



Sınıfsal Sınırlar ve Eğlencenin Ekonomi-Politiği: Erken Cumhuriyet'te Salon Disiplininden Sokağın Çiftetellisine*

Gonca GİRGIN**

Özet

Bu çalışma, Osmanlı'nın çengi ve köçek geleneğinden türeyen çiftetellinin erken Cumhuriyet döneminde nasıl konumlandığını, sınıfsal ve ekonomi-politik dinamikler ekseninde ele almaktadır. Dönemin süreli yayınlarına dayanan söylemsel-analitik bir okumayla, kültürel alanın yalnızca estetik bir çağdaşlaşma sahası değil, aynı zamanda sınıfsal bir ayrımın kurulduğu bir alan olarak işlediği ileri sürülmektedir. Büyük ölçüde devlet desteğiyle biçimlenen yeni burjuva-bürokrat blok, meşruiyetini rasyonel ve disiplinli bir "salon batılılaşması" üzerinden kurmaya yönelmiştir. Bu çerçevede zeybek milli bir dans olarak çerçevelenmeye, Batı kökenli çarliston ise "salon" adabına uygun biçimde evcilleştirilmeye çalışılmış; buna karşın doğaçlamaya dayalı ve alt sınıflarla özdeşleştirilen çiftetelli bu dizaynın dışında kalmıştır. Bununla birlikte çalışma, çiftetellinin plak endüstrisi, Mısır filmleri, savaş sonrası güçlenen taşra sermayesi ve çok partili dönemin popülizmi aracılığıyla piyasada varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Böylece devletin kültürel tasarımı ile piyasanın işleyişi arasındaki gerilim, sermayenin ve bedenin millileştirilmesi arasındaki ilişkiyi ve kültürel alanın yalnızca yukarıdan dayatmayla değil, toplumsal ve piyasa aktörlerinin karşı basıncıyla da biçimlendiğini anlamak için verimli bir zemin sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Çiftetelli; Erken Cumhuriyet, Eğlence, Sınıfsal ayrım, Beden politikaları

* Makale Geliş Tarihi: 30 Haziran 2026 - Makale Kabul Tarihi: 29 Temmuz 2026

** Prof. Dr. İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü. zgoncat@itu.edu.tr <https://orcid.org/0000-0003-3076-6763>

Class Boundaries and the Political Economy of Entertainment: From “Salon” Discipline to the Çiftetelli of the Street in the Early Republic

Abstract

This study examines how the çiftetelli—a dance derived from the Ottoman çengi and köçek traditions—was positioned during the early Republican period, through the lens of class-based and political-economic dynamics. Drawing on a discourse-analytic reading of the periodical press, it argues that the cultural field operated not only as a site of aesthetic modernization but also as a domain in which class distinction was constructed. The new bourgeois-bureaucratic bloc, shaped largely by state support, sought to ground its legitimacy in a rational, disciplined “salon Westernization.” Under this framework, the zeybek was framed as a national dance, while the Western-origin Charleston was domesticated to conform to “salon” etiquette; by contrast, the çiftetelli—improvisational and associated with the lower classes—remained outside this design. Nevertheless, the study shows that the çiftetelli sustained its presence in the market through the record industry, Egyptian films, the provincial capital that grew stronger after the Second World War, and the populism of the multi-party era. The tension between the state’s cultural design and the workings of the market thus offers a productive ground for understanding the relationship between the nationalization of capital and that of the body.

Keywords: Çiftetelli; Early Republican Turkey, entertainment, Class distinction, Body politics

Giriş: Türk Modernleşmesinin Ekonomi-Politiği ve Kültürel İnşa

Bu çalışma, Erken Cumhuriyet dönemi¹ modernleşmesini ve bu süreçte çiftetellinin edindiği marjinal konumu, ekonomi-politik ve sınıfsal dinamikler ışığında ele almaktadır. Ancak bu inceleme, odağını yalnızca çiftetelli ile sınırlı tutmayıp, zeybek ve çarliston gibi dansların nasıl ehlileştirilerek seçkin bir salon disiplinine entegre edildiğini de karşılaştırmalı olarak inceler. Dolayısıyla çalışma, Bourdieu’nun kavramsallaştırmasıyla (1984) “makbul kabul edilen” (*legitimate culture*) burjuva kültürü ile sokağın kuralsız pratikleri arasındaki gerilimi, beden ve eğlencenin ekonomi-politiği ekseninde bütünsel bir çerçevede ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel argümanı, teorik literatür taramasının yanı sıra, doğrudan dönemin sosyo-kültürel iklimini ve gündelik hayat pratiğini yansıtan birincil kaynaklarla da desteklenmiştir. Bu doğrultuda, erken dönemde inşa edilen burjuva-bürokrat blokunun kendi kültürel sınırlarını nasıl çizdiğini ve alt sınıfların eğlence pratiklerine (özellikle çiftetelli, çengi ve köçek geleneğine) nasıl yaklaştığını tespit edebilmek amacıyla dönemin gazeteleri (Cumhuriyet, Vakit, Akşam, Son Posta vb.) taranmıştır. Buradaki gazete taraması, dönemin bütünü istatistiksel olarak temsil etmeyi hedefleyen sistematik bir içerik analizi değil; kritik söylem çözümlemesi (*critical discourse analysis*) mantığıyla yürütülen, amaçlı (*purposive*) bir örneklemdir. Kullanılan kaynaklar 1926-1955 aralığına yayılır ve tartışmanın farklı evrelerini —1920’lerin kuruluş söylemini (Sevimli Ay, Büyük Gazete), 1930’ların marjinalleştirme ve ahlaki denetim söylemini (Hakimiyet-i Milliye, Son Posta, Haber), 1940’ların taşra sermayesi tartışmasını (Yurt ve Dünya) ve 1950’lerin popülist/piyasa evresini (İkdam, Türk Folklor Araştırmaları)— temsil eden gösterge niteliğinde metinler olarak seçilmiştir; amaç kapsamlı bir nicel döküm değil, sınıfsal beğeni sınırlarının kamusal söylemde nasıl ifade bulunduğunu göstermektir.²

Erken Cumhuriyet dönemi Türk modernleşmesi, sosyoloji, tarih ve müzikoloji yazınında çoğunlukla Weberci ve/veya kültüralist bir yöntemle, “gelenekselden moderne”, “Doğu’dan Batı’ya” bir kültürel geçiş olarak okunagelmıştır (Berkas 1973; Mardin 2017; Topses 2017, 2019; Sezer 1988; Tekelioğlu 2001; Tanrıkorur 2004; Mimaroğlu 1970; Say 1997). Ancak bu çalışmanın benimsediği perspektifte toplumsal yapının belirgin ayraçları olan gelenek ve kültür repertuarı, o toplumdaki ekonomik ve sınıfsal ilişkilerden ayrı ele alınamaz. Ek olarak, kültürel bir repertuarın kurumsallaşma sürecindeki bir kırılma dönemi, bunu oluşturan ekonomi-politik koşulların basit bir yansıması olarak değil, bu koşulların ideolojik ve kurumsal düzeylerde nasıl işlediğinin izlenebileceği, sınıfsal hiyerarşiyle çerçevelenmiş bir yeniden üretim alanı olarak kabul edilmelidir. Bu zeminde düşünüldüğünde, imparatorluğun son dönemlerinde ortaya çıkan “milli raks” kavramının Cumhuriyet rejimiyle birlikte “ulusal halk oyunu” ifadesiyle kurumsallaşması ve halk oyunları repertuarının tarihsel analizlerinde, sadece devlet biçiminin dönüşümünü değil, iktidarın içeriğini, sınıfsal ayraçları, “yönetici-halk” ilişkiselliğini de hesaba katmak gerekir. Bu perspektiften bakıldığında, Türk modernleşmesi salt aydınlanmacı bir “Batılılaşma” projesi değil; aynı zamanda 19. yüzyılın sonlarından itibaren karakterize olmaya başlayan, Cumhuriyet dönemindeki yerli burjuvazi iktidarının ve bürokratik elitin kapitalist dünya sistemine entegre olma çabasıdır. Bu süreçte modernleşmenin itici gücü, yalnızca “Batı’yı taklit” eden bir kültürel yönelim değil; 19. yüzyılda Osmanlı ekonomisinin kapitalist ağlara eklenmesiyle güçlenen yeni ara sınıflar, yerli sermaye birikimi ve bunlarla gerilim içindeki bürokratik elitlerin kurduğu iktidar biçimidir ve Cumhuriyet döneminde bu yönelim, orta sınıfların ve yerli sermayenin siyasal ağırlığını korumaya çalışan korporatist bir devlet formunda ve kapitalist dünya sistemiyle uyum arayışında belirginleşir (Keyder 1988).

Bu dönüşüm sürecinde, ideolojik bir aygıt olarak müzik ve dans politikaları, yeni kurulan burjuva-bürokrat blokunun kendi sınırlarını çizme ve alt sınıflar üzerinde hegemonya kurma pratiğine dönüşmüştür.³ Burada bahsedilen bürokratik elit, devleti taşıyan ve reformu yukarıdan kuran kadrodur; burjuvazi ise sermaye birikimi, ticaret ve mülkiyet ilişkileri üzerinden yeni yükselen sınıftır. Cumhuriyetle beraber, bu iç içe geçmiş iki yapının oluşturduğu blok hem birbirine karşıt hem de faydacı bir birliktelikle kurucu güç olmuştur (Göçek 1996). Müzikoloji literatüründe ağırlıklı olarak tartışılan erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla çerçevelendirilmiş birçok ufuk açıcı çalışma, müzik reformunu devlet yönlendirmeli bir “millî kültür” inşası, Batı teknikleriyle yerli unsurların sentezi ve yeni ürünü eğitim, radyo, konservatuvar üzerinden topluma yayma çabası olarak ele alır ve bu bakışa göre müzik politikası sadece estetik bir tercih değil yeni cumhuriyetin kimliğini yeniden kurma aracıdır; yeni kimlik otantik olarak kabul edilen halk müziğini milli repertuarın temeli sayarken Osmanlı şehirli saray müziğini bu çerçevenin dışında tutar (Turan ve Işıktaş 2016; Yazıcı 2014; Balkılıç 2015). Ancak, Cumhuriyet’in erken dönem müzik politikaları, Avrupa’nın klasik burjuva kültüründen farklı bir sınıfsal ve ideolojik konumdan hareketle şekillenmiştir. Batı Avrupa’da burjuvazinin tarihsel olarak sahiplendiği şehirli “yüksek sanat” müziğine karşın, Osmanlı-Türk bağlamında klasik/şehir müziği, aristokrasiye özgü kapalı bir sınıf kültüründen ziyade, farklı sınıflara açık bir kent müziği olarak tanımlanabilir; bu yüzden yeni Türk burjuvazisinin “doğrudan kendi sınıfsal sanatı” olarak kodlanamaz. Erken Cumhuriyet’in burjuvazisi, 19. yüzyıl Osmanlı’sına uzanan köklere sahip Müslüman-Türk

gemi sahibi aileler ve ticaret burjuvazisi gibi gruplardan oluşmaktadır ve ulus-devletin “milli iktisat” politikalarından açık biçimde beslenir; bu sınıflar, iktisadi olarak rejimden aydalanırken, kültürel alanda Batı uygarlığını evrensel medeniyet standardı olarak alan Kemalist ideolojiyle eklemlenmişlerdir (Başaran Lotz 2024). Böylece müzik alanında halk ezgilerini “milli kültür”, Batı tekniğini “medeniyet” olarak yücelten ve şehirli Osmanlı müziğini ulusal kimliğin dışına iten reform çizgisi (Yazıcı 2014), hem devletin modernleştirici-uluslaştıracı projesini hem de Batıcı-milliyetçi bir cumhuriyet burjuvazisinin ayırt edici beğenisini ifade eden, ideolojik olduğu kadar sınıfsal bir tercih haline gelir. 1940’lardan itibaren gittikçe Müslüman çoğunluğu artıran milli burjuvazi tarihi ile (İsmail Dede Efendi gibi isimler tarafından bestelenmiş) Osmanlı şehirli saray geleneksel formlarından kabul edilen Köçekçe gibi repertuarların çok sesli düzenlemeleri arasındaki ilişki bu açıdan da önemlidir⁴.

Benzer şekilde, erken Cumhuriyet’te halk danslarının ulusal kimlik kurma aracı olması, şehirli Osmanlı repertuarının dışarıda bırakılması ve resmî repertuarın devlet eliyle kurulması, yalnızca ideolojik bir tercih değil; hangi bedenlerin, hangi mekânların ve hangi kültürel formların sermaye taşıdığına dair sınıfsal bir düzenlemedir. Bu hatta bürokratik elit, repertuarı kodlayan ve kurumsallaştıran güç; milli burjuvazi ise bu yeni kültürel alanı şehirli zevk, eğitim ve piyasayla eklemleneyen toplumsal taşıyıcı olarak görülebilir. Öztürkmen, Tarcan’ın *Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği* (1926) kitabında özellikle zeybek türünü eğitilmiş, şehirli bir izleyici kitlesinin zevkine uyacak biçimde rafine etme sürecine odaklandığını vurgular (Öztürkmen 2003: 47-48).

Osmanlı-Balkan kent eğlence kültürünün merkezinde yer alan ve tarihsel olarak gayrimüslim loncalar tarafından icra edilen çengi ile köçek dans geleneğinin marjinalleşme serüveni de bu bağlamda okunabilir. Çengi ve köçek pratikleri de bu dönemde yalnızca “Doğu/Osmanlı bakiyesi” olarak görülüp ideolojik bir reddiye tabi tutulmamış; aynı zamanda Batılı, rasyonel ve disiplinli beden tahayyülüne uymayan bu doğaçlama kültürü “ahlaki bir düşüklük” ve alt sınıflara ait bir eylem olarak ötekileştirmiştir. Gayrimüslim sermayesinin tasfiyesiyle zengin hamilerini kaybeden ve makbul sahnelerin dışında kalan bu gelenek, kentli alt sınıfların sivil ve ucuz eğlence mekânlarına yerleşmiş; çiftetelli ile melezleşerek bu alanlarda yeniden üretilmiştir. Dolayısıyla çiftetelli yeni egemen sınıfın kendini şehirli alt sınıflardan ayırmak için kurguladığı bir sınıfsal beğeni ayrımının aracı olarak da konumlandırılmıştır.

Burjuva-Bürokrat Bloğu ve “Saygın” Kültürel Sermayenin İnşası

Erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin müzik ve beden politikalarını kavrayabilmek için, bu politikaları üreten bürokrat-burjuva blokunun tarihsel kökenlerine ve sınıfsal inşasına bakmak gerekir. Cumhuriyetin “makbul kültür” kurgusu 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nun kapitalist dünya ekonomisine eklemlenmesiyle başlayan uzun bir sınıfsal ve etnik yarılmanın sonucunda şekillenmiştir. Georgeon’un ünlü *Osmanlı Türk Modernleşmesi* adlı eserindeki “1908’de Türkler arasında bir burjuvazi filizlenince milliyetçiliğin vücut bulmaya başladığı” (2006: 2) ifadesi, ideolojik hassasiyet ve erken milliyetçiliğin ürettiği kültürel alan için de bir zemin oluşturmaktadır. Bu çalışmayı hareket ettiren en önemli problem yeni rejimin neleri sahiplendiği kadar neleri, neden dışarıda bıraktığıdır; zira sorunun bu sentaksı kültürel alanın salt bir “ideolojik ve estetik” çağdaşlaşma sahası değil, disiplinler ve biyopolitik bir filtreleme ve sınıfsal bir inşaya

denk düşen bir bağlam olduğunu ortaya koyar. Başka bir deyişle, vals, tango, çok sesli halk müziği veya Tarcan Zeybeği, sadece Batılı ve modern oldukları için pasif bir biçimde kucaklanmamış; güçlenmeye başlayan bürokrat-burjuva ittifakının rasyonel, disiplinli ve alt sınıflardan arındırılmış bir kültürel sermaye yaratma ihtiyacına cevap verdikleri için makbul ilan edilmiştir. Bu ilişkiselliği merkeze almak çiftetellinin neden dışarıda bırakıldığını da teorik zeminde anlamının yoludur; çünkü neyin milli sahnede tutulacağını belirleyen ekonomi-politik filtreler, aynı zamanda kimin ve hangi bedenin dışarıda kalacağını da konumlandırır.

Parçalı Burjuvazinin Doğuşu, Milli İktisat ve İkame Burjuvazinin Siyasal Hegemonyası

Klasik Osmanlı toplumsal düzeni, mesleki ve işlevsel farklılaşmaya dayanan, birbirinden - görece- kapalı tabakalardan oluşan bir yapı sergiliyordu. Kılıç ehli, kalem ehli, tüccar-zanaatkâr kesim ve reaya arasındaki ayırım, yalnızca mesleki bir iş bölümünü değil, aynı zamanda siyasal iktidar ile iktisadi faaliyetin nasıl örgütlendiğini de belirliyordu (Karpas 2006: 374). Ne var ki 18. yüzyıldan itibaren Avrupa ile artan ticari temas, iltizam sisteminin yaygınlaşması ve kapitalist piyasa ilişkilerinin Osmanlı ekonomik dokusuna nüfuz etmesi, bu geleneksel yapının çözülmesini hızlandırdı (Karpas 2002). Böylece eski tabakalaşma biçimleri yalnızca işlevlerini yitirmekle kalmadı; aynı zamanda yeni bir toplumsal ve sınıfsal ayrışmanın ortaya çıkması için de uygun bir zemin oluştu.

Bu dönüşümün en dikkat çekici yönü, Osmanlı'da sınıfsal yapılanmanın Batı Avrupa'dakinden farklı olarak etnik ve dinsel ayrımlar üzerinden biçimlenmesiydi. Göçek'in (1996) de işaret ettiği üzere, imparatorluk bünyesinde gelişen yeni toplumsal yapı iki gövdeli ve parçalı bir karakter kazandı. Bir yanda, uluslararası ticaret ağlarına eklemlenerek sermaye biriktiren, çoğu zaman kapitülasyonlar ve benzeri ayrıcalıklar sayesinde devlet denetiminin dışında hareket edebilen, ağırlıklı olarak gayrimüslim unsurlardan oluşan bir ticaret burjuvazisi ortaya çıktı. Rum, Ermeni ve Yahudi topluluklarının belirleyici olduğu bu kesim, dış ticaret, aracılık ve komisyonculuk faaliyetleri üzerinden yalnızca ekonomik güç kazanmadı; aynı zamanda yerli ekonomi ile Avrupa sermayesi arasındaki bağlantı hattında da belirleyici bir konumdaydı. Çağlar Keyder'in "Hristiyan komprador sınıfı" olarak tanımladığı bu tabaka, Osmanlı iktisadının dünya piyasasına bağımlı hale gelmesinde aracılık eden başlıca toplumsal aktörlerden biri oldu (Keyder 1988). Böylece sermaye birikimi, siyasal merkezden bağımsız ve çoğu durumda merkezle gerilimli bir toplumsal zemin üzerinde yoğunlaştı.

Öte yanda ise uluslararası ticaretin sağladığı fırsatlardan büyük ölçüde dışlanan Müslüman-Türk unsurlar, daha çok devlet memuriyeti, askerî görevler ve tarımsal üretim alanlarında konumlandılar. Bu durum, söz konusu kesimin klasik ticari burjuvaziye dönüşmesini engellerken, devletin modernleşme ihtiyacının açtığı yeni kanallara önem kazandırdı. Özellikle Batı tipi okullarda yetişen bürokrat ve uzman kadrolar, ekonomik sermayeden ziyade eğitim, teknik bilgi ve kültürel sermaye üzerinden yükselerek yeni bir güç odağı oluşturdu. Taner Timur'un belirttiği gibi, Osmanlı'da yönetici zümrenin çoğunlukla Müslüman, sermaye birikimini gerçekleştiren kesimin ise çoğunlukla gayrimüslim olması, toplumsal sınıflaşmanın uluslaşma süreciyle çelişkili bir biçimde geliştiğini göstermektedir

(2001: 251). Bu çelişki, bürokratik seçkinleri yalnızca idari bir sınıf olmaktan çıkarıp sultanın geleneksel otoritesine karşı alternatif bir siyasal ve toplumsal merkez haline getirmiştir. Bu bağlamda Yusuf Akçura'nın 19. yüzyıl burjuvazisinin Yahudi, Rum, Ermeni ve Levanten unsurlardan oluştuğuna dair tespiti ile Osmanlı-Türk toplumunun eşraf, memur ve köylüden ibaret bir yapıya sıkıştığı yönündeki gözlemi, ekonomik modernleşmenin toplumsal bileşimini açık biçimde ortaya koyar (aktaran Toprak 1995: 19). Benzer biçimde Ziya Gökalp'in Müslüman-Türk unsurunun asker ve memur, gayrimüslimlerin ise zanaatkâr ve tüccar olduğu bir toplumun çağdaş bir devlet formuna dönüşemeyeceği yönündeki değerlendirmesi, yalnızca ekonomik değil, siyasal ve kültürel bir dönüşüm ihtiyacına da işaret eder (Toprak 1995). Dolayısıyla Osmanlı'da burjuvazinin oluşumu, klasik anlamda serbest piyasa içinde kendiliğinden gelişen bir sınıflaşma değil; etnik, dinsel ve siyasal sınırların belirlediği parçalı bir toplumsal zeminde gerçekleşen asimetrik bir modernleşme süreci olarak okunmalıdır.

Milli iktisat düşüncesi ise bu asimetrik yapıdan beslenerek şekillenmiştir. Osmanlı'nın dünya ekonomisine bağımlı konumu, gayrimüslim sermaye gruplarının üstünlüğü ve Müslüman-Türk unsurun ticari sermayeden görece mahrum bırakılması, ekonomik alanda bir "millileştirme" arayışını güçlendirdi. Bu arayış yalnızca iktisadi bir program değil, aynı zamanda siyasal egemenliği yeniden kurma çabasının da bir parçasıydı. Parus Efendi'nin anti-empyralist yaklaşımı ile Tekin Alp'in solidarizm anlayışı arasındaki kavşak, bu yeni ideolojik yönelimin teorik çerçevesini oluşturdu; toplumsal dayanışma fikri, devletin himayesinde şekillenen ulusal iktisat projesinin meşruiyet dayanağı haline geldi (Toprak 2009: 313). Böylece ekonomik bağımsızlık, yalnızca dışa karşı bir koruma mekanizması olarak değil, aynı zamanda yeni bir milli sınıfın inşasını mümkün kılan kurucu bir ilke olarak da kavramsallaştırıldı.

Bu noktada Prens Sabahattin'in "teşebbüs-ü şahsi ve âdem-i merkezîyet" düşüncesi, merkezi bürokratik iktidarın kurmak istediği yeni toplumsal düzen açısından doğrudan bir tehdit olarak algılandı (Yumul ve Bali 2009: 363). Zira bu yaklaşım, devletten bağımsız hareket edebilen, girişimci ve sivil bir burjuvazi tahayyül ediyordu; oysa İttihatçı kadroların amacı, merkezî otoriteyi zayıflatacak özerk bir sermaye grubu yaratmak değil, devletin himayesi altında şekillenen ve siyasal merkeze bağımlı kalan bir ekonomik sınıf inşa etmektir. Bu nedenle yeni rejim, serbest rekabet içinde yükselen bağımsız bir burjuvazi yerine, devlet müdahalesiyle yaratılan, desteklenen ve yönlendirilen bir "ikame burjuvazi" modelini tercih etti. İkame burjuvazi, bu anlamda, piyasa içinde organik biçimde gelişmiş bir sınıf olmaktan çok, siyasal tasfiye süreçleri ve transfer mekanizmaları yoluyla oluşturulan yerli bir kapitalist zümreyi ifade eder (Keyder 1988; Göçek 1999). Gayrimüslim ticaret elitinin yerini alan bu kesim, ekonomik güç kazansa da bağımsız bir toplumsal blok olmaktan ziyade devletle kurduğu kurucu bağımlılık ilişkisi içinde varlık gösterebildi.

Bu yönüyle milli iktisat, yalnızca ekonomik bir yeniden düzenleme değil, siyasal hegemonyanın toplumsal tabanını yeniden kurma girişimidir. Devlet, sermaye birikimini kendi denetimi altında tutarak hem dışa bağımlı ekonomiyi dönüştürmeyi hem de yeni rejimin toplumsal dayanaklarını oluşturmayı hedeflemiştir. Dolayısıyla parçalı burjuvazinin doğuşu, milli iktisat politikaları ve ikame burjuvazinin yükselişi, birbirinden ayrı süreçler değil; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme hattında siyasal iktidarın toplumu yeniden sınıflandırma ve sermaye birikimini millileştirme çabasının birbirini tamamlayan boyutlarıdır. Bu çerçevede söz konusu dönüşüm, yalnızca bir iktisadi kalkınma meselesi değil,

aynı zamanda sınıf ilişkilerinin, etnik dağılımın ve devlet-toplum bağının yeniden tanımlandığı tarihsel bir inşa olarak da değerlendirilmelidir.

Sınıf Ayracı Olarak Batılılaşma, Salon Kültürü ve Avamlık⁵ Tehlikesi

Siyasal ve ekonomik iktidarı devlet eliyle sahiplenilen yeni blok, elde ettiği gücü meşrulaştıracak organik ve köklü bir kültürel sermayeden yoksundu. Bu sebeple erken Cumhuriyet'te Batılılaşma, yalnızca modernleşme projesi değil, yeni egemen bloğun toplumsal mesafe üretme aracı da oldu. Sistemin bu sınıfsal ayraç olarak işlevselliği, rejimin resmi ideolojisi ile kültürel pratikleri arasında ortaya çıkan derin çelişkileri de görünür kıldı. Erken Cumhuriyet'in kurucu kadroları, Ziya Gökalp'in formüle ettiği solidarizm felsefesi ve halkçılık ilkesi doğrultusunda Türk toplumunu "imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle" olarak tanımlamıştı (Timur 2013: 282). Ancak resmi söylemdeki sınıfsız toplum idealine rağmen, gündelik hayatta batılı formların yalnızca batılı oldukları için koşulsuz, sınıfsız ve filtersiz bir şekilde benimsendiğini düşünmek yanıltıcıdır. Aksine, yeni burjuvazinin kültürel inşası, yalnızca şarklı/geleneksel kültürü ayırıştırmakla kalmamış; aynı zamanda batılı popüler kültürün "sıradanlaşan, kontrolsüz ve avam" biçimlerine karşı da sınıfsal ve ahlaki bir sınır çizerek kendi seçkin çerçevesini netleştirmiştir. Özellikle mütareke (işgal) yıllarıyla birlikte İstanbul'un müzik ve eğlence hayatında yaşanan radikal dönüşüm, bu "avamlık" tehlikesinin en somut örneklerinden biridir. Bolşevik Devrimi'nden kaçarak İstanbul'a gelen Beyaz Rus göçmenler ve işgal kuvvetleri askerleri, kentin eğlence kültüründe caz, kafeşantanlar, barlar, kumar masaları ve yeni tüketim alışkanlıklarının popülerleşmesinde doğrudan etkili olmuştur (King 2016: 131-132). Daniel-Joseph Mac Arthur-Seal'in mütareke dönemi İstanbul'unda farklı zümrelerin müzikal yakınsamasını (*musical convergence*) detaylandığı makalesinde (2024) Osmanlı paşaları ile bürokratlarının, Rum mülk sahiplerinin, itilaf diplomatlarının ve yeni gelen Rus girişimcilerin İstanbul'daki müzik ekonomisini ortaklaşa finanse ettiklerini ve tükettiklerini göstermektedir. Siyasi çatışmalara rağmen konser salonları Pera'nın ticari burjuvazisi ile Osmanlı'nın bürokratik elitinin ve uluslararası güçlerin bir araya geldiği, maddi kaynakların (patronajın) paylaşıldığı ortak bir platform işlevi görmüştür.

Ancak MacArthur-Seal'in "müzikal yakınsama" olarak tanımladığı bu durum, ideolojik bir kültürel birlikteliğin yanı sıra uluslararası hamiler (işgal orduları ve mülteciler), yerel azınlık işletmecileri ve eski Osmanlı saray aristokrasisinin kâr maksimizasyonu ve tüketim etrafında kurdukları ortak bir sınıf ittifakı olarak yorumlanabilir. Öyle ki, bu kozmopolit ve kurlsız piyasa eğlencesinin müşterileri ve hamileri sadece İtilaf askerleri veya zengin azınlıklar değildi; bizzat Padişah Vahideddin veya Şehzade Abdülmecid Efendi gibi Osmanlı hanedan mensupları ve üst düzey paşalar da bu uluslararası eğlence piyasasının bizzat hamiliğini yapıyorlardı (MacArthur-Seal 2024: 52). Taner Timur'un ifadesiyle, bu dönemde İstanbul'daki eski siyasi iktidar artık "emperyalizmle temas halindeki bu gayrimillî ticaret burjuvazisinin çıkarlarını yansıtan bir aygıt dönüşmüştür" (2013: 237). Bununla birlikte, Mütareke döneminde kristalize olan bu "saray-yabancı sermaye-azınlık" yakınsaması, savaş yıllarına özgü geçici bir anomali değildir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Direkterarası'nda, Tepebaşı tiyatrolarında ve Beyoğlu kafelerinde Müslüman Osmanlı bürokrasisi ile

gayrimüslim ticaret burjuvazisi arasında var olan kamusal paylaşımlar (Göçek 1999: 182; Karpas 2006: 35) kapitalist eğlence piyasasının işgal koşullarında en uç noktaya ulaşmış haliydi. Suraiya Faroqi'nin de vurguladığı gibi, ekonomik sermayeyi elinde tutan gayrimüslim burjuvazi ile siyasi erki elinde tutan Osmanlı bürokrasisi, işgalden çok daha önceleri ilk popüler kültür piyasasının ve modern kamusal mekanların tüketiminde ortaklaşmaya başlamıştı (2005: 269).

Erken Cumhuriyet'i inşa edecek olan yeni milliyetçi bürokrasi ve aydın kadrosu, kendisini yalnızca işgalci güçler ve yabancı sermayeden değil, onlarla aynı tüketim ağını ve sınıf çıkarlarını paylaşan eski saray aristokrasisinin ve bu kozmopolit kültürü yarım asırdır onlarla birlikte üreten İstanbul elitinin mirasından da kültürel bir kopuşla ayırma yoluna gitmiştir. Siyasal iktidarı merkezileştirirken ekonomik sermaye birikiminden yapısal olarak dışlanmış bulunan bu yeni yönetici kadrolar, serbest, ticari ve kozmopolit alanı "ahlaki bir yozlaşma" ve "yabancılaşma" söylemi üzerinden sorunsallaştırmıştır: Mütareke dönemi edebiyatında ve basınında, İstanbul'un cazbantlar, çarliston ve Rus dansçılarıyla şekillenen bu popüler kültürü kentin işgalcilere peşkeş çekilen bir "Sodom ve Gomore"ya veya "Kahpe Bizans"a dönüşmesi olarak resmedilmiştir⁶. Hakkı Süha Gezgini gibi dönem tanıkları, sokaklara ve ucuz kahvehanelere inen bu eğlenceleri, Romen veya Rus kadınların etrafında dönen saf genç kızları tehlikeli uçurumlara sürükleyen ve aileyi yıkan ahlaki felaketler olarak tasvir eder (Gezgin 2019: 112). Zafer Toprak'ın da altını çizdiği gibi (2017), savaşların ve yoksulluğun ortasında filizlenen bu denetimsiz tüketim ve eğlence furysı, Cumhuriyet elitleri için adeta bir "travma" yaratmıştır. Dolayısıyla kurucu kadroların inşa etmeye çalıştığı "Batılılaşma" mefhumu; barlarda caz dinlenen, alkolün ve cinselliğin metalaştığı serbest piyasanın (Pera'nın) "kuralsız" Batılılaşması değildir. Aksine, yeni rejim kendi sınıfsal meşruiyetini ve saygınlığını büyük ölçüde sokağın bu kuralsızlığından kopuşta aramıştır. Mütareke döneminin bu travmatik eğlence kültürüne karşı, okullarda ve Halkevlerinde devlet eliyle öğretilen, bedeni eğiten, rasyonel, steril ve "disiplinli" bir salon batılılaşması tasarlanmıştır. Kaldı ki bu ayrımın gündelik pratikte en açık biçimini salon kültüründe bulduğunu söylemek mümkündür; salon, Batı kökenli formu herkesin değil, belirli bir toplumsal çevrenin erişebildiği denetimli bir temsil alanına dönüştürdü. Seçkin Cumhuriyet baloları, çoksesli klasik Batı müziği konserleri ve pedagojik bir sınır içinde icra edilen salon dansları, yeni egemen sınıfın kendisini hem eski Osmanlı elitinden hem de sokaktaki kuralsız piyasanın repertuarından ayırmak için kullandığı sınıfsal ayraçlar haline gelmiştir.

19. yüzyıldan beri kozmopolitleşen İstanbul'daki alt sınıfların ve kent yoksullarının eğlenceleri hem batılı salon disiplinine hem de elit kültürün performatif repertuarına tezat oluşturmaktadır. Kapalı ve kurallı, dolayısıyla öngörülebilir ve güvenli balo salonlarının aksine, alt sınıflar için eğlence mekânları, Kuşdili ve Göksu çayırıları, "bitli Kağıthane" olarak anılan mesire alanları, mahalle kahvehaneleri, meyhaneler ve gürültülü sinema balkonlarıydı. Geleneksel olarak alt sınıfların, dervişlerin ve yoksulların toplandığı kahvehane ve meyhaneler çengi ve köçeklerin dans ettiği, meddahların hikâyeler anlattığı en yaygın sivil eğlence mekânlarıydı (Faroqi 2005; Ersoy Çak 2010; Boyar ve Fleet 2014). Çayırılara serdikleri hasırlar üzerinde rakı içen, zurna ve davul eşliğinde şarkılar söyleyen, tulumbacıların önünde göbek atan seyyar çengiller bu kuralsız eğlencenin genel manzarasıdır. Sıradan halk Kağıthane'den sandallarla dönen varlıklıları izledikleri "bitli" Kâğıthane sahillerinde kendi ucuz panayırılarını kurarlar (Boyar ve Fleet 2014: 258). Osman Özarslan, sokakta erkeklerin kadın kılığına girdiği, çengillerin ve orta oyuncularının sahne aldığı bu "karnavalesk"⁷ sivil eğlence kültürünü, erken Cumhuriyet elitlerinin benimsediği Protestan

ve rasyonel iş ahlakına tümüyle ters düştüğü için resmi mercilerce dışlandığını, “banal ve avam” olarak nitelendirildiğini belirtir ve bu formlara örnek olarak çengi, köçek danslarını, Hacivat Karagöz, zenne ve ortaoyununu verir (2016: 52). “Avam” olanın bu disiplinsizliği, sadece geleneksel mekanlarda değil, sıradan halkın rağbet ettiği ucuz sinema balkonlarında da mevcuttur. Levent Cantek’in aktardığına göre (2013), sinemalarda kabuklu yemiş yemek, seyircilerin sessizce izlemek yerine filmdeki karakterlere bağırarak, ısıklık çalarak tezahüratlarda bulunmak, yeni egemen sınıfın “denetleyici kuşağı” tarafından büyük bir ahlaki rahatsızlık ve yozlaşma belirtisi olarak nitelendirilmiştir. Bu tablo burjuvazinin eğlenceyi sınırları çizilmiş kapalı bir Batılı statü göstergesine dönüştürmesine karşılık; alt sınıfların eğlenceyi açık hava pratikleriyle, karnavalesk bedensel coşkuyla ve gürültülü sokak taşkınlıklarıyla nasıl harmanladığının bir göstergesidir.

Kontrolsüz batılılaşmanın sokağa ve alt sınıflara sızan ticari formlarına karşı da yasal bir reaksiyon gösterilmiştir. Kahvehanelerdeki tombala oyunlarına veya balozlardaki serbestliğe karşı, erken Cumhuriyet döneminde ahlak zabıtası⁸ aracılığıyla tedbirler alınmıştır. Bu sınıfsal ve ahlaki paniğin bedensel pratiklerdeki en çarpıcı dışavurumlarından biri dönemin aydınlarınca tartışılan “Çarliston Olayı”dır. Mütareke İstanbul’unda batıdan ithal edilen çarliston dansının barlar ve kahvehaneler üzerinden yayılması, aynı formun bu kez popüler ve denetimsiz bir dolaşıma girdiğinde nasıl “avamlık” tehdidi olarak algılandığını gösterir. Örneğin, dönemin yazarlarından Necdet İbrahim, bu dansın hafifmeşrep kadınlara yakışan, “marazi” ve çılgın bir salgın olduğunu belirterek çocukların ve saygın kadınların bu tür yerlere gitmemesi gerektiğini; Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de dans lokallerinin sıkı bir zabıta denetimi altına alınması gerektiğini savunmuştur (Toprak 2017: 284). Çarlistonun sokaktaki ve ucuz kulüplerdeki icrası estetikten yoksun bir icraya dayandığı için elitlerce biyopolitik bir tehdit olarak da kodlanmıştır. Bu tıbbi paniğin en net örneği, Dr. Cemal Zeki’nin Türk Kadınlar Birliği’nin yayın organı olan *Türk Kadın Yolu* dergisinde kaleme aldığı “Çarliston ve Kadın” başlıklı makalesidir. Makalede kontrolsüzce yapılan çarliston dansının kadınlarda ayak burkulması, fitık, böbrek kayması ve hatta ani ölümlere yol açabileceği iddia edilmiştir (aktaran Toprak 2017: 287). Öyle ki dönemin kültür yayınlarından *Büyük Gazete*’de çıkan yazılara bakılırsa, çarliston dansı neredeyse kent yaşamının temel problemlerinden biri hâline gelmiştir. Üstelik çarliston ve salon çarlistonunun arasındaki farkı, pratiğini yapan sınıf belirlemektedir:

“Çarliston...Çarliston...Çarliston... Çarliston oynamak göbek çalkalar gibi kalça sallamak değildir. Bir haftadır gazeteler “Çarliston” men edildi...edilecek...edilmek üzeredir...diye yazıp duruyorlar... Bu Çarliston nedir? Çarliston, Amerikan zencilerinden ilham alan bu acaip dans, bir buçuk seneden beri bütün medeni alemin raks zevkinden mühim bir tahavvül (değişme) veyahut tezezbüz (kararsızlık) uyandırmıştır. Bilhassa Amerika, İngiltere ve Fransa’da taraftarların ve aleyhdarların münakaşaları hararetli olmuş, gazetelere kadar geçmiştir. Az çok ağır başlı kulüp ve salon sahipleri çarlistonu salonlarına sokmak istememişlerdir. Londra’nın muhafazakâr muhit ve sınıfı çarlistonu, dans-ı alemde (dans aleminde) çirkin bir bid’at (sonradan ortaya çıkma) telakki etmiş ve şiddetle aleyhinde bulunmuştur. Bununla beraber çarliston, büyük bir hızla girmemesi için mücadele edilen muhitlere salonlara kadar sokulmuştur.

Fakat çarliston, hiçbir vakit fokstrot derecesinde taammüm (genelleşme, yayılma) edememiş ve o kadar sevilmemiştir. İstanbul'a Çarliston bir bar oyuncusu ile beraber gelmiştir. Sekiz on ay evvel Beyoğlu barlarından birine gelen Habeş bir bar oyuncusu beraberindeki kadınla çarliston numarası yapmıştır. Bunlar evvela Havaiyen (Havaili) zencilerin oynadıkları gibi kadın erkek karşı karşıya ve ellerini çırparak oynamışlardır.

Sonra da "Çarliston Salon" diye alelaide danslar gibi birlikte dans etmişlerdir. Muzikasının (müziğinin) oynaklığına rağmen bidayette (ilk başlarda) Çarliston aykırı figürleriyle hemen hemen pek az kimsenin hoşuna gitmiştir; fakat nedense aradan çok vakit geçmeden Beyoğlu salonlarında ani bir süratle çarliston merakı başlamış bütün dans meraklıları ağızlarında çarliston oyunlarında çarliston yapmışlardır. Çarlistonun, barlarda varyete numaraları yapan oyuncular tarafından şehrimizde lanse edilmesi, yani ilk defa onlardan görülmüş olması fena bir netice vermiştir. Bu sebeple İstanbul'da Çarliston oyunlarının hemen ekserisi, tıpkı barlarda numara yapan artistler gibi dans ediyor. Halbuki bu şekilde dans etmek katiyen doğru değildir ve yorucudur.

Yakınlarda Paris'ten gelen monden (sosyete) hayatla çok alakası olan genç bir arkadaşımız, İstanbul'da oynanan çarliston hakkında bana dedi ki: "Bir iki kişi müstesna, İstanbul'da sosyete(de) salon çarlistonu oynayana tesadüf etmedim. Herkes barda varyete numarası yapar gibi zıplayıp duruyor. Bu, çok fenadır. Her rakkasın kabare ve varyete yapması başkadır, salon şekli ayrıdır. Paris ki, birçok hususatta gayet laubalidir; fakat hiçbir vakit ailelerin iştirak ettiği bir baloda, yüksek sınıfın devam eylediği bir kulüp ve salonda usul harici dans yapılmasına müsaade verilmez. Memleketimizde halkın bu şekilde çarliston oynamasındaki kabahat kendisinde değildir, zira burada bir dans akademisi ve bununla meşgul bir kulüp ve mecmua yoktur. Onun için figürler bar artistlerinden görüle görüle taklit ediliyor. Bilhassa kalçaları bükme suretiyle vücuda fena bir şekil vererek çarliston yapmak çok çirkin bir şeydir. Bugün Avrupa'da çarliston fokstrottan biraz farklı ve sade bir tarzda oynanmaktadır. Şunu da ilave edeyim ki, çarliston artık modadan düşmektedir". Filhakika kendisini bilenlerin bar oyuncularını gibi çarliston yapmayacakları şüphesizdir. Zencilerin oynadıkları çarlistonun figürleri yirmiden fazladır; lakin gayr-ı bedii olan dört beş figürünü yapmak kafidir."⁹ (Akl-ı Cem, 1926)

Türk Kadın Yolu dergisinin 1925-27 yılları arasında yayımlanmış sayılarında, sadece çarliston dansının değil, barlarda ve içkili mekânlarda kadınlar tarafından tercih edilen dansların ahlaki ve tıbbi zararları da farklı yazılarla ele alınmıştır (Yurdsever Ateş 2009). Fakat burada meselenin sınıfsal özünü açığa çıkaran detay, yeni egemen sınıfın bu batılı formu tehlikeli bularak tamamen yasaklamak yerine onu ehlileştirerek kendi "salon adabına" uygun hale getirmeye çalışmasıdır. Dönemin basını, çarlistonun sokaktaki "vahşi" icrasını şiddetle eleştirirken bir yandan da *Sevimli Ay* ve *Büyük Gazete* gibi kültür mecmuaları aracılığıyla bu dansı öğretmeye ve hareketleri "evcilleştirmeye" yönelik kılavuz bilgiler yayımlamıştır. Üstelik *The Dancing Times* adlı İngiltere Kraliyet Dans Akademisinin dans eğitimini standartlaştırmak amacıyla çıkardığı magazin 1926 yılındaki sayısında- yazılarda kullanılan görselleri muhafaza ederek- "Çarliston Nasıl Evcilleştirildi?" başlıklı yazısının çevirisi niteliğindeki yayınlar (bkz. Girgin 2024: 22-28) dansın ehlileştirilmesi konusundaki çabanın bir göstergesidir: "Amerikalılar, çarliston dansını yapamayanların hayatında hiç dans etmemiş sayıldığını söyler. Çarliston, fokstrottan, hatta şimdiye kadar olan danslardan farklıdır. Ama biraz çalışmak gerekir; işte gerçek çarlistonun adımlarını açıklıyoruz. Bu adımlara bakarak evde kendi deneyiminizi yaşayabilirsiniz. Çarliston başladığında acele

etmeyin. Müziğin melodisine ayak uydurmak kolaydır. Şimdi tüm dans salonlarında, balolarda ve eğlence mekanlarında herkesin yaptığı bu yeni dansı öğrenin” (Sevimli Ay 1926: 21-22). Dolayısıyla balolar vals, tango ve disipline edilmiş “salon çarlistonu” gibi pratikler sadece modernitenin bir yansıması değil; saygın sınıfın hem alaturka-doğulu gelenekten hem de Şerif Mardin’in ifadesiyle 19. yüzyılın sonundan beri devam ederek mütareke yıllarında gittikçe popülerleşen “aşırı batılılaşmadan” (1991) kendini yalıtma için kullandığı stratejik bir araç olduğu da düşünülebilir. Bir dansın ya da kültürel formun makbul sayılabilmesi için Batı’dan gelmesi yeterli değildir; sivil taşkınlıklardan arındırılmış, kuralları belirlenmiş, ehlileştirilmiş ve ancak seçkinlerin salonlarında icra edilebilir bir statü nesnesine dönüştürülmüş olması gerekir.

Disipliner ve Biyopolitik Bir Proje Olarak Bedenin Ehlileştirilmesi: Tarcan Zeybeği

Erken Cumhuriyet’in makbul eğlence ve beden kurgusu, yalnızca Batı’dan devralınan formların dolaşıma sokulmasıyla kurulmuş bir sistem değil; aynı zamanda yerel kültürel repertuarın da yeni rasyonelliğin ihtiyaçlarına göre yeniden çerçevelenmesini gerektiren daha geniş bir hegemonya projesi olarak okunabilir. Burjuva-bürokrat blok, kendi otoritesini meşrulaştıracak organik ve köklü bir kültürel sermayeden yoksun olduğundan hem eğlencenin hem de bedenin disipline edilmesi bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu nedenle dans, yalnızca estetik bir ifade alanı olmaktan çıkarak milli kimliğin, toplumsal terbiyenin ve sınıfsal ayrımın üretildiği bir yüzeye dönüşmüştür. Bu dönüşümün teorik dayanakları ise aslında Cumhuriyet’ten önce, II. Meşrutiyet’in entelektüel atmosferinde şekillenmeye başlamıştı.

Bedenin ve dansın milli bir kimlik ve folklor meselesi olarak ele alınması, ilk kez İttihat ve Terakki çevresinden Rıza Tevfik’in yazılarında görünür hale geldi. Rıza Tevfik, 1900’de yayımladığı “Raks Hakkında” başlıklı makalesinde halk danslarını milli kültürün bir nesnesi olarak tarif ederken, raksın yalnızca bedensel bir hareket değil, aynı zamanda toplumsal bir aidiyet biçimi olduğunu da ileri sürüyordu. Metin ilkel danstan medeni dansa, ritüel eşlikten sosyalleşme biçimlerine uzanan geniş bir çerçeve kurmakta; böylece dans, kültürel bir miras kadar toplumsal dönüşümün de göstergesi olarak kabul edilmektedir. “Osmaniyye’de Raks ve Muhtelif Tarzları” alt başlığında ise Rumların horası, Çerkez ve Laz topluluklarının oyunları ile Anadolu’ya ait saydığı zeybek dansı arasında bir ayrım yapılmıştır. Özellikle İstanbul’un kozmopolit eğlence hayatında üretilen oyunların gerçek zeybek ile özdeşleştirilemeyeceğini¹⁰ vurgulaması, halk danslarını sınıflandırırken yalnızca folklorik değil, aynı zamanda normatif bir ölçüt kullandığını gösterir. Nitekim Rıza Tevfik, “Efeyim ben severim zevk-ü sefayı” gibi kanto kılığına bürünmüş şarkılarla oynanan oyunların zeybek sayılamayacağını söylerken (aktaran Ünal 1995: 199)¹¹, bir tür kültürel saflık ve özgünlük arayışını da dile getirmiş olur. Rıza Tevfik’in bu yaklaşımının bir başka yönü, halk danslarının modernleşme sürecinde hangi biçimlerde kabul edilebilir sayılacağına dair sınıfsal bir sınır çizmesidir. Geleneksel oyunlara saygı gösterirken Avrupa danslarını da “meşhur” ve “mütearif” formlar olarak tanınması, fakat bunların salonlara girecek kadar inceltilmiş bir düzeye erişmesi gerektiğini söylemesi (aktaran Ünal 1995: 201), dansın makbul olabilmesi için yalnızca Batılı olmasının yeterli olmadığını açıkça ortaya koyar. Burada belirleyici olan, Batı formunun aynen alınması değil,

onun seçkin tüketim pratiklerine uyarlanmış, ölçülü ve denetlenebilir bir estetik biçime dönüştürülmesidir. Bourdieu'nun (1984: 31) "meşru kültür" (*legitimate culture*) kavramıyla örtüşen bu süreçte, bir kültürel formun kabul edilebilirliği onun hangi sınıfsal habitusla uyum içinde olduğuna göre belirlenmektedir. Bu nedenle Rıza Tevfik'in metni, erken Cumhuriyet'in beden siyaseti için sadece bir öncül değil, aynı zamanda milli olan ile olmayan arasındaki ilişkiyi kuran erken bir eşiği temsil eder.

Rıza Tevfik'in bu disiplinli beden inşasındaki öncülüğü sadece teorik düzeyde kalmaz; Selim Sırrı Tarcan'dan önce 1916 yılında kendi adıyla anılan bir zeybek oyununun olduğu, mütareke döneminde imparatorluk karşıtı eylemleri sebebiyle Türkiye dışına sürülmesinden sonra bu oyunun adının "İstanbul Muallim Zeybeği" olarak değiştirildiği bilinmektedir; ancak bu ilk denemenin pratiklerde kayda değer bir varlığı olmadığı aktarılmaktadır (Öztürkmen 2006). Yine de Rıza Tevfik'in nazikleşememek ve salonlara girememek üzerinden kurduğu argüman, Osmanlı entelektüellerinin halk kültürüne bakışındaki sınıfsal niteliği ortaya koyar. Bu çizginin Selim Sırrı Tarcan tarafından devralınması, beden terbiyesinin yalnızca kültürel değil, kurumsal bir proje haline geliş bakımından önemlidir. Rıza Tevfik ile yakın dostu olan Tarcan, 1908 Jön Türk Devrimi'nin ardından beden terbiyesini modern yurttaşlıkla ilişkilendiren ilk özel girişimlerden birini hayata geçirirken, Herbert Spencer'ın "sağlam kafa sağlam vücutta bulunur" ilkesini (Akın 2018; Korlaelçi 2009) İsveç jimnastiğinin disiplin anlayışıyla birleştirir. Tarcan'ın girişimi, halk oyunlarını ve özellikle zeybeği milli eğitim ve beden terbiyesi programının içine yerleştirme çabasının bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Ancak bu çaba, bir halk pratiğini yeni rejimin sembolik repertuarına uyarladığı ölçüde, temsil ettiği kültürü dönüştüren bir müdahaleye de dönüşmüştür.

İttihat ve Terakki kökenli eski bir subay olan ve eğitimini Galatasaray Lisesi ile Mühendishane-i Berri Humayün gibi devlet kurumlarının modern anlayışıyla tamamlayan Tarcan, yeni seçkin bürokrasinin önde gelen isimlerinden biridir. Cumhuriyetin kurucu kadrolarının yurttaşlara rehberlik etme misyonu, Tarcan'ın şahsında doğrudan bedensel ifadeye yönelmiştir. Bu bedensel biçimlenmenin tarihsel önemini en vurgulu biçimde ifade edenlerden biri olarak Niyazi Berkes, yüzlerce yıllık baskı rejimi altında halkın fiziksel hareketinin köreltildiğini belirterek Tarcan ve Tevfik'i, hareket konusundaki öncülüklerinden dolayı bedeni özgürleştiren birer "yarı peygamber" mertebesine yükseltir (Berkes 1964: 401-403). Ancak bu özgürleştirme iddiası, bir disiplin mekanizmasını yansıtır; bunun ardında bedeni düzenleme ve verimli hale getirme mantığı okunabilir. İsveç'te aldığı beden terbiyesi eğitimini Türkiye'ye taşıyan Tarcan'ın asıl hedefi, insan vücudunun uyumlu ve verimli bir makine gibi işlemlerini sağlamaktır. Rasyonel devlet ideolojisinin ihtiyaç duyduğu "gülbüz ve yavuz evlatlar yetiştirme" projesi, aslında halkın bedensel taşkınlıklarını da eğitime biçimidir (Akın 2018). Tarcan'ın zeybek pratiğini disiplinli bir beden kültürüne uyarlaması, Foucault'nun (1992) disiplinci iktidar (*anatomo-politika*) olarak adlandırdığı, bireysel bedeni uysal ve verimli kılmayı hedefleyen mekanizmanın dans alanındaki bir tezahürüdür. Öte yandan aynı projenin, rasyonel devlet ideolojisinin ihtiyaç duyduğu "gülbüz ve yavuz evlatlar yetiştirme" ve nüfusu iyileştirme boyutu (Akın 2018), Foucault'nun (1978) nüfusu bir bütün olarak hedef alan biyopolitika kavramına karşılık gelir. Böylece Tarcan'ın beden terbiyesi projesi, bireysel bedenin disiplini ile nüfusun biyopolitik yönetimini birbirini tamamlayan iki eksen olarak düşünülebilir.

Tarcan'ın bu yönelimi, kendi yaşam deneyimindeki kozmopolit temaslardan da beslenmiştir. 1939'da Akşam gazetesinde yayımlanan "Biz nasıl eğleniyorduk?" başlıklı

yazısında, 1900'lerin başında İzmir'de yaşarken Avrupalı ve gayrimüslimlerin eğlence kulüplerine, danslı çay partilerine katıldığını anlatması, onun seçkin eğlence kültürüyle kurduğu yakınlığı açıkça ortaya koyar. Bu anlatıda dikkat çekici olan, Tarcan'ın yalnızca dansın estetiğine değil, onun düzenine ve toplumsal hiyerarşisine de hayranlık duymasındır. Gecede hangi dansın ne zaman oynanacağı önceden belirlenmiş, kadınların baloya refakatle katıldığı, kıyafetlerin ve davranışların sıkı bir nezaket biçimine tabi olduğu bir eğlence düzeni, onun gözünde makbul burjuva habitusunun örneğini oluşturur. Bu nedenle Tarcan'ın Batı eğlence kültürüyle ilişkisi, basit bir taklitten çok, kurallı ve sınıfsal olarak kodlanmış bir modernlik idealine işaret eder:

"Bu Türk şehrinin (İzmir) kozmopolit cemiyeti içinde İngiliz, Fransız, Alman ve Yunanlı madam ve matmazeller vardı, yalnız Türk yoktu. O devirde değil baloya gitmek, kadınlara peçesini açmak bile memnu (yasaklı). Biz garbe mütemayıl hovarda beş on genç bu fırsatlardan istifade eder, tek başımıza bu eğlencilere giderdik [...] Her kadının dekolte sinesinin sol kenarına, kalbinin üzerine bir *calpin* yani iki bayraklı, kenarı yaldızlı bir küçücük cep defteri iliştilirilmiş. Bu defterde o gece sabaha kadar oynanacak dansların adları yazardı: 1)Vals, 2) Polka Mazurka, 3) Polka, 4) Vals, 5) Pas de quatres, 6) Pas des patineurs, 7) Schottisch, 8) Quadrille, 9) Polka Mazurka, 10) Vals, 11) Lancier, 12) Cotillon. Bu *calpin*in bir eşi de kavalıyeye dağıtıldı [...] Bu dansların en zarifi Pas de Quatre ile Pas des patineurs, en eğlencelisi de Quadrille ile Cotillon idi. Quadrille'de bütün damlar ve kavalıyeler bir dans mualliminin idaresinde ...türlü türlü figürler yaparlar [...]. En makbul olan dans altı hatveli (adımlı) Fransız Valsi idi. İki hatveli Alman Valsi pek makbul sayılmazdı" (Tarcan 1939: 8).

Tarcan'ın İzmir'de Levanten ve gayrimüslim ticaret burjuvazisinin eğlence pratikleriyle kurduğu bu temas, sonradan tasfiye edilen bu kesimlerin "saygın ve batılı" eğlence formlarını yeni egemen sınıfın resmi kültürüne entegre etme çabasının zeminini de açıklamaktadır. Bir başka ifadeyle, Tarcan'ın İsveç'te aldığı beden terbiyesi yalnızca milli dansın oluşumunda değil, gündelik yaşam pratiklerine de yerleşiktir. Dolayısıyla Tarcan'ın zeybek dansını ehlileştirme projesi, yerel bir kültürü Batılı burjuvazinin salon standartlarına uyarlayarak inşa edilen yeni rejim için melez ve milli bir statü nesnesi yaratma misyonu olarak yorumlanabilir. Ancak Arzu Öztürkmen'in de vurguladığı gibi, devlet rasyonalitesi ve laboratuvarında üretilen bu ehlileşmiş salon formu hiçbir zaman Tarcan'ın ve kurucu elitlerin hayal ettiği gibi kitlelerce benimsenen organik bir sosyal dansa dönüşmemiş, Türkiye'nin dans tarihinde yalnızca fantezi olarak kalmıştır (Öztürkmen 2006). En azından 1900 yılından beri gündem olan milli raks ve zeybek eşleşmesinin, nihayet 1926 yılında yayımlanan "Tarcan Zeybeği"nin sivil hayatta karşılık bulamayıp bürokratik bir fantezi olarak asılı kalmasının temel nedeni, üzerine inşa edilen sınıfın sosyoekonomik doğasında gizlidir. Zira Batı Avrupa'daki örneklerin aksine; Türkiye'deki yeni egemenler organik bir tarihsel gelişimin ürünü olmadığı için devlet ve sermaye iş birliğiyle, gayrimüslim azınlıkların piyasadan tasfiye edilmesiyle yukarıdan aşağıya yaratılmış suni bir "ikame burjuvazidir" (Varlı ve Koraltürk 2010; Göçek 1999; Keyder 1988). Bu noktada Cumhuriyet tarihi literatüründeki "tepeden inme, yukarıdan aşağı modernleşme" argümanlarını değerlendirirken; İstanbul halkının gündelik yaşamında çoktandır bizzat deneyimlediği yeni ulaşım araçları (tramvay ve vapur), değişen zaman algısı (mekanik saatler), kitle eğlenceleri (sinema) ve yeni mekânsal

pratiklerin (apartmanlaşma) Hakan Kaynar'ın deyimiyle (2012) "projesiz modernleşme" için tabandan hazırladığı zemini hatırlamak; esas tepeden inme müdahalenin ise burjuvazi ve endüstriyel kapitalizm eksikliğini devlet eliyle kapatmaya girişen sınıfsal dizayn olduğunu vurgulamak gerekir.

Bu girişim, Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında Darüelhan ve Halkevleri'nin saha derlemeleriyle inşa edilecek Türk Halk Oyunları ve Milli Musiki kategorileriyle de doğrudan örtüşmektedir. Nitekim ulus-devlet, Anadolu'nun çok kültürlü yapısını ve danslarını etnik kökenlerine göre değil, ilk kez 1924 yılında kurgulanan coğrafi bir genelleme üzerine "yedi bölge" kalıbıyla standartlaştırmıştır¹². Nasıl ki milli iktisat politikalarıyla piyasa (sermaye) gayrimüslim unsurlardan temizlenerek homojen bir milli burjuvazi yaratılmaya çalışılmışsa (Timur 2013; Georgeon 2006); kültürel alanda da yerel dansların ve türkülerin homojen bir yapıyla devlet eliyle icat edilmiş türdeş bir milli kültür yaratılmaya çalışılmıştır. Bir başka ifadeyle, sermayenin millileştirilmesi ile dansın/bedenin millileştirilmesi aynı ulus-devletin sınıfsal inşasının birbirlerini tamamlayan iki farklı yüzüdür. Ne var ki bu iki yüz, simetrik sonuçlar üretmez: sermaye; mülkiyetin devri, tasfiye ve vergilendirme gibi idari-hukuki araçlarla görece doğrudan millileştirilebilirken, beğeni, beden ve dans aynı biçimde devlet buyruğuyla türdeşleştirilemez. Aşağıda görüleceği gibi, bu asimetri devletin kültürel tasarımı ile piyasanın işleyişi arasındaki yapısal çelişkinin de zeminini oluşturur.

Sınıfsal Bir Ayraç Olarak Çiftetelli, Eğlencenin Metalaşması ve Kapitalist Piyasa

Erken Cumhuriyet aydınlarının çiftetelliye yönelttikleri dışlayıcı tutumu ve bu dans formunun sivil hayattaki ısrarlı varoluşunu kavrayabilmek için, bedenin ve eğlence pratiğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan metalaşma (kapitalistleşme) sürecine bakmak gerekir. Çiftetelli, 19. yüzyılda çöken klasik Osmanlı üretim ve eğlence ilişkilerinin serbest piyasa koşullarında yeniden biçimlenen kentli bedensel formdur.

Klasik Osmanlı düzeninde eğlence ve dans, serbest bir piyasa faaliyeti değil; tıpkı diğer ekonomik üretim biçimleri gibi, katı kurallara bağlı bir lonca örgütlenmesinin altında organize edilen "kol" sistemiyle yönetiliyordu. Çengi (kadın) ve köçek (erkek) kollarından oluşan bu dansçılar, kendilerini himaye eden sarayın veya yerel eşrafın (patronaj sisteminin) maddi güvencesi altında geleneksel eğlence talebini karşılıyorlardı. Bu dönemde dans, kitle pazarında alınıp satılan anonim bir meta olmaktan ziyade, kapalı kapılar ardında icra edilen feodal bir zanaat niteliği taşıyordu. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere, 19. yüzyılla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası kapitalist pazara entegre olmaya başlaması, eğlencenin ekonomik altyapısını da geri dönülmez biçimde dönüştürdü. Bu dönemde kentli Müslüman bürokrat sınıfı, "Batılı ve modern" kavramları etrafında yeni bir yaşam tarzı inşa etmeye girişirken, çengi ve köçeklerin icra ettiği bedensel pratikler "Doğulu, avama özgü" alışkanlıklar olarak kodlanıp marjinalleştirildi. Kaldı ki 1857 yılında köçekliğin devlet otoritesi tarafından resmen yasaklanması; salt ahlaki bir refleks değil, bizzat yeni şekillenen Osmanlı bürokrasisinin kendi sınıfsal meşruiyetini ve "Batılı" imajını zedeleyen geleneksel bir eğlence üretimini tasfiye etme girişimi olarak da okunabilir (Avcı 2017: 762-763). Ancak himaye sisteminden kopan ve lonca güvencesini yitiren bu geleneksel dans pratiği, kentin yeni serbest piyasasında homojen bir akıbete uğramamış; toplumsal cinsiyet eksenli bir yarılma yaşamıştır. 1857 yasağı, aslında tüm eğlence biçimlerini değil, Batı'nın (heteronormatif) ahlak anlayışını benimseyen yeni bürokrasi tarafından artık utanç verici ve toplumsal düzeni tehdit eden köçekleri hedef almıştır (Avcı 2017). Çok önce, Yeniçeri ordusunun feshedilmesiyle popüleritesi azalmış olan köçek geleneği, bu süreçte İstanbul'un

eğlence sahnesinden dışlanarak özellikle Batı Karadeniz bölgesinde, örneğin Kastamonu gibi Anadolu taşrasına doğru kaymış ve böylece Anadolu köçekliği geleneğinin temelini atmıştır (Karataş 2012). Buna karşılık, yasağın dışında kalan çengiler, köçeklerin tasfiyesiyle kentte oluşan boşluğu doldurarak çok daha görünür hale gelmişlerdir. Kapitalistleşen kentin yeni eğlence piyasası (meyhaneler, Direklerarası tiyatroları ve yarı-Avrupai gazinolar), Avrupa kabarelerindeki gibi kadın bedenini sahnede talep etmeye başlayınca; çengiler geleneksel patronajdan çıkarak serbest piyasanın profesyonel dansçılara dönüşmüşlerdir. 20. yüzyıla beraber çengi ve köçek icralarının arkaik geçmişinde bulunan çiftetelli pratikleri ise geleneksel taşıyıcısıyla değil, bir dans formu olarak çiftetelli adıyla anılmaya başlar. Her ne kadar bu dansın içindeki bedensel figürler (kalça ve omuz hareketleri) 20. yüzyıl öncesindeki geleneksel çengi ve köçek rakslarının bir mirası olsa da bu hareketlerin lonca tekelinden çıkıp sıradan halkın karşılıklı oynayabildiği genel bir çiftetelli formuna (sosyal dansa) dönüşmesi, kapitalist kentleşme sürecinin yarattığı modern bir olgudur.

İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde ise siyasal iktidarı elinde tutan yeni bürokratik sınıf, kültürel alanı yeniden organize etmeye çalıştığında çiftetelli, devletin resmi halk dansları repertuarında yer almıyordu. Örneğin dönemin basın söyleminin, piyasanın ürettiği çiftetelliği bir kirlenme/tehdit kaynağı olarak kodlayan bir kurtarma anlatısı üzerinden konumlandığı görülmektedir: Cumhuriyet'in on ikinci yılını başarılarıyla değerlendiren bir yazı, dönemin müzik reformlarını doğrudan "müziği çiftetelliden ve darbukadan kurtaran hamleler" olarak sunarken (Tan, 1935), aynı yıl başka bir yazıda çiftetelli, "mendebur çiftetelli" ifadesiyle damgalanıyordu (Cumhuriyet, 1935). Ancak bu söylemsel dışlama tek seferlik bir buyruktan çok, tekrar tekrar seslendirilmesi gereken bir disiplin çağrısı biçiminde işledi; nitekim 1937'de bir okur, radyoda hâlâ her gün çiftetelli çalındığından yakınarak bunu bizzat Dahiliye Vekili'ne açık mektupla şikayet ediyordu (Tan, 1937).

Örneklerin de gösterdiği gibi devletin bu kültürel dizayn çabasının sivil alanda beklenen hegemonik karşılığı bulamaması ve çiftetellinin "resmi kültürün" dışında bırakılmasına rağmen kentsel eğlence pratiklerindeki ısrarlı varoluşu, "gündelik yaşamın sıradan, heterojen ve denetlenemez niteliğiyle ilişkili olduğu kadar" (Cantek 2013: 22) devletin kültürel inşası ile iktisadi politikaları arasındaki yapısal çelişkinin diyalektik bir sonucudur. İktidar ideolojik düzlemde çiftetelliği ötekileştirirken aynı devlet aklının himayesinde palazlanan ticaret burjuvazisi ve İkinci Dünya Savaşı konjonktüründe İstanbul'a yönelen yeni taşra burjuvazisi (Hacıağalar), kâr maksimizasyonu ve tüketim eğilimleriyle bu yerel forma -eğlence deneyiminin satıldığı bir- pazarda önem atfeder. Dolayısıyla çiftetellinin piyasadaki sürdürülebilir varlığı, Cumhuriyet'in batılılaşma sürecinin bizzat devlet eliyle yaratılan kapitalist sınıfın kültürel talepleri ve serbest piyasanın metalaştırma dinamikleri karşısında uğradığı hegemonik kırılmayı vurgulamaktadır.

Bir Kent Formu ve Sosyal Dans Olarak Çiftetellinin İcadı

Klasik Osmanlı eğlence meclislerinde himaye altındaki çengi ve köçeklerin icra ettiği raks, beden estetik bir performansla sınırlarını zorladığı komplike bir profesyonel zanaattı.

Tarihsel kayıtlarda ve minyatürlerde (örneğin Levni'nin Sürnamesi'nde veya Enderunlu Fazıl'ın metinlerinde) detaylarıyla resmedildiği üzere, sırma saçaklı tennureler, göğsü yarı yarıya açık bırakan tül gömlekler, pullu kadife yelekler ve ellerde zillerle icra edilen bu performans, belirli bedensel figürlere dayanıyordu. "Göbek atma, topuk çarpma, ayak parmakları ucunda koşarcasına yürüme, gerdan kırma, omuz titretme, bel kıvrırma ve pervane gibi fırıl fırıl dönme, dizlerin üstüne çöküp baş neredeyse yere değene kadar gövdeyi arkaya yatırma" hareketlerinden oluştuğu söylenen (Koçu 2002: 44; Baykurt 1995: 117; And 1976: 34), iştret sofralarındaki ve özel meclislerdeki bu gösteriler hem görsel bir şölen hem de doğaçlamaya dayalı bireysel bir virtüözite alanıydı.

19. yüzyılın sonlarında lonca düzeninin çözülmesiyle birlikte, bu bedensel repertuarın bir bölümü saray ve konak çevresinden çıkarak meyhane, tiyatro ve yarı-Avrupai gazino gibi yeni kentsel eğlence mekânlarında yeniden dolaşıma girdi. Kapalı meclislerdeki bu profesyonel bedensel miras, sıradan yaşamdaki tüketiciyle buluştuğunda şekil değiştirdi ve "adını müzikal tartımından alan melez bir çiftetelli formuna büründü" (Demirsipahi 1975: 219). Bu dönüşüm, çiftetellinin saray çevresindeki solo göbek dansı çizgisinden türeyen, kentli kitlelerin ve çoğu zaman Çingene icracıların elinde yeniden biçimlenen melez bir form olarak okunmasını mümkün kılar. Şerif Baykurt'un tanımı da bu çerçeveyi destekler; Baykurt, formu saraydaki göbek danslarından türeyen, Çingene, Fars ve Arap dans unsurlarını barındıran kentli bir Osmanlı-Balkan geleneği olarak değerlendirir (1995:123). Dolayısıyla, tarihsel olarak çiftetelli Osmanlı dönemindeki çengi ve köçek danslarının bedensel içeriğini barındırır ve Osmanlı-Balkan kültürünün melez ve kentsel (*urban*) bir geleneğini temsil eder. Kelime anlamı olarak "iki tel" anlamına gelen çiftetelli (çift telli), Türkiye coğrafyasında hem solo (bireysel) hem de eşli olarak oynanabilen bir forma işaret eder.¹³

Egzotik ve ötekiliğin erken dönemlerden itibaren eşleştirildiği performans tariflerinde gözlemlenecek bu icralar, 18. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupalı gezginlerin "utanç verici, aptalca, alçaltıcı ve yabani" olarak nitelendirdiği Doğu'nun dans repertuarı (Nieuwkerk 2006: 22), 19. ve erken 20. yüzyıl kaynaklarında cinsel atıflarla tarif edilmiş ve "şehvet uyandırıcı, ahlaksız, kendinden geçiren gibi ifadeler kullanılmıştır (And 1976; Beşiroğlu 2006). Avrupalı gözlemcilerin bedeni kontrol eden Batılı (Protestan/rasyonel) ahlak anlayışından ve "izlemeci" (*voyeuristic*) sömürgeci bakış açısından beslenen bu oryantalist yargılar; sonrasında Osmanlı-Türk modernleşmeci elitleri tarafından da içselleştirilecektir. Literatürde "öz-oryantalizm" (*self-orientalism*)¹⁴ olarak kavramsallaştırılan bu olgu, yalnızca dışarıdan gelen bir temsil biçimi olarak kalmamış, Osmanlı-Türk modernleşmeci elitleri tarafından da kısmen içselleştirilmiştir.

Aynı dönemde çiftetellinin bölgesel dolaşımı da dikkat çekicidir: 20. yüzyıl başlarında Yunan amane kahvehanelerinde çoğunlukla Çingeneler tarafından icra edilen ve *tsiftetelli* adıyla anılan şehirli solo dans, bu geleneğin başka bir varyantı olarak görünür; Rebetiko çevresindeki kullanımlar da formun melez dolaşımına işaret eder (Holst 1989: 85; Bada 2006: 157; Karayanni 2004: 144; Keil ve Keil 2002: 41). Bu çerçevede Rebet danslarından biri sayılan ve daha çok kadınlarca icra edilen *tsiftetelli*, erkekler arasında yaygın değildir; erkek icrası çoğu zaman kadınsı dansın müstehcen bir parodisi şeklinde tarif edilir (Karayanni 2004). Çiftetellinin içerdiği bu melez, bedensel ve tarihsel miras ile Batılı gözlemcilerin de altını çizdiği bu öngörülemez (ve çoğu zaman erotize edilmiş) yapı, onun erken Cumhuriyet döneminde neden ideolojik ayrımcılığın konusu olduğunu da açıklar. Ulus-devletin kurucu kadroları yeni dönemin milli kimliğini "kolektif, rasyonel, disiplinli ve doğaçlamadan uzak"

bir Batılı beden politikası üzerinden inşa etmeye çalışırlar; çiftetelli ise hem kökeni itibarıyla Osmanlı işret meclislerinin “şehvet uyandırıcı” kadınsı beden algısını taşır hem de bireysel, kural tanımaz ve doğaçlama yapısıyla bu disiplinli rasyonel kalıplara uymaz. 1929 yılında *Hakimiyet'i Milliye* gazetesinde yayımlanan “Tek ve Toplu Dans” başlıklı yazıda sadece grup danslarının sanatsal ifadeye sahip olduğu solo dansların bu kapsama alınmaması gerektiği, ancak grup danslarının da bazen revü gösterilerine yol açtığı için dikkatli olunması gerektiği belirtilir. Metinde sanayinin gelişmesiyle başlayan bireyselleşmeye karşı yapılan eleştiri, dansın dolayısıyla sanatın toplu, kolektif temsilini kurtarıcı bir araç olarak ifade eder (Hakimiyet'i Milliye 1929: 5). 1940'larda, geleneksel ritüellerde iki kişiyle oynanan yöresel Kılıç-Kalkan oyununun disiplinli bir grup gösterisine dönüştürülerek adeta modern bir dans olarak sunulması (Öztürkmen 2006), bundan daha önce geleneksel Türk müziği icrasına “ciddi ve Batılı bir sanat” meşruiyeti kazandırmak amacıyla -Batılı düzende- “koro” (toplu icra) formunun icat edilmesi (Ayas 2018); erken Cumhuriyet elitlerinin sanatı ancak bireysel doğaçlamalardan arınmış, rasyonel bir “kolektif topluluk işi” olarak meşru gören ideolojik refleksinin en somut örnekleridir.

Bu dönemin gazete yazıları solo bir dans olan çiftetellinin artık bitmekte olan bir gelenek olduğunu da vurgular. 1938'de yayımlanan haber, Yugoslavya'daki çiftetelli dansının “yok oluşunu” bittiğini trajik bir olayla duyurur:

“Yugoslavya'da hayatta kalan son çiftetelli dansçılarından biri olan Fatma Hilmi'nin kariyeri de böyle bir felaketle sona erdi. Tüm Balkan ülkelerinde popülerliğini yitirmiş olan bu dans, Yugoslavya'da da hayranlarını tek tek plajlara sürüklemişti. Ülkedeki tek kalan dansçı olan Fatma Hilmi'nin son zamanlarda sadece bir hayranı kalmıştı. [...] Ancak bir akşam Fatma bu adamı da kaybetti. Ertesi gün onu aradı ve onu Olga Markuş adında bir kadınla birlikte bir plajda buldu. Dansçı hemen kendini kaybetti, tabancasını çekti ve Olga'yı yaraladı” (Haber 1938, 10 Kasım).

Kemal Tahir'in 1936-1937 yıllarında *Son Posta* gazetesinde yazdığı şehrin farklı eğlence biçimlerinin içeriklerini anlattığı ve kozmopolit, melez içeriğe dikkat çektiği “Nasıl Eğleniyoruz?” köşesi de önemli ipuçları vermektedir. İstanbul Kurtuluş'ta yapılan bir düğünde rumba, tango, vals gibi dansların ardından, cazband orkestrasından herkesin hep bir ağızdan çiftetelli çalmalarını istemesi üzerine anlattıkları, çiftetellinin güncel konumuna işaret eder:

“Züppesi, ihtiyarı bağırdılar; çiftetelli isteriz. Klarnet keyifli keyifli öttürüyor, keman baygın, cümbüş mest, pullu elbiseleri pırıl pırıl şişman hatun çiftetelli oynuyor. Yanımdaki arkadaş [...] bana ‘dikkat ediyor musun, çiftetelli ihtiyarlara eski zevki veremiyor artık, diyor. O zaman erkek meclislerinde kadın bulunmazmış ta çengi gönüllere sultanlık edermiş, fakat şimdi... Peki, delikanlıların haline ne dersin? Basit, bunlar çiftetelliye milli bir oyun zannediyorlar” (Tahir 1936: 5).

Tahir'in yazılarında “kusurlu doğunun” izlerini taşıyan çiftetelli, özellikle de batılı formlarla karışınca ironi yaratmaktadır. Zira “Cazband ile çiftetelli” dönemin melez bir eğlence biçimi

olarak şaşkınlıkla karşılanır (Haber 1934, 17 Temmuz). Bu çerçevede çiftetelli, yalnızca bir dans adı değil; Osmanlı eğlence meclislerinden erken Cumhuriyet'in kültürel dizayn karakterine, Balkan ve Yunan dolaşımlarından kentsel eğlence piyasasına uzanan, beden, sınıf, cinsiyet ve modernlik ilişkilerini görünür kılan bir kent formu olarak değerlendirilebilir.

Çiftetellinin Popülerleşmesi: Plak Şirketleri, Mısır Filmleri ve Hacıağalar

Arzu Varlı ve Murat Koraltürk'ün milli iktisadın sürekliliği üzerine yaptıkları çalışma, İzmir İktisat Kongresi'ni (1923) yalnızca ticari bir toplantı olarak değil, modernleşmenin ana aktörü olacak sınıfın yaratılma projesi olarak yorumlar ve kongrenin 1920'lerdeki yerli ve milli burjuvazinin yetiştirilmesine yönelik taleplerin bir sonucu olduğunu vurgular (2010: 131). Yeni devlet, modern bir kültür/toplumla birlikte modern bir ticaret ve sanayi yapısı da hedeflemektedir. Batı'daki Rönesans'ı ve kültür endüstrisini nasıl ticaretle zenginleşen burjuvazi finanse ettiyse, Türkiye'de de devlet eliyle yapılandırılan bu yeni "modern ticaret/sanayi" erbaplarının elde ettikleri maddi varlık ve sermayeyle ülkenin yeni modern (Batılı) kültür-sanat faaliyetlerini finanse etmeleri ve geliştirmeleri beklenmiştir (Ersoy 2018). Ancak devletin "batılı" kültürel hedefleri ile aynı devletin yarattığı kapitalist sınıfın kâr odaklı piyasa rasyonalitesi arasındaki uyumsuzluk yapısal bir çelişki yaratmıştır. Bu çelişki sivil alandaki eğlence pratiklerinde de görünür olmuştur.

1934-1936 yılları arasında radyolardaki Türk müziği yayınının fiilen durdurulmasının temelinde 1932 yılında Kahire'de yapılan ve Orta Doğu müzik kültürlerinin geleceğinde önemli tartışmalar yaratan Müzik Kongresi'nde resmileşen "batılı" yöntemlerin benimsenmesinin etkisi önemlidir. Kaldı ki eleştiriler ve yayının durdurulması Türk müziği repertuarıyla değil, repertuarın mevcut durumuyla ilişkilidir¹⁵. Güneş Ayas dönemin gazete haberleri ve bazı resmi yazışmalar incelendiğinde başlangıçta bu yasağın sadece radyoyla sınırlı düşünülmediğini, gazinolar ve konser salonları dahil bütün umumi yerlerde geçerli olmasının planlandığını, ancak işlerin bu raddeye varamadığını ve radyo yasağının da 1936 yılında kaldırıldığını belirtir (2018: 94). İşlerin bu raddeye varamamasının zeminini ise milli kültürel idealler ve piyasanın rasyonalitesi arasındaki yapısal çelişkinin belirlediğini söylemek mümkündür. Devlet kendi tekelindeki radyoda alaturka bir içeriği kısıtlamakta zorlanmaz; ancak bunun sivil piyasaya (gazinolara, plak şirketlerine, sinemalara) dayatılması, bizzat devletin milli iktisat politikalarıyla güçlendirdiği eğlence sermayesiyle çatışmak anlamına gelmektedir. Bu sermaye için çok sesli Batı müziği ya da imparatorluk döneminin klasik repertuarı gündelik yaşamda alıcısı olmayan bir yatırımdır; bu dönemde piyasayı ayakta tutan alaturka eğlenceler, kantolar, çiftetelli gibi sıradan oyun havaları ve şarkılardır. Diğer taraftan, bu dönemde radyo, henüz taşranın ve kentli halkın hayatında yaygın bir aygıt değildir; "1940 yılında 17 milyon nüfuslu Türkiye'de toplam 78.237 adet radyo vardır, bu rakamın (gazetelerin İstanbul merkezli konuşukları düşünülürse) 34.396'sı İstanbul'dadır" (Cantek 2013: 203). Özellikle kentlerdeki eğlence ortamlarında, gramofonlar, taş plaklar, yazlık sinemalar ve gazinolar serbest piyasa platformları olarak alaturka biçimlerin erişimini kesintisiz sürdürür.

Ötekileşen eğlence repertuarı, 1930'lar boyunca özellikle plak endüstrisi ve ithal Mısır filmleriyle piyasanın önemli bir metası haline gelmiştir. Yabancı şirketlerin temsilciliğini üstlenen ve piyasaya yön veren girişimciler (Grünberg veya Gesaryan aileleri gibi), özellikle büyük buhran sonrası (1929) düşen plak satışlarını canlandırmak için kaydedilen halk türkülleri, alaturka tangolar, fokstrot gibi dans müzikleri, kantolar, piyasanın müziği açısından da erken repertuarları oluşturur (Işıktaş 2024; King 2016). Eşzamanlı olarak, 1938'den

itibaren Türkiye’de geniş bir izleyici kitlesine ulaşan ve 1950’lere kadar sinemaları istila eden Mısır filmleri, içerdikleri yoğun alaturka repertuar, göbek dansları ve çiftetelli ritimleriyle kentli alt ve orta sınıfların kültürel taleplerini önemli bir gişe başarısına dönüştürmüştür. Bu filmlerde beyazperdeye taşınan dansçı imgesi de kendi içinde bir gerilim taşır: Roberta Dougherty’nin (2005) gösterdiği üzere, Mısır sinemasında göbek dansı hem Doğulu-egzotik bir cazibe unsuru olarak pazarlanmış hem de dansçı karakterler genellikle saygınlık ile ahlaki şüphe arasında sıkışan figürler olarak kurgulanmıştır. Bu ikircikli temsil biçimi, çiftetelli ve göbek dansının Türkiye’deki alımlanışında da izini sürdüğümüz “cazibe” ile “ahlaki kuşku” arasındaki gerilimi büyük ölçüde yeniden üretmiş ve pekiştirmiş olmalıdır.

Mısır filmlerinin ithali ve popülerliği, savaş sebebiyle Amerikan filmleri ithalatında yaşanan aksaklıklar gibi, yalnızca teknik sorunlarla ilgili değildir. İlk başta orijinal Mısır filmleri ve Arapça versiyonlarıyla Türkçe müzik döşenmiş filmlerin Beyoğlu sinemalarında iki versiyon halinde oynatıldığını, Türkçeleşmiş olanların daha fazla izlendiğini gören firmanın (İpek film) Türkçe müzik döşeme işini sürekli hale getirdiğini anılarında anlatan Saadettin Kaynak’ı referans gösteren Levent Cantek, eğlence sermayesinin keşfiyle gişe garantili bir duruma dönüştürüldüğünü ifade eder (2013: 190). Ek olarak, 1942 yılında savaş koşullarında ekonomik krizin azaltılması, piyasadaki gayrimüslim sermayenin ve büyük ölçekli şirketlerin payına ortak olma amacıyla çıkarılan Varlık Vergisi’nin sektöre yükü, üretim politikasında kâr maksimizasyonunun en güçlü belirleyici olmasında kritik öneme sahiptir. Seyircinin Türk sinemasının ilk melodram örneklerine gösterdiği rağbet karşısında, piyasa aktörleri (yapımcılar ve ithalatçılar), bu filmlerin müziklerini dönemin ünlü alaturka bestekarlarına ve şarkıcılarına (Saadettin Kaynak, Münir Nurettin, Safiye Ayla, Selahattin Pınar, v.b.) Türkçe olarak yeniden icra ettirmiş, böylece bir “adaptasyon sanayisi” yaratmışlardır (bkz. Cantek 2013).

Bu kültürel pazarın sivil alandaki asıl hegemonyası ise, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan mizahi metinlerde (sofu ve feodal vurgusuyla) “hacıağalar” olarak adlandırılan yeni bir sermaye grubunun eğlence piyasasını finanse etmeye başlamasıyla yaşanmıştır. Savaş ekonomisinin, karaborsanın ve devletin uygulamaya koyduğu Milli Korunma Kanunu’nun yarattığı koşullar altında, özellikle Çukurova bölgesindeki büyük toprak sahipleri ve ticaret erbabı, devletin himayesinde servet edinmişlerdir (Quataert ve Zürcher 1998: 215-220; Cantek 2013: 242). Basında genellikle “cehalet, türedi zenginlik” gibi sıfatlarla “İstanbul beyefendisi” tipolojisinin tam karşısında konumlandırılan hacıağalar (Aytar 2014; Cantek 2013) finanse ettikleri ve çoğalan gazino, meyhane gibi eğlence mekanlarının yanı sıra, tüketim içeriğini belirleyicilerinden de olmuştur. Dönemin gazeteci ve yazarlarından Hüseyin Avni, *Yurt ve Dünya* dergisindeki “İstanbul’un nüfusu neden artıyor?” başlıklı yazısında (1943) Anadolu’da biriken sermaye ve ticari gelişmelerle oluşan yeni tüccar tiplerin İstanbul’da mağaza satın alması, Trakya’dan gelen ve pancar zanaati ile zenginleşen köylülerin İstanbul’a gelişi, v.b. sebeplerle artan nüfusun eğlence içeriğini de değiştirdiğini örnekendirir: “Nüfus artışı şehirdeki eğlence yerlerinin miktarını da arttırmıştır. Anadolu’dan gelen kasaba tüccarı ve zengin köylüyü eğlendirmek için, çalgılı gazinolar çoğalmıştır. Bu gazinolarda ekseriyetle Anadolu şarkıları söylenmekte, köylü kıyafetine girmiş kadın artistler Konya’nın kaşık havasını taklit ederek rumba ile karışık oyunlar

oynamaktadır” (1943: 238). Eğlence hayatındaki dönüşüm, yeni zengin sınıfın mekan hacmini artıran sermayesi ve eğlence içeriğini etkilediği kadar, eğlencenin biçimini ve ortamını da yeniden dizayn eder. Osman Özarslan’ın ifadesiyle, dertleşmeye ve sohbetle dayalı dingin “akşamcılık” kültürünün yerini, gürültülü bir müzik eşliğinde erkeklerin harcama kapasitelerini yarıştırdıkları bir erkeklik müzayedesi almıştır (2016: 75). Hacıağaların statü elde etmek ve diğer erkekler üzerinde hegemonya kurmak amacıyla gazinolarda harcama yapmaları, kadın dansçılara eşlik etmeleri bu dönemde popülerleşen hovarda aleminin temel biçimlerinden olmuştur.

Kırsal sermayenin yönlendirdiği bu yeni pazarın kültürel alandaki en belirgin görünümünden biri ise çiftetelli gibi alaturka formların merkeze yerleşmesidir. Kırsaldan İstanbul’a gelen bu varlıklı iş adamları ve tüccarlar, gazino ve gece kulüplerinin estetiğini batılı formlardan kopararak kendi talep ettikleri Anadolu ve alaturka stillerin pratiklerini güçlendirmişlerdir. Erken Cumhuriyet’te, imparatorluk imalı, disiplinsiz ve doğulu kabul edilen çiftetelli ve göbek dansı, gazino programlarının vazgeçilmez gösterisi haline gelmiştir. 1950’ler ve 60’lar boyunca Türk sinemasının hacıağa tiplerini konu alan filmleri (örn. Ne Şeker Şey-1969), gazetelerde yayınlanan “Çiftetelli oynayan Hacıağa” başlıklı hikayeler (bkz. Akın 1953: 3) kentli elitlerin Batılılaşma vizyonu ile taşralı sermayenin talepleri arasındaki kültürel çatışmanın popüler kültürde nasıl hicvedildiğini ve çiftetellinin bu yeni türedi sınıfın şatafatlı hayat tarzı için bir pratik biçimine dönüştüğünü ima eder. Kaldı ki taşra sermayesi ve kırsaldan kente göçle taşınan beğeni kalıplarının kentli seçkinlerin batılı-disiplinli müzik idealiyle çatışması, erken Cumhuriyet dönemine özgü geçici bir anomali değildir; Martin Stokes’un (1992) 1980’ler Türkiye’sinde arabesk müziği konu alan klasik çalışması, göç, taşra sermayesi ve gazino ekseninde yapısal olarak yakın bir örüntüyü —kentli elitin dışladığı, ama piyasada ve gecekondu kültüründe güçlenen bir “taşralı” beğenin sürekli yeniden üretimini— tespit eder. Bu bakımdan çiftetellinin 1950’lerdeki hacıağa-gazino ekonomisindeki konumu, yüzyılın ikinci yarısında arabeskle vücut bulacak kentli-taşralı beğeni çatışmasının erken bir tarihsel evresi olarak da düşünülebilir.

Bu bağlamda 1950 yılında Demokrat Parti’nin (DP) iktidara gelmesi, erken bürokratik ve askeri elitlere karşı, İkinci Dünya Savaşı yıllarında güçlenen ticaret burjuvazisinin ve taşralı büyük toprak sahiplerinin kesin bir siyasi zaferi olarak okunabilir. Siyaset ve sermaye birlikteliğinin yeniden tanımlandığı bu çok partili popülizm döneminde, eğlence sektörü de hızla metalaşarak yeni zenginlerin piyasa taleplerine göre şekillenmeye başlar (Özarslan 2016: 55). Bu dönemde çiftetelli yerel ve gündelik yaşamın ritüel eşliği olmasının yanı sıra, yalnızca hacıağaların finanse ettiği gazino ve pavyonların kapalı kapıları ardında kalmamış, aynı zamanda kentleşme ve göçün etkisiyle alt sınıflar için de sivil kamusal alanda yaygın bir pratik olmuştur. 1951-1961 yılları arasında İstanbul Belediyesi tarafından kentin özellikle alt sınıfları için her yıl mayıs ayında düzenlenen “Bahar ve Çiçek Bayramı” etkinlikleri çiftetellinin popülerliğini yansıtmaktadır. Gülhane Parkı’nda yapılan şenlikte Karagöz, orta oyunu, müzik, dans, yarışmalar, yeme-içme standları vb. organizasyonda her yıl sahne alan şarkıcılarla birlikte (Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses, İsmail Dümbüllü Topluluğu gibi) Sulukuleli kadınlardan oluşturulan çiftetelli ekibi yer alır. Sulukule Eğlence Evleri bu dönemde gazinolara alternatif eğlence mekanları olarak oldukça popülerdir (ayrıca bkz. Girgin 2025); bu sebeple çiftetelli performansı için Sulukule dansçılarının seçilmesi olağandır; halkın da katılımıyla icra edilen çiftetelli sokağın ve serbest piyasanın önemli içeriklerinden biridir.

Yine de bu popülerlik ulusal bir vitrin söz konusu olduğunda, yönetici sınıfın paradoksal muhafazakârlığıyla karşılaşmaktadır. Bu yapısal kriz, 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisleri tarafından düzenlenen halk oyunları yarışmasında açığa çıkar. Başlangıçta yarışma komitesi, İstanbul'un folklorik mirasını temsil etmek üzere "Topkapı Gülleri Sulukule Çiçekleri" isimli Sulukuleli kadın dansçıların çengi, köçek ve çiftetelli icra edeceğini duyurur. Ancak komite, son anda aldığı bir kararla bu ekipleri yarışmadan ve finalden diskalifiye ederek İstanbul'un temsilini fiilen sonlandırır. Dönemin Elazığ ekibi kurucusu, halk oyuncusu, derlemeci Fikret Memişoğlu, 1955 yılında *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde yayımladığı yazısında bu durumu eleştirir:

Bu beste (çiftetelli), Türk milletinin kaynayan, coşan ve coşturan ruhunun ifadesidir [...] Bu milli raksı, milli oyunlar gösterisinde ihmal etmek, milli bir ihmalkârlıktır [...] Bugün kadınlarımız Avrupai danslarla da raks etmektedir. Bu rakslar hoş karşılanmakta ve itiraz mevzuu olmamaktadır [...] Aslında hiçbir oyun müstehcen değildir. Nasıl her çıplak resim müstehcen değilse; çıplak oynansa dahi köçekler dahi müstehcen olmayabilir [...] Şayet Münir Nurettin olmasaydı, eski müziğimiz sahneye çıkamazdı [...] Zehra Bilir, Hacer Buluş gibi cesaretli kızlarımız olmasaydı yerli müziğimiz köylerde, köşelerde kalırdı [...] Çengi oyunlarını, köçekçe ve çiftetellileri, milli oyunlar arasında görmek için muhakkak bir şöhret sahibini beklemek mi lazım? Bu raksın talimle öğrenileceğine ihtimal verilemez. Yaradılıştan gelme bir terbiye kabiliyetiyle oynandığına kanaat getirmek lazım [...] Bu oyun terbiyesini seyredebilmek için, İstanbul ekibinin de jüri heyetinin huzuruna çıkması lazım gelirdi. İstanbul ekibinin çıkarılmayışına bir sebep de olsa olsa, İstanbul oyunlarını en güzel oynayacak olanların içtimai itibardan mahrum edilen halk sınıfına mensup kimseler olmasıdır. Bu onların kabahati değil, bizim günahımızdır. Acaba komite bizim tahmin edemediğimi ne gibi bir folklorik düşünceye sahip olarak bu ihmale sebebiyet verdi? Anadolu'da istenen, İstanbul'da niçin ihmal ediliyor? Raksın kadınlar tarafından yapılması mı? Müsabaka olacak diye, İstanbul ekibinin gösterisinden bütün ekipler endişe duymaktaydı. Fakat ne bu endişeye mahal kaldı ne de müsabaka oldu... Türk'ün en şakrak bestesiyle en kıvrak raksını birbirinden ayırmayalım. Milli kıymetlerimiz bakımından ihmalde vebal vardır (1955: 1060-61).

Memişoğlu'nun ifadelerinden çıkarımla bu ötekileştirmenin ardında yatan nedenlerin çiftetelli icracılarının ve icra edildiği mekânların taşıdığı sınıfsal ve ahlaki birikim olduğunu söylemek mümkündür. 1954 yılında yaşanan bu olay, dönemin kültür politikalarındaki bir gerilimi görünür kılar. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından çok partili hayata geçişle birlikte, erken cumhuriyetin bürokratik elitlerinin yerini ticari burjuvaziye ve taşralı mülk sahiplerine dayanan bir irade almaya başlar. Ekonomik liberalizmle geleneksel kültürü harmanlayan merkez-sağ siyaset, taşra sermayesinin piyasa ilişkilerine entegre olarak kentsel alana yerleşmesine olanak tanırken, beraberinde kırsalın muhafazakâr ve İslami kodlarını da kamusal alanın merkezine taşımıştır (Mardin 2005: 155; Ayata 2010: 196). Aynı dönemde tarımda makineleşmenin tetiklediği köyden kente yönelik göç dalgasının şehirlerin demografik yapısını hızla değiştirmesi, bu geleneksel değerlerin kent kültüründe zemin

bulmasını kolaylaştırmıştır (Selçuk ve Öztürk 2021: 272). Böylece, İslami-muhafazakâr değerlerin yeniden yükselişe geçtiği bu dönemde, kadın bedeninin sahnede bu denli özgürce sergilenmesi muhafazakâr ahlak kodlarını sarsmıştır. Pavyon kültürüyle, alkolle ve Çingeneler gibi “sosyal itibardan yoksun” alt sınıflarla özdeşleşen çiftetelli; saf, temiz ve köylü

“ulusal halk oyunu” idealinin (zeybek, bar, halay) dışında kalmıştır. Meselenin önemli bir sosyolojik boyutu da budur: bu ikircik, yalnızca tek bir sınıfın ahlaki tutumundaki tutarsızlık olarak değil, aynı dönemde yan yana işleyen iki farklı mantığın karşıtlığı olarak da okunabilir. Bir yanda, taşra sermayesinin finanse ettiği pavyon ve gazino ekonomisi, kendi kurduğu ‘erkekler aleminde’ çiftetelli ve Sulukuleli kadın bedenini serbestçe tüketebilmekte; öte yanda, aynı oyunun ‘milli kültürün ulusal temsili’ olarak sahneye taşınması söz konusu olduğunda, yerleşik folklor anlayışı onu muhafazakâr-milliyetçi bir ahlak çizgisiyle dışarıda bırakmaktadır.

Sonuç: Salonun disiplinden sokağın ısrarına

Bu çalışma, çiftetelli yalnızca bir dans formu ya da eğlence pratiği olarak değil, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan toplumsal dönüşümün, sınıfsal ayrışmanın ve modernleşme siyasetinin görünür kıldığı bir gösterge olarak ele almıştır. Çiftetellinin kökeni çengi ve köçek geleneğine dayanır, ancak 19. yüzyıl sonundan itibaren kentleşme, piyasa ilişkilerinin genişlemesi ve eğlence mekânlarının çeşitlenmesiyle birlikte yeni bir biçim kazanmıştır. Bu yönüyle dans, bir yandan Osmanlı işret meclislerinin bedensel repertuarını taşıırken, öte yandan kentsel eğlence piyasasında sosyal dans ve sahne gösterisi arasında salınan melez bir form olarak yeniden üretilmiştir.

Bu dönüşüm estetik bir evrimden ibaret değildir. Çiftetellinin yeni kentli bağlamda görünür hâle gelişi, aynı zamanda hangi bedenlerin, hangi mekânlarda ve hangi beğeni biçimleri içinde meşru sayılacağına dair bir tasnif sürecine işaret eder. Erken Cumhuriyet’in resmî kültür anlayışı, kolektif, disiplinli ve denetlenebilir olanı makbul sayarken, doğaçlamaya dayalı, bedensel ve alt sınıflarla ilişkili pratikleri dışarıda bırakmıştır. Bu nedenle çiftetellinin marjinalliği, yalnızca “zevk” meselesi değil, yeni rejimin toplumsal hiyerarşileri yeniden kurma girişiminin bir parçası olarak da okunmalıdır.

Bu çerçevede Rıza Tevfik ve Selim Sırrı Tarcan çevresinde oluşan beden terbiyesi ve halk oyunu söylemi, çiftetelli çerçevesinin dışında bırakan kültürel düzenin tamamlayıcı arka planını oluşturur. Rıza Tevfik’in halk danslarını sınıflandırırken salon adabı ve kültürel saflık ölçütlerini öne çıkarması, dansın kabul edilebilirliğinin yalnızca Batılı bir form taşımasına değil, aynı zamanda seçkin tüketim kalıplarına uyarlanmasına da bağlı olduğunu gösterir. Tarcan’ın Zeybek dansı üzerinden geliştirdiği beden terbiyesi ve milli dans projesi de aynı doğrultuda, halk pratiğini devletin sembolik repertuarına uyarlama çabasıdır. Bu girişimler, halk kültürünün korunmasından çok, yeniden düzenlenmesi ve denetlenmesi anlamına gelmiştir.

Öte yandan, çiftetellinin marjinalleşmesi ile milli raks ve halk oyunu repertuarının kurumsallaşması, aynı tarihsel sürecin iki yüzü olarak görünmektedir. Bir yanda kentli alt sınıfların, meyhanelerin, kahvehanelerin, sinema balkonlarının ve açık hava eğlence alanlarının taşıdığı karnavalesk ve kontrolsüz pratikler; öte yanda ise zeybek ve çarliston örneklerinde görüldüğü üzere, devlet eliyle tanımlanan, eğitilen ve sterilize edilen salon ve sahne kültürü bulunmaktadır. Tarihsel seçki ve literatür, bu karşıtlığın basit bir yüksek

kültür-düşük kültür ayrımı olmadığını; aksine, yeni egemen sınıfın kendi meşruiyetini kurarken ürettiği sınıfsal bir beğeni sınırı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu noktada çalışmada kullanılan kavramsal çerçeve süreci açıklar: Bürokrat-burjuva blokunun organik değil, siyasal tasfiye ve transfer mekanizmalarıyla oluşan bir “ikame burjuvazi” (Keyder 1988; Göçek 1999) olması, onun kültürel iktidarını neden rızadan çok disipline dayandırmak zorunda kaldığını açıklayan yapısal zemindir. Bu zeminde blok, Gramsci’nin hegemonya kavramının işaret ettiği gibi kendi kültürel repertuarını evrensel bir norm olarak sunmaya çalışmış, bunu yaparken bedeni hedef almıştır: Selim Sırrı Tarcan ve Rıza Tevfik çevresinde kurulan beden terbiyesi söylemi, Foucault’nun disiplinci iktidar (1992) ve biyopolitika (1978) kavramlarının işaret ettiği türden, hem bireysel bedeni disiplin yoluyla üretken ve denetlenebilir kılan hem de nüfusu sağlık ve ortak bir kimlik ekseninde yöneten bir projedir. Bu disipliner üretim, ardından Bourdieu’nün (1984) meşru kültür kavramıyla örtüşür biçimde bir zevk hiyerarşisine dönüştürülmüş; hangi bedenin, hangi hareketin salona girebileceği bu hiyerarşi üzerinden belirlenmiştir. Ne var ki ikame burjuvazinin organik köksüzlüğü yüzünden bu hegemonya projesi kırılgan kalmış; savaş ekonomisinin ürettiği yeni taşra sermayesi (hacıağalar) ve göçle kente gelen taşralı nüfusun büyümesiyle birlikte, resmi kültürün dışında bıraktığı çiftetelli bu kez piyasa aracılığıyla yaygınlaşarak bir tüketim nesnesine dönüşmüştür.

Sonuç olarak, çiftetelli Türkiye’de modernleşmenin hangi bedenleri, hangi ilişkileri ve hangi kültürel formları meşru saydığını anlamak için kritik bir örnek sunar. Dansın izini sürmek, eğlencenin ekonomi-politiğinin bedeni nasıl bir milli statü nesnesi haline getirdiğini, kültürel alanı nasıl sınıflandırdığını ve bu sınıflandırmanın nasıl bir kurucu fanteziye dönüştüğünü okumak demektir. Bu nedenle çiftetellinin tarihsel konumu, yalnızca bir folklor ya da dans tarihi meselesi değil; modern Türkiye’nin iktidar-toplum ilişkilerini anlamak için de verimli bir analitik zemindir.

Notlar

¹ “Erken Cumhuriyet” ifadesi bu çalışmada, burjuva-bürokrat blokunun kültürel hegemonya kurma pratiğinin siyasi-iktisadi bakımdan belirleyici olduğu dönemi, yaklaşık 1923-1950 aralığını karşılamak üzere kullanılmaktadır. Bu tarihler katı sınırlar olarak değil, sürecin ağırlık merkezini işaret eden analitik yaklaşık değerler olarak okunmalıdır; zira burjuva-bürokrat blokunun kurucu iradesi, Tanzimat’tan İkinci Meşrutiyet’e uzanan ve 1900’lü yıllarda billurlaşan daha uzun bir reform-devlet geleneğinin devamlılığı içinden çıkmakta; 1950 sonrası da benzer biçimde, dönemin siyasi-iktisadi dinamiklerinin fiilen 1960’lara kadar sürdüğü bir devamlılık olarak okunmayı gerektirmektedir. Türkiye tarih yazımında bu kavramın kapsadığı yıllar konusunda tek bir mutabakat yoktur; en dar kullanım sınırı özellikle kurucu lider merkezli mimarlık ve siyasi tarih anlatılarında Mustafa Kemal’in ölümünü, 1938’i işaret eder (Bkz. Aslanoğlu 1980). Siyasi tarih yazımında en yaygın kullanım ise Demokrat Parti’nin kurulduğu 1945-46’yı vurgulayarak bunu “tek parti dönemiyle” örtüştürmektir (bkz. Tunçay 1981). Bu çalışma ise daha geniş bir sınırı benimser; zira burada analiz birimi kurucu liderin ömrü ya da hukuki bir rejim değişikliği değil, burjuva bürokrat blokunun siyasi-iktisadi tahakkümüdür ve bu tahakkümün fiili dönüşümü ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında güçlenen ticaret burjuvazisi ve taşra (yerli) sermayesinin DP eliyle 1950’de kazandığı siyasi zaferle ilişkilendirilebilir. Kaldı ki tek parti

ideolojisinin kurumsal aygıtlarından biri olarak kabul edilen Halkevleri de 1945-46'daki çok partili döneme resmi bir geçişle değil, ancak 1951'de fiilen tasfiyesiyle kapatıldı; bu da salt hukuki dönüm noktalarının herhangi bir idari tahakkümün fiili sonucuyla her zaman örtüşmediğini göstermektedir. Kavramın başlangıç sınırı bakımından ise bu çalışma 1923'ü mutlak bir tarih olarak değil, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren biçimlenmekte olan burjuva-bürokrat ittifakının kurumsal ve siyasi olarak devlet iktidarına dönüştüğü an olarak ele alınır (bkz. Keyder 1988; Toprak 1995). Bu tercih, Türkiye modernleşmesini geç Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tek bir süreç olarak okuyan ve bu çalışmanın da yaslandığı tarih yazım çizgisiyle uyumludur (Quataert ve Zürcher 1998; Varlı ve Koraltürk 2010; ayrıca bkz. Ayas 2014'ün müzik alanındaki "süreklilik ve değişim" çerçevesi). Daha genel planda bu, Türkiye tarih yazımındaki bir "kopuş/süreklilik" tartışmasının yansımasıdır: resmi geleneksel yazın 1923'ü, özellikle 1930 sonrasını, Osmanlı-İslam geçmişinden kesin bir kopuş olarak kurgularken; revizyonist çizgi –en sistematik biçimde Hanioglu'nun (2011) Abdülhamid'den İttihat ve Terakki'ye ve oradan Kemalist rejime uzanan bir "rejim sürekliliği" tezinde ve Zürcher'in (2004) "Jön Türk dönemi"ni 1908-1950 arası kesintisiz bir blok sayan dönemlendirmesinde– tam tersini öne sürer. Bozdoğan ve Kasaba'nın (1997) önerdiği ara konum ise –Türkiye'nin modernleşmesi geç Osmanlı'da başlamış, fakat 1923'te zaten var olan seçkin bir projenin açık devlet ideolojisine dönüşümünü temsil eder– bu çalışmanın konumuna en yakın olanıdır. Kavramın disiplinlere göre değişen çok daha dar/teknik kullanımları (örn. Matbuat tarihinde 1928 Harf Devrimiyle sınırlanan "Erken Dönem") ve dönemlendirme tartışmasına ilişkin genel bir değerlendirme için ayrıca (bkz. Georgeon 2006; Toprak 2017).

² Ayrıca burada gazete metinleri, devletin resmî politikasının şeffaf ya da dolaysız bir yansıması olarak değil, dönemin hegemonik sınıfsal beğeni normlarının kamusal alanda dolaşıma girdiği, müzakere edildiği ve zaman zaman sorgulandığı söylemsel bir alan olarak ele alınmaktadır; basın burada resmî ideolojinin monolitik bir aktarım kanalı değil, sınıfsal hegemonyanın inşa edildiği ve bazen çatlağa uğradığı bir mücadele zemini. Bu çerçevede çalışmanın ekonomi-politik boyutu, özgün bir iktisadi veri seti üretmekten ziyade, Türk burjuvazisinin sınıfsal oluşumuna ve sermaye birikimine dair mevcut iktisat-tarihi yazımının (Keyder 1988; Toprak 1995, 2009; Varlı ve Koraltürk 2010) bu çalışmanın ürettiği söylemsel/kültürel bulgularla sentezlenmesiyle kurulmaktadır; başka bir deyişle, çalışmanın kendi topladığı birincil veri iktisadi değil söylem-analitik niteliktedir.

³ Bu çalışmada "hegemonya" kavramı, Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'nde geliştirdiği anlamda "bir toplumsal bloğun iktidarını yalnızca zor ve kurumsal baskıyla (tahakküm) değil, sivil toplum alanında rıza üreterek, kendi dünya görüşünü ortak duygu hâline getirerek kurduğu kültürel-ideolojik liderlik biçimi" olarak kullanılmaktadır (Gramsci 1971; bkz. Anderson 1976). Bu ayrım, çalışmanın burjuva-bürokrat blok kavramsallaştırmasıyla da örtüşür: söz konusu blok, Gramsci'nin "tarihsel blok" (*blocco storico*) kavramına yakın biçimde, sınıfsal çıkarlarla kültürel-ideolojik projeyi (salon disiplini, milli dans repertuarı) organik bir bütün hâlinde birleştiren bir ittifak olarak okunmaktadır. Buna göre devletin dışlama pratiği bir tahakküm biçimidir, ancak tam bir hegemonya değildir; çiftetellinin piyasada ve sivil alanda varlığını sürdürmesi, rejimin kurumsal dominasyonu sağlarken kültürel rızayı tam anlamıyla üretmediğini, dolayısıyla hegemonya ile saf tahakküm arasındaki farkı somutlaştırır (bkz. "hegemonik kırılma" tartışması). Metindeki bir başka kullanım (Hacıağalar bölümü) ise bu yapısal anlamdan ziyade erkeklerarası statü rekabetine işaret eden daha dar bir kullanımdır.

⁴ Burada özellikle Cumhuriyet'in birinci kuşak bestecileri olan Türk Beşleri'nin eserleri kastedilmektedir. İsmail Dede Efendi gibi klasik dönem bestekârlarının Osmanlı saray ve konak eğlenceleri için ürettiği geleneksel Köçekçe formu; Ulvi Cemal Erkin'in 1942 yılında bestelediği "Köçekçe" dans rapsodisinde Batılı kalıplara (orkestrasyon) dökülmüştür. Bu dönüşüm, Osmanlı'ya ait alaturka ve sivil icrası itibarıyla "disiplinsiz" kabul edilen bir bedensel/müzikal formun, rasyonel bir orkestrasyonla nasıl yeni devlet ve burjuvazi ittifakının tüketimine uygun "makbul/seçkin" bir salon eserine dönüştürüldüğünün en açık göstergelerinden biridir.

⁵ Avam ve türevleri burada bilimsel bir sınıflandırma kategorisi olarak değil, dönemin kendi söyleminden alınmış, sınıfsal sınır çizme işlevini icra eden yerli bir kategori olarak kullanılmaktadır. Kaya'nın incelediği geç Osmanlı döneminden kaynaklardan aktardığı üzere, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı toplumunu adlandırırken başvurduğu halk, millet, avam ve ahali kavramlarının çoğulluğu, toplumu her türlü görünümüyle kapsama ve muhalefeti kitleleştirme isteğinden kaynaklanan bilinçli bir hiyerarşi kurar: halk bütünü, millet dönüşüme en müsait kesimi, ahali mekâna ya da somut bir çıkara bağlı olanı karşılarken, avam bu çoğul yapı içinde "en aşağıda, bayağı olana"

tekabül eder (Kaya 2017: 36). Bu çalışma da avam kelimesini aynı hiyerarşik konumuyla kullanmaktadır. Yöntem, Bourdieu'nün (1984) gündelik zevk yargılarını (adi, bayağı, kaba) sınıfsal ayrımın bizzat icra edildiği bir veri olarak okuma pratiğini izler; amaç “avam” olanın ne olduğunu tanımlamak değil, bu kategorinin kimin tarafından, hangi bedenler ve pratikler üzerinden, ne işlevle üretildiğini göstermektir.

⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1928'de yayımlanan *Sodom ve Gomore* adlı romanı savaş ve işgal sonrası İstanbul'un dönüşümünü anlatır: “Bundan böyle İstanbul servet ile fakr u zaruretin, sefahat ile sefaletin buluştuğu, kaynaştığı bir kente dönüştü... Kent her geçen gün yozlaşıyordu. Yakup Kadri, Sodom ve Gomore'sini böyle bir kentten esinlenerek yazacaktı” (Toprak 2017: 309). Jön Türkler (ve yeni milliyetçi elitler) kendi siyasi merkezleri olan Selanik'i “Kabe-i Hürriyet” (Özgürlük Kabesi) olarak yüceltirken, sarayın ve eski elitlerin merkezi olan İstanbul'u “The Byzantine harlot” (Kahpe Bizans/Bizans fahişesi) olarak adlandırırlar (Göçek 1996: 166).

⁷ Karnavalesk kavramı Bakhtin'e (1984) aittir ve resmi kültürün, hiyerarşilerin ve gündelik yasakların geçici olarak askıya alındığı; grotesk bedenin, gülmenin ve tersine çevirmenin öne çıktığı halk şenliği kültürünü tanımlar. Özarslan'ın (2016) sokak eğlencesine ilişkin nitelemesi, bu çalışmada bu çerçevede, yani alt sınıf bedensel pratiğinin resmi salon disiplini geçici olarak tersine çevirdiği bir alan olarak okunmaktadır.

⁸ Ahlak zabıtası, geleneksel Osmanlı toplum yapısında mahalle baskısı ve şer'i denetimden doğan, 19. yüzyılda Polis Nizamnamesi ile kurumsallaşan ve mütareke döneminde zabıta-ı ahlakiye adıyla güncellenen devlet aygıtıdır (bkz. Ergut 2015; Gezgün 2019)

⁹ Akl-ı Cem. 1926. “Çarliston---Çarliston---Çarliston” *Büyük Gazete*. 25 (1) Teşrinisani (Kasım). Tüm metin Ali Yayla tarafından çevrilmiştir.

¹⁰ Rıza Tevfik'in “İstanbul'un kozmopolit eğlence hayatında üretilen ve “gerçek zeybek” sayılamayacağını belirttiği oyunların, muhtemelen 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başında İzmir ve İstanbul'un *cafe-aman* geleneğinde kentlileşen ve *zeibekiko* adıyla bilinen zeybek varyantına karşılık geldiği düşünülebilir. Kırsal/askeri kökenli ve karşılıklı oynanan Anadolu zeybeğinin aksine bu kentsel biçim, tek kişilik ve doğaçlamaya dayalı bir forma dönüşmüş; hasapiko, karşılama ve çiftetelli (*tsifteteli*) ile birlikte rebetiko'nun İzmir ekolünün parçası olmuştur (Pennanen 2004; Holst 1989). Bu ihtimal, kozmopolit-kentli formun “sahici olmayan” sayılıp saf bir Anadolu zeybeği lehine dışlanması, bu çalışmanın çözümlediği normatif ve sınıfsal-etnik ayıklama işleminin erken bir örneği olduğunu güçlendirir.

¹¹ Bahsedilen kaynakta Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın makalesi tıpkı basım olarak verilmiştir.

¹² Erken Cumhuriyet döneminde halk dansları ve türkülerin derlenip millileştirme süreci; devlete ait kurumsal derlemeler ve coğrafi dizayn yoluyla inşa edilmiştir. Türkiye'de ilk sistemli derlemeler, 1920'lerin başından itibaren Darüelhan tarafından ve Anadolu'ya fonograf cihazları götürülerek başlatılmış, 1930'larda ise bu görev Halkevleri ile devam ettirilmiştir (Balkılıç 2015). Toplanan verilerin türdeşleştirilerek sınıflandırılmasındaki en önemli araçlardan biri 7 coğrafi bölge kavramıdır. Anadolu'nun 7 bölgeye ayrılması, ulus-devlet inşa sürecinin siyasal bir uzantısıdır ve ilk kez 1924 yılında Darülfünun Coğrafya muallimi Hamid Sadi (Selen) tarafından kurgulanarak resmîyet kazanır (Toprak 2015: 548). Kaldı ki TRT ve devlet adına derlemeleri tasnif eden kurucu folklorcular, toplanan yerel oyun ve ezgileri bu 7 bölge şablonuna göre sınıflandırmışlardır (Erol 2012).

¹³ Günümüzde oldukça yaygın olarak yerel, bölgesel, durumsal birçok adlandırmayla (Bahriye Çiftetellisi, Eskişehir Çiftetellisi, v.b.) kentli ya da kırsal kültür fark etmeksizin bilinen, icra edilen ve halk oyunları repertuarında bir form olarak kabul edilen çiftetellinin bedensel tarifi oldukça zordur: “zira sadece dirsekleri yukarı doğru bükülmüş kolların sergilendiği hareket bile çiftetelli olarak kabul edilebilir” (Kurtişoğlu 2014: 113).

¹⁴Oryantalizm, literatürde salt Batılı bir estetik veya kültürel önyargı olarak değil; Batı kapitalizminin, emperyalizminin ve sömürgeciliğinin yayılmasını meşrulaştıran ideolojik bir aygıt olarak analiz edilmektedir. Batı'nın "statik ve despotik Doğu" kurgusu üzerinden Doğu'nun ekonomik olarak fethedilmesini, açık pazar haline getirilmesini ve kapitülasyonları aklayan ekonomi-politik arka plan için (bkz. Göçek 1987: 97-102). Batı dışı toplumlardaki modernleştirici elitlerin, bu sömürgeci söylemi içselleştirerek kendi sivil kültürlerine (veya taşralarına) dışarıdan ve küçümseyici bir "Batılı" gözüyle bakması ise literatürde "öz-oryantalizm" (*self-orientalism*) olarak kavramsallaştırılır. Oryantalizmin evrensel bir tahakküm aracı haline gelmesinde asıl rolün onu taklit eden ve yeniden üreten şarklı elitlere düştüğünü savunan yaklaşımlar için (bkz. Dirlik 1996). Bu dinamiğin dans ve icra bedeni düzeyinde "öz-egzotikleştirme" (*self-exoticism*) olarak kavramsallaştırılması, yani icracıların bizzat kendilerinin de egzotikleştirici beklentiyi üretip yeniden ürettiği performatif boyut için (bkz. Shay ve Sellers-Young 2003). Bu kavramın, erken Cumhuriyet dönemindeki müzik ve eğlence politikalarına; devletin kendi sivil formlarını "şarklı" olarak kodlayıp dışlamasına uyarlanması bağlamında detaylı tartışmalar için (bkz. Ayas 2014). "Kendini oryantalize etme" sürecinin tarihsel köklerini oluşturan, Osmanlı merkez bürokrasisinin kendi çeperindeki unsurlara yönelik geliştirdiği "Osmanlı oryantalizmi" ve medenileştirme misyonu için (bkz. Makdisi 2002).

¹⁵Konuyla ilgili tartışmalar için ayrıca (bkz. Balkılıç 2015; Ayas 2018).

Referanslar

- Akın, V. (1953, 14 Ekim). Çiftetelli Oynayan Hacıağa, *İkdam*.
- Akın, Y. (2018). *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar, Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*. İletişim Yayınları.
- Aslanoğlu, İ. (1980). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)*. ODTÜ Yayınları.
- And, M. (1976). *A Pictorial History of Turkish Dancing*. Dost Yayınları.
- Avcı, M. (2017). Shifts in Sexual Desire: Bans on Dancing Boys (köçekes) throughout Ottoman Modernity (1800s-1920s). *Middle Eastern Studies* 53 (5), 762-781
- Avni, H. (1943). İstanbul'un Nüfusu Neden Artıyor? *Yurt ve Dünya*, 31, 236-238.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi.
- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü*. İthaki Yayınları.
- Ayata, S. (2010). Poverty, Social Policy and Modernity in Turkey, *Turkey's Engagement with Modernity* (Eds.. Celia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins), 190-210. Palgrave Macmillan.
- Aytar, V. (2014). *Entertainment & leisure consumption in Istanbul*. New Market Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World* (çev. Hélène Iswolsky). Indiana University Press.
- Bada, E. (2006). Greek Roman Social Performance, Resistance and Conflict Resolution, *Romani Studies* 16(2), 153-1167.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Başaran Lotz, N. (2024). The Turkish Bourgeoisie at the Foundation of the Republic of Turkey: The Case of Ship Owners. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies* 26(6), 815-831.
- Berkes, N. (1964). *The Development of Secularism in Turkey*. Hurst Company.
- Berkes, N. (1973). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Bilgi Yayınevi.
- Beşiroğlu, Ş. (2006). Müzik Çalışmalarında Kimlik, Cinsiyet: Osmanlı'da Çengiler, Köçekler. *Folklor/Edebiyat*, 45(1) 111-129.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boyar, E. Fleet, K. (2014). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Toplumsal Tarihi*. İş Bankası Yayınları.
- Bozdoğan, S. & Kasaba, R. (Eds..) (1997). *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. University of Washington Press.
- Cantek, L. (2013). *Cumhuriyet'in Buluş Çağı*. İletişim Yayınları.
- Cumhuriyet. (1935). "Milli danslar" 23 Eylül, 3.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*, İş Bankası Yayınları

- Dirlik, A. (1996). Chinese History and the Question of Orientalism, *History and Theory*, 35(4), pp.96-118.
- Dougherty, R. (2005). Dance and Dancer in Egyptian Films. In A. Shay & B. Sellers-Young (Eds.), *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy* (pp. 145-171). Mazda Publishers.
- Ergut, F. (2015). *Modern Devlet ve Polis*. İletişim Yayınları.
- Erol, A. (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period, *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 35-52.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Osmanlı Eğlence Hayatında Dans Unsurları olarak Köçekler, Çengiller *Motif Akademi*
- Ersoy, R. (2018). Kültür, Siyaset ve Milli Burjuvazi. *OPUS*, 9(16), 1547-1565.
- Faroqhi, S. (2005). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction* (çev. Robert Hurley). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Georgeon, F. (2006). *Osmanlı-Türk Modernleşmesi-1900-1930*. Yapı Kredi Yayınları
- Gezgin, H.S. (2019). *İşgal Günlerinde İstanbul*. Kapı Yayınları.
- Girgin, G. (2024). *Türkiye'nin Dans(lı) Olayları*. İTÜ Yayınevi
- Girgin, G. (2025). Human Capital and Cultural Resilience: Sulukule Entertainment Houses as an Alternative Urban Economy. *Musicologist*, 9(SI), 319-349.
- Göçek, F. M. (1987). *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*. Oxford University Press.
- Göçek, F.M. (1996). *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire*. Oxford University Press.
- Göçek, F.M. (1999). *Burjuvazinin Yükselişi, İmparatorluğun Çöküşü*. Ayraç Yayınları.
- Haber. (1938). "Son Çiftetelli" 10 Kasım, syf. 2
- Haber. (1934). "Cazband ile Çiftetelli, 17 Temmuz, syf. 5
- Hakimiyet-i Milliye. (1929). "Tek ve Toplu Dans", 4 Temmuz, syf. 5.
- Hanioglu, M. Ş. (2011). *Atatürk: An Intellectual Biography*. Princeton University Press.
- Holst, G. (1989). *Rembetika*. Pan Yayıncılık.
- Işıktaş, B. (2024). *Erken Cumhuriyet'in Sesleri*. İletişim Yayınları.
- Karataş, Ö. (2012). Osmanlı'nın aykırı dansçıları tavşanlar ve tavşanca formu. *Milli Folklor*, 24(95), 289-298.
- Karayanni, S. (2004). *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality and Imperial politics in Middle East*. Wilfrid Laurier University Press.
- Karpat, K. (2002). *Studies on Ottoman Social and Political History*, Brill.
- Karpat, K. (2006). *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*. İmge Kitabevi
- Kaya, G. (2017). "Yeni Osmanlılardan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne Halk Kavramının Kullanımları" *Milli Folklor* 29(113): 28-39
- Kaynar, Hakan. (2012) *Projesiz Modernleşme. Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Keil, C. & Keil A. (2002). *Bright Balkan Morning: Romani Lives and the Power of Music in Greek Macedonia*. Wesleyan University Press.
- Keyder, C. (1988). Class and State in the Transformation of Modern Turkey. In: Halliday, F., Alavi, H. (Eds.) *State and Ideology in the Middle East and Pakistan*. Palgrave.
- King, C. (2016). *Pera Palas'ta Gece Yarısı-Modern İstanbul'un Doğuşu*. Kitap Yayınevi.
- Koçu, R.E. (2002). *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*. Doğan Kitap.
- Korlaelçi, M. (2009). Pozitivist Düşüncenin İthali. *Cumhuriyete Devreden Düşünce*

- Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekindil) s. 214-223. İletişim Yayınları.
- Kurtişoğlu, B. (2014). Çiftetelli on Artistic and Social Stages 27th Symposium ICTM Study Group on Ethnochoreology Proceeding Book, 113-118.
- MacArthur-Seal, D. (2024). Musical Convergence and divergence in Occupied İstanbul, 1918-1923. *New Perspectives on Turkey* 71, 43-61.
- Makdisi, U. (2002). Ottoman Orientalism, *The American Historical Review*, 107(3), 768-796.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi, Makaleler IV*. İletişim Yayınları
- Mardin, Ş. (2005). Turkish Islamic Exceptionalism Yesterday and Today, *Turkish Studies*, 6:2, 145-165.
- Mardin, Ş. (2017). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İletişim Yayınları.
- Memişoğlu, F. (1955). Halk Oyunları Gösterilerinde bir eksiklik. *Türk Folklor Araştırmaları*, 67(6), 1059-1062.
- Mimaroglu, İ. (1970). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları.
- Nieuwkerk, K. (2006). *Women Embracing Islam: Gender and the Conversion in the West*. University of Texas Press.
- Özarslan, O. (2016). *Hovarda Alemleri: Taşrada Eğlence ve Erkeklik*. İletişim Yayınları.
- Öztürkmen, A. (2003). Modern Dance "Alla Turca": Transforming Ottoman Dance in Early Republican Turkey *Dance Research Journal* 35(1), 38-60
- Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İletişim Yayınları
- Quataert, D. & Zürcher, E. (1998). *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler 1839-1950*. İletişim Yayınları.
- Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48(1), 1-25.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shay, A. & Sellers-Young, B. (2003). Belly Dance: Orientalism—Exoticism—Self-Exoticism. *Dance Research Journal*, 35(1), 13-37.
- Sevimli Ay. (1926). "Çarliston", 21-22.
- Sezer, B. (1988). *Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları*. Sümer Yayınları.
- Selçuk, B. & Öztürk. M. (2021) The Political Economy of Turkey in the Last Two Centuries. *The Routledge Handbook on Contemporary Turkey* (Eds.. Joost Jongerden), 269-281.
- Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Clarendon Press.
- Tahir, K. (1936). Yarı Alafranga Yarı Alaturka Düğünler, *Son Posta*, 7 Ekim.
- Tarcan, S. S. (1939). "Biz nasıl eğleniyorduk?" *Akşam*, 23 Şubat, 8.
- Tan. (1935). "On İkinci yılda San'at" 30 Ekim, 12
- Tan. (1937). "B. Şükrü Kaya'ya açık mektup" 26 Temmuz, 5.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. Dergah Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2001). "Modernizing Reforms and the Turkish Music in the 1930s" *Turkish Studies* 2(1): 93-108.
- Timur, T. (2013). *Türk Devrimi ve Sonrası*. İmge Yayınevi
- Toprak, Z. (1995). *Türkiye'de Ekonomi ve Toplum (1908-1950)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Toprak, Z. (2009). Osmanlı'da Toplumbilimin Doğuşu. *Cumhuriyet Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekindil) s. 310-314. İletişim Yayınları.
- Toprak, Z. (2015). *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*. Doğan Kitap.
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılap ve Travma*. Doğan Kitap.
- Topses, M. D. (2017). "18 yüzyıl sonrası Türk Modernleşmesinin sınıfsal temelleri" *Ulakbilge* 5(17): 1857-1874.
- Topses, M. D. (2019). "Cumhuriyet Dönemi Türk Modernleşmesinin Bazı İlkel Belirleyicileri" *İdil* 58, 723-729.
- Tunçay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*. Yurt Yayınları.

- Turan, N. & Işıktaş, B. (2016). The Deadlock of Nation-state: The Problem of Nationalisation of Music During the Early Republican Era in Turkey. *Rast Muzikoloji Dergisi* 4(1), 1076-1092.
- Ünal, Ş. (1995). 1900-1950 Yıllarında Türk Halk Oyunları Üzerine Yapılan Teorik ve Pratik Çalışmaların Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi, Ege Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Varlı, A. & Koraltürk, M. (2010). II. Meşrutiyet'ten Erken Cumhuriyet'e Milli İktisadın Sürekliliği ve İzmir İktisat Kongresi, *ÇITAD*, IX, 127-142
- Yazıcı, H. (2014). "Nationalist Approach to the Music Culture in Early Republican Period in Turkey" *International Journal of Humanities and Social Sciences* 8(5), 1263-1268.
- Yumul, A. & Bali, R. (2009). Ermeni ve Yahudi Cemaatlerinde Siyasal Düşünceler. *Cumhuriyete Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekindil) s. 362-267. İletişim Yayınları.
- Yurdsever Ateş, N. (2009). *Türk Kadın Yolu (1925-1927)*. Kadın Eserleri Kütüphanesi.
- Zürcher, E. J. (2004). *Turkey: A Modern History*. I.B.Tauris.