

KEMALİST ORYANTALİZM ve OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ*

ve

*Onur Güneş AYAS***

ÖZET

Kemalizm bir yandan Batılı oryantalist söylemi içselleştirip Doğuya bu oryantalist gözlükle bakarken, bir yandan da, milliyetçi doğasının gereği olarak, Batı oryantalizminin Türkler hakkındaki olumsuz yargılarıyla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Birbiriyle bağdaştırılması son derece zor olan bu iki tutumu uzlaştırmak için de bir iç öteki yaratarak onu oryantalist söylemin nesnesi ve hedefi haline getirmiş, Türk kimliğini bu iç ötekinin zıddı olacak şekilde inşa etmiştir. Kemalizm'in örtük varsayımına göre Batılılık veya en azından Batıya yönelik Türklerin özünde zaten bulunan bir özelliktir. Türklüğün özüne dönerek yeniden Batıyla bütünleşmesi için bu doğal özelliği bastıran Osmanlı-Şark geçmişinden kurtulması gerekmektedir. Müzik, bu Kemalist oryantalist bakışın en belirgin şekilde gözlemlenebileceği alanlardan biridir. Erken Cumhuriyet dönemi resmi müzik görüşüne göre Batı müziği evrensel medeniyeti, bilimi, çağdaşlığı ve ilerlemeyi temsil eder. Bu Said'in deyişiyle gizli oryantalizmdir. Şarkla

* Bu makale büyük ölçüde *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (2014) adlı kitabımızın ilgili bölümlerine dayanarak hazırlanmış, bazı meseleler farklı bir bağlam içinde yeniden ele alınmıştır.

** Yrd. Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü,

özdeşleştirilmiş Osmanlı müziğiye açık oryantalizmin hedefidir ve tamamen olumsuz özelliklerle tanımlanır. Kemalizm'in bu müzik karşısındaki tutumu tamamen Batılı oryantalizmin içselleştirilmesine dayanmaktadır. Ne var ki Kemalizm Şark müziğiyle Türk müziği arasında bir ayırım yapar ve Osmanlı müziğini Türk saymaz. Hakiki Türk müziği Kemalistlere göre Osmanlı müziğiyle temas etmediği ve Batı müzik tekniğiyle uyumlu olduğu varsayılan Anadolu türkülerinde aranmalıdır. Batılı oryantalist söylemi içselleştirirken bir yandan da Türkleştiren bu müzik söylemi, kendine özgü bir Kemalist oryantalizme işaret etmektedir. Bu makalede Kemalist oryantalizmin müzik görüşü gizli, açık ve öz-oryantalizm kavramları çerçevesinde analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kemalist oryantalizm, öz-oryantalizm, Osmanlı müziği, Musiki İnkılabı, müzik sosyolojisi, Türk modernleşmesi

GİRİŞ

Türkiye gibi ülkelerin modernleşme deneyimi hem Batıdan hem de sömürge ülkelerden önemli farklılıklar gösterir. Batıda modernleşme uzun bir tarihsel evrimin doğal seyri içinde gerçekleşmiştir ve bir yabancı modele dayanmaz. Batı dışı toplumlar ise modernleşirken Batıyı model almak zorunda kalmışlardır. Bu ise modernleştirici elitlerin modernleşmeyi başlatmak ve sürdürmek için kendi kendini ötekileştiren, öz-oryantalist (*self-orientalist*) bir zihniyet geliştirmelerine yol açmıştır (Kahraman, 2010: 48). Bu meselenin bir yönüdür. Diğer farklılık Türkiye ile sömürge ülkelerdeki modernleşme deneyimi arasındadır. Yabancı bir güç tarafından Batılılaşmaya zorlanan veya onlarla açık işbirliği içindeki bir elit tarafından yönetilen sömürge ülkelerin aksine, Türkiye gibi ülkelerde Batılılaşma girişimleri Batının meydan okuması karşısında devletin bekasını sağlamanın bir yolu olarak ortaya çıkmıştır. Şerif Mardin'in deyişiyle Batı sorununa bir çözüm olarak düşünülen (1991: 238-247) bu Batılılaşma çabaları kaçınılmaz olarak yerli bir özne gerektirir. Devlet merkezli Batılılaşma çabalarına öncülük eden bu öznenin, aynı zamanda Batıya karşı bir "biz" bilinci yaratması (Çiğdem, 2007: 69) bu süreci çelişkili hale getiren temel özelliklerden biridir. Cumhuriyet Batılılaşmasında bu özellik, kendisini oryantalizmle iki uçlu bir ilişki şeklinde açığa vurmuştur. Kemalizm bir yandan Batılı oryantalist

söylemi içselleştirip Doğuya bu oryantalist gözlükle bakarken, bir yandan da, milliyetçi doğasının gereği olarak, Batı oryantalizminin Türkler hakkındaki olumsuz yargılarıyla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Birbiriyle bağdaştırılması son derece zor olan bu iki tutumu uzlaştırmak için de bir iç öteki yaratarak onu oryantalist söylemin nesnesi ve hedefi haline getirmiş, kendi kimliğini de bu iç ötekinin zıddı olacak şekilde inşa etmiştir. Türklüğün özünü de bu yeni Batılı kimlikle uyumlu bir şekilde yeniden tanımlamıştır. Dolayısıyla Kemalist Batılılaşma, Hilmi Yavuz'un tespit ettiği gibi, oryantalistleşme şekline dönüşmüştür (2009: 174-181). Ancak bu, kendine özgü bir oryantelizmdir. Bu makalede, Osmanlı-Türk müziğine yönelik tutumlar özelinde, bu kendine özgü oryantalistleşme sürecinin Kemalist elitlerin zihninde aldığı özel bir biçimi incelemeye çalışacağız.

BİR ÖZ-ORYANTALİZM (SELF-ORIENTALİZM) BİÇİMİ OLARAK KEMALİZM

Sorunun geleneksel yapıda, çözümün Batıda olduğu varsayımından hareket eden Cumhuriyet Batıcılığı, oryantalist söylemi benimseyerek, yaşadığımız sorunlardan Osmanlı-Şark geçmişini sorumlu tutmuştur. Dolayısıyla modernleşme-oryantalistleşme sürecinde ötekileştirilen, toplumun belli bir kesimi, yani belli bir dinsel, sınıfsal veya etnik grup değil, toplumun ortak hafızasını oluşturan Osmanlı-Şark geçmişidir. Bu geçmiş, aynı zamanda çözümün kaynağı olarak görülen Batıyla irtibatımızı kesmekten de sorumlu tutulmuştur. Atatürk'ün Osmanlıları Türklerin Batıyla irtibatını kesmekle suçlaması¹ bu tutumun en çarpıcı örneklerinden biridir. Geçmişin ötekileştirilmesi Fransız radikalizmi örneğinde olduğu gibi salt bir modernleşmeci-aydınlanmacı muhakerme içinde de gerçekleştirilebilirdi. Yani Osmanlı, ilerlemeci bir mantıkla sırf geçmiş olduğu için de ötekileştirilebilirdi. Hâlbuki Cumhuriyet elitleri bununla yetinmemiş, geçmişi Batılı oryantalist bir yaklaşımla,

¹ "İmparatorluk zamanında sultanın hükümetleri Türk milletinin Avrupa ile temasına mani olmak için ellerinden geleni yapmıştır." (Atatürk, 1989: 88) Modernleşme paradigmasının öncü isimlerinden Bernard Lewis'in Türk tarihiyle ilgili yorumlarındaki paralellik dikkat çekicidir. Lewis'e göre Türkler Anadolu'ya yerleşip Osmanlı İmparatorluğu'nu kurarken Asya geçmişinden koparak Batıya yönelmişlerdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun İslami kurum ve gelenekleri sahiplenmesiyle bu Batıya yönelişi kesintiye uğratmıştı. Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'le devam eden reformlar Türkleri yeniden Batıya yönelterek tarihsel gelişimlerini "doğru" istikamete sokmuştu (1968: 17).

sırf geçmiş olduğu için değil aynı zamanda Şark'a ait olduğu için ötekileştirmiştir (Kahraman, 2012: 269). Ne var ki Batıdan ödünç alınan bu oryantalist söylem, orijinal haliyle, aslında Türkleri ötekileştirmeye tabi tutmakta ve Batıdan dışlamaktadır. Türkler Batı tarafından Doğunun bir parçası olarak görüldüğünden oryantalist söylemin bir nesnesidir. Bu açıdan Kemalizmin Batıcı Türkçülüğü ciddi bir ikileme karşı karşıya kalır. Oryantalist söylem çerçevesinde Batının ötekileştirdiği geleneksel Doğulu kimliğe sahip çıkmak, Batılılaşma iradesini temelsiz bırakmakla kalmaz, Osmanlı ve İslam geçmişinin yüceltilmesini gerektirir (Eldem, 2010: 27). Türkleri ötekileştiren oryantalist söyleme sahip çıkmaksa, Batı karşısında milli kimliğin temel dayanağını oluşturan "biz" bilincinin ortadan kalkması demektir ki bu da yeni devletin milliyetçi yönelişine aykırıdır.

Kemalist yönetimin bu soruna bulduğu çözüm, Türklerle Doğu kimliği arasındaki bağlantıyı koparmak, oryantalist söylemin Doğulu kimliğe yakıştırdığı bütün olumsuzlukları Osmanlı-İslam geçmişine atfederken Türkleri oryantalist söylemden muaf tutmak şeklinde olmuştur. Türkleri uzak geçmişlerinde Batı gelişme çizgisinin ortağı, hatta kaynağı haline getiren Türk Tarih Tezi, aynı zamanda Türkler konusundaki oryantalist yaklaşımlara da bir cevap olarak geliştirilmiştir. Türklük düzleminde oryantalist reddedilirken, Osmanlı-İslam geçmişi ve diğer Doğu halkları söz konusu olduğunda içselleştirilerek bir Türk oryantalist biçimine bürünür. Batıların oryantalist bir çerçeve içinde Osmanlı ve İslam değerlerine yaptığı güzellmeler de Kemalistler tarafından reddedilecektir. Eski İstanbul ve Osmanlı "aşığı" Piyer Loti'nin Kemalistlerden gördüğü tepki, Kemalist Oryantalizmin zaman zaman Batılı oryantalistle nasıl karşı karşıya gelebildiğini göstermektedir. Piyer Loti'nin suçu Türkleri Doğulu bir toplum olarak görmesidir, Kemalistler açısından bu en büyük aşığılamadır. Bu yüzden Avrupalı müzik adamlarının Doğu-Batı sentezi çerçevesinde Osmanlı müziğinden yararlanmaya dönük fikir ve önerileri de Kemalist elitler tarafından şiddetle reddedilecektir. Zira bu, Türk müziğinin bir şekilde Şarklılıkla ilişkilendirilmesi olarak görülmektedir.

Kemalizm'in onaylamadığı her tutum ve davranışı "Şark kafası" veya "alaturkalık" olarak damgalaması Said'in (1978: 206) deyişiyle

“açık oryantalizm”in (*manifest orientalism*) göstergesidir. Batıyı savunma veya ona karşı çıkma konusunda bu kadar net bir tavırla karşılaşmayız. Batıyı ötekileştirmemek konusunda sonsuz bir hassasiyet gösterilirken, Batıcılık çoğunlukla “isimsiz” olarak savunulur. Atatürk’ün konuşmalarında Batı sözcüğünü nadiren kullanması, bunun yerine Batıyı tanımlamak için “medeniyet”, “muasır medeniyet” veya “beynelmilel” gibi olumlu anlamlarla yüklü “objektif-bilimsel” sözcüklere başvurması, Said’in deyişiyle bir “gizli oryantalizme” (*latent orientalism*) işaret eder. Zira burada Batı *a priori* bilimle, evrensellelikle, çağdaşlıkla özdeşleştirilmekte ve bu özdeşlik hiç sorgulanmadan neredeyse bilinçsizce kabul edilmektedir.²

Kemalizm, Batı oryantalizmi karşısında olası tutumlardan teslimiyetçi ve direnişçi olanlarını reddetmiş, bunun yerine içselleştirici ve savunmacı bir pozisyon benimsemiştir. Kemalizm ya Batının Türkleri de içine alan Doğu tanımını benimseyerek teslimiyetçi bir “sömürge” zihniyetiyle hareket edecek veya Doğulu kimliği sahiplenerek Batıya meydan okuyacaktı. Kemalizm bu iki seçeneği de reddederek Türklüğü Batılı kimlikle uyum içinde yeniden tanımlamayı tercih etmiştir. Kemalizmin Batılılaşma programı Batının Türk imgesiyle uyuşmadığından, savunmacı bir şekle bürünmüş³, paradoksal bir şekilde, Batılılaşma yönündeki adımların “anti-empyralist” bir çerçeve içinde sunulmasına yardım etmiştir. Falih Rıfkı Atay’ın Cumhuriyet Batılılaşması öncesinde Türklerin Beyoğlu gibi Batılı muhitlerde ne kadar ezik bir şekilde dolaştıklarından bahisle, Atatürk’ün Türkleri bu eziklikten kurtardığından bahsetmesi bu tutumun örneklerinden biridir (nakleden Kahraman, 2002: 171). Türklüğün Batı karşısında eziklikten kurtulmasının yolu Batılı olmasıdır. Batılı olmak böylelikle milli gururun temel kaynaklarından biri haline gelirken, Şarkla ilişkilendirilmek Türklük için en büyük hakaret halini almıştır. Batılılık adeta Türklüğün özünde var olan bir şeydir, yapılması gereken onu açığa çıkartmaktan ibarettir. Nitekim İs-

² Said Batıya neredeyse bilinçsizce olumlu özellikler atfedilmesi ve bunun sorgulanmadan kabul edilmesi anlamında kullandığı “gizli” (*latent*) oryantalizm ile Batılı söylemin Doğu hakkındaki doğrudan tanımlamalarını ifade eden “açık” (*manifest*) oryantalizm arasında bir ayırım yapar (1978: 206). Hasan Bülent Kahraman (2002: 166) Kemalizmin Batıyı *a priori* muasır medeniyet ve beynelmilellelikle özdeşleştirmesini bu anlamda bir gizli oryantalizm olarak değerlendirmektedir.

³ Türkiye’de Garbiyatçı tutumun uyum, direnç ve savunma örüntülerinden oluşan karmaşık yapısının analizi için bkz. Ahıska 2010 ve Arlı 2009.

lam harflerinin terk edilerek Latin harflerine geçilmesi, Türk harflerinin kabul edilmesi⁴ şeklinde sunulurken, Osmanlı müziğinin yasaklanması ve Batı müziğinin aktarılması politikaları da “milli musikinin doğuşu” olarak adlandırılacaktır.

Kemalizmi öz-oryantalizm kavramı çerçevesinde de ele almak mümkündür. Batı dışı toplumlarda modern ulus devlet oluşumu sürecinde modernleştirici elitler tarafından kullanılan politik bir strateji olan öz-oryantalizm her şeyden önce Batılı oryantlizmin içselleştirilmesine dayanır (Bezci-Çiftçi, 2012: 141). Batılı oryantlizmin içselleştirilmesi için bu içselleştirmeyi gerçekleştirecek taşıyıcı elitler gerekmektedir. Bu taşıyıcı elitler, Batılılaşmış bir Doğulu toplumsal-siyasal grup olarak, kendi toplumlarındaki otantik Doğulu unsurları oryantalist söylem çerçevesinde ötekileştirirler. Ötekini inşa ederken aynı zamanda kendi kimliklerini de inşa etmiş olurlar (145-6). Batılı ve Doğulu değerler arasında bir değerler hiyerarşisi tesis eden öz-oryantalist özne, Batılı değerleri bir ideoloji olarak kullanarak kendi otoritesini sağlamlaştırır (150). Bu ideoloji çerçevesinde farklılıkları yok ederek Batılı değerlerle uyumlu, homojenleştirici bir milli kimlik yaratmaya çalışır. Esasen Batıyla uyum üzerinden tanımlanan bu yeni milli kimliğin “düşman” Doğulu unsurlardan arındırılması adeta bir milli dava haline getirilir. Bu açıdan Türk Musiki İnkılabı sözü edilen modele mükemmelen uymaktadır. Musiki İnkılabı’nı hazırlayan süreç içinde müzikle ilgili Batılı oryantalist kalıplar içselleştirilmiş ve “gizli oryantlizm” çerçevesinde bir değerler hiyerarşisi yaratılmış, “açık oryantlizm” çerçevesinde klasik Türk müziği geleneği ötekileştirilerek inşa edilmekte olan milli kültürün dışına sürülmüş ve nihayet sözde Batıyla uyumlu bir milli öz etrafında yeni bir müzik kültürü yaratılmaya çalışılmıştır.

BATILI ORYANTALİST MÜZİK SÖYLEMİ

Kemalist oryantlizmin müzik görüşünü anlamak için onun temel kaynağı olan Batılı oryantalist müzik söylemini bilmek gerekir. Batının kültür ve medeniyet olgularına teleolojik bakışı müzik alanında da yankısını bulmuştur. Medeniyetin doğum yerinin Doğu olduğunu inkâr edeme-

⁴ Atatürk’ün “şark musikisini” eleştirdiği meşhur Sarayburnu nutkunu Falih Rıfkı Atay’a okutmadan önce “bu notların asıl hakiki Türk kelimeleri, Türk harfleriyle yazılmıştır” derken Latin alfabesiyle Türklük arasında kurduğu özdeşlik ilginçtir. Nakleden Aksoy 2008: 208.

yen Batılı oryantallizm, müziğin de kaynaklarını Doğu medeniyetlerinde aramıştır. Ancak nasıl ki Doğu'nun medeniyet birikimi tarihin belli bir anında Yunan dünyasına, oradan da Avrupa'ya devredilerek misyonunu yerine getirmişse, Doğunun tek sesli müziği de, bu görüşe göre, yerini daha ileri olan çoksesli Batı müziğine bırakarak tarihe karışmaya mahkûmdur.⁵ Doğu medeniyetlerinin müziği oryantallist söylemde ancak geçmişin bir tortusu olarak saygıyı hak etmektedir.⁶ Oryantalist literatürün Doğu müziğini yaşayan bir gelenek olarak değil, arşivlenmesi gereken bir müze malzemesi gibi görmesi, bu teleolojik bakıştan kaynaklanır. Aynı bakış açısı, Doğu müziğine değişmezlik ve durağanlık atfedilmesine de kaynaklık eder. Çünkü kendi iç dinamikleriyle değişen bir müzik geleneği, bu oryantallist müzik tarihi söylemine uymaz.

Doğu müzik geleneği, yarattığı birikimi Batıya devrederken kendisi değişmeden kalmalıdır ki Batı müziği kendini evrensel müzik olarak sunabilsin. Nitekim oryantallizmin izinden giden etnomüzikoloji disiplini de, doğuş yıllarında, Batı dışı toplumların müzik geleneklerindeki değişimi Batı müziğiyle ilişkisi çerçevesinde açıklayacaktır. Bu açıklamaya göre Batı dışı toplumun müzik geleneği Batıyla temasa geçtiği oranda değişim geçirmekte, Batıdan uzak olduğu oranda yerinde saymaktadır (Nettl, 1986: 360). Böylelikle iki müzik geleneği hem birbirine zıt ve uzlaşmaz özellikleriyle tanımlanmakta, hem de aralarındaki hiyerarşik ilişki sebebiyle Doğu müziğinin gelişmesi Batı tekniğini almasına dayandırılmaktadır. Bu doğrultuda Batıyı model alan Doğu toplumlarında yerli müzik geleneğini tasfiyeye yönelik bir çizginin gelişmesine şaşmamak gerekir.

Oryantalist söylemin temel özelliklerinden birisi Doğunun kendini ifade olanaklarının elinden alınarak Batı tarafından tanımlanmasıdır. Daha da kötüsü bu tanımın Doğululara kabul ettirilmesidir. Aslında insanlığın geneli düşünüldüğünde Batı istisnai olanı temsil eder. Söz gelimi Larry Shiner'ın (2001) tespit ettiği gibi modern sanat anlayışı Batıya özgüdür ve insanlık ailesinin bütünü düşünüldüğünde istisnaidir. Müzikte de dünyanın hâkim müzik geleneğinin büyük ölçüde makam

⁵ Oryantalizm Doğunun tarihteki başarılarını zaman dışı ve mekân dışı hale getirerek, bir daha hayat bulması imkânsız müzeli eşyalar olarak sunar (Kanar, 2006: 30-1).

⁶ Bu Avrupamerkezci müzik tarihi anlayışı neredeyse bütün giriş kitaplarına hâkimdir. Sadece iki örnek için bkz. Say 1997, Sachs 1965. Örneğin Ahmet Say'ın 568 sayfalık Müzik Tarihi kitabının 520 sayfası (yani yüzde doksandan fazlası) doğrudan Batı müzik geleneğine ilişkindir. Doğu müzik geleneklerinin anlatımı M.Ö. 850'ye gelmeden kesilmektedir.

müziği çerçevesine uygun olduğu görülmektedir. Ne var ki Batı kendi özgünlüğünü keşfederken, buna evrensellik, gelişmişlik ve ilerilik atfetmiş, kendi dışındaki toplumlarıysa Batılı özelliklerin varlığı ve yokluğu temelinde tanımlamıştır. Bundan müzik gelenekleri de nasibini almış, Doğu toplumlarındaki müzik gelenekleri kendi sahip olduğu özelliklerden çok sahip olmadıkları özellikler üzerinden, başka bir deyişle bir “eksiklik” ve “yoksunluk” temelinde tarif edilmiştir. Söz gelimi, XVII. yüzyıla ait *Paralleles des Anciens et des Modernes* adlı bir kaynakta “Türklerin musikisinin” armoniden yoksun olduğu belirtilmekte ve “Avrupalılarınkiyle karşılaştırılabilecek bir musiki olmadığı” hükmüne varılmaktadır (Aksoy, 2003: 22). Osmanlı müziğiyle ilgili oryantalist metinlerde üzerinde durulan temel özellik bu müziğin armoniden ve notasyondan yoksun oluşudur. Makam müziğinin ve tonal müziğin farklı temeller üzerinde kurulduğunu anlayamayan ilk Batılı gözlemciler sürekli olarak sazların akortsuz oluşundan veya eserlerin yanlış çalındığından bahsetmişlerdir. Nitekim Antoine Murat XIX. yüzyılda Fransızca yayınlanan ve Avrupa’da ilgiyle okunan incelemesinde Batılıların “yanlış” seslerden ve akortsuz icradan bahsetmelerinin sebebinin makam sistemini anlayamamaları olduğunu açıklayacaktır (Nakleden Aksoy, 2003: 163). İstanbul’da dinledikleri müzikleri Batı notasına kaydedip çalmayı deneyen Batılı üstatların bir türlü başarılı olamamaları ve Türk dinleyiciler karşısında düştükleri komik durumlar, iki müzik sistemi arasındaki farklılık ve uyumsuzluğun bir başka göstergesidir.

Mesele bu farklılıktan ziyade ona verilen anlamdır. Batılı oryantalistler kendi sistemleri içinde açıklayamadıkları müzik geleneklerini eski, geçmişte kalmış veya bozuk olarak sınıflandırmış, aralarında hiyerarşik bir ilişki olmaksızın farklı müzik sistemleri olabileceğini uzun bir süre kabul etmek istememişlerdir. Dahası bu farklılığı açıklamak için müzik dışı ölçütlere de başvurulmuş, Doğu müziğiyle ilgili değerlendirmeler, Doğuyla ilgili genel oryantalist önyargılarla pekiştirilmiştir. Bu doğrultuda çokseslilik demokratik-çoğulcu geleneklerle, özgür düşünceyle, tekseslilikse Doğu despotizmiyle, bağnazlıkla özdeşleştirilmiştir. Örneğin Jules Rouanet “Müslüman müziği” olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğini tekseslilik olarak belirttikten sonra, bunu Sami ırkının “çokluğa akıl erdiremeyeşine” ve tevhid inancına bağlamakta-

dır. Aynı yazarın üzerinde durduğu diğer özellikler, “hareketsizlik” ve “notasızlık” ise sırasıyla Kur’an ayetlerinin değişmezliği inancına ve Müslümanların notadan hoşlanmamalarına dayandırılmaktadır.⁷ Antoine Murat’ın, Batı dünyasında Osmanlı müziğine yönelik önyargıları kırmak ve Avrupa için yeni bir müzik anlayışına kapı açacak bir malzeme olarak gördüğü bu müziği Batılılara tanıtmak amacıyla yazdığı incelemede benzer görüşlerle mücadele ettiğini görüyoruz. Murat’ın yaptığı polemikler sayesinde, XIX. yüzyılda Avrupalılar arasındaki yaygın görüşleri de tanıma fırsatı buluyoruz. Buna göre XIX. yüzyılda, Avrupalılar arasında, Doğu müziğinde keder ve hüznün ön planda olmasının despot hükümdarlara karşı halkın çaresizliğinin bir ifadesi olarak görüldüğü anlaşılıyor (Aksoy, 2003: 175). Her halükarda Batı literatüründe uzun yıllar boyunca Batı müziğiyle Osmanlı (Şark) müziği arasındaki kategorik farklılığın altının çizilmeye devam ettiğini ve Osmanlı müziğinin diğer Doğu müzikleri gibi aşağı-öteki (low-other) olarak sınıflandırıldığını görüyoruz (Middleton, 2000: 59-85). Tanzimat romanıyla ilgili yapılmış incelemeler (Üner, 2006) on dokuzuncu yüzyılda bu hiyerarşik müzik görüşünün Batıcı Osmanlı aydınları arasında da yaygınlaşmaya başladığını göstermektedir. Ancak Batının oryantalist müzik görüşünün Batıcı-Türkçü elitler üzerinde tam bir hâkimiyet kurması Gökalp’in muazzam etkisi sayesinde mümkün olmuştur.

İÇSELLEŞTİRİLMİŞ ORYANTALİZM ve MÜZİK: GÖKALP’TEN ATATÜRK’E

Cumhuriyet’in resmi müzik söylemi devletin Batıcı siyasi tercihini medeniyet-hars ayrımı çerçevesinde meşrulaştırmaya yarayan Gökalp’in görüşleri üzerine kurulmuştur. Gökalp’in modelinde düşman Şark müziği, model Batı müziği, kaynak ise halk müziğidir (Tekelioğlu, 1996: 202). Gökalp, Musiki İnkılabı’na temel oluşturan görüşlerini, *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabının “Milli Musiki” alt başlıklı bölümüyle (1923 b: 130-1) *Yeni Mecmua*’da “Bedii Türkçülük” adıyla yayınladığı makalesinde (1923 a) ifade etmiştir. Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*’nda müzikle

⁷ Paris Konservatuvarı’nın Müzik Ansiklopedisi’ne “Arap Müziği” maddesini yazan Rouanet (Jules Rouanet, “La Musique Arabe”, *Encyclopédia de la Musique*, C.IV.), Arel’in ifade ettiğine göre, bahsi geçen görüşlerini, bu maddenin yanısıra Fransa’da yayınlanan bir müzik dergisinde (*La Revue Musicale*, Kasım 1923) “Müslüman Müziğinin Özellikleri” hakkında yayınladığı makalede açıklamaktadır. Bkz. Arel, 1990: 34, 44, 70-92.

ilgili daha ilk cümlesinde, Türkiye'deki müzik türlerini, Avrupa müziğinin ülkeye girişini bir kırılma noktası kabul etmek suretiyle sınıflandırır. Dikkat edilirse Gökalp'in fikirleri daha en baştan Batılı oryantalist yaklaşımların temel varsayımı üzerine kurulmaktadır. Buna göre Batı dışı bir toplumun müzik geleneği Batıyla temasının derecesine göre dönemlendirilmelidir. Batıyla temasın az olduğu veya hiç olmadığı dönem, durgunluğu temsil ederken, Batıyla temasın kurulması değişime işaret etmektedir. Gelenek Batıyla temas etmezse donup katılaşmakta, çağa ayak uyduramamaktadır, ancak Batıyla temas edince de gelenek olmaktan çıkmaktadır. Velhasıl her halükarda geleneğin ölümü kaçınılmazdır. Ne var ki milliyetçi bir ideolog ve Durkheimci bir sosyolog olarak Gökalp, inşa etmek istediği milli kimliği ve kolektif bilinci de bir geleneğe dayandırmak durumundadır. Bunun için ilk iş olarak Avrupa müziği girmeden önceki müzik geleneğini bir ayırmaya tabi tutmakta, milli kimliğe dahil edilecek ve dışarıda bırakılacak unsurları tespit etmektedir. Ona göre "Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki tür musiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark musikisi, diğeri ise Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti." (1923 b: 130)

Gökalp'e göre "Şark musikisi" çeyrek seslerden oluşan, dolayısıyla doğaya aykırı olan, yapay, teksesli ve yeknesak bir müziktir. Tamamıyla eski halinde kalmış, hiç gelişme kat etmemiş bu "hasta" müzik Farabi tarafından Arapçaya, oradan Acemceye ve Osmanlıcaya naklolunmuştur. Osmanlı içindeki kilise ve hahamhaneler de bu müziği doğrudan Bizans'tan aldıklarından "Şark musikisi" bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne musiki haline gelmiştir. Dolayısıyla onu milli müziğimiz olarak kabul etmektense "Osmanlı ittihad-ı anasır musikisi" adını vermek gerekir. "Garp musikisi" ise Şark musikisinin alamet-i farikası olan çeyrek ses "hastalığından" kendini kurtardığı gibi, armoni sayesinde çoksesli hale gelmiş ve dinamizm kazanmıştır. Böylece Batı müziği dışındaki bütün müzik gelenekleri hasta, geri ve durağan ilan edilirken, sorunlarını aşmış ve insanlığa yol gösteren tek evrensel müzik geleneği Batı müziği olarak kalmaktadır. Gökalp tüm bu fikirlerden şu sonuca varır:

"Bugün, işte, şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, halk musikisi... Şark musikisinin hem hasta, hem de gayri milli ol-

duğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle Garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musıklarımıza aittir.”

Gerek resmi belgeler, gerek uygulamalar gerek Atatürk'ün konuşmalarının gösterdiği gibi Cumhuriyet'in müzik politikaları Gökalp'in modeline dayanmaktadır. Atatürk, Musiki İnkılabı'na temel oluşturan iki ana konuşmasından biri olan meşhur Sarayburnu konuşmasında Şark müziğini atalet, gam ve kederle, Batı müziğiniyse canlılık, hareket ve neşeyle özdeşleştirir. Ayrıca Türk milletinin ruhunda bu müziğe doğal bir yatkınlık olduğunu ileri sürer. Ağustos 1928'de gerçekleşen bu konuşma, ilk Atatürk heykelinin dikildiği özel bir mekânda, Sarayburnu Gazinosu'nda Harf İnkılabı'nın müjdelendiği bir organizasyondan bir ya da iki gün sonra düzenlenen bir konserle ilgilidir. Konserde, “Caz Band”ın çaldığı Batı müziği dans parçaları, Mısırlı muganniye Müniretü'l Mehdiye'nin (Cemaliyye'nin) Arapça okuduğu şarkılar ve kemani Mustafa Sunar şefliğindeki Eyüp Musiki Cemiyeti'nin seslendirdiği Kürdilihicazkar Faslı dinlenmiş, ardından Atatürk konserle ilgili bir değerlendirme yapmıştır. Atatürk'e göre “Şark'ın bu en mümtaz iki musiki heyetinin” icra ettiği “bu basit musiki... Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez.” “Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk...medeni dünyanın musikisini” duyunca derhal harekete ve faaliyete geçmiştir. Çünkü Türk'ün tabiatının, fıtratının gereği budur (Oransay, 1985: 24-7). Dikkat edilirse burada eleştirilen spesifik bir icra değil doğrudan Şark musikisidir. Batı müziğiye kendi adıyla değil “medeni dünyanın musikisi” olarak anılmaktadır. Keza 1934 yılında radyoda alaturkanın yasaklanmasına yol açan meşhur meclis konuşmasında da (*TBMM Zabıt Ceridesi*, Devre IV, Cilt 25, içtima 4, 1 Kasım 1934) Atatürk Batı müziğinden “evrensel musiki” veyahut “son musiki kuralları” gibi sözcüklerle bahsetmiştir. Bu da bizi Kemalist müzik söyleminin temel özelliklerinden birine getirmektedir: Batı müziğine ilişkin

söylemin “gizli oryantalizm” şeklinde ifade edilmesine karşılık, “Şark musikisinin” doğrudan “açık oryantalizmin” hedefi olması.

GİZLİ ORYANTALİZM: BATI MÜZİĞİNİN BİLİMLE, EVRENSELLİKLE ve ÇAĞDAŞLIKLA ÖZDEŞLEŞTİRİLMESİ

Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında, Doğu-Batı ayrımının üstünü örterek Batı tekniğinin dünyadaki geçerli tek evrensel-bilimsel müzik sistemi olduğunu⁸ ve bunu kabul etmenin Batı taklitçiliği olarak görülemeyeceğini ileri süren görüşler sıklıkla karşımıza çıkar. Resmi metinlerde ve Atatürk’ün konuşmalarında Batı müziğinden “beynelmilel musiki”, “asri musiki” gibi terimlerle bahsedilmesi, “alafrangacı” yazarların Batı tekniğini bütün uluslar tarafından yaratılmış ve kabul edilmesi kaçınılmaz olan evrensel bir ilim, fen olarak göstermesi bu tutumu örnekler. Kemalist söyleme göre Batı, Batı olduğu için değil, en ileri tekniği, medeniyeti, bilimi temsil ettiği için tercih edilmektedir. Batıya *a priori* olumlu değerler atfedilmesi ve bunun keyfi bir tercih değil objektif-bilimsel bir mecburiyet olarak anlaşılması açısından bu tam bir gizli oryantalizmdir. Radyoda Türk müziği yasağı kararının alındığı hafta Konservatuar Müdürü Yusuf Ziya Bey’in *Cumhuriyet* gazetesindeki demeci bu tutumu mükemmel bir şekilde örnekler: “Musikinin fenninde milliyet olamaz. Çünkü ilim fen beynelmileldir.” (*Cumhuriyet*, 12 Kasım 1934). Nitekim resmi görüşün sözcülerinden Halil Bedii Yönetken de müzikte Batı tekniğini savunduğu bir yazısında neredeyse aynı kelimelerle aynı görüşü ifade etmektedir: “Fen olmak itibarıyla onun (Batı tekniğinin) Türk’ü Fransız’ı yoktur, beynelmileldir (Karaman-Tebiş, 2012: 18).” Peyami Safa 1938 yılında kaleme aldığı *Türk İnkılabı’na Bakışlar*’da polifoniyi doğrudan “müsbet (pozitif) ilim ve hendese (geometri) kafası”na bağlar. Biz “yeni zamanın kapıcısı” olduğumuz, Avrupa’nın açtığı bilim kapısından giremediğimiz için sanatımız “primitiftir”. Avrupalılaşmak Safa’ya göre riyazileşmek (matematikleşmek) demektir, bunun sonucu da çoksesli Batı müziğinin kabul edilmesidir (2010: 136, 162).

1926’da Türk müziği eğitimi yasaklanırken Riyaset-i Cumhur Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Viyolonist Zeki Bey’in (Ün-

⁸ Meşhur müzikolog Bruno Nettl Batıda yazılan genel müzik tarihlerinde yakın zamana kadar sadece Batı müziği tarihinin anlatıldığını, sadece Batı müzik geleneği “hakiki” ve “evrensel olarak geçerli” sayılırken diğer bütün müzik geleneklerininse ya onun bir türeği ya da bozulmuş bir hali olarak görüldüğünü yazar (1983: 36).

gör), kararı meşrulaştırmak için ileri sürdüğü gerekçe de aynıdır: “Odasının birinde medeniyet müziği, diğerinde en basit kavaidi bile olmayan bir musiki ‘geçilen’ bir eğitim kurumu olmaz.” Zeki Bey’e göre konservatuarlar “ilme, fenne ve metoda istinat eden” kurumlardır, hâlbuki Şark musikisi “fennen izah edilemeyen” bir sanattır. Dolayısıyla konservatuarda Şark müziğine yer olamaz, sadece Batı müziği eğitimi verilmelidir (*Yeni Ses*, 14 Ekim 1926). Alafrangacılar iki farklı müzik sistemi olduğunu ısrarla reddetmiş, aksine müzik tekniğinin evrensel olduğunu ileri sürmüşlerdir. Çoksesli-tekseleli, tonal-modal müzik ayrımı onlara göre medeniyetsel değil evrimsel bir ayrımdır. Başka bir deyişle insanlık tek bir evrensel gelişim çizgisi izlemektedir. Dünya üzerinde ortaya çıkan farklı müzik sistemleri, aslında bu gelişim çizgisindeki tarihsel evrim aşamalarından başka bir şey değildir. Örneğin Musiki İnkılabı Komisyonu üyelerinden Halil Bedii Yönetken’e göre Şark musikisi savunucuları tarafından Batı müziğine denk ayrı bir sistem olduğu savunulan “alaturka musikinin teknik mahiyeti Avrupa’nın monodisine tekabül eder.” Yönetken müzik sanatının evrimini “dokuzuncu asrın diyafonisi, on ikinci asrın deşanı, on üçüncü asrın fobordonu, on dördüncü asrın kontrpuanı, son asırların akor ve tonalite prensipleriyle teşekkül eden yeni sanatı doğuran armonisi” şeklinde sınıflandırırken Şark musikisinin modern asırlar öncesindeki monodik evreye tekabül ettiği sonucuna varır. Bu yüzden Batı tekniğini almak bir tercih meselesi değil, bir mecburiyettir. “Bu mecburiyet ve ihtiyacı hissetmeyip hayatın tabii evolmanı (evrim kastediliyor olmalı) önüne geçerek geriye, bizim çeyrek seslerimiz vardır diye onu durdurmaya ve döndürmeye çalışmak cinnetten başka bir şey değildir.” (Karaman-Tebiş, 2012: 53-55).⁹

AÇIK ORYANTALİZM: ŞARK MÜZİĞİNİN ÖTEKİLEŞTİRİLMESİ

Açık oryantalizmde Batının değil Doğunun tanımlanması söz konusudur. Dolayısıyla burada dolaylı ifadelere başvurulmaz ve Şark ismen

⁹ Türk müziğini savunmayı cinnet geçirmekle bir tutan Yönetken’e benzer şekilde, Ercüment Behzad Lav da Türk müziği çalgılarıyla müzik yapmaya devam edenleri tumarhaneye layık görmektedir Radyo program müdürlüğü yapacak kadar resmi müzik politikaları üzerinde etkili olan Lav *Nota* dergisinin anketine verdiği cevapta şöyle der: “Bugün Hayyam’la Mevlana’nın rubailerine göre hayatını tanzim etmeye kalkan adamı deli diye tumarhaneye sokarlar... Ud ve tefle çalınan bugünkü mızız afyonlu alay musikisini makinalaşan Türkiye’de tarihe gömmek içtimai bir zarurettir.” *Nota Musiki Mecmuası*, sayı 30, 1 Temmuz 1934, s. 143.

ve doğrudan hedef tahtasına oturtulur. Söz gelimi Atatürk'ün konuşmalarında ve resmi belgelerde Batı müziğinden “medeni dünyanın musikisi”, “evrensel musiki” gibi sözcüklerle bahsedilirken, olumsuz özellikler yüklenen ve dışlanmak istenen müzik geleneğinin doğrudan “Şark musikisi” olarak adlandırılması bu tutumu örnekler. “Şark musikisi” sözcüğüne başvuru yerlerde Doğu toplumlarıyla ilgili bütün oryantalist klişeler tekrarlanır. Bunlar adeta birbirlerinin mütemmim cüzüdürler. Örneğin Ahmet Ağaoğlu'nun *Üç Medeniyet*'te Osmanlı müziğiyle ilgili çizdiği tablo Batılı oryantalizmin Doğulu toplumlarla ilgili tasavvurunu neredeyse eksiksiz bir şekilde yeniden üretmektedir. Ağaoğlu'na göre “Bütün Doğu'da olduğu gibi, bizde de hayat, ya yiyip içmek veya bir köşeye çekilip devamlı ibadet etmek şekillerinde kabul edilmiştir. Hâlbuki insan tabiatı ferahlamaya muhtaçtır.” Bu ihtiyacın “en makul, en içtimai” tatmin **şekli tiyatro ve operalardır**. “Fakat yazık ki, bütün Doğu, ta öteden beri uğradığı müthiş bir istibdadın baskısı ile bu gibi içtimai ferahlıkların... gelişmesine meydan vermemiştir.” Bu baskıcı düzen “ruhumuzdan taşıp gelen” seslerin “mahzun, üzüntülü inilti şekli” almasına sebep olmuştur. “Ney'in bütün âhenkleri, sazın bütün şikâyetleri, udun bütün ahları, Doğu'nun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir.” Ağaoğlu'na göre “serbest yaşayan ve serbest düşünen” insanlardan böyle inilti çıkması mümkün değildir. “Onlar, padişah cellâdının bıçağı altında titreyenlerin, kadı efendinin kâfir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya harem sınırları içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan feryatlarıdır ki, bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder” vermektedir (2012: 84-5).

1945'te meclisteki “alaturka” tartışmaları sırasında “alafranga” cephesinin sözcüsü Hamdullah Suphi Tanrıöver'in, Osmanlı müziğini diz çökmüş Doğu milletlerinin müziği olarak tanımlarken Batıyla Doğu arasında yaptığı karşılaştırma çarpıcıdır: “Asya'da Mabutlar oturur. Eskiden bizde Sultanlar 'tahtneşin' olurdu. Bugün Hindistan mabetlerinde Brahma oturur, Siva oturur, Vişnu oturur, Çin'de Buda oturur, Siyam'da Kosensinde başka Allahlar oturur. Eski Yunan'da, Roma'da Allahlar ayaktadır, oturmazlar. Ben, oturmuş, bağdaş kurmuş Allahlar etrafında asırlardır diz

çökmüş milletleri uyuşturan içi karasevda dolu musikiden Türk milleti kurtulsun istiyorum.” (TBMM Zabıt Ceridesi, 19 Aralık 1945: 195).

İsmail Hakkı Baltacıoğlu da Batı müziğiyle Doğu müziğini karşılaştırırken aynı sınıflandırma ölçütlerine başvurur. Hatta Doğu müziğini “medeni müzik” olarak tanımladığı Batı müziği yanında müzikten bile saymaz: “Musiki deyince, bizim mahalle mekteplerinde okutulan ilahilerimizi, oturduğu yerde kımlatmayan, bağırta, güftesiyle besitesiyle, bütün varlığıyla daha küçük yaşta iken ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, çocukların kalbini ölümle mezarla titreten sakat musikiyi anlamayınız, canlı, hareketli, ahlaki, medeni musikiyi kastediyorum.” (1934: 152).

Halil Bedii Yönetken’e göre “Şarkta taassup ve diğer içtimai sebepler musikiyi monodi çemberi içinde zaptetmiş... Garpta hayat serbest bir inkişafı yürümüş ve musiki bu serbest ve mütekâmil hayatı kudretli lisaniyla terennüm etmiştir.” Yönetken bunun sebebinin sosyologlar tarafından bilimsel olarak açıklandığı iddiasındadır. Batıda işbölümü ferdi şahsiyetlerin gelişmesine yol açmış, yeni hayat eski çerçevelere sığmayınca eski vasıtalar bir bir kırılıp atılmıştır. Doğuda ise bu süreç yaşanmadığı için Doğu milletleri Ortaçağ’da yaşamaya devam etmektedir. Müziğin durağan ve geri niteliği işte bu toplumsal yapıdan kaynaklanmaktadır (Karaman-Tebiş, 2012: 150-1).

Mahmut Ragıp Gazimihal’in *Milli Mecmua*’da tefrika ettiği bir tür musiki terimleri sözlüğünde, “iptidai musikiler” diye bir başlık açtığını ve bu başlık altında doğrudan bu oryantalist Doğu müziği tasvirine yer verdiğini görüyoruz. Gazimihal’e göre “hüzün, neşe gibi basit bir iki mevzu terennümle iktifa eden musikilere iptidai musiki denir. Fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin musikileri iptidaidir. Kadını kafes arkasında yaşatan eski sakat İslami cemiyetlerde, bestekârların münhasıran kadınların göz ve saçını düşünüp terennüm etmeleri buna bir misal teşkil eder.” (Gazimihal, 1931: 149-151).

Resmi söyleme göre Batı müziği tercihi aynı zamanda Tanzimat’tan beri devlet siyasetine yön veren Batı medeniyeti tercihinin doğal bir sonucudur. Dolayısıyla buna karşı çıkmak hem beyhude, hem de siyaseten gayrimeşrudur. Falih Rıfkı Atay veya Şevket Rado gibi önde gelen

Kemalist yazarların ifade ettiği gibi, toplumsal ve siyasal hayatta nasıl Batılı kurumlar benimsendiyse, tiyatro ve roman gibi Batılı formlar kültür hayatında nasıl hegemonya kurduysa Batı müziğinin de aktarılması kaçınılmazdır.¹⁰ Baltacıoğlu'nun ifadesiyle buna direnmek, Batı medeniyetine denk ayrı bir Doğu medeniyeti yaratma iddiası gibi beyhude bir çabadır (Baltacıoğlu, 1934: 161).

Akşam gazetesinde 25 Aralık 1934'te, yani Türk müziğinin bütün türlerinin radyoda yasaklı olduğu günlerde yayınlanan bir haber Kemalist oryantalizmin karmaşık doğası hakkında bir fikir vermektedir. Habere göre *La Tribune Des Nations* gazetesinde M. Robert L. Bandouy imzasıyla Türkiye'de Mûsiki İnkılâbına dair bir yazı yayınlanmıştır. Gazetenin büyük bir sevinçle bahsettiği bu yazı "bazı Avrupalıların şimali Afrika'da, Suriye'de veya müstemlekeler sergisinde dinlemiş oldukları incesaza" dair gözlemlerine dayanmaktadır. Dinleyicilere göre bu müzik sanat bakımından hiçbir değeri haiz olmadığı gibi Türk ruhunu aksettirmekten uzak, iptidai ve Bizans artığı bir müziktir. Haberde aşağılanan müzik aslında Türk müziğinin de içinde olduğu büyük makam müziği ailesine mensuptur. Batılı gözlemci aslında Batı dışındaki makam temelli bütün müzik geleneklerini aşağılamaktadır. Ancak gazete bunu üzerine alınmaz, çünkü Batılı yazara göre Türkler Atatürk sayesinde bu "iptidai ve Bizans artığı" müzikten kurtulmakta, "mütekâmil Garp musikisini" benimsemektedir. Böylelikle gazete Batı müziğini benimsemek gibi milliyetçi bir tutumla uyuşması çok zor olan bir karardan bir milli gurur hissesi çıkartmaktadır. Bu ise bizi Kemalizmin oryantalizmle Türkçülük arasında kurduğu kendine özgü senteze getirmektedir.

TÜRKÇÜ ORYANTALİZM: MÜZİKTE AVRUPA MERKEZLİ KÜLTÜREL ÖZCÜLÜK

Gökalp'e göre Osmanlı müziği Türklükle alakasız yabancı bir medeniyetin müziğidir. Dolayısıyla saf, hakiki Türk müziğini bulmak için bu yabancı medeniyetle hiç temas etmemiş olan Anadolu köylerine gitmek

¹⁰ Falih Rıfkı Atay: "Medrese ve mektep nasıl yan yana yaşayamaz idi ise, Şark ve Garp musikilerinin birlikte yürümelerine imkân yoktu...büyük inkılâbın ruhumuzdaki akislerini musiki ile resimle, heykelle, şiir ve mimari ile dışarı vermezsek, onun içimizde yaşamakta olduğuna nasıl güvenebiliriz" (*Hakimiyet-i Milliye*, 3 Kasım 1934. Şevket Rado: "Garbın romanı, tiyatrosu, mimarlığı, resmi bize şimdiden yabancı gelmiyor; musikisi ne zamana kadar yabancı gelecek?", (*Akşam*, 5 Aralık 1945).

gerekir. Anadolu türküleri milli harsımızın, Batı müziği de yeni medeniyetimizin müziği olduğuna göre bu ikisi arasında bir uyumsuzluk olmaması gerekir. Uyumsuzluk “hakiki” Türk müziğiyle Osmanlı müziği arasındadır. Gökalp’in çerçevesine bağlı kalan Cumhuriyet elitleri bu şemaya göre Türk müziğini yeni baştan tanımlamışlardır. Artık müzikte Türklüğün ölçüsü Osmanlı müziğiyle temas etmemiş olmak ve Batı müziğine uyum gösterebilmektir. Batının Şark müziği konusundaki olumsuz yargılarını içselleştiren cumhuriyetçi elitler Türk müziğini bundan muaf tutmak için Şark müziğiyle her tür ilişkiyi reddetmişlerdir. Örneğin 1930’lu yıllarda Mısır’daki meşhur Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi’ne davet edilen Türk konservatuarı, “biz Şark musikiyle meşgul değiliz” diyerek daveti kesin bir dille reddetmiştir (*Cumhuriyet*, 14 Nisan 1932). Bu dönemde Şarkla ilişkilendirilmek adeta Türklüğe yönelik bir hakaret sayılmaktadır.

Yeni Türk müziği tanımı öyle trajikomik sonuçlara yol açmıştır ki alaturka-alafranga tartışmasında, alafrangacılar “milli musikinin” yaratıcıları olarak gösterilirken alaturkacılar adeta yabancı bir müziğin temsilcisi haline gelmiştir. Alaturka sözcüğünün geçirdiği dönüşüm bu oryantalistleşme süreciyle Türkçülük arasındaki ilişkiyi aydınlatan bir örnektir. “Alla turca”, aslında başlangıçta, bugünkü anlamının tersine Batı müziğindeki Türk etkisini ifade eden olumlu bir sözcüktü. Mızıka’yı Hümayun döneminde yabancı şef ve çalgıcılar aracılığıyla Türkçe’ye giren sözcük, önce ilk anlam kaymasına uğrayarak Osmanlı etkisindeki Batı müziği eserlerini değil gerçek Osmanlı müziğini ifade eder hale geldi, daha sonra pejoratif bir anlama büründürülerek Şark beğenisine karşı antipatinin ifadesi oluverdi (O’Connell, 2005: 178). Toplumsal yaşamda “ilkel, kaba, rüküş” olmakla özdeşleştirilen alaturkalık, müzik yaşamındaysa “sınırlı bir yetenek ve birikime sahip, kötü eğitim almış, kötü giyinen, iyi hazırlık yapmamış, alt seviyede bir müzisyeni” (181) tarif etmek için kullanılmaya başlandı. Bu süreç içinde Alaturka’yla Türklük arasındaki bağlantı koparıldı ve alaturka Türklüğün istenmeyen Doğulu ve Osmanlı yanlarını temsil etmeye başladı. Bir başka deyişle içine girilmek istenen Batı medeniyetiyle uyumsuz bütün değerler “alaturkalık” başlığı altında ötekileştirildi. Böylelikle “alaturka” Batı karşısında bir kimlik ifadesi olmaktan çıktı, tersine Batının aynasındaki kendi

çarpık görüntümüz haline geldi. Türklüğün bu olumsuz imajdan kurtarılması için de “alaturkalığından” arındırılmış bir Türklük icat edildi.

Müzik tartışmaları sırasında “Frenk usulüne” göre bestelenmiş “alafranga” eserler “milli musiki” olarak adlandırılırken, “Türk usulüne” göre bestelenen “alaturka” eserlerin Bizans artığı, gayri-milli bir müzik olarak görülmesi elbette ki bütün tarafların kafasını karıştırmış olmalıdır. Nitekim Peyami Safa rejimin sözcüsü *Ulus* gazetesinde bu kafa karışıklığını şu şekilde düzeltmeye çalışacaktır: “Alaturkacılarımızın en büyük hatası alaturkayı Türk sanmalarıdır... makam tekniktir ve tekniğin milletlerarası bir ifade haysiyeti olmak lazım gelir. Alaturka makamlar bu haysiyetten mahrumdurlar.” (Ulus, 28 Aralık 1946). Aka Gündüz’e göre “udu paramparça etmek... enkazını berbat, menfur defin içine koyup müstevli düşman gibi hudutlarımızdan kapı dışarı atmak” gerekir. Çünkü ud çalan milletlerin milli marşı olamaz. (*Hakimiyet-i Milliye*, 24 Şubat 1929’dan aktaran Tüfekçioğlu, 1992). Bizzat Atatürk 1930 yılında meşhur biyografi yazarı Emile Ludwig’e verdiği röportajda alaturkanın Türklükle ilgisi olmayıp Bizans müziği olduğunu, gerçek Türk müziğinin Anadolu köylerinde dinleneceğini belirtmiştir. Aynı dönemde etnik milliyetçiliğe de başvurulmuş, hatta Milli Eğitim Bakanlığı’nın Türk Kültürü dairesinin başındaki Namık İsmail gibi üst düzey resmi görevliler bile etnik Türk olmayan (bilhassa gayri-müslim) icracı ve bestecileri örnek göstererek alaturkanın Türk müziği sayılamayacağı iddia etmişlerdir (Rauf Yekta, 1926: 2).

Klasik Türk müziği söz konusu olduğunda bu kadar dışlayıcı olan Türklük tanımı Batı müziği söz konusu olduğunda ifrat derecesinde kapsayıcı bir hal alır. Öyle ki Batı müziğinin kaynağının aslında Türkler olduğunu iddia eden fantastik görüşler bile ortaya çıkar. Ali Rıfat Çağatay radyoda alaturkanın yasaklandığı günlerde *Mûsiki İnkılâbı*’nı haklı göstermek için Batı müziğinin eski Türk müziğine dayandığını ileri sürer (*Akşam*, 8 Kasım 1934). Batılılar gamı, dolayısıyla tonal sistemi “Hitit Türklerinden” almışlardır. Dolayısıyla Batı müziğini benimseyen Türkler aslında özlerine dönmüş olmaktadır. Tanburi Cemil Bey’in oğlu Mesut Cemil Bey bile Batı müziğinde kullanılan keman ve saksofon gibi çalgıların Orta Asya kökenli eski Türk çalgıları olduğunu söyleyerek bu atmosfere uyum sağlamıştır (*Akşam*, 26 Mart 1936).

Ahmet Adnan Saygun tarafından gündeme getirilen pentatonizm tezi, bu görüşün daha akademik bir çerçevede dile getirilmiş halidir. Buna göre Türklerin pentatonik ezgileri, en eski çağlarda Orta Asya'dan bütün dünyaya yayılmıştır. Pentatonik müziğin Orta Asya'dan bütün dünyaya ve Anadolu'ya yayıldığı görüşü Saygun'un yanı sıra Mahmut Ragıp Gazimihal, Reşit Tanrıkuş ve İzzettin Tuğrul Nişbay gibi önemli isimler tarafından da savunulmuştur (Balkılıç, 2009: 133). Bilhassa Orta Avrupa'nın çoksesli müziğinde pentatonik ezgilere çok rastlandığından hareketle eski Türk müziğinin Batının çoksesli müziğine kaynaklık etmiş olabileceği ileri sürülmüştür. Nitekim uzun yıllar devletin Türk halk müziği politikalarına yön veren Muzaffer Sarısözen pentatonik Türk halk müziğinin çoksesliliğin en ilkel şekli olduğunu, dolayısıyla "bugün hayran olduğumuz çoksesli Avrupa müziğinin başlangıcında büyük hissemiz" olduğunu ileri sürecektir (143). Derleme gezilerine çıkanlar bu tez doğrultusunda pentatonik ezgiler aramışlar, bu ezgileri bulamadıkları yerlerde Türk müziğinin saflığının bozulduğunu düşünmüşlerdir. Vahit Lütfi Salcı ise aynı görüşü Bektaşî müziğine uygulamış. İstanbul'daki "bozulmuş" Bektaşî müziğinin aksine, Anadolu'daki gizli Bektaşî müziğinin Osmanlı müziğiyle hiç temas etmediği için çoksesli unsurlar içerdiğini iddia etmiştir. Anadolu'da gizli ayinlerde icra edilen bu nefeslerdeki polifoniye işaret eden alametler ve hakikatler müziğimizi "tekselilik suçu"ndan kurtarmaktadır. Bu nefeslerde "kadinlaşmış ve uyuşmuş nağmeler... "Araba ve Arap dinine ait şeyler" bulunmaz, bunların hepsi "canlı ve öz Türk ruhunun ürünleri"dir, "tamamıyla Türk'türler" ve "bugünün umumi tekniğine", yani Batı müziğine uygundur." (1940: 24-25, 39). Türklüğün özü Batıyla uyum olarak tanımlanınca, Batıyla uyumsuz olan her şey ("çeyrek sesler", makam) "yabancı" Osmanlı medeniyetinin "bozucu" etkisiyle açıklanacaktır. Bu durumda Batı müzik sistemi içinde bir milli müzik yaratmak Türklüğün özüne dönmesi anlamını kazanır. Bunun önündeki tek engel de içindeki Şark kökenli Osmanlı unsurlarıdır. Sonuçta gerek Kemalizm'in "milli musiki" görüşü, gerekse çoksesliliğe yatkın ve "saf Türk" pentatonik ezgiler ve Gizli Bektaşî nefesleri arayışları, öz-oryantalist paradigma içinde Batıyla uyumlu bir kültürel öz icat etme çabalarının mükemmel bir örneğidir.

SONUÇ

Kemalist oryantalizmin en belirgin ve özgün görünümlerinden biri müzik alanında karşımıza çıkar. Kemalizm oryantalizmin Şark müziği hakkındaki yargılarını içselleştirirken, icat ettiği Batıyla uyumlu saf Türk müziğini bundan muaf tutmuş, daha doğrusu bu olumsuz yargıların tümünü Türklüğün dışına sürdüğü Osmanlı müziğine yansıtmıştır. Cumhuriyet'in Şark müziği hakkındaki görüşü tamamen Batılı oryantalizmin içselleştirilmesine dayansa da ona indirgenemez. Kemalizm'in milliyetçi doğası Batılılaşma yönündeki tüm çabalara milliyetçi bir içerik yüklemiş, aynı zamanda Türklüğün Batılı oryantalizmin olumsuz yargılarından muaf tutulmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla Şark müziği ötekileştirilirken Türk müziğiyle Şarklılık arasında en küçük bir ilişki kurulmasına bile izin verilmemiştir. Resmi müzik görüşünü içselleştirilmiş, açık ve gizli oryantalizm biçimlerine dayanarak oluşturan Kemalist elitler, Batı merkezli bir kültürel öz tarifi üzerinden bu görüşe Türkçü bir içerik kazandırmayı başarmışlardır. Bu yeni müzik görüşünün bilhassa merkezdeki Batıcı-Türkçü elit üzerinde son derece etkili olduğunu, toplumu dönüştürmek konusundaysa beklenen başarıyı kaydedemediğini söylemeliyiz.

Şark'la ilişkili her şeyin nesnel olarak işaret ettikleri anlamlardan koparak, illiklikle, basitlikle, ciddiyetsizlikle, özensizlikle özdeşleştirilmesi Osmanlı müziğini savunanların da kendilerini Şark'la ilişkilendirmekten ısrarla kaçınmalarına yol açmıştır. Bugünkü modern Türk müziği nazariyatının mimarlarından meşhur müzikolog Sadettin Arel'in ve onun yolundan giden Yılmaz Öztuna ve Nevzat Atlığ gibi isimlerin "alaturka" sözcüğüne karşı alerjileri ve Şark musikisi tabirinden özenle uzak durmaları bu tutumu örnekler. Aynı Arel klasik Türk müziğinin Türklüğünü ve Batıyla uyumlu olduğunu kanıtlamak için resmi söyleme karşı canhıraş bir mücadele vermiştir. Ancak bu mücadele kimi zaman Kemalist Oryantalizm'in Batı karşısındaki iki uçlu tutumunu anımsatır. Tıpkı Kemalizmin Oryantalist söylemin Doğu hakkındaki olumsuz yargılarını Türklük dışındaki Doğu halklarına yansıtması gibi, Osmanlı-Türk müziği çevreleri içindeki "klasisist" akım da kendi içinde bir "iç öteki" yaratarak onu oryantelize etmiştir. İstenmeyen "alaturka" özelliklerin günah keçisi kimi zaman "piyasacılar" veya "meyhane müzisyenleri", kimi zaman "alaturkacılar", "eski kafalı üstatlar" veya

“tekke müzisyenleri” olmaktadır. “Alaturkalıkla” özdeşleştirilen diğer Türk müziği türleri karşısında hiyerarşik bir üstünlüğe sahip bir “klasik” Türk müziği icat edilmesi, bu açıdan resmi söyleme verilen gizli bir destek ve Kemalist oryantolizmin farklı bir bağlamda yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Bu ise başka bir makalenin konusudur.∇

KAYNAKLAR

- AĞAOĞLU, Ahmed (2012). *Üç Medeniyet*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AHISKA, Meltem (2010). *Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*, London: I.B.Tauris.
- AKSOY, Bülent (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan.
- AKSOY, Bülent (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan.
- AREL, H. Sadettin (1990). *Türk Musikisi Kimindir?* Ankara: Kültür Bakanlığı.
- ARLI, Alim (2009). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin*, İstanbul: Küre.
- ATATÜRK, Mustafa Kemal (1989). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1934). *Sanat*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- BEZCİ, Bünyamin-ÇİFTÇİ, Yusuf (2012). “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)*, VII/1, s. 139-166.
- ÇAĞATAY, Ali Rifat (1934), “Garp Musikisinin Esası Eski Türk Musikisidir”, *Akşam*, 8 Teşrinisani 1934.
- ÇİĞDEM, Ahmet (2007). “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Cilt III, Modernleşme ve Batıcılık*, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim.
- ELDEM, Ethem (2010). “Ottoman and Turkish Orientalism”, *Architectural Design*, Cilt LXXX, Sayı 1, Ocak-Şubat.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1931). “Umumi Musiki Bilgileri”, *Milli Mecmua*, sayı 124-5, 1 Mart, s. 149-151.
- GÖKALP, Ziya (1923 a). “Bedii Türkçülük”, *Yeni Mecmua*, sayı 83, 30 Ağustos.
- GÖKALP, Ziya (1923 b). *Türkçülüğün Esasları*, Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002). “İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”, *Doğu Batı*, sayı: 20, s. 159-188.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2010). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi I Kavramlar-Kuramlar-Kurumlar*. İstanbul: Agora.

- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2012). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi II 1920-1960*. İstanbul: Agora.
- KANAR, Yüksel (2006). *Batının Doğusu Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi*, İstanbul: Kitabevi.
- KARAMAN, Bahattin-TEBİŞ, Cansevil (2012). *Halil Bedii Yönetken'den Seçme Musiki Makaleleri-Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- LEWİS, Bernard (1968). *The Emergence of Modern Turkey*, London: Oxford University Press.
- MARDİN, Şerif (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MIDDLETON, Richard (2000). "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other", *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh, University of California Press.
- NETTL, Bruno (1983). "The Universal Language", *The Study of Ethnomusicology Twenty Nine Issues and Concepts*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.
- NETTL, Bruno (1986). "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, Cilt LVIII.
- O'CONNEL, John Morgan (2005). "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse", *Ethnomusicology*, Cilt XLIX, Sayı 2.
- ORANSAY, Gültekin (1985). *Atatürk ve Küğ-Belgeler ve Veriler*, İzmir: Küğ Yay.
- RAUF YEKTA (1926). "Nâmık İsmail Bey'e Cevap", *Vakit*, 9 Ekim 1926.
- SACHS, Carl (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: MEB.
- SAİD, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SAFA, Peyami (2010). *Türk İnkılabına Bakışlar*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- SALCI, Vahit Lütfi (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri*, İstanbul: Numune Matbaası.
- SAY, Ahmet (1997). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SHINER, Larry (2001). *Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press.
- TANRIKORUR, Cinuçen (1989). "Alaturka", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt II, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre IV, Cilt 25, İçtima 4, 1 Kasım 1934.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre VII, Cilt 20, İçtima 3, 19 Aralık 1945.

- TEKELİOĞLU, Orhan (1996). "The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music", *Middle Eastern Studies*, Cilt XXXII, Sayı 2, 1996.
- TEL, Mesut Cemil (1936). "Keman Saksofon Türk Çalgılarıdır", *Akşam*, 26 Mart.
- TÜFEKÇİOĞLU, Hayati (1992). "Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını (Hakimiyet-i Milliyet 1.12.1928-31.12.1929)" *Sosyoloji Dergisi*, 3. dizi 3. Sayı.
- ÜNER, Ayşe Melda (2006). *Roman ve Musiki: Tanzimat ve Serveti Fünun Romanında Musiki Teması*, İstanbul: Simurg.
- YAVUZ, Hilmi (2009). *Alafrangalığın Tarihi Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*, İstanbul: Timaş.

