sometimes create an "other" within themselves through a self-orientalist attitude, exemplifies, as Goffman argues, the stigmatization of Ottoman/Turkish music, the "other" they create within themselves, just as those who stigmatize, in other words, the Orientalists themselves, treat themselves. Therefore, the stigmatizing policies employed by republican administrators and intellectuals against Ottoman/Turkish music, such as Persian, Byzantine, Eastern, and Turkish, from a self-orientalist perspective, serve to, in Goffman's words, invoke a discredited label. In this way, Ottoman/Turkish music is ignored and perceived as a weakened identity. This resulting situation—this mental stigmatization policy established between orientalist and self-orientalist—is the phenomenon Goffman refers to as social alliances. This study, using a qualitative research methodology and literature review, aims to explore how the official republican ideology and its intellectuals, in their efforts to create a national music, stigmatize, marginalize, and marginalize Ottoman/Turkish music.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma için etik kurul izni gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanması tek yazar tarafından yürütülmüştür.

Çıkar Çatışması: Yazar(lar); bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar(lar); bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanması için herhangi bir finansal destek almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Bildirimi: Yazar (lar); bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanması için herhangi bir yapay zekâ aracından faydalanmamıştır.