

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLAR ARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLAR ARASI İLİŞKİLER YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MİLLİ KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA ERKEN CUMHURİYET
DÖNEMİ MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARININ
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**SEMA KESKİN
07716102**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. FAHRİYE DİNÇER KOÇAK**

**İSTANBUL
2011**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİİMİ VE ULUSLAR ARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM DALI
SİYASET BİLİİMİ VE ULUSLAR ARASI İLİŞKİLER YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MİLLİ KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA ERKEN CUMHURİYET
DÖNEMİ MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARININ
DEĞERLENDİRİLMESİ

SEMA KESKİN
07716102

Tez Enstitüye Verildiği Tarih: 17 Ocak 2011
Tezin Savunulduğu Tarih: 14 Şubat 2011

Tez Oy birliği / Qy. celdiği ile başarılı bulunmuştur.

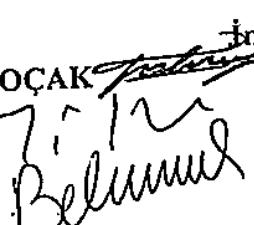
Unvan, Ad Soyad

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Fahriye DİNÇER KOÇAK

Jury Üyeleri: Doç. Dr. Cengiz ÇAĞLA

Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU

İmza



İSTANBUL
ŞUBAT 2011

ÖZ

MİLLİ KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Sema Keskin

Ocak, 2011

İmparatorluktan ulus devlete geçiş sürecini ifade eden Erken Cumhuriyet Dönemi, birçok süreç üzerinden analiz edilebilir. Bu süreçlerden en önemlisi olarak ifade edebileceğimiz ulus inşası, bünyesinde pek çok farklı bileşeni barındıran bir süreçe denk gelmektedir. Bu tez, ulus inşa süreci içerisinde kültür politikalarının bir ayağını ifade eden müziğin eğitim politikaları üzerine odaklanmaktadır. Bir taraftan inşa edilen milli kültürel kimliğin, diğer taraftan tüm ülkede yaygınlaştırılması, benimsetilmesi ve geliştirilmesi dönemin müzik eğitim politikalarının ana amacını ifade etmektedir. Bu süreçte mevcut eğitim ve öğretim kurumları yaşıdıkları çeşitli değişim ve dönüşümlerle dahil edilirken, birçok yeni kurum ve kuruluş da eklenmiştir. Bu nedenle tezde, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikaları değerlendirilirken, örgün eğitim kurumları olarak ifade ettiğimiz okulların yanında, genel eğitim kurumları olarak değerlendirdiğimiz kurum ve kuruluşlar da kapsama dahil edilmiştir. Bu değerlendirişte, dönemin müzik ders kitapları ve genel eğitim kurumları olarak nitelendirdiğimiz Halkevlerinin, Radyonun ve Köy Enstitüleri'nin çıkarttığı dergiler eleştirel ve karşılaştırmalı bir analize tabi tutulmuş, dönemin müzik eğitim politikalarının temelinde modern ve milli bir kültürel kimliğin tüm ülkede tesisinin amaçlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu amacın dönemin müzik eğitimi açısından görünürlüğü ise, milli müzik olarak halk müziğinin, modern müzik olarak da Batı müziğinin benimsenmesi olmuştur. Modern ve milli müziğin bu iki müziğin sentezi üzerinden inşa edileceği düşüncesinin, incelediğimiz dönem içeresine yansması ise, 1940'lara kadar ülkede ağırlıklı olarak Batı müziği temelli bir eğitimin, 1940 sonrası dönemde halk müziği ağırlıklı bir müzik eğitiminin yürütülmesine neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Kültürel Kimlik, Müzik Eğitimi, Modernleşme, Milliyetçilik

ABSTRACT

EVALUATION OF MUSIC EDUCATION POLICIES IN THE CONTEXT OF NATIONAL-CULTURAL IDENTITY IN THE EARLY REPUBLICAN PERIOD

Sema Keskin
January, 2011

The Early Republican Period which signifies the transition process from the empire into the nation-state can be analysed over different aspects. Nation building, one of the most important processes, occurs in a process which has different components. This thesis focuses on the music education which is a part of culturel politics in the nation-building process. The main aim of that era's music education was on one hand to develop a national identity and on the other to persuade it. While the present instruction and education institutions have been included into the process with their transformations, many other new foundations have been developed, too. Taking this into consideration, when we evaluate music education policies of the Early Republican Period, we also study general education institutions besides formal schools. In this evaluation schoolbooks of that era and the magazines published by People's Houses, Radio and Village Institutes have been analysed in a comparative and critical way, and it has been seen that the basic principle of that era's music education policies was to establish a modern identity through the whole country. We observe that folk music was chosen as the national and western music as the modern one in the music education. It is mainly observed that modern and national music were synthesized in a way that till 1940's music education was based on Western music, whereas after 1940's it focused on folk music.

Keywords: Early Republican Period, Cultural Identity, Music Education, Modernization, Nationalism

ÖNSÖZ

Öncelikle tezin her bölümünü titizlikle okuyan, sorduğu sorularla ufkumu açan, düşen motivasyonumu yukarıya çıkartan, gerçekçi eleştirileriyle kendimi sorgulamamı sağlayan, en önemlisi samimiyetiyle süreci kolaylaştıran danışmanım Yrd. Doç. Dr. Fahriye Dinçer Koçak'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Ailem; masa başının yoruculuğundan beni kurtarma çözümleri üreten, tez süreci boyunca planlarına göre planlarını yapan, olmazsa olmaz insanlara ne kadar teşekkür etsem azdır. Annem, Sadiye Keskin'in şu süreçte ki yerini tarif bile edemem. İyi dilek ve dualarını bir an bile olsun esirgemeyen biricik ananeme de sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ve eşim Bora Törün, her şey için ne kadar teşekkür etsem az gibi geliyor. Ayrı geçirdiğimiz saatlerin bir gün mutlaka telafi edilebileceği telkiniley hep yanında olduğun için, en önemlisi de bir an bile olsun bana olan güvenini kaybetmediğin için sonsuz teşekkürler. Seda, Seher, Neslihan ve minik Ege'm sıkıntılarımı paylaşan insanlar olarak hep yanındaydılar. Hepinize sonsuz teşekkürler.

İstanbul; Ocak, 2011
Sema Keskin

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR.....	viii
1.GİRİŞ	1
1.1 Ulus- Devlet İnşası, Modernleşme ve Milliyetçilik	4
1.2 Kültürel Kimlik ve Müzik.....	14
1.3 Kültürel Kimlik ve Eğitim	24
1.4 Çalışmanın Planı, Yöntemi ve Kaynakları.....	30
2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARININ TEMELLERİ	34
2.1 Osmanlı Dönemi'nin Müzik Eğitim Anlayışı	34
2.2 Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batı Müziği ve Eğitimi	41
2.3 Cumhuriyet'in Düşünce Temelleri.....	49
2.3.1 Otuzlarda Türk Milliyetçiliğin Özcu Tezahürü: Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi	52
2.3.2 Kültürel Milliyetçilik: Kültür Birliği	63
2.3.3 Dönemin Halkçılık Algısı: Halka Doğru	67
3. 1930'LU YILLARDA MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARI	71
3.1 Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikalarının Değerlendirilmesi	71
3.2 Müzik Eğitim Politikalarında Örgün Müzik Eğitimi	78
3.2.1 Okullarda Müzik Dersinin Yeri	84
3.2.2 Ders Kitaplarında Milli Kimliğin Tahsisi	89
3.2.3 Ders Kitaplarında İdeolojik Alt Yapının Temalar Üzerinden Değerlendirilişi.....	96
3.2.3.1 Marşlar ve Bestecileri	98
3.2.3.2 Militarizm Ve Vatan Sevgisi.....	103
3.2.3.3 Köy Ve Köycülük Teması.....	109
3.3 Genel Müzik Eğitimi.....	111
3.3.1 Halkevlerinin Misyonu.....	112
3.3.1.1 Türk Ocaklarından Halkevlerine Geçiş Aşaması: Özgünlük İddiasının Tartışılması.....	112
3.3.1.2 Halkevlerinde Müzik ve Müzik Eğitimi: Müzik Terbiyesi.....	117
3.3.1.3 Teoriden Pratiğe Yansımalar.....	126

3.3.2 Halkın Sesi: Radyonun Müzik Eğitimindeki Rolü	131
4. HALK MÜZİĞİ TEMELLİ MÜZİK EĞİTİMİ: 1940'LI YILLAR	138
4.1 Dönemin Eğitim Anlayışına Kısa Bir Bakış	143
4.2 Hasan Ali Yücel Dönemi Eğitim ve Kültür Politikaları	148
4.2.1 1940'larda Milli Kimlik Algısı ve Halk Müziği	152
4.2.2 Köy Enstitülerinin Kuruluş Amaçları	159
4.2.3 Köy Enstitüleri’nde Müzik Eğitimi.....	164
4.3 Halkevlerinde Yaşanan Değişim ve Dönüşüm	171
4.3.1 Halkevlerinin Performans Değerlendirilişi	179
4.4 Bir Eğitim Kurumu: Radyo ve Değişen Konumu	186
5. SONUÇ.....	192
KAYNAKÇA	197
ÖZGEÇMİŞ.....	216

KISALTMALAR

CHF : Cumhuriyet Halk Fırkası

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

M.E.S.D : Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Milli Eğitim Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri

TC : Türkiye Cumhuriyeti

TTAŞ : Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi

TTTC : Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti

1.GİRİŞ

Basit gibi görünen, ancak kolay yanıtlanabilirliği aynı ölçüde aldatıcı olan sorular vardır. Bunlar aynı zamanda sorulmadığında bilinen, sorulduğunda ise bilinmeyen sorulardır¹. Aslında bir sorunun bilinip bilinmediği sorunun sorulmaya veya düşünülmeye başlandığı an sorgulanan bir durumdur. Müzik de² genellikle herkesin bir tanıma veya yorumu sahip olduğu veya olabileceği düşünülen bir kavramdır. Ancak ‘ne’ sorusu sorulduğunda yani ‘müzik nedir?’ ya da tersten ifade edersek, ‘müzik ne değildir?’ sorularının yanıtlanması bir tanımlama ihtiyacını doğuracaktır. “Müzikten söz etmenin en kolay yolu onun anlamına yönelik göndermelerdir. Bilimsel açıdan ise, ona yüklenen anlamın ne olduğundan çok, nasıl yükleniği, içkinleştirildiği sorunsalı irdelemekle açıklanmaya çalışılır”³. Bizim bu tez ile yapmaya amaçladığımız da müziğin, müzikoloji veya diğer disiplinler içerisindeki anlamının ne olduğunu sorgulamak değildir. Yapmayı amaçladığımız şey, müziğe nasıl ve kimler tarafından hangi amaç doğrultusunda ne tür bir anlam yükleniği daha doğrusu dönemsel olarak nasıl bir tanımlamaya tabi tutulduğunu, bunun nasıl içselleştirildiği ve hangi araçların sürece dâhil edildiği sorularına cevap aramaktır. Çalışma dönemi olarak Erken Cumhuriyet Dönemi’nin seçilme nedeni ise; imparatorluktan ulus devlete geçiş sürecini de kapsayan bu dönemin aynı zamanda ulus inşa sürecini de bünyesinde barındırmasıdır.

Ulusun inşa sürecinde önemli bir bileşen olarak karşımıza çıkan kültür, Cumhuriyet Dönemi için, milleti ortak duygular, beğeni ve zevk ekseninde bir arada tutan bağlardan biri, hatta en önemlisi olarak değerlendirilmiştir. Ancak kültürün taşıdığı ve/veya taşımı gereken nitelikler bir tarafta ulusal yani milli değerlere yaslanacaktı, diğer taraftan da modern olanı referans alacaktı. Bir taraftan Batı’yı ve Batı’nın değerlerini

¹ Ayhan Erol, **Müzik Üzerine Düşünmek** (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009), 11.

² Aslında her kavram için bu tarz bir düşünme perspektifi oluşturulabilir. ‘ne’ sorusunun sorulması ile başlayan süreç, yanıt olarak bir tanımlama getiriyorsa, artık kendi anlam dünyamızda o kavramı tanımlamış veya zaten tanımlanmış olan şekli alarak, kendimize ait hale getiririz. O zaman da karşımıza tanımlamanın nereden, kim tarafından ve ne zaman yapıldığı şeklinde sorularla boğuşmaya başlar ve aitliğimiz ve kavramın bize aitliğini sorgularız. Aslında bütün bu süreç bir tanımlama ihtiyacımıza tanımlama hakkı verdigimizde başlar.

³ Nicholas Cook, **Müziğin ABC’si**, çev. Turan Doğan (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999), 9.

örnek alan, diğer taraftan bu değerlere ve hedefe “ulusal kökenlere” sahip çıkarak, bunları kaybetmeden ulaşabileceğini düşünen dönemin zihin yapısı, modern ve milli olan tartışması üzerinden bir kültür icat etmiştir. İcat kelimesi bir şeyin yaratılması veya var olmayan bir şeyin var edilmesi anlamında kullanılmamaktadır. İcat kelimesinden kastımız, mevcut kültürün bazı yanları unutturulurken, diğer bazı yanların hatırlanarak sahiplenilmesi ve değiştirilerek uygun bir forma sokulmasıdır. Bu hatırlanışın ve kurgulanışın, var olan malzeme üzerinde yürütülen bir işleme süreci olduğunu ifade etmeliyiz⁴.

Milli kültürün icadında Batı, bir taraftan ilerlemenin, modernleşmenin, Batılılaşmanın, dönemin jargonlarıyla ifade edersek, “muasırlaşmanın”, “muasır medeniyet seviyesine çıkışmanın”, hatta “muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkışmanın” temel yolu olarak görülrken, diğer taraftan ulusal kökten ve milli olandan uzaklaşmanın tehlikelerini taşıyan bir anlam dünyası yaratmıştır. Milli bir kültürel kimliğin icadında yaşanan birbiriyle çelişkili ancak, iç içe geçmiş bu süreçlerin anlamı, bir yandan Batı'yı model alırken, diğer yandan da saf bir taklitçilik endişesi ile modernliğe karşı mesafeli davranışmanın ya da modernliğin tarihsel kökenlerini eski Türk boyalarına kadar geri götürme çabalarının yarattığı gerilimdir. Bu gerilimin tezahürü olarak karşımıza halk kültürünün ulusal kültürün temsilcisi olarak sahiplenilmesi çıkar ki, bu sahiplenme halk kültürünün olduğu gibi değil, olması gereken gibi yani milli ve modern kültür idealini gerçekleştirebilecek düzeyde yeniden düzenlenmesini ve işlenmesini gerektiren bir süreci doğuracaktır. Bir taraftan kültürel köklerin korunma arzusu, diğer taraftan “muasırlaşma” arzusu bu sürecin yönünü belirleyecektir.

Sanatsal bir ifade aracı olarak duyu ve coşkuların seferber edilmesi açısından ‘kollektif’ olma özelliği en belirgin olan, dolayısıyla modern ve ulusal bir kültürel kimlik yaratmada başat rol oynamış olan müzik, bu dönem içerisinde birçok tartışmanın konusu olmuştur. Modern ve milli bir kültürel kimliğin bileşeni olarak tanımlanan müziğin de modern ve milli olması gereği düşüncesi Cumhuriyet Dönemi’nde, devletin bu alana müdahalelerinin temel nedeni ve dayanağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müdahale ulusal olana, modern kabul edilen değerlerin yüklenmesi, böylece modern milli kimliğin en önemli bileşenlerinden biri olan

⁴ Eric Hobsbawm, Terence Ranger, **Geleneğin İcadı**, çev. Mehmet Murat Şahin (İstanbul: Agora Kitapları, 2006), 6.

modern milli müziğin yaratılmasını amaçlayan bir müdahaledir. Bu birleşimin modern olarak ifade edilen tarafına Batı müziği ve tekniği yerleştirilirken, ulusal olarak ifade edilen tarafına da halk müziği yerleştirilecektir. Böylece hem muasır medeniyet seviyesine ulaşılacak, hem de kendi, öz müziğimizden vazgeçilmemiş olacaktır. Bu dönemde inşa edilmeye çalışılan milli müziğin Batı müziği ve tekniği ile işlenmiş yani armonize edilmiş halk müziğinden doğacığı görüşü dönemin müzik eğitim politikalarının temelini oluşturmuştur. Ancak teoride kurulan bu denklemin uygulamada nasıl bir görüntü arz ettiği önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Teorinin pratiğe dökülmesi süreci tez içinde 1940'a kadarki süreç ve 1940 ve sonrası dönem olarak iki bölüm altında incelenmiştir. Bu dönemselleştirmenin nedeni Erken Cumhuriyet Dönemi gibi çok da kısa olmayan bir dönemin tek bir dönem üzerinden incelenmesinin zorluğudur. Bu dönemselleştirmenin tez için taşıdığı önem ise, Cumhuriyet'in kuruluşundan 1940'a kadarki süreçte halk müziği-Batı müziği denkleminin Batı müziği lehine işletilmiş olmasına rağmen, 1940'dan itibaren gerek kurumsal düzenlemelerle, gerekse yönetimsel karar ve uygulamalarla bu denklemin farklı bir görüntü arz etmiş olmasıdır. Tezin yapmaya çalıştığı da müzik özelinde yaşanan bu dönemsel farklılıkların nedenlerine daha geniş bir perspektifle bakarak, dönemsel değişim ve dönüşümlerin bu alana nasıl yansadığını değerlendirmektir. Bu yansımaları üzerinden okuyacağımız müzik eğitim politikaları ise, dönemin eğitim politikaları arasında önemli bir kısmı ifade etmektedir. Milli kültürel kimliğin inşasında önemli bir role sahip olan milli müziğin tüm halka yayılması ve müziksel anlamda halkın eğitilmesi görevlerini üstlenen müzik eğitim kurumları olarak, okulların yanı sıra, daha çok "kitle", "yığın", "halk" ifadeleriyle tanımlanan okul dışı eğitim kurumları da inceleme içine dahil edilmiştir. Böylece Cumhuriyet Dönemi'ne ait okullar ve bu okulların müfredat programları ile ders kitaplarında müziğin nasıl bir konuma sahip olduğu değerlendirilirken, okul yaşı geçmiş yetişkinlerin eğitim ve öğretimini amaçlayan diğer kurumların da bu süreç içerisindeki konumları değerlendirilmiştir.

1940'a kadarki süreçte özellikle Halkevleri ile görünürlük kazanan yetişkin eğitimi konusu, 1940'dan itibaren yeni düzenleme ve kararlarla tüm ülkede işletilmeye çalışılmış ve karşımıza Köy Enstitülerini çıkartmıştır. Ancak bu yeniliğin 1940 sonrası şeklinde bir dönemselleştirmenin tek nedeni olmadığını belirtmeliyiz. Çünkü 1940'a kadarki süreçte faaliyette bulunan müzik eğitim kurum ve kuruluşları bu

dönemden itibaren gerek dünyada, gerekse iç politikada yaşanan değişimler nedeniyle çeşitli değişimler ve dönüşümler yaşamıştır. Bu dönemselleştirme ile bir taraftan yeni açılan kurum ve kuruluşlar değerlendirilirken, daha önceden mevcut olan kurum ve kuruluşların yaşadığı değişim ve dönüşüm değerlendirilmeye çalışılmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sonlandığı yıllar olarak karşımıza çıkan 1940'lı yılların, değişim ve dönüşüm yılları olarak değerlendirilişinde gerek milliyetçilik, gerekse millet tanımlamaları üzerindeki algının dünyada geçirdiği değişim ve dönüşümlerin etkisinin yanında, ulus devletin kuruluşuyla devreye konulan politikaların esnemesinin rolü yadsınamaz. Bu bağlamda 1940'lı yıllarla birlikte kültürel alanda yaşanan esnemelerin varlığından söz edilebileceğini düşünmekteyiz. Ancak tezde, yaşanan bu esnemeler, değişim ve dönüşüm perspektifinde değerlendirilirken, ulus devletin kuruluşundan itibaren var olan ve değişmeden kalan etki ve algılar da değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin ana amacının, ulus devletin vatandaşlarını yetiştirirken, eğitirken hatta terbiye ederken çeşitli kurum ve kuruluşları da devreye sokarak nasıl bir yurttaş profilini tezahür ettiğinin cevabını vermek olarak ifade edebiliriz.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ni bir taraftan ulus devletin kuruluş çabalarını, diğer taraftan ulusun inşa sürecini içine alan bir dönem olarak değerlendirmektedir. Ulus devletin ve ulusun inşasının, millet olma, kültürel kimlik yaratma, vatandaş eğitimi gibi kavramları bünyesinde barındırdığını hatırladığımızda, bazı kavramların literatürde ve Cumhuriyet Türkiye'sinde nasıl bir anlam taşıdığını düşünmektedir. Bu kavramların tartışılması belirtilen soruların belli kavramlar üzerinden cevaplandırılmasına çalışılması çalışmanın merkezinde yer alan konunun daha net anlaşılmamasına hizmet edecektir.

1.1 Ulus- Devlet İnşası, Modernleşme ve Milliyetçilik

Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan değişim ve dönüşümleri müzik eğitim politikaları üzerinden incelediğimiz çalışmamızda; yaşanan süreci değerlendirmek adına döneme hakim olan modernleşme ve milliyetçilik olgu ve anlayışının nasıl bir görüntü çizdiğinin, milliyetçilik ve modernleşme literatürüne önemli tezleriyle nasıl bir bağ kurulabileceğinin tartışılmاسının önemini olduğunu düşünmektedir. Ancak çalışmada milliyetçilik ve modernleşme incelemelerinin kronolojik bir sıralamasının yapılması veya literatürde yer alan tüm görüşlerin ve tezlerin değerlendirilip, çalışma içinde

tartışılması imkansızdır. Çalışmada yapılması uygun görülen, milliyetçilik ve modernleşme olgularının sosyal bilim disiplinleri içindeki çalışmalarda nasıl yer bulduğunun ortaya konulmasından sonra, inceleme konumuz olan döneme yönelik seçilmiş çeşitli tezlerin değerlendirilmesidir. Çalışmada özellikle kullanılması tercih edilmiş teori ve tezlerin seçimi konusunda ise, Osmanlı Devleti’nden yani İmparatorluktan ulus devlete geçiş sürecini ifade eden sürecin, ulus ve ulus devlet inşa sürecini ifade ettiği düşünüldüğünde, milliyetçilik ve modernleşme temalarını ulus inşa süreci perspektifinde ele alan çalışmalara yer verilmiştir. “Çünkü milliyetçik tekbir kuramın bütünüyle açıklanamayacak kadar aşırı çeşitliliğe sahiptir”⁵.

Milliyetçiliğin bir sosyal bilim konusu olarak ele alınması 1920’li yıllara denk düşmektedir. 1940’tan sonraki araştırmalarda ise, milliyetçilik ideolojisinin etkisi altında üretilen ve belirli bir ülke milliyetçiliğinin gelişmesine katkıda bulunmayı amaçlayan ilk dönem eserlerden farklı olarak milliyetçilik, sosyal bilimlerin bir olgusu olarak görülmüş ve ülke milliyetçiliğinden çok daha farklı bir düzeyde, derinlemesine ve karşılaşılmalı bir bakış açısı ile incelenmiştir. Daha sonraki süreçte ise, sömürge imparatorluklarının çözülmesinin de etkisiyle milliyetçilik çalışmalarının arttığını ifade eden Özkırımlı, çalışmaların “farklı etkenlere vurgu yapmakla birlikte milliyetçiliği daha çok modernleşme sürecinin bir parçası ya da ürünü olarak algılamaya” yönelik bir bakış açısına sahip olmaya başladıklarını ifade eder. Bu değişimde 1960’lardan itibaren sosyal bilimlerin birçok alanında etkisi hissedilen modernleşme ekolünün etkisinin ve katkısının olduğunu ifade etmeliyiz⁶.

Özkırımlı, 1950’lerin sonlarında yayınlanan çeşitli çalışmaların⁷, milliyetçilik literatürüne 1960’larda modernist yaklaşımın egemen olacağının habercisi niteliğinde olduğunu ifade eder. Ona göre, bu tarihten itibaren modernist bakış açısı milliyetçilik üzerine çalışan araştırmacıların en fazla rağbet ettiği kuramsal çerçeve haline gelir ve modernistlerin “çalışmalarının ortak paydasını, milletlerin ve milliyetçiliğin modern çağ'a (son birkaç yüzyıla) ait olduğu görüşü” oluşturur. Bu görüşe göre milletler ve milliyetçilik modern çağın bir olgusudur ve kapitalizm, sanayileşme, merkezi devletin kurulması, kentleşme, laikleşme gibi modern süreçlerle ya birlikte ya da onların ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüşün en temel tezi ise, “milliyetçiliğin

⁵ Alain Dieckhoff, Christophe Jaffrelot, **Milliyetçiliği Yeniden Düşünmek**, çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: İletişim Yayımları, 2010), 24.

⁶ Umut Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları** (Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2008), 12.

⁷ Bu çalışmalar, 1953’te Karl Deutsch’un yayınlanan *Nationalism and Social Communication* adlı çalışması diğer ise Elie Kedourie’nin 1960’da yayınlanan *Nationalism* adlı çalışmasıdır.

milletleri yaratması, milletlerin milliyetçiliği değil”dir⁸. Modernistlerin bu temel tezi, milliyetçiliğin ‘ulus-devlet’ oluştuktan sonra milliyetçiliğin devreye girerek, milleti yarattığı temeline dayanmaktadır. Örneğin Karl W. Deutsch, *Nationalism and Social Communication* adlı çalışmasında, milliyetçilik çağında, insanların ‘millet’ kavramı içine özenle yerleştirildiğinden ve bu süreçten sonra ise milletin üyesi haline gelen bu kişilerin davranışlarının sürekli kontrol altında tutuluklarından söz eder. Bu süreç içinde insanların güçlerinin azaldığını, belli uygulama ve komutların istenilen davranışları yaymak için kullanılır hale geldiğini ifade eden Deutsch, bu davranışlara uymanın nedenleri arkasında uygulamaların, formel olarak düzenlenen sosyal düzenlemelerin gücünün, insanların düşüncelerini kontrol altına alınmasının ve milli sembollerin önemini olduğunu ifade eder. Bütün sürecin sosyal veya politik olarak insanların davranışlarını şekillendirmek hatta ‘hizalamak’ için kullandığını ifade eden Deutsch, tüm bunların milliyetçiliğin sosyal görüntüdeki etkileri olduğunu ifade eder. Aslında yazının ifade etmeye çalıştığı süreç, ulus inşa sürecinde –ki bu süreçte kitle iletişim araçlarının çok önemli bir etken olduğunu belirtir– milliyetçiliğin milleti oluştururken nasıl bir birleştirici etkiye sahip olduğunu⁹.

1970’lerin özellikle de 1980’lerin sonları klasik modernleşme kuramı üzerinde ulus inşa süreci konusunda çeşitli tartışmaların ve sorunsalların tartışıldığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ulusun inşa sürecini bir yaratma süreci olarak değerlendiren çalışmalar, “hayal” ve “icat” gibi kavramlar üzerinden bu süreci açıklamaya çalışırlar. Bu görüşe göre, ulus devlet kuruluduktan sonra, güçlü bir milliyetçilikle ulus yaratılır, icat edilir ya da güçlü bir ulus hayal edilir. Bu süreci icat kavramı etrafında tanımlayan kişilerden biri Eric Hobsbawm’dır. Milliyetçiliği, milleti kurma sürecinde ortaya çıkan bir ideoloji olarak tanımlayan Hobsbawm, milliyetçiliği siyasi çıkarlar çerçevesinde değerlendirerek, milletlerin ve milliyetçiliğin bir tür “sosyal mühendislik” faaliyeti olduğunu ifade eder¹⁰. Bu süreçte araştırılması ve değerlendirilmesi gereken en önemli kavramın “icat edilen gelenek” kavramı olduğunu belirten Hobsbawm, törensel ya da sembolik nitelik taşıyan bu geleneklerin, kuralların, alışkanlık ve uygulamaların döneme uygun ve uyumlu olarak tekrar tekrar üretildiklerini belirtir. Milletçiliğin bu üretim sürecinde

⁸ Özkirimli, *age*, 105.

⁹ W. Karl Deutsch, *Nationalism and Social Communication* (Cambridge: M.I. T Press, 1962), 78.

¹⁰ Eric Hobsbawm, *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik* (İstanbul: Ayrıntı Yayıncılığı, 1993), 24.

en çok başvurulan kavram olduğunu belirten Hobsbawm'a göre, modern çağda üretilmelerine rağmen bugünü uygun bir geçmişe bağlayan bu gelenek ve uygulamalar, toplumu oluşturan gruplar arasındaki birlik duygusunu ve dayanışmayı artırmaya yöneliktir ve bilinçli olarak kurgulanmaktadır. Bu kurgunun esas nedeninin toplumsal bütünlüğü sağlamak ve bu sayede "milli topluluk" olmayı sağlamak olarak ifade eder. Bunun için uygulanabilecek üç yol olduğunu belirtir: Yeni kurumlar oluşturmak (festivaller, spor, sendikalar), yeni statü sistemleri ve toplumsallaştırma yöntemleri icat etmek (hiyerarşik eğitim sistemleri ya da kraliyet törenleri) ve gerçek/yapay grupların bütünlüğünü belirleyen ve simgeleyen topluluklar (örneğin millet) yaratmak¹¹. Hobsbawm'a göre özellikle millet yaratma süreci, halkın denetim altına almak için en çok başvurulan ve en önemli aşamayı ifade etmektedir. Gerek millet yaratmanın gerekse geleneğin icat edilişinin kendiliğinden gerçekleşen bir süreç olmadığını ifade eden Hobsbawm, bu sürecin kimi gruplar özellikle de seçkinler tarafından, çıkarları doğrultusunda bilinçli olarak üretildiklerini ifade eder ve ona göre icat edilenler tarihsel açıdan hiç de yeni değildir, sadece üretim süreci yenidir¹².

Millet olmak için nesnel kriterler saptama ya da belirli gruplar 'milletleşirken', belirli grupların neden 'milletleşmediğini' açıklama girişimlerinin genellikle dil ya da etnik köken gibi tek bir kriterde ya da dil, ortak topraklar, ortak tarih, kültürel özellikler gibi bir kriterler kümesine dayandığını ifade eden Hobsbawm'a göre milleti ister politik, ister kültürel, isterse başka temelde tek bir boyuta indirmek mümkün değildir. Milleti değişmez toplumsal birim olarak gören Hobsbawm, milletin ancak belli bir modern territorial devletle, milli devletle ilişkilendirildiği oranda değerlendirilebilir bir kavram olarak görmek gerektiğini ifade eder, "bazen önceden var olan kültürleri alıp onları milletlere çeviren milliyetçilik, bazen de milletleri icat ederken genellikle önceden var olan kültürleri tamamen yok eder" demektedir¹³. Milliyetçiliği millet olma boyutunda incelenebilen bir süreç olarak değerlendiren Hobsbawm'a göre millet ise¹⁴:

"Bir devletin, aynı rejim ya da yönetimde yaşayan, ortak çıkarları olan yurttaşlar topluluğu; belirli bir toprak parçasında ortak gelenek, özlem ve çıkarları bulunan, grubun birligini

¹¹ Eric Hobsbawm, Terence Ranger, **Geleneğin İcadı**, çev. Mehmet Murat Şahin (İstanbul: Agora Kitapları, 2006), 14–15.

¹² **age**, 2.

¹³ Hobsbawm, **1780'den Günümüze Milletler**, 19–24.

¹⁴ **age**, 30.

sürdürüme sorumluluğunu üstlenen merkezi bir iktidara bağımlı olan insanların oluşturduğu kolektif; yönetim güçleri dışında, bir devlete bağımlı halktır”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Hobsbawm’ın tanımladığı millet, en güçlü iktidar odağı olarak değerlendirebileceğimiz ulus devlet sınırları ve kuralları içinde yaşayan ve var olan insanların oluşturduğu bir birlikteliktir. Hobsbawm, bu birlikteliğin devamını sağlamak adına icat edilen gelenekleri siyasi çıkar ve güç kavramları etrafında tanımlar.

Nationalism and The State adlı çalışmasında John Breuilly, Hobsbawm gibi milliyetçiliğin “siyasi dönüşüm” sürecindeki rolünü değerlendirir¹⁵. Yazar, milliyetçiliği, iktidarı ele geçirmeye veya kullanmaya çalışan ve bunu milliyetçi savlara dayanarak haklı gösteren siyasi hareketler olarak tanımlar. Milliyetçiliği ülkeler üzerinden yaptığı karşılaştırma ile ortaya koyan Breuilly, bir siyasal dönüşüm olarak gördüğü milliyetçiliğin siyasi ideologlarca tanımlandığını ve bu tanımlamanın artık tanımlandıktan sonra vazgeçilemeyecek kadar önemli olduğunu ifade eder. Ona göre, milliyetçilik araştırmalarına başlamadan önce bu önemin nereden kaynaklandığının sorgulanması gereklidir¹⁶. Milliyetçiliği anlamak için seçilen odaklardan kültür, ideoloji, kimlik, sınıf veya modernliğin milliyetçiliği anlamak için yeterli olmadığını belirten Breuilly, bu odakların üstünde ve/veya arkasında daha önemli bir odağı teşkil eden ‘siyaset, güç/iktidar’ kavramlarının olduğunu belirtir. Modern dünyada gücün öncelikli olarak devletleri kontrol ettiğinden söz eden yazar, önemli olan sorunun bu gücü kullananlar için milliyetçiliğin neden bu kadar merkezi bir öneme sahip olduğunu belirtir¹⁷.

Milliyetçiliği modern çağ'a özgü bir kavram olarak tanımlayan Gellner ise, milliyetçiliğin milletleri yaratırken tüm manevralarını sınırları belli bir toprak parçası ile belirlenmiş, siyasi birliğin içerisinde gerçekleştirdiğini ifade eder. Gellner'a göre; milliyetçilik bu alan içinde tanımlanan siyasi ve milli birimin birbiriyle uyumlu olması gerektiğini savunan ilkedir. Ulus devlet varsa, millet tanımına ihtiyaç duyulacağını belirten Gellner, milliyetçiliğin başarısının ulusun sınırları ile devletin

¹⁵ Bu benzerlik Umut Özkırimli'nın kitabında kullandığı sınıflandırmadan esinlenerek yapılmıştır. Milliyetçiliği modernist perspektiften değerlendiren düşünürleri “Ekonomik Dönüşüm”, “Siyasi Dönüşüm”, “Toplumsal-Kültürel Dönüşüm” alt başlıklarıyla değerlendiren Özkırimli, John Breuilly, Paul R. Brass ve Eric J. Hobsbawm'ı milliyetçiliği siyasi dönüşüm süreci içinde değerlendiren düşünürler olarak sınıflandırırken, Ernest Gellner, Benedict Anderson ve Miroslav Hroch'u toplumsal-kültürel dönüşüm sürecinde milliyetçiliğin rolünü araştıran düşünürler olarak sınıflandırır.

¹⁶ John Breuilly, **Nationalism and The State** (Manchester: Manchester University Press, 1985), 2. 234–241.

¹⁷ age, 1–2.

sınırlarının örtüştüğü oranda tartışılabilirliğinden söz eder¹⁸. Gellner'a göre ulusçuluk, kültürel türdeşliği zorla kabul ettiren bir güç olarak yorumlanmamalı, ona göre ulusçuluk türdeşlige duyulan nesnel ihtiyacın adıdır. Ona göre milliyetçilik, milletlerin bir ürünü değil, tam tersine milletler milliyetçiğin ürünleridir. Gellner'in çalışma için önemli gördüğümüz bir diğer görüşü de, milliyetçiliğin önceden var olan, tarihsel mirasın getirdiği çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapıyor olması ve onları çoğunlukla değişimlere tabi tutsa da, diğer taraftan bu kültürel zenginlikleri kullanıyor olduğu görüşüdür¹⁹. Gellner, ulusçuluğun kendini, ulusların kendiliğinden var olduğu, ulusçuluğun "uyanış" için sadece bir "uyarıcı" olduğu görüşünü reddederken, ulusçuluğun devlet tarafından korunan üst kültürlerle dayanan, yeni bir toplumsal örgütlenmenin sonucu olduğunu ifade eder. Ancak Gellner, devletin bu yeni oluşum içerisinde var olan bazı kültürleri dönüştürerek kullandığını da ifade eder²⁰.

Milliyetçilik tanımını 'millet' kavramı üzerinden yapan bir diğer önemli isim olan Benedict Anderson, Gellner'in ifade ettiği bu dönüşümün, ulusun kendi öz benliklerine ve bilinçlerine uyanma süreci olmadığı belirterek, Gellner'in ifadelendirdiği "icat" kramını eleştirir²¹. Milletin ve milliyetçiliğin özel olarak tasarlanmış ve sonradan yapılmış kültürel yapım türleri olduğunu ifade eden Benedict Anderson, milliyetçiliği tanımlamak için kaleme aldığı *Hayali Cemaatler* adlı çalışmasında, milliyetçiliğin 18.yüzyılda ortaya çıktığını ve bir kez yaratıldıktan sonra, artık sürekli yaratılabileceğini söyleyerek, milliyetçiliğin bundan sonra kopya edilebilir olduğunu ifade eder²².

Anderson'un bu görüşünden hareketle, modernist diye tanımladığımız ve yukarıda belli görüşlerine yer verdigimiz kuramların ortak bir noktada birleşiklerini söyleyebiliriz: ulus devlet kuruluşunu tamamladıktan sonra, ekonomik, toplumsal veya siyasi nedenlerle eski toplumsal örgütlenme biçimlerini yetersiz ve geçersiz kılarken, diğer yandan da milleti 'kurgulamayı', 'hayal etmeyi' ve kurmayı olanaklı hale getirmektedir. Bu süreç bir taraftan toplumda değişimleri mümkün kılarken, diğer taraftan da müdahaleleri mümkün kılacak koşulların da oluşturulma sürecidir.

¹⁸ Ernest Gellner, **Uluslararası ve Ulusçuluk**, çev. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan (İstanbul: İnsan Yayınları, 1992), 24-25.

¹⁹ **age**, 89. 105.

²⁰ **age**, 92-93.

²¹ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması** (İstanbul: Metis Yayınları, 1993), 20.

²² **age**, 6-7.

Ancak bu noktada modernistlerin tezlerine yöneltilebilecek bir eleştirinin varlığından söz edebiliriz. Bu noktada yapılabilecek en genel eleştirinin modernistlerin, milliyetçiliği tanımlarken “indirgemeci” diye tanımlayabileceğimiz bir eğilime sahip olmalarıdır²³. Örneğin, Anderson’ın milliyetçiliğin kopya edilir olduğu görüşünü eleştiren Partha Chatterjee, bu perspektifin modernleşmeyi ve milliyetçiliği Avrupa ve Amerika’da geliştirilen modelleri kapsadığını, özellikle sömürge sonrası halkların milliyetçilik ve modernleşme deneyimlerinin hiçe sayıldığını ifade eder²⁴. Hindistan üzerinden yaptığı çözümlemede “Üçüncü Dünya Milliyetçiliği”ni, “Batı modernitesinden türemiş söylem olarak” nitelendiren Partha Chatterjee²⁵, milliyetçiliğin her ne kadar sık sık siyasi bir biçimde bürünse de asıl olarak kültürel bir olgu olduğunu ifade eder. Chatterjee, milliyetçiliği ‘Batı’ tipi ve ‘Doğu’ tipi olarak ikiye ayırrı. Batı tipinin Batı Avrupa’da, Doğu tipinin ise, Doğu Avrupa, Asya, Afrika hatta Latin Amerika’da “belirli bir ulusal kültürün gelişme düzeyinin ölçüldüğü ortak bir standartlar dizisinin kabulüne dayandırır”. Batı tipi milliyetçiliklerdeki süreç ile Doğu tipi milliyetçiliklerdeki sürecin birbirinden çok farklı seyir izlediğini belirten Chatterjee’ye göre, Batı tipindeki ülkelerdeki ve doğu tipi diye adlandırdığı ülkelerdeki kültürel yapıların etkileşimi hakkında şunları söyler²⁶:

“Evrensel bir ilerleme standardının kabulü avantajsızlığın farkına varılmasını sağladıysa da, bu evrensel standardın bizatıhi kendisi, temel olarak hiçbir şekilde ulusal kültüre yabancı bir şey olarak görülmedi. Öte yandan, ‘Doğu’ milliyetçiliği şimdije kadar kendilerine yabancı olan bir uygarlığa kısa süre önce ve eski kültürleri bu kozmopolit ve gittikçe egemen hale gelen standartlarca başarı ve mükemmelliğe uygun hale getirilmemiş halklar arasında ortaya çıktı. Onlar da kendi uluslarının geriliğini Batı Avrupa’nın gelişmiş ulusları tarafından konan belirli evrensel standartlara göre ölçütler. Ancak burada önemli olan şey, bu standartların yabancı bir kültürden geldiği ve ulusun miras alınan kültürünün ulusu o ilerleme standartlarına ullaştırmak için gerekli uyumlaştırıcı maneviyatı sağlamadığı konusunda temel bir farkındalığın varlığıdır. ‘Doğu’ tipi milliyetçiliğe, sonuç olarak, ulusu dönüştürmek için kültürel olarak ‘yeniden-donatmak’ yönündeki bir çaba eşlik etti. Fakat bu yabancı kültür taklit ederek olmazdı, çünkü o zaman ulus farklılığını kaybedebildi. Dolayısıyla arayış, ilerlemenin gereklerine uyduurmuş ama aynı zamanda kendi farklılığını da koruyan bir ulusal kültür yeniden canlandırılması arayışı idi”.

Partha Chatterjee’nin ifade ettiği düşüncenin, evrensel ilerleme standartlarının ulus içinde yabancı bir şey olarak görülmemesi için milliyetçiliğin bu evrensel değerlere

²³ Modernist milliyetçiliğe yöneltilebilecek eleştiriler için bkz. Özkirimli, *age*, 267.

²⁴ Partha Chatterjee, “Who Imagined Community”, **Mapping the Nation**, der. Gobal Balakrishnan (Londra: Verso Books, 1996), 216.

<http://books.google.com/books?id=hdrfDqF3fLoC&printsec=frontcover&dq=mapping+the+nation&hl=tr#v=onepage&q&f=false> [14.05.2010].

²⁵ Partha Chatterjee, **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**, çev. Sami Oğuz (İstanbul: İletişim Yayıncılığı, 1996), 13.

²⁶ *age*, 14–15.

önemli bir kalkan olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu durum milliyetçilik tanımlamalarındaki değişime denk düşmektedir.

Biz bu çalışmada, Cumhuriyet ile kuruluşu başlamış olan ulus devletin, ulus toplumu yaratma sürecini ve bu süreç içinde toplumun kültürel anlamda nasıl bir görüntüye sahip olduğunu ve olması gerektiğini, yaratılan kültürel kimlik içerisinde müziğin nasıl bir role sahip olduğunu değerlendirmektedir. Bu noktada Anderson, Hobsbawm ve Gellner gibi ulusun modern çağ'a özgü bir oluşum olarak değerlendirip, milliyetçiliğin de bu insanın temellerini sağlamak ve sağlamlaştırmak için devreye girdiğini savunmaktayız. Ancak Chatterjee'nin görüşlerinde yer verdiği gibi bu inşa sürecini "az gelişmiş", "gecikmiş", "gelişmekte olan" ülke gibi tanımlamalarının kullanıldığı Türkiye gibi bir ülke üzerinden yapacaksak, genellemelerden ziyade farklılıkların altını çizmeliyiz. Farklılıkların altınının çizilmesi noktasında Immanuel Wallerstein'a göz atmamız gerektiğini düşünmektedirz.

Kültürel değişimleri küreselleşme bağlamında, milliyetçilikler kavramını ulusal olarak kurulmuş toplumlar bağlamında değerlendiren Immanuel Wallerstein, modern dünyanın milliyetçiliklerinin artık değiştigini, geçmişin o görkemli ve muzaffer uygarlıklarının yerine tikel ve evrenselin eşzamanlı olarak yer aldıkları bir ifadeye denk düşüklерini belirtir. Bu "hem evrensele dahil olma hem de eşzamanlı olarak tikele, farklılıkların yeniden keşfine bağlı kalma isteğinin muğlak bir ifadesi" halidir. "Gerçekte bu, tikelcilik yoluyla evrenselcilik ve evrenselcilik yoluyla tikelcilikten başka bir şey değildir"²⁷. Wallerstein, evrensel ya da evrenselci değerlere gönderme yapılmadan kültürel değerlerin ve\veya pratiklerin meşrulaştırılamayacağından söz eder. Ulusal ve evrensel değerler arasındaki paradoksun, ulus devletler kadar eski bir paradoks olduğunu belirten Wallerstein, belirli ulus devletlerin zamanla sahip oldukları kültürel formlar açısından giderek daha çok birbirlerine benzediklerini, standart siyasi biçimlere sahip olmalarının yanında daha tikel olan sanat biçimleri alanında bile, "hangi ülke kendi şarkılarına, kendi danslarına, kendi oyunlarına, kendi müzelerine, kendi resimlerine [...] sahip değil ki?"²⁸ Diyerek, milliyetçi ateş ne kadar şiddetlenirse, milliyetçiliğin ifadeleri de o denli özdeşleşiyor demektedir.

²⁷ Immanuel Wallerstein, "Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir şey Olabilir mi?", **Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi**, der. Anthony D. King, çev. Gülcen Seçkin-Ümit Hürev Yolsal (Ankara: Bilim-Sanat Yayınları, 1998): 121-137.

²⁸ agm, 125.

Chatterjee ve Wallerstein'in ifadelerinin ortak noktası; kültürel kimliğin evrensel değerler esas alınarak milli bir kimlik haline getirilmesi sürecidir. Bu içselleştirme süreci, ne evrenselin ne de ulusal\milli değerlerin yok sayılarak bir kimlik oluşturulmasını ifade eder. Yani bir tür ya o\ya da o durumundan hem o\hem de diğerini anlamını çıkartacak bir önermedir. Bu süreç, evrensel değerler olduğu gibi tamamen suni bir halde değil, ehlileştirilmiş ulusun tarihi, kültürel varlığına uygun hale getirilmiş şekilde tanımlamalarda kullanılmıştır.

Yukarıda bahsedilen tarza benzer bir ilerlemenin Cumhuriyet Türkiye'sinde de gözlemlenebileceğini söylemek yaniltıcı olmaz. Yaşanan süreçte "kuramsal alt yapı bakımından milliyetçi bir batılılaşmanın altı çizilmiş", ancak bu ilerlemenin zaten kendi içimizden çıktıığı bize yabancı olmadığı, sadece belli bir dönem için ihmali edildiği üzerine vurgu yapılmıştır. Orta Asya'daki Türk tarihine yapılan vurgu ile bizim de Avrupalılar gibi eski bir medeniyete sahip olduğumuzun altı çizilmek istenmiştir. Bu anlamda "Cumhuriyet batılılaşması esas Batılı biziz iddiası"²⁹nın ifadesidir. Bu söylem Reşit Galip'in Birinci Türk Tarih Kongresi'nde yaptığı konuşmada şu şekilde yer bulmuştur³⁰:

"Avrupa Medeniyetlerinin Asyalı olduğunu tespit eden devirlerden biri Helezoni Müzeyyenatın istimalidir. Müler, bu nevi müzeyyenatın menşelerinin şark olduğunu ve bu tezyinat tarzının yavaş yavaş ve asırlar zarfında merkezi Avrupa'ya daha sonra şimale intiśar ettiğini söylemiştir. Ellis H. Minns milattan en az beş yüz yıl evvel Karadeniz şimalinde Avrupa cenubu şarkısında büyük bir imparatorluk kurmuş olan kardeşlerimiz İskit'lerin san'at ve medeniyetinden ve bu arada altın müzeyyenat san'atını vardırdıklarından bahsederken diyor ki: Orta Asya halkın garbe [sic] doğru hareketleri sanatlarını Avrupa'ya soktu. Buralarda ne altın vardı, ne de kıymetli taşlar, ne de sanatta maharet!"

Afet İnan'ın Atatürk'ün sözlerinin analizi üzerine kurulu olan kitabı *Türk Cumhuriyeti ve Türk Devrimi*'nde, Cumhuriyet Türkiye'sinde yapılan değişiklikleri Atatürk'ten yaptığı alıntıyla şöyle tanımlar: "Uçurum kenarında yıkık bir ülke... Ondan sonra içerisinde ve dışında saygı ile tanınan yeni vatan, yeni devlet, yeni sosyete ve bunları başarmak için arasıız devrimler"³¹ ile Türk milletini son asırlarda geri bırakmış olan müesseselerin yıkılarak yerine milletin en yüksek medeni icaplara göre ilerlemesini sağlayacak yenilikler koymak. Ancak yukarıda yer verdiğimiz Reşit Galip ile Afet İnan'ın sözlerinin birleştirilemez tarafı vardır. Şöyled ki, bir tarafta

²⁹ Seçil Deren, "Kültürel Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, c.3, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007): 382-402. Ayrıca bkz. Levent Köker, **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009).

³⁰ Reşit Galip, "Türklük ve Medeniyet Tarihi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 9 Temmuz 1932, 5.

³¹ Afet İnan, **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991), 138.

“kültürün biricik”³² ilan edilmesi, diğer tarafta ise, yeniliklerin gerekli olduğu, kimi zaman köklü değişikliklere vurgu yapılmasıdır. “Bu süreçte, hem halkın bekentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinmelerine yanıt verecek ‘özgün’ bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars - medeniyet ekseninde optimal bir buluşma sağlayacak bir ‘sentezin’ oluşturulmasına çalışılmıştır”³³. Bu sentez fikri aslında Tanzimat’tan beri sürdürülen Batılılaşma çabasının taşıdığı sorunun ifadesiydi. Çünkü “Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat ile başlayan Batılılaşma çabalarına her zaman bu Batılışmanın nereye kadar olacağı sorusu eşlik etmiştir”³⁴. “Yerelikle geleneğin eklenmesinden oluşturulan Batılı kültürel modelin kökensel yabancılığı sorunu ise evrensellik ilkesine atıfta bulunarak çözülmeye çalışılmıştır”³⁵. Reşit Galip ve Afet İnan’ın ifadelerinin analizi bizi dönemin modernleşme anlayışının ve bu anlayıştaki farklı perspektiflerin nasıl aynı potada eritildiğine de götürmektedir. Çünkü uygulamaya geçirilen aidiyet ve kültür odaklı modernist reformların Batı uygarlığından alınmış olması bir problem olmaktan çok, bir zorunluluk ve kaçınılmazlık olarak gündeme getirilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın aşağıda yer alan sözleri Batı değerleri ile “asıl” değerlerin dönemin zihniyetlerince nasıl anlaşıldığına güzel bir örnek teşkil etmektedir³⁶:

“Bugünkü Türk ruhunun, kendisini muasır olduğu milletlerden ayıran bir hususluğu, onu çok ferdi bir tarihin sahibi yapan bir trajedisi var. Bu, iki büyük alemin içimizde yaptığı mücadeledir. Bir yandan tarihi zaruretliden kudret alan bir irade ile garbe[sic] gittik, öbür yandan hakiki cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman, sesine kulaklarımıza kapatmak imkansız olan bir mazinin sahibiyiz.”

“Garba” ve “Şarka” ancak birbirinden ayrı iki kaynağımız gibi bakmalıyız diyen Tanpınar, ülkenin tarihi zorunluluklardan dolayı Batıya gitmesinin gerekliliğini ifade ederken, bu gidişin bir taklit mahiyetine olmaması gerektiğini de önemle belirtir. “Memleket realitesine uygun bir üçüncü yol gerekliliğine” vurgu yaparak, milletin özünde yer alan cevherin dikkate alındığı bir Batılılaşma tahayyül eder³⁷. Tanpınar’ın

³² Çağlar Keyder, “Türk Milliyetçiliğine Bakmaya Başlarken”, **Toplum ve Bilim**, s. 62 (1993): 7–17.

³³ Füsun Üstel, “‘1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılâbı’”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, der. Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 40–49.

“Hars” ve “Medeniyet” ayrimı, kelimelerin anlamsal olarak ayrılması bir gereğidir. Bu ayrim, Ziya Gökalp’in kullandığı ve ardında ideolojik gerekelerin de olduğu bir ayrimdır. Bu ayrima çalışmanın ilerleyen kısımlarında, dönemin milliyetçilik algılaması değerlendirilirken yer verileceğinden konunun akışını bozmamak için, kavramlar arasındaki anlam ve içerik farkına deðinilmemiştir.

³⁴ Ayşe Kadioğlu, “Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007): 284–292.

³⁵ Ayhan Akman, “Milliyetçilik Kuramında Etnik\Sivil Milliyetçilik Karşılığı”, **age**, 81–90.

³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Asıl Kaynak”, **Ülkü**, c.4, s. 38 (Nisan 1943): 1.

³⁷ **age**, 2.

üçüncü yol olarak ifade ettiği değerler karşımıza halk kültürünü ve bu kültürün esaslarını çıkartmaktadır. Cumhuriyet Türkiye'si modernleşme yolunda halk kültürünü esas kaynak olarak kabul etmiş, ancak bu kültür olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi milli kültürün bileşeni haline getirmiştir. Bu milliyetçi bir modernleşmenin tezahürüdür. Bu noktadan hareketle ulus devletlerin resmi bir kültürel kimlik kurgusunda hangi değerleri alıp, hangilerini yok saydığını hem ilgili literatür, hem de Türkiye üzerinden değerlendirilmesinin yararlı olacağını düşünmekteyiz.

1.2 Kültürel Kimlik ve Müzik

Kültürel kimliği algılamadan en az iki yolu vardır; biri özü, dar ve kapalı, diğeri tarihsel, kapsayıcı ve açık. Birincisi kültürel kimliği tamamlanmış bir olgu, oluşmuş bir öz olarak değerlendirir. İkincisi ise, kültürel kimliğin üretilen, sürekli bir üretim süreci içinde olan, hiçbir zaman tümüyle tamamlanamayacak bir şey olarak görür³⁸. Hall özü kavrayışı bir tür kolektif, içinde pek çok şey saklayan “kişinin gerçek kendi”, insanların tarihsel olarak paylaştıkları ve ortak geçmişlerinden kaynaklanan daha yüzeysel ve suni olarak oluşturulmuş birçok “kendi” olarak tanımlar³⁹. Ayhan Erol, kültürel kimlik bağlamında popüler müziği anlamlandırma gayreti içinde olduğu *Popüler Müziği Anlamak* adlı çalışmasında, kültürel kimliğin özü tanımlanışı konusunda şunları söylemektedir⁴⁰:

“Özü kültürel kimlik kavrayışında farklılık ve karşılık ilişkisinden çok, katılım ve aidiyet ilişkisine bakılır. Ortak tarihsel deneyim, paylaşılan kültürel kuralları yansıtır. Bunlar gerçek tarihin değişen bölgelerinin ve iniş çıkışlarının etkisinde değişmeden sabit kalır. Bu anlamda kültürel kimlik, sürekli algı dayanakları ve anımları olan bir birliktir. ‘Orijinal tarih... Tarihsel olarak, miras ve gelenek adıyla dondurulur’ken bir tarihişlaşturma süreci yaşanır. Böylece özler unutulabilir ya da kaybedilebilir ama kesinlikle onarılacak ve temelde değişmeden kalacaktır. Buna göre, daha yüzeysel farklılıkların ve insanların tarihsel değişimlerinin altında yatan, anlam kümelerinin, şifrelerin ve başvuru çevrelerinin ‘tekliği’ni sağlayan bir öz, paylaşılan deneyimler vardır. Etnik, coğrafi geçmiş, din, bölgesel ve ulusal dil vb. şeklinde olabilecek bir öz bulunmalı, ayrıcalıklı depodan kazılıp çıkarılmalıdır”.

Yukarıda yer verdiğimiz alıntıdan anlaşılacağı gibi kültürel kimlik içerisinde yer alan özü boyut, her zaman kültürün içerisinde yer olacaktır. Ancak bu yer alışın değişen koşullara göre yeni gelenek, miras hatta tarihsel geçmiş üreterek var olacağı değişmez gerçek olarak kalacaktır. Toplum bilimlerde öne çıkan değişkenlerin

³⁸ Jorge Larraín, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, çev. Neşe Nur Domaniç (İstanbul: Sarmal Yayıncıları, 1995), 217.

³⁹ Stuart Hall, “Kültürel Kimlik ve Diaspora”, **Kimlik:Topluluk/Kültür/Farklılık**, der. J.Rutherford, A. Stuart, çev. İram Sağlam (İstanbul:Sarmal Yayıncıları, 1998), 173-191.

⁴⁰ Ayhan Erol, **Popüler Müziği Anlamak**, 2.bs (İstanbul: Bağlam Yayıncıları,2002), 226.

çoğunun kavramlar olduğunu, en önemli kavramlarımızın bazlarının değişken olmadığını belirten Jorge Larrain, özellikle “kültür” gibi kavramların değişken olmadıklarını belirtirken, değişimyen kültür kavramının kolektif kültür olduğunu ve bir gruba ait olan kültür ve değerlerin elbette değişimle eğileceğini belirtir. Bu ayrimı “bir” kültür ve kolektif kültür kavramlarıyla açıklamaya çalışır⁴¹. Ancak yazarın ifade etmeye çalıştığı şeyin, kültürel kimliğin yer, tarih ve zaman bakımından değişikliğe uğramasının değişimle eğileceğini olduğunu ifade etmemeliyiz. Larrain’ın tanımlamasının benzerini Hall’de de görmekteyiz. Kültürel kimliğin tarihsel bir kavrayışa sahip olduğunu düşünen Hall, kültürel kimliğin, bir “olma” sorunu kadar bir “oluşma” sorunu olduğunu belirtir. Ona göre kültürel kimlik kavramı, geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir⁴²:

“O zaten var olan, yer, zaman, tarih ve kültür değiştiren bir şeydir, kültürel kimlikler bir yerlerden gelirler, tarihleri vardır. Ancak tarihsel olan her şey gibi onlar da dönüşümde uğrarlar. Mutlak bir geçmişte ebedi olarak sabit kalan bir şey olmaktan uzaktırlar, tarihin sürekli oyununa, kültüre ve iktidara tabidirler. Bulunmayı bekleyen bir geçmişin ‘keşfi’ne bağlı, bulunduğuanda kendimize ilişkin yaklaşımlımızı sonsuza dek saklayacak bir şey olmaktan uzak bulunan kimlikler, aldığımız değişik konumlara verdigimiz isimlerdir, bizi geçmişin hikâyeleri içinde yeniden konumlandırırlar”.

Hall’da göre kültürel kimlik, tarih ve kültürün dışında değişimle olaran sabit bir özellik ya da tarihin, üzerinde hiçbir iz bırakmadığı, içimizdeki evrensel veya aşıkın ruh değildir. Nihai ve mutlak bir dönüş yapacağımız sabit bir başlangıç noktası da değildir, elbette hayal de değildir. Kültürel kimliğin var olandan öncesi de vardır, sonrası da olacaktır. Hall’ın anlatmak istediği, kültürel kimliğin devingenliğidir demek yanlış olmaz. İster değişim bir öz olarak kavransın, ister tarihsel olarak değişen bir yapı olarak kavransın unutulmaması gereken nokta, kültürel özelliklerin bir yandan kolektif karakterin içinde doğal yani verili olarak sunulurken, diğer taraftan yeni deneyimler, ilişkiler ve düşüncelerle sürekli yeniden yapılan yeni doğallaştırmaların devamlılığının kesişme alanını ifade ediyor olmasıdır. Yani sürekli, eski ve yeminin yeni tanımlamalar eşliğinde aynı pota içinde eritilerek inşa edilmesidir bahsedilen süreç.

Martin Stokes ise, “kimliğin tamamlanmış bir olgu olmaktan çok, asla tamamlanmamış, her zaman hareket halinde olan ve her zaman betimlemenin içinde düşünülmesi gerek”tiğini belirtir. Stokes’a göre, betimlemenin içinde yer alan bir ürün olarak kültürel kimlik, ilk haliyle nasilsa öyle kalmamış, bir şekilde tarihin

⁴¹ Larrain, **age**, 222.

⁴² Stuart Hall, **agm**, 173-191.

güçleri tarafından el sürülmüştür⁴³. Stokes'un söz ettiği tarz bir bakış açısını Coll ve Dodd'un *Englishness Politics And Culture* adlı çalışmasının giriş kısmında rastlayabiliriz. Çalışmanın bahsedilen kısmında; kültürel kimlik kavramının taşıdığı karışıklığa dikkat çekilir ve kültürel kimliği; belirli bir toprak parçasında yaşamış ve hala yaşamakta olan insanların doğal eğilimleri olarak tanımlar. İngilizler üzerinden yapılan tanımda, İngilizlerin eski bir millet olduğunu ve milli bilinçlerinin uzun tarihsel süreç içerisinde kritik süreçler geçirdiği belirtilir. Sadece İngilizlerin değil, diğer milletlerin tarihlerinde çeşitli evreler olabileceğini vurgulayan yazar, bu evrelerin birinden diğerine basit ve tekdüze bir süreklilikle geçilemeyeceğinin ve üretilen kültürün her defasında aynı anlamları ve değerleri taşımayacağının bilinmesi gereğinin altını çizer. Ona göre, kültürel kimlik artık çözülmüştür. Kültürel kimlik, mevcut deneyimler, ilişkiler, semboller ve düşüncelerle tekrar tekrar kurgulanacaktır. Yazar, kültürel kimliğin tanımlanmasında kullanılan sembol ve fikirlerin tekrar kullanılmasında anlamlarının aynı kalmayacağının altını çizer⁴⁴.

Hall'a göre önemli olan soru ise, toplumsal ya da bireysel kimlik sorunlarını, yok oluşlarının ardından değil, aşınmaya uğramalarının, solmaya başlamalarının, daha önce sahip oldukları ve artık sona ermiş olan bir tür etrafı açıklama ve ele geçirme gücünü yitirmelerinin ardından nasıl düşünmeye başlayacağımızdır⁴⁵. Hall'un ifade etmeye çalıştığı, kültürel kimlik kavramı konusunda en önemli soru, kavramın taşıdığı anlamın aşınmaya başlaması ile bu aşınmanın giderilmesine yarayacak yeni değer ve anlamlar sisteminin nasıl ve ne şekilde yer bulacağıdır. “Öyleyse, bir kimlik anlayışını yitirir yitirmez, ihtiyacımız olan bir başkasını bulmamız hiç de şaşırtıcı değildir”⁴⁶. Bu durum kimliklerin asla tanımlanamaz, asla bitirilemez olduklarının ifadesidir. Öznellik olarak kimlik sürekli bir inşa süreci içindedir. Kimlik özdeşleşme sürecini, bu onunla aynı şey ya da biz hepimiz aynıyız deme sürecini ifade eder ya da çağrıstırır. Hall'in ifadelerinden yola çıkarak, kültürel kimliklerin ne zaman aşınmaya, ne zaman yeni eklenmelere ya da yeniden inşa

⁴³ Martin Stokes, “Kültürel Kimlik ve Devlet: Bir Alevi(Şii) Cem Töreni”, **Ortadoğu’da Milliyetçilik, Azınlıklar ve Diasporalar**, der. Kirsten Schulze, Martin Stokes, Colm Campbell, çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Sarmal Yayınları, 1999), 254.

⁴⁴ Robert Coll, Philip Dodd, **Englishness: Politics and Culture (1880–1920)**, New York, 1986, in preface.

<http://books.google.com/books?id=Ppg9AAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=englishness+politics+and+culture&hl=tr&cd=1#v=onepage&q=&f=true> [05.02.2010].

⁴⁵ Stuart Hall, “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etkinlikler”, **Kültür, Kültürleşme ve Dünya Sistemi**, der. Anthony D. King, çev. Gülcen Seçkin, Ümit Hürev Yolsal (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), 69.

⁴⁶ age, 70.

edilmeye başlandığının, bunun ne şekilde ve kim tarafından idealize edildiğinin sorgulanması gerektiğini düşünmekteyiz. Bu soru aslında bünyesinde birbiriyle alâkalı iki soruyu da barındırmaktadır. Bu sorulardan biri, kültürel kimliğin geçirdiği bu değişim ve dönüşümün mahiyeti yani altında yatan nedenlerin neler olduğu ve bu sürecin kim ve/veya kimler tarafından idealize edildiği yani içsel olması veya dışsal bir müdahale görüntüsü çizip çizmediğidir. Bu bakış açısı bizi devlet denilen en güçlü siyasi iktidarın bu süreç içerisindeki rolünü sorgulamaya götürmektedir. Bu noktada devlet- kültür ilişkisini insanlık tarihini üç evreye ayırarak değerlendiren Gellner'in kültür, toplum ve siyaset kavramlarını irdelediği pasajın değerlendirilmesinin gerekli olduğunu düşünmekteyiz.

Ernest Gellner, endüstrileşme kavramıyla açıkladığı modern dönemde ilgili olarak, toplumlarda kültür, toplum ve siyaset arasındaki ilişkinin değiştiğinden söz eder. Gellner'a göre, Modern öncesinde var olan toplumlar için kültür, düzenin korunması için gerekli değildi; çünkü kültür düzeni destekliyor ve pekiştiriyordu. Modern dönemde roller değişti ve “artık kültür kendi başına önemliydi: Yapıyı pekiştirmiyor, yapının yerine geçiyordu”. Modern çağla birlikte “yüksek(üst) kültür” tanımlaması ortaya çıktı ve artık bu tanımlama tüm topluma egemen olmaya ve tüm toplumu tanımlamaya başladı⁴⁷. Ayrıca Gellner, modern ulus devlette bireyi birey yapan şeyin yani onu tanımlanabilir bir özne haline getiren ve ona kimlik veren şeyin eğitim olduğunu ifade eder. Çünkü modern insan artık krala, toprağa ya da dini inanca sadakat göstermiyordu, artık bir kültüre sadakat gösteriyorlardı⁴⁸. Böylece modern bir bireyin kültüre sadakat göstermeleri için eğitime, eğitim için de kültüre sadakat gösterilmeleri gerekiydi. “Böylesi karmaşık bir kitlesel eğitim sistemini ayakta tutabilecek ve denetleyebilecek tek siyasi örgütlenme biçimini ise modern devletti. Modern devlette kültürle devletin birbirini desteklemesi kaçınılmazdı. Milliyetçiliğin sırrı da bu noktada yatkınlıdır”⁴⁹. Ayrıca Gellner, kültürleri “terbiye edilmiş veya bahçe kültürleri” ile “yaban kültürler” kavramlarını kullanarak değerlendirir⁵⁰. Bahçe kültürlerin, yaban kültürlerden elde edilmiş olmalarına rağmen birbirinden çok farklı olduğunu ifade etmektedir. Bahçe

⁴⁷ Ernest Gellner, **Thought and Change** (London: Weidenfeld and Nicolson, 1964), 154-155. Ernest Gellner, milliyetçilik kuramına modernist bir perspektifle yaklaşan sosyal bilimcidir. Gellner ve diğer modernist milliyetçiler hakkında karşılaştırmalı bir analiz için bkz. Özkırımlı, **age**.

⁴⁸ Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, 36.

⁴⁹ Özkırımlı, **age**, 166.

⁵⁰ Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, 96.

kültürlerin okuryazarlıkla ve uzman personellerle desteklenmiş karmaşıklık ve zenginliklere sahip olduğunu belirtir. Gellner'in belirttiği iki kültür arasındaki fark ise, birinin diğerinden devşirilmesine rağmen, diğerinin evcilleştirilmiş veya ehlikeştirilmiş olmasıdır. Bu nokta hangi kültürün hangi kültür örnek alınarak ehlikeştirileceği sorusunu doğurmaktadır. Bu soruya verilecek cevap ise, kendisinden daha üstün görülen kültür ve değerlere göre gelişme ve değişimdir. Bu açıklamanın kabaca modernleşme kavramını ifade ettiği kolaylıkla fark edilmektedir. Peki, Cumhuriyet Türkiye'sinin inşa olma sürecinde kültürel olarak örnek aldığı ve bu doğrultuda modernleştiği kültürel değerler nelerdi?

Cumhuriyet Dönemi siyasi söyleminin ana temasını Osmanlı mirası ile hesaplaşma üzerine kurulduğunu belirten Reşat Kasaba, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'nin toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlarının sebebinin halkın eski kurum ve alışkanlıklardan kopmadaki isteksizliği olarak tanımlandığını belirtir. Modern dünyada rekabet edebilmek isteyen Cumhuriyet Dönemi 'aydınlarının'⁵¹ Türk ulusunu özellikle Osmanlı tarihinden koparılması gerektiğini düşünmesi, modern bir kültürel kimlik kurgusunun ana perspektifi halini almıştır. "1925 tasfiyesinden sonra Atatürk'ün çevresinde toplanan çekirdek kadro, yeni ulaşılan, elde edilen, benimsenen ya da yaratılanların geçmişten devralınan ve 'eski' olarak tanımlanan

⁵¹ Çağlar Keyder, Türkiye tarihinde bahsedilen aydınların her zaman devletin içinde olduğunu ve dolayısıyla aydınlarından eylem adamlarına geçişin bir zaman kaybı gerektirmediğini belirtir. 'aydın' ve 'politikacı' kavramlarının ilişkisi karışıklık gösterir ve bu ayrım konusunda çeşitlilik mevcuttur. Çağlar Keyder, **Ulusal Kalkınmacılığın İflası** (İstanbul: Metis Yayıncıları, 1993), 32-60. Örneğin, Batı toplumlarda ayını tanımlayan Murat Belge şunları söylemektedir: "içinden çıktıığı sınıfta da pek çok kere kavgalı oluşu nedeniyle, hemen hemen hiçbir sığnağa sahip değildir. Bu konumundan kaynaklanan bir tutumla o da bütün topluma karşı amansız bir eleştirmen olarak yaklaşır. Üstelik ürettiği ideoloji, ütopya ya da bilimsel teori bütün toplum adına düşündüğü ve hareket ettiği önyargısıyla imzalar". Bkz. Murat Belge, "Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.1 (İstanbul: İletişim Yayıncıları, 1983), 123. Belge'nin tanımını yaptığı aydın, Ernest Gellner'in yaptığı aydın tanımına karşılık gelmektedir. Karşılaştırma için bkz. Ernest Gellner, **Thought and Change** (London: Weidenfeld and Nicolson Press, 1964), 169. Türkiye'deki "aydın" kavramını "idari akıl" olgusu etrafında değerlendiren Orhan Tekelioğlu, aydının kendisi ile devlet arasında bir fark görmediğini, kendini devletle özdeşleştirdiğini belirtir. Ona göre aydın çoğu zaman kendini devlet için feda etmenin yollarını aramaktadır. Bunun sonucunda da davranış olarak "müdahaleci", "otoriter", "elitist" bir tarz benimser. Bkz. Orhan Tekelioğlu, **Pop Yazilar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki** (İstanbul: Telos Yayıncıları, 2006). Aydın kavramını az gelişmiş ülkeler üzerinden tanımlayan Baskın Oran ise şunları ifade eder: azgelişmiş ülke aydınları, gelişmiş ülkelerdeki aydınların sıkıntısını daha yoğun olarak yaşırlar. Azgelişmiş ülke aylığını, modern bir devleti kurma görevini de üstlenmek zorunda kalır. Çünkü azgelişmiş toplumlarda, Batı toplumlarda bu işi yapan sınıfların işleyişini yüklenenek başka hiçbir unsur yoktur. Bkz. Baskın Oran, **Az Gelişmiş Ülke Milliyetçiliği: Kara Afrika Örneği** (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1977).

her şeyden mutlaka daha üstün ve makbul olduğu kanısındadır”⁵². Bu bakış açısı Gellner'in tanımladığı bir kültür yapısına gönderme yapmaktadır. Şöyled ki tahayyül edilen kültür, bir taraftan bazı değerleri yok ederken, görmezlikten gelirken ya da degersizleştirirken, diğer taraftan bazı değerleri de yüksek kültür teması içine yerleştirecektir. Ancak bu yerleştirme sürecinde temel alınan kültür olduğu gibi değil, olması istediği şeyle büründürülerek esas alınacaktır. Cumhuriyet Dönemi için bunun anlamı, Osmanlı'ya ait kabul edilen kültürel değerlerin yok sayılması ve/veya degersizleştirilmesi, diğer taraftan ise kültürün içerisinde var olan değerleri uyandırarak, yüksek milli kültür haline getirmektir. Bu sürecin görünürlüğü ise, Osmanlı'ya özgü kültürel değerleri yok etme ve Türk kültürünün temeli kabul edilen halk kültürünü modern kabul edilen teknik ve yöntemlerle işleyerek, milli kültür tanımlamasının merkezine yerleştirmek şeklinde olmuştur. Daha net ifade edersek yeniden uyandırılan veya icat edilen halk kültürü artık “ulusal yüksek kültür” olarak adlandırılacaktır⁵³. Bu süreci değerlendiren Necdet Hasgül⁵⁴, kültürel alanında Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı mirasına dönüp baktığında, “muasır medeniyetler seviyesine ulaşacağı ‘ulusal’ bir kültür bulamayınca sorunu bu kültür ‘icat etmekle’ çözme arayışına girdiğini ve Türk kültürünü inşa etmeye başladığını ifade eder”⁵⁵. En güçlü siyasal iktidar odağı olarak nitelendirdiğimiz devletin, kültür inşasında üstlendiği bu rol ile birleşen baskın konumu özellikle müzik politikalarında görünürlek kazandı. “Devletin 1920’li yıllarda başlayan ve 1930'larda doruğa varan müdahalelerinin temelinde hem müziğin kendi doğasından kaynaklanan, hem de devletin ona atfettiği bir dizi özellik bulunmaktaydı”⁵⁶. Kültürel yaratma sürecinin siyasi stratejilerden ve güç ilişkilerinden ayrı düşünülmemiği, kamusal düzenlemelerin anlamı ve estetik formların özellikle devletin kültürel ve siyasi birtakım söylemlerini olumlamak için kullandığı bir ilişki⁵⁷ perspektifinden baktığımızda, müziğin bu yaratma sürecindeki rolü daha iyi analiz edilebilir. Başka bir anlatımla müziğin, sanatsal bir ifade aracı olarak duyu ve coşkuların seferber edilmesi açısından ‘kollektif’ olma özelliği en belirgin olan,

⁵² Reşat Kasaba, “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**”, der. R. Kasaba ve S. Bozdoğan (İstanbul: Tarih Vakfı Yayıncılığı, 1999), 12–13.

⁵³ Bkz. Gellner, **Thought and Change**.

⁵⁴ Necdet Hasgül, “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Folklorla Doğru Çeviri\Araştırma Dergisi**, s.62 (1996): 27–49.

⁵⁵ Agm, 33-34.

⁵⁶ Füsün Üstel, “‘1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılâbı’”’, agm, 41.

⁵⁷ Koray Değirmenci, “On The Pursuit of a Nation: The Construction of Folk Music in The Founding Decades of The Turkish Republic” **IRASM**, vol.37 (2006): 47-65.

dolayısıyla da inkılabın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araç olarak algılandığını belirten Üstel, bu çabanın Batılı bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırılması açısından makbul bir vitrini oluşturduğuna inanıldığını belirtir. “Osmanlı- İslam geçmişinden kopma sürecini ve toplumsal dönüşüm ve değişimlerin”⁵⁸ hız kazandığı bir dönemi ifade eden Cumhuriyet’in ilk yıllarda dönemin aydınları, siyasetçileri ‘Musiki İnkılâbı’nı harekete geçirmiştir.⁵⁹ Ancak bu sürecin kendiliğinden değil, bir yönetici zümre, aydın zümresi veya iktidara yakın olan isimler tarafından planlanan ve projelendirilen bir sürece denk geldiğini belirtmeliyiz⁶⁰. Bu durum inkılâbin tepeden inmeci bir müdahale ile içsel değil, dışsal bir görüntü arz ettiği noktasına işaret eder. Çünkü Keyder’e göre, gerek ulusun yaratılmasında gerekse insanların bağlılık ve sadakatlerini ele geçirmede milliyetçilik zor kullanımını ve baskıyı meşrulaştırıcı bir ilke olmaya namzettir. Ona göre, ulusu inşa etme süreci milliyetçilik ideolojisini etkin bir şekilde yaymakla başlar, ideoloji önceleri aydınlar arasında yayılır; tarihçiler, filozoflar, folklor bilimcileri ve sade ideologlar bir taraftan birbirlerini ikna etmeye çalışırken diğer taraftan ulusun varlığının nasıl ve hangi öğelerin kullanılarak kanıtlanacağını tartışırlar. Daha sonraki evre ise, seçkinler safında oluşturulmuş olan projenin nasıl yayılacağı sorusunun cevabıdır. İşte bu süreçte devlet denilen en güçlü siyasi iktidar devreye girer ve projenin uygulama başarısı öncelikle eğitimin ne kadar etkin kullanıldığına bağlanır. İdeolojinin seçkinler tarafından benimsenip, halka sunma veya benimsetme açısından inceleme dönemimiz olan Erken Cumhuriyet Dönemi’nde müzik alanında bu tür bir var etmenin nasıl gerçekleştiği konusunda Cemal Reşit Rey'in, dönemin kapanışından çok sonra kaleme aldığı yazısı aydınlatıcı olacaktır⁶¹:

“1962 veya 1963 yılıydı. Vedat Nedim Tör Ankara Konservatuarı’na bir münasebetle gelmişti, 1965’den önceki yıllar. Ben heyecanla, belki bu yazıyı yazdığını sıralarda, dönemin müzik inkılâbı konusunda düşündüklerimi naklettiğimde, “Ha, ben o olayı sana anlatayım” dedi. “O zaman, Basın Yayın Genel Müdüriydüm. Atatürk bu nutku verince hemen ben, İç İşleri Bakanı Şükrü Kaya’ya gittim ve ona dedim ki, Paşa verdiği nutka göre, herhalde alaturkanın yasak edilmesini istiyor. Yaparsanız, hoşuna gider dedim ve Şükrü Kaya da yasak etti dedi. Bunun üzerine hemen musiki devrimi yapmak üzere bir komisyon toplanıyor, Cemal Reşit Rey, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, vb. Dönemin Kültür Bakanı Abidin Özmen, o zamanın Türk sanatçılarını kalburüstü

⁵⁸ Niyazi Berkes, **The Development of Secularism in Turkey** (London: Hurst & Company Press, 1998), 350–355.

⁵⁹ Üstel, “‘1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Millî Musiki ve Musiki İnkılâbı’”, **agm**, 41.

⁶⁰ Bkz. 48. dipnotta tartışılan ‘aydın’, ‘siyasetçi’ kavramlarına yönelik göndermelere.

⁶¹ Muammer Sun, **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum Metni, 8.11.1978**, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1980): 58–74.

bir araya toplamış, “Derhal müzik devrimi yapacaksınız! Paşa Hazretleri istiyor” demişti. Biz şaşırık, hiç Avrupa’da böyle bir şey görmedik, gittik müzik öğrendik, piyano çalmayı, beste yapmayı, şarkı söylemeyi öğrendik geldik ama hiçbirimiz musiki devrimi yapmayı öğrenmedik. Bitişik odadan birileri gelip, Abidin Özmen’i Paşa sizi telefona çağırıyor diye çağrııyordu, Abidin Özmen de telaşla odaya dönüp, “Paşa acele edin, çabuk diyor” diyordu. Derken orada şöyle bir hava oluyor, ne yapalım, ne yapalım derken birisi kalkıyor, diyor ki, “Teksesli şarki söylemeyi yasak edelim!”, sonra bu cümle için epey tartışıyoruz. Kim söyledi bilmiyorum ama sanırım ben söyledi, “Yahu, teksesli şarki söylemeyi nasıl yasak ederiz? Dağda çoban şarki söyleyecek, ille “teksesli söylemek yasak, ikinci bir çoban bulacaksın ve iki sesli şarki söyleyeceksiniz! Diyebilir miyiz? Neyse bu önerinin saçma olduğu anlaşıldı, geçtik. Mamañih biz orda Türk musiki devrimi ile ilgili çok önemli kararlar aldık”.

Bu sürecin radikal bir görüntü çizdiğini belirten Üstel, yönetici kadroların toplumsal dönüşümü sağlarken, en temel iki duyu olan “görme ve işitmeye” yöneldiklerini belirtir. Yaratılmaya çalışılan ulusal müzik “milli musiki” ifadesiyle tanımlanacaktır. “Yaratılan ulusal müziğin, ulusal köklere dayalı bir sanat formu ortaya çıkartması” sadece Türkiye’ye özgü bir durum olmayıp, “19.yy’dan itibaren Avrupa’nın başvurduğu” bir meşruluk zeminidir⁶². Bu noktadan hareketle, müziğe yüklenen böylesi bir anlamın nedenlerini, müziğin bünyesinde barındırdığı ve ulus-devletin inşası sürecine hizmet eden esaslarda, niteliklerde aramak ve sorgulamak gerektiğini düşünmektediyiz. Sormaya çalıştığımız soru; müzik taşıdığı hangi özellik ve/veya özelliklerinden dolayı böylesi bir öneme sahiptir?

Um Hae Kyung, müziğin kollektif bilincin ve kimliğin kurgulanışında taşıdığı bu simgesel rolde sadece kültürlerin en durağan öğelerinden biri olarak birkaç kuşaktır ayakta kalmasından değil, bunun yanı sıra yeni yaratılan müzik türleri ve biçimleri kişisel deneyimler, kültürel temaslar ve sosyo-politik olaylar tarafından biçimlendirilen değişiklikleri ve onların kimlik değişimini yansıtımı için de önemlidir demektedir⁶³. Bu noktada Martin Stokes da müziğin toplumsal sınırları belirleme yetisinden söz eder müziğin icrasının altında yatan şeyin kültürel modeller ve toplumsal yapılar olduğuna dikkat çeker⁶⁴. Bu değerlendirmeyi, etnisist bir kimlik tanımlamasında müziğin rolünü tanımlamak için kullanan Stokes'un çalışmalarında işlevsel bir bakış açısını tercih ettiği şeklinde bir önerme çıkartılmamalıdır. Çünkü Stokes, müzik üzerinde yapılacak bir değerlendirmede yapısal etkilerden çok

⁶² Değirmenci, **agm**, 50.

⁶³ Um Hae Kyung, “Özbekistan ve Kazakistan’daki Kore Diasporası: Toplumsal Değişim, Kimlik ve Müzik Yapımı”, **Ortadoğu’da Milliyetçilik, Azınlık ve Diasporalar**, der. Kirsten Schulze, Martin Stokes, Colm Campbell, çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Sarmal Yayınları, 1999): 291-304.

⁶⁴ Martin Stokes, “Etnisite, Kimlik ve Müzik”, **Folklorla Doğru Çeviri Dergisi**, çev. Altuğ Yılmaz, s. 63 (1996): 124.

simgesel değerlerin öncelikli incelenmesi gerektiğini vurgular. Ulusal bir kültürel kimlik yaratma konusunda müziğin etkisi bakımından şunları ifade eder⁶⁵:

“İnsanlara kültürel bir aidiyet duygusu vermenin pek çok yolundan bir tanesinin “ulusal kimlik” olduğu bir genel sonuç ise, müzik açık bir biçimde ulus-devletler için yüksek düzeyde önemi olan simgesel bir etkinlik alanı olarak görülmelidir”.

Stokes'a göre böylesi bir ifade müziğin sadece “basitçe” verili bir “toplumsal uzama” işaret edeceği görüşüne gönderme yapmamalıdır. Çünkü müzik, “uzamın dönüştürülebileceği” araçları da ifade eder⁶⁶. İnsanlara kültürel bir aidiyet hissi veren müziğin, özellikle ulus devlet için hakim bir sınıflandırma olarak kullanılmasında da söz eden Stokes müzik yeni devletin daha doğrusu yeni toplumsal oluşumların “kurgulanış sürecinde, en fazla çıkarı olan sınıfların elinde tutulmuş ve kullanılmıştır” demektedir⁶⁷. Bu kontrolün temel olarak “üniversiteler, konservatuarlar ve arşivlerin devlet denetimi ya da devlet etkisi altında tutulması ile yaşama geçirilir ve devletin medya sistemiyle yaygınlaşır”⁶⁸. Çünkü ona göre modernleşmekte olan ve genelde aşırı yoksul olan devletlerin müzik arşivleri oluşturmaları, folkloru akademik bir alan olarak geliştirmesi, orkestra ve akademisyenlerin eğitimi, okulların ve konservatuarların kurulmasına yönelik olarak bu kadar kaynak ayrılmasının başka ne türlü bir anlamı olabilir? Bu noktada Stokes, müziğin temsil ettiği düşünülen şeye değil de, ne yaptığına bakmanın daha yararlı olacağını belirtir. Çünkü ona göre müzik, her durumda insanları müzisyen, dansçı ya da dinleyici olarak, özel biçimlerde bir araya getiren toplumsal bir faaliyettir. Bu toplumsal birliktelik, toplumsal kimliklerin tam olarak somutlaşlığı güçlü bir duygusal deneyim sağladığı noktada değerlidir⁶⁹.

Simon Frith ise, müziğin tarihiyle değil -müziğin kendisi üzerinde- bizlerin nasıl düşündüğüne etkisi üzerinde durur ve esas önemli olan ayrimın bu noktada olduğunu belirtir. Özellikle müziğin insan hayatında nasıl bir rolü olduğu konusunda bir anlamlandırma veya tanımlama gayretimiz varsa müzikal deneyimler ve pratikler konusunda “yüksek” ve “alt” kavramlar üzerinden yapılan bir ayrimın fayda

⁶⁵ **age**, 125.

⁶⁶ **age**, 126.

⁶⁷ Koray Değirmenci, müziğin güçlü siyasal güçlerce kontrol edilmesinin ve ulus devlet inşası içinde anlam atfedilmesinin Aydınlanma ile başladığını belirtir. Yani ona göre, ulus devletin ortaya çıktığı, modernleşmenin ve Aydınlanmanın yaşandığı yüzyıldan itibaren bu müdahale sürmektedir. Bkz. Değirmenci, **agm**, 48.

⁶⁸ Stokes, **age**, 133.

⁶⁹ **age**, 133–134.

sağlamayacağını belirten⁷⁰ Frith'e göre, müzik bir yönyle sağlık politikalarıyla ve sosyal politikaların geliştirilmesiyle yakından ilgilidir⁷¹. Özellikle konservatuar tarzı üniversite ve okullarda bu yüksek veya alt diye nitelendirilen müziğin yerini ve rolünü değerlendiren Frith, buralarda doğrulu bulmak adına müziğin yalan söylemeyeceğine inanıldığını belirtir ve müziğin özellikle çocukların üzerindeki etkisinin olumlu, pozitif olarak değerlendirildiğinden söz eder. Bu olumlu etki özellikle çocukların davranışlarında, toplumun sağlığında etkilidir. “Çünkü müziğin sınav sonuçlarının iyileştirilmesinde, insanların daha vatansever hale gelmelerinde veya daha az depresyona girmelerinde ve hafızaları üzerinde olumlu etkileri” olduğu kabul edilir. Frith, özellikle müziğin değişimler konusundaki ilaç niteliğindeki etkisinin mevcudiyetine dikkat çeker⁷². Müziğin psikolojik, sosyal, politik ve diğer birçok alanda kullanılabilirliğine değinen Frith'e göre, bu durumu sağlayan etki, müziğin “zevkli” bir uğraş olmasıdır. Frith'in müziğin toplum sağlığı ve çocukların davranışları üzerindeki etkisi üzerine söyledişi şeylerin Cumhuriyet Dönemi’nde yansımaları da benzer şekilde olmuştur. Müzik sadece zevk ve beğenilerin ifadesi olmamış, birçok farklı temsilin de ifadesi olmuştur.

Cumhuriyet Türkiye'sinde toplumsal birlikteliğin önemi büyüktü. Çünkü inşa edilen bu birlik inkılâbin sadece çekirdek bir kadroya değil, toplumun tümüne mal edilmesi anlamında önemliydi. Bu mal etme evresi sık sık “halk terbiyesi” ifadesine gönderme yapılarak oluşturulmaya çalışılmış, “bu hareket ve ideallerin bir zümrenin veya bir sınıfın menfaatlerini ve ideallerini değil, memleketin bütün münevver evlâtlarının, sınıf ve zümre farkı olmaksızın, memleketin kurtuluşu ve yükselişi uğrunda beslediği fikirleri temsil ettiği” belirtilmiştir⁷³. Müziğin bu birliktelik duygusunu sağlamada üstlendiği veya yüklenilen rol ise, aşağıdaki alıntıdan daha net anlaşılacaktır:⁷⁴

“Musiki, çocuk ruhuna fevkalade tesir eden bir vasıtadır. Milli, ahlaki çocuk şiirleri bestelenerek çocuklar arasında daima kütle halinde ve mümkünse musiki aletleriyle birlikte söylemesi çocuğu yükseltten en büyük amillerden birisidir. Bayrak merasiminin yanında musiki dersinden de yeterince faydalansılmalıdır. Toplu halde söylenecek marşlarda ve şarkılarda liderlik yapacak grubun onde bulunması ve diğerlerinin onlara iltihak etmesi ahenk ve iltizamı daha iyi temin eder. Özellikle musiki saatlerinden sonra muallimin veya son sınıf talebelerinden birinin aktualite olan milli bir havadisi, bir vakayı anlatıp, bundan ahlaki, vatanı

⁷⁰ Simon Frith, “Why Music Matters”, **Critical Quartely**, Vol.50 (2007):165–178.

⁷¹ **age**, 173–174.

⁷² **age**, 178.

⁷³ Mehmet Saffet, “İnkılâp Terbiyesi”, **Ülkü**, s.8 (Eylül 1933): 105–115.

⁷⁴ **age**, 119.

dersler çıkartması ruhları musiki ile parçalanmış çocuklar üzerinde çok güzel tesirler bırakır. Çocuklara en iyi, en müessir telkinler bu saatlerde yapılır”.

Yukarıda yer alan alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Cumhuriyet Dönemi’nde müzik ulusal, vatanı duyguların gün yüzüne çıkartılmasında önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Cumhuriyet'in küçük vatandaşları olarak ifade edilen çocukların millet olma bilincine sahip olmaları noktasında önemli bir görev sahip olan müzik dersinin dönem içerisinde diğer derslerle kurduğu ilişkinin ve etkinin mahiyeti bu alıntı ile daha net ortaya çıkmaktadır. Bu alıntıda dikkat çeken bir diğer nokta ise, milletin ortak bir tarihi geçmiş üzerinden kurgulandığıdır. Bu tarihi geçmiş Türk'ün şanlı geçmişi olacaktır. Köklü ve derin bir mazi üzerinden geleceğin inşa edilmesi süreci özellikle 1930'lu yıllara damgasını vuran “Türk Tarih Tezi” ve “Güneş Dil Teorisi”⁷⁵ ile görünürlük kazanmıştır. Milli kültürün gelişme davasının millet hakimiyetine denk olarak yürütülen bir bütünlük olduğunu belirten dönemin önemli isimlerinden Yavuz Abadan, milli kültürün oluşturulmasında tarihi geçmişin etkisini şu şekilde aktarmıştır⁷⁶:

“[...] her türlü hurafeden uzak, milli ideolojiye uygun, vatan, millet ve aile severlik esaslarına, dayanacak olan terbiye, fikirde, karakterde, bedende birbirinden ayrılmaz bir surette güdülecek, ileri bir medeniyet topluluğu olan Türk milleti için kültürün hiçbir parçası ehemmiyetsiz görülmeyeceği cihetle, milletin kültür ihtiyacı ve işleri, her dalı ile bütün olarak takip olunacaktır. Bu bakımdan, vatandaşların, Türkün derin tarih ve medeniyetini bilmesine üstün bir ehemmiyet veren, Parti, orijinal ilim ve fikir eserleriyle, yüksek sanat eserlerinin vücuda gelmesini sağlayacak tedbirlere hususi bir itina göstermektedir”.

Özellikle terbiye kavramı üzerine inşa edilen kültürel kimliğin Cumhuriyet Dönemi’nde kitlelere aktarımı da sürecin önemli bir basamağını oluşturmaktadır. Çalışma için bir diğer önemli olan sorusu ise, bu terbiyenin topluma yayılması sürecinde müziğin ve eğitimin nasıl sarmal bir görüntü içinde olduğunu.

1.3 Kültürel Kimlik ve Eğitim

Devlet ve eğitim ilişkisini “meşru devlet”, “gayrimeşru devlet”⁷⁷ kavramları üzerinden tanımlayan Montserrat Guibernau, 19. yüzyıldan sonra eğitimin

⁷⁵ Bkz. Büşra Ersanlı, **İktidar ve Tarih: Türkiye'de 'Resmi Tarih' Tezinin Oluşumu(1929–1937)** (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2003), Yıldız Ahmet, “Ne Mutlu Türküm Diyebilene” **Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları** (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2001). Eric Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi** (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1998). Eric Zürcher, “Güneş-Dil Teorisi ve Türk Dil Reformundaki Yeri”, **Birikim**, s.2 (Haziran 1989): 52–55.

⁷⁶ Yavuz Abadan, “Büyük Kurultay ve Türk Kültürü”, **Ülkü**, s. 42 (Haziran 1943): 4.

⁷⁷ Guibernau'nun tanımında meşru devlet, devletle ulusun örtüşlüğü, gayri meşru devlet ise, topraklarında farklı ulusları veya başka ulusların parçalarını barındıran devlettir. Meşru devlet, belli bir toprak parçası üzerinde kendini ulus kimliğinin tek ve mutlak temsilcisi sayan bir temele dayanırken, gayri meşru devlet ise kesin türdeşliğin sağlanmadığı ulus ve devlet ayrimının olduğu devlet yapılanmasına gönderme yapar.

yayılmاسının ulusal bilincin yerleş(tiril)mesi bakımından köklü bir rol oynadığını belirtir. Ona göre, devlet ve ulusun örtüştüğü yerlerde eğitim ve okuma yazmanın genelleştirilmesi sadece insanlar arasındaki iletişim olanaklarını güçlendirmekle kalmaz, diğer taraftan güçlü bir toplumsal bilincin geliştirilmesine de yardımcı olur. Bu toplumsal bilincin yaratılmasının temelinde bir tür asimilasyon ve homojenleştirme fikrinin olduğunu belirten Guibernau, günümüz ulus - devlet birlikteklilerinin temellerinin bu düşünce üzerinden şekillendiğini, özellikle 18. ve 19.yüzyıl boyunca devletlerin eğitimi çeşitli özelliklerinden dolayı toplumları türdeşleştirmek adına kullandıklarını ifade eder⁷⁸. Bu noktada eğitimin ağırlıklı olarak devletin gücüne bağlı olarak değişen bir değişken olduğunu vurgulamaktadır. Aşağıda yer vereceğimiz alıntı Guibernau'nun bu konudaki görüşünü daha net ortaya koyacaktır⁷⁹:

“Modern okulların ‘en büyük işlevi’ kendi kuralları ile doğal olarak ortaya çıkan sınırların ötesinde, yeni bir yurtseverlik öğretmesidir. Okul öncelikle bir sosyalleştirme aracıdır. Mesaj en etkili biçimde birlikte okuyup yazarak iletilir. Okulun görevi yalnızca *ulusal* ve *yurtsever* duyguları uyandırmak değil, bölge, kültür, dil ile sınıf ve zenginliğin doğurduğu kalıcı toplumsal ayırmaların böldüğü ulusta birliği kurmaktadır. Okuma yazmayı öğrenmek çocuğun kafasına ondan beklenen görevleri kazıyan yurtaşlığı ilişkin ulusal bilginin devamlı tekrarını doğurur: devleti savunmak, vergi ödemek, çalışmak, yasalara uymak”.

Bu tanım Gellner'in ulusçuluk tanımıyla benzerlik göstermektedir. Gellner'a göre, “ulusçuluk aslında derinliğine içselleştirilmiş, her biri devlet tarafından korunan eğitime bağlı üst kültürlerle dayanan yeni birşim bir toplumsal örgütlenmenin sonucudur”⁸⁰. Ulusalçılık, her seferinde eğitimi, yayınları ve ana dil kullanımını kontrol etmek her bir halk için özel efsane ve sembollerini öne çıkartmak için büyük bir çaba gösterir⁸¹. Gellner'a göre, modern toplumda devlet, meşru güç kullanma tekelini elinde tutan iktidar olarak değil, meşru eğitim tekelini elinde tutan iktidar olarak ortaya çıkmaktadır⁸².

Louis Althusser, kapitalist toplumlarda eğitimin işlevini devletin ideolojik araçlarından biri olarak tanımlar. Devletin ideolojik araçlarının; eğitim, din, aile, hukuk, politika gibi ideolojik kurum ve alanların; ordu, hükümet, polis, vb. kurumlarda olduğu gibi, yaptırım güçleri olmadığını belirtir. Althusser, devlet gücünü elinde bulunduranların hem baskı araçlarını, hem de ideolojik araçları kontrol

⁷⁸ Montserrat Guibernau, **Milliyetçilikler: 20.Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler** (İstanbul: Sarmal Yayınları, 1997), 123.

⁷⁹ **age**, 122–123.

⁸⁰ Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, 93.

⁸¹ Guibernau, **a,g,e**, 125.

⁸² Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, 153–156.

ettiğini söyler⁸³. Bu tanımlama devletin bir bütün olarak tek bir baskı aygıtını ifade ederken, çok sayıda ideolojik aygıta da sahip olduğuna bir göndermedir. Okul, Althusser'in yorumunda, devletin ideolojik araçlarından önde gelendir. Althusser, okul aracılığıyla, egemen ideolojinin kitlelere aşılандığını savunur⁸⁴. Öğretimsel aygıtın özellikle kapitalist toplumsal formasyonlarda egemen “devletin ideolojik aygıtları” olduğunu belirtir. “Genel olarak bu ideolojik aygıtların ortak özelliğini aynı hedefe yönelsmiş olmaları olarak tanımlayan Althusser'e göre, her biri tek bir hedefe kendine özgü yolla hizmet eder. Örneğin, siyasal aygıtlar bireylerin devletin siyasal ideolojisine uydurur ve bu uydurma süreci parlamentolar aracılığıyla dolaylı olabileceği gibi, plebisitçi veya faşist ideolojilerde olduğu gibi doğrudan da olabilir⁸⁵. Devletin ideolojik aygıtlarının egemenliğini değerlendiren Althusser, en “patırtısız”⁸⁶ işleyen süreci eğitim ve doğal olarak okul süreci olduğunu belirtir. Okul için söyledikleri ise şöyledir⁸⁷:

“Tüm toplumsal sınıfların çocuklarını ana-okulundan başlayarak alır ve ana-okulundan başlayarak, yeni veya eski yöntemlerle, yıllar boyunca, çocuğun ‘etkilere en açık’ olduğu çağda, aile ideolojik aygıti ve öğretimsel ideolojik aygıti arasında sıkışmış olduğu yıllar boyunca, egemen ideolojiyle kaplanmış ‘beceriler’i ya da sadece katıksız egemen ideolojiyi -ahlâk-, felsefe, yurttaşlık eğitimi- tekrarlaya tekrarlaya çocukların kafasına yerleştirir.[...] Başka hiçbir ideolojik aygit bu kadar yıl boyunca haftanın 5-6 günü 8'er saatten, toplumsal formasyonun çocukların tümünün zorunlu ve üstelik bedava dinleyiciliğine sahip değildir”.

Egemen sınıfın ideolojisinin toplu halde “kafalara yerleştirilmesi” ile kaplanmış birkaç becerinin çocuklara aktarılmasının egemen ideoloji ile örtüsen ve arkasına saklanan bir durum olduğunu belirten Althusser'e göre bu, egemen ideolojinin temel biçimlerinden biridir. Çünkü ona göre okul, velilerin kendilerine ait olan çocukların özgür iradeleriyle -tam bir güvenle- “özgürlük ve vicdan sahibi” öğretmenlerin, kendi örnekleri, bilgileri, edebiyatları ve “özgürleştirici” erdemleriyle, onları yetişkinlerin özgürlük, ahlaklılık ve sorumluluğuna ilk adımlarını attırdıkları ideolojiden arınmış tarafsız bir ortam olarak gösteren ideolojinin yansımasıdır⁸⁸. Althusser'in egemen ideolojiden anladığının kapitalist üretim ilişkilerinin doğurduğu

⁸³ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 33–38.

⁸⁴ Ozan Erözen, **Uluslararası Devlet** (Ankara: Dost Yayınları, 1997), 124.

⁸⁵ Althusser, **age**, 43.

⁸⁶ **age**, 43

⁸⁷ **age**, 45.

⁸⁸ Althusser, öğretmenlerin içерisine düşükleri ideolojik ağdan kurtulmayı hiç düşünmediklerini hatta yaptıkları işi gönül vererek yaptıklarını ifade ederek eleştirir. Ancak bu eleştirinin arkasından içine düşebileceğini durumun farkına varmış ve elindeki silahı karşısındaki ideolojiye doğru yönetmiş, “kahramanlar”ın yani öğretmenlerin olduğunu da belirtir. Ancak ona göre onların sayısı düzeni değiştirmeye yetemeyecek kadar azdır. Bkz. **age**, 45

kurum ve kuralları genel geçer doğru olarak benimsetmeye çalışan bir düşünce sistemi olduğunu ifade eden Ozan Erözden'e göre, okulun ya da daha genel bir biçimle, eğitim sisteminin bu tür bir işlev görüp görmediği tartışmaya açıktır. Ancak, merkezi biçimde saptanan ders programlarına göre yürütülen zorunlu eğitim yoluyla bireylere ulus oluşturma bilincini aşılaması, yadsınamaz bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır⁸⁹. Kemal İnal'ın eğitimin ideolojik boyutunu değerlendirdiği kitabında yer verdiği ifadeler Althusser ve Erözden'in ifadelerini doğrular niteliktedir. İnal'a göre de “ders kitapları, her yıl milyonlarca öğrenciye zorunlu olarak okutulmalarından dolayı, politik iktidar tarafından vazgeçilemeyecek nitelikte önemli toplumsallaştırıcı silahlar”dır. Ona göre siyasi iktidarlar hem temel bir meşrulaştırıcı, hem de toplumsal ilişkileri yeniden üretici özelliğe sahip bu araçların denetimini asla ellerinden bırakmak istemezler⁹⁰.

Ders kitapları araştırmalarının başlamasında etkili olan isimlerden biri de Georg Eckert olmuştur ve adını taşıyan enstitüde halen çalışmalarını sürdürmektedir. Ona göre ders kitapları, insan gelişiminin belirleyici aşamalarında kullanılarak, gençlerin tarihsel imgelemi ve değerler evreni üzerinde kalıcı bir etki bırakmakta, hatta tüm bir yaşam boyunca onları biçimlendirebilmektedir. Ona göre bu durumdan dolayı, okul kitaplarının sürekli propaganda amaçlı kullanılmalarında şaşırtıcı bir yan yoktur⁹¹. Bu bağlamda, okul ve diğer eğitim kurumları, milli kimliğin oluşturulmasında önemli bir süreç olan “yurttaş topluluğunu oluşturma idealini” üstlenmiş olmaktadır⁹².

Yurttaş oluşturma sürecini, siyasi otoritenin kurguladığı değerler doğrusunda “makbul vatandaş” yaratma projesi olarak değerlendiren Füsün Üstel, yurttaş yaratılma süreci için öncelikle söz konusu topluluğa ait bir “mekân(vatan\yurt)” tasavvurunun ulus devlet bağlamında kurgulanması ve kurgulanan bu mekâna yönelik sadakat duygusu ve “aşk”的(yurtseverlik) uyarılması gerektiğini belirtir. Üstel, yaratılan mekan ve aşkın öğretim programlarıyla yaygınlaştırılma idealinden söz eder. Vatan\yurt kurgusu ve ona bağlılığın kurgusunun “ulus” ve sonrasında “yurttaşlar topluluğu” oluşturacağından söz eder. Bu sayede vatan\yurt, yurtseverlik

⁸⁹ Erözden, *age*, 124-126.

⁹⁰ Kemal İnal, *Eğitimde Ideolojik Boyut* (Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996), 13.

⁹¹ Etienne Copeaux, *Tarih Ders Kitaplarında Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayıncılık, 1998), 2.

⁹² Füsün Üstel, “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2005), 156.

duygusunun yöneldiği bir toprak parçası olmanın ötesinde “ulus” ve “yurttas” kimliğinin sınırlarını çizen ve üzerinde devletin otoritesini uyguladığı “siyasal” bir toprak haline gelecektir. Bu sürecin Cumhuriyet Türkiye’si için ifade ettiği anlamın çok daha manidar olduğunu belirten Üstel, Cumhuriyet Dönemi için bu “toprak”, üzerinde Cumhuriyetçi ideolojinin öngördüğü ulusal siyasal entegrasyonun ötesinde, kültürel ve toplumsal entegrasyonun da gerçekleşmesinin bekleneceği”ni bir alandır demektedir⁹³.

Bir taraftan ulusun, diğer taraftan ulus devletin sınırlarını belirginleştiren eğitim, tüm toplumda yaygınlaştırılarak ulus-devlet özdeşliğine hizmet etmektedir denilebilir. Türkiye’de eğitim hareketleri ve eğitim sisteminin çeşitli yönleri ve sorunlarına ilişkin çeşitli fikir ve tartışmaların toplumun Batı’ya yönelme süreciyle bir şekilde ilişkili olduğunu ve Batılılaşma süreci içinde eğitimin bir yönüyle “bağımlı değişken”, bir diğer yönüyle “bağımsız değişken” olduğunu belirten Osman Kafadar'a göre, toplumsal yapının dinamikliğinden dolayı, eğitim bir taraftan toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal yapısındaki değişimlerin lokomotifi olmakta, diğer taraftan ise toplum yapısındaki global değişimeler bizzat eğitim düşüncesini ve hareketlerini belirlemektedir⁹⁴.

Afet İnan, *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi* adlı çalışmasının ilgili kısımlarında, Cumhuriyet Dönemi eğitim ve öğretim yapısını ve temellerini değerlendirmiş ve “milli eğitim” ve “kültür” kavramlarını aynı cümle içinde kullanarak, “milli eğitim ve kültür deyimiyle nitelendirilen hareket, bir toplumun en önemli manevi değerlerindendir” şeklinde bir tanımlama yoluna gitmiştir. Fertlerin okuma yazma bilmesi ve bu yolla ilim ve teknik alanlarındaki gelişmelerden fayda sağlaması, ancak bir eğitim sisteminin genel olarak uygulanması ile mümkün olabileceğini belirten İnan'a göre, öğrenim, bir milletin bütünlüğünü ilgilendirdiği ve devletin idaresi için her alanda bilgili yetişmiş kişiler gerekli olduğu kadar, kendi teşkilâti için de yapması gereken bir harekettir. Türkiye Cumhuriyeti'nin devraldığı eğitim ve öğretim kuruluşlarının çağdaş medeniyete uygun nitelikte olmaktan uzak⁹⁵ olduğunu belirten İnan'ın sözlerini değerlendirdiğimizde eğitime yüklenen ana amacın, bir tür özdeşleştirme sürecine denk geldiğini, devletin bekası için siyasi iktidara yani

⁹³ Üstel, **age**, 157.

⁹⁴ Osman Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, **Modernleşme Ve Batıcılık**, ed. Uygur Kocabasoğlu (İstanbul: İletişim Yayıncılığı, 2007): 351–381.

⁹⁵ Afet İnan, *Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi*, 175.

devlete bağlı, eğitimli vatandaşların yetiştirmek olduğunu ifade edebiliriz. Bir tür makbul vatandaş yaratmaya çalışan eğitim kurum ve kuruluşlarının vatandaş eğitimi konusunda başvurduğu bilginin, en güçlü siyasal iktidar olarak nitelendirdiğimiz devletin bilgisi ve görüşleriyle çok da uzak ol(a)mayacağını belirtmeliyiz. Vatandaş eğitimi konusunu vatandaş yaratma perspektifinde değerlendiren Fethi Açıkel, “kullara devlet terbiyesi kazandırma biçimleri; ulus-devlet tarafından toplumun uluslararasılmrasında en temel referans olarak kullanılmıştır” diyerek eğitim sürecini ulus devlete sadık bir ulus toplum yaratma projesi olarak değerlendirir⁹⁶.

Cumhuriyet Dönemi’nde kültür ve eğitim arasında kurulan doğrudan ilişki sonucunda kültür politikalarının hemen her zaman maarif politikalarının uzantısında yer aldığı⁹⁷ belirten Üstel ve İnal’ın ifadelerine göre de, Cumhuriyet Dönemi’nde, kültür ve sanat, devletin “terbiye\ eğitim rolünün sınırları” içine hapsolmuştur⁹⁸. Bu perspektiften bakıldığından, ders kitaplarının ideolojik yeniden üretimin araçları olarak kullanılmasının Cumhuriyet’in başlangıç yılları için de söz konusu olduğu söylenebilir⁹⁹. 1920’lerde başlayan yakınmalar, devletin maarif politikalara müdahalesini göz önüne sermektedir. Dönemin önemli askeri isimlerinden Kazım Karabekir Paşa, yeni devletin eğitim programıyla ilgili şunları ifade etmektedir¹⁰⁰:

“İlköğretim kesin olarak her yerde yayılmalı ve uygulanmalıdır. Dilimizin ve ders kitaplarının Arap ve Acem kisvesinden kurtulması gereklidir.[...] Yalnız yenilik değil, birlik ve beraberlik lazımdır. Tıpkı bizim askerlerin yaptığı gibi. Her şeyden evvel hizaya gel! Kumandası lazımdır”.

Bu sözler, dönemin asker-sivil ayrimının ortadan kalktığı, eğitimin siyasal kararlara uyumlu ve hizaya getirici etkisinin gün yüzene çıktıığı bir düşünce anlayışının izdüşümleridir. 1924 yılında ise Maarif Vekili Vasıf Bey “eski zihniyete göre yazılmış eser ve kitapların, Türkiye Cumhuriyeti mekteplerinde artık yerlerinin kalmadığı”nı açıklaması bu değişim ve dönümün eski ile yeni arasında bir ayrılığa işaret ettiğini göstermektedir¹⁰¹. Bu ve benzeri eleştiriler üzerine 1924 tarihinden¹⁰²

⁹⁶ Açıkel, **agm**, 120.

⁹⁷ İnal, **age**, 19–21. Üstel, ““1920’li ve 30’lu Yillarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılabi’”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, 40

⁹⁸ İnal, **age**, 19–21.

⁹⁹ İnal, **age**, 21.

¹⁰⁰ Evvelâ Hizaya Gel Kumandası”, **Hâkimiyeti Millîye Gazetesi** [22.17.1922]’den aktaran Mustafa Ergün, **Atatürk Devri Türk Eğitimi** (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1982), 17.

¹⁰¹ İnal, **age**, 21.

¹⁰² 1924 tarihi Tevhid-i Tedrisat Kanununun, yayınlanması nedeniyle de önemlidir. Çünkü kanun, Cumhuriyet düşüncesi ve ideolojisinin kararlılıkla yerleştirilmesi amacıyla dönük olarak başarılı olmuş

itibaren ders kitapları “Cumhuriyet ideolojisini yansıtacak şekilde yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde hazırlanan müfredat ve ders kitaplarında yeni rejimin amaç ve ilkelerine uygun olarak Osmanlı ile ilgili kısımlar çıkartılırken, Cumhuriyet'in ilanı gibi konulara yer verilmektedir”¹⁰³. Modern ve milli değerlerin kurgulanışı ve aktarımında sadece dönemin okulları ve müfredatlarının varlığı yeterli görülmemiş, birçok başka kurum ve kuruluş bu amaca hizmet etmek için seferber edilmiştir. Dönemin önemli siyasi isimlerinden Recep Peker'in aşağıda yer verilen bir konuşması bu görüşü destekler niteliktedir¹⁰⁴:

“Arkadaşlar;

Bir milletin yetişip istikbale hazırlanması için klasik vasıtalar ve müesseseler mekteplerdir. Fakat muasır milletler, milli bir mevcudiyet olarak yetişip teşekkül etmek için mekteplerin yalnız usuller, nizamlar altında çalışmasını kâfi görmüyorlar. Gerçek tüm şurulu ve kuvvetli vatandaşlar yalnız mektep sıralarında iyi ve ciddi programlarla ve ameli tatbik usulleriyle yetişmiş olabilir. Fakat bu sırada milletleşmek için milletçe kütleleşmek için mektep tahsilinin yanında ve ondan sonra mutlaka bir halk terbiyesi yapmak ve halkın bir arada ve birlikte çalışılmak esasının kurulması gerekmektedir”.

Recep Peker'in bu ifadeleri dönemde kurulan Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile görünürlük kazanacaktır. Milli kültürün tüm ülkede yaygınlaştırılması ve benimsetilmesi sürecinde gerek okullarla olan ilişkilerinde, gerekse yetişkin eğitiminde önemli görevler ve misyonlar yüklenen bu kurumlar bir taraftan milli kültürün tahsisine yardımcı olurlarken, diğer taraftan halkın eğitim ve dönüştürülmesi faaliyetinde başat rol alacaklardır. Ancak bu kurumlara dönemde içerisinde müzik eğitimi ile katkıda bulunan Radyo'nun da eklenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda birçok kurum ve kuruluşun da dahil edildiği ulus inşası sürecinde müzik eğitim politikaları, yaşanan değişim ve dönüşümlerin değerlendirilirliğinde önemli bir alanı ifade etmektedir. Çalışmanın ana bölümlerine geçmeden önce çalışmanın planı, yöntemi ve kaynaklarıyla ilgili açıklama yapmanın faydalı olacağını düşünmektediriz.

1.4 Çalışmanın Planı, Yöntemi ve Kaynakları

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde milli kültürel kimlik inşası içerisinde müziğin ve müzik eğitiminin ne şekilde konumlandığı(rılgı) noktası eğilen bu çalışma

son derece önemli bir düzenlemeyidir. Özellikle bkz. Gürsel Topses, “Cumhuriyet Dönemi Eğitiminin Gelişimi”, **75 Yılda Eğitim**, ed. Fatma Gök (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 11.

¹⁰³ İnal, **age**, 21.

¹⁰⁴ Recep Peker, “Halkevlerinin Açılma Nutku”, **Ülkü**, s.1 (Şubat 1933): 6.

Cumhuriyet'in ilanından 1945'lere yani çok partili hayatı geçiş denemelerinin başladığı tarihe kadarki süreci kapsamına almaktadır. Bu süreci değerlendirirken özellikle birincil kaynaklar üzerinden bir analiz hedeflenmiştir. Bu kaynaklar arasında çalışma içerisinde de özellikle sık sık atıfta bulunulan Ankara Halkevi'nin dergisi olan *Ülkü Dergisi*'nin öncelikli bir öneme sahip olduğunu belirtmeliyiz. Bu nedenle dergi ilk çıkarıldığı tarih olan 1933'den başlanarak, son çıktığı tarih olan 1950'e kadar ki 268 sayısı taranmıştır. Bu dergiyi çalışma için önemli kılan birçok neden mevcuttur. Özellikle çalışma içerisinde kullanılan diğer birincil kaynaklardan farklı olarak dergi, son sayısına kadar eksiksiz çıkartılmıştır. Bu durum da önemli bir tarihi kesiti bu dergi üzerinden analizi mümkün kılmıştır. Ayrıca bu dergiyi çalışma için önemli kılan bir diğer durum da, dergide siyasetçilerden, folklorculara kadar birçok önemli ismin yazısının mevcut olmasıdır. (İsmet İnönü, Yavuz Abadan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Nusret Kemal Köymen, vb.) Halkevlerinin süreç içerisinde değerlendirilişi adına Eminönü Halkevi'nin Dil Edebiyat şubesi tarafından çıkartılan *Halk Bilgisi Haberleri* ve Kütüphane ve Yayıncılık şubesi tarafından çıkartılan *Yeni Türk* adlı dergiler de taranmıştır. Dergilerin saydığımız nedenlerden dolayı ayrıcalıklı konumlarına rağmen, kendi içerisinde ayrı bir örgütlenme ve işleyişe sahip olan Köy Enstitüleri için *Köy Enstitüleri Dergisi* ve Radyo ile ilgili olarak da *Radyo Dergisi* incelenmiştir. Adı sayılan dergilerin incelenmesinin ve bu dergiler üzerinden dönemin analiz edilmesinin çalışmaya özgün bir boyut kattığı düşüncesindeyiz. Ayrıca çalışmada birincil kaynak olarak *Cumhuriyet Gazetesi* de 1928'den başlanarak, 1950'lere kadar taranmıştır.

Çalışmada kullanılan bir diğer birincil kaynak olan dönem müzik ders kitaplarına ulaşmanın çok da kolay olmadığını belirtmeliyiz. Bu sıkıntıların nedenleri çeşitli olmakla birlikte, en önemli sıkıntıyı bu kaynakların toplu halde değil, dağınık halde birkaç kütüphanede yer almasıdır. İstanbul'da kaynakların bir kısmına ulaşabildiğimiz Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde ise, tarih ders kitaplarının saklanması, tüm ders kitaplarına sahip olmak anlamına geldiğine yönelik genel bir izlenimle karşılaştık. Bu durum, müziğin hala sadece bir eğlence aracı olarak görüldüğünün, bir dönemin tarihine sahip olmanın, tarih ders kitaplarından daha büyük bir alana sahip olunması gerektiğini bilincine varılamadığının göstergesidir. Bu alana yönelik olarak kullanılan kaynakların büyük bir kısmı Ankara'dan Milli

Kütüphane'den elde edilmiştir. Çalışmanın özellikle “Osmanlı’da Müzik Eğitimi” adlı başlığı yazılrken ikincil kaynaklara da başvurduğumuzu da ifade etmeliyiz. Bu kaynakların incelenmesinde ise, yazarların müzik konusunda tarafsız bir bakış sergilemekten ziyade, müziğin kökenine yönelik bir bakış ortaya koydukları fark edilmiştir. Bu bakış açılarına örnek vermek gerekirse, Cinuçen Tanrikorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* adlı çalışmasında, Osmanlı'ya ait bir müzik türü olan mehter müziğinin kökenini Hun Devleti'ne dayandırarak açıklar¹⁰⁵. Eugene Popescu Judetz ise, mehter müziğinin Osmanlı'nın yaşam biçiminin bir özelliği olduğunu, “Arapça ‘ümmet’ terimini dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin müzikideki yüzyıllarca süren bir ifadesi” olduğunu ifade eder¹⁰⁶. Bu çalışmalarдан biri Osmanlı dönemine ait bir tür olan mehterin kökenini Hun Devleti'ne kadar götürürken, adını andığımız diğer çalışma bu kökeni Türk kimliği üzerinden değil, ümmet kimliği yani dini kimlik üzerinden tanımlar. Bu çalışmaların ortak yanı ise, bu müziğin Osmanlı'da tüm halkı içine alan, birleştiren ve toplumsal yapının temsilcisi olarak tanımlamalarıdır. Bir diğer ortak noktaları ise, Osmanlı'ya ait olan bu müziğin Osmanlı'da döneminde kısmen değişmiş ve kaldırılmış olmasına rağmen, mevcudiyetine Cumhuriyet'le birlikte son verildiği görüşüdür. Osmanlı'daki müziği köklü bir müzik olarak yorumlayan bir diğer isim Füsün Üstel'dir. Üstel, *Cumhuriyet'in Sesleri* adlı derleme eserde kaleme aldığı ““1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılâbı’” adlı makalesinde; bu müziğin kökenine yönelik bir göndermede bulunmaz, ancak Cumhuriyet'le birlikte müzik alanında yaşanan değişim ve dönüşümleri radikal bularak eleştirir. Ayrıca Üstel, yapılan değişim ve dönüşümlerin isabetsizliğinin ve bilinçsiz bir kadro tarafından gerçekleştirildiğini “organik aydın” ifadesi ile ortaya koyar¹⁰⁷. Bu eleştirilerin geldiği bir diğer isim olarak Bülent Aksoy'u anmalıyız¹⁰⁸. Bu kaynakların tümünün eleştirel ve karşılaştırmalı bir analize tabi tutulduğunu da

¹⁰⁵ Cinuçen Tanrikorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003), 22.

¹⁰⁶ Eugene Popescu Judetz, *Türk Musiki Kültürüün Anlamları* (İstanbul: Pan Yayınları, 1998), 56–58.

¹⁰⁷ Füsün Üstel, ““1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılâbı’”, *Cumhuriyet'in Sesleri*, der. Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 40–49.

¹⁰⁸ Bkz. Bülent Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, c.5 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 1216–1224. Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (İstanbul: Pan Yayınları, 2008), 146–147. Bülent Aksoy, “Türk Musikisinin Alt-Kültür Musiki Görenekleriyle İlişkisi”, *Birikim*, s.71–72 (1996): 209–216. Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Dönemi Musikide Farklılaşma Olgusu”, *Cumhuriyetin Sesleri*, der. Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 30–35.

belirtmeliyiz.

Çalışmanın bölümleri ise özetle şu içeriğtedir: “Giriş” bölümünde çalışmanın amacı, tezi, önemi, çalışmanın kavramsal değerlendirilishi, yöntemi gibi konuya ilgili çeşitli tartışmalara yer verilmiştir. İkinci bölüm ise, Osmanlı döneminde müzik eğitimimin ne şekilde işlediği, Osmanlı-Batı müziği karşılaşması gibi başlıklar seçilerek, Cumhuriyet’in geçersiz ya da degersiz saydığı müziğin tartışılmasına ayrılmıştır. Bu bölümde ayrıca Cumhuriyet Dönemi’nin ideolojik temelleri irdelenmiş, Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarına yön veren karar ve uygulamalarının ideolojik ve alt yapısal özellikleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölüm ise, döneme ait uygulamaların ve pratiklerin özellikle dönem müzik ders kitapları, Halkevleri ve Radyo üzerinden okunmasına ayrılmıştır. Bu bölümde 1930’ların ideolojik yapısı ışığında, adı sayılan kurumların milli kültürel kimliğin inşasında ve eğitim yoluyla aktarılmasında nasıl bir rol oynadıkları değerlendirilmiştir. Dördüncü bölüm ise, 1940 ve sonrası dönemde Halkevleri, Radyo ve ders kitaplarının dönemin ideolojik atmosferi içerisinde nereye oturdukları, kurumsal ve pratiğe yönelik olarak geçirdikleri değişim ve dönüşüm değerlendirilmiştir. Bu bölümde ayrıca kuruluşu 1940 yılına denk gelen Köy Enstitüleri’nde müzik eğitimimin ne şekilde işletildiği de değerlendirilmiştir. Son olarak “Sonuç” bölümünde ise, çalışma ile ulaşılan sonuçlar değerlendirilmiştir.

2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARININ TEMELLERİ

“Bir sistemin amacı, istemediği şeyleri göndereceği bir dışarısı yaratmaksızın, o sistemin kendi kendisini nasıl gördüğünü ve nasıl görülmek istedığını anlayabilmek için, fırlatıp attıklarına (çöplerine) bakmamız gereklidir”¹⁰⁹. Bu perspektiften baktığımızda, Cumhuriyet Dönemi’nin aktarımını sağlamaya çalıştığı müzik eğitim politikalarının neler olduğu daha doğrusu neyin üzerine, diğerini öteleyerek ya da yok ederek kurguladığı sorusu önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bu başlık altında irdelenen konulardan biri, Osmanlı Dönemi’nde müziğin ve eğitiminin nasıl bir görüntü çizdiği olacaktır. Osmanlı müzik eğitiminin kısa bir aktarımı yapıldıktan sonra, bu müziğin uygulama alanları değerlendirilecektir. Ancak belirtmemiz gereklidir ki, bu değerlendirme Osmanlı’nın son dönemi üzerinden yapılmaktadır. Çünkü yaklaşık olarak 7 yüzyıl varlığını devam ettirmiş bir imparatorluğun kuruluşundan yıkılışına kadar ki tüm süreçleri değerlendirmek imkansız olacaktır. Bölümde yer alan diğer başlıklar ise, esas konumuz olan Erken Cumhuriyet Dönemi’nin yapısal ve ideolojik özelliklerini değerlendirmek için seçilmiştir.

2.1 Osmanlı Dönemi’nin Müzik Eğitim Anlayışı

Sese dayanan ve söz müzikisi olarak gelişen Osmanlı Geleneksel Müziği’nin en temel özelliği, -belli istisnalar dışında- nota kullanımına yer vermemiştir. Müziğin tekniğini, makam ve usulleri ya da bir enstrümanın çalınmasının öğrenilmesi, mevcut repertuarın hafızaya nakşedilmesi, eserin *meşk* edilmesi yoluyla sağlanıyordu¹¹⁰. Bu durum Osmanlı’dada müziğin performansa dayalı bir devamlılık gösterdiğini ifade etmektedir. Meşk yoluyla aktarımın Osmanlı’dada müzisyenleri yaklaşık olarak dört yüz yıl boyunca birbirine bağladığı belirten Cem Behar'a göre;

¹⁰⁹ Adam Philips, **Dehşetler ve Uzmanlar** (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 36.

¹¹⁰ Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987), 69. Çinuçen, Tanrikorur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, 16.

meşkhanelerde, Saray'da veya evlerde uygulanan bu yöntemle eserin güftesi önce öğrenciye yazdırılıp, sonra usul vurularak ve sonrasında bu öğrenciye sürekli tekrar ettirilerek öğretilirdi. Behar'a göre, hafızanın ön plana çıktığı bu öğretim tekniğinde, eserin orijinalliği ya da aslı gibi kavramlar Osmanlı Geleneksel Müzik geleneğinde bir hayli kuşkulu bir durum yaratmaktadır. Bu durum, sözlü bir kültüre ve hafizaya dayanması nedeniyle aynı eserin farklı versiyonlarının karşılaşırılabileceği model veya yazılı kanıtın mevcut olmaması durumunu doğurmaktadır. Çünkü her ne kadar eserler aktarıldıkları dönemin zevklerine uygun olsa da dönemlerin değişmesi ile beraber bunlar da değişim göstermiş olabilir. Bu durum her eserin farklı türlerini aynı ölçüde meşru kılmaktadır¹¹¹. Bu sözlü aktarım sisteminin devamlılığı adına “her müzisyenin bildiği besteleri öğrencilerine öğretmek durumundaydı. Bu durum her müzisyenin meşk sürecine katılmasını zorunlu kılıyordu”. Bu süreç içinde Osmanlı Geleneksel Müziği farklı şekillerde zaman zaman değişim göstermiş olsa da, meşk kurumu bu müziğin sacayağı olarak kalmıştır¹¹².

Osmanlı'da müzik sisteminin meşk sistemi üzerine kurulduğu, sistemin genel olarak ezbere dayalı olarak varlığını sürdürdüğü ifade edilmiş olsa da notalama sisteminin de -istisna niteliğinde- varlığından söz edilebilir. Örneğin Ali Ufki Bey(Albert Wojciech Bobowski) 17.yy'da notalama sistemini kullanarak bu alanda ilk olmuştur¹¹³. 18.yy'da ise Kantemiroğlu(Demetrius Cantemir) kendi bulduğu notalama sistemini kullanmıştır. Bu müzisyenler içinde en bilineni ise, Ermeni olan Hamparsum Limonciyan olmuş ve kullandığı sistem ise Hamparsum olarak bilinmektedir. Ancak Behar'a göre, tüm bu çabalara rağmen Osmanlı Geleneksel Müziği genel anlamıyla bir notalama sisteme olmayıp, Ali Ufki, Hamparsum, Kantemiroğlu ve diğerlerinin çalışmaları bu müzik geleneği içinde çok küçük bir parça olarak kalmıştır¹¹⁴.

¹¹¹ Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 79–81.

¹¹² Behar, **Klasik Türk Musikisi**, 40-41.

¹¹³ Ali Ufki Bey'in ilk olarak kullandığı bu nota sisteminin sadece Batı müziği alanında ilk olma niteliğine sahip olduğunu, Osmanlı Geleneksel Müziği'nde Ali Ufki Bey öncesinde notalama sisteminin kullanıldığını ifade etmeliyiz.

¹¹⁴ age, 23–26. Bkz. Eugenia Popescu- Judetz, **Türk Musiki Kültürüne Anlamı**, 67.

Osmanlı bestecileri olarak tanınan kişiler ise, Yavuz Sultan Selim'in kardeşi Şehzade Korkud(1467? - 1513), Nefiri Behram Ağa(? -1560?), Gazi Giray Han(1554- 1608), Eyyübi Mehmet Bey(?- 1650?) ve Kantemiroğlu(1673- 1723) gibi bestekarlar yetiştii. Dönemin en önemli dini- tasavvufi eserlerini Ali Şir u Gani(1635?- 1714) verdi. Hafız Post (1620?- 1694) ve Buhurizade Mustafa Efendi(Itri)[1638?- 1712], Klasik Musikinin en önemli bestekârlarındandır. Aynı zamanda nazariyatçı olan Nayi Osman Dede(1652?- 1730), daha çok Mevlevi Ayinleri ve Miraciye'si ile müzik tarihinde önemli yer tutar.

Seyit Yöre'ye¹¹⁵ göre; Ali Ufki Bey, Limonciyan, Kantemiroğlu gibi ünlü bestecilerin ilk notalama sistemini kullanmış olmalarının yanında sahip oldukları bir diğer özellik, bu kişilerin Osmanlı'da yer alan ince musikinin ve Osmanlı'da Batı Müziği'nin gelişmesinde önemli yerlere sahip olmalarıdır. Özellikle Ali Ufki'den daha uzun süre yaşamış ve daha çok çalışmada bulunmuş olan Kantemiroğlu'nun "yakın bir zamana değin İstanbul müzikçilerince yorumlanan Cantemir Marşı'nın (Chanson de Cantemir), Galata Mevlevi dervişlerinin törenlerinde çalınan ve epeyce tartışma konusu olan ayin" niteliğinde olduğunu belirtir. Kantemiroğlu'nun müzik öğretmeni olduğunu belirten Yöre, İstanbul'da "Sinik" Mehmed ve "Bardakçı" Mehmed Çelebi gibi, müzik alanında üne kavuşmuş kişilerin daha sonra devam ettikleri bir müzik okulunu da kurduğunu ve müzik alanında öğretici el kitabı yazdığını ifade eder. Müzik alanında çalışmalarda bulunmuş Kantemiroğlu bu konu hakkında şunları ifade etmiştir: "Belki bir gün Tanrı bana sağlık ve olağan verirse bu sanatı, Doğuluların yazdığı biçimde tüm derinliğiyle anlatan bir kitap yazacağım"¹¹⁶. Bu sözlerin altında, Bobowski gibi Cantemir'in de Osmanlı'ya rehine olarak gelmesinin ve birer Levanten olarak yaşadıkları Osmanlı'da –Enderun'da- uzun süre eğitim almasının etkileri olduğu söylenebilir. Yöre'nin aktardıklarından çıkartılabilecek görüşlerden biri de, Osmanlı'da nota kullanımının yani Batı müziğine özgü görülen sistemin kullanımı Levanten müzisyenler tarafından gerçekleşmiştir. Yöre'ye göre, birçok kaynakta azınlık müzisyenler olarak değerlendirilen Levanten müzisyenleri azınlık müzisyenlerden ayrı bir konumda değerlendirmeliyiz. Bu farklı konumlandırılışın nedenini ise, azınlık müzisyenlerin Osmanlı vatandaşı olarak Osmanlı kültürünün bir parçası haline gelmiş olmaları ile

Daha sonra Enfi Hasan Ağa(1670?- 1728), Zaharya (?- 1740?) ve Ebübekir ağa (1685?- 1759), dindisi "klasik" repertuarın ilk büyük eserlerini yarattılar. Lale Devri'nin yetiştirdiği büyük bestekar Tab'i Mustafa Efendi'den(1705?- 1765) sonra, Hacı Sadullah Ağa(?- 1801?), Musahib Seyyid Ahmet Ağa(1728?- 1794), Tanburi İzzak(1745?- 1814), Dilhayat Kalfa(1760?- 1820?), Hamparsum Limonciyan(?- 1814), Tanburi Emin Ağa(1768- 1814) gibi bestekarlar ve kendisi de bestekar olan III. Selim(1761- 1808) verdikleri eserlerle Klasik Türk Musikisi'ne en parlak çağını yaştılar. Gençlik ve yetişme çağları III. Selim dönemine rastlayan Kömürcüzaade Hafız(?- 1835?), İsmail Dede Efendi(1778- 1846) ve Dellalzade İsmail Efendi (1797-1869) II. Mahmut döneminde eserler vermişlerdir. Klasik Türk Musikisi'nin son parlak örneklerini ise, Kazasker Mustafa İzzet Efendi(1801- 1876), Zekai Dede Efendi(1825- 1897), Hacı Arif Bey(1831- 1885), Mahmut Celalettin Paşa(1839- 1899), Lem'i Atlı (1869- 1945), Tanburi Cemil Bey(1873- 1916) gibi müzik adamları vermiştir. Bkz. **Tarihsel Süreç İçinde Klasik Türk Müziği**, Proje yönetmeni Bayram Bilge Tokel, çev. Mehmet Demirer (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2005), 21-22.

¹¹⁵ Seyit Yöre, "Osmanlı Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, s.24, (Güz 2008): 413-437.

¹¹⁶ agm, 421.

açıklar¹¹⁷. Ancak Levanten müzisyenlerle ilgili olarak çok fazla bilgiye sahip olmadığımızı da ifade etmeliyiz¹¹⁸.

Osmanlı'da mevcut olan müzik geleneği konusunda söz etmemiz gereken bir diğer durumda, meşk sisteminin içinde ders veren hocaların genel özelliğinin, sayılarının az olmasının yanında, her birinin farklı mesleklerle uğraşmış olmalarıdır. Bu durumu değerlendiren Behar, bu konuyu, Saray'ın bu sanatçı ve müzisyenleri para karşılığıyla değil, dolaylı yoldan verilen ödüllendirmeler yoluyla dinlediğini belirterek örneklerdir¹¹⁹.

Müziksel performansın sergilendiği tek yerin Saray olmadığını ifade eden Gönül Paçacı, meşke evlerde, kahvehanelerde, camilerde ve Mevlevihanelerde rastlanabileceğinden söz eder. Ona göre bu durum, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin Saray'a ait, halka uzak olduğu şeklinde bir genellemenin yanlış olacağı anlamının ifadelendirilmesidir. Osmanlı Geleneksel Müziği'nin bir tür şehir müziği olduğunu ifade eden Paçacı, bu müziğin şehrin tüm kesiminde icrasının ve eğitimin gerçekleştirildiği belirtir¹²⁰. Paçacı'nın ifadelendirmeye çalıştığı, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin -şehrin tüm bölgelerinde icra edilmesinden dolayı- halka uzak ve sadece Saray'da icra edilen bir müzik türü olmadığıdır. Bülent Aksoy'a göre de, Osmanlı Geleneksel Müziği, halktan uzak bir müzik türü değildir ve zaten müziğin doğası

¹¹⁷ agm, 413–437.

¹¹⁸ Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, 27.

Ali Ufki Bey olarak bilinen Albert Wojciech Bobowski, hem yazar hem de saray fasıl heyetine santuriydi. IV. Murat zamanında, Kırım Türkleri tarafından kaçırılmış, (1630'lu yıllarda), tutsak olarak İstanbul'a getirilmiştir. Enderün'da ondokuz yıl eğitim almış ve Doğu ve Batı dillerinden oluşan yaklaşık 17 dilde dinsel ve din dışı Osmanlı-Türk müziği türlerini ve santur öğrenmiştir. Enderün'da Meşk Odası'nda Takımباşılık yapması ve santur çalmaya başlamasından itibaren ismi kaynaklarda Ali Ufki olarak geçmeye başladı. Ancak kaynaklarda "Müslüman olduğuna dair herhangi" bir veri bulunmamaktadır. Bkz. Mehmet Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II** (Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000), 353. Ayrıca Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, 27. Cem Behar, **Musikiden Müziğe Osmanlı \Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik** (İstanbul: Yapı Kredi Yayıncıları, 2005), 17–56.

Dimitrie Cantemir ise İstanbul'daki ikametini 1685-1693 yılları arasında babası Boğdan Hükümdarı Constantin Cantemir tarafından –ağabeyi yerine- gönderilmiş bir rehine olarak geçirdi. 1693'te babasının ölümü üzerine tahta geçmiş ancak üç haftalık kısa hükümdarlığı Türklerce azledilmiştir. Bundan sonraki yaşamını İstanbul'da sürdürmüştür. Akademik çalışmalarıyla birlikte müziki çalışmalarına da başlayan Dimitrie, tanbur çalmayı öğrenmiş, Sultan III. Ahmet, kendisinin şezzadeler gibi eğitilmesini istemiştir. Bkz. Eugenia Popescu Judetz, **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı Ve Nazariyatçısı**, çev. Selçuk Alimdar (İstanbul: Pan Yayıncıları, 2000), 15.

¹¹⁹ Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, 63.

¹²⁰ Gönül Paçacı, "Osmanlı'nın Musiki Taliminden Cumhuriyet'in Musiki Terbiyesine", **Toplumsal Tarih**, s.100, (2002): 10–20.

böylesi bir ayrimı mümkün kılmaz. Aksoy, Osmanlı Geleneksel Müziği ile halk müziğinin de birbirinden ayrı düşünülmemesi gerektiğini şu sözleriyle ifade eder¹²¹:

“Osmanlı dünyasında dini musiki ile din dışı musiki birbirinden ayrılmaz. Tekkeler her iki musikinin de merkezidir. Dini musiki, din dışı musikiden nasıl ayrılmazsa, halk musikisinden de ayrılması kolay değildir. Bunun için bazı örnekler bakmak gereklidir. Örneğin Mevlid bunların başında gelir. Doğrudan doğruya Osmanlı dünyasına özgü olan mevlid, halk kültürünün dışında mı görülecektir? Kur'an'ı musikiyle okuyan hafızların ezgileri halk zevkine ‘yabancı’ bir musikinin mi ezgileridir? Bütün halkın ezbere bildiği, belirli günlerde dinleyip okuduğu ‘Bayram Tekbiri’, ‘Salat-ı Ümmiye’ gibi eserler ulusal kültüre yabancı eserler midir?”.

Osmanlı Geleneksel Müziği'nin sadece Saray ve çevresinde etkili olduğu yönünde bir genellemenin verdiği örnekle yanlış olacağını belirten Aksoy'un görüşlerini Behar da tekrarlar. Bu müziğin sadece Saray ve çevresiyle özdeşleştirilmesinin basmakalıp bir ifade olduğunu, bu müziğin İstanbul gibi belli başlı Osmanlı kentlerinde de gelişmiş olan bir “şehir müziği” niteliğinde olduğunu belirtir. İcracısının, besteleyicisinin ve dinleyicisinin de şehirde yaşayan kesim olduğunu belirten Behar'a göre, Osmanlı Klasik Müziği'nin sadece Saray ve çevresine hitap eden bir müzik olduğu genellemesinin gerçeklik payı yoktur¹²². Bu noktada Paçacı ve Behar'ın aynı noktayı işaret ettiğini söyleyebiliriz. Bu ortaklık şu noktadadır; Osmanlı Geleneksel Müziği sadece Saray ve çevresinde değil, belli şehirlerde de icra edilirdi ve öğretildi. Ancak bu görüşün Aksoy'un ifadesi ile çeliştiğini belirtmeliyiz. Çünkü Aksoy, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni şehrin tüm bölgelerine yayıldığını ya da belli müzik türlerinin bu müzikten ayırtılamayacağını ifade ederek, halk müziği ile bir ilişki kurmakta iken, Paçacı ve Behar ise bu müziğin “şehir müziği” niteliğinde olduğunu ifade ederek, Aksoy'un ifadelerini çalışma için tartışırlı bir konuma getirmektedir. Örneğin Behar'ın, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin icra edildiği şehirlerin İstanbul, İzmir, Selanik ve Bursa gibi önemli kentler olduğunu ifade etmesi de, bu müzik türünün bir şehir müziği görüntüsü çizdiği ve belli şehirlerde icra edildiği görüşünü desteklemektedir¹²³. Ancak Osmanlı Geleneksel Müziği'nin, Osmanlı'da toplumsal ve kültürel yapı bakımından tam olarak nereye oturduğu tartışmalarının hala devam ettiğini belirtmeli, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin tam olarak nereye oturtulacağı, toplumun tüm kesiminin

¹²¹ Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, 146–147. Osmanlı Geleneksel Müziği'nin halktan kopuk olmadığını belirten Pertev Naili Boratav da bu etkileşimin tarihsel olarak 18.yy'dan itibaren hız kazandığını belirtir. Bkz. Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat-1** (İstanbul: Adam Yayıncıları, 1991), 30.36.

¹²² Cem Behar, **Zaman, Mekan, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım** (İstanbul: Afa Yayıncıları, 1992), 29.

¹²³ Behar, **Klasik Türk Musikisi**, 19.

benimsediği bir üst kültürel değer olarak mı mevcudiyetini sürdürdüğü ya da sadece Saray ve çevresinin müziği mi olduğu gibi soruların çalışmanın hem akışını bozacağı gerekçesi ile hem de çalışmanın kapsamını aşması nedeniyle değerlendirilmeyeceğini belirtmeliyiz.

Osmanlı'da müzik eğitiminin meşk sistemi üzerine kurulduğunu, bunun da belli istisnalar dışında sözsel bir aktarım üzerinden yürütüldüğünü belirttikten sonra, meşk sisteminin uygulandığı, Osmanlı Geleneksel Müziği gibi çok genel bir kavramın hangi müziksəl formlara sahip olduğunu değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektediyiz. Meşk sisteminin aktarıldığı kurumlar olarak karşımıza “Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, Musiki Esnaf Loncaları ve Özel Meşkhaneler” çıkmaktadır. Mehterhanelerin başlangıcına yönelik kesin bir ifadenin kullanılmasının yanlış olacağını düşünmektediyiz. Örneğin Cinuçen Tanrıkorur, Mehter Müziği'nin başlangıcını Hunlar zamanına dayandırırken¹²⁴, Eugenia Popescu Judetz, Mehter müziğinin Osmanlı'nın yaşama biçiminin bir özelliği olduğunu, “Arapça ‘ümmet’ teriminin dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin müzikideki yüzyıllarca süren bir ifadesi” olduğunu belirtir¹²⁵. Bu görüşler, Mehter Müziği'nin konumlandırılışında kökenine yönelik göndermelerde bulunulduğunu göstermektedir. Çünkü bir taraftan Türk kimliği içerisinde konumlandırılan ve başlangıcı Hun Devleti'ne kadar götürülen bu müzik, diğer taraftan ümmet kavramı çerçevesinde tanımlanmış ve İslâm ile bağlantılılandırılmıştır.

Ayhan Erol ise, bu müziğin I.Murat zamanında yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişliğini hatta siyasal iktidarın egemenlik simgesi haline geldiğini ifade eder. Ona

¹²⁴ Mimar, besteci, ud sanatçısı ve yazar. 1938 İstanbul doğumlu. Küçük yaşta müziğe başladı. İleri Türk Musikisi Konservatuarı, Musiki Kültür Derneği ve Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde çalışmalara katıldı. 1960'da İstanbul Radyosu'na sınavla ud stajyeri olarak girdi. Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği Şube Müdürlüğü, TRT Müzik Dairesi Çoğaltma, Yayın ve Arşiv Müdürlüğü, Müzik Dairesi Uzmanlığı görevlerinde bulundu. Bkz. “Cinuçen Tanrıkorur”, **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, (İstanbul: Alpay Basımevi, 1980), 10.

Tanrıkorur'un Mehter Müziği ile ilgili söylemekleri ilginçtir: Hunlar'dan beri Türk savaş teknığının vazgeçilmez unsuru olan askeri müziğin amacının, uzaklılardan duyulan gök gürültüsü benzeri bir ses çıkartarak, düşmanın savaşma moralini bozmak ve karşı tarafın teslim olmasını sağlamak, böylece insan kıyımının önüne geçmeyi amaçlamak olduğunu belirtir. Özellikle 16.yy'dan 19.yy'a kadar yetişen bestekâr ve icracıların eliyle bu askeri müziğin zirveye ulaştığını belirten Tanrıkorur'a göre, hem savaşlar hem de Osmanlı elçi ve heyetlerine eşlik eden şatafatlı mehter takımlarının Avrupa'yı etkilemeye gecikmemiştir, Batılıların Yeniçeri Müziği dedikleri mehter Avrupalılar tarafından benzer bandolar kurularak taklit edilmiştir. Bu bandoların kuruluşunda Osmanlı da yardım etmiştir. Avrupa'yı etkilemenin bununla da kalmadığını da belirtir. Cinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, 22. 26.

¹²⁵ Judetz, **Türk Musiki Kültürü**'nün, 56–58.

göre Yeniçerilere yardımcı bir askeri birlik olarak doğan mehter takımı daha sonra kurumlaşarak müstakil bir müzik londası halini almıştır¹²⁶. Mehter Müziği'nin nereye oturtulacağı çeşitli tartışma alanları yaratırsa da, Mehter Müziği ile Yeniçeri Ocağı arasında mevcut olan ilişki, bu müziğin akibetini belirlemiştir denilebilir. 1826'da II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile yeni kurumsal değişikliklerden biri olarak Mehter takımı kaldırılmış, yerini 1831'de Muzıka-i Hümâyün adlı bir askeri musiki kuruluşu almıştır¹²⁷.

Osmanlı dönemi müzik eğitim kurumlarından Mehterhane dışında yer alan kurumlar hakkında kısa bir değerlendirmesini yaptığımızda, Mevlevîhaneler adından anlaşılacağı gibi Mevlevî Müziği'nin icra edildiği ve öğretildiği kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müziğin de öğretiminin ve aktarımının meşk sistemi üzerine kurulduğunu ifade etmeliyiz. Bu müziğin en önemli temsilcileri olarak; Buhurizade Mustafa İtri(1630?-1721), Hammamızade İsmail Dede(1778-1846), Zekai Dede(1825-1897) ve Rauf Yekta(1871-1935) gibi isimleri sayabiliriz¹²⁸. Bir diğer kurum olarak karşımıza çıkan Enderun'u, "sadece musikinin değil, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi gibi derslerin de verildiği kapsamlı bir okul" olarak tanımlayan Tanrıkorur, "Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması ile Mehterhane gibi, İmparator'lugun bu önemli müzik okulu da kapatılmıştır" demektedir. Ona göre özellikle Enderun'un (daha sonra da tekkelerin) kapatılmasından sonra "özel meşkhanelere gitmek zaruri olmuştur"¹²⁹.

Cem Behar, elde az belgenin bulunmasına rağmen, klasik geleneğin yeni olduğu ilk dönemlerde bile musiki öğrenimi mekan olarak sadece Saray'da yapılmadığını belirtmektedir. Özellikle Saray dışında faaliyet gösteren özel meşkhanelerin ve Musiki Mektepleri'nin açılması ile bu müziğin eğitiminin çok daha yaygın hale geldiğini ifade ederek bu sürecin 2. Meşrutiyet ile hız kazandığını belirtir¹³⁰. Müzik eğitiminin yaygınlaşmasında önemli kurumlar olarak karşımıza çıkan özel meşkhanelere musiki hocalarının evlerinin de eklenmesi gerektiğini belirten Behar,

¹²⁶ Ayhan Erol, "Mehterhane ve Toplum", **Tarih ve Toplum**, s.154 (1996): 31.

¹²⁷ Etem Ruhi Üngör, **Türk Marşları** (Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965), 31-42.

¹²⁸ Atilla Sağlam, **Türk Musiki\Müzik Devrimi** (İstanbul: Alfa, 2009), 8.

¹²⁹ Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, 30.

¹³⁰ Behar, **Zaman, Mekan, Müzik**, 31.

özellikle Saray cariyelerinin musiki dersi almak için hocaların evlerine gitmeyi adet haline getirdiklerini, çoğu zaman da bu evde yatıya kaldıkları ifade eder¹³¹.

Toparlamak gereklirse, Osmanlı'da müzik eğitimi notasız olarak, meşk denilen sistem üzerinden varlığını devam ettirmiştir. Bu eğitim sistemi özellikle performansa yönelik bir sistem niteliği göstermektedir. Bu sistem, dönemin müzik eğitim kurumları olarak değerlendirdiğimiz Mehterhane'de, Enderun'da, Melevihaneler'de ve Özel Meşkhaneler'de icra edilmiş ve böylece sistemin devamlılığı sağlanmıştır. Bu kurumların çeşitli değişim ve dönüşümlere uğradığını ifade etmeliyiz. Ancak bu değişim ve dönüşümün milâdi olarak tek bir noktayı, Cumhuriyet'i göstermek süreci tek taraflı bir bakış açısı ile değerlendirmek olacaktır. Ancak değişim ve dönüşümlerin başlangıcı olmayan Cumhuriyet Dönemi'nin, Osmanlı Geleneksel Müziği'ne yüklenen olumsuz anlamların ve tanımlamaların başlangıcı niteliğinde olduğunu ifade etmeliyiz. Çünkü Cumhuriyet'in millî kültürel kimlik kurgusunda Türk'ün öz müziği olmadığı gerekçesiyle saf dışı bırakılan Osmanlı Geleneksel Müziği, "Acem, Arap ve Bizans ezgilerinin hakim olduğu, yabancı tesirlerden kendini kurtaramamış, böylece Türk kültürü ve karakterini temsil edemez niteliğe görülmüş bir müzik" türü olarak tanımlanacaktır¹³². Ancak bu noktada Batı müziğinin etkilerinin zararlı olarak nitelendirilen etkiler arasında yer almadığını, hatta bu müziğin Osmanlı müziğine olan etkisinin medeniyet yolunda atılan bir adım olarak değerlendirildiğini belirtmeliyiz¹³³. Bu nedenle bir sonraki başlığımız Osmanlı'ya ait müziğin ve müzik eğitiminin yaşadığı değişim ve dönüşümü değerlendirmek adına kaleme alınmıştır. Yani bir sonraki başlıkla yapmayı planladığımız, bu değişim ve dönüşüm süreci içerisinde Cumhuriyet'i oturtturmak, Cumhuriyet'in bu değişim ve dönüşümlere kattığı anlamı değerlendirmektir.

2.2 Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batı Müziği ve Eğitimi

Osmanlı'nın çoxsesli diye addedilen Batı müziği ile karşılaşması Cumhuriyet Dönemi öncesine rastlar. Bulaşma dışarıdan gelen konuk orkestra ve opera dinletileri ile başlamıştır. Bu dinletiler, müzikli oyunlar, orkestra konserleri, opera

¹³¹ **age**, 27-29.

¹³² "Osmanlı müzikisi dediğimiz Arap ve Acem ezgilerinin, Bizans melez müzikisiyle de karışarak meydana gelmiş alaturka ağızları Türk kültür ve karakterine uygun olmayan bir şekil gösterir".

Sadi Yaver Ataman, "Bizde Musiki Hareketlerine Kısa Bir Bakış", **Yeni Türk**, c.6, s.66 (Mart 1938): 227-228.

¹³³ **agm**, 227.

temsilleri, bale ve koro topluluklarının dinletileri olarak çeşitlenir¹³⁴. Evin İlyasoğlu'na göre; bu konuda belgelere dayalı en eski olay 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra I.François'in Kanuni'ye bir orkestra göndermesi ve bu orkestranın sarayda üç konser vermesidir¹³⁵. Oransay, I.Süleyman'ın bu musikinin yerleşmesinin savaşçılık ruhunu bozacağı düşüncesiyle, çalgı takımını geri yolladığını, sonraki yüzyıllarda aralarında İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in gönderdiği org ve nice diğer Avrupa çalgı ve çalgısının Osmanlı'ya geldiği ve kendilerini tanıtma fırsatı bulduklarını ifade eder¹³⁶. Bu örneklerden yola çıkarak, Osmanlı'nın Batı müziği ve Batı enstrümanlarıyla ilk karşılaşmasının 16.yy'da yaşandığını söyleyebiliriz. Ancak bu karşılaşmaların bir iletişim ve etkileşim sürecinden uzak ve süreklilik arz etmeyen bir görüntüye sahip olduğunu da belirtmeliyiz. Osmanlı'nın Batı müziği ile karşılaşması konusunda hala tam bir uzlaştırmaya varılamadığını, bir grup yazarın Osmanlı'nın Batı müziği ile karşılaşmasını yukarıda saydığımız örnekleri çoğaltarak, 16.yy'a kadar götürdüğünü¹³⁷, bazı yazarların ise esas karşılaşmanın Batı müziği eğitiminin Osmanlı'da başladığı tarihi bu karşılaşmanın miladı olarak kabul ettiğini belirtmeliyiz¹³⁸. Cumhuriyet Dönemi'nin algısına göre bu yaşama Cumhuriyet'in ilanıyla resmen başlamış, Osmanlı'nın Batı müziği ile karşılaşması bir rastlantı ve özentiden öteye gidememiştir. Örneğin Eminönü Halkevi'nin yayın organı olan *Yeni Türk Dergisi*'nde yazısı yayınlanan Sadi Yaver Ataman, Osmanlı'nın müzik üzerine incelemeler başlatma dönemi olarak III. Selim dönemini işaret eder. Ancak bu başlangıcın Selim'in musikiyi çok sevmesi hatta birkaç beste yapmasıyla ve bu durumu fark eden alaturka bestecilerinin padişaha yaramak için yaptıkları birkaç beste ile sınırlı olduğu belirterek, bu karşılaşmanın rastlantı boyutunda kaldığını ifade etmiş olur. Hamparsum'un yaptığı bu bestelerin Osmanlı'ya Batı müziğinin girişi anlamına gelmediğini ifade eden Ataman, "garp musikisinin Türkiye'ye girişini II. Mahmut'un düşündüğünü" ifade eder¹³⁹.

¹³⁴ Gültekin Oransay, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 1518.

¹³⁵ Evin İlyasoğlu, "Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği", **Cumhuriyetin Sesleri**, 70.

¹³⁶ Oransay, **agm**, 1518.

¹³⁷ Bkz. Oransay, **agm**. İlyasoğlu, **agm**, 70. Faruk Yener, **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum Bildirileri 8.11.1978**, (İstanbul: Boğaziçi, 1980), 52–57.

¹³⁸ Judetz, **age**, 70.

¹³⁹ Ataman, **agm**, 227.

Batı müziğinin Osmanlı'ya 16.yy'da girdiğini, ancak bu durumun bir süreklilik arz etmediğini ve Batı müziğinin sadece icra edildiğini, eğitiminin ve/veya aktarımının gerçekleşmediğini ifade etmiştik. Ancak birçok kaynak da Batı müziğinin Osmanlı'ya giriş tarihini II. Mahmut dönemiyle başlayan bir süreç olarak değerlendirir¹⁴⁰. Bu değerlendirişin, II. Mahmut'un başlattığı siyasi uygulama ve düzenlemelerin kültürel alana temas etmesinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Çünkü Osmanlı'nın son dönemi olarak ifade edebileceğimiz 19.yy, Osmanlı devlet otoritesinin yıprandığı, zayıfladığı hatta dağıldığı bir döneme denk gelmekteydi. II. Mahmut ilk olarak, toplumsal alanı devletin denetimine bağlayarak, siyasal iktidarı devlet kurumunda toplamak amacıyla “toplumdaki iktidar\direniş odaklarını kırmaya girişmiştir. Bu nedenle 1826'da Osmanlı geleneksel askeri örgütlenmesinin en önemli ayağı alan Yeniçerileri ortadan kaldırmış, bunun da ötesine giderek, Yeniçerileri çağrıştıran diğer kurumları da kaldırmıştır”¹⁴¹.

Yeniçi Ocağı ile Mehter örgütü arasındaki yakın bağ da Mehter'in sonunu kaçınılmaz duruma getirmiş, 1826'dan itibaren girişilen ıslahat hareketi eski kurumların varlığına son vererek, yeni kurumların oluşturulması anlamına gelmiştir. “Osmanlı Devleti’nin geleneksel askeri müzik takımı da yerini Batı örneğine göre kurulan yeni askeri bandolara bırakmıştır”¹⁴². II. Mahmut'un bandonun eğitimi için İtalya'dan getirttiği Donizetti adındaki müzik hocasına Batı teknigini kullanılarak marşlar yaptırması, Osmanlı'nın Batı müziği ile bu dönemde karşılaşmasına dair verilen bir diğer örnek niteliğindedir¹⁴³. Ancak bu süreç içerisinde özellikle Mızıkräyi Humayun hocaları tarafından “alafranga” tarzına benzer marşların da bestelendiğini belirten Ataman, II. Abdülhamit döneminde ise bu alaturka parçaların bandolara verilmek suretiyle armonik bir çeşniye büründüğünü ifade eder. Ataman, Batı müziğinin bu ilerleyişi karşısında Zekai Dede ve oğlu Hafız Ahmet, Rauf Yekta gibi

¹⁴⁰ Batı müziğinin Osmanlı'ya girişini II. Mahmut döneminde başladığını ifade eden kişilerin bu başlangıçta farklı anımlar yüklediğini, bu başlangıcı Batılılaşma adına yapılan bilinçli bir müdaħale olarak değerlendirdiklerini ifade etmeliyiz. Bu görüşlerin birleştiği bir diğer görüş ise bu dönemden itibaren Osmanlı Geleneksel Müziği ile Batı müziği arasında bir tercihin yapılp, Batılılaşma adına Batı müziğinin tercih edildiğidir. Bkz. Ayhan Erol, “Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devletinde Batı Müziği”, *Tarih ve Toplum*, c.30, s. 178 (1998): 4–17. Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *age*, 1216. Reha Çumaroğlu, *Yeniçerilerin Bektaşılığı ve Vaka-i Şerriyesi*, (İstanbul: Ant Yayınları, 1991), 140. Üstel, “1920’li ve 30’lu Yillarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılâbı’”, 40–49.

¹⁴¹ Süreyya Su, “Türkiye’de Batılılaşma Sürecinin Bir Tezahürü Olarak Müzikte Kimlik Sorunu”, *Toplumbilim*, s. 12, (Mayıs 2001): 55–63. Irene Melikof, *Uyur İdik Uyardılar*, (İstanbul: Cem Yayınları, 1994), 222.

¹⁴² Judetz, *age*, 70.

¹⁴³ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, 1216.

isimlerin alaturka müziği geliştirmek için çabalamalarının Batı müziğinin gelişimine engel teşkil etmesinin yanında, temiz ve değerli eserler üretilmesini de mümkün kıldığını da ifade eder. Dönemin müzisyenlerinin Batı müziğine olan ilgisizliğini Abdülhamit'in "Avrupa'dan, daha doğrusu medeniyetten yıldızın bir adam olması" ve Avrupa'ya ne öğrenci göndermiş olması ne de öğretmen getirtmiş olmasıyla açıklayan Ataman, bu süreçte 'alafranga' müzik eğitimi yapan birkaç musiki okulunun da açıldığını, ancak Meşrutiyet'in ilanıyla ülkede hakim olan 'milliyetperverliğin' nedeniyle garp musikisineraigbetin azaldığını ifade eder. Ataman'a göre, "özellikle 31 Mart Olayı'nın da yaşanması nedeniyle orduya garp musikisinin girişi engellenmiştir. Bu süreci 'şark musiki mektepleri' olarak ifade edilen okulların açılması izlemiştir"¹⁴⁴.

Osmanlı'nın II. Mahmut döneminden itibaren başlattığı Batı müziği eğitimi 1900'lerin başından itibaren, dönemin milliyetçi algısı nedeniyle yerini 'şark' musikisine bırakmıştır. Bu okulların açılma nedenini özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde artan Türkçü algı etrafında değerlendirmek gerekir. Açılan okullar arasında adından en çok söz ettiren de Dar-ül Elhan Musiki Okulu olmuştur. Dar-ül Elhan'ı önemli kılan durum ise, kuruluş tarihi olarak Osmanlı'nın müziğe yüklediği anlamı, yaşadığı değişim ve dönüşümlerle Cumhuriyet'in müziğe yüklediği anmanın işaretlerini taşımasıdır.

Bu okul, Cumhuriyet'e geçişle birlikte ilk kez nota yayını yapacak olan resmi kurumdur¹⁴⁵. Gönül Paçacı'ya göre Dar-ül Elhan'ın kuruluşu köklü bir geçmişe sahiptir ve hazırlayıcılığını Dar-ül Bedayı sağlamıştır. Dar-ül Bedayı, 1914'te bazı temsillerin müzikendirilmesi amacıyla kurulmuştur. Kurucuları arasında yer alan bazı isimler ise, Ali Rıfat Bey, Zekaizade Ahmet Efendi, Leon Hancıyan, Abdülkadir Töre, Tanburi Cemil Bey, Zeki Üngör ve Zati Arca bulunmaktadır¹⁴⁶. Kurucu isimlerden yola çıkarak kurumun yapısı hakkında bazı ipuçlarına sahip olabiliriz. Zeki Üngör ve Zati Arca Cumhuriyet Dönemi'nin müzik ve müzik eğitimi konusunda adı sıkılıkla geçen önemli isimler iken Cemil Bey, Ali Rıfat Bey, Leon Hancıyan gibi isimler ise Cumhuriyet Dönemi öncesinde yani Osmanlı Klasik Müziği olarak ifade edilen müzik yapısı içinde adı sıkılıkla anılan isimlerdir. Yani

¹⁴⁴ Ataman, **agm**, 228.

¹⁴⁵ Paçacı, Gönül, "Dar-ül-elhan ve Türk Musikisi'nin Gelişimi I", **Tarih ve Toplum**, c.21, s.121 (Ocak 1994): 48-55.

¹⁴⁶ **agm**, 49.

kurum, kuruluş yılı itibariyle Cumhuriyet öncesi dönemi ifade etmekle birlikte, bünyesinde Cumhuriyet Dönemi'nin müzik yapısının nüvelerini taşımaktadır. Dar-ül Bedayı, bu tespiti doğrularcasına müzik kolumnun “alaturka” ve “alafranga” olmak üzere iki kanat üzerinden yürütmüştür. Ancak Paçacı'nın ifade ettiği gibi kuruluşundan kısa bir süre sonra I.Dünya Savaşı başlamış ve “alafranga” bölümünü kapatılmıştır¹⁴⁷. Bu kapatılışın dönemin siyasi konjonktürü ve ideolojik yapısı düşünüldüğünde anlamak daha kolay olacaktır. Çünkü bu yıllar özellikle Balkan Savaşları'nın etkisiyle “Türklük” algısının değiştiği ve milliyetçiliğin bu Türk kimliği üzerinden yürütüldüğü bir döneme denk gelmektedir. Bu çıkarımı doğrular nitelikteki gelişme ise, “alafranga” kolumnun kapatılmasına rağmen “alaturka” kolumnun faaliyetlerine devam etmesi ve çalışmalarını, “Türk musikisinin” çöküşünü önlemek, musiki zevkini yaygınlaştırmak ve klasik eserleri asılina uygun olarak tespit etmek şeklinde tanımlamasıdır¹⁴⁸. Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi alaturka musiki kolu, Osmanlı Klasik Müziği adı verilen müziği “Türklük” kavramı içinde tanımlayıp, ona milli bir içerik katmıştır.

Dar-ül Bedayı ilk temsilini, kapanmasından birkaç ay önce Ocak 1916'da vermiş ve Mart 1916'da da kapanmıştır. Kapanışından önce “mektep talebelerinin ‘millî’ hislerini inciten ve ‘millî musiki’ye aykırı olan bestelerle kırık dökük manzumeler okuduklarını düşünen Seyit Yakup Hanoğlu ve Abdülkadir Bey'in Maarif Nezareti'ne bir layika takdim ettiklerini” *Türkiye Maarif Tarihi* adlı çalışmasında ifade eden Osman Ergin, bu teklifin kesin bir sonuca erdirilemediğini belirtir¹⁴⁹. Ergin, kapanışın altında yatan asıl nedenin verilen ilk temsil olduğunu, bu ilk temsilin 1914'te Almanya'nın ünlü bir musiki heyetinin İstanbul'a gelerek verdikleri birkaç konserin ardından bir tür karşılık olarak Almanya'da verildiğini ifade eder. Bu süreç hakkında Ergin, “Garp musikisinin vatanı sayılan bu memlekette yabancı bir ekip tarafından çalınan kendi parçalarının beğenilmesi elbette mümkün olmamış ve beğenilmemiştir. Bunun üzerine anlaşılması da Şark müziği parçaları çalınmış ve duyulan ritmin heyecanla izlendiği görülmüştür” ifadesinde bulunur. Bu durumun İstanbul'da iştilmesi üzerine Şark Müziğinin geliştirilmesi adına yeni bir okulun, Dar-ül Elhan'ın açıldığını ifade eden Ergin'e göre, Dar-ül Bedayı de Şark müziğinin geliştirilmesi amacıyla açılmış, ancak Şark musikisini ilerletmekten ziyade opera ve

¹⁴⁷ agm, 49.

¹⁴⁸ agm, 50

¹⁴⁹ Osman Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, c.4 (İstanbul: Osmanbey Matbaası, 1942), 82.

operetlerde musikinin nasıl yer bulacağı ve nispeten de Şark ve Garp müzikisini birbirine yakınlaştırma işlevi görmüştür. Dar-ül Elhan ise doğrudan Şark müzikisi mektebi olma amacındaydı. Ancak Garp müzikisine de tamamen yabancı kalmayacaktı¹⁵⁰.

Ergin'in aktardıklarına göre, Dar-ül Elhan Talimatnamesi'nde, 'Şark' ve 'Türk' müzikisinin gösterileceği ve buradan çıkanların mekteplerde muallim olarak görevlendirilecekleri ve en önemlisi de Dar-ül Elhan'ın memleketin ihtiyacı olan konservatuari ifade ettiği, böylece musiki tıhsili için öğrencilerin Avrupa'ya gitmelerine gerek kalmayacağı belirtiliyordu. "Garp Şubesi özellikle piyano, orkestra ve koro faaliyetlerini yürütecek, Şark Şubesi ise musikinin bugüne kadar ihmali edilmiş olan tekniği ve tarihi üzerine önemle eğilecekti. Böylece milli musikinin tıhsisi mümkün hale gelecekti"¹⁵¹.

Resmi olarak 1917'de faaliyete geçen kurum yaklaşık olarak on yıl faaliyette bulunmuş ve 1923 yılı itibarıyle birtakım değişiklere maruz kalmıştır. Yaşanan ilk değişim, 1923'te İstanbul'da mevcut olan Musiki Encümeni'nin lağvedilmesi ve Dar-ül Elhan'ın Maarif Vekâleti'nden ayrılp, İstanbul Valiliği'ne bağlanmasıdır. Ancak yapısal anlamda yaşanan en radikal değişim, Dar-ül Elhan adının Konservuar olarak değiştirilmesi ve özellikle müfredatına Batı müziği dersleri ilave edilerek yeni bir yapıya kavuşturulması konusunda olduğunu belirten Paçacı, bu değişimin temelinde Batı'nın olduğunu ifade eder. Bu çıkarımı yapmasına neden olan bulgu ise Konservuarın yapısının ve müfredatının hazırlanması aşamasında Avrupa Konservuarları'nın talimatname ve ders programlarının kapsamlı olarak araştırılması ve Konservuar için örnek teşkil etmeleridir. Paçacı, Dar-ül Elhan'ın yönünün Batı müziğine doğru tamamen döndüğünü ifade eder ve 1927 tarihine kadar okulun düzenlediği koro konserlerinin asıl işlevi öğrencilerinin ne kadar çabuk Batı müziği ve tekniğini kavrayabildiklerini göstermek olacağını da ifadelerine ekler¹⁵². Böylece bu yeniden kuruluşunun ardından verilen konserlerle Dar-ül Elhan Cumhuriyet'in müzik yapısı hakkındaki duyarlılık ve özenin ipuçlarını içermiş olmaktadır.

¹⁵⁰ Ergin, *age*, 84.

¹⁵¹ Ergin, *age*, 1314.

¹⁵² Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", 1315.

Şark şubesinin faaliyet alanının musikinin bugüne kadar ihmal edilmiş tekniklerini ve tarihini gün yüzüne çıkartmak olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bu nedenle Şark şubesi inceleme ve tartışmalarla milli musikinin yaratılması için çeşitli çalışmalarda bulunmuştur. Bu çalışmalardan en önemlisi ise 1926'da Dar-ül Elhan Müdürü Yusuf Ziya Bey'in de bizzat katıldığı Anadolu'ya düzenlenen derleme gezileri oluşturur¹⁵³. Paçacı, bu derleme gezilerinin amacının Cumhuriyet'le birlikte önem kazanan folklorik ve etnografik malzemelerin Batı müziği eğitimi alan genç besteciler için milli motif ve tema sağlamak olduğunu ifade eder. Daha 1924 yılında her vilayetin Maarif Müdürlüğü vasıtasıyla Anadolu'daki okulların müzik hocalarına ve yerli halkına ulaşarak, türkü notalarına ulaşmanın denendiğini belirten Paçacı, dağıtılan 3000 kadar fişe karşılık 100 kadar türkü notasına ulaşıldığını bunların sadece 47'sinin yayınlandığını belirtir. Rauf Yekta Bey, bu notaların yayılannisında yazdığı önsözde "vatanımızın her tarafında açılmaya başlayan Türk Ocakları'nın münevver fikir azasının ve bütün musikişinaslarımızın yardımıyla yeni notaların gönderilmesini ümit ediyoruz" diyerek, derleme çalışmalarının devletin birçok kurumunun yardımıyla yürütmemeyi amaçladığının altını çizmektedir¹⁵⁴. Anadolu'daki Milli Eğitim Müdürlükleri aracılıyla Dar-ül Elhan'ın yürüttüğü derleme faaliyetleri 1927, 1928 ve 1929 tarihlerinde de tekrarlanmış¹⁵⁵ ve bu tarihlerde köylerden toplanan halk müziği parçalarının- sözlerinin değiştirilmesi gereği düşünülen parçaların sözleri değiştirilmiştir- sözlerinin üzerine Batı müziği kalıpları uygulanmış ve günümüzde derleme dediğimiz teknik uygulanmaya çalışılmıştır¹⁵⁶. Amaçlanan ise halkın öz nağmeleri olarak kabul edilen Halk şarkılarını Batı tekniği ile birleştirmekti.

Dar-ül Elhan'ın ilk derleme çalışmasını yürüttüğü sırada, 9 Aralık 1926'da Maarif Vekilliği'nin emriyle kurumdan Türk musikisi eğitimi kaldırılır ve kurumun adı yeni yönetmelikle İstanbul Belediye Konservatuarı olur. "Konservatuarda olduğu kadar Şark musikisinde de fetret devrinden kurtulmak" için yapıldığı düşünülen bu

¹⁵³ Derleme gezilerinin ilki Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas'ı kapsamış, 2 ay süren bu gezide 250 kadar türkü derlenmiştir. İkinci gezi Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Aydın'a yapılmıştır. Üçüncü gezi ise İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'ya yapılmıştır. 1929'da yapılan gezi ise 34 gün sürmüş ve Trabzon, Rize, Giresun ve Sinop'a yapılmış ve 155 kadar türkü derlenmiştir. Bkz. **agm**, 18

¹⁵⁴ Paçacı, "Osmanlı'nın Musiki Taliminden Cumhuriyet'in Musiki Terbiyesine", 17.

¹⁵⁵ Ogün Atilla Budak, **Türk Müziğinin Kökeni ve Gelişimi** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000), 177.

¹⁵⁶ Bu girişim sonunda 850 kadar halk müziği parçasının üzerine, batı müziğinin teknikleri uygulanmıştır. Bu parçaların toplanması işi için, okul müzik öğretmenleri görevlendirilmiştir. Özellikle bzk. Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", 1235.

değişiklikle Dar-ül Elhan'ın tam bir konservatuar özelliği gösterene kadar *İstanbul Musiki Mektebi* adı altında çalışacağı ve kurumda Şark musikisinin eğitiminin yapılmayacağı ilgili yönetmelikçe belirlenir.¹⁵⁷ Türk musikisinin eğitiminin yasaklanması sadece Dar-ül Elhan'la sınırlı kalmamış, dönemin Milli Eğitim Bakanlığı'nda bütün okullara gönderilen genelge ile “[...] Bizden sayılmayan, Osmanlı'ya özgü görülen alaturka müzik eğitimi yasaklanmıştır. Osmanlı'dan devralınan Darül-Elhan'da Türk Musikisi'nin ve aletlerinin eğitimi kaldırılmıştır” diyerek bu yasağı tüm okullarda uygulanmıştır¹⁵⁸.

Sanayi-i Nefise Encümeni'nin kararıyla netleşen bu yasaklamanın ülkede egemen olan genel siyasal yönelimin sanatsal yaklaşımı da ifade ettiğini belirten Paçacı, bu kararı aceleci ve toplumdan kopuk bir yorum ve yanılıgı olarak yorumlar. Encümen üyelerinden biri olan Cemal Reşit Rey de “Dar-ül Elhan adının müzikte modernleşmenin ilk gereği olarak değiştirilmesini o dönemde verilmiş hızlı bir karar” olarak yorumlar¹⁵⁹. Türk müziğinin okullardan kaldırılması yasaklarla radikalleşen uygulamaların sadece ilk aşamasını oluşturmuştur diyebiliriz. 1934–1936 yılları arasında radyoda da bu yasağın uygulandığı hatırlandığında, Cumhuriyet kadrolarının milli musikiyi inşa etme sürecinde Batı tekniği ile armonize edilmiş öz nağmeleri hayata geçirme gayesi içinde olduğunu, bu yaratılış sürecinde yakın geçmişé ait olan musikinin etkilerinden kurtulmak için bu yasaklama faaliyetini gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. “Türk müziği eğitimi ancak 1943'te Belediye Konservatuarları'nın kısıtlı imkânları altında tekrar müzik eğitiminde yerini alabilmiştir”¹⁶⁰.

Özetlersek, Osmanlı'nın çoxsesli diye addedilen Batı müziği ile karşılaşması Cumhuriyet Dönemi öncesine rastlar. İlk karşılaşma daha çok ülkeye gelen yabancı grupların verdikleri temsiller yoluyla olmuştur. Ancak Osmanlı'nın çoxsesli müziği icra etmesi ve Batı müziği eğitimine başlaması –sistemli olarak– II. Mahmut dönemine denk gelmektedir. Bu süreç 1900'lerin başına kadar çeşitli koroların kurulması, Batı müziği eğitimi veren okulların açılması ve performansların sergilenmesi şeklinde devam etmiştir. Ancak 1900'lerin başında Balkan Savaşı gibi örneklerde de görüleceği gibi milliyetçiliğin kanının hızlı aktığı bir dönemde;

¹⁵⁷ Yönetmeliğin tam metni için Bkz. Ergin, *age*, 1316–1318.

¹⁵⁸ Hasgül, **agm**, 33.

¹⁵⁹ Gönül Paçacı, “Dar-ül-Elhan ve Türk Musikisi'nin Gelişimi I”, 54.

¹⁶⁰ Gönül Paçacı, “Müzikte Yasak Olur mu?”, **Mete Tunçay'a Armağan**, der. Mehmet Alkan, Tanıl Bora, Murat Koraltürk (İstanbul: İletişim Yayıncıları, 2007), 656.

Osmanlı kendi içine dönme içgüdüsüyle, Batı müziği eğitimine son vermiştir. Bu son verisin yanında da ‘şark’ müziğinin gelişmesi için çeşitli girişimlerde ve faaliyetlerde bulunmuş, çeşitli okullar açmıştır. Bu okullardan en önemlisi olarak adlandırdığımız Dar-ül Elhan’ın yaşadığı değişim ve dönüşüm hem Osmanlı’nın Batı müziği ve ‘şark’ müziğine yüklediği anlamı, hem de Cumhuriyet’in bu müziklere yüklediği anlamların yansımalarını bulmayı imkanlı hale getirmektedir. Örneğin 1917’de Batı müziği eğitiminin baskın bir eğitim olarak uygulandığı Dar-ül Bedayi’nin yerini alması, yürüttüğü ‘şark’ müziği eğitiminin 1923’den itibaren değişimlere ve kesintilere uğraması, bu okul üzerinden müziğe siyasal atmosferin nasıl bir yönlendirme ile etkide bulunduğu göstermektedir. Bu etkilerin Cumhuriyet’le birlikte arttığını hatta radikalleştiğini belirtmeliyiz. Müzik okullarının ve müzik eğitiminin Cumhuriyet’le birlikte bu radikal etkilere maruz kalmasının temellerini değerlendirebilmek için, dönemin siyasal yapısının ve ideolojik algısının değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

2.3 Cumhuriyet'in Düşünce Temelleri

Seçkinlerin sınırları belirlenmemiş milleti tanımlama gayretlerinde güçlü bir devlet söyleminden yararlandıklarını ve yatay topluluktan milleti oluşturma ve tanımlama faaliyeti olarak ifade edilecek bu süreçte ateşli bir territorial milliyetçiliğin de eşlik ettiğini belirten Smith, ulus devletin ulusu inşa sürecinde en güçlü ideoloji olarak milliyetçiliği kullandığını ifade etmektedir¹⁶¹. Ancak ‘Erken Cumhuriyet Dönemi’ ifadesinin tek bir düşünce, ideoloji, algı veya siyasa içinde değerlendirmeyi imkansız kıracak kadar uzun bir döneme denk geldiğini ifade etmeliyiz. İfade etmeye çalıştığımız Erken Cumhuriyet Dönemi’nin ne siyasi, ne iktisadi ne de sosyal ve kültürel olarak yekpare ve tutarlı bir dönem olarak değerlendirilemeyeceğidir¹⁶². Örneğin Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk kuruluş yıllarda milliyetçiliğin ana hedefi, Osmanlı’nın kurum, kuruluş ve geleneklerinden tamamen kopuşu sağlamak iken,¹⁶³

¹⁶¹ Anthony Smith, **Milli Kimlik**, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2009), 191-192.

¹⁶² Günay Göksu Özdoğan, “Turan”dan “Bozkurt”a Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946) (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2001), 16. Yıldız, **age**, 81. Feroz Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu** (İstanbul: Sarmal Yayıncılık, 1995).

¹⁶³ Sefa Şimşek, **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932-1951** (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayıncılık, 2002), 1.

1930'lu yıllarda ise rejimin konsolidasyonunu sağlayan, bu amaçla çeşitli tezler ve görüşler üreten bir yapıda karşımıza çıkmaktadır¹⁶⁴.

Bu süreci “Kemalist ulusçuluğun açmazı”¹⁶⁵ olarak değerlendirebileceğimizi söyleyen Ahmet Yıldız, Türk ulusal kimliğinin Kemalist inşa sürecinde etno-seküller temel üzerine kurulduğunu ifade eder. Yıldız'a göre, bu süreç Kemalist ulusçuluk olarak nakledilmiş olsa da aslında “etnik/soya dayalı kavrayışın ortaya konulması”ndan başka bir sürece denk gelmez¹⁶⁶. Ona göre Türk ulusal kültürünün kurulduğu temel parametre ırkçılık değil, etnisist bir var oluşturur. Bu ulusçuluk “tarih-dışı, genel-geçer anlatımlar” ile değil “tarihi bir bakış açısı gözetilerek kurulmakla birlikte, yaratılmak istenen ulusal kimliğin tanımlamasında kullanılan etnikliğin daha çok modernleşme yolunda yapısal bir araçsallık rolü yüklenerek genel Türkük tanımına gönderme yaptığını ifade eder¹⁶⁷. Ulusal kimliğin Kemalist dönemdeki inşasını süreçlere bölgerek inceleyen Yıldız, 1919–1923 yılları arasında hakim olan ulusal kimlik tanımlamasının din üzerinden yapıldığını ifade eder. Ona göre Türk ulusal kimliğinin tanımlanışında gerçek kopuş 1924'den itibaren yaşanmaya başlanmıştır ve “dinin hem siyasi hem de sosyal görünürüğünün yok edilerek yalnız vicdanlarda ve mabetlerde yaşamاسının öngörülmesi” Cumhuriyet'in sahip olduğu tanıma rengini vermiştir ve bu tanım dinde, kültürde ve ülkünde birlik olarak ifade edilmiştir. Bu tanımın vatandaş temeli üzerinden yapıldığını belirten Yıldız'a göre, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan, Türkçe konuşan ve Türk kültürüyle yetişmiş, Cumhuriyet ülküsüne sadık ve bağlı olan herkes Türk olarak kabul edilmektedir. Türkük tanımının bileşenlerinden farklı olmak veya farklı kalmak isteyenlere karşı bu ulusal kimlik ayrımcıydı¹⁶⁸.

1930'larda vatandaş ve ulus tanımlamalarının iki farklı düzeye yürütüldüğünü ifade eden Büşra Ersanlı, Yıldız'ın ifadelendirdiği gibi “Türkiye ahalisinin vatandaşlık itibarıyle tanımlanırken, ulus kavramının dil ve kan bağı üzerinden tanımlandığını ifade ederek, ayrıksı görüntünün altını çizmektedir. Ona göre tanım bir taraftan evrenselci/modern ile tikelci/antimodernist olanı uzlaşturma çabasını taşımaktadır. Ersanlı, 1930'lara damgasını vuran bu görüşlerin Tarih ve Dil kongreleriyle görünürlik kazandığını ifade eder. “Irk ve kültür üzerindeki vurgularla medeniyet ve

¹⁶⁴ Ersanlı, “**Makbul Vatandaş**”ın Peşinde, 171. Ersanlı, **Iktidar ve Tarih**, 234.

¹⁶⁵ Yıldız, **age**, 81.

¹⁶⁶ **age**, 15.

¹⁶⁷ **age**, 16.

¹⁶⁸ **age**, 16.

muasırlaşma üzerindeki vurguların iç içe geçtiği ilginç bir karışım” niteliği gösteren bu kongrelerin Cumhuriyet'in özü medeniyetçiliğine zemin hazırladığını,¹⁶⁹ bu etnik yorumun bu defa Türklerin Batı uygarlığının bir parçası olduğunu kanıtlamak için kullanıldığını belirtir¹⁷⁰.

Özetlersek, Cumhuriyet'in yeni rejim tanımlanması Osmanlı ile siyasi, sosyal, kültürel ve toplumsal anlamda tam bir kopuş söylemi üzerine kurulmuştur. Bilindiği gibi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Osmanlı yöneticilerinin siyasi güçlerini toplum karşısında meşrulaştıran yerleşik ve geleneksel kanallar yeni hükümet tarafından radikal bir tarzda değiştirilmiştir¹⁷¹. Bu değiştirilişin yeni bir kimlik tanımlaması eşliğinde tüm topluma mal edilmesi ise rejimin konsolidasyon süreci ile yakından alakalı olmuştur. Bu konsolidasyon çabalarının, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin milliyetçi-halkçı ideolojisi üzerinden şekillendiğini belirtmeliyiz. Ulus inşa sürecinde önemli bir araç olarak görülen kültür, bu dönemde ulusun bir bütün olarak var olabilmesi, tek duyu etrafında tanımlanabilmesi için milliyetçilik tarafından çeşitli müdahalelere maruz bırakılmıştır. Bu müdahalelerin temel amacını tek bir cümle ile özetlemek gerekirse; ‘yüksek kültürü inşa ederek, halka aşılamak’ şeklinde betimleyebiliriz. Ancak bu noktada belirtmemiz gereken bu kültürün, ‘Türk’ün gerçek kültürü’ olarak tarif edildiğiidir. Her şeyden önce milli olacak olan bu kültürün bileşenleri de ‘Türk halkın özünden devşirilecekti’. Bir taraftan Türk halkın özünde zaten var olduğu iddia edilen bu kültürün taşıması gereken bir diğer bileşeni ise, modern olma özelliği olarak ifade edilecektir. Bir taraftan Türk halkın özünde var olduğu inanılan kültürün ete kemiğe büründürülmesi, diğer taraftan bu kültürün modern olarak nitelendirilen Batı kültürünün değerlerini bünyesinde barındırdığı söylemi Türk Tarih Tezi ve Dil Teorisi ile görünürlük kazanacaktır.

Türk’ün öz kültürünün modern değerleri bünyesinde barındırdığı görüşünün bir diğer uzantısı olarak karşımıza çıkan halkçılık ideolojisi, bünyesinde iki farklı perspektifi barındırmaktadır. Halkçılık ideolojisinin bir tarafına dönemin milliyetçi söylemine göre; tek, homojen ve yüksek seviyeli ulusun kökleri halkta bulunabileceği görüşü yerleştirilirken, diğer taraftan halk, eğitilmesi, modernleştirilmesi, uygulanması gereklili bir temel olarak görülecektir. Bir taraftan modern ve milli kültürün

¹⁶⁹ Ersanlı, “**Makbul Vatandaş**”ın Peşinde, 171.

¹⁷⁰ Ersanlı, **İktidar ve Tarih**, 234.

¹⁷¹ Şimşek, **age**, 1.

esaslarının gerçek sahibi olarak görülen halkın, diğer taraftan modern ve milli kültür içerisinde yer alabilmesi için gerekli eğitim ve formasyon süreçlerinden geçirilmesi gerekliliği dönemin halkçılık ideolojisinin de değerlendirmemizi gerekli hale getirmektedir. Bu bakış açısı halkın bir taraftan milli ve modern kültürel kimliğin esas bileşeni olarak yüceltirken, diğer taraftan rejimin ancak büyük çaplı halk desteği ile kalıcı olacağı görüşyle, halkın beğenilerini ve taleplerini yeniden şekillendirecek uygun bir formasyon sürecini gerekli kılmaktaydı. Bu süreci yeni rejimin kendisiyle uyumlu bir toplum yaratma projesi olarak değerlendirebiliriz. Bu nedenle bu başlık altında değerlendirilecek bir diğer başlık Cumhuriyet Dönemi'nin halkçılık anlayışı olacaktır.

Bu bakış açısının Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikaları açısından önemi ise, milli müziğin temeli olarak kabul edilen halk müziğinin modern ve milli bir müzik kimliği inşasında Türk'ün öz değerlerini, bilincini yansittığı, bu nedenle saf ve bozulmamış hallerinin saf ve bozulmamış mekan olarak yüceltilen köylerden toplanarak, modern olarak ifadelendirilen Batı müziği ile işlenmesidir. Ancak bu noktada Türk Tarih Tezi ile görünürlük kazanan, modern olanın bu kültür içerisinde zaten var olduğu görüşüne rağmen, halk müziği çeşitli müdahalelere de uğramıştır. Bir taraftan Türk'ün öz müziği olarak yüceltilen ve yapısında modern olanı barındıran bu müzik türü, diğer taraftan Batı müziği ile işlenerek modernize edilmeye çalışılmıştır. Bu bakış açısının milliyetçiliğin özcü boyutuya alakalı olduğunu ve halk müziğine yapılan bu müdahalelerin, Tarih Tezi ile paralellik gösterdiğini düşünmekteyiz. Uygulamada görünürlik kazanacak olan bu çelişkilerin değerlendirilişine geçmeden önce milli kültürün kurgusunda temel alınan bu görüşlerin içeriğinin değerlendirilmesi yararlı olacaktır.

2.3.1 Otuzlarda Türk Milliyetçiliğin Özü Tezahürü: Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi

Smith, *Milli Kimlik* adlı eserinde milliyetçilikle yakın temas halinde olan birçok kavramdan biri olan milli kimlik kavramını, “zayıf da olsa belli anlamda bir siyasi topluluğu gerektirdiğini” belirterek, ulus kavramı etrafında bir tanımlamada ele almaktadır¹⁷². Ancak Smith'e göre siyasi topluluğun taşeması gereken bazı özellikler vardır ve bu özellikler milli kimliğin tanımını vermektedir. Ayrıca milli kimliğin sahip olması gereken değerlere sahip siyasi toplulukların, ulus olarak

¹⁷² Smith, *age*, 24.

adlandırılabileceklerini belirterek milli kimlik-ulus bütünlüğünün de altını çizmektedir. Smith'in belirttiği ulusu oluşturan ilk ilkeye göre, milletlerin iyi tanımlanmış ülkelere\topraklara sahip olmaları gereklidir. Ancak bu söz konusu toprak parçasının herhangi bir yer olması mümkün değildir. "Tarihi" bir toprak, "yurt", halkın "beşiği" olmalıdır. Milli kimliğin ikinci unsuru ise, "vatan" fikridir. Diğer unsurlar ise sırasıyla şöyledir: yurt içinde halkı bir arada tutan ortak bir anlayış, emel, hissiyat ve fikirler yani "ortak mitler ve tarihi bellek", "ortak kitlesel kamu kültürü", "topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler", "topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkanına sahip oldukları ortak bir ekonomi"¹⁷³. Smith'in tanımlamasını şöyle özetlemek mümkündür: millet, tarihi bir toprağı\ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adıdır¹⁷⁴. Kavramları bu kadar somut tanımlayan Smith, milliyetçiliği "uyelerin bazlarının gerçek ya da potansiyel bir ulus oluşturduklarına inandıkları, bir sosyal grup adına, kimliği, birliği ve özerkliği kazanmayı ve bunları korumayı amaçlayan bir ideolojik hareket" olarak tanımladığı noktada, ulus kavramının tanımla(n)ma ihtiyacına vurgu yapmış olmaktadır¹⁷⁵.

Bu sürecin Cumhuriyet Türkiye'si için ifade ettiği anlamanın çok daha manidar olduğunu belirten Üstel, "Cumhuriyet Dönemi için bu 'toprak', üzerinde Cumhuriyetçi ideolojinin öngördüğü ulusal\siyasal entegrasyonun ötesinde, kültürel ve toplumsal entegrasyonun da gerçekleşmesinin bekleneceği bir alandır" demektedir¹⁷⁶. Türk ulusal kimliğinin dayanaklarını değerlendirdiği kitabında Ahmet Yıldız, Yeni devletin Milli Misak'la belirlenmiş mülki sınırlarının tanımlanmasında tam bir mutabakat olduğunu; ancak milli kimliğin sınırlarının belirlenmesinin problemli bir alanı ifade ettiğini belirtir¹⁷⁷. "Çünkü milli kimliğin tanımı henüz olmayan fakat 'inşa edilmeyi bekleyen' milli hamurun nasıl karılacağını da belirleyecekti. Ancak milli kimliğin tanımlanmasından önce, tanımlanması gereken öncelikli bir kavram vardı: millet"¹⁷⁸. Milli kimliğin tanımlanmasında millet kavramının, millet kavramının tanımlanması için milli kimlik kavramının

¹⁷³ age, 25–32.

¹⁷⁴ age, 32.

¹⁷⁵ Anthony Smith "Milliyetçilik Ders Notları", 10 Ekim 1993, LSE-London'dan aktaran Emin Gürses, **Milliyetçi Hareketler ve Uluslar arası Sistem** (İstanbul: Bağlam Yayıncılı, 1998), 26.

¹⁷⁶ Üstel, "Makbul Vatandaş"ın Peşinde, 157.

¹⁷⁷ Yıldız, age, 101.

¹⁷⁸ age, 212.

tanımlanması gereğinin duyulması her iki alanın da sınırlarını belirlemek adına elzemdi demek yanlış olmaz. Cumhuriyet Dönemi’nde yapılan “millet tanımının şiarını, dilde, kültürde ve ülküde birlik oluşturmuştur”¹⁷⁹. Afet İnan’ın kaleme aldığı *Medeni Bilgiler* adlı kitabında yer alan ve Mustafa Kemal’in verdiği millet tanımının içeriği Cumhuriyet’in karakterini daha net tanımlar niteliktedir¹⁸⁰:

“Türk milletinin teessüsünde müessir olduğu görülen tabi ve tarihi vakalar şunlardır:

- a) Siyasi varlıkta birlik.
- b) Dil Bırığı.
- c) İrk ve menşe birliği.
- d) Tarihi karabet.
- e) Ahlaki karabet”.

Bu tanımlama milleti, dil, soy, tarih ve ahlak birliği ve özdeşliği olan vatandaşların oluşturduğu bir birliktelik olarak adlandırır. Smith’ın milliyetçilik tanımına atıfla, Türk ulus inşa sürecinde de, vatandaşlara birlik hissini vermek adına milliyetçiliğin ortak bir köken icat ederek bir inşa sürecine girişliğini ifade edebiliriz. Bu inşa sürecinde bazı olgular üst kültür olarak ifade edilen kültürün merkezine yerleştirilirken, bazıları ise yok sayılacak veya unutulacaktır. Bu sürecin en önemli ayakları olarak karşımıza çıkan Türk Tarih Tezi ve Dil Teorisi, “milli olanın” tanımlanmasıyla ilişkili olup, bu süreçte milliyetçilik ideolojisini güçlendirmek ile tarihin yeniden ele alınması eş zamanlı olarak yürütülmüştür¹⁸¹. Çağaptay'a göre; 1931'de yaşanan değişimlerden sonra Atatürk, cemiyet için öngördüğü programı Afet İnan'a bildirmiş ve TTTC'nin görevinin “milli tarih mallarının esas sahibi olan Türk halkına muhafaza ettirmek ve yaymakla görevlendirmek olarak belirlemiştir”¹⁸². 1931 tarihli CHF'nin Üçüncü Büyük Kongresi'nde alınan karar da bu doğrultudaydı¹⁸³:

“Fırkamız, vatandaşların, Türkün derin tarihini bilmesine fevkalade önem verir. Bu bilgi Türkün kabiliyet ve kudretini nefsine itimat hislerini ve milli varlık için zarar verecek her cereyan önünde yıkılmaz mukavemetini besleyen mukaddes bir cevherdir”.

2–11 Temmuz 1932 tarihinde Ankara'da, sonraları Birinci Türk Tarihi Kongresi olarak adlandırılacak olan, ama asıl amacının öğretmenleri Türk tarihi konusunda eğitme amacıyla olduğunu belirten bu “atölye çalışması”, “Türklerin muhteşem ve çok

¹⁷⁹ **age**, 16.

¹⁸⁰ Afet İnan, **Medeni Bilgiler ve M. Kemal Atatürk’ün El Yazmaları** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988), 22.

¹⁸¹ Ersanlı, “Bir Aidiyet Fermanı: “Türk Tarih Tezi”, 800.

¹⁸² Çağaptay, **agm**, 246.

¹⁸³ **CHF Üçüncü Kongre Zabıtları: 10–18 Mayıs 1931**, (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931), 79'den aktaran Çağaptay, **agm**, 246.

eski bir ırk olduğunun” ileri sürüldüğü tarih çalışması halini alacaktır¹⁸⁴. Ders kitapları kapsamında yapılması planlanan bu kongrenin amacı Reşit Galip tarafından şu şekilde açıklanmıştır¹⁸⁵:

“Yapılacak olan Tarih Kongresi’nin gayesini ve vazifesini izah etmeden evvel tarihin ve tarihteki mevkiiimizin kıymet ve ehemmiyeti ve Meşrutiyet Devri de dahil olduğu halde, Saltanat Devrin’den Cumhuriyet’in ilanına kadar mekteplerimizde okunmuş olan tarih kitapları hakkında hulasatan maruzat bulunalım. Malumu âlileridir ki, tarih bütün kültür ilimlerinin temelidir. Bir millet geçmişte olan biteni, memleketinin ve dilinin, edebiyatının, sanatlarının ve idari, içtimai, siyasi, medeni varlığının meselelerini ve bunların muhtelif ahval tesiri altındaki seyirlerini ancak tarihten öğrenebilir. Şimdiye kadar okumuş olduğumuz kitaplardan hemen bir çocuğun tercüme ve iktibas edilmiş olan asılları ise bu maksada taban tabana zıt olarak hakikati ve Türk milletinin varlığını ve benliğini ve cihan medeniyetlerine olan hizmetlerini tebarüz ettirmekten, herhangi bir sebeple uzak bulunmuştur. Hilkat, ırk ve dil menşeî hakkında kulaklarımıza doldura gelmiş olan umumi mahiyetteki hikaye ve efsaneleri bir tarafa bırakalım”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, ders kitapları özelinde yapılacak olan değişikliklerin içeriği, çok daha geniş bir alana denk gelmektedir. Bu süreci bir değişiklik süreci olarak değil, bir inşa süreci olarak değerlendirmemiz gerektiğini düşünmektedir. Galip'in sözlerinden da anlaşılacağı gibi dönemin ders kitapları Türk'ün gerçek cevherleri olarak ifade edilen benliğini, dilini, ırkı üstünlüğünü, medeniyete olan hizmetlerini yansıtmaktan uzak olarak görülecektir. Ancak bu uzaklığın sadece temsil boyutunda yaşıdığı, Türk'ün şanlı ve köklü bir geçmişe sahip olduğu görüşünün eleştiriye yer verilmeyecek bir inançla savunulduğunu ifade etmeliyiz. Türk'ün şanlı geçmişi sadece belli dönemlerde kesintiye uğramış, ancak bu kesintilerde herhangi bir değer kaybına uğramadığı ifade edilmiştir. Bu nedenle bu kesilme sürecinin bir uyuma veya don(durul)ma süreci olarak değerlendirildiğini ifade etmeliyiz. Bu uyuma, don(durul)ma süreçlerinin nedenleri olarak ise Osmanlı ve İslam gösterilmektedir. Yusuf Akçura'nın *Ülkü*'de kaleme aldığı yazısı bu görüşleri özetler niteliktedir¹⁸⁶:

“Osmanlı İmparatorluğu'nun Türk tarihine, yani *milli tarihine*¹⁸⁷ ehemmiyet vermiyordu. Meşrutiyetten önce, İslam vahdeti nazarda tutularak Türk tarihine pek az yer ayrılr ve *Türklerin ırkı birlikleri*, asla gösterilmeydi. Meşrutiyetten sonra ise, garp medeniyeti hayranlığına, Türk tarihi kurban edilir olmuştu. Bugün Türk çocukları biliyor ve bildireceklerdir ki onlar 40 çadırı bir aşiretten değil, on binlerce yıllık medeni, yüksek bir ırttan gelen yüksek kabiliyetli bir millettir”.

Yukarıdaki alıntı, milli kültürün inşasında unutulacak, yok sayılacak değerlerin Osmanlı ve İslam kavramları etrafında şekillendiğini göstermektedir. Ancak bu

¹⁸⁴ agm, 247.

¹⁸⁵ “Birinci Türk Tarih Kongresini Açarken”, 2 Temmuz 1931, **Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler II** (Ankara: Milli Eğitim Yayınları, 1946), 92.

¹⁸⁶ Yusuf Akçura, “Birinci Türk Tarih Kongresi”, *Ülkü*, s.1 (Şubat 1933): 23-30.

¹⁸⁷ Vurgu bize ait.

noktada milliyetçiliğin uygun bir geçmiş bulma adına icatlarda bulunduğu ve geçmişin kültürel materyallerinin milli devletin ve milli kimliğin tanımlanışına sunduğu hatırlandığında¹⁸⁸, Türk Tarih Tezi'nin bazı söylemler üzerinden kurgulandığı söylenebilir. Örneğin, kongrenin önemli isimlerinden Afet İnan, konferansta ilk konuşmayı yapan kişi olarak, "günün geçmişle alakası" üzerinde durmuş, "insanlığın yüksek kültür besiğinin yalnız bir tek yer: Orta Asya"dır diyerek, "kendini büyük göstermek isteyen her kavmin, atalarının ilk çıktıgı yer olarak Orta Asya'yı gösterdiklerini" belirtmiştir¹⁸⁹. İnan'a göre; Asya'nın diğer kıtalarla karşılaşmasına bile gerek yoktur, çünkü "Asya'nın alelade bir yarımadası olan Avrupa, Asya'nın en nazik, en incelmiş, en iyi muvazeneli bir yarımadasıdır; işte o kadar. Avrupa, Asya'dan doğmuştur. Avrupa, her yerin en zavallısı olmuştur". Bu sözler tek bir ortak noktayı ifade etmektedir, medeniyetin tek bir menşei vardır o da Orta Asya'dır¹⁹⁰. Sözlerinin ilerleyen kısmında ise, Orta Asya'nın Türklerin ana yurdu olduğunu ve buradan tüm dünyaya yayılan medeniyetin yaratıcılarının da ancak Türk ırkı olabileceği çıkarımını yapmıştır. "Orta Asya'nın tek asıl ırkı, 'beyaz tenli Türk ırkıdır'" sözleri kongrede büyük alkış almıştır¹⁹¹. Bu açıklaması ile İnan, Akçura'nın ifade ettiği yüksek karakterli ırk olan Türk ırkının coğrafi kökenine vurgu yapmış olmaktadır. Coğrafi köken üzerinden yapılan bu vurgu, en üstün ırk olarak tanımlanan Türk'ün, Avrupa'nın sahip olduğu düşünülen medeniyetin de gerçek sahibi olduğu ve bu medeniyet tüm dünyaya Orta Asya'dan devşirildiği görüşünü ifade etmektedir. Bu görüşlerin temelinde yatan esas nedeninin Cumhuriyet'in modernleşme projesini meşrulaştırma isteği olarak yorumlayabiliriz. Çünkü bu görüşler, Cumhuriyet'in modernleşme çabalarının aslında Batı'yı örnek alarak değil, kendi geçmişinde zaten yer alan öze ve köke dönüş olarak tanımlanması içeriğine sahiptir. Milli kültür bu şanlı geçmişi referans alan gelecek üzerine inşa edilecektir. Bu inşa sürecinde milliyetçiliğin üstlendiği rol ise zaten köklü ve şanlı bir geçmişe sahip Türk tarihini uyandırma rolü olacaktır. Kültürel süreklilik üzerine kurulan Türk kimliği aynı geçmişi, aynı medeniyeti, aynı dili ve aynı vatan toprağını paylaşan vatandaşların ortak değeri olarak inşa edilecektir. Geçmiş, köklü ve şanlı Türk geçmişi, medeniyet Türk medeniyeti, dil Türk Dili, vatan toprağı da Orta Asya üzerinden kurgulanacaktır.

¹⁸⁸ Hobsbawm, **Geleneğin İcadı**, 2.

¹⁸⁹ Afet İnan, "Tarihten Evvel Tarih Fecrinde...", **Cumhuriyet Gazetesi**, 3 Temmuz 1932, 5.

¹⁹⁰ İnan, "Afet İnan'ın Konferansı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 4 Temmuz 1932, s. 5.

¹⁹¹ İnan, **agm**, 6.

Yıldız, Tarih tezinin bir nüvesi olarak yorumlayabileceğimiz Güneş Dil Teorisi'nin, dilin Türkçeleştirilmesi yoluyla sekülerleştirilmesini sağlayarak, Kemalist ulusçuluğun önemli bir çabasını ifade ettiğini belirtir. Sadece geçmişe bir vurgu olarak değerlendiremeyeceğimiz bu çabaların, "Türk ırkının geleceğinin korunmasına yönelik bekentilerin de ifadesidir" diyen Yıldız, Arap Alfabesi'nin yerine Latin Alfabesi'nin getirilmesi, Arapça ve Farsça kelimelerin dilden uzaklaştırılması, eğitim ve dil alanında gerçekleştirilen diğer değişimler düşünüldüğünde bu hizmet etmenin mahiyetinin daha net ortaya konulabileceğini belirtir. Bu amacın Tarih tezinin amacıyla ortaklık gösterdiğini belirten Yıldız'a göre, bu iki tezin de tek bir amacı vardı aslında: "ulusal özgüvenin ve saygının yeniden kazanılması"¹⁹².

Türk dilinin tüm dillerden üstün olduğu, hatta tüm dillerin bu Türk dilinden türediği görüşü milliyetçiliğin bir diğer özcü boyutunu ifade etmektedir. Örneğin Afet İnan, kongrede bu konu hakkında şunları ifade etmiştir¹⁹³:

"Orta Asya'nın ahalisi, zamanla hasıl olan mevzii farları bir tarafa bırakırsa, bütün yurta tek bir dil konuşuyorduk. Bu gün dahi bu ana dil konuşulmaktadır. Bu dil, hiçbir devirde hiçbir yabancı kavim tarafından bu yurda getirmemiştir. Bilakis bu dil bütün dünya dillerine götürülmüştür. Bu dilin adı vardır: Türk dili. O halde bu dilin tabii bezpośrednien beri tabii sahibi olan insanların adı ne olabilir? Elbette, Türk'ten başka bir şey olamaz".

Dil üzerine yapılan bu vurgu, medeniyetin yaratılışında dilin önemi ve gelişmiş bir dilin aynı zamanda yüksek bir medeniyet göstergesi olduğunu ifade etmektedir. Dil üzerine vurgu milli kültürel kimliğin inşasında araçsal bir rol oynamıştır. Yüksek bir medeniyetin simgesi niteliği kazandırılan bu milli dil, "diğer milli diller gibi yarı-yapay bir kurguyu ifade etmektedir"¹⁹⁴. Diğer milli dillerin kurgulanışında olduğu gibi Türkçenin de kurgulanışında ana soru: standart ve homojen bir dilin ne tür özellikler taşıyacağı sorusu olmuş ve milli kimliğe hizmet ettirilmek adına üzerinden tezler üretilmiştir. Kurultay'ın açılış konuşmasını yapan dönemin Maarif Vekili Reşit Galip, bu konuda şunları dile getirmektedir¹⁹⁵:

"Osmanlıca ile ilişğimizi bir an evvel kesmek, milli kültür istikbalı için kat'i bir zarurettir. Anadolu'da halk konuşma dilinde yaşadığı mütehassislerin temin ettikleri 80 veya 100 bin kelime bu işe temel olabilir. Eksikler başka Türk lehçelerinde, eski yazma vesikalarda bulunacak kelimelerden Türkiye sivesine uygun şekiller ile tamamlanır. Yabancı dillere, ancak bunların hiçbirisinde karşılığı bulunmayacak mefhumlar için müracaat edilmelidir".

¹⁹² Yıldız, **age**, 191.

¹⁹³ İnan, "Afet İnan'ın Konferansı", 6.

¹⁹⁴ Hobsbawm, **1780'den Günümüze Milletler**, 73.

¹⁹⁵ Türk Dil Kurultayı açılış konuşmasından aktaran Suavi Aydın, **Modernleşme ve Milliyetçilik** (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993), 232.

Reşit Galip'in konuşması dil kurultayının amaçlarını özetler niteliktedir. Dildeki Osmanlı etkisinin yok edilmesi üzerine kurulan bu anlayış temelde "Anadolu Türklerinin dil yoluyla kültürlerini temizleme anlayışını ifade etmektedir. Bu noktada kültürün dil yoluyla tek tipleştirilmesini sağlanmış olmaktadır"¹⁹⁶. Yabancı dillerde mevcut olan sözcüklere diğer Türk lehçelerinde bulunmama durumunda başvurulması ise, büyük medeniyetleri kuran ırkların Türk ırkı olmasına paralel olarak, gelişmiş bir dile sahip olan ırkların da Türk ırkları olduğu düşüncesinin bir uzantısıdır. Böylece "Türkçe, hem ilmi bakımından, hem de halk dilinde yaşayan köklerden derlenecek kelimelerle geliştirilip sadece dil birliğini sağlamakla sınırlı kalmayıp, milli birliğin en önemli bileşeni olarak *milliyetçiliğin esas unsuru olarak* faaliyet göstermiş olacaktır"¹⁹⁷.

Reşit Galip'in kongreye damgasını vuran görüşleri dil üzerine ileri sürdüğü görüşlerle sınırlı değildir. "Türk ırkının Moğollar ve sarı derililer arasında saymanın ilim için bir ayıp teşkil ettiğini"¹⁹⁸ anlatarak ırk tasniflerine geçen Galip, "ırk üzerine yapılan çalışmaların çoğu Türklerin sarı ırka ait olduğunu ileri sürerken, kafatası bilimi verilerine dayanarak, yapılan ırk sınıflandırmaları farklı sonuçlar vermiştir" demektedir¹⁹⁹. Ona göre, "uzun boylu, beyaz simalı, düz veya kemerli ince burunlu, muntazam dudaklı, çok kere mavi gözlü ve göz kapakları çekik olarak değil, ufki açılan Türk, beyaz ırkın en güzel örneklerinden biridir"²⁰⁰. Bir tür etnik/tarihsel bir görüş olarak değerlendirebileceğimiz bu bakış açısı daha sonraki çalışmalara da ev sahipliği yapacaktır. Bir taraftan birçok eski tarihi kalıntıların bulunmasını sağlayan arkeolojik kazılar, arka planda kafatası bilime yönelik bir meraktan türemiştir. Bu merak Türk halkın, ırksal üstünlüğünün göstergesi olduğuna inanılan brakisefal kafataslarına sahip olduğu ve dolayısıyla genel olarak Batılılarla aynı kökten türediği düşüncesini kanıtlamak için canla başla çalışan bir gayreti yaratmıştır²⁰¹. "Vücut yapıları üzerindeki farklılıkların vurgulanması genellikle milli ayırmaları ifade etmek için değil, "biz" ve "onlar" arasındaki ayırmaları işaret etmek ya da pekiştirmek amacıyla kullanılır" diyen Hobsbawm, bu etnik tanımlamanın milletin etnik/ırksal açıdan tarihte eşine az rastlanılır homojen bir toplum yapısını ifade ettiğini

¹⁹⁶ Mesut Yeğen, **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu** (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2000), 188–197.

¹⁹⁷ Afet İnan, **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**, 190.

¹⁹⁸ "Tarih Kongresinde İkinci Gün", **Cumhuriyet Gazetesi**, 4 Temmuz 1932, 1.

¹⁹⁹ "Dr. Reşit Galip'in İlk Milli Tarih Kongresindeki Mühim Konferansı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Temmuz 1932, 5.

²⁰⁰ "Reşit Galip Bey'in Konferansı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Temmuz 1932, 5.

²⁰¹ Özdoğan, **age**, 86.

göstermek için başvurulduğunu ifade eder²⁰². Yapılan incelemelerin ve konferanstaki sunumların böylesi bir amaca hizmet ettiğini ifade edebiliriz. Çünkü üstün Türk ırkının tarih boyunca hiç zedelenmeden bugüne geldiğini ifade eden bakış açıları, bir ayrışmaya ya da farklılaşmaya vurgu yaparak, Batılılarla aynı kökten geldiklerini ispatlamaya çalışmışlardır. Bu noktada milli kültür, farklılıklar üzerinden aynılığı temsil eden biçimde kurgulanmaya çalışılmıştır.

Türk Tarih Kongresi’nde tartışılan bir diğer konu ise, Türklerin ana yurdunun Orta Asya olduğunu vurgulamakla birlikte, Türklerin Anadolu ile olan bağlantısını da atlamayarak Anadolu üzerinden bir tanımlama yapmak olmuştur. “Orta Asyalı bir halk olan Hititlerin, Türkluğun ve medeniyetin merkezini Anadolu’ya taşıdıkları” belirten İnan, böylece Orta Asya ile Anadolu arasında tarihsel bir köprüün de inşasına işaret etmektedir. Kuraklık gibi coğrafi engeller nedeniyle Türkler ana yurtlarını terk etmek zorunda kaldıklarını ve böylece Hindistan, Mezopotamya, Makedonya ve Anadolu gibi yerlere zorunlu göçerde bulunduğu ifade edilmiştir²⁰³. Orta Asya ve Anadolu üzerinden kurulan köprü diğer taraftan Türk ulusal kimliğinin kurgulanışında bir açmazı işaret ediyordu. “Cumhuriyet’in asıl toprak temelini Anadolu oluşturuyordu; ancak tarihsel açıdan bakıldığından Anadolu, çoğunlukla İslami geçmişle ilişkilendirilen Osmanlı dönemi ile özdeşleştirile gelmişti”²⁰⁴. Bu durumun çözümü için önerilen: “Anadolu’nun yeniden keşfedilen tarihi” ve “Orta Asya’dan kaynaklanan yeniden tanımlanmış etnik bağlar” görüşü olmuştur²⁰⁵. Böylece iki tarihi toprak aynı amaç etrafında bağıdaştırılmıştı. Artık Anadolu da Orta Asya gibi yüce Türk ırkının medeniyet beşiği konumuna getirilmiş, böylece İslami etkilerden uzak tutulması sağlanmıştır. Çünkü kongrede dile getirilen görüşlerden biri de Türklerin İslamiyet’i kabul ettikten sonra bir duraklama devrine girdikleridir. İnan, “Türklerin İslam dinine büyük hizmetlerde bulunduğu ve İslam dininin koruyucusu olduklarını” İslam’ın gelişmesinde ve yayılmasında Türklerin çok önemli katkıları olduğunu belirtmekle birlikte bu duraklamanın altını da çizmiştir²⁰⁶. Özellikle din işleri ile devlet işlerinin karışması sonucunda, karşılıklı olumlu etkinin tek taraflı zarara dönüştüğünü ve Türklerin uygarlık bayrağını Avrupalılara

²⁰² Hobsbawm, 1780’den Günümüze Milletler, 86-87.

²⁰³ “Türklük ve Medeniyet Tarihi”, Cumhuriyet Gazetesi, 11 Temmuz 1932, 5.

²⁰⁴ Özdoğan, *age*, 83.

²⁰⁵ *age*, 84.

²⁰⁶ “Afet Hanımın İkinci Konferansı”, Cumhuriyet Gazetesi, 15 Temmuz 1932, 5.

kaptırdığını ifade eder²⁰⁷. Bu noktaya dikkat çeken Ahmet Yıldız, Türk Tarih Tezi'nin önemli bir işlevinin Türk ulusal kimliğinin kurgulanışında İslami dönemin etkilerinin unutturulması olduğunu ifade eder²⁰⁸. Bu unutmanın ve unutturmanın merkezinde yer alan amaç ise, İslami bir kolektif kimlikten milli bir kolektif kimlik yaratmaktır diyen Yeğen'e göre ise, Türk Tarih Tezi'nin asıl amacı, "Milli kimliği aşan, milli kimliğin temel kolektif kimlik olarak inşasını imkânsız kıلان İslami kimlik ve Türkliğe kayıtsız kalmış Osmanlı geçmişi üzerinden atlanarak, bir kolektif hafızanın oluşturulma" gayretidir²⁰⁹.

Türklerin köklü ve şanlı bir geçmişe sahip olduğu ana söylemi üzerine oturtulan Tarih ve Dil Tezleri'nin dönemin müzik eğitim politikalarına yansaması ise, Türklerin esas müziği olarak idealize edilen halk müziğinin, Türk ırkı kadar köklü ve şanlı bir geçmişe sahip olduğu görüşüdür. Örneğin Salih Murad Uzdilek tarafından 1944 yılında yazılan ve Konservatuar'da ders kitabı olarak okutulan *İlim ve Musiki* adlı kitabın önsözünü kaleme alan Hüseyin Sadettin Arel, bu köklü geçmiş hakkında şunları ifade eder²¹⁰:

"Mısırlıların, Yunanlıların, İranlıların, Bizanslıların ve diğer bazı milletlerin bizdekinden çok daha yeni olan musikileri, zaman tahribatına dayanamayarak, hemen hemen hiçbir iz bırakmayarak çöküp, göçükleri halde Türk müziği çöküp göçmek şöyle dursun, bilakis çekilen musikilerin yerine geçmiştir. Saydığım milletlerden her birinin bugünkü nesli, Türk müzikisinin Türklerle aidiyetini inkâr iddiasındadır. Musikimizin olmezliği, diğer yandan diğer milletler tarafından sahiplenilmesi bu musikiye karşı gözümüzü tamamen açmamızı gerektirmektedir. Musikimiz, Batı müzikisinin çokselsiliği müstesna olarak, makam ve ölçü bakımından her türlü serveti ihtiva etmekle kalmıyor, ayrıca bu servetin birkaç mislini de bünyesinde bulundurmaktadır. Nasıl insan Türk dilinin yapılmasını tetkik ettikçe bu dilin intizam ve mükemmeliyeti huzurunda bir mehabet hissiyle titriyorsa, tipki bu dil gibi Türk müziği de incelendikçe kendisine hayran bırakıyor. Öyle bir dile malik olan milletin ancak böyle bir müziği bulunabilirdi. Dilimizle müzikimizin birbirine tam muvazi giden intizam ve mükemmeliyeti ikisinin de aynı millete mensubiyetini ispatlamaya kافي olsa gerek".

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Erken Cumhuriyet Dönemi çeşitli tez ve söylemlerle meşrulaştırılan bir kimlik kurgusu sürecini ifade etmektedir. Ancak bu noktada kurgunun tüm bileşenlerinin ortak bir özelliği paylaşmalarının zorunlu olduğunu düşünmektedir. Bu zorunluluk, kurgunun tüm bileşenlerinin Türk olması ve bu bileşenlerin öteki olarak ifadelendirilen Batı'dan mutlaka üstün olduğu söylemi noktasında yaşanmaktadır. Türk ırkı gibi üstün olan Türk müziğinin doğasında çokselsiliğin doğal bir var oluş şeklinde mevcut olduğunu ifade eden Arel'in de

²⁰⁷ "Afet İnan'ın İkinci Konferansı da Büyük Bir Alaka ile Karşılandı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 10 Temmuz 1932, 6.

²⁰⁸ Yıldız, **age**, 119.

²⁰⁹ Yeğen, **age**, 188.

²¹⁰ Salih Murad Uzdilek, **İlim ve Musiki** (İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1944), 4-6.

belirttiği gibi, Türk müziği, Batı müziğine özenmemiş veya Batı müziğini örnek almamıştır, hatta çok daha iddialı bir ifade ile Batı ve diğer milletler Türk müziğinin üstünlüğünü kabul ederek, onu sahiplenmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşme çabalarına, güçlü ve ateşli bir milliyetçinin kalkan vazifesiyle eşlik ettiğini ifade etmeliyiz. Medeniyetin menşeyinin Orta Asya yani Türkler olduğu görüşü, Cumhuriyet ideolojisinin "çağdaş uygarlığı yakalama" arzusunun bir öze dönüş şeklinde algılandığının da ifadelenmesidir. Türk Tarih Tezi ve devamında yer alan Güneş Dil Teorisi'nin dayandığı devamlılık, neolitik uygarlık ile laik Cumhuriyet'in kültür devrimi arasında kurulmaya çalışılan köprüden başka bir şey değildir²¹¹.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarında kaynak müzik olarak değerlendirilen halk müziğinin köylerden ve kasabalardan derlenerek, armonize edilmesi faaliyetinde, farklı dillerin ve lehçelerin değiştirilmesi ve/veya görmezden gelinmesinin Dil Teorisi ile yakından alakalı olduğunu düşünmektedir. Bu konuda Hasgül, yerel lehçelerin Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları kapsamında temiz ve homojen bir dil yaratma uğruna yok edildiğini ifade eder. Bu süreçte halk müziği parçalarının bir taraftan "öz Türk dilinin örnekleri olarak" sunulduğunu, diğer taraftan da zararlı ve uygunsuz olarak addedilen sözlerin türkülerden çıkartılarak, türkülerin bir tür dönüşüm sürecine dahil edildiklerini şu şekilde aktarır²¹²:

"Türkçeleştirme politikasının paralelinde Türkiye'de yaşayan etnik gruplara ait türküler, [...] ya yok sayıldı, ya da Türkçe sözlerle içerikleri değiştirilerek yayınılmıyordu. Aslı Kürtçe, Lazca, Rumca, Çerkesçe, Ermenice olan türküler Türkçeleştiriliyor, Türkleştiriliyordu".

Hasgül'ün ifade ettiği gibi türkülere yapılan bu müdahalenin ana amacının; milli kimliğin inşasında önemli bir bileşen olarak ifade ettiğimiz ortak bir dilin yaratılma arzusu olduğunu söyleyebiliriz. Ortak bir dil yaratma adına türkülere yapılan müdahalenin gerekliliğini Nedim Tör, *Radyo* dergisinde yer alan bir röportajında şu şekilde gerekçelendirir²¹³:

"Halk türkülerini mahallilikten kurtarıp, bütün Türk milletine mal etmek, Radyo'nun şerefli hizmetleri arasında yer alır. Milli birliğin en canlı vasıfları dil ve zevk birliği olduğuna göre, şimdide kadar mahalli kalmış halk türkülerinin bütün millete mal edilişindeki mana büyütür".

²¹¹ Ersanlı, "Bir Aidiyet Fermanı: "Türk Tarih Tezi", 808.

²¹² Hasgül, **agm**, 35. 43.

²¹³ Tör, Vedat Nedim. "Halk Türküleri". **Radyo**. c.1 s. 7 (Haziran 1942).

Bir taraftan Türk’ün gerçek müziği olarak yüceltilen halk müziğinin dil bakımından da üstünlüğü ifade edilirken, diğer taraftan yerele özgү değerler bu müzik türü içerisinde ya dönüştürülmemekte ya da yok sayılmaktaydı. Bu çelişkili durumun özellikle 1930’ların özü algısının bünyesinde barındırdığı çelişkilerden kaynaklı olduğunu düşünmekteyiz. Bu bağlamda Türk Tarih Tezi ve Dil Teorisi’yle görünürlük kazanan bu milliyetçi algının, dönemin müzik eğitim politikalarında gözlenen tutarsızlıkların nedenleri olarak gözden kaçırılmaması gerektiğini düşünmekteyiz.

Toparlarsak, Cumhuriyet Dönemi’nde milliyetçiliğin köklü bir geçmiş üzerinden geleceği kurgulamasında, ortak vatan toprağının, ortak dilin, ortak tarihi geçmişin, ortak kültürün var edilmesi veya icat edilmesinde Tarih ve Dil Tezleri önemli bir yere sahiptir. Bu süreç içerisinde dönemin müzik eğitim politikalarında da bu ortak vatan, dil, tarih ve kültür simgelerinin ön planda tuttuğunu ve özellikle müzik ders kitaplarında yer alan parçalarda bu simgelerin sıklıkla yer bulduğunu ifade etmeliyiz. Bu simgelerin ortak bir amaca hizmet ettiğini ifade etmeliyiz: Türk kültürüni inşa etme. Tezlerin kültürel ve siyasal etkileri birçok alanda kendini göstermekle birlikte, “ülkenin eğitim sisteminde önemli bir dönüşümü başlatmıştır. Öğretmenler kongredeki brifingleri takiben Tezler öğretime aktarılmış, okul kitaplarında Tezleri destekleyen düzenlemeler getirilmiştir”²¹⁴. Cumhuriyet Dönemi’nde ders kitaplarında yer alan Türklük vurgusunun müzik ders kitaplarına ne şekilde yansığının analizi diğer bölümde incelenmekte birlikte bu vurguya örnek teşkil ettiğini düşündüğümüz bir parçanın sözlerinin verilmesinin yararlı olacağı kanısındayız²¹⁵.

Söyle bana kuzum anne
Asıl benim adım ne?
Abdullah mı, Süleyman mı,
Ahmet, Mehmet, Nuran mı,
Bilemedin, bilemedin
Ne Meliha ne Emin,
Ne aslandır, ne ceylan
Ne falandır; ne filan
Benim adım gayet büyük:
Benim adım Türk’ter, Türk.
Benim adım gayet büyük:
Benim adım Türk’tür, Türk.

²¹⁴ Çağaptay, **agm**, 249.

²¹⁵ M. Hulusi, “Adım Ne?”, **Mekteplerde Musiki** (İstanbul: Remzi Kitaphanesi, 1934-35), 124

2.3.2 Kültürel Milliyetçilik: Kültür Birliği

“Cumhuriyet’in yeni kültür kimliğini üreten mekanizmaların ikisi olarak değerlendirebileceğimiz Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil Teorisi”²¹⁶ arka planda ortak bir alana hizmet ediyorlardı: Kültür birliği²¹⁷. Milletin, “dil, kültür ve mefkûre birbirıyla birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği bir siyasi ve içtimai heyet”²¹⁸ olarak tanımlandığı CHF Programı doğrultusunda bir değerlendirme yaptığımızda, 1930’lu yıllarda kültür birliğinin önemi tartışılmazdır. Ülküde, dilde ve kültürde bir olma, milletin yaratılması için ayrılmaz üç temel zorunluluk olarak Cumhuriyet Dönemi ideolojisi içinde yer almıştır. “Milleti yapan bu üç unsurdan kültür, şüphesiz en hakim olanıdır. Çünkü kültür birliği; zaruri olarak dil birliğini ve hatta mefkûre birliğini de icap ettirir”²¹⁹düşüncesi, devletin ulus inşa sürecine dahil olur olmaz, özellikle kıymetli bir kaynak olarak kültüre başvuru ile açıklanabilir²²⁰. Kanımızca dönemin tanımlamalarında kültüre başvuruştaki bir diğer önem ise, kültür kavramının diğer bileşenleri bünyesinde toplayabilen bir tanıma sahip olmasıdır. Örneğin Smith, milliyetçiliğin “bir siyasal doktrin ve siyaset üslubu olmaktan ziyade timisini yerküreye yaymış bir *kültür*-bir ideoloji, bir dil, mitoloji, sembolizm ve bilinç-biçimi ve milleti de anlam ve önceliği bu kültür biçimini tarafından önvarsayılan bir kimlik tipi” olarak tanımlayarak milletin ve milli kimliğin inşa sürecinde bu tanımlamaya anımlar yüklediğini ifade eder²²¹.

Kültürel kimliğin kültür birliği üzerinden kurgulanışında, Dil ve Tarih kongrelerinde yer verilen tezlerin işlevleri büyük olmuştur. Dilde ve tarihte yaşanan ve yaşatılmak istenen “geri dönüş, yersiz bir anlayış olarak düşünülmemelidir. Bu mazi aynı zamanda bir kurtuluştu: Dilde, sanatta, edebiyatta, tarihte, ilimde, yeni bir zihniyetin doğuşunda bir vesayetin reddiyesiydi. Türk inkılâbı olarak adlandırılan gelişmelerin çıkış noktasını bu tarih olayında aramak lazımdır” diyen Tunaya’ya göre, Orta Asya’yı anış bir geri dönüş olarak anılmamalıdır. “Bu bizim de Avrupalılar, hem de Araplar gibi eski bir medeniyete sahip olduğumuzu delillendirmek için, daha milli

²¹⁶ Suavi Aydin, *age*, 233.

²¹⁷ Meltem Ahiska, **Radyonun Sihirli Kapısı** (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 121. Ahiska, Cumhuriyet’in ilk yıllarda “kültürel milliyetçilikle ilgili arayışların Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu, Halkevleri gibi kurumsallasmalar içinde uygulamaya konuldu”gunu ifade eder.

²¹⁸ Aydoslu Sait, “Millet ve Milliyetçilik”, *Ülkü*, c.2, s.10 (İkinci Teşrin 1933), 281.

²¹⁹ **agm**, 282.

²²⁰ Alain Dieckhoff, “Siyasal Milliyetçiliğe Karşı Kültürel Milliyetçilik mi?”, **Milliyetçiliği Yeniden Düşünmek**, çev. Devrim Çetinkasap, der. Alain Dieckhoff, Christophe Jaffrelot (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 89.

²²¹ Smith, *age*, 147.

olmanın şartları arasında mütalaa edilmişdir”²²². Bu anlayış “esas Batılı biziz” anlayışının bir uzantısıdır²²³. Erken Cumhuriyet Dönemi’nin ana tezlerinden olan bu düşünce anlayışı, “muasır medeniyet seviyesine çıkma”, “batılılaşma”, “muasırlaşma” kavramları ile birlikte anılarak büyük bir çelişkinin ortaya çıkmasına da ev sahipliği yapmaktadır. Bir taraftan “Batı camiasına katılma gayesi güdüdürken, diğer taraftan Batılı olmak için Batı ile savaşılmıştır”²²⁴ diyen Tunaya, Kemalist Batılılaşma projesinin önemli bir öğesini Batı’nın güdümünden kurtulma arzusu olduğunu ifade eder. Bu anlayış, “farklı ama öteki’nin egemenliği altında kalan bir söylemdir”²²⁵. Batılı olmaya çalışan ancak kendilerinin Batı’dan üstün olduğuna işaret eden bu görüş, bir taraftan ötekileştirdiği Batı’yı, diğer taraftan mukayesenin ana noktasına yerleştirmektedir. Bu nedenle karşılaşma ve/veya karşılaştırma sürecinde “sadece siyasal ve ekonomik açıdan değil, kültürel ve sembolik açıdan da değerlerin ithal alınmayıp, inşa edilmesi” gerekmektedir. Christophe Jaffrolet’in ifade ettiği gibi milliyetçilik bu rekabetten doğarak, maddi öğelerden çok maddi olmayan, psikolojik bir düzlemde mücadeleşini verecektir²²⁶. İnsa edilenin özgün olması, yaratılan anlam dünyasının da özgün olmasını beraberinde getirecektir.

Chatterjee, milliyetçiliğin tanımlama yaparken yaşadığı süreci bir rekabet durumu olarak açıklamamış olsa da Doğu ve Batı üzerinden yaptığı çözümlemesinde, “Batı’nın üstünlüğünün kabul edilip, ancak Batı ile Doğu arasında esaslı bir kültürel farklılığın olduğunu kabul edilmesi, milliyetçi düşüncenin de başlangıçsal tepkisini doğurmaktadır” diyerek bu rekabetin bize göre altını çizmektedir. Ona göre, “milliyetçiliğin tepkisi ise, Batı’nın üstünlüğü, Batı kültürünün bilimde, teknolojide ve ilerleme açısından belirgin hale gelen boyutunda yatomadır. Manevi ve kültürel açıdan ise Doğu daha üstündür” şeklinde olmaktadır²²⁷. Batı’nın sadece bilim ve teknolojide öncü olabileceği, kültürel ve manevi anlamda Doğu’nun üstün olduğu düşüncesi Cumhuriyet Türkiye’sinde Batılı değerlerin nereye kadar alınacağı ana sorunsalını doğurmuş ve Batılılaşma ve kültürel değişim karşısındaki tutumlarda

²²² Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri** (İstanbul: Yedigün Yayınları, 1960), 116.

²²³ Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji** (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 85.

²²⁴ Tunaya, **age**, 103. Bu durumu Nilüfer Göle, “Batı’ya karşı ve Batı’nın yanında olmak” olarak yorumlar. Bkz. Göle, **age**, 85.

²²⁵ Chatterjee, **Milliyetçi Düşünce**, 74.

²²⁶ Christophe Jaffrelot, “Bir Milliyetçilik Kuramı İçin”, **Milliyetçiliği Yeniden Düşünmek**, çev. Devrim Çetinkasap, der. Alain Dieckhoff - Christophe Jaffrelot, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 54.

²²⁷ Chatterjee, **age**, 50-51.

geleneksel ve milli unsurların nasıl değerlendirileceği konusunda yaşanan sıkıntı, tartışılan ve “süreklik gösteren bir kimlik tartışmasına yol açmıştır. Bu tartışmanın arkasında, birçok Doğu toplumuna da örnek teşkil etmiş olan bağımsızlık savaşının ardından Batılılaşma reformlarının yeni Türk Cumhuriyet’inde uygulama sokulmasının çelişkileri yer almaktaydı”²²⁸. Bu noktada milliyetçi söylemin “Batı düşüncesinden devraldığı unsurlara karşı seçici olma” zorunluluğu ortaya çıkmaktadır²²⁹. Çünkü milliyetçilik bu değerlerle bu değerlerin üzerine çıkma, daha iyisini yapma adına yarışmakta hatta savaşmaktadır²³⁰. Milliyetçilik, bir taraftan öteki olarak adlandırdığından gelecek olası tehditlere karşılık vermeyi sağlayacak yeni bir şeyler yaratırken, bir yandan da tam da bu zor işin altından kalkabilmesi için canlandırılması gereken bir kültürü savunma amacına yönelecektir²³¹.

Milliyetçiliğin bu çelişkili durumu- taklit edilene duyulan hayranlık ve nefret duygusu- sentez fikrinin ortaya çıkmasına yol açmıştır, geçmiş tarihin ilk çağlarına dayanan Türk kültürü, Batı kültür değerlerini bu milli değerlere zeval vermeyecek dozajda kullanacak, böylece özünü kaybetmemiş olan Türk kültürü Batı kültürel seviyesine de ulaşmış olacaktır. Bu durumda milliyetçilik devreye girerek Chatterjee’nin ifade ettiği gibi, modernleşmenin bazı özelliklerinin yabancı bir kültürden geldiği bilinecek ve yerli kültürün özellikleri korunmaya çalışılacaktır. Bu bir taraftan örnek alınan değerleri, diğer taraftan bu değerlerin düşmanlığı anlayışını bünyesinde barındırmaktadır²³². Batı'yı bir yandan taklit ederken, diğer yandan da ona düşmanlık besleyen tarz, Türk milliyetçiliğinin en büyük çelişkilerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Batılılaşma konusunda yaşadığı temel çelişkilerin çözümü olabilecek modeli ortaya koyan isim olarak, Ziya Gökalp²³³ gösterilir²³⁴.

²²⁸ Deren, **agm**, 384.

²²⁹ Chatterjee, **Milliyetçi Düşünce**, 121.

²³⁰ Christophe, **agm**, 64.

²³¹ **agm**, 67.

²³² Chatterjee, **Milliyetçi Düşünce**, 2.

²³³ Ziya Gökalp'in Cumhuriyet Dönemi ideolojik karakterini belirleme konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bir taraftan Cumhuriyet Dönemi'nin ideolojik alt yapısını oluşturduğu savunulurken, diğer taraftan ise Cumhuriyet Dönemi-Kemalizm- ve Ziya Gökalp arasında kesin bir bağ kurulamayacağı savunulmaktadır. Örneğin Niyazi Berkes, Gökalp'in "halkçılık hareketini mayın tarlası içinde dolaştıra dolaştıra çekip götürüren kuvvetli bir düşün ve terim ustası" olarak yorumlar. Bu süreç içerisinde bir şeyleri alıp götürürken, başka şeyleri getirdiğini belirttiği Gökalp'in Kurtuluş Savaşı sonrasında ömrünü tamamladığını belirttiği Gökalp'in "Atatürk zamanında ödevinin bittiğini, bu düşünürü bizim ne putlaştırmamızı, ne de put yıkma iddiasıyla saldırmamız gerekmektedir" demektedir. Çalışma boyunca Gökalp'in tam olarak nereye yerleştirileceği sorgulanın bir durum yaratmaktadır. Ancak Berkes'in Gökalp konusunda düşündüklerini takip eden bir perspektif

Gökalp'in kurgusunda milletler, medeniyet konusunda birleşiyor olsalar da milletin kolektif bilincini oluşturan *kültürel değerler* bakımından birbirinden farklıdır. Gökalp, kimliğini kaybetmeden medeniyete nasıl ulaşacağına ilişkin soruya “hars ve medeniyeti” ayıracak cevap verir. Bu yöntemde Avrupa'nın bilim ve tekniği Türk kültürü korunarak alınacaktır²³⁵. Ona göre muasırlaşmak, “Avrupalılar gibi zırhlılar, otomobiller, tayyareler yapıp kullanabilmek demektir şekilde ve maişetce Avrupalılara benzemek değildir. Asriyet ihtiyacı bize Avrupa'dan yalnız ilmi ve ameli aletlerle fenlerin iktibasını emrediyor. [...] Milliyetten doğan manevi ihtiyaçlarımızın Batı'dan aktarılması gerekmek”²³⁶. Hars ve medeniyet ayrılmış bu temel üzerine yapan Gökalp'e göre, hars kavramı “vicdan melekeleri”, medeniyet kavramı ise “akıl melekeleri” ile ilgili kavamlardır²³⁷.

Atatürk bir taraftan Ziya Gökalp'ten etkilendiğini ifade ederken²³⁸ diğer taraftan hars ve medeniyet kavamları üzerinde yaptığı tanımlamada iki kavram arasındaki ayrılığı reddeder durumdadır. Yine Afet İnan'ın aktardığı bilgiler doğrultusunda durumu değerlendirdiğimizde Atatürk'ün aşağıdaki tanımlamasını vermenin faydalı olduğu düşüncesindeyiz²³⁹:

Medeniyetin ne olduğunu başka başka tanımlayan vardır. Bence medeniyeti harstan ayırmak zordur ve lüzumsuzdur. Bu görüşü açıklamak için hars ne demektir tarif edelim:

- a. Bir insan cemiyetinin devlet hayatında,
- b. fikir hayatında
- c. iktisadi hayatında

belirlediğimizi belirtmeliyiz. Amacımız Gökalp perspektifli bir çalışma ortaya koymak olmadığı için, konunun temas ettiği noktalarda referans olarak kendisinden yararlanma uygun görülmüştür. İdeolojisinin doğruluğu, isabetliliği veya Kemalizm ile olan temasının değerlendirilmesi çalışmanın amaçlarından değildir. Berkes'in değerlendirmesi için Bkz. Niyazi Berkes, **Batiçılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler** (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2002), 87-88. Ayrıca Cumhuriyet dönemi müzik alanında yaşanan sürecin Ziya Gökalp üzerinden okunmasına karşı çıkan bir çalışma için bzk. Atilla Sağlam, **age**, 83-92.

²³⁴ Behar, **Klasik Türk Müziği**, 93-105. Behar, **Musikiden Müziğe**, 271. Ayrıca bzk. Uriel Heyd, **Ziya Gökalp: Türk Milliyetçiliğinin Temelleri**, çev. Cemil Meriç (İstanbul: Sebil Yayınları, 1980). Taha Parla, **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatism** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993). 70.

²³⁵ Bkz. Göle, **age**, 82. Mete Tunçay, Gökalp'in Cumhuriyet dönemindeki etkisinin altını çizerek, “Türk Tarih Tezi özellikle Ziya Gökalp'in bazı yapıtlarında çökkenir” demektedir. Bu kültürel birliğin bir parçasını oluşturan tarihi birlik konusunda Gökalp'in etkinliğine vurgu niteliğindedir. Bkz. Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)** (Ankara: Yurt Yayınları, 1981), 300.

²³⁶ Ziya Gökalp, **Türkleşmek, İslamlamak, Muasırlaşmak**, haz. İbrahim Kutluk, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976), 13-15.

²³⁷ **age**, 29-31.

²³⁸ Atatürk'ün Ziya Gökalp'ten etkilendiğini ifade ettiği en net ifade kanımızca şudur: “Etimin ve kemiğimin babası Ali Rıza Efendi ise, fikrimin babası Ziya Gökalp'tır. Bkz. Ziya Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, haz. Yalçın Toker (İstanbul: Toker Yayınları, 1995), arka kapak.

²³⁹ Afet İnan, **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, haz. Arı İnan (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007), 278-279.

[...] yapabileceği şeylerin terkibidir. Bir milletin medeniyeti dendiği zaman hars adı altında saydığını üç tür faaliyetin terkibi dışında başka bir şey olamayacağını zannederim.[...] Hülaseten medeniyet, harstan başka bir şey değildir.

Atatürk’ün Gökalp’ın görüşleri ile benzer ve farklı görüşlere sahip olduğunu ifade etmiştir. Cumhuriyet Dönemi’nin ideolojik yapısının Gökalp’ın siyasi görüşleri çerçevesinde belirlendiği şeklinde bir önermenin çalışmanın kapsamını aşacak nitelikte bir genelleme yapmak olduğunu düşünmektedir. Ancak ulusu; “dil, din, ahlak ve estetik bakımından ortak olan, yani aynı eğitimi almış olan bireylerden oluşan bir topluluk” olarak tanımlayan Gökalp’ın ulusal müzik tanımlamasının Cumhuriyet Dönemi’nin tanımlamasına çok benzer nitelikte olduğunu da ifade etmeliyiz²⁴⁰. Gökalp ulusal müzikten şöyle bahseder²⁴¹:

“Avrupa müziği girmeden önce yurdumuzda iki müzik vardı: Bunlardan biri Farabi’nin Bizans’tan aldığı Doğu müziği, öbürü eski Türk müziğini sürdürden Halk ezbileriydi. Doğu müziği de, Batı müziği gibi eski Yunan müziğinden doğmuştur. Farabi tarafından Arapçaya aktarıldıktan sonra, bu sağılsız müzik, sarayların önem vermesiyle, Farsçaya ve Osmanlıcaya da geçmiştir. Bugün, işte, şu üç müziğin karşısındayız: Doğu Müziği, Batı Müziği, Halk Müziği. Acaba bunlardan hangisi bizim için ulusaldır? Doğu müziğinin hem sağılsız, hem de ulusal olmadığını gördük. Halk müziği kültürümüzün, Batı müziği de yeni uygarlığımızın müzikerleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. Öyleyse, ulusal müziğimiz, yurdumuzdaki halk müziği ile Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz, bize birçok ezbiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği yöntemine göre armonize edersek, hem ulusal, hem de batılı bir müziğe kavuşuruz”.

Erken Cumhuriyet Dönemi’nin müzik eğitim politikalarını özetler nitelikteki bu açıklamalar, milli müziğin kaynağı olarak halk müziğine işaret etmektedir. Bu bağlamda yapılacak iş olarak, ‘halka doğru’ retoriğinin bir parçası olarak, halka gidip bu müziğin önce toplanması, sonra da Batı müziği ve tekniğiyle karşılaştırılması gereklili görülmüştür. Ancak halka gidişin iki amacı olduğunu daha önce ifade etmiştir. Bir taraftan milli kültürün esas kaynağı olarak bozulmamış, saf kalanı ifade eden değerlere ulaşılacak, diğer taraftan da siyasal tabanın bu yollar genişlemesi sağlanacaktı. Bu nedenle bir sonraki başlıkta, Erken Cumhuriyet Dönemi’nin halkçılık ideolojisine bakışın değerlendirilmesinin yararlı olacağı düşüncesindeyiz.

2.3.3 Dönemin Halkçılık Algısı: Halka Doğru

Türk kimliği üzerine kurulan dönemin milliyetçi algısı, bu kimliğin yüksek seciyesinin, özelliklerinin, dilinin ve kültürünün bozulmamış olarak Türk halkı arasında yaşadığı üzerine temellendirilmektedir. Milli kültürün temelini, esasını ifade

²⁴⁰Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul: İnkılâp Yayıncılı, 2004, s. 18.

²⁴¹ Gökalp, **age**, s. 126- 128.

eden bu halk, homojen, sınıfısız ve bütünlüşmiş bir kitle olarak tarif edilmektedir. Örneğin CHP'nin programlarının “Cumhuriyet Halk Partisi'nin Ana Vasıfları” adlı bölümlerinde halkçılık ilkesinin esasları şu şekilde belirtilmiştir²⁴²:

“İrade ve egemenliğin kaynağı ulustur. Bu irade ve egemenliğin, devletin vatandaşsa ve yurtaşın devlete karşı olan ödev ve yükümlülüklerini tamamıyla yerine getirmek için kullanılması, partinin başlıca prensiplerindendir. Kanun karşısında, saltık bir eşitlik kabul eden ve hiçbir ferde, hiçbir aileye, hiçbir sınıfa, hiçbir cemaate ayrılık tanımayan yurtaşları halktan ve halkçı olarak kabul ederiz”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, devletin egemenlik temeli olarak ifade edilen halk, aynı zamanda devletle kurduğu vatandaşlık bağlı kadar meşru bir mevcudiyete sahiptir. Alıntıda yer alan ince nüanstta, ödev ve yükümlülükler etrafında tanımlanan halkın bir olmasının sınıfısız ve homojen bir toplum yapısına sahip olmanın gerekliliği gizlidir. Karaömerlioğlu'nun ifade ettiği gibi, çok uluslu bir imparatorluktan, “ister kültürel, ister etnik düzeyde temellensin, tamamen Türk olan bir kimliğe geçerken, toplumsal ve ekonomik düzlemede halk da yine ortak amaçlar etrafında birleşmiş, bölünmez, birbirine benzer ve birbirini bütünüleyen, standartlaşmış bir toplumsal bütünlüğe işaret etmeliydi²⁴³. Böylece milliyetçilik tarihsel ve kültürel bir bütünlüğe, tekliğe vurgu yaparken, halkçılık da tek bir toplumsal yapıya gönderme yaparak, ulusu inşa etme sürecine dahil olmuş olacaktır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin halkçılık anlayışını bir bütün olarak, yekpare olarak ele alınamayacağını ifade etmeliyiz. Örneğin Karaömerlioğlu, Cumhuriyet Dönemi'nin halkçılık anlayışının, 1920'den itibaren sınıfısız bir topluma gönderme yaptığını, ancak 1930'lara kadar Türkiye'de işçi veya burjuvazi gibi sınıfal farklılıkların olmaması nedeniyle, halkçılığın sadece söylem boyutunda kaldığını ifade eder. Ona göre, halkçılık 1930'lu yıllarda yani devletle partinin bütünlüğü, halkın da bu bütün içerisinde yerleştirilmeye çalışıldığı dönemde daha sık gündeme gelmeye başlamıştır²⁴⁴.

1930'lu yıllarda halkçılığın çok daha sık telâffuz edilen bir kavram olması yanında, çeşitli kurum ve kuruluşların bu süreçte dahil edilmesiyle söylem düzeyinden uygulama düzeyine doğru bir geçişin başladığını ifade edebiliriz. Özellikle çalışma içerisinde değerlendirdiğimiz Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin bu amaç

²⁴² CHP Nizamnamesi ve Programı (Ankara: TBMM Matbaası, 1931), 5. CHP Programı (Ulus Basımevi, 1940), 6. CHP Programı (Ankara: Zerbamat Basımevi, 1944), 4.

²⁴³ Asım Karaömerlioğlu, “Tek Parti Döneminde Halkçılık”, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm, ed. Ahmet İnsel (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2006): 272-283.

²⁴⁴ agm, 283.

doğrultusunda yani halka doğru gidiş amacında işlerlik kazanmış kurumlardır. Bu kurumların kuruluş amacı olarak ise, halkın büyük bir çoğunluğunu teşkil eden köylünün yeni toplumsal yapıya adaptasyonu için eğitilmesi gerektiği anlayışının olduğunu ifade etmeliyiz. Bu bağlamda “Türkiye’de Tek Parti Dönemi’nin halkçılığının en önemli bileşenlerinden birini köycülüğün teşkil ettiğini” ifade edebiliriz²⁴⁵. Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi’nin köye ve köylüye bakış açısından türlü çelişkileri bünyesinde barındıran bir bakış açısına sahip olduğunu ifade edebiliriz. Bir taraftan milletin efendisi olarak yükseltilen köylü, milliyetçiliğin temel dayanağı olarak söylemlerde yer alırken, diğer taraftan millet olma ve milli kültür bilincine en az sahip olan kesim olarak eleştirilerek, eğitilmeleri gerekliliğine vurgu yapılacaktır. Örneğin 1933 yılında dönemin Milli Eğitim Bakanı Necip Ali Küçük, bir taraftan yüceltiği köylünün diğer taraftan eğitilmesi gerekliliğini konuşmasında şu şekilde ifadelendirmiştir²⁴⁶:

“Efendimiz olan köylüyü herhalde efendimiz yapmak Cumhuriyet evlatlarının en mühim vazifesidir. İşte köycüler şubesi bu emeli tahakkuk ettirmek için yani köylünün sıhhi, medeni, bedii inkişaf ve tekamülüne, köylü ile şehir arasında karşılıklı sevgi ve tenasüt duygularının kuvvetlendirilmesine çalışacaktır”.

Halkçı söylem içerisinde toplumsal kategori olarak değerlendirdiğimiz köylü, milli özelliklerinden dolayı temiz kaldığı gerekçesiyle yükseltilir. Örneğin İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun köy ve köylünün “milliyetçi hassasiyetleri” konusunda dile getirdikleri köylünün yükseltilmesine verilebilecek bir diğer örnek niteliğindedir²⁴⁷:

“Cahil köylü deyip geçme!.. Türk olduğunu bilen odur. Kendi milletini başka milletlerden aşağı görmeyen odur. Öz milliyetçi odur. Medeniyetin gösterişine aldanıp kendini unutmayan odur”.

Tanıl Bora ve Nemci Erdoğan, birlikte kaleme aldıkları makalelerinde Kemalist milliyetçilik anlayışı içerisinde köylünün önemli bir dayanak olarak kabul edilirken, diğer taraftan bir tanımlamaya tabi tutulduklarını ifade eder. Böylece “Kemalist milliyetçilik bir bakıma kendi öznesini kendisi inşa” etmiş olur. Onlara göre ‘halk’ bu söylem içerisinde işaret edilirken, bir taraftan da inşa edilir²⁴⁸. Böylece halk bir taraftan var olan hali ile milli kültürün merkezine yerleştirilmeye çalışılırken, diğer

²⁴⁵ agm, 283.

²⁴⁶ CHP Söylevler 1932-1941 (Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi, 1942)’den aktaran Şimşek, age, 129.

²⁴⁷ Tanıl Bora, Nemci Erdoğan, “Biz Anadolu’nun Bağrı Yanık Çocukları: Muhabazakar Popülizm”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhabazakarlık, ed. Ahmet Çiğdem (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 637.

²⁴⁸ agm, 639.

taraftan da tekrar tekrar formüle edilir. Bu çelişkili var oluş, dönemin müzik eğitim politikalarına da damgasını vurur.

Bir taraftan milli müziğin esas kaynağı olarak kabul edilen halk müziğinin saf ve bozulmamış haline ulaşmak adına köye ve köylüye gidilirken, diğer taraftan bu müziğin olduğu halinden bambaşka bir hale getiren armonize çalışmaları ile Batı müziğine yaklaştırmaya çalışılır. Köye ve köylüye folklorik malzemelere ulaşma adına gidildiğini belirtmeliyiz. Ancak bu gidişin bir diğer ayağını ise, modern ve milli kimliğin tüm toplumda yaygınlaştırılması ve benimsenmesi adına köylünün terbiye edilmesi gerekliliği olan bir kitle olarak görülmesi de vardır. Bu nedenle Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarının bir ayağında da köyü ve köylüyü modern ve milli kültürel kimliğin çizdiği sınırlar dahilinde terbiye etmek, dönüştürmek ve dahil etme amacı vardır. Bu sürecin sadece örgün eğitim kurumları ile işletilmesi yeterli görülmeliği için birçok kurum ve kuruluş da sürece dahil edilmiştir. Özellikle Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile görünürlük kazanan bu anlayış, bir taraftan rejimin konsolidasyonuna hizmet ederken, diğer taraftan tüm toplumu aynı duyguya, zevk ve beğeni etrafında toplayarak milli kimliğin ve ulusun inşa sürecini amaçlamaktadır.

Özetlersek Kemalizm, halkın hem sayısal hem de değerlisel anlamda en büyük parçasını oluşturan köylüyü ve onun kültürünü millet olabilmenin en önemli kaynağı olarak görmüştür. Halkın kültürü, geleneği ve yaşıntısı milli bir kimlik inşa etmek adına yükseltilirken, diğer taraftan da yeterli görülmeyip, dönüştürülmüştür. Bu kültürün öğelerinden bazıları yok sayılırken, bazıları değişikliklere ve dönüşümlere uğrayarak icat edilmiştir. Ortak ve homojen bir kültürel kimlik inşa sürecini ifade eden bu uygulamaların genele ulaşma adına yereli yok saydığını, yerel bilgi ve değerleri göz ardı ettiğini ifade etmeliyiz. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarının değerlendirilişine geçebiliriz. Bir sonraki ana bölümümüz Erken Cumhuriyet Dönemi ulus inşa sürecinde önemli bir bileşen olan milli kimliğin müzik ve müzik dersleri kanalıyla nasıl inşa edildiğini, bu süreçte müziğin ve müzik derslerinin nasıl bir katkı ile dahil olduğunu değerlendirme amacını taşımaktadır.

3. 1930’LU YILLARDA MÜZİK EĞİTİM POLİTİKALARI

Bu başlık altında, 1930’lu yıllara damgasını vuran müzik eğitim politikaları değerlendirilmiştir. Dönemin müzik eğitim politikaları anlamak adına öncelikli olarak dönemin eğitim politikalarının hangi temeller ve söylemler üzerine oturtulduğu değerlendirilmiş, bu değerlendirilişin ardından müzik eğitiminin örgün ve genel eğitim başlıklarını altında gerek okullarda, gerekse okul dışı eğitim kurumları olarak değerlendirebileceğimiz kurum ve kuruluşlardaki işleyişi irdelenmiştir. Bu değerlendirme iki temel soru üzerinden yürütülmüştür. Birinci sorumuz, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarının milli kültürel kimliğin inşasında, söylem ve ideoloji boyutunda nasıl bir anlamlandırmaya tabi tutulduğu, nasıl bir role sahip olduğunu. İkinci sorumuz ise, bu söylemlerin ve ideolojik kurguların pratikte nasıl bir görüntü çizdiğidir. Yani birinci sorumuz teoriye yönelik iken, ikinci sorumuz pratiğe yöneliktir. Bu nedenle bu başlık altında öncelikli olarak kurum ve kuruluşların milli kültürel kimlik tanımlamasında müziği nasıl tanımladıkları ve nasıl bir konumlandırışa sahip oldukları değerlendirildikten sonra, pratiğe yönelik uygulamalarla teori ve pratik arasındaki yakınlık ve/veya uzaklık analiz edilmiştir.

3.1 Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikalarının Değerlendirilmesi

Cumhuriyet Dönemi'nin tarihsel temelleri Kurtuluş Savaşı yıllarda şekillendiği gibi eğitimle ilgili temel görüşlerin de bu dönemde şekillendiğini söyleyebiliriz. 15 Temmuz 1921'de daha Kurtuluş Savaşı sürerken Ankara'da toplanan Maarif Kongresi'nde dönemin milli eğitim ideolojisinin temelini oluşturabilecek düşünce ve ilkeler ortaya konulacaktır²⁴⁹. Kongrenin açılış konuşmasında kongrenin önemini “eğitim ve kültür tarihimize bir devrimin ve yeni bir dönemin başlangıcı” olarak belirten Mustafa Kemal, böylece eğitim siyasetine çizdiği yönü de ortaya

²⁴⁹ Kaplan İsmail “Milli Eğitim İdeolojisi”, **Milliyetçilik** (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2002): 788–799.

koyacaktır²⁵⁰. Bu yön, “milli sınırlar dahilinde milli terbiye vücuda getirmek” anlayışıyla ifade edilmekteydi. “Eski devrin etkilerinden ve şark ve garbin tüm etkilerinden uzak durmak” ise, milli terbiyenin inşa edilişinde önemli ilkeler olarak sıralanmaktadır²⁵¹. Milli karakterin ve milli kültürün oluşturulması için bu uzak duruş temel zorunluluk olarak belirtilmekteydi. Çünkü milli davanın tam gelişmesi ancak böyle bir kültürle mümkün görülmüyor ve milletin karakteri ile kültürün aynı zemin üzerinde yer almasının altı çiziliyor. Böylece kongre, milli karaktere uygun milli kültürle koordineli bir milli eğitim ideolojisini ortaya konulmasına ev sahipliği yapmış olmaktadır. Bu zemin çocukların ve gençlerin yetiştirilişinde “onlara bilhassa mevcudiyetiyle, hakkıyla, birliğiyle ters düşen bütün yabancı unsurlarla mücadele lüzumu ve milli düşüncelerini tam bir vecd içinde her karşı fikre karşı şiddetle ve fedakârca savunma zarureti telkin edilmesi” üzerine kurulmaktadır. Önemli olan ise yeni kuşağın bütün manevi güçlerine bu vasfin ve yeteneğin zerk edilmesi olarak görülmektedir²⁵². Böylece daha 1920’li yıllarda ortaya konulmaya çalışılan milli eğitimin amacı, her türlü-maddi veya manevi- düşmanlara karşı mücadele edebilecek donanıma sahip Türk devletine ve Türk milletine tam sadık yeni nesiller yetiştirmek olarak özetlenebilir. Ulus-devlet kurma sürecinde, yeni toplumu yaratmak ve yaratılan yeni toplumun ihtiyaç ve bekânlarına uygun yeni insan yetiştirmek eğitimin esas amacı haline gelmektedir.

Kültür ve eğitimin millilik potasında eritilmesi bu karışımı milliyetçiliğin de katılmasına neden olmaktadır²⁵³. Tek Parti Dönemi’nin önemli isimlerinden olan

²⁵⁰ Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve M. Eğ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri (M.E. S.D), c.1 (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946), 2.

²⁵¹ Açıklamalarda yer alan şark ve garbin tüm etkilerinden uzak olma anlayışının Cumhuriyet Dönemi çağdaşlaşma anlayışının “Bati” örnek alınarak gerçekleştirilmeye çalışıldığı hatırlandığında büyük bir çelişki gibi durmaktadır. Ancak açıklamalarda yer alan Batı’nın emperialist Batı'yı, ifade edilen Doğu'nun ise, sömürge veya yarı sömürge altında yaşayan ülkelerde geçerli olan ideolojileri temsil ettiği için reddedildiğini ifade etmeliyiz. Doğu ve Batı'nın 1920’li yılların başında bu şekilde tanımlanmasının nedeninin dönemsel koşullar olduğunu ifade etmeliyiz. Yani Kurtuluş Savaşı yıllarını ifade eden bu dönemde Türkiye, mücadelemini emperialist Batı'ya karşı vermekte, sömürge ya da yarı sömürge ülke konumuna düşmemeyi amaçlamaktadır. Bu konumlandırıcı bu psikoloji içinde değerlendirmek, tanımları daha anlaşılr kılacaktr. Çünkü Kurtuluş Savaşı psikolojisinden kurtulduğunda ise, Batı ilerlemenin, modern olmanın örneği olarak tanımlanacaktır. Bu geçişti sıradan bir geçiş olarak görmeyip, hızla değişen tarihsel dönüşüm ve değişimlerin pragmatik yansımaları olarak görmeliyiz. Bkz. Zeki Saruhan, “Cumhuriyet'in Eğitim Mirası ve Halkçı Eğitim”, *Devrimci Cumhuriyet'in Eğitim Politikaları* (İstanbul: Kaynak Yayıncılık, 1998), 112.

²⁵² Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve M. Eğ. Bakanlarının, 3-4.

²⁵³ Bu katılımın direkt olarak katılma anlamına geldiğini ifade etmeliyiz. ‘Milli kültür’ ve ‘Milli Eğitim’ kavramlarında yer alan milli ifadesinin aynı anlamda sahip olması da bu katılımın doğrudanlığını göstermektedir. Ayrıca Eğitim ve Kültür Bakanlığı’nın belli dönemler içerisinde birlikte, aynı bünye içerisinde anılmış olması da bu birlikteliğe verilebilecek bir diğer örnek niteliğindedir. Bu birlikteliğin gelişimi şu şekilde olmuştur: Milli Eğitim Bakanlığı; 1923’ten 27

Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, yukarıda belli kısımlarını verdiği konuyu değerlendirdirken söyle der²⁵⁴: “Bu nutuk, esas olarak millet bünyesini halde ve millet tarihini geçmişlerde görerek başka milletlerle mücadele edebilecek kudrette bir Türk gençliği yaratmayı gaye tayin ediyor. Onun için bu nutku ben maarifte milliyetçiliğin ilk beyannamesi telakki ediyorum”. “Memleket çocukların birlikte ve eşit olarak kazanmaya mecbur oldukları bilim ve fendir. Yüksek meslek ve iktisat erbabının ayrılabileceği öğretim kademelerine kadar eğitim ve öğretimde birlik, sosyal yapımızın gelişmesi ve yükseltilmesi bakımından önemlidir”²⁵⁵ diyen Atatürk, 1923’te Meclis’in açılışında yaptığı bu konuşmayı uygulamaya yaklaşık bir yıl sonra 1924’te Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile sokmuştur.

3 Mart 1924’te kabul edilmiş olan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile Türk Milli Eğitim Sistemi kurumsallaşmış, özellikle CHP’nin kuruluşuyla resmi bir görünüm sahip hale gelen “Milliyetçilik” ilkesi parti kurultaylarında ve programlarında eğitim düzenini şekillendiren temel ilke haline gelmiştir²⁵⁶. Bu yasa ile Medrese- mektep ikilemi tümüyle ortadan kaldırılmış, medreseler kaldırılarak tüm okullar Maarif Vekâleti’ne yani Cumhuriyet devletine bağlanmıştır²⁵⁷. Eğitimde birlik adına atılan bu kapsamlı adım birçok alt okuma alanına da sahiptir. Tevhid-i Tedrisat Kanunu modernleşme perspektifinde değerlendiren Osman Kafadar, bu sürecin Tanzimat Dönemi’ne kadar götürebileceğimiz milliyetçilik veya Türkçülük fikirlerinin tezahürü olarak ortaya çıktığını ifade eder²⁵⁸. İlk somut sonuç olan bu kanun ona göre, Hilafet kurumu ve Şer’iye ve Evkaf Vekâleti’nin lağvedilmesi ile birlikte gerçekleştirilmiş olması modernleşmede izlenecek kesin tercihlerin net olarak ortaya konulması olarak okunmalıdır. Çünkü Tevhid-i Tedrisat ile yeni devletin siyaseti ve kültürel yapılanmasında İslam ve kapsadığı değerler, unsurlar tamamen devre dışı bırakılarak, modernleşmeye giden yolda “İslamcıların üzerinde durduğu İslami değerlerle Batı bilimi ve kurumları arasında kurulması düşlenen uzlaşma yerine,

Aralık 1935’e kadar “Maarif Vekâleti”, 1935’ten 21 Eylül 1941’e kadar “Kültür Bakanlığı”, 1941’den 9 Ekim 1946 tarihine kadar “Maarif Vekilliği”, 1946’dan 1950’ye kadar “Milli Eğitim Bakanlığı”, 1950’den 27 Mayıs 1960’a kadar “Maarif Vekâleti”, bu tarihten itibaren de “Milli Eğitim Bakanlığı” adıyla faaliyetlerini yürütecektir. Bkz. <http://iogm.meb.gov.tr>.

²⁵⁴ Kaplan, **agm**, 789.

²⁵⁵ Reşat Özalp, Aydoğan Ataünal, **Türk Milli Eğitim Sisteminde Düzenleme Teşkilatı** (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1977), 35.

²⁵⁶ Bkz. Kazım Öztürk, **Türkiye Cumhuriyeti Hükümetleri ve Programları** (İstanbul: Ak Yayınları, 1968).

²⁵⁷ Gürsel Topses, “Cumhuriyet Dönemi Eğitimin Gelişimi”, **75 Yılda Eğitim**, Ed. Fatma Gök (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 10.

²⁵⁸ Osman Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, 351–381.

Türkçülük akımının Batılılaşma akımıyla örtüsen görüşleri merkeze alınarak, Batılı kurumların ithali tercih edilmiştir”²⁵⁹. Bu sürece ders kitaplarının ideolojik yeniden üretim aracı olarak kullanılması da eklenmiş, proje çok daha kapsamlı bir hal almıştır.

1924 yılında Maarif Vekili Vasıf Bey'in “eski zihniyete göre yazılmış eser ve kitapların, Türkiye Cumhuriyeti mekteplerinde artık yerlerinin kalmadığı”nı açıklaması mekteplerden uzaklaştırılanın sadece İslami değerler olmadığını ve Osmanlı'yı anımsatacak tüm ifadelerin dışında bırakılmasını öngörüyordu²⁶⁰. Bu nedenle 1924'ten itibaren ders kitapları değişimeye başlamış ve yeni hazırlanan müfredat ve ders kitaplarından yeni rejimin amaç ve ilkelerine uygun olarak Osmanlı ile ilgili kısımlar çıkartılırken, Cumhuriyet'in ilanı ve taşıdığı değerler gibi konulara sıkılıkla yer verilmiştir²⁶¹. Dönemin programlarında ders kitaplarında bu türden bir değişimin yapılmasıının amacı, “çocukların kuvvetli cumhuriyetçi bireyler olarak yetiştirilmesi” olarak gösterilmiştir. Her öğretmenin her derste yapması gereken görev ise, her firsatta Cumhuriyet rejiminin Türklerin mazisine, istikbaline, Türk milletinin ruhuna ve ülküsüne en iyi uyan rejim olduğunu talebede temelli bir kanaat olarak uyandırmaktı. Talebede değişmez bir düşünce olarak Cumhuriyet rejiminin üstün olduğu düşüncesinin yaratılması sürecinde öğretmenin özellikle “eski rejim ile yeni rejim arasında mukayeseler yapması ve Cumhuriyet rejiminin zaruri olduğunu çocuklarda sarsılmaz bir iman haline getirmeyi iş edinmesi” gerekmekteydi. Böylece okulda her talebe, milli olan şeyle sıklıkla karşılaşacak, milli ülküleri takip etmek için canla başla çalışacak, milli ödevleri başarmak için her fedakârlığı göze alacak ve yapacaktı. Programda ders kitaplarından ve dersin öğretmeninden beklenen en önemli esas ise, her çocuğun Türk ulusu ve Türk yurdu için canını seve seve feda edecek düzeye getirilmesini sağlamaktı²⁶². Böylece yaratılan ulus ve devlet söylemi içinde vatanını ve devletini her durumda esas var oluş nedeni sayan bireyler yaratılmış, “tek tip sosyalizasyon”²⁶³ hedefi belirlenmiş olmaktadır.

²⁵⁹ agm, 353.

²⁶⁰ İnal, age, 21.

²⁶¹ İnal, age, s. 21.

²⁶² **İlkokul Programı** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1936), 7.

²⁶³ Bu ifade Füsün Üstel'e ait bir ifadedir ve çalışma içinde sıkılıkla kullanılmaktadır. Bu kullanımın nedeni ise, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin eğitim politikalarında sadece eğitim, formasyon, terbiye, vb ifadelerin tek başına kullanımının süreci tanımlamada yeterli görülmemesidir. Bu nedenle eğitim, terbiye, formasyon ve benzeri birçok kavramı bünyesinde barındırdığını düşündüğümüz bu kavram çalışma içerisinde kullanılarak, yeni toplum-devlet projesinin kapsamının genişliğine vurgu yapılmaktadır. Üstel, bu tanımı bireylerin, devlet seçkinlerince projelendirilen eğitimin içerisinde

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin tek tip sosyalizasyon projesinde, Osmanlı-Cumhuriyet karşılaşması ve birinin diğerinden üstünlüğü üzerinden kurgulanışında örnek Batı eğitim sistemi olmuştur. Bu projede modern eğitim sistemini ifade eden Cumhuriyet'in eğitim algısı modernliğini Batı merkezli bir anlayışa sahip olmasından almaktadır. "Eski" diye ifade edilen Osmanlı eğitim sisteminden de bu noktada ayrılmaktadır. Bu yorumu yapmanın nedenlerini yukarıda açıklamakla birlikte, Batı eğitim sisteminden kastettiğimiz Almanya, Fransa ve İtalya'da hakim olan eğitim sistemleriyle özellikle 1930'lardan itibaren yakından ilgilenme ve adı sayılan ülkelerdeki maarif sistemleri hakkında çıkartılan kitapların sayılarındaki artış bu ilginin boyutunu göstermektedir. Örneğin Reşat Şemsettin ve İsmail Hakkı tarafından çıkartılan *Alman Maarifi*²⁶⁴ adlı eser, Cumhuriyet Dönemi milli eğitim ideolojisinin temel esaslarından biri olan 'ortak bir milli terbiye' idealinin Almanya'daki gelişimini özetler niteliktedir. Almanya'da yeni eğitim sistemi ve ideolojisi ile eski eğitim sisteminden uzaklaşıldığını ve yeni eğitim anlayışının çocuklara sadece bilgi veren değil, onların "irade ve hislerini kuvvetlendiren" bir anlayışı getirdiğini ifade eden kitap, bu amacın köy ve şehir okulları olarak ayrılan tüm okul sisteminin ortak amacı olduğunu ifade eder. İrade ve hislerin kuvvetlendirilmesinde yeni mekteplerin esas gayesinin kültürün yükseltilmesi olduğunu ifade eden eser, mekteplerde hars idealinin gerçekleştirilmesi için yapılması gerekenleri; öğrencilerin felsefi düşünmelerini sağlamak, milli harsın yükseltilmesini sağlamak, gençlere milli harsın yükselmesiyle duyacakları gururu aşılama olarak belirtir. Mekteplerin harsın bir yaratısı olduğunu ifade eden kitap, bu nedenle ilköğretimden üniversitelere kadar her kademe okulun bir hars okulu gibi faaliyet gösterme zorunluluğu olduğunu altını çizer. Bunu yapmanın yolunun sadece program değişikliğine gitmekle sınırlı kalmadığını, tüm modern tekniklerin bu amaç için seferber edilmesi gerektiğini vurgular. Batı'nın eğitim politikalarının Cumhuriyet Dönemi politikalarında etkili olduğunu, o dönemde çıkartılan İtalya ve Fransa eğitim üzerine olan kitaplardan da anlamaktayız²⁶⁵. Bu durum, gerek

yerleştirilme sürecini tanımlamak için kullanmıştır. Kavramın kullanılışı için bkz. Üstel, "Makbul Vatandaş"ın Peşinde, 127.

²⁶⁴ Reşat Şemsettin, İsmail Hakkı, *Alman Maarifi* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1934), 185–186.

²⁶⁵ Fransa'da eğitimin ne şekilde sürdürülüğünü göstermek amacıyla 1932 yılında çıkartılan *İlk Mektep Mualliminin Kitabı*'nın yayınlanma nedeni, "muallimlerimizi alakadar eden hususlarda bilgi vermek" olarak belirtilmiştir. Bkz. Salim Siret, *İlk Mektep Mualliminin Kitabı* (İstanbul: Hamit Bey Matbaası, 1932), 173. İtalyan eğitim sisteminin yaşadığı değişimini anlatan *Yeni Mektep Nedir* adlı kitap ise, İtalyan Profesör Adolphe Ferriere tarafından mekteplerin taşeması gereken 30 ilke ve esasın bir tür Türkçeleştirilmesi niteliğindedir. Eğitimin temel amacının beden ve zihin terbiyesi olduğunu

Halkevleri, gerekse Köy Enstitüleri gibi terbiye kurumlarının kuruluşlarında İtalya, Fransa, Almanya, Macaristan gibi halk terbiyesi bakımından ileri görülen ülkelerdeki sistemlerin incelendikten sonra örnek alınması durumu hatırlandığında daha manidar hale gelmektedir. Bu durum okullarda verilen ‘örgün’ öğretim ile okul dışı terbiye kurumları olarak kabul edilen ‘genel’ eğitim kurumlarının genel olarak Batı eğitim sistemi örnek alınarak, kurumsallaştıkları sonucuna bize götürmektedir²⁶⁶.

Sosyalizasyon sürecinin en önemli araçları olarak değerlendirebileceğimiz ders kitapları ise, yeni eğitim anlayışı içinde yeniliğe açık olmaksızın birçok etkiye maruz kalmıştır. Ders kitapları arasında en fazla etkiye maruz kalanlar ise sosyal bilgiler ders kitapları olmuştur. Böylesine iddialı bir çıkarımı 1939 tarihli Maarif Şurası tutanağı referans göstererek yapmak mümkündür²⁶⁷:

“Sosyal bilimlere (kültür derslerine) ait kitaplar; Türkçe, tarih, yurt bilgisi, sosyoloji gibi. İkinci kısım, fen bilimleri (bilgi dersleri) kitaplarıdır. Birinci kısım altında topladıklarımız ferdin milli ve insani karakterini yoğunracak olan ders kitaplarıdır. Bunlar üzerinde devletin mutlak kontrolü cari olmalıdır. Kültür kitaplarının her satırı Maarif Vekâleti'nin kat'i denetiminden geçmeli ve hususta asla müsamaha gösterilmemelidir. Bu kitapları en salahiyetli insanlara yazdırmak ve devlet kitabı olarak, tek kitap olarak talebelerin ellerine vermek gerekir. Devletin kuruluş ve işleyişine hâkim olan nazım (düzenleyici) fikirler, kültür kitaplarının mana ve medlulünü (gereğini) tayin eder. [...] ikinci tür olan kitaplar ise farklıdır, kültür kitapları gibi devletin işleyişine hâkim düzenleyici ve kabul görmüş hâkim prensiplerle alakalı değildir. Bu tür ders kitaplarının sayıca fazla olmasında hiçbir sakince yoktur”.

Yukarıda alıntılanan ifadeler doğrultusunda şunları söylemek mümkün; Cumhuriyet Dönemi’nde, fen bilimleri kitaplarının çeşitliliğin ufuk açıcı olarak yorumlanmasıına rağmen, sosyal bilimler kitapları yani kültür derslerine ait olan kitapların çeşitliliği sakıncalı olarak görülmüştür. Bu mantığın temelinde, ilk bölümde anlatmaya çalıştığımız “kültür birliği” düşüncesinin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü Cumhuriyet Dönemi’nde kültür politikaları, devletin mutlak hakimliği sınırları içerisinde kabul ediliyordu ve tek bir elden çıkmamış olan kitaplar, devletin

ifade eden kitap, bu terbiyenin amacının bir taraftan kendini idare edebilen bireyler yetiştirmek olduğunu söyleken, diğer taraftan bireylerin birbirine bağlanarak toplum oluşturmaları adına hizmet ettiğini belirtir. Bkz. Ahmet Hikmet, **Yeni Mektep Nedir** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1932), 89–90.

²⁶⁶ **Yeni Mektep Nedir** adlı kitabın sonlarında yer alan resimlerle Halkevlerinin ve Köy enstitülerinin ilgili bazı dokümanlarının sonlarına konulan resimlerin benzerliği dikkat çekicidir. Örneğin, Yeni Mektep adlı kitapta İtalya'daki öğrenciler, hasat zamanı ot biçerken, otları yiğarken, bisiklete binerken, sebze bahçesinde sebze toplarken, plajda güneşlenirken, yüzme havuzunda, musiki odasında, marangozluk yaparken fotoğrafları çekilip, kitabın sonuna eklenmiştir. Bu resimlerin aynlarını Halkevleri, özellikle de Köy Enstitülerinin materyallerinde görmekteyiz. Karşılaştırma için özellikle bkz. **Köy Enstitüleri 1** (İstanbul: Maarif Basımevi, 1941). **Köy Enstitüleri 2** (Ankara: Maarif Basımevi, 1944).

²⁶⁷ **I. Maarif Şurası** (17–29 Temmuz 1939), 4.Celse Lahika No: 28, 632–639.

kurguladığı kültürel hayatın taşıması gerektiği düşünülen özelliklerden en önemlisi olan “modern ve milli değerlerin” gölgelenmesine neden olabilirlerdi.

Modern ve milli bir kimliğin yaratılma sürecinde, devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak yorumladığımız okulların bu süreçte nasıl dahil olduğu ve yeni yetiştirilecek ve sahip olunacak neslin hangi temeller üzerinden kimlik kazandırılacaklarını değerlendirdirirken, dönemin ders kitapları ve müfredatları bizim için önemli veriler sağlayacaktır. Ancak sadece ders kitaplarının değerlendirilmesiyle bu sosyalizasyonun boyutunun tam olarak ortaya konulamayacağı düşüncesindeyiz. Çünkü modern ve milli değerlerin kurgulanışı ve aktarımında sadece dönemin okulları ve müfredatlarının varlığı yeterli görülmemiş, birçok başka kurum ve kuruluş bu amaca hizmet etmek için seferber edilmiştir. Dönemin önemli siyasi isimlerinden Recep Peker'in aşağıda yer verilen konuşması bu görüşü destekler niteliktedir²⁶⁸:

“Arkadaşlar;

Bir milletin yetişip istikbale hazırlanması için klasik vasıtalar ve müesseseler mekteplerdir. Fakat muasır milletler, milli bir mevcudiyet olarak yetişip teşkilatlanmak için mekteplerin yalnız usuller, nizamlar altında çalışmasını kâfi görmüyorlar. Gerçek tüm şuurlu ve kuvvetli vatandaşlar yalnız mektep sıralarında iyi ve ciddi programlarla ve ameli tatbik usulleriyle yetmiş olabilir. Fakat bu sırada milletleşmek için milletçe kütleleşmek için mektep tahsilinin yanında ve ondan sonra mutlaka bir halk terbiyesi yapmak ve halkın bir arada ve birlikte çalışırmak esasının kurulması gerekmektedir”.

“Yeni insan-yeni toplum” denklemi çerçevesinde Cumhuriyet maarifinin özellikle üzerinde durduğu projede okul ve vatandaş eğitimi ulus inşa sürecinde bir boyutu teşkil etmekteydi. Öncelikli olarak okullar bireylerin sosyalizasyonunda, yeni toplum projesine uyumlu bir bileşen olarak eklenmesinde ve söz konusu olan değerlerin ve normların gelecek kuşaklar tarafından içselleştirilmesinde merkezi bir öneme sahipken,²⁶⁹ diğer sosyalizasyon ayakları da hiçbir zaman ihmal edilmemiştir. Bu süreçte eşlik eden kurum ve kuruluşlar çalışmanın ilerleyen kısımlarında ayrıntılı olarak aktaracağımız Halkevleri, Köy Enstitüleri ve Radyolar olmuştur. Bu nedenle bu tez çalışmasında okullarda, müfredat programlarında ve müzik dersinin içeriğinin belirlenmesinde kültürel milli kimliğin hangi temeller üzerinde şekillendiğini örgün müzik eğitimi başlığı altında değerlendirirken, sosyalizasyonun diğer ayağını ifade eden halkın merkezli müzik eğitimini genel müzik eğitimi başlığı altında değerlendirilmesi uygun bulunmuştur. Ancak böyle yapmakla birlikte, amaçlar ve sahip oldukları ideolojik temeller bakımından farklılık yaşanmadığını, sadece

²⁶⁸ Recep Peker, “Halkevlerinin Açılmış Nutku”, *Ülkü*, s.1 (Şubat 1933): 6.

²⁶⁹ Üstel, “**Makbul Vatandaş**”ın Peşinde, 127.

konunun araştırılmasında kolaylaştırıcı bir ayrıca gidildiğini belirtmeliyiz. Amaç ve ideolojik temeller bakımından aynılığın yanında, uygulama konusunda bazı farklılıkların da olduğunu ifade etmeliyiz. Örneğin okullarda verilen müzik eğitimine katılım zorunlu iken, Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi kurum ve kuruluşların müzik eğitimine katılımının genel anlamda gönüllülük esasına dayandığını belirtmeliyiz. Ancak bu gönüllülüğün genel bir anlam içerdiği, çoğu zaman gönüllülüğün söylem boyutunda kaldığını da ifade etmeliyiz. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında bahsedildiği gibi, özellikle memurların Halkevleri çalışmalarına katılımlarının zamanla zorunlu hale gelmesi veya Radyo'da merkezce belirlenen programlar dışında programların yapılmamış olması, Köy Enstitüleri'nde verilen müzik dersini geçemeyen öğrencilerin öğretmen olamaması gibi uygulamalar katılımı zımnî olarak zorunlu hale getirmektedir.

3.2 Müzik Eğitim Politikalarında Örgün Müzik Eğitimi

1936 yılına ait *İlkokul Programı*'nda; “Okulda her dersin milli gayeleri tahakkuk ettirecek birer vasıta olarak görülmesi” gereği ifade edilmiştir²⁷⁰. Bu bağlamda modern ve milli bir kültürel kimliğin kurgulanışında, kültür derslerinden biri olarak yorumlayabileceğimiz müzik dersinin de bu süreç içerisinde belli roller yüklenmesi kaçınılmaz olacaktır. Cumhuriyet Dönemi’nde müziğe yüklenen anlamlın çocukların ses ve ritim bilgi ve duygusunu geliştirmekten çok daha ileri bir aşamayı ifade ettiğini 1936 tarihli *İlkokul Programı*'nın “Müzik Dersinin Hedefleri” adlı kısmından yapacağımız alıntı ile ortaya koyabiliriz²⁷¹:

“Müzik, çocukların samiasını[duyma, işitme duyusunu], sesini, ritim duygusunu inkişaf ettirmek, onlarda müzik sevgi ve zevkini uyandırmak ve beslemek suretiyle neşeli, enerjik, yurduna ve milletine bağlı bir Türk vatandaşlığı yetiştirmek maksadına yardımcı olma...”

Sadece ses ve ritim bilgisini öğrenciye vermek amacıyla olmayan müzik dersi, adı geçen programda milleti bir bütün halinde tutan sosyal bağlardan biri olarak tanımlanmaktadır. Bu ders ile çocuklar ilk olarak sınıf ve okulda birlik ve beraberlik duygusunu kazanacak, daha sonraki evre olarak da “Türk toplumunun birbirine bağlı fertleri olduğunu” hissedecelerdi. Müzik eğitimi yoluyla Türk milletinin ortak malı haline getireceği bu yeni değerler Cumhuriyet Halk Partisi Programı'nın²⁷² ulusal eğitim kısmı esas alınarak belirlenmekteydi. Türk ulusuna, Türk milletine ve milli

²⁷⁰ **İlkokul Programı**, 18.

²⁷¹ **age**, 213.

²⁷² Bkz. **Cumhuriyet Halk Partisi Programı** (Ankara: CHP Yayınları, 1935).

meselelere özellikle önem verilmesi ve öğrencinin bu duyguları hazmederek, bu duygulara içtenlikle bağlı kılınması öğretim programlarından beklenen öncelikli amaç olarak programlarda yer almaktadır. Bu aşama öğrencinin yurdunu, milletini sevgi ve saygı ilkeleriyle kuvvetlenmiş bir bağımlılıkla sahiplenmesini sağlayacaktır²⁷³. Dönemin en önemli terbiye müesseseleri olan okulların müzik dersi ile yapmayı hedeflediği şeyin estetik ve zevk terbiyesi yoluyla aynı hislere sahip, vatanını ve milletini tüm değer ve hislerinin en üstüne yerlestiren türdeş bireyler yetiştirmek olarak özetleyebiliriz. Hissi anlamda tek tipleştirmenin Cumhuriyet Dönemi’nde hayat bulmuş olan “yeni mektep” anlayışıyla hızlandırıldığı görülmektedir²⁷⁴.

Müzik dersinin sadece ses ve ritim bilgisi aşılamaktan öte bir anlam dünyasına sahip olmasının sadece Cumhuriyet Dönemi’ne has bir durum olmadığını ifade etmeliyiz. Ancak Cumhuriyet’e geçişle yaşanan süreç içerisinde müzik türlerine yüklenen anlamların bu döneme özgü olduğunu ifade etmeliyiz. Cumhuriyet’in yakın döneminde “çağdaş yöntemlerle müzik eğitimi yapma” çabası içinde olan yaklaşık otuz beş yeni musiki okulunun kurulmuş olması ve bu okulların düzenli bir eğitim dâhilinde musiki dersini okutmaları ve musiki derslerini öğretim programlarına dâhil etmeleri²⁷⁵ Cumhuriyet öncesi dönemde de müziğin kimlik oluşumuna doğrudan ya da dolaylı olarak eklemleme gayreti içinde olunduğunu göstermektedir. Çünkü özellikle musiki eğitimi yapma amacıyla kurulan bu okulların genel özellikleri okulların sayıca birçoğunun 1912 tarihiyle 1920 tarihleri arasında kuruluşlarının, faaliyetlerinin ve kapatışlarının gerçekleştirilmiş olmalarıdır²⁷⁶. Özellikle 1912 tarihinin Türk milliyetçiliği için bir tür dönem noktası olduğunu ve Türkçü akımın bu dönemde tüm siyasal atmosferi düzenlediği ve etkilediği düşünüldüğünde bu kuruluş tarihlerinin aynı zaman dilimine denk gelmesi bir rastlantıdan öte bir anlama gelmektedir. Çünkü bu musiki okulları “Türk Musikisinin” geliştirilmesi amacıyla kurulmuş okullardır. Bu tarih öncesinde “Klasik Musiki”, “Osmanlı Musikisi”, “Saray Musikisi” diye adlandırılan bu musiki bu tarihten itibaren özellikle “Türk Musikisi” olarak anılmaya başlanmış ve musikiye Türkük eklenmiştir. 1920’den

²⁷³ **İlkokul Programı**, 214. 18-19.

²⁷⁴ Bkz. Reşat Şemsettin, İsmail Hakkı, **age**. Salim Siret, **age**.

²⁷⁵ Behar, **Zaman, Mekan, Müzik**, 71-72.

²⁷⁶ Yapılan analiz Gültekin Oransay’ın makalesi esas alınarak yapılmıştır. Oransay, yaklaşık olarak otuz beş tane olan bu okullarla ilgili kısa bilgiler vermiş, kendisi yukarıda yer verilmiş olan çıkarımlara değinmemiştir. Okullarla ilgili tarihsel bilgi için bkz. Oransay, **agm**, 1497- 1510.

itibaren yeni bir ulus-devletin taşımı gerektiği düşünülen değerlerden musiki de nasibini almış ve kurumsallaşma anlamında değişimlere ev sahipliği yapmıştır. Örneğin 1920'li yıllarda kapatılışları gerçekleştirilmemiş birkaç musiki okulunun ortak özelliği, bünyelerine Batı müziği eğitimini dahil ederek, faaliyetlerine devam edebilmiş olmalarıdır. Bu bağlamda bu okulların yaşadıkları değişim ve dönüşümün birbirine çok benzer olduğunu ifade edebiliriz. Örneğin Darüşşafaka, Şark Musiki Cemiyeti, İzmir Musiki Mektebi gibi musiki okulları 1920'li yıllarda faaliyetlerini ancak Batı musiki tekniklerini klasik musiki teknikleriyle birlikte kullanmış olmaları sayesinde sürdürübilmislerdir²⁷⁷.

Düzenli bir program dahilinde musiki dersinin okutulduğu ilk mektep olma özelliğine sahip olan Darüşşafaka'da 1874'den 1897'e kadar Zekai Dede'nin ders verdiği, meşk sistemi ile derslerin yürütüldüğü bir okul görüntüsündeyken, 1925'de çalışmaları kesintiye uğramıştır. 1925'den sonra ise Maarif Vekâleti'nin direktifleri ile işlenen dersin kapsamı ve yöntemi aniden değişmiştir. Bu değişimin 1927'deki görünümü ise şöyledir²⁷⁸:

“Elyevm[Bugün] Darüşşafaka'da iki türlü musiki tedris olunmaktadır. [öğretilmektedir] birisi resmi programa göre suret-i umumide [genel olarak] ders olarak solfej, diğer de eskisi gibi arzu edenlere suret-i hususide[özel olarak] meşk edilen musikidir”.

Darüşşafaka kurucu ve yöneticilerinin oluşturduğu *Cemiyet-i Tedrisiye-yi İslamiye* tarafından 1927'de çıkartılan-Darüşşafaka'nın tarihini ve o günkü durumunu değerlendiren- *Türkiye'de İlk Halk Mektebi* başlıklı kapsamlı bir kitap yayınlandığını belirten Behar, kitabın ilgi çekici bir sayfasıyla ilgili görüşlerini söyle ifade eder:

“Darüşşafaka'nın o yillardaki tek musiki hocası Hafız Ahmet Efendi'yi öğrencileriyle birlikte ders esnasında gösteren çok ilginç bir fotoğraf yer alıyor. Fotoğrafta Hafız Ahmet Efendi ile birlikte yirmi bir kişilik bir öğrenci grubu görülüyor. Bu öğrencilerden ikisi keman, biri ud çalmakta biri de ney üflemektedir. En önde oturan en genç dört öğrenci ise, fotoğrafçıya ellerinde notalar tutarak poz vermişlerdir. Bunun amacı, geleneksel meşk sisteminin yanı sıra, Darüşşafaka'da resmi tedrisat programı uyarınca ‘solfej’ ve ‘nota’ da öğretildiğini resmi makamlara göstermekti herhalde”.

Demek ki 1920'li yillardan itibaren, modern ve çağdaş addedilen ve Maarif Vekâleti'nin resmi müzik eğitimi programına bağlı olarak eğitim kurumunda değişimler yaşanmış ve bu değişimlerin özünde Batı müziğini öğretmeye yönelik yeni bir müzik eğitim programını, meşkten tamamen de vazgeçmeden bu geleneksel yöntemle anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde uygulayabilmek esas olmuştur²⁷⁹.

²⁷⁷ Behar, **Zaman, Mekan, Müzik**, 71–72.

²⁷⁸ **age**, 72.

²⁷⁹ **age**, 73.

Geleneksel sanat müzikisinin eski yaratılarını ortaya çıkartarak halka dinletmek ve musikimizin gelişmesine katkıda bulunmak amacıyla 1918’de Kadıköy’de kurulmuş olan Şark Musiki Cemiyeti ise bu dönüşüm ve değişim, 1920’li yıllarda verdiği bir konserle gösterir. 1920’de verdikleri konserde, ses sanatçılarının yanında viyolonsel, piyano, kemençe, kemanı, tambur, kanun gibi enstrümanlar da yer almıştır²⁸⁰. Adını andığımız bir diğer okul olan İzmir Musiki Mektebi’nde ise, 1927’den itibaren yalnız keman, mandolin, piyano gibi sadece Batı çalgılarının kullanılmış olması bu değişim ve dönüşümün ifadesidir. Bir süre sonra okulun ders programına ticari derslerin eklenmesi ve okulun adının ‘Hayat Bilgisi Mektebi’ne dönüşmesi değişimin ve dönüşümün radikalleşmesinin ifadesidir²⁸¹. Kısaca 1912’den sonra kurulan musiki mektepleri “Türk Musikisinin” gelişmesi amacıyla kurulmuş, ancak 1920’den itibaren değişen siyasal algı nedeniyle birçoğunun faaliyetine son verilmiş veya kendileri bu faaliyetlerini sonlandırmışlardır. 1920’den sonra da faaliyetlerine devam eden az sayıdaki okul ise ‘Batı Müziği’ni ve ‘Batı teknigi’ni bünyesine katma koşuluyla faaliyetine devam edebilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi’yle birlikte değişim ve dönüşüm yaşayan bu kurumların yaşadıkları değişim ve dönüşümün nedeni Batı müziği temelli bir müzik eğitimi hedeflenmesiydi. Ancak bu noktada Cumhuriyet Dönemi’nde kurulan Konservatuarın sırf bu amaçla kuruldukları hatırlandığında karşımıza çok daha kapsamlı bir resim çıkmaktadır. Yani Cumhuriyet’e geçişle birlikte mevcut kurumlar geçirdikleri değişim ve dönüşümlerle sürece dahil edilirken, yeni kurumların açılışı ile süreç hızlandırılmıştır.

Konservatuarın kuruluşunun ilk aşamasını Musiki Muallim Mektebi oluşturur. 1924’tे dönemin Maarif Vekili Vasıf Çınar tarafından kurulan kurumun kuruluşu, dönemin müzik eğitim politikaları hakkında önemli veriler sağlamaktadır. Orhan Şaik Gökyay, *Devlet Konservatuari Tarihçesi* adlı çalışmasında; Vasıf Bey'in aklına neden bir musiki muallim mektebi kurulma fikrinin geldiğini kendisine şu şekilde anlatıldığını ifade eder:

“O zaman memlekette Garp Musikisine vakıf tek adam, Avrupa’ya gönderilmiş Musa Süreyya idi. Mekteplerdeki bütün musiki muallimleri alaturkacı öğretmenlerdi. Binaenaleyh mektepte inkılap yapılırken Garp Musikisinin de mektepe yer alması bahis mevzu olmuştu. Bunun için de eldeki tek eleman Riyaseticuhur Filarmonik Orkestrası idi. Musiki Muallim Mektebi’ne buradan muallim tayin edilebilirdi. Bazı lise müdürleri de vekâlete garp teknigine vakıf

²⁸⁰ Oransay, **agm**, 1497- 1510.

²⁸¹ **agm**, 1504.

elemanlar yetişinceye kadar musiki tederisatının durdurulması hususunda yazmışlardı. Bu sebeple 1920–1921 ders yılı senelik raporunda, musiki dersinin bu sebeple lağvedilmesi söylemektedir”²⁸².

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi 1920’lerin ortalarından beri müzik eğitiminin gerçekleştirildiği kurumlarda yapılan değişikliklerin amacı, milli müzik inşa edilene kadar alaturka olarak ifade edilen Türk Müziği’nin bir taraftan yasaklanması, diğer taraftan okullarda Batı müziğinin işler hale getirilmesidir. Kendine ait bir müfredatı olmayan bu okulda sadece Fransızca ve müzik dersleri verilmektedir²⁸³. 1931 yılında gerçekleştirilen müfredat ile her öğrencinin öğretmen olabilmesi için keman çalmayı öğrenmesi bir zorunluluk olarak getirilmektedir. Gökyay, 1934 yılına kadar okulun tam olarak nasıl bir eğitim vereceğinin net olarak belli olmadığını belirtir. Bu tarih “Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu”nun kabul edildiği tarih olması bakımından ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Bu kanunla kurulması öngörülen akademinin amaçları: a) Memlekette ilmi esaslar dahilinde milli musikiyi işlemek, yükseltmek, yaymak, b) Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek, c) Musiki muallimi yetiştirmek olarak belirlenmektedir²⁸⁴. Bu kanunun uygulanmadığını ifade eden Üstel, uygulanmanın ancak 1935–36 senesinde Devlet Konservatuari’nın kuruluşuyla mümkün olduğunu ifade eder²⁸⁵.

Konservatuarin kuruluş evresinde değerlendirmemiz gereken bir durum da, özellikle yabancı müzisyenlerin Türkiye’ye davet edilerek, ulusal ve modern musikinin yaratılması konusunda görüşlerine başvurulmasıdır. Gökyay’ın ifade ettiğine göre Türkiye’deki musiki inkılâbı konusunda ilk rapor hazırlayan Lico Amar’dır. “*Türkiye’de Müzik Terbiyesi İnkılâbına Dair Muhtıra*” adını taşıyan raporda Amar, konservatuarin kurulma gerekliliği üzerinde durur²⁸⁶. Konservatuarin kurulma gerekliliğini Paul Hindemith, Carl Elbert, Ernst Preatarius gibi Batı dünyasının tanınmış isimlerinin ülkeye çağrılarak çeşitli raporlar istenmesinin büyük bir payı olduğunu belirten Saygun, 1930’lardan 1940’lara kadar geçen sürenin bu nedenle bir tür “raporlar ve propaganda evresi” olarak tanımlanması gerektiğini ifade eder.

²⁸² Orhan Saik Gökyay, **Devlet Konservatuari Tarihçesi** (Ankara: Maarif Vekaleti, 1941), 3-4.

²⁸³ Gökyay, musiki dersinin içeriğinin tam olarak bilenemediğini, ancak kemanın öncelikli bir önemi olduğunu ifade eder. Ertesi sene mektebe 25 keman, 2 piyano, 1 armoniyum, 2 viyolonsel, 2 flüt alındığını ifade eder. bu enstrüman alımını orkestranın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yapıldığını ifade eden Gökyay, amacı musiki öğretmeni yetiştirmek olan bu kurumun pratikte bu enstrümanlara ihtiyacı olmadığını ifade eder. Bkz. **age**, 7.

²⁸⁴ **Resmi Gazete**, Kanun no: 2541, Kabul tarihi: 25.6.1934.

²⁸⁵ Üstel, “Musiki İnkılâbı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, c. 19, s. 113 (Mayıs 1993): 38–46.

²⁸⁶ Gökyay, **age**, 13-14.

Saygun'a göre Türkiye'ye gelip raporlar sunan kişiler arasında en önemli isim; raporlarda konservatuarların amacı, konservatuara giriş koşulları, kız ve erkek öğrencilerin yaş sınırları, ders grupları, haftalık ders saatlerinin nasıl belirleneceği, düzenlenecek konferanslar ve öğretmen sayıları gibi konularda görüşlerini belirten Hindemith'dır²⁸⁷. Hindemith'e göre; alaturka musiki kaybolmak üzeredir ve bu müzik çok seslilik konusunda herhangi bir fayda sağlayacak durumda değildir. Bununla birlikte Halk müziği çoksesli müzik için uygun bir kaynaktır. Çoksesli müziğin gerekliliğine inanan her insan kaçınılmaz bir şekilde, er geç halk müziğiyle ilgilenmeye başlayacaktır²⁸⁸. Hindemith'e göre, halk müziği Türkiye'de hiç "yıpranmamış" durumdadır. Bu türkülerin temiz haline ulaşmak için köylere gitmek gereklidir ve ona göre bu türküler çoksesli hale getirilmeye "kolay baş eğer" niteliktedir²⁸⁹. Cevat Dursunoğlu²⁹⁰ Hindemith'in Türkiye'ye geldiğinde yanında bulunduğuunu belirtir ve bakanlığa verdiği raporda dile getirdiklerini şöyle özetler²⁹¹:

"Her çeşit musikinizi dinledim. 'Sanat Musikisi' dedığımız alaturkada üstat sanatçılarımız gelmiş, geçmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içerisinde kendini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihi bir yadigar olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach'tan önceki müziğimiz gibi. Aslına sadık tarihi bir yadigar olarak özel vesilelerle ve kendi zamanında kullanılan aletlerle tekrarlasınız. Bence sizin esas hazineniz "Halk Musikisi" diye adlandırdığınız musikidir. Pek az millete nasip olacak kadar zengindir. İklimleriniz gibi çeşitlidir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalana bilereklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok besteciler bu yoldan geçmişlerdir".

Yukarıdaki alıntı dönemin müzik eğitim politikaları hakkında önemli veriler sunmaktadır. Milli müziğin halk müziğinin Batı müziği teknikleri ile işlenmesi ile inşa edileceği anlayışı dönemin müzik eğitim politikalarının temelini oluşturmaktadır. Osmanlı Dönemi'ne ait müziğin gelişmesinin artık imkansız olduğunu ifade Hindemith'in görüşleri Cumhuriyet Dönemi'nin Osmanlı Dönemi müziğine bakışın özeti niteliğindedir. Modern ve milli müzik, ancak Batı müziği ve tekniği ile işlenen halk müziğinden doğacaktır. Ancak 1930'lu yılların uygulamalarında halk müziği bir sessizliğe bürünürken, Batı müziği ve tekniği dönemin müzik eğitim politikalarının merkezine yerleştirilecektir. Bu politikaların uygulamadaki yansımalarının değerlendirilmesi, müzik politikalarının daha doğru

²⁸⁷ Adnan Saygun, "Musiki Davamızda Folklor Çalışmamız", *Ülkü*, c.4, s.39 (Mayıs 1943): 21.

²⁸⁸ Gökyay, *age*, 33.

²⁸⁹ Gültekin Oransay, *Atatürk ile Küğ: Belgeler ve Veriler*, 2.bs. (İzmir: Küğ Yayımları, 1985), 97-95.

²⁹⁰ Dönemin yüksek öğretim ve Güzel Sanatlar Umum Müdürü görevindedir.

²⁹¹ **Ankara Devlet Konservatuarı 30.Yıl Kitabı**, haz. Gültekin Oransay (Ankara: Şark Yayınları, 1966), 19-21.

okunmasını sağlayacaktır. Bu nedenle bir sonraki başlığımızın kabaca ifade edersek, müzik eğitim politikalarının uygulamalarına ayrıldığını ifade edebiliriz. Bu nedenle bir sonraki başlığımız müzik dersinin okullardaki görüntüsünü analiz için kaleme alınmıştır.

3.2.1 Okullarda Müzik Dersinin Yeri

Cumhuriyet'e geçişle birlikte musiki alanında yaşanan değişim sadece musiki mektepleri ile sınırlı kalmayıp, musiki dersinin okullarda yer almamasında da etkili olmuştur. Musiki dersi 1874'den itibaren öğretim programlarına dahil edilmiş ve musiki mekteplerinin yanı sıra birçok mektepte okutulmuştur²⁹². Aşağıda yer vereceğimiz tablo bu tarihten itibaren musiki dersinin okullardaki durumunu göstermeye yönelik olarak yer almıştır.

Mektebin Adı	Yıl	6.Sene	7.Sene	8.Sene	9.Sene	10.Sene
Sultaniler	1911–1913	1	1	1		
İnas Sultaniye	1911–1913	2	2	2	1	1
Mekatibi Sultaniye	1912–1915	1	1	1		
Mekatibi Sultaniye	1916–1919	1	1	1		
Sultaniye (Züküre)	1919–1922	Haftada 2 gün büyük öğle teneffüslerinde yemekten önce yarım saat				
Mekatibi Sultaniye (İnas)	1919–1922	Haftada 2 gün büyük öğle teneffüslerinde yemekten önce yarım saat				
Yeni						

²⁹² Behar, **Zaman, Mekan, Müzik**, 71–72.

Medrese	1922	Musiki dersi yok				
İdadi	1922	1	1	1		
Orta Mektep	1919– 1922		1	1	1	

Mektebin Adı	Yıl	1.Sene	2.Sene	3.Sene	4.Sene	5.Sene
İnas İdadi	1922	1	1	1	1	1
Kız-Erkek Lise	1921– 1924	1	1	1		
Orta Mektep	1927	1	1	1		
Orta Mektep	1930	1	1	1		
Orta Mektep	1931	2	1	1		
Orta Okul	1937	1	1	1		

Yukarıda yer alan tablo, 1936 tarihine ait *İlkokul Programı*'ndan yer alan bilgiler ışığında hazırlanmıştır²⁹³. Yer verilen tablo doğrultusunda 1911–1912 tarihinden itibaren açılan musiki okul sayısına paralel olarak bu tarihlerde musiki dersinin ‘Gına’ dersi olarak okullarda okutulduğunu, 1920’li yıllarla birlikte musiki dersinin kesintiye uğradığını söyleyebiliriz. 1920'den itibaren musiki dersi ders programları içinde yer alan bir ders olmaktan çıkartılıp, haftanın sadece iki gününde teneffüs saatlerini doldurmak amacıyla okullarda yer almıştır. Ancak bu durum 1920'lerin ortalarından itibaren değişmiş ve musiki dersi ders programlarına tekrar girmiştir. Ancak 1921 yılında lise ders programlarında yer alan musiki dersi 1924 tarihinden itibaren ders programlarında yer almamıştır. Ancak “1952 tarihine ait lise ders programında musikinin ‘müzik’ dersi adıyla programa girdiğini görmekteyiz”²⁹⁴. Bu durum Cumhuriyet Dönemi’nde 1930'lara kadar musiki, 1930'dan sonra ise müzik

²⁹³ **İlkokul Programı**, 147–232.

²⁹⁴ Ali Uçan, **Müzik Eğitimi** (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994), 45.

dersi olarak anılan dersin özellikle ortaokul ve ilkokul müfredat programında yer aldığı gösterir. Bu nedenle çalışma sırasında değerlendirilen materyaller özellikle ilk ve ortaokullara ait materyaller olup, liselere yönelik uygulamalar çalışma dışı tutulacaktır.

Tabloda yer almayan bir diğer veri ise, muallim mekteplerinde uygulanan müfredatlardır. Bu mektep müfredatları değerlendirildiğinde karşılaşılan değişim ise, 1921–1924 tarihleri arasında muallim mekteplerinin 1.2.3.4. ve 5. sınıflarında musiki dersinin birer saat olarak müfredat programında yer almış olmasıdır. Müfredata eklenen bir madde dersin içeriği hakkında aydınlatıcı bilgi niteliğindedir. Çünkü bu tarihte müfredata eklenen ek madde aynen şöyledir²⁹⁵:

“Darülmüallimatlarda müsiki savtiden maada keman dersleri de mecburidir. Vekâlet imkân ve vesait buldukça bu mecburiyeti tekmil darülmüallimatlara teşmil eder. Keman dersleri münferiden tedris edileceğine göre umumi ders cetveline dahil olmayıp talebenin adedine nazaran mektep idaresince Pazartesi ve Perşembe günleri öğleden sonra ve diğer günlerde dahi tedrisat saatleri haricinde verilmek üzere tanzim olunur”.

1931 tarihli müfredat programına gelindiğinde ise yukarıda yer verilen maddenin yer almadığı, musiki dersinin 1.2.3.4. ve 5. sınıflar için haftada ikişer ders olarak yer aldığı belirtmeliyiz. 1937 yılına gelindiğinde ise müfredatta dersin adının ‘müzik’ olarak değiştiği ve 1.2. ve 3. sınıflarda olmak üzere haftada bir saatte düşürüldüğü görülmektedir²⁹⁶. 1924–1931 tarihleri arasındaki ders programlarında ‘musiki’ olarak yer alan dersin 1930’lar itibarıyle ‘müzik’ dersi olarak adlandırılışı sıradan bir ifadelendirme farkı olmayıp, dönemin ideolojik atmosferi içinde değerlendirilmesi gereken bir durumdur. Çünkü otuzlu yıllar, Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi eşliğinde milli kültürel kimliğin kurgulanışında büyük çabaların yaşandığı yillardır. ‘Musiki’ ifadesinden ‘müzik’ ifadesine dönüşümün nedenleri de bu kimlik oluşumu ya da inşa süreci çabası olarak değerlendirebileceğimiz süreç içinde değerlendirilmelidir. 4 Temmuz 1932 tarihli Tarih Kongresinde yer alan tartışma konularından biri de müzik konusunda terimsel ifadelerin akibeti olmuştur. Oturumda müzikte yer alan terimsel ifadelerin Türkçeleştirilmesi tartışılmış ancak Samih Rıfat Bey tarafından yapılan konuşma ile bunun her terim olarak mümkün olamayacağı şu şekilde ifade edilmiştir²⁹⁷:

“[...] Lisanımıza yabancı lisanlardan intikal eden kelimelerin Türkçelerini bularak onların yerlerine koyabilmek hakikaten çok temenniye layıktır. Fakat bunda maruf olan hududu

²⁹⁵ **İlkokul Programı**, 229.230.

²⁹⁶ **age**, 231.232.

²⁹⁷ **I.Türk Tarih Kongresi, Temmuz 1932** (Ankara: Maarif Vekâleti, 1932), 233–234.

aşmamalıdır. Bazı ilim ve sanatlara ait terimler mevcuttur ki bütün medeniyet âleminde müşterekdir. Bunların Türkçeye tahvili hem gayet güç, hem de az çok lüzumsuzdur. [...] müzikide bütün perde isimleri *Allegro*, *Allegretto*, *Adagio*, *Pianissimo* gibi terimler kamile beynemilemdir”.

Yukarıda verilen tartışma sonucunda alınan karar, beynemilel kabul edilen müzik terimlerinin ders kitaplarında kullanılması olmuş ve dönemin müzik ders kitaplarında bu ifadeler sıkılıkla kullanılmıştır. Batı müziğine ait olan bu tekniklerin kullanılmasında amaç, garp musiki tekniğinin okullar dahil olmak üzere tüm müzik yapısı içinde tesis etmekti. Batı tekniklerini kullanarak milli musikiyi yaratma çabası içinde kimi zaman bu teknikleri uygulamak adına kalıplar aynen alınarak, üzerine söylenmesi veya çalınması kolay ve basit olan sözler yazılmış, kimi zaman ise “halk şarkılarında yeni güftelere ulaşmak adına kullanılmıştır”. Batı tekniğini olduğu gibi alıp, üzerine basit ve anlamca sıg olan parçalar yaratmaktan “‘Zeybek’, ‘Sepetçioğlu’, ‘Tamzara’ gibi milli ve içtimai karaktere uygun görülen milli ve mahalli eserlerin”²⁹⁸ tekrar yaratılması bir taraftan süreklilığa diğer taraftan ise bir kopuşa ev sahipliği yapmaktadır. Süreklik olarak nitelendirebileceğimiz durumun Batı müzik tekniklerinin kullanılması, kopuş olarak nitelendirebileceğimiz durumun ise özellikle 1940 sonrasında Batı müziği teknikleri ile yeni eserlerin ortaya konulmasıdır diyebiliriz. Kabaca bir dönemselleştirme yaptığımızda karşımıza 1920’lerden 1940’lara kadarki süreçte, Batı müziği üzerine basit sözlerin yazılmasıyla Batı müziğinin müzik eğitim sistemi içerisinde yerleştirildiğini, 1940 sonrası süreçte ise, bu yerleştirmenin özellikle Halk müziği alanında yaratılan güftelerin notalandırılması aşamasında kullanıldığı görülmektedir. Kısaca 1920–1940 arası: Batı notası üzerine söz, 1940 ve sonrası: söz üzerine Batı müziği dönüşümü yaşanmıştır.

1940 sonrası yaşanan değişimlerden belki de en önemlisi köy okulları müfredatına müziğin ayrı bir ders olarak girmesidir. Elimizde bulunan ilkokul ve ortaokul müfredat programlarında, müzik dersinin ‘köy’ ve ‘şehir’ okulları ayrimı yapılmaksızın tüm okullarda okutulduğu şeklinde bir genellemenin yapılmasına engel teşkil edecek herhangi bir ifadenin olmadığını belirtmeliyiz. Ancak köy mekteplerine dair hazırlanan müfredat programları incelendiğinde, şehir ve köy

²⁹⁸ **Orta Mektep Müfredat Programı** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931), 151.

mektepleri arasında yaşanan saklı farklılığın işaretlerine ulaşılır. 1931 yılına ait *Köy Mektepleri Müfredat Programı*'nda bu farklılık şu şekilde yer almıştır²⁹⁹:

“Köy mektepleri tedrisatının umumi ilk mekteplerden büsbütün ayrı bir mahiyet alması ne caizdir, ne de doğrudur. Ancak köy çocukları şehir ve kasaba çocukları gibi, aynı program dahilinde okumakta ilk tahsilin en mühim maksatlarından biri olan gençleri muhitlerine faal bir surette intibak ettirmek esasına muhalif düber. İşte bunun içindir ki umumi ilk mekteplerin müfredat programlarının esaslarına sadık kalmak üzere köy mektepleri için köy çocukların ihtiyaç ve alakaları ile münasebettar yeni bir müfredat ihzar edilmişdir”.

Bu okullarda, Türkçe, Hayat Bilgisi, Hesap ve Yurt Bilgisi olarak belirtilen ana derslerin yanında müzik, doğrudan müfredata girmiş bir ders olarak yer almayıp, “program haricinde olarak her sabah birinci dersten evvel ve her akşam son dersten sonra talebeye yirmi dakika jimnastik yaptırılması ve şarkı söyletilmesi” şeklinde müfredatta yerini almıştır³⁰⁰. 1938 yılında yapılan müfredat değişikliğinde de müzik dersi özgün bir ders olarak değil, diğer derslere yardımcı etkinlik alanına sahip, öğrencinin not ortalamasını etkilemeyen bir ders olarak yer almıştır³⁰¹. Ancak 1939 yılında toplanan I.Maarif Şurası'nda, köy ve şehir ilkokullarını bitiren çocukların genel kültür ve ana bilgiler bakımından aynı düzeye getirilmeleri gerekliliğinin vurgulaması ve 1936 köy ilkokul müfredat programı üzerinde geliştirme çalışmaları yapılması kararlaştırılmıştır. Bu durum, müfredatta ayırtılmayan köy ve şehir okullarının aslında pratikte farklılığını gidermeye yönelik bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır³⁰². Ancak 1939 yılında çıkartılan *Köy İlkokul Programı Projesi* adlı çalışma “Cumhuriyet'in küçük vatandaşları” olarak tanımladığı köy çocukların özellikle hissi yönden bir düzeye getirilmesi gerektiğini ifade etmekle beraber, müzik dersine dair herhangi bir değişiklik veya gelişme getirmemiştir. Büyük Türk inkılabının ve yeni Türkiye'nin ideallerini telkin

²⁹⁹ **Köy Mektepleri Müfredat Programı** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931), 2. Aynı ifadelerin 1938 yılına ait olan müfredat programında da mevcut olduğu görülmektedir. Bkz. **Köy Mektepleri Müfredat Programı** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1938), 2.

³⁰⁰ **Köy Mektepleri Müfredat Programı**, 1931, 3. Ders saatlerinin dışında yer verilen müzik derslerinin ne şekilde yürütüleceği konusunda ise, “köy mekteplerine mahsus bir ‘müzik risalesi’ yayılanağının ifade edilmesi, şehir ve köy okullarındaki müzik dersinin hem müfredat, hem de işleyiş bakımından farklılık gösterdiğini doğrulamaktadır. Bkz. **age**, 9. Ancak köy okullarında yürütülen müzik dersinin içeriğini belirleyen bu risalelere çalışma süresi içinde ulaşmak mümkün olmamıştır.

³⁰¹ Bkz. **Köy Mektepleri Müfredat Programı**, 1938, 9.

³⁰² **Köy İlkokul Programı Projesi** (İstanbul: Maarif Vekilliği Yayınları, 1939), 5.

etme amacının sıkılıkla dile getirildiği bu projede, şehirlerde 26 saat olarak uygulanan kültür derslerinin, köy okullarından 18 saat olarak uygulanmasının kültür derslerinin ana amacı olan; hissi terbiye kavramının önemini azaltmadığı ifade edilmiştir. Bu durum, müfredatta yer alış şekilleri ve tarihleri ve saatleri farklılık gösterse de bir kültür dersi olarak tanımlanan müzik dersinin köy ve şehir okulları için aynı ortak amaca hizmet ettiğini göstermektedir³⁰³. 1943 yılına ait *Köy Okulları ve Enstitülerı Teşkilat Kanunu ve Müzakereleri*'nin köy eğitmen ve öğretmenlerinin vazifelerinin tanımlandığı bölümde, köy eğitmenlerinin görevleri; köy halkın milli kültürünü yükseltme, sosyal hayat bakımından asırın şartlarına ve icaplarına göre yetiştirmeye, köy kültürünün olumlu kıymetlerini yayma şeklinde sayılmıştır. Bu yolda yapılması gerekenler olarak belirtilen milli bayram günlerinde, okulların açılışlarında, halk türkleri, oyunları, marşları ve müzik aletleri esas tutulmak suretiyle organizasyonlar tertiplemek ve köy halkın azami derecede radyodan yararlanması kültürün kurgulanışında müziğe yapılan vurgunun ifadelendirilmesidir³⁰⁴.

Türk halkın topyekun modernleşerek çağın gereklerine uygun fertler olarak yetiştirilmesi sürecine dahil edilen müzik dersi, okullarda müzik kitapları üzerinden işlenmektedir. Bu nedenle müzik ders kitaplarının çeşitli açılardan ele alınması dönemin müzik eğitim politikaları hakkında önemli veriler sağlayacaktır. Bu nedenle ilk değerlendirilecek soru, bu kitapların hangi esasları temel alarak çıkartıldıklarıdır. Bu değerlendirişi kitapların önsözlerinden hareketle yaptığımızı belirtmeliyiz.

3.2.2 Ders Kitaplarında Milli Kimliğin Tahsisı

“Musiki inkılâbını yaparken, her şeyden önce evrensel musikiyi halka tanıtmak ve bilhassa çocuklarımızdan işe başlayarak umumi bir musiki terbiyesi meydana getirmek mecburiyetindeyiz. Bu iş için sadece radyolar yeterli değildir, okullarımızda da musiki terbiyesine gerekli önemi vermeliyiz”³⁰⁵. 1934’te dillenen bu sözler sadece döneme ait bir özlemi ifade etmeyip, yeni insan-yeni toplum denklemi çerçevesinde Cumhuriyet Dönemi’nin formasyon temellerini oluşturmaktaydı. Bu formasyon kullanılan araçlar bakımından çeşitlilik gösterirken, amaç olarak aynı noktayı işaret etmekteydi: milli bir kültürel kimliğin tüm okul

³⁰³ age, 2.

³⁰⁴ **Köy Okulları ve Enstitülerı Teşkilat Kanunu ve Müzakereleri** (Ankara: Maarif Vekilliği Yayınları, 1943), 8.

³⁰⁵ “Musikiyi Yayımk İçin”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 30 Kasım 1934, 1.

çağındaki çocuklara okullar vasıtasıyla, okul çağının geçmiş kişilere de devletle kol kola yürüyen kurum ve kuruluşlarla kültür aracılığıyla bir aidiyet kazandırmak.

Okuldaki çocuklarda bu aidiyet duygusunun kazandırılması görevini üstlenen müzik dersi bu amaç için faaliyet gösteren Hayat Bilgisi ve Türk Dili kadar önemli görülmekteydi. “Milleti bir bütün halinde tutan sosyal bağlardan biri olarak” görülen bu derse yeteri kadar önem verilmesi gerekiği müfredat programlarında ifade bulmactaydı. Sınıfta başlayan bu birlikteki duygusu, sınıfından okula, okuldan Türk toplumuna doğru genişleyen halkalar yaratarak, çocuklara birbirine bağlı fertler oldukları hissini verecekti. Çocuklara müzik tekniği konusunda da bilgiler verileceği ve çocukların teknik bilgilerle donatılacağından söz edilmiş olsa da en önemli işlevi olarak belirtilen ve toplumun bir tür yapıştırıcısı rolünü üstlenen bu etkinin asla unutulmaması gerekiği vurgulanmaktadır. Bu amaç için okullarda, koroların kurulması, radyo, gramofon ve piyanodan özellikle yararlanması gerekiğinin altı çizilmiş, ‘seçilmiş’ halk ve sanat müziği parçalarının okullarda sıkılıkla dinletilmesi gerekiği ifade edilmiştir. Seçilmiş müzik parçalarını sık sık dinletme görevini ise şehrin müzik kolları ve Halkevleri üstlenmiştir³⁰⁶. ‘Seçilmiş’ parça ifadesi dikkat çekicidir. Bölüm içerisinde cevap aranacak soru da tam bu noktaya temas etmektedir. Bu soru, dönemin seçilmiş parçalarının neler olduğu, bu parçaların taşıdığı hangi değer ve/veya değerler nedeniyle önemli olduğu, dönemin müzik eğitim politikalarıyla hangi noktada kesiştiği sorularıdır. Bu bölümde özellikle ders kitaplarının değerlendiriliyor olması ise, ders kitaplarının bu soruların döneme yönelik cevaplarına ulaşma konusunda bir tür prototip özelliği gösteriyor olmalarıdır.

Okullarda öğretilecek ‘seçilmiş’ parçalarda aranacak vasıflar ise bizi belli temaların hangi ortak noktada birleşeceği konusunda önemli ipuçları sağlamaktadır³⁰⁷:

“a) Parçalar mümkün olduğunda basit olmalıdır. b) Parçalara adına ve güftesine göre değil, daha ziyade melodisine göre değer verilecektir. c) Parçaların bestesi çocuk sesinin hududunu geçmeyecektir. d) Güfte ile beste arasında tam bir uygunluk olacaktır. e) Öğretmenlerin repertuarlarındaki parçalar arasında: küçük çocuklar için röntolar, şarkılı oyuncular, masallar; biraz daha büyük talebeler için tasvir mahiyetli parçalar(mevsimler, aylar, hayvanlar, çiçekler, ev, köy düğünü, bayram, vb); mahalli nezih parçalar, iş hayatına ait parçalar(tarladada çalışanlar, tohumcular, hasatçılar, satıcılar, vb); ahlaki ve milli şarkılar(aile, dostluk, sosyete, Türkiye, Cumhuriyet, hürriyet, vatan, fen kahramanları, insanlık, meziyet ve kusurlar, yiğitlik, acıma)”

³⁰⁶ **İlkokul Programı**, 1936, 214–215. **Orta Mektep Müfredat Programı**, 1931, 130- 131.

³⁰⁷ **İlkokul Programı**, 1936, 216.

Yukarıdaki alıntı, müzik ders kitaplarının sahip olduğu yapıyı açıklar niteliktedir. Batı müziğinin esas kaynak olarak görüldüğü dönemin politikalarında, bu müziği yaygınlaştırmak ve esaslaştırmak için seçilen parçalar, söz olarak basit bir içeriye sahipken, diğer taraftan taşıdığı anlamlar bakımından kimliğin tahsisine katkı sağlamaktadır. Bir taraftan Batı müziği üzerine basit sözler yazılarak, Batı müziğini içselleştiren dönemin politikaları diğer taraftan özellikle milli duyguları barındıran parçalarla da modernleşmeyi millileştirmektedir.

Dönemin müzik ders kitaplarının değerlendirilmesini çalışma için önemli kılan neden, gerek kitapların önsözlerinde, gerek yer verdikleri şarkı dağarcıklarında, gerekse alt okuma olarak alabileceğimiz temel kavramların yer alma şeklinin dönemin müzik eğitim politikaları hakkında önemli veriler sağlamış olmasıdır. Daha önceki bölümlerde Cumhuriyet'in müzik eğitim politikalarının Osmanlı Dönemi müziğin eleştirisi üzerinden, yeni ulus inşa sürecinde Batı müziği tekniği ile harmanlanmış bir milli musiki vücuda getirmek olduğunu ifade etmiştir. Bu noktadan hareketle dönemin ideolojik yapısının pratiğe aktarımı olarak yorumlayabileceğimiz ders kitapları tartışmanın önemli bir kısmına hizmet etmektedir. Özellikle yazılı eserlerin önsözlerinin eserin yazılma amacıyla yönelik göndermelerde bulunduğu genel kabulünden hareketle, müzik ders kitaplarının önsözlerinin, dönemin müzik dersine ve ders kitaplarına yüklediği anlamı analiz etmek için önemli veriler sağlayacağı düşüncesindeyiz. Bu nedenle bu başlık altında okullarda okutulan müzik ders kitaplarının önsözleri üzerinden, milli kimliğin hangi değerler ve esaslar üzerinde inşa edildiği değerlendirilecektir.

Viyolonist ve besteci olan Ali Feridun tarafından kaleme alınan *İlk Musiki Kitabı*'nın önsözünde yazar, Avrupa'da ve Türkiye'de uzun süre yaptığı araştırmalar sonucunda çıkarttığı kitabının çıkma nedenini "notanın ne demek olduğunu ve nasıl yazılp okunacağını göstermek" olarak belirtir. Bu ifade notasız, sadece sözlerin intikali üzerinden aktarılan Osmanlı müzik anlayışından tamamen kopuşun ders kitaplarında yer bulmasıdır. Kitaba ilave edilen marşlarda, çocuk şarkılarında ve küçük hikâyelerin bestelerinde bu ayrışmanın görülebileceğini ifade eden Feridun, mekteplerdeki 'ilahi' melodiyi kaldırılarak yerine modern musiki tekniklerinin getirileceğini kitabın en başında dillendirmektedir³⁰⁸. 61 sayfa olan kitabın 41 sayfasının notaların şekli, notaların isimleri, anahtar adları, sus işaretleri, iki sesin

³⁰⁸ Mehmet Ali Feridun, **İlk Musiki Kitabı** (y.y: Tefeyyüz Kitaphanesi, 1929), 1.

birbirine bağlanması gibi teknik konulara ayrılmış olması ve geriye kalan yaklaşık 20 sayfanın da ilk sayfalarda anlatılan teknik terimlerin uygulanmasına ayrılmış olması bu amacın ilk ders kitabı boyutunda yerine getirdiğini göstermektedir³⁰⁹.

Halkın Batı müziği ve tekniğini hemen kabul edip, öğrenemeyeceğini düşünen dönemin aydınlarının Batı müziğini sözleri basit ifadeler içeren parçalar ve özellikle milli marşların üzerinde uygulanılırsa başarıya ulaşacaklarını düşündüklerini daha önce ifade etmişlik. Feridun'un kitabında bu ana yolu izlediğini yer verdiği basit sözlü çocuk şarkıları ve milli marşlardan anlıyoruz. Örneğin 'Dargin Arkadaş' adlı çocuk şarkısının sözleri; Dargin misin söyle, Ne durursun böyle? Oyunbozan çocuklar, hiç sevilmez. Elbet darılırım, sizden ayrılırım, Eğlenceniz değilim, İşte anlayınız! şeklindedir³¹⁰. Kitabın ilk mekteplerin tüm sınıflarında okutulmak için çıkartıldığı düşünüldüğünde şarkıların sözlerinin tüm çocukların yaşlarına göre seçilmediği, özellikle yeni karşılaşılan nota sisteminin müzik eğitimi alanına girebilmesi için bu basitliğin tercih edildiğini ifade etmeliyiz. Batı müziği tekniğine geçerken ihmal edilmemesi gereken milli duyguların yerini bulması amacıyla yer verilen milli marşlar ise, 'Türklük', 'savaş', 'vatan', 'kutsal milli duygular' gibi ana temalar üzerinden milliyetçi bir söylem oluşturur niteliktedir. Yine kitapta yer alan "İdmancılar Türküsü"nden yapacağımız alıntı bu söylemlerin büyük birçoğunu ortaya koyar niteliktedir³¹¹:

Biz Türkoğlu Türkleriz,
Kanımız pek temizdir.
Hepimizin kalbinde
Hak şeacaat ikizdir.
Mertçe savaş yaparız!
Yalnız hakka tatarız!
Şehit kani, Türk canı
Gövdemizi yoğunmuş;
Bizi vatan anamız
Asker diye doğurmuş.
Mertçe savaş yaparız'
Yalnız hakka tatarız!

1930'lardan 1950'lere kadar çıkartılan müzik ders kitaplarının en temel benzerliklerinin aynı kişi tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Tüm ders kitaplarının ortak ismi olan Hulusi Öktem 1934 yılına ait olan *Mekteplerde Musiki* adlı ders kitabının önsözünde; müziğin insanlık tarihi kadar eski olduğunu ifade ederken, müziğin kökenine iner ve bu kökeni Türk kavramı üzerinden tanımlar. Müziğin

³⁰⁹ **age**, 64.

³¹⁰ **age**, 44.

³¹¹ **age**, 46–47.

başlangıcını Âdemoğullarının düşman gördükleri yaradılış karşısındaki mücadelelerinden, istek ve acılarından kaynak alan bir başlangıç sahip olduğunu belirten Öktem, , *İlk Musiki Kitabı*'nda dile getirilmeye çalışılan görüşe benzer bir görüş ortaya koyar³¹². Başlangıcını ilk insan olarak tanımladığı Adem'e kadar götürdüğü müziğin ayırmalarını Doğu ve Batı kavramları üzerinden tanımlar. 1929 tarihli ders kitabının dile getirdiği söylemi tekrarlayan Öktem, Cumhuriyet Dönemi'nin müziğini bir taraftan ilahi değerlerin karşısına bir yerlere oturtarak, Osmanlı Dönemi'nin dini musikisinden uzaklaştıklarını ifade ederken, diğer taraftan insanlığın başlangıcını Müslümanlığın başlangıcı kabul edilen kişi üzerinden kurgular. "Âdemoğulları üzerinde bu kadar etkili olan bu musikiyi Hıristiyanlık ta ihmali etmedi" diyerek, bu tespitimizi dile getirmiştir. Başlangıcını ortak tek bir noktadan yapan yazar, Batı'da okullarda resmi müzik eğitimin başlangıcının Almanya'da gerçekleştiğini ifade ederken, Doğu'daki ilerleyişin çok daha ileri düzeyde olduğunu, "Avrupa'da hiçbir mektepte musiki dersi yokken, ezan- namaz ve yüksek sesle kuran okuyan Doğu'da musikinin olduğunu ispatlamaya çalışır. Namaz, ezan gibi Müslümanlığa ait değerlerin Doğu'da musikinin daha ileri bir düzeyde olduğu göstermek için kullanan yazar, diğer taraftan "İslam tarihinde her iyi şeye düşman kesilen medresenin musikiyi toplum yaşamından uzaklaştırmaya çalıştığını" ifade ederek, müziğin gelişimini 'Türk' kavramı üzerinden tanımlama gayreti içine girmektedir³¹³. "Yaradılış karşısında geniş ve başına buyruk bir düşünce ile dünyanın bir başından diğer başına at koşturulan dedelerimiz medresenin musikiyi din ayinlerine bağlamaya çalışan düşüncesine isyan ettiler" sözü ile kültürel kimliğin tanımlanışını 'Türk' olma ve 'Müslüman' kavramlarının karşılılığı üzerinden kurgulamaktadır. Bu görüş, "alaturka-alafranga geriliminin uzun tarihine ve Türk ulusal kimliğini yaramak için süregelen tartışmanın"³¹⁴ odağına müziği yerleştirmenin ifadelendirilmiş halidir.

Bir taraftan müziğin ilk çıktıgı yer olan Doğu'yu, müzik üzerinden kimliğin kurgulanışında sahiplenmiş Öktem, diğer taraftan ilerlemenin Batı cephesinde gerçekleştiğini ortaya koyarak, Doğu kimliğinden sıyrılmış çabalarını ortaya koyar. Bu uzaklaşmanın nedenini ise, Cumhuriyet'in halkçı perspektifine çok uzak olarak

³¹² Hulusi Öktem, **Mekteplerde Musiki** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1934), 3–4.

³¹³ age, 6.

³¹⁴ Meral Özbek, "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, 2. bs. der. Sibel Bozdoğan-Rasit Kasaba, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 184.

yorumladığı Osmanlı üzerinden yapar. Osmanlı'da müziğin sadece tekke, Saray ve devlet adamlarının evleriyle sınırlı kaldığını, asla halka inemediğini ifade eden Öktem, bunun nedenini ulusun tarihinden uzak kalmış olan müziğin 'Bizanslaşması' ve\veya 'Farslaşmış'³¹⁵ olmasına açıklar. Bizanslaşmış ve\veya Farslaşmış Doğu'nun Batı ile karşılaşmasa tarihini Tanzimat ile başlatmış olsa da, medresenin yanında çağdaş yaşayışa değer veren mekteplerin açılmış olmasını Batı'nın içselleştirilmesi için yeterli bulmaz. Ona göre, "Tanzimat adamlarının işkilli düşünceli bu mekteplere Batı teknığını kavramış bir musiki getirmeye yiğitlik edecek denli azimli değildi". Tanzimat'la ülkeye Batı teknığının sadece girdiğini, yarı yamalak yürütülen musiki eğitiminin ancak "Gazi'nin yüksek görüşü ile yürümemiz gereklili olan yolu göstermesi ile başladığını ve Türk'ün kendisinin olan her varlık gibi musikisinin de kendi özünde doğma, batı tekniği içerisinde ermiş ulusal musikinin erişeceği hedefi"nin böylece belirdiğini ifade eder³¹⁶.

Ders kitaplarının incelemesinin dönemin ideolojik ve siyasal yapısı hakkında önemli veriler sağladığını daha önce belirtmiştik. 1934 yılına ait olan bu ders kitabının bu nedenle dil teorisi üzerinde durması da beklenen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Öktem, önsözde bu konuya ilgili şunları söylemektedir³¹⁷:

"Dilavaşımıza, denize bir damla kılığından bir öğüt olmak üzere bu önsözü *su katılmamış Türkçe*³¹⁸ ile yazdım. Bunun için oldukça yoruldum, amma yüce değişikliklerde onde gidenlere katılmakta duyduğum coşkunluk yorgunluğumu unutturdu. Mektep gibi çok alışılmış ve duyulmuş olan birtakım sözleri değiştirmeyi şimdilik bıraktım. Bu yıl için bütün eserlerin dilini Türkçe yazmaktan, az çok karışıklıklar ve anlaşılması güç sözlerle okuyanları şaşırtmaktan korktuğum için eserin içinde belli yerlerin dipnotlarla Türkçeleştirilmesini yeter saydım".

1936–1937 yılına ait müzik ders kitabının önsözünü değerlendirdiğimizde ise, dil inkılâbinin bütün gerekliliklerine uyulduğu ve sanat eğitiminin ilerletilmesi için

³¹⁵ Cumhuriyet Dönemi'nde müziğin kökenine yönelik yapılan tartışmalarda temel referans, Ziya Gökalp'in 'millî musiki' üzerinde dile getirdiği görüşlerinin temel alındığını belirtmeliyiz. Gökalp, hars-medeniyet kavramlarının ayrıştırmasını Doğu ve Batı müziği üzerinden yapmaktadır. Birçok yazarın önemli bir referans olarak kullandığı *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında Gökalp, bu konuda şunları dile getirmektedir: Avrupa müziği girmeden önce yurdumuzda iki tür müzik vardı: Bunlardan biri Farabi'nin Bizans'tan aldığı Doğu müziği, öbürü eski Türk müziğini sürdürən Halk ezgileri'ydı. Doğu müziği de, Batı müziği gibi eski Yunan müziğinden doğmuştur... Farabi tarafından Arapça'ya aktarıldıktan sonra, bu sağıksız müzik, sarayların önem vermesiyle, Farsça'ya ve Osmanlıca'ya da geçmişti. [...] Bugün, işte, şu üç müziğin karşısındayız: Doğu Müziği, Batı Müziği, Halk Müziği. Acaba bunlardan hangisi bizim için uluslararası? Doğu müziğinin hem sağıksız, hem de uluslararası olmadığını gördük. Halk müziği kültürümüzün, Batı müziği de yeni uygarlığımızın müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. Öyleyse, ulusal müziğimiz, yurdumuzdaki halk müziği ile Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz, bize birçok ezgiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği yöntemine göre armonize edersek, hem ulusal, hem de batılı bir müziğe kavuşuruz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 126–128.

³¹⁶ Öktem, *age*, 5.

³¹⁷ Öktem, *age*, 6.

³¹⁸ Vurgu bize ait.

gerekli ilave ve değişikliklerin yapıldığı ifade edilmiştir. Yapılan değişikliklerin başında ise, 1934'e ait müzik kitabının önsözünde yer alan müziğin kökenine yönelik iddiaların bir tarafa bırakılmış olması ve bu tarihten itibaren müziğin yükleniği role dair düşüncelere yer verilmiş olmasıdır. "Ulusal sosyetede önemi günden güne artan müziğin en köklü işlevi; sosyal ödevin güzelliğini ve ulululuğunu" aşılamak olarak ifade edilmiştir. Sosyal durumun sembolü olarak ifade edilen okullar ise, müziğin bütün gelişmelerini anlamaya çalışan memleketin en önemli formasyon aracı olarak görülmektedir³¹⁹. Sanat ülküsünün ilerleyebilmesi için atılan adımlardan biri olarak görülen bu ders kitabında da 1934 yılına ait ders kitabının içeriği takip edilmiş olup, sanat ülküsünün ya basit sözlü Batı müziği eserleri ile ya da seçilmiş temaları içeren parçalarla inşa edilmesi yolu seçilmiştir.

1939 yılına ait olan müzik kitabının da yazarı olan Öktem'in, kitabı önsözünde önceki yıllarda kaleme aldığından farklı bir yorum yapmadığını belirtmeliyiz. 1940 yılına gelindiğinde ise, diğer yıllarda önsözde yer verilmiş olan dil inkılابına degenilmeyip, sadece müzik inkılabı için gerekenlerin yapılmasının altı çizilmiştir³²⁰.

Özetlersek, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarının Osmanlı'ya ait müziğin ve müziğin eğitiminin yetersizliği ve halktan uzaklıği söylemleri üzerine temellendirildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda yeni rejimin müzik eğitim politikaları ise, modern olan Batı müziğini bünyesinde barındıran ve tüm halkın benimsediği bir müziksel kimlik inşa etmeyi temel amaç edinmiştir. Bu nedenle dönemin ders kitaplarının bu reddediş ve temel amacı bünyesinde barındırması kaçınılmazdır. Özellikle kitapların önsözlerinden yola çıkarak yaptığımız analizimizde, müziğin kökenine yönelik göndermelerin sıkılıkla yapıldığı, bu göndermede Osmanlı ve İslâm'ın müziğin ilerleyişinde engel teşkil ettiği ifade edilmiştir. Ancak bu noktanın aynı zamanda bir çelişkiyi bünyesinde barındırdığını belirtmeliyiz. Osmanlı ve İslam bir taraftan Türk müziğinin gelişmesi ve modernleşmesi yolunda engelleyici etkiler olarak ifade edilirken, diğer taraftan da Batı müziği karşısında Türk müziğinin üstünlüğü bu kavramlar üzerinden verilen örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çelişkiyi Türk Tarih Tezi ile ortaya konulan görüşler çerçevesinde yorumlamak, bakış açısını daha anlaşılır kılacaktır. Yani Cumhuriyet Dönemi müzik eğitiminde ana amaç modernleşmek iken, bu amaç Batı'nın taklit edilerek değil, Türk müziğinin

³¹⁹ Hulusi Öktem, **Okullarda Müzik** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1936), 3.

³²⁰ Hulusi Öktem, **Okullarda Müzik** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940), 7.

özünde yer alan değerlerin gün yüzüne çıkartılarak mümkün olacağı görüşüdür. Bu nedenle yeni rejimin yeni dayanaklara ihtiyacı olması da kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu bağlamda bir sonraki başlığımız ders kitaplarında yer alan parçaların tematik değerlendirilişi üzerinden bu dayanakları analiz etmek olacaktır.

3.2.3 Ders Kitaplarında İdeolojik Alt Yapının Temalar Üzerinden Değerlendirilişi

İlk musiki kitabından başlayarak diğer musiki kitaplarına giden süreçte parçaların özellikle ‘çokseslilik’ üzerine kurulduğunu, bunun da ‘kanon’ adı verilen müzik tekniği ile ortaya konulduğu görülmektedir³²¹. İki ya da daha çok kişinin parçayı ard arda okumasıyla ortaya çıkan bu teknik, Cumhuriyet Dönemi’nin müzik politikalarının temel amacını oluşturmaktaydı. Çoksesli olarak söylenmeleri öngörülen parçalar, ya mevsim, hayvan, tabiat, çocuk, okul ve öğretmen, anne ve baba, iş ve köy yaşantısı gibi daha çok gündelik hayatı yönelik temaları içeren -Batı müzik tekniğini uygulamanın tek amaç olduğu basit içerikli- parçalar iken, diğer tarafta yer alan parçalar ise, çocukların “milli cemiyete, Türk Cumhuriyet’ine, ruhen ve bedenen en faydalı tarzda intibak etmesi” ve bunu anlam dünyasının en derinlerinde hissetmesini sağlayacak parçalar olarak seçilmişlerdir³²².

Birinci grupta yer alan çoksesli olarak söylenmesi öngörülen parçaların en temel özelliği, sözlerinin günlük konuşma dili kadar basit olmasıdır. Basit bir dille verilen parçalarının tekniği olan kanonun öncelikle uzun uzun nasıl olması gerektiği anlatılıp, saha sonra örnek olarak basit içerikli örnekler verilmektedir. İki sesli söylemek üzere yazılmış olan parçalardan birinin sözleri şöyledir³²³:

“Mektep
Mektep bizim yuvamız
Gönlümüz orda açar.
Üç mevsimde çocuk, kız,
Bu yuvaya süs saçar
Güzel güzel doğarken, parlayınca gök kubbe
Ayrılırım annemden, yol alırım mektebe”.

Ders kitapları değerlendirildiğinde basit sözlü parçaların iki farklı tür olarak yer aldıkları görülmüştür. Bir grup basit sözlü parçalar, kanon adı verilen en az iki ses üzerine kurulan çoksesli Batı müziği örneği olarak yer bulurken, diğer grupta yer

³²¹ Çoksesli olarak söylenmesi için düzenlenmiş parçalara örnek olarak Bkz. Öktem, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 15.25.30.36.40.47.55.58.60.66.121.vb.

³²² **İlk Mektepler Talimatnamesi** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1929), 3.

³²³ Öktem, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 18.

alan parçaların ortak özelliği ise, ‘büyük besteciler’³²⁴ olarak anılan Batı müziği bestecilerinin eserleri üzerine sözler yazılmak koşuluyla yaratılmaktadır. Bu durum iki amacı beslemektedir: bir taraftan Batı müziği bestecilerini kitaplarda tanıtılması, diğer taraftan müzikte modernleşmenin yolu olarak belirtilen Batı tekniği temelli müziği icra etmek. Bu durum müzikte modernleşmenin merkezi olarak görülen Batı müziğini esas müzik konumuna getirme amacını taşımakla birlikte, başka bir amacı da beraberinde getirdi: milliyetçilik süzgescinden geçirilmiş, modern parçalar gerekliliği. Batı müzik tekniğini müzik eğitim politikalarının temeline yerlestiren bu anlayış, milliyetçilik mekanizmasının devreye sokulmasıyla, sayıca en fazla parçada yer verilen militarizm, yurt, asker, vatan sevgisi, köy ve köylük düşüncesi, millilik, kahramanlık, bayrak, vb temaları içeren, ikinci grup olarak ifade ettiğimiz parçaları da ders kitaplarına sokmuştur³²⁵. Böylece teknığın Batılı, hissin Türk olduğu parçalar meydana çıkartılmaya çalışılmıştır. Örneğin ders kitaplarının teknik bilgiye ayrılmış olan ilk sayfalarında; İtalyanca veya Fransızca olan Lento, Andante, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace gibi hız birimlerinin anlatımından sonra örnek pratik olarak seçilen parçanın sözlerinin “Türk vatanını ben çok severim, çünkü ben Türk vatanseverim” şeklinde olması yukarıda bahsettiğimiz sentezin bir örneği niteliğindedir³²⁶.

Seçilen temaların her biri bir bütüne hizmet etmektedir: Cumhuriyet'in yeni yurttaşını Cumhuriyet'e, vatana, ulusa ve topluma bağlı kılmak. Çünkü Hobsbawm'ın ifade ettiği gibi; devletler ve rejimler, devlet yurtseverliğini, nereden ve nasıl kaynaklanırlarsa kaynaklansınlar, “hayali topluluğun” duyguları ve sembollerile güçlendirmek ve onları kendilerinde odaklandırmak için her türlü

³²⁴ Bellini, Mendelssohn, Handel, Bizet, Schumann, Poise, Schubert, Rubinstein, Beethoven gibi isimlerin büyük besteciler olarak anılması rastlantıdan büyük bir anlama sahiptir. Adı sayılan birçok kişinin özellikle Alman Klasik Batı müziği bestecisi olmasının yanında geri kalan isimler Fransız, İtalya ve Alman Klasik Batı müziği bestecileridir. Çalışma içinde değerlendirilen diğer kurum ve kuruluşların gerek kurulma aşamalarında, gerekse kabul ettikleri terbiye esaslarında özellikle Fransa, İtalya ve Almanya'da mevcut olan terbiye sistemlerini değerlendirdip, örnek kabul ettikleri düşünündüğünde adı sayılan bu bestecilerin de, müziğin bir terbiye kurumu gibi işlediği bu dönemde büyük besteciler olarak anılması daha büyük bir anlama sahip olduğunu gösterir.

³²⁵ Turan Sağer, “1924–2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi”nde; 1926–1939 tarihleri arasında yazılan müzik kitaplarının konu dağılımında %25.77 ile “vatan sevgisi” temasının ilk sırada yer aldığı ifade eder. Bkz. Turan Sağer, “Okul Şarkılarının Konuları Açısından Değerlendirilmesi”, **1924–2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, 7–10 Nisan 2004**, Isparta.

<http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/T-Sager.pdf> [01.10.2010]

³²⁶ Adı geçen hız birimlerinin Türkçe karşılıkları sırasıyla; çok ağır, ağır, ağırca, orta, az çabuk, çabuk ve çok çabuktur. Sözlerini verdigimiz parça lento olarak ifade edilen çok ağır ritimli parçaya örnektir. Öktem, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 51.

nedene sahiptirler. Böylece büyük bir doğallılıkla devletler, millete bağlılık duygusunu aşılamak ve herkesi ülkeye ve bayrağa bağlamak için kendi halklarıyla iletişim kurmanın her gün güçlenen aygıtından yani okullardan öncelikli olarak yararlanmaktadır³²⁷.

Çocuğun hissi dünyası ile birlikte anlam dünyasını inşa eden parçaların sıkılıkla dile getirdikleri kavramlar ise, militarizm, vatan sevgisi, köy ve köylük düşüncesi, milliyetçilik ve kahramanlık duygularını barındıran milli marşlar gibi kavamlardır. Özetlersek, müzik ders kitaplarında Büyük Batı Bestecileri kavramıyla tanımlanan bestecilerin notaları üzerine ya basit temalı sözler yazılmış, ya da modernleşmenin ve milliyetçiliğin elele tutuştuğu, milli duyguların özellikle vatan, millet, yurt, asker gibi kavram üzerinden işlendiği parçalar yer almıştır. Milli duyguları yaratmak için mi yazıldığı veya var olan milli duyguların bu parçalara aktarıldığı net bir ayrımlar olarak ortaya konulamamakla birlikte, yaratılan milli kimliğin analizi için parçaların değerlendirilmesini gerekli bulmaktayız.

3.2.3.1 Marşlar ve Bestecileri

Milliyetçiliğin sloganlar, fikirler, semboller ve seremoniler aracılığıyla milli hissiyatı, muhayyel bir nüfusun geniş kesimlerinin kitlesel duygularıyla bağlantılılığındırı ve böylece halk arasında daha umumi özlem ve duyguları birbirine bağlayarak kuşattığı³²⁸ anımsandığında, marşların bu yaratılan bütünlük duygusu içindeki rolü daha net anlaşılır olabilir. Aynı kültürel kimliğe sahip, aynı somut toprağa bağlı, aynı geçmiş deneyimleri ve aynı gelecek projelerine sahip olan insanların, kendilerini birleştiren şeylerin vurgulandığı ortamlara ihtiyaç duyuklarını belirten Guibernau, bireyin bu yolla kendini unutup, bir gruba bağlı olmanın duygusunu ön plana çıkarttığını ifade eder³²⁹. Bir gruba ait olmanın yarattığı duyguların başında yer alan aidiyet, gurur, sahiplenme ve sahiplenilme anlayışlarıyla bireyler, kendilerini aktif bir parçası olarak hissettikleri ‘ulus’ ile özdeşleşerek bir duyu yoğunluğu içine girerler. Bize göre bu, duygusal yoğunluğun verildiği araçlarla mevcut olan geçmiş meşrulaştırırken, geleceğe verilen anlamsal kodlamanın kolektifleştirilmesine hizmet emektedir. Böylece “aynı çığlığını atan, aynı kelimeleri telaffuz eden veya bir nesneye karşı aynı hareketleri yaparak kendilerini

³²⁷ Hobsbawm, **1780'den Günümüze Milletler**, 114–115.

³²⁸ Smith, **age**, 120–121.

³²⁹ Guibernau, **age**, 141.

birlik halinde hissetmeye başlayan toplumlarda”³³⁰ “ulus, ulusal, milliyet, ulus-devlet ve ulusal çıkar gibi terimler” bir araya gelerek daha bütünsel bir anlama hizmet eder³³¹.

Yaratılmalarında tarihsel olarak “modern milli devletin kurulma sürecinin, devletin kendine özgü bir milli kimliğe sahip olma ve bu yolda kimi özü farklılıkların ortaya çıkartma isteğinin” etkili olan marşlara, milliyetçilik tarafından yüklenen en kapsamlı rol ise; belirli bir mekan içerisinde heterojen halde olan kültürün homojen hale getirilmesi rolüdür. Marşların özellikle müzikal performanslarda, gösteri, tören ve seremonilerde, dinleyicileri üzerinde yarattığı motivasyon unsuru, marşları milliyetçilik unsuruyla bu denli sıkı bir ilişki içine sokmaktadır. “Bir kimlik projesi içinde, ulus devletin milli kimliği kurgulayışında ve/veya dönüştürmesinde rol alan marşlar, özellikle belli özü simgeleri” kullanırlar. Bu özü boyut ise, vatan, toprak, vatanseverlik, halk, yönetim ve devlet kavramlarını bünyesinde barındırmaktadır³³².

Milli kimliğin kurgulanışında önemli simgesel roller atfedilen ‘marş’ ve ‘marş benzeri parçaların’³³³ Cumhuriyet’in kimlik kurgusunda da sıklık kullanıldığını ifade etmeliyiz. Okullarda öğreten ve gerektiğinde kutlamalarda bir ağızdan söylemesi esas amacına sahip olan marşların, Cumhuriyet Dönemi’yle birlikte yaşanan sayısal artışı bu yorumu yapmamıza neden olmaktadır. Bu yorumu yapmamıza neden olan durum ise; ders kitaplarında marş adı altında verilen bu parçaların birçoğunun günümüze ulaşamadan kaybolmuş olmasıdır. Durumun Erken Cumhuriyet Dönemi

³³⁰ *age*, 142.

³³¹ Craig Calhoun, **Milliyetçilik**, çev. Bilgen Sütçüoğlu (İstanbul: İletişim Yayıncılıarı, 2007), 29-30.

³³² Kristina Kolb, “*Singing Nations*”: National Anthems as a Cultural Expression of the Formation, Reproduction and Promotion of National Identity in France and Germany (Germany: Grin Verlag, 2005), 3-4.

http://books.google.com/books?id=wd_nW26m2kAC&printsec=frontcover&dq=anthems&hl=tr&ei=ocnZTMziDdCWOrir-cJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB8Q6AEwADgU#v=onepage&q&f=false [02.11.2010]

³³³ ‘Marş benzeri parçalar’ ifadesi özellikle seçilmiştir, çünkü ‘anonim’ olarak ifade edileBILECEK olan marşlarla kimi parçaların-halk türküsü olarak ifade edilenlerin- birbirinden gerek işlevleri itibariyle, gerekse sahip oldukları duygusal içerik itibariyle birbirinden kesin çizgilerle ayrılmayacağını belirtmeliyiz. Fatih Tepebaşılı, “Kullanımlık Metin Türü Olarak Ulusal Marş Kavramı ve İşlevi”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s.17 (Bahar 2005): 383–393.

Tepebaşılı, Etem Ruhi Üngör’den yaptığı bir alıntıyla, Osmanlı devleti döneminden itibaren marşların toplum üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Tepebaşılı’nın ‘halk türküsü’ ile ‘marşlar’ arasındaki ayrimın net olarak ortaya konulamayacağına dair verdiği örnek şöyledir:

Yabancı uluslararası katıldığı bir törende, savaş gemilerimizdeki askerler geçit esnasında, ulusal marşlarımızın olmaması nedeniyle zor duruma düşerler. Her ulusun gemileri kendi ulusal marşlarının eşliğinde geçit yapmaktadır. Kendi gemilerimiz geçerken durumu kurtarmak isteyen Türk denizcileri, o meşhur Karadeniz Türküsü’nü söylemeye başlarlar. Daha başka örnekler için bkz. Üngör, *age*, 69 ve sonrası.

açısından değerlendirdiğimizde de kitaplarda yer alan birçok marşın resmi kutlama programlarında da yer almadıkları görülmektedir. Aşağıda yer verdiğimiz ‘Cumhuriyet’in Onuncu Yıl Kutlama Programı’ bu durumu gözler önüne seren bir örnek niteliğindedir³³⁴:

İstiklal Marşı
Cumhuriyet Marşı
Sarı zeybek
Sepetçi oğlu
Anten türküsü
Eğin türküsü
Cumhuriyetin Onuncu Yıl Marşı
İstiklal Marşı

Üretilen marş sayısı kadar, programlarda yer alamayan marş sayısının arttığı bu dönemde yaşanan bu durumun marşlara yüklenen özcü boyutla ilgisi olduğu düşüncesindeyiz. Okullarda öğretenilen ve daha sonraki süreçte özellikle kutlamalarda bir ağızdan söylemenesi esas olan marşların taşıması gerektiği düşünülen esaslarda ön planda tutulan bu özcü boyutu, 29 Ekim kutlamalarında okunacak eserlerde aranacak değerlerin ifade edilmesinde görmekteyiz³³⁵:

“Okunacak eserlerin tercih ve intihabında, Türk milletinin kanında ve yaradılışında asıl olan kahramanlık duygularının, hür kalma ve yaşama aşından doğan emsalsiz fedakârlıklarının, milli kurtuluş ve inkılap muvaffakiyetleri ile bizi inkılabla bağlayan ve bizi büyük yarına inandıran ülkü ve heyecanların ifade edilmiş olması esas tutulmuştur”.

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacığı gibi kutlama programında yer alabilecek marşların milliyetçilikle sarmalanmış ‘Türk’ özcü boyutuna sahip olması gerekmektedir. Bu durum resmi törenlerde ve kutlamalarda kullanılan marşların en temel özelliğinin bu özcü boyuta sahip olması ön koşulunu doğurmaktadır. Ancak belirtmemiz gereken bir diğer durum ise, her marşta bu özcü boyutun mutlaka, bir şekilde işlenmiş olmasıdır. Yani doğrudan olmasa bile, bu boyutun marşlara bir tür ilişirme yöntemiyle eklendiğini ifade etmeliyiz. Örneğin, “Gençler Marşı” olarak ders kitaplarında yer verilen marşın sözleri tamamen doğanın güzelliği üzerine kurulu bir anlama sahipken, araya sıkıştırılmış ‘Türklük’ kavramı, bu özcü boyutun hemen hemen her marşta esas amaç olduğunu gösterir niteliktedir. Parçanın sözleri aynen şöyledir³³⁶:

“Oh! Bu ne güzel hava, güneş vurmuş dağlara
Yürüyün, yürüyün orada var saf bir hava
Dereden tepeden atlayalım kuş gibi.

³³⁴ “Bayramda Ankara Radyosunun Programı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 28 Teşrinievvel 1933, 5.

³³⁵ “Bayram Hazırlıkları”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Teşrinievvel 1933, 6.

³³⁶ Bu parçanın 1934–1935 yılına ait ders kitabında “Genç Ordu” adıyla yer bulduğunu, 1935’ten itibaren adının “Gençler Marşı” olarak değiştirildiğini belirtmeliyiz.

Bizler geçerken herkes desin ne iyi *Türk*³³⁷ eli erişen yerler.
Herkes sizi severler”.

Türk olmanın gururunun yaşatıldığı bu parçanın benzerini “Sanat Marşı” adlı marşta da görmekteyiz. Sanat üzerine yazılmış bu marşta, vatanın yükseltilmesinin yolunun sanatla uğraşan nasırlı ellerin elinde olduğu ifade edilerek, vatan kavramı üzerinden özü boyut işlenmiştir³³⁸.

Parçanın bütünüyle olan ilişkisi içinde çok doğal durmadığını söyleyebileceğimiz bu vurguların kimi parçalarda ana düşünce rolünde olduğunu belirtmeliyiz. Doğrudan bir anlatımla ‘Türklük, vatan, atanseverlik, yiğitlik, hürriyet, vb’ kavramların işlendiği marşlar olarak karşımıza çıkan “İdmancılar Marşı”,³³⁹nda yiğitlik olgusu; “Karadeniz” Marşı,³⁴⁰nda, biz ve düşman arasındaki ayrılmaz üzerinden bayrak uğrunda verilen mücadelenin aktarımı; “Askerler Marşı” ile Türk askerinin yiğitliği, doğrudan bir aktarımla ders kitaplarında yer almaktadır. İçeriksel olarak birbiriyle ilintili ama farklı kavramlara vurgu yapan bu marşların en temel özelliğinin Batı müzik tekniği ile yazılmış olması ve en az iki sesli olarak söylemenesidir. Çoksesli olarak söylenmeleri yoluyla modernleşmeye, Türk kavramına yaptığı doğrudan veya dolaylı göndermeyle milliyetçilik olgusunu besleyen marşların ortaya çıkartılmasında izlenilen bir diğer yöntem ise, ya Batı müziği örneği bestelerinin doğrudan alınması, ya da Batı bestecilerinin besteleri üzerine sözler yazılarak yeni marşların oluşturulması yöntemidir. Örneğin “Dağ Başını Duman Almış” adıyla da anılan “İzciler Marşı”nın³⁴¹ bestecisine yer verilmezken, doğrudan İsviçre’den alındığının

³³⁷ Vurgu bize ait.

³³⁸ Hulusi Öktem, “Sanat Marşı”, **Okullarda Müzik** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1939), 107.
Örsün üstünde kıvılcım ki zekâ lemasıdır.

Onu almında taşır sanat için her çalışan işleyen fikrimizin elde nasır damgasıdır.
Yükselir böyle nasır bağlamış ellerle vatan.

Şenlenir böyle kıvılcımlı olanlarla cihan.

³³⁹ Parçanın sözleri “Militarizm ve Vatan Sevgisi” adlı alt başlıkta değerlendirildiği için, bu bölümde sözler tekrar verilmemektedir.

³⁴⁰ Öktem, “Başaklar İçinde”, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 165. Sözleri şöyledir:

Karadeniz, Karadeniz gelen düşmen değil, biziz.
Yarım asır beklediğin Barbaros'un hafidiyiz.
Onun sana selam var, diyor düşmanın ne canı var.
Kovsun onu sularından, orada Türk sancağı var.
Selam sana şanlı sancak
Şerefimiz sensin ancak
Senin sayende bu millet
Ölmeyecek yaşayacak
Sel gibi kanlar akacak
O kanlar düşmanı boğacak
Bu millet namus uğrunda
Ölecek ve yaşayacak

³⁴¹ Öktem, “Dağ Başını Duman Almış”, **Okullarda Müzik**, 1936, 131.

belirtilmesi yeterli görülmüştür. Bestecisinin adını vermeye gerek duyulmamış olan bir diğer parça olarak karşımıza Almanya'dan alınmış olan “Liseliler Marşı”³⁴² çıkmaktadır. Daha çok Batı müziğinin doğrudan ders kitabında örneklenmesi amacıyla, ders kitaplarında yer verildiğini düşündüğümüz bu parçaların abartılı bir anlatıma sahip olduğunu ifade etmeliyiz. İzciler Marşı ile daha çok doğa güzellemesi yapılrken, Liseler Marşı ise, lise öğrencilerinin abartılı bir anlatımını gerçekleştirmektedir.

Batı bestecilerinin eserlerinin üzerine sözlerin yazılmasıyla geliştirilen diğer marşlara geldiğimizde ise özellikle Bach, Bizet, Verdi, Weber gibi Batılı bestecilerin bestelerinin kullanıldığı görülmektedir. “Mektepliler Marşı”³⁴³ J.S Bahc'in bestesi üzerine yazılan sözlerden, “Askerler Marşı”³⁴⁴, Bizet'in bestesi üzerine yazılan sözlerden oluşmaktadır. Verdi'nin “Aida” adlı operasının üzerine sözler yazılması koşuluyla yaratılan “Zafer Sonu”³⁴⁵ adlı marş ile birlikte Weber'in “Der Freischütz” Operası'ndan aktarılan “Avcılar Marşı”³⁴⁶ basit formda ve marş temposunda yazılmış, iki sesli parçalardır. Çalgıya yönelik olarak düzenlenmiş olan bu parçaların marş olarak ifade edilişleri yukarıda ifade etmeye çalıştığımız nitelik unsuruna gönderme yapar niteliktedir.

Özetlersek, müzik ders kitaplarında yer alan marşlar farklı yöntemler sonucu ortaya çıkışalar da taşıdıkları ve aktarmayı amaçladığı duygusal teklik gösterir: vatanına ve milletine bağlı vatandaşların ortak bir duygusal etrafında birleşmesi. Bu birleşme bazen

İzciler Marşı olarak ifade edilen marşın sözlerinin çok bilindik olması nedeniyle sözlerine yer verilmemiştir.

³⁴² Öktem, “Liseler Marşı”, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 137. Sözleri şöyledir:

Gözümüzde parıldar vatan ışığı, küçük büyük hepimiz ilmin aşağı.

Coşkun kalple titretiriz arşı, ufkı çınlatır liseler marşı.

Bu yurdu cehaletten kurtaracağız.

Kafanın zulmetine nur sarıcıyız coşkun kalple titretiriz arşı

Ufkı çınlatır: liseler marşı

³⁴³ “Mektepliler Marşı”, **age**, 161. Öktem, “Okullar Marşı”, **Okullarda Müzik**, 1936, 159.

Sert adımlar atalım inletemim şu toprağı.

Sert adımların sesi titretsın karşı dağı.

Kol sallayarak yürüyelim, şarkı söyleyerek haydi gidelim.

Alkılaşın herkes bizleri, haydi arkadaşlar ileri.

Gür sesimiz yükseldi, şarkımız tutu aştı.

Çınlıyor dört bir yanda mektepliler marşı.

³⁴⁴ Öktem, “Askerler”, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 162.

Yoldan geçen tunç yüzlü askerler, nasıl sert adımlarla, sarsıyor yeri.

Görenler bunlara bir aslan der. Nasıl parlıyor ateş gözleri.

O çelikten alınlarında Güneş'in çizdiği kahraman izler var.

Parlak süngüler yanlarında marş söyleyerekten geçiyorlar.

³⁴⁵ Öktem, “Zafer Sonu”, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 187.

³⁴⁶ “Avcılar”, **age**, 197.

bayrak üzerinden, bazen vatan, bazen ordu, bazen de ortak düşman kavramları üzerinde gerçekleşmektedir. Duygu birliğinin unsurlarından biri olarak değerlendirdiğimiz militarizm, bir sonraki başlığımızın içeriğini belirlemektedir.

3.2.3.2 Militarizm Ve Vatan Sevgisi

Charles Tilly, Avrupalı devletler üzerinde yaptığı değerlendirmesinde, özellikle ulus devletlerin geçmişlerine dönüp baktığımızda hem modern ulus devletin, hem de bu devletlerin ekonomilerin kurulmasında savaşların büyük payı olduğunu belirtir. Hatta ona göre modern ulus devletlerin kuruluşları savaşlar sonucunda olmuş ve bu nedenle savaşlara birbirinden farklı ama ilintili birçok sembolik anlam yüklenmiştir³⁴⁷. Tilly'in savaşlara yüklediği anlamın benzerini George Mosse'de de görmekteyiz. Özellikle semboller üzerinden yaptığı tanımlamalarda Mosse, sembollerin işlevlerinin sadece siyasal arenada etkin olmadığını, "siyasal arenada siyasal organizasyonların, yapıların gelişmeleri ve beslenmeleri için önemli bir işlev sahip olan bu sembollerin, kültürel kreasyonların alanını da şekillendirdiğini" ifade eder. Kültürel alanın belirlenmesinde önem verilen semboller; festivaller, mitler, anıtlar, şiir, tiyatro ve müzik olarak belirleyen Mosse'ye göre bu kültürel formlar üzerinden yürütülen asıl amaç ise, milliyetçi ve sadık vatandaşlar yaratmaktadır³⁴⁸. Bu tanım ile ordu sadece devletin vatandaş yaratma projesinin önemli bir ayağı olarak kalmayıp, vatandaş yetiştirilmesinde önemli bir paya sahip olan eğitim ile de ilişkili hale gelmektedir³⁴⁹. Cumhuriyet tarihi açısından durumu değerlendirdiğimizde ise bu ilişkinin ve veya etkileşimin en net örneği olarak karşımıza Köy Eğitmeni Projesi çıkmaktadır. 1936'dan itibaren uygulanmaya başlayan bu proje kapsamında askerliğini çavuş veya onbaşı olarak yapmış olan gençlerin Köy Eğitmenliği Kursu adı verilen bir oryantasyon çalışmasına tabi tutularak, kendi köylerinde öğretmen olarak görevlendirilmeleriyle karşılaşmaktayız³⁵⁰.

³⁴⁷ Charles Tilly, "War Making and State Making as Organized Crime", **Bringing the State Back in**, edi. Peter B. Evans, Dietrich Rueschemeyer, Theda Skocpol (Australia: Cambridge University Press, 1985), 169–192.

http://books.google.com/books?id=sYgTwHQbNAAC&pg=PA169&dq=state+making+charles+tilly&hl=tr&ei=EWa8TI2nDYvusgaFn53hBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCMQ6AEwAA#v=onepage&q=state%20making%20charles%20tilly&f=false [18.10.2010].

³⁴⁸ Seymour Drescher, David Sabean, Allan Sharlin, "Introduction: George Mosse and Political Symbolism", **Political Symbolism in Modern Europe**, ed. Seymour Drescher, David Sabean, Allan Sharlin (America: The State University Press, 1982), 3.

³⁴⁹ İsmail Kaplan, **Türkiye'de Milli eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi** (İstanbul: İletişim Yayımları, 1999), 115.

³⁵⁰ Fay Kirby, **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, 2.bs, haz. Engin Tonguç (Ankara: Güldiken Yayıncıları, 2000), 45.

Altınay ve Bora³⁵¹ birlikte kaleme aldıkları makalelerinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile ordu ve militarizm kavramlarının ilişkisini değerlendirdip, yukarıda Tilly ve Mosse'nin ifade ettiği görüşün benzerini -ulus devletlerin kuruluş aşamalarında ordu ve militarizm kavramlarının çok etkin bir role sahip oldukları görüşünü-Türkiye üzerinde değerlendirmektedeler. Ordu ve militarizm kavramlarının Cumhuriyet öncesi dönemlerde de milliyetçilik içinde önemli bir yere sahip olduğunu ifade eden Altınay ve Bora, Cumhuriyet'le birlikte bu simgesel rolün daha merkezi bir konuma yerleştirildiğini söylemektedir. Cumhuriyet'le birlikte Türk milliyetçiliğinin temelinde daha etkili bir yer sahibi olan "Ordu-millet miti", birbiriyle ilintili iki perspektif altında değerlendirilmelidir. Bu perspektiflerden biri, Türklerin tarihsel olarak en belirleyici olan özelliğinin iyi asker olmaları ve kendilerini ordu ile özdeşleştirmeleri iken, diğer perspektif; "milliyetçiliğin lekelenmişliğine karşı modern-Batılı bir milli kimliğin dayanağı olarak gösterilmesidir. Bu görüş açısından ordu, doğru milliyetçiliğin referansı olarak önemsenmektedir"³⁵². Bu anlayışı 1930'lara damgasını vuran Türk Tarih Tezi ile birlikte düşündüğümüzde, milliyetçiliğin dayanağı olarak gösterilen ordu ve militarizm kavramlarının geçmiş üzerine kurulan yarının bugünkü anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir. Bu anlamlandırmmanın bu sembol ve mitler üzerinden kurgulanmasının en temel nedeni ise; kitleler üzerinde 'sihirli' bir etki yaratarak, hayali bir düşünceyi gerçeklik boyutuna aktarıp, kitlelerin toplumsallaşması ve halkın bu hayale inanmasını³⁵³ sağlamak olduğu düşünüldüğünde, milli kimliğin ordu ve militarizm üzerinden kurgulanan kısmını daha anlaşıılır olacaktır.

Milli kimliği şanlı bir geçmişin yaratıcısı olarak görülen ordu ve militarizm kavramları üzerinden kurgulamanın toplumların formasyonu için yeterli görülmeyeceğini belirtmeliyiz. Yeni bir 'disiplin' anlayışıyla aynı dili konuşan, aynı marşları söyleyen, aynı itaatkâr bedenlere ve düşüncelere sahip olma gerekliliğiyle hareket eden milliyetçi düşünce, terbiye sistemini de işletecek, "vatandaş eğitimi, ulus devlet, militarizasyon, uluslararası ve modernleşme gibi kurum ve süreçleri" elele tutuşturarak yürütecektir. Cumhuriyet'le birlikte orduya eğitim misyonunun, eğitime militarist misyonun eklendiğini ifade eden Altınay ve Bora, bu ilişkinin boyutunu

Kirby, bu kursların zamanla kurumsallaşıp, okula dönüştüğünden söz eder. Bu uygulama 1940 tarihinde kurulan Köy Enstitüleri uygulamasına kadar devam etmiştir. Bkz. Kirby, *age*, 52.

³⁵¹ Ayşe Gül Altınay, Tanıl Bora, "Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik", *Milliyetçilik*, 141–154.

³⁵² *age*, 141.

³⁵³ Seymour Drescher, David Sabean, Allan Sharlin, *agm*, 4.

açıklamaktadır. Bir taraftan ‘vatanın’, diğer taraftan ‘rejimin’ koruyuculuğunu yapacak olan bu anlayışın ders kitaplarında sıkılıkla yer bulması şaşırtıcı değildir³⁵⁴. Hatta “ordu, hiçbir mektep ve müessesesyle irfan konusunda mukayese edilemeyecek kadar bir terbiyetgah” olarak görülecektir³⁵⁵. Bir taraftan modern silahların kullanılmasını kolaylaştıran ordu, diğer taraftan milli eğitim için faaliyetlerde bulunan en az Halkevleri kadar eğitim alanında aktif bir konuma sahip müesseses olarak tanımlanacaktır³⁵⁶. Bir taraftan güvenliğin sağlanması diğer taraftan milli birliğin sağlanması faaliyetinde aktif bir konuma sahip olan ordunun iç ilişkilerde bu kadar aktif bir konuma yerleştirilmesi beklenen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ulus devletlerin kuruluşlarında savaşlara yüklenen simgesel anlamın altını çizmiştir. Altınay ve Bora, Türkiye için bu savaşın Sakarya Savaşı yani Milli Mücadele olduğunu belirtmektedir³⁵⁷. Milletin ve devletin kuruluşunda büyük açılar ve fedakârlıklara sahne olan bu savaşın belleklerde sürekliliğinin sağlanması ve çocukların coşkun milli duygunun kulaklıdan kalplerine intikal ettirilmesi yolunda seçilen parçalar manidardır. Savaşın yaşadığı dönemde daha doğmamış bile olan çocuklara müzik derslerinde kahramanlık ve yiğitlik örneği olarak gösterilip, ezberletilen parçalar özellikle ‘şehitlik’ ve ‘şehit oğlu’ kavramı üzerinden şekillenmiştir. Milli kimliğin ‘kayıbedilenler’ üzerinden kurgulanmış olması değerlendirmemiz gereken iki perspektifi doğurmaktadır. Bir taraftan çocuklara vatan toprağı için büyük mücadele verenlerinbabaları olduğu düşüncesini aşılama çocukların vatan toprağının yeni savunucuları olarak yetiştirme amacına hizmet ederken, diğer taraftan özellikle ‘şehit oğlu’ kavramı üzerinden şekillendirilen milli bilinç, kadın ve erkek vatandaşlar arasında devlet eliyle yaratılan bir farkı örtük olarak işaret etmektedir³⁵⁸. “Tarih sevsin başını, Rüzgâr silsin yașını, *Babanla kardeşini* Sakarya ufkuna sor, Oğlusun bir askerin, Ağlama derin derin, Başak tutan ellerin, Bir gün al bayrak tutar” sözleri, asker oğlu olmanın yükseliklerini aşılama

³⁵⁴ Altınay, Bora, **agm**, 141.

³⁵⁵ S, “Cumhuriyet’in Ordusu”, **Ülkü**, s.4 (Mayıs 1933): 260–263.

³⁵⁶ Fuat Baymur, “Halk Eğitimi Davamız”, **Ülkü**, c.5 s. 51 (Ekim 1943): 18-21.

³⁵⁷ Altınay, Bora, **agm**, 140.

³⁵⁸ Kadın-erkek arasında devlet eliyle yapılan bu farklılaştırmada erkeklik-devlet-askerlik arasında bir bağ kurulurken, “en kutsal vazife” olarak görülen askerlik rolüyle erkeklerle birinci sınıf vatandaş rolü bahsedilmiş olur. Kadının bu kurguda konumunu güçlendiren rol ise, asker annesi rolü ve asker kadın rolü olmaktadır. Bkz. Lorraine Bayard deVolo, **Mothers of Heroes and Martyrs: Gender Identity Politics in Nicaragua: 1979–1999** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001). Susan Zeiger, “She Didn’t Raise Her Boy To Be A Slacker: Motherhood, Conscription, And The Culture Of The First World War”, **Feminist Studies** 22 (1996): 7–39.

konusunda çocukların yaratılmak istenen bilincin içeriğini ortaya koymaktadır³⁵⁹. Bir taraftan milli mücadele içerisinde büyük kayıplar verildiği gerçeğini çocuklara aşılıyor olan dönem müzik parçaları, diğer taraftan bu kayıplar üzerinden Türk askerinin gücünün ve iradesinin yükseltilmesi alt okumasını çocukların zihinlerine yerleştirmektedir. Çelişik gibi duran bu iki anlayış, dönemin ideolojik yapısını belirleyen Türk Tarih Tezi hatırlanarak yorumlandığında bu çelişkilerin ortak bir amaç için ortadan kaldırıldığını söyleyebiliriz.

1930'larda geliştirilen Türk Tarsi'yle birlikte ordu, 'gereklik' askerlik ise 'vazife' olmaktan çıkartılıp, Türk milletinin kültürel ve ırkı özellikleri arasında ayrıcalıklı bir konum kazanacaktır. Buradaki kayma vatandaşlığa dayalı milliyetçilik kurgusundan etnisist milliyetçilik kurgusuna geçiş y�认ttigi gibi aynı zamanda ordu-millet mitinin Türk milliyetçiliğine has kurgusunu da ortaya koyar. Bu kurguya göre askerlik, savunmanın, ordunun veya genel anlamda devlet örgütlenmesinin değil, kültürün bir uzantısıdır; savaşçılık Türk ırkının değişmez bir özelliği, Türk kültürünün gururla taşınan bir vasfidir: "Her Türk asker doğar"³⁶⁰. Savaşçılık özelliğinin ve yeteneğinin yükseltildiği parçalardan *İdmancılar Marşı* adlı parçanın sözleri aynen şöyledir³⁶¹:

"Biz idmancı genç Türkleriz
Dünya bilir, merdiz, eriz
Çarşımayı çok severiz, biz idmancı genç Türkleriz
Gençlik, dinçlik, kuvvet bizde
Fedakarlık, gayret bizde, çevikliği seyret bizde.
Biz idmancı genç Türkleriz.
Neşe verir idman bize,
Milli duyguya iman bize
Gören diyor aslan bize
Biz idmancı genç Türkleriz.
Çeliktendir hep bu kollar
Kaleleri söküp atar
Dağ deviren gücümüz var
Biz idmancı Türk gençleriz".

Türk'ün şanlı geçmişini tarihsel bir olgu olarak gelecek kuşaklarda da yaratma arzusu içeren bu marşlarda rastlanan bir diğer olgu da savaşın ve askerliğin idealize edilmesidir. Ordunun lüzumu üzerinde duran bu parçalar, milli bir ordunun

³⁵⁹ Öktem, "Başaklar İçinde", **Mekteplerde Musiki**, 1934, 101.

³⁶⁰ Altınay, Bora, **agm**, 143.

³⁶¹ Öktem, "İdmancılar Marşı", **Mekteplerde Musiki**, 1934, 118.

gerekliliği üzerinden vatandaşlarını bu göreve çağrılığında hazır hale getirmeyi amaçlamaktadır³⁶².

“Ben bir Türk çocuğuyum,
Şimdi küçüktür çağım.
Anne büyüdüğüm gün ben asker olacağım.
Çelik gibi, tunç gibi benim elim ayağım.
Bir elimde bayrağım, bir elimde tüfegim.
Orduya hazırlandım, yurda siper olacak göğsüm yarın savaşta.
Taburum yürüyorken, gideceğim en başta.
Bayrağın gölgesinde yürüyorken ileri,
herkes bana diyecek ne şanlı Türk askeri.
Kimse beni tutamaz, dönmem sözümden geri.
Anne büyüdüğüm gün ben asker olacağım!”

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, askerlik vazifesine çağrılığında bu milli kabul edilen görevi bir vatandaşlık sorumluluğu olarak görecek ve vatan için canını seve seve teslim edecek bireyler yaratmayı amaçlayan dönemin milliyetçilik anlayışı, bireylerden soyutlayıp milletin sadık bir üyesi haline getirilen vatandaş idealine ulaşma yolundadır. Milletin bir parçası olduğunda anlam kazanacak olan bireyin kimliğinin inşa edilmesinde ve kimliklendirilmesinde bayrağa yapılan vurgu, bu süreçte tüm simgesel öğelerin aynı amaç etrafında kullanıldığını ifadelendirir.

“Küçük vatandaşlar” olarak ifade edilen öğrencilerin ordu ve militarizm kavramlarıyla olan ilişkilendirilişleri ve ordunun gerekiğinde üyeleri olabilecekleri önermesi sadece doğrudan ifade edilen parçalarla değil, dolaylı anlatımlarla da kitaplarda yer almaktadır. Bu ilişkinin öğrenci-asker özdeşleştirilmesi altında yapıldığını ifade etmeliyiz. Bu özdeşleştirmenin boyutlarını daha iyi kavramak için, diğer bir özdeşleştirme ayağı olarak görülen öğretmenleri de unutmamak gerekir. Dönemin söylev ve demeçlerinde sık sık tekrarlanan, “öğretmenler, irfan(kültür) ordusunun mensuplarıdır”,³⁶³ ifadesi bu özdeşleştirmenin asker ordusuyla, kültür ordusunun benzeşme ve uyuşması noktasını ifade ettiğini belirtmeliyiz. Bir taraftan dönemin küçük vatandaşlarına gerekiğinde ordunun hazır üyeleri olacakları aşılanırken, diğer taraftan birinci ordunun-irfan ordusunun- kutsal görevi sayılan “ölen ve öldüren ordunun niçin öldürdügüünü” küçük vatandaşlara anlatılarak bir meşrulaştırma faaliyeti yerine getirilmiş olacaktır. Bu süreci değerlendirmek için seçtiğimiz Örneğin, J.S Bach’ın bestesi üzerine yazılmış olan ‘Mektepliler Marşı’nda asker rolüne büründürülen öğrencilerin yürüyüşlerinde dahi askerin gücünü gösteren

³⁶² Öktem, “Ben Asker Olacağım”, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 127.

³⁶³ “Kütahya Sultaniyesindeki Çay Ziyafetinde”, [25 Mart 1923], **C.B ve EĞ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri I** (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946), 16–17.

sert adımlara sahip olması gerekiği vurgulanmıştır: “Sert adımlar atalım inletemim şu toprağı. Sert adımların sesi titretsin karşı dağı. Kol sallayarak yürüyelim, şarkı söyleyerek haydi gidelim. Alışlasın herkes bizleri. Haydi, arkadaşlar ileri”³⁶⁴.

“Bin atlı akınlarda çocuk gibi şendik.
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik.
Ak tolgalı Beylerbeyi haykırdı ilerle.
Bir yaz günü geçtik Tuna’dan kafilerle.
Şimşek gibi bir semte atıldı, yedi koldan şimşek gibi.
Türk atlarının geçtiği yoldan, bir gün doludizgin boşalan atlارımızla,
Birden yedi katlı arşa kanatlandıktı,
O hızla cennete bugün gülleri açmış görünür de hala o kızıl hatırı titrer gözümüzde”.
Bin atlı akınlarda çocukların gibi şendik,
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik.”³⁶⁵

Yahya Kemal Beyatlı’ya ait olan, yukarıda yer verdiğimiz ‘Akıncılar’ adlı marşta da görülebileceği gibi, dönemin müzik parçaları bir taraftan çocukların askerleştirirken, diğer taraftan askerlerin çocuklaştırılması yoluyla yapılan savaşların yükseltilmesini amaçlamaktadır. Yukarıda yer verdiğimiz parçayı çalışma için önemli kılan durum yukarıda söz ettiğimiz özdeşleştirmenin türüne örnek olması yanında bir diğer durum ise, Yahya Kemal tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Parçalar kadar, parçaların yazar ve bestecilerinin de önemli olduğunu ifade etmeliyiz. ‘Gelenek ve otantiklik’ hakkında, modern bir görüşle oluşturulan bir tahayyilden ve yeniden oluşturmadan söz edildiğinde ilk akla gelen ismin Yahya Kemal olduğunu ifade Tanıl Bora,³⁶⁶ Yahya Kemal’ın modernleşme ile geleneği muhafaza etme anlayışında, medeniyet-kültür ayrimı üzerine kurulan aritmetik bir sentez anlayışının olmadığını ifade eder. Yahya Kemal’de geleneği muhafaza etmenin yolunun, onu saklamaktan veya aynen tutmaktan değil; “Garp metoduyla Şarkı yeniden kurmak”tan, geleneğin tözünü modern zamanlarda yeniden üretmekten geçtiğini ifade eder³⁶⁷. Garp tekniğiyle işlenmiş bir şarkın modernleşmede gerekliliğini savunan Yahya Kemal’ın Akıncılar adlı şiiri, vatan ve millet için savaşanların yerinin cennet olduğu önermesiyle İslami değerlere atıfta bulunur niteliktedir. Diğer taraftan Osmanlı savaş düzene ait olan ‘akıncılar’ kavramının parça içerisinde yer alması, Osmanlı’nın eksikliği üzerine kurgulanan Cumhuriyet’in Osmanlı reddiyesinin bir taraftan bertaraf edilmesine örnektir. Bu durumun milli bir kimlik yaratma sürecinde, Osmanlı kimliğinin reddedilirken diğer taraftan önemli olay, olgu ve kişilerin Osmanlı’dan ayrı olarak

³⁶⁴ Oktem, “İdmancılar Marşı”, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 161.

³⁶⁵ “İdmancılar Marşı”, **age**, 164.

³⁶⁶ Tanıl Bora, “Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri”, **Toplum ve Bilim**, s. 74 (Güz 1997): 6–31.

³⁶⁷ **agm**, 23.

kişileştirilmesi ve bu yolla yüce Türk tarihine göndermeler yapılarak, Türklerin şanlı bir geçmişe sahip olduğunun ispatlanması çabası olarak yorumlanmalıdır. “Karadeniz, Karadeniz gelen düşman değil, biziz. Yarım asır beklediğin Barbaros’un hafidiyiz. Onun sana selamı var, diyor ne düşman var? Kovsun onu sularından orada Türk sancağı var. Selam sana şanlı sancak. Şerefimiz sensin ancak, senin sayende bu millet, ölmeyecek yaşayacak. Seller gibi kanlar akacak, bu kanlar düşmanı boğacak, bu millet namus uğrunda ölecek ve yaşayacak”³⁶⁸ sözlerinden de anlaşılacağı gibi Osmanlı döneminin en önemli denizcilerinden olan Barbaros’un torunları olarak kişilik kazandırılan genç nüfus, şanlı geçmişe sahip çıkmaya çağrılmaktadır.

3.2.3.3 Köy Ve Köycülük Teması

Cumhuriyet Dönemi öncesi siyasal yapı içerisinde de yer alan ‘köyü düşünce’³⁶⁹ Cumhuriyetin kuruluşundan 1930'a kadar geçen süre içerisinde ‘köylünün milletin asıl efendisi’ olduğu söyleminin ötesine geçmemiştir³⁷⁰. 1930'larda birlikte bu sürecin hız kazanmasında hem siyasal iktidarın katılım tabanını arttırma arzusunun, hem de sırasıyla kurulan Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi genelde halkçı özelde ise köyü söylem üzerine kurulan kurum ve kuruluşların önemli payları olduğunu belirtmeliyiz. Çalışmada müzik eğitimini örgün ve genel eğitim kavramları üzerinden incelememizin esas nedeni de bu noktada yatomaktadır. Genel müzik eğitiminde önemli yerlere sahip olduğunu düşündüğümüz kurumların yanı sıra çalışmanın örgün eğitim kısmını oluşturan okullarda okutulan ders kitaplarını bu temayı nasıl inceledikleri önemli bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Maarif Vekâleti'nin köylerde eğitimi iyileştirmeye yönelik çabalarının da arttığı bu dönemde, köy ve köy hayatının yüceltilliğini, ütopik ve gerçek dışı olarak yorumlayabileceğimiz kadar özendirici bir resim ortaya koyulduğunu söyleyebiliriz. Özellikle müzik dersinin köy okullarında 1926, 1936 ve 1939 yılı yapılan yeni düzenlemelerde bağımsız bir ders olarak yer almayıp, diğer derslerin içerisinde ve konunun gerektirdiği kadar yer verilmiş olması düşünüldüğünde bu ütopikliğin anlamı somutlaşmış olur. Özellikle Hayat Bilgisi ve Yurt Bilgisi gibi derslerde işlenen ‘Cumhuriyet’, ‘milli günler’, ‘yeni rejimin ilkeleri’, ‘vatan’³⁷¹ gibi

³⁶⁸ Öktem, “İdmancılar Marşı”, **age**, 165.

³⁶⁹ Bu ifade Asım Karaömerlioğlu'ndan alınmıştır.

³⁷⁰ Asım Karaömerlioğlu, “Türkiye'de Köycültük”, **Kemalizm**, 5.bs, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 285.

³⁷¹ Bkz. **Köy Mektepleri Müfredat Programı**, 1931, 94–143.

temalardan sonra temalara uygun müzik parçalarının okutulması müfredatlarda uygun görülmüş olsa da, bu temaların ardından söylemesi uygun görülen parçaların belirlenmemiş olması; parça seçiminin köy öğretmeninin şarkı dağarcığına ve inisiyatife bırakıldığını göstermektedir. Yani bir taraftan köy ve köycülük temaları ders kitaplarında sık sık yer bulurken, pratikte köy okulları bu temanın pasif katılımcıları rolünden öte bir öneme sahip olmamaktadır.

Sadece şehir okullarında okutulduğu gerçeğinin hiçbir müfredat ya da düzenlemede açıkça dile getirilmediği müzik ders kitaplarının köye özendirme çabasının, şehir ve köy arasında bir yaklaştırma politikasından öte bir anlama sahip olduğunu söylemeliyiz. Özellikle Tarih Tezi ile görünür kılınan ‘Anadolu’nun Türk kimliğinin bozulmamışlığını simgelemesi görüşü gerek seçilen parça adlarında, gerekse parçalarda kullanılan köylü kadını simgesiyle kitaplarda yerini almaktadır. Gerek “Sen ne güzel bulursun, gezsen Anadolu’yu, Dertlerden kurtulursun gezsen Anadolu’yu³⁷² sözleriyle, gerekse “Ilgaz, Anadolu’nun sen yüce bir dağısın, Baharda yeryüzünde, o cennetin bağısın”³⁷³ sözleriyle dile getirilen bu güzellikle, halkçı söylemin bir uzantısı sayılan köycülük temasının sayfalarında yerini bulması olarak yorumlanabilir. Anadolu kavramı üzerinden yapılan bu güzelliklerin ‘yurt’ kavramıyla özdeşleştirilmiş olması ise milliyetçiliğin müzik parçalarına işlenmiş olmasının tezahürüdür. Örneğin “El gibi dolaşma Anadolu’nda, Arkadaş yurdunu içinden tanı...”³⁷⁴ Sözleriyle Anadolu’ya verilen esas yurt olma özelliği bir kez daha ifadelendirilmiş olmaktadır.

Köy ve köycülük temalarının müzik parçaları yoluyla aktarımında değerlendirilmesi gereken bir diğer durumun da, günlük yaşama dair parçalardır. Okullarda öğretilecek parçaların neler olduğu belirlenirken, bir kısmının “iş hayatına ait parçalar (tarlada çalışanlar, tohumcular, hasatçılar, satıcılar, vb)” olduğunu ifade etmiştir³⁷⁵. Ancak alıntıdan da anlaşılmacı gibi, işlenen günlük aktivitelerin köye yönelik aktiviteler olduğunu belirtmeliyiz. Tarla, çiftçi, bugday, orak, başak kavramlarıyla tasnif edilen köy yaşamının güzelliği doğa olayları ile perçinlenmektedir. Örneğin, köylünün mutluluğunun tarlasıyla uğraşması olduğunu aktaran, aynı zamanda dönemin Ankara

³⁷² Öktem, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 33.

³⁷³ Öktem, **Okullarda Müzik**, 1939, 119.

³⁷⁴ Öktem, **Mekteplerde Musiki**, 1934, 61.

³⁷⁵ Bkz. **İlkokul Programı**, 1936, 216.

milletvekili olan Aka Gündüz tarafından sözleri yazılan “Orağa Giderken” adlı parçanın sözleri şöyledir³⁷⁶:

“Gökyüzünde kızıl bir ışık yandı.
Alnının ağı da akşamki keder
Sabah erişince eriyip gider,
Dumanlı yamaçlar nura boyandı.
Çiçekler açıldı, kuşlar uyandı.
Toprak çalışamı bahtiyar eder
Yürü çiftçi tarlan seni gözlüyor
Şu çimli yollarda tutuş el ele.
Biriktir yol açan her bir emele.
As orağını da büklmez bele,
Yürü çiftçi tarlan seni gözlüyor”.

1930’lu yıllarda köy ve şehir yaşamı arasında keskin hatlarla çizilebilecek bir sınırın olmadığını kabul etsek de, sayısal olarak, tahsil çağında bulunan ve okula giden çocukların %81’inin şehirlerde, kalan % 19’un ancak köylerde bulunduğu³⁷⁷ gerçeğinden söz ettiğimizde, parçalarda işlenen köy yaşıntısı temasının rolü sorgulanmalıdır. Alın akıyla para kazanan çiftçinin tek mal varlığını görevini de buğday üstlenmiştir.

Özetle, 1930’lu yılların halkçı söyleminin köycülük üzerine şekillendiğini, ancak bunun söylemeden öte bir anlam ifade etmediğini belirtmeliyiz. Milletin ve milliyetçiliğin bozulmamış, saf halini idealize eden bu kesim, uygulamada yaşanan çelişki ve farklılıklardan dolayı da dönemin ihmali edilen kesimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu noktada, genel eğitim kurumları arasında önemli bir yeri olan Halkevleri kanalıyla bu eksikliğin ve çelişkinin giderilmeye çalışıldığını da ifade etmeliyiz. Ancak Halkevlerinin kuruluş tarihlerinden 1940’lara kadar yanı Halkodalarının açılmasına kadar çoğunlukla merkezlerde kuruldukları ve faaliyet gösterdikleri hatırlandığında, bu çelişki ve eksikliklerin uzun bir süre var olduğunu da söyleyebiliriz. Bu çelişkilerin ve köy-şehir arasındaki kültürel birliğin kurulması çalışmalarının genel eğitim başlığı altında değerlendirilmesi uygun görülmüşür ve bu nedenle bir sonraki başlığımız bu alanı analiz için kaleme alınmıştır.

3.3 Genel Müzik Eğitimi

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarının önemli bir ayağını oluşturduğunu düşündüğümüz genel eğitim kurumları olarak ifade ettiğimiz

³⁷⁶ Öktem, **age**, 135.

³⁷⁷ “Köy Okulları ve Enstitülerini Teşkilatlandırma Kanun Layihası ve Muvakkat Encümen Mazbatasının B.M Meclisinde Müzakeresi”, [3.6.1942], **Köy Okulları ve Enstitülerini Teşkilat Kanunu ve Müzakereleri** (Ankara: Maarif, 1946), 195.

Halkevlerinin ve Radyo'nun 1930'larda, inşa edilen milli kültürel kimliğe nasıl hizmet ettiğlerinin değerlendirilmesi, süreci çok daha geniş bir perspektifte ele almamızı mümkün kılacaktır. Bu nedenle bu başlık altında öncelikli olarak Halkevlerinin kuruluş amaçları değerlendirildikten sonra, milli kültürel kimliği nasıl tanımladıkları ve uygulamalarda bu tanımlamanın nasıl bir yansımaya sahip olduğu değerlendirilecektir. Bu bölümde değerlendirilecek bir diğer genel müzik eğitim kurumu ise Radyo olacaktır. Ancak Radyo'nun tam anlamıyla müzik eğitim kurumu misyonuna sahip hale gelmesi 1940'lı yıllarda mümkün olacaktır. Bu nedenle bu başlık altında Radyo'nun milli kültürel kimliğin tesisine katkısının değerlendirilmesinden çok, kurumsallaşma çabaları değerlendirilecektir.

3.3.1 Halkevlerinin Misyonu

Halkevleri kurulukları tarih olan 19 Şubat 1932'den, faaliyetlerini sürdürübeldikleri tarihe yani kapatışlarına kadarki süreçte dönemin adından sık söz ettiren kurumu olmasının yanında, günümüzde birçok tartışmanın ve/veya çalışmanın da sıkılıkla bahsettiği bir kurum olma özelliğine sahiptir. Rejimin konsolidasyon sürecini ifade eden 1930'lu yıllarda kurulan bu kurumun, milli kültürel kimliğin inşasında önemli bir paya sahip olması kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu nedenle bu başlık altında öncelikle Halkevlerinin kuruluş amaçları değerlendirilecektir. Bu değerlendirilişte göz önünde tutulacak soru ise, Türk Ocakları'nın yerini alan bu kurumun Türk Ocakları'ndan farklı olarak siyasal hayatı nasıl bir katkısının olduğunu. Bölüm içerisinde yer verilen diğer başlıklar ise, Halkevlerinin sahip olduğu misyonların hangi temeller üzerinden kurguladığı ve bu kurgunun pratikteki yansımalarının ne şekilde olduğunu.

3.3.1.1 Türk Ocaklarından Halkevlerine Geçiş Aşaması: Özgünlük İddiasının Tartışılması

Türkiye'nin yeni siyasi rejimi açısından son derece önemli yıllar olarak karşımıza çıkan 1930'lu yıllar, toplumsal seferberliğin ve sosyalizasyonun son süratle uygulamaya sokulmasına yardımcı olacak birçok yeni kuruma ve kuruluşu tanıklık etmişlardır. Formel okul sisteminin yanı sıra Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Halkevleri, Halkodaları gibi toplumu ideolojik bir temel üzerinde biçimlendirecek ve seferber edecek kuruluşlar da bu dönemde devreye

sokulacaktır³⁷⁸. Türk Tarih ve Dil Kurumları'nın Tarih ve Dil Tezleri konusunda nasıl bir misyon yüklenikleri çalışma içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın bu başlığı altında Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halkın eğitimi konusunda okullar kadar etkili bir diğer kurum olan Halkevleri değerlendirilecektir. Halkevlerini çalışma için önemli kılan neden ise sahip oldukları misyondur. Halkevlerinin sahip oldukları misyonlara geçmeden önce kuruluşlarıyla ilgili bilgilere yer vermenin gerekli olduğunu düşünmekteyiz.

Halkevleri, Türk Ocakları'nın 1931'de fesih kararı vermesinin ardından resmi olarak 19 Şubat 1932'de kurulmuştur. Halkevlerinin Cumhuriyet reformlarının hayatı geçirilmesinde ve kültürün millileştirilmesinde değişen koşullara ayak uyduramayan Türk Ocakları'nın devamı olarak kurulmasından ziyade, Halkevlerinin Türk Ocakları'nın yetersiz kalmasından ve daha iyi denetlenebilir yeni bir kurumsal yapının bu rolleri üstlenmesi gerektiği düşüncesinden doğduğu kabul edilir³⁷⁹. On dokuz yıl gibi uzun bir süre boyunca geniş çaplı bir kültürel kuruluş olarak faaliyet göstermiş olan Türk Ocakları'nın kapatılarak yerine on dokuz yıl faaliyette bulunacak Halkevleri gibi bir müessesenin açılmasının altında iki kurumun işlevleri arasında farklılığın değil, kurumların ideolojik yapı ve özelliklerinin önemli ve etkili olduğunu belirten Sefa Şimşek, bu durumu her iki kuruluşun da ortak amaca sahip olması gerekçesi ile açıklar. Ona göre bu iki kurumun da ortak ve en önemli amaçları Türk ulusunun ve halkın çağdaş Batı uygarlığı doğrultusunda sosyal, ekonomik ve kültürel bakımdan gelişmesini sağlamaktı. Her iki kurumun yararlandığı araçlar olarak yer alan kursların, eğlencelerin, yarışmaların, konferansların, ulusal günlerde yaptıkları kutlamaların, güzel sanatlar ve benzeri alanlardaki etkinliklerinin tek bir amacı vardı: "halkı eğiterek modernleştirmek"³⁸⁰. Her iki kurumunda aynı amaç doğrultusunda benzer araçlar kullanarak faaliyette bulundukları düşünüldüğünde, Ocak sayısının 250'e ulaştığı 1930 yılında neden kapatılma ihtiyacının duyulduğunun değerlendirilmesi dönemin kültür politikaları hakkında önemli

³⁷⁸ Şimşek, **age**, 1-2.

³⁷⁹ Halkevlerinin Türk Ocakları'nın kapatılması sonrası ortaya çıkan boşluğu kapatmak üzere kurulduğu belirten yazarlar arasında yer alan Füsün Üstel, Türk Ocakları'nın 1920'lerden itibaren kontrol edilmesi güç olan bir kurum olarak addedildiğinden ve daha iyi denetlenebilir bir "yeni" kurum olarak Halkevlerinin kurulduğundan söz eder. Bkz. Üstel, **İmparatorluktan Ulus Devlete Türk Milliyetçiliği**, 51. halkevlerinin yeni birer kurum olduğunu ifade eden bir diğer isim için Bkz. Arzu Öztürkmen, **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**, (İstanbul: İletişim Yayıncılığı, 1998), 71. Halkevlerinin Türk Ocakları'ndan tamamen bağımsız kurumlar olarak değerlendirilemeyeceğini ifade eden Fay Kirby ise, Halkevlerinin Köycülük Cemiyeti'nin bir devamı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Karşılaştırma için Bkz. Kirby, **age**, 70.

³⁸⁰ Şimşek, **age**, 28.

ipuçları verecektir. Bu durumu değerlendiren Şimşek, Türk Ocaklarının kapatılma nedenlerinin genel olarak 4 başlıkta sıralandığını belirtir. Bu nedenleri ise şu şekilde aktarır³⁸¹:

“1) Ocaklar büyük ölçüde İttihat ve Terakki Fırkası’nın yan kuruluşu niteliğinde oldukları için Cumhuriyet’in kurulmasından itibaren misyonlarını tüketmeye başlamışlardır. Yani Ocaklar yeni toplumsal ve siyasal rejime ayak uyduramamışlardır. 2) Ocaklar, Cumhuriyet hükümetine göre karşı-devrimci ve gerici bir tutum içine girmiştirlerdir. 3) Ocakların savunduğu Pantürkist ideallerle barışçı ve savunmaya yöneliklere sahip olan Kemalist dış politika anlayışı arasında derin çelişkiler bulunmaktadır. 4) İktidardaki tek-parti yönetimi ülkeye hakimiyetini pekiştirmeye girişimlerinin bir parçası olarak Ocakları feshederek kendisine bağlamıştır”.

Yukarıdaki alıntı Türk Ocakları'nın kapatılma nedenlerinin aslında ortak bir noktada birleştiğini göstermektedir. Bu ortak nokta yeni rejimin, eski olarak kabullendiği tüm kurum ve kuruluşların yerine, rejimle çok daha yakın ilişkilere sahip, yeni toplum idealini gerçekleştirmesi noktasında rejimde koordineli faaliyet ve misyon tanımlamasına sahip kurumların kurulması noktasıdır. Bu bağlamda Halkevlerinin Cumhuriyet Dönemi'nde yükledikleri misyonun değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

1930'lu yıllar gibi toplumsal ve ideolojik seferberliğin hat safhaya çıktıığı yıllarda faaliyete başlayan bu kurumun önemini arttıran misyonlar konusunda Arzu Öztürkmen referans gösterilerek şunları söylemek mümkündür. Halkevlerinin birinci misyonu Türk Ocakları ve Köycüler Cemiyeti'nde olduğu gibi sosyal reform misyonudur. İkinci ve daha önemli olan misyonu ise, yeni devletin Batılılaşma projesini hayata geçirerek olan sanatsal ve kültürel faaliyetleri başlatmak ve yürütmektir. Özellikle ikinci misyonunun kendi içinde büyük bir çelişki yarattığını belirten Öztürkmen, Halkevlerinin bir taraftan Batılı kültür formlarını tanıtırken diğer taraftan milli olanın ortaya çıkartılmasında büyük bir bağlılık göstererek bir tür “hars” ve “medeniyet” denklemi kurmayı amaçladığını ifade eder³⁸².

Halkevlerinin, halkla Parti arasındaki bağları güçlendirme çabasının bir ürünü olarak görülmesi gerektiğini belirten Neşe Yeşilkaya ise; 1930'lu yıllarda tüm dünyada benzer örgütlenmeler olduğunu, Almanya ve İtalya gibi otoriter rejimlerin olduğu ülkelerin yanı sıra demokrasi ile yönetilen ülkelerde de bu tür örgütlenmelerin olduğunu ifade eder. Ona göre bu örgütlerin görevleri sadece kitlelerin belli bir ideoloji çerçevesinde politizasyonunu sağlamakla sınırlı olmayıp, boş zamanlarını

³⁸¹ **age**, 28–29.

³⁸² Öztürkmen, **age**, 70-71.

nasıl değerlendirmeleri gerektiğini de öğreten ve dönemin ihtiyaçlarına cevap veren kurumlar olarak değerlendirilmelidir³⁸³.

Halkevleri de Dünya'daki bu kurumlardan etkilenerek kurulmuş yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte Avrupa'daki bu tür örgütlenmelerin yerinde incelemeleri için yurt dışına gönderilen burslu öğrencilerin payı büyktür ve Halkevlerinin dünyadaki diğer örgütlere benzemelerinde önemli bir paya sahiptirler. Öztürkmen, özellikle Vildan Aşır Savaşır'ın Çek Slovakya üzerine olan görüşlerinin ve bu dönemde bu konu ile ilgili yaptığı radyo konuşmasının Atatürk'ün dikkatini çekmiş olmasının Halkevlerinin kuruluşunda bir dönüm noktası olarak değerlendirir. Savaşır'la bizzat görüşen Atatürk, Türkiye'de benzer bir örgütün kurulması için çalışmalara başlar³⁸⁴.

Savaşır'ın gözlemlerini kıymetli kılan durum ise, Çeklerin ve Slovakların bir araya gelerek ulusal bir devlet kurmalarında Sokol'ların kısa zamanda halkın bir araya gelip, kaynaştıkları ulusal kültür merkezleri haline gelmeleridir. Çek dilinde şahin anlamına gelen Sokol'lar, efsaneye göre yavrusunu her türlü düşmana karşı koruyan ana şahin simgesine sahipti ve böylece ülkede kültürel hayatın kurulması ve savunulmasında kalkan görevi görmekteydi. Çekoslovakya'nın kitleSEL eğitim ve kültür örgütü olan Sokol'ların halkın eğitiminde üstlendiği role dikkat çeken Savaşır, "Türkiye Cumhuriyeti'nde tipki Sokol'lar gibi Halkevleri ya da Halkinevleri adında kurumların da kurulabileceğini" ifade etmesi Cumhuriyet hükümetini Halkevlerini kurma konusunda isteklendirir³⁸⁵. Halkevlerinin kuruluş aşamasında sadece Sokol'lar değil, "son iki üç asırlık siyasal ve sosyal düşüklük ve gerileme göz önüne alınarak, maddi imkan bakımından daha zengin olan devlet örgütlerinin yanı sıra, daha geniş tabanlı bir halk kültür örgütü"ne sahip olan kurumlar incelenmiş ve bu ülkelerde kurulan örgütlerin benzerlerinin tahsis edilmesine çalışılmıştır³⁸⁶. *CHF Halkevleri Talimatnamesi* adıyla yayınlanmış olan ve Halkevlerinin çalışma prensiplerinin belirlendiği, Halkevlerinin bir çeşit yönetmeliği vazifesini görmüş olan

³⁸³ Neşe Yeşilkaya, "Halkevleri", *Kemalizm*, 113–114.

³⁸⁴ Öztürkmen, *age*, 72.

³⁸⁵ Anıl Çeçen, *Halkevleri: Atatürk'ün Kültür Kurumu* (Ankara: Gündoğdu Yayınları, 1990), 93–94.

³⁸⁶ Öztürkmen, *age*, 73.

talimatnamede Halkevlerinin kurulurken, Macaristan, Çekoslovakya, Almanya, İngiltere ve İtalya'daki benzer kurumlar incelenerek oluşturulduğu ifade edilmiştir³⁸⁷.

İlk açılan Halkevleri arasında önemli bir yere sahip olan Ankara Halkevinin³⁸⁸ resmi yayın organı olan *Ülkü*³⁸⁹ dergisinde yukarıda saydığımız ülkelerde faaliyette olan kurumlara sık sık yer verilerek, halk terbiyesi konusunda sahip oldukları önem vurgulanmıştır. Diğer ülkelerdeki örgütlerinin yapılarının değerlendirilmesinin tek bir nedeni vardır: o da okul çağının geçmiş kişilerin kültürel terbiyelerini istenilen düzeye ve türe çevirebilmektir. Aşağıda yer verilen alıntı bu isteği doğrular niteliktedir³⁹⁰:

“İleri garp medeniyetlerinde yeni yetişen nesli hazırlamaya çalışan mektep teşkilatının yanında teşkilat ve faaliyet şebekeleri vardır. Halk terbiyesi ismiyle anılan bu teşkilat ve faaliyetler, birçok sebepten tahsil yapamamış olanları yetiştirmeye ve tahsil yapmış olanların bilgi ve hünerlerini artırmaya ve cemiyetin faydalı ve kıymetli birer uzvu haline getirmeye çalışırlar. Halk terbiyesi Avrupa'nın hemen bütün memleketlerinde görülmektedir. Lehistan, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan gibi memleketlerde okuryazar olmayan halkın okuryazar haline getirmek, Sovyet Cumhuriyetleri ittihadında siyasi terbiye adını alan halkın terbiyesi faaliyetleri, yeni fikir ve akidelerle halkın kültür seviyesini yükseltmeye çalışmaktadır. Amerika, İngiltere, Almanya, Fransa, İsviçre, Belçika, İsveç, Danimarka, Avusturya, Çekoslovakya gibi memleketlerde de halkın terbiyesi halkı malik olduğundan daha yüksek şuur ve irfanla cihazlandırmayı hedef tutar. Halk terbiye araçları olarak, film, radyo, resim ve afişler sık sık kullanılmalıdır”.

Sonuç olarak 1932'de kurulmuş olmasına rağmen sahip olduğu işlevlerin büyük bir kısmı yakın geçmişinde kurulmuş olan Türk Ocakları tarafından da yerine getirilen Halkevlerinin en büyük misyonu, gelişmiş kabul edilen ülkelerde-Batılı ülkelerde kültürel türdeşliği sağlayan kurumların sağladığı bütünlüğe sağlamaktır. Yukarıda yer verdığımız veriler doğrultusunda Halkevlerinin diğer ülkelerdeki kurumlar değerlendirilerek hatta örnek alınarak kurulduğunu ve bu nedenle çok da özgün olmayan kurumlar olarak karşımıza çıktııklarını söyleyebiliriz. Diğer taraftan Cumhuriyet Dönemi'ne has kültürel kurumlar olma nedenlerinden dolayı da

³⁸⁷ Bkz. **CHF Halkevleri Öğrenegi** (Ankara: Ulus Matbaası, 1935), 3–4.

³⁸⁸ Halkevleri genelgesinde “Ankara Halkevinin yalnız Ankara'nın Halkevi” olduğu yazılmakla beraber, 1930'larda çıkan tüm talimatnamelerde Ankara Halkevi ile ilgili özel maddelerin varlığı dikkat çekicidir. Ankara Halkevinin diğer Halkevlerinin kuruluş aşamalarında örnek gösterilmesi Ankara Halkevinin ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu gösterir. Ankara Halkevinin yayın organı olan *Ülkü* de resmen bir üstünlüğe sahip gibi görünmese de, diğer Halkevi dergilerinin çalışmalarını değerlendiren ve yazarları hakkında görüş bildiren bir yapıya sahiptir. Halkevinin ve yayın organının bu türden bir üstünlüğe sahip olması “Ankara Halkevinin gayri-resmi denetleme rolüne örnek gösterilebilir.” Bkz. Öztürkmen, **age**, 77.

³⁸⁹ Ülkü Dergisi, Halkevlerinin açılış tarihinden 1 yıl sonra yani 1933'te çalışmalarına başlamıştır. Halkevlerinin kuruluş yılı olan 1932'deki çalışmalar ise “geçen 1 yılda yaptıklarımız” başlığıyla sık sık yer vererek aradaki zaman diliminde yapılanlar konusunda da önemli verilere yer vermiştir. Çalışma sırasında yeri geldikçe diğer yayın organlarına da yer verilmekle birlikte ilk yayın organlarından biri olma özelliği ve çalışmalarının kapatılışlarına kadar devam etmelerinden dolayı yani sürekli olmalarından dolayı çalışmada sık sık Ülkü'ye atıfta bulunulacaktır.

³⁹⁰ R.Ş., “Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi”, *Ülkü*, s.4 (Mayıs 1933): 295–306.

kurulmuş özgün örgütlenmeler olarak değerlendirilmeleri gerektiğini düşünmekteyiz. Konumuz itibariyle Halkevlerinin genel görünüşü hakkında bilgi verdiğimiz bu kısımdan itibaren kurumların kültürel kimlik inşa sürecinde müzik eğitimine ne şekilde yer verdiğiin değerlenmesinin faydalı olacağı kanısındayız.

3.3.1.2 Halkevlerinde Müzik ve Müzik Eğitimi: Müzik Terbiyesi

Bu başlık altında Halkevlerinin müzik eğitiminin hangi temellere oturtulduğu, hangi faaliyetlerle bu amaca hizmet ettiği ve Halkevlerinin faaliyetleriyle resmi müzik eğitimi arasında kurulabilecek ilişkinin analizi yapılacaktır. Başlık altında Halkevlerinin faaliyetleri müzik eğitimine doğrudan ve dolaylı etkileri bakımından değerlendirilecektir. Bu ayrıca gidilmesinin nedeni ise, Halkevlerinin gerek derleme gezileri düzenlemeleri ile gerekse belli geceler verdirdikleri konferanslarla³⁹¹ aktif bir müzik eğitim örneği sunmakla birlikte dolaylı bir etki ile bu sürecin merkezine hizmet etmiş olmalarıdır. Doğrudan etki olarak değerlendirebileceğimiz faaliyetlerinin ise koro, konser ve müzik kursları ile sağlanmış olduğunu belirtmeliyiz. Halkevlerinde müzik eğitiminin hangi temeller ve değerler üzerine kurulduğunu değerlendirirken esas değerlendirilecek şubenin Güzel Sanatlar yani Ar Şubesi olduğunu belirtmeliyiz. Ancak sırası geldikçe diğer şubelerin bu birimi nasıl desteklediği ya da diğer bir ifade ile kimi etkinliklerin tek bir amaca hizmet etmeyip, diğer şubelerin de faaliyetlerine temas ettiğini belirtmeliyiz. Bu yorumu yapmamızı sağlayan dayanak ise ilk kez 1932 yılında *CHP Halkevleri Talimatnamesi* olarak bastırılan, 1935 yılında ise ismi *CHP Halkevleri Öğreneği* olarak ismi ve içeriği değişikliğe uğramış ilk resmi düzenlemendir. Talimatnamenin ilk sözü “Fırkamız, rehberliği ile kurtardığı vatanı siyasi, içtimai ve iktisadi derin ve sağlam temelleri üzerinde yükseltmek karar ve azmindedir” olmuştur. Devam eden satırlarda ise, “firkanın yeni programında, Devlet teşkilatı haricinde çalışabilecek bütün mesai unsurlarını *milli kültürün* yükseltilmesi maksadı etrafında toplamayı istihdaf eden maddeler ve hükümler son derece ehemmiyetlidir” denilmektedir. Böylece milli kültürün yükseltilmesi amacına hizmet eden tüm unsurların faaliyet alanlarının ortak amaçta kesiştiğini belirtmeliyiz³⁹².

³⁹¹ Halkevlerinde verilen konferansların –müzik alaniyla ilgili olanlar- genel olarak Ülkü'de yayınlanan yazılarla aynı temalara sahip olması nedeniyle konferanslar konusuna ayrıca değinilmeyecektir. Bu temalar; vatandaş terbiyesi, millet olma vasıfları, müziğin kimlik kazanmadaki rolü gibi sık sık dile getirilen konulardaki temalardır.

³⁹² **CHP Halkevleri Talimatnamesi** (Ankara: Ulus Matbaası, 1932), 4.

Halkevlerinin yapısal olarak durumlarını değerlendirdiğimizde, ilk talimatnamelerinde her Halkevinin kendi içinde dokuz faaliyet alanı esas alınarak yapılandırıldığını görmekteyiz. Her şubenin kendi talimatnamesi olmakla birlikte her şubenin faaliyetlerinin o Halkevinin yönetim kurulunun onayından geçme zorunluluğu vardı. İlk dönem talimatnamede belirtilen Halkevi şube adları şöyledi: 1) Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi, 2) Güzel Sanatlar(Ar) Şubesi, 3) Temsil Şubesi, 4) Spor Şubesi, 5) İctimai Yardım Şubesi, 6) Halk Dershaneleri ve Kursları Şubesi, 7) Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, 8) Köycülük Şubesi, 9) Müze ve Sergi Şubesi³⁹³.

Güzel Sanatlar şubesinin faaliyet tanımı; müziği, resmi, heykeltıraşlık, mimarlık gibi alanlarda ve bezeksel sanatlarda artist veya amatörlerin bir araya toplayıp, genç kapasiteleri korumak ve gelişmelerine yardımcı olmak olarak yapılmıştır³⁹⁴. Tanım değerlendirildiğinde bıraktığı ilk intiba, şubenin sanatsal alanlarda faaliyet göstermek isteyen her türlü kişinin faaliyetlerini icra edebileceği bir kurum olarak kurulduğu düşüncesidir. Ancak gerek Halkevlerinin yayın organlarında kaleme alınan yazınlarda, gerekse dönemin isimleri tarafından yapılan konuşmalarda şubenin faaliyet alanının çok daha önemli ve geniş bir alana hizmet ettiğini görmekteyiz. Güzel Sanatlar şubesinin müzik eğitimi konusundaki dolaylı ve doğrudan etkinin değerlendirilmesine geçmeden önce şubenin tüm faaliyetlerinin ortak ana amaçlarının değerlendirilmesinin faydalı olacağı düşüncesindeyiz.

Milli Kimlik adlı çalışmasında Smith, milleti geniş bir aile gibi gören milliyetçiliğin milletin fertleri arasında milli bir dayanışma ve kardeşlik ruhunu aşılamaya çalışması ile bir milletin toplumsal birliğini vaaz ettiğini belirtir ve böylece milliyetçiliğin duygusu, özlem, dil, sembol ve ideoloji gibi unsurları bir araya getirerek milleti cismiştirdiğinden söz eder³⁹⁵. Milliyetçiliği bir kültür biçimi, milleti de anlam ve önceliği bu kültür biçimi tarafından önvarsayılan bir kimlik tipi olarak tanımlayan Smith'in sözleri Halkevleri yöneticilerinin söylemlerinde adeta doğal bir yer alıyordu. İlk yıllarda verilen çoğu demeç, Halkevlerinin rolünün “vatandaşları kaynaştırma”, “Cumhuriyet ve devrim ilkelerini vatandaşların düşüncelerine işleme”, “ulus ve vatanseverlik duygularının aşıldığı kutsal ocaklar olma” şeklinde ifade

³⁹³ Bkz. **age**, 6.

³⁹⁴ **age**, 10. 1935'te basılan örneği ile karşılaştırma yapmak için Bkz. **CHF Halkevleri Öğreneği**, 1935, 10–19.

³⁹⁵ Smith, **age**, 147. 121.

ediliyordu³⁹⁶. Genelde Halkevlerinin özelde ise Güzel Sanatlar şubesinin yüklentiği rol ise, “sanatın mürebbi rolünün, telkinci ve devrimci rolünün Halkevlerinin çalışma ve yetiştirmeye işlerinde ön safta geldiğinin bilinmesi” ve bu tesirin her ne durumda olursa olsun halka aşılanması olarak belirtiliyordu³⁹⁷. Örneğin Recep Peker Halkevlerinin birinci yıldönümü münasebetiyle *Ülkü*'de kaleme aldığı yazında, ileri gidişin hızının yolcuların ne için ve nereye gittiklerini bilmelerine bağlı olduğunu belirtirken, yalnız ve ayrı ayrı bilenlerin ileriye gidişte çok büyük mesafeler kat edemeyeceğini, “aynı şeyleri aynı suretle bilmek ve müşterek mefhumları anlamda birleşmiş olmak gereğini” belirtmektedir. İnsanları bir arada toplayan güç ise düşünüş birliği olarak belirtilmektedir³⁹⁸. “Milletleşmek için, milletçe kütleleşmek için mektep tahsilinin yanında ve ondan sonra mutlaka bir halk terbiyesi yapmak ve halkın bir arada ve birlikte çalışmak esasının kurulması lazım” geldiğini belirterek, millet olmanın türdeş bir kültüre sahip olma ile kurulabileceğini vurgulamaktadır. Türdeşliğin sadece kültürel alanla sınırlı kalmayacağına olan inancını ise şu şekilde tanımlamaktadır³⁹⁹:

“*Ülkü*, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılâp unsurlarını ısitmak, ileri adımlarını sıklaştırırmak için... *Ülkü*, bu büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliği yapmak için... *Ülkü*, millî dile, millî tarihe, millî sanatlara ve kültüre hizmet etmek için... *Ülkü*.”

Halkevlerinin açılış yıldönümü nedeniyle konuşma yapan İsmet İnönü de, millet olmak için gerekli ön koşul olarak kabul edilen kültürel birliğin yani türdeşliğin gerekliliğini vurgulayarak, Halkevlerinin Cumhuriyet Halk Fırkası'nın belirlemiş olduğu kültür politikalarına paralel bir program geliştirerek bu amaca hizmet ettiğini belirtmektedir. Özellikle üzerinde durduğu konu ise Halkevlerinin aslı görevinin “güzel sanatlar konusunda kalkın en derin alakasını uyandırma” ve bunu gerçekleştirirken de “memleketin her tabakasına, her vesile ile ulaşmasını” zorunluluk olarak belirtir.⁴⁰⁰ İnönü'nün aşağıda yer vereceğimiz sözleri, Parti'nin Halkevlerinden bekłentilerinin temelini ortaya koyar niteliktedir⁴⁰¹:

“Güzel Sanatlar, Halkevlerinin belli başlı iştigal ettiği esaslî bir mevzudur. Halkevleri, vatandaş güzel sanatlara muhabbeti, güzel sanatlardan vatandaşın terbiyesi için, vatandaşın azminin

³⁹⁶ Öztürkmen, *age*, 92.

³⁹⁷ **Halkevleri 1932–1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı** (Anakara: CHP, t.y), 36.

³⁹⁸ Peker, “Ülkü Ne İçin Çıkıyor”, *Ülkü*, s.1 (Şubat 1933): 1.

³⁹⁹ Peker, “Halkevleri Açılmış Nutku”, *Ülkü*, s.1 (Şubat 1933): 6.

⁴⁰⁰ “İsmet Paşanın Nutku”, *Ülkü*, s.2 (Mart 1933): 99.

⁴⁰¹ İsmet İnönü'nün 1939'da Halkevlerinin açılış yıldönümünde yaptığı konuşmayı aktaran Ferit Celal Güven, “Halkevleri ve Güzel Sanatlar”, *Ülkü*, c. 13, s. 73, (Mart 1939): 14–15.

kuvvetlendirilmesi için nasıl istifade edilebileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır. Güzel sanatlar yalnız yüksek bir insan cemiyetinin temeli olan ince ve güzel hisleri terbiye eden vasıta değildir. En sert iradeleri de yetiştirmeye vasıta, başlıca bir münebbih, başlıca bir yürütücüdür. Halkevleri sadece güzel sanatları geliştiren bir kurum değil, vatandaşları terbiye eden, onları çalışmaya hırslandıran başlıca bir terbiye kurumudur”.

Böylece *Ülkü*'de sık sık ifade edildiği gibi Güzel Sanatlar şubesinin talimatnamede ifade edilen rolü ilk bakışta keyif, süs gibi aktivitelerin gerçekleştirilmesi gibi görünse de yukarıda yer verilen ifadelerden de anlaşılacağı gibi bu şubesinin üstlendiği rol çok daha kapsamlıdır. Bu rollerin başında ise, milletin teşkilatlandırılarak milli kıymetlerin meydana çıkartılma faaliyetlerinin tümü olarak tanımlanan “halk terbiyesi” gelmektedir⁴⁰².

Halk terbiyesi konusunda esas tutulan görüş ise, köy ve şehrin birbirinden ayrı tutulmaksızın aynı terbiye esaslarının tüm halka benimsetilmesidir. Bu durum daha geniş bir perspektifte değerlendirildiğinde Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kırsal kesime bakışı hakkında da önemli ipuçları vermektedir. Asım Karaömerlioğlu'na göre bu dönemde kırsal bölgeyi ulusal mirasın kaynağı olarak gören romantik anlayış, dönemin aydınlarının yazılarına işlemiş olsa da, bu kişiler aynı zamanda köylülerini halkın “milliyetçilik bilincine en az varmış” kesimi olarak görüyorduları. Bu tespiti milli projenin daha çok kentsel bir olgu olması ile açıklayan Karaömerlioğlu “Köycülük akımı”⁴⁰³ olarak tanımladığı bu akımın yanı köye yönelmenin en önemli nedenini ise, yeni rejimin siyasal tabanını arttırmaya kaygısı olarak açıklamaktadır⁴⁰⁴. Yine *Ülkü*'de çıkan bir yazının alıntı yaparsak, şehir ve köy eğitiminin eş zamanlı olarak yürütülme amacını güden Halkevlerinin bu misyonları hakkında önemli ipuçları sağlamış oluruz⁴⁰⁵:

“Köylünün medeni seviyesinin yükselmesinin yegâne çaresi, halk terbiyesidir. Halk terbiyesi, milleti teşkilatlandırma ve milli kıymetlerimizi meydana çıkartarak işletme işidir. Halk terbiyesi memleketin şive, mezhep ve medeniyet itibarıyle birçok parçalara ayrılan zümrelerini bir içtimai vücut ve millet haline yoğunlama, fertlerin düşüş, duyuş ve isteyişini bütün milletin mefküresine uygun bir tarzda işleyerek ruhu yetiştirmeye demektir. Bu vazifeyi mektep tek başına yapamaz. Mektep yaşıını geçmiş insanların da aynı istikamette terbiye görmesi lazımdır. Meşrutiyet kanunlarının himayesinde halka sağlanan bazı siyasi haklar halk terbiyesi ve halk saadeti meselelerini halledecek sanılmıştı ancak bunun böyle olmadığı kısa sürede anlaşıldı.

⁴⁰² Örnek için Bkz. Nusret Kemal, “Halk Terbiyesi”, *Ülkü*, c.2, s.7 (Ağustos 1933): 16–21. Nusret Kemal, “Halk Kuvvet”, *Ülkü*, c.1, s.1 (Şubat 1933): 46–50.

⁴⁰³ *Ülkü*'de Köycülük ve köy eğitimi konusunda sık sık yazıların yer alma nedeni 1930'lu yılların köye yönelik yılları olmasının yanında özellikle Nusret Kemal(Köylen) gibi köycülük ideolojisinde önemli bir yere sahip olan kişinin derginin ilk çıktığı tarih olan 1933 il 1941 yılları arasındaki dönemi kapsayan 102 sayılık ilk serinin imtiyaz sahipliğini yapmış olmasının payı da vardır. Bkz. Bülent Varlık, “Ülkü: Halkevleri Mecmuası”, *Kemalizm*, 268–271.

⁴⁰⁴ Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köyü Söylem*, (İstanbul: İletişim Yayıncılığı, 2006), 70-71.

⁴⁰⁵ En bariz örnek için Bkz. Hamit Zübeyr, “Halk Terbiyesi Vasıtaları”, *Ülkü*, s.2 (Mart 1933): 152.

Kanunlar ancak dışarıdan insanların ve cemiyetin yaşayışını tanzim eder. Kanunların tanzim ettiği bu dış çerçeveler insan yaşayışının bin bir çeşit şartlarına daha kolayca uyan bir nizama ihtiyaç gösterir ki o da kültürdür. Müşterek kültürün gücüyle sağlam suretle kurulan ve bağlanan milletler hiçbir zaman yıkılmazlar. Halk terbiyesinin en mühim gayesi yalnız bilgi vermek değildir. Halka ilerlemek ve medenileşmek hevesi uyandırmak ve hevesi daimileştirmek, halkın kendi kendini yetiştirecek telkini yapmak ve halkın buna müsait kılmak halk terbiyesinin asıl gayesidir. Halk terbiye vasıtaları: söz, resim, baskı yazısı, musiki, film, radyodur”.

Halk terbiye vasıtalarından biri olarak görülen musikinin halk terbiyesi alanında yapması gereken ise milli musikiyi tesis ederek, vatani duygular aşılıyorarak halkın medeni hayatı hazırlamak olarak belirginleşmektedir. Musikinin milli cephedeki rolü bir taraftan Batılı ülkelerdeki seviyeye ulaşmak olarak ifade edilirken diğer taraftan özellikle Halk müziği ve marşlar üzerinden bir musiki terbiyesi tahsis edilmeye çalışılıyordu. Halkevleri çalışma metinlerinden elde edilen bilgilere göre, Sanat şubelerinin imkan bulduğu her yerde açacağı kurslar ile haklin sanat duygusu ve hislerini bu ulusal marş ve şarkılar kanalize etme görevi en önemli görevleri arasında sayılmaktaydı. Öğrenilen ulusal marş ve şarkıların ulusal gösteri günlerinde, Halkevleri müsamerelerinde bir ağızdan söylemenesi Güzel Sanatlar şubesinin en önemli asli görevini yerine getirdiğini gösteren deliller konumundaydı. Bir taraftan tüm köylere ulaşarak musiki kursları açlıyor, diğer taraftan köylerdeki halk türküleri, notaları, sözleri ve ulusal oyunları toplanarak musiki inkılabinin temeli kabul edilen kaynağı ulaşılıyor, diğer taraftan inkılabin daha geniş bir kitleye nüfuzu için çalışmalar yürütülüyordu⁴⁰⁶. Dönemin önemli isimlerinden Adnan Saygun’un⁴⁰⁷ *Halkevlerinde Musiki* adlı çalışmasının giriş kısmını kaleme alan Nafi Atuf Kansu, aynı konuya deðinerek, dönemin Halkevleri müfettişi olan Adnan Saygun’dan “halk terbiyesi gibi çetin bir konu üzerine çalışan Halkevlerinde müzik çalışmalarında yol gösterecek bir eser istendiğini” yazmıştır. Kansu bu eseri isteme nedenini “asrin ve medeniyetin müziği olarak kabul ettiği alafranga denilen çoksesli müziğin” Halkevlerindeki durumunun ve gelişmesi için yapılması gerekenlerin tespiti için istediğini ifade etmiştir⁴⁰⁸. Kansu da Halkevlerinin müzik alanında esas prensibini şu şekilde açıklamaktadır⁴⁰⁹:

⁴⁰⁶ Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı, 10-11.

⁴⁰⁷ Saygun’un dönemin önemli isimleri arasında yer almaktadır. Çünkü kendisi 1928’de devlet desteği ile Paris’e müzik eğitimi almak için gönderilmiş, 1931’de ülkeye dönerek, Konservatuarda müzik eğitmenliği, Halkevleri müfettişliği gibi önemli vazifelerde bulunmuştur. CHP bünyesinde yürüttüğü en kapsamlı vazifesi ise CHP’nin müzik danışmanlığı olmuştur. Bkz. Melih Duygulu, “Ahmet Adnan Saygun’un Folklor ve Etnomuzikoloji Çalışmaları Üzerine”, **Biyografi 5 Adnan Saygun** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004)

⁴⁰⁸ Adnan Saygun, **Halkevlerinde Musiki**, (Ankara: CHP Yayınları, 1940), 5.

⁴⁰⁹ age, 6.

“Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ınsındırmak ve bunun için de birçok fırstant istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmektir”.

Kansu'nun ifade ettiği gibi milli ruhun derinliklerindeki halk müziğine ulaşmak bizi derleme çalışmalarına, halkın kulağını Batı müziğine alıştırma anlayışı da Halkevlerinde verilen konserlere götürmektedir. Halkevlerinde müzik eğitimine dolaylı etkisi olan derleme faaliyetlerinde görev alan şubeler sadece Güzel Sanatlar şubesi olmamıştır. Dil-Edebiyat-Tarih şubesi özellikle atasözleri, masallar gibi sözsel anane ve adetler konusunda derleme yaparken, Tarih ve Müzeler şubesi ise, eski devirlerden kalma olan minyatür, çini, kılıç ve kıymetli oyma işlemelerinin toplanması görevini üstlenmiştir. Müzik alanında derleme gezileri düzenleyen şube olarak karşımıza çıkan Güzel Sanatlar şubesinin Halkevleri Talimatnamesinde düzenlenmiş olan derleme gezilerinin amacı şöyle belirtilmiştir⁴¹⁰:

“Şube, halk arasında, bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ve sözleriyle milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder”.

Ankara Halkevinin davetlisi olarak 1936'da Ankara gelen ünlü Macar kompozitör ve müzik araştırmacısı Bela Bartok⁴¹¹ Halkevlerinin derleme faaliyetlerinde büyük bir öneme sahip olan isimdir. Ankara'ya geliş amacı, Halkevinde konuşmalar yapmak, orkestralalar eşliğinde konser vermek ve Türk Halk müziği üzerine araştırmalar yapmak olarak belirlenmişti. Konuşmalarını ve konserleri yapan Bartok, derleme yapmak için Adana⁴¹², Osmaniye ve Mersin'i seçe⁴¹³ ve Adnan Saygun, Necil Kazım, Ulvi Cemal gibi Türk müzisyenleriyle derleme gezilerini başlatır. Çukurova'daki Yörüklerden yaklaşık olarak 58 adet türkünün notasını ve Türkçe

⁴¹⁰ Bkz. **CHF Halkevleri Talimatnamesi**, 1932, 11.

⁴¹¹ Bela Bartok'un sanatçı kişiliği yanında müziğin siyasi amaçlara eşlik ettiği Sovyet Devrimi sonrasında özgürlüğünü kazanan Macaristan'da devrimin müzikle ilgili işlerini yürüten komitenin üyesi olduğu bilinir. Müziğin siyasal amaçlara hizmet etmesinde komite her opera temsilinden önce mutlaka Enternasyonel Marşını çaldırmaktadır. Bkz. Süleyman Şenel, Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Çalışmaları İçindeki Yeri”, **Bela Bartok Panel Bildirileri: 10 Aralık 1996**, haz. Süleyman Şenel (İstanbul: Pan Yayınları, 2000), 40.

⁴¹² Adana derleme bölgeleri arasında öncelikli bir öneme sahiptir. Darül Elhan tarafından gerçekleştirilmiş olan ilk saha çalışmasının da Adana'da yapılmış olması bir rastlantı değildir. Gazimihal 1929'da yayınladığı *Şarkı Anadolu Türkü ve Oyunları* adlı kitabında; “Kanaatimce, Anadolu'nun pentatonik müziklerini layıkıyla öğrenmek için Türkmen aşiret köyleri arasında çalışılmalıdır” diyerek derleme bölgelerinin rotasını çizmiştir. Bkz. **agm**, 35.

Adana'nın derleme gezilerinde öncelikli bir öneme sahip olması dikkat çeken bir durumdur. Çünkü bilindiği gibi Adana, yapısı itibarıyle etnik farklılıkların olduğu bir bölge niteliğindedir. Bu alanda Türk'e has değerlerin toplanması söyleminin farklılıkların üstünün örtülmESİ gibi bir amaca da hizmet ettiği iddia edilebilir. Ancak bu iddiamızı netlestirebilecek kesin bir veriye ulaşamadığımızı belirtmeliyiz.

⁴¹³ **Agm**, 7.

sözlerini toplayan Bartok, gerek kitabında gerekse Halkevlerinde verdiği konferanslarda Türk Halk müziği ile Macar Halk müziğinin birbirine çok benzer yapılar arz ettiğini belirtir. Bu benzerliği iki müziğin kaynağının aynı yer olması temeli üzerinden kurar. Ona göre Macarlara ve Türk'lere kaynaklık eden, ortak bir Batı ve Orta Asya kökeninden gelme olan bu müzik en az 15 asırlık bir geçmişe sahiptir⁴¹⁴. Bartok'un Türkiye'ye geliş nedeninin bu tezi doğrulamak için çalışmalar yapmak olduğunu söyleyebiliriz. Konferanslarında Halk müziğinin kökeninin de, kökeni Orta Asya'ya dayanan Macar köy müziği gibi pentatonik⁴¹⁵ bir yapıya sahip olduğunu ileri süren Bartok'un tanımlaması, Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil Teorisi hatırlandığında müzik üstü bir kimlik tanımlamasın bir parçası haline gelmektedir. Bartok'un görüşleri dönemin Halkevleri yöneticilerini harekete geçirmiştir, Saygun tarafından Türk Tarih Kurumu'na verilmek üzere Pentatonizm hakkında bir rapor hazırlanmıştır. Saygun'un Halk müziği konusunda ifadelendirdiği görüşleri tekniğin beynelmilel, ruhun Türk; usulün beynelmilel, üslubun Türk olduğu bir anlayışa denk düşmektedir⁴¹⁶. Müziğin ırksal bir kimlik tanımlamasında başrol oynadığı bu raporda yer verilmesi gerektiğini düşündüğümüz önemli maddeler şunlardır⁴¹⁷:

- “1. Pentatonizm beşeriyetin musiki yürüyüşünde her ırkta müsterek bir yol değildir. Tamamıyla ırkı bir hususiyeti vardır.
- 2. Pentatonism: Türk'ün müzikideki damgasıdır.
- 3. Pentatonizm nerede varsa:
- a. Orada oturanlar Türk'türler
- b. Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakıklardır.
- c. Pentatonizm'in ana yurdu Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'dır.
- 4. Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.

Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaşmalar, anayurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkanlarını bize verecektir”.

Verdiği konferanslar temelinde Bartok, yürüttüğü derleme gezilerinde sadece köylerde söylenen türkülerı toplamış, şehirde veya radyodan öğrenilen türkülere yer vermemiştir. Köylerin özellikle derleme bölgeleri olarak seçilmesinin nedenini ise, “köylerde halk türkülerinin temiz kalmış olmasıyla açıklar. Dolayısıyla derlemenin güvenilirliği için şehir etkisinden uzak kalmış köylere derleme için gidilmesi

⁴¹⁴ İlhan Başgöz, **Folklor Yazları** (İstanbul: Adam Yayınları, 1986), 296.

⁴¹⁵ Pentatonizmin basit tarzda ve iki ses üzerine kurulu bir müziksel sistem olarak değerlendirilebiliriz. Bkz. Şenel, **agm**, 32.

⁴¹⁶ Bkz. **Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı**, 39.

⁴¹⁷ Adnan Saygun, **Halk Musikisinde Pentatonizm** (İstanbul: Numune Matbaası, 1936), 6'dan aktaran Bülent Aksoy, Çevirenin önsözü kısmından, Bela Bartok, **Küçük Asya'dan Halk Musikisi**, cev. Bülent Aksoy, (İstanbul: Pan Yayınları, 1991), 10.

gerekliğini” ifade eder⁴¹⁸. Bartok ile aynı görüşe sahip olan Ragıp Gazimihal(Kösemihal), derlemenin köylerde yapılması gerektiğini; ancak her köyün derleme için uygun olmayacağıını düşünür. Böylece derleme bölgeleri daha da daraltılmış olur. Gazimihal bu durumu şöyle açıklar⁴¹⁹:

“Ezgileri bulmak için Anadolu’nun Konya gibi (klasik alaturka veya şehr Mevlevi müzikleri ile çok düşük kalmış) yerlerine gitmek boş yere yorulmak olurdu; Eğin, Erzincan gibi doğu yanlarındaki ortalara veya İzmir illerine yakın dağ köylerine gitmek gerekir”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi temiz köylünün temiz müziğine ulaşmak için yapılan derleme çalışmaları seçilen bölgelerin ayrıstırılması nedeniyle derlemeler sığ kalmıştır. Bu sığlığı bir de seçilen bölge halkın isteksizliği eklenince ortaya çıkan sonucun çok daha yetersiz olduğunu söylemeliyiz. Örneğin Vahid Lutfi Salıcı *Ülkü*’de kaleme aldığı yazısında Bartok’un ziyaretinin ve konferanslarının Türk Halk müziğine katkı sağladığını düşünmekle birlikte bu derleme faaliyetlerinin her zaman eksik kalacağından söz etmektedir. Ona göre, Halk müzikisinin biri açık, biri de kapalı olmak üzere iki farklı cephesi vardır. Özellikle Alevilerin oluşturduğu gizli kısmın kendine has icra tarzı vardır. Cem ayinlerde rastlanabilecek örneklerini derleme gezileri için önerilen gramofon, fonograf veya ses kayıt cihazlarıyla kaydedilemeyeceğini, bu ayinlere hiçbir şekilde bu aygıtların sokulamayacağını ve bu nedenle yapılan derleme gezilerinin “gizli halk musiki” olarak değerlendirdiği türleri içine alamayacağından söz eder⁴²⁰. Halkın derleme çalışmalarına katılmada gösterdiği isteksizliğin boyutu bu kadarla sınırlı kalmamıştır. Her ne kadar Bartok’un derleme gezilerinden memnun kaldığı dile getirilmiş olsa da⁴²¹ *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi* adlı eserinde derlemelere katıldıkları isteksizliklerden söz eder. Kadınların özellikle de yaşlı kadınların derlemeler sırasında şarkı söylemekten çekindiklerini, derleme sırasında yanında olan Saygun'a mutlaka kadınlardan belli parçalar dinlemek zorunda olduklarını ifade eder. Özellikle çocukların ve kadınların gramofona şarkı söylelerse seslerini bir daha kullanamayacaklarını düşünmeleri bu isteksizliğin bir nedeni olarak ifade edilir⁴²².

⁴¹⁸ M. Ragıp Kösemihal, “Bela Bartok Aramızda”, *Ülkü*, c. 9, s. 52 (Haziran 1937): 292–298.

⁴¹⁹ M. Ragıp Kösemihal, **Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi** (İstanbul: Akşam Matbaası, 1936), 37.

⁴²⁰ Vahid Lutfi Salıcı, “Bela Bartok’un Konferansları: Gizli Halk Musikisi”, *Ülkü*, c.11, s.64 (Mayıs 1938): 113–123.

⁴²¹ Kösemihal, **agm**, 298.

⁴²² Bela Bartok, **age**, 48.

Halkın isteksizliği derleme sırasında dikkat edilmesi planlanan bütün esaslardan vazgeçilmesine neden olmuştur⁴²³. Sarısozen'in derleme gezileriyle ilgili olarak anlattığı aşağıdaki hikâye halkın isteksizliğini gösteren iyi bir örnek olacağını düşünmekteyiz⁴²⁴:

“Elazığ Halkevine gittik. Halkevinin pencereleri alçak, birinci kat odaların birinde derleme çalışmalarına dinlenme amacıyla ara verildiği bir sırada; kahve, sigara içilirken kaynak kişi bunalmış olacak ki, derleme heyetinin daldığı sohbet vakfesinden istifade ederek pencereden atlama suretiyle kaçıyor. Çünkü mevsim yoğun iş mevsimidir; düğün değil, bayram değildir; üstelik o kaynak kişi köyünden jandarma ile getirilmiştir; kaçar elbet!”

Yukarıdaki örnek derleme çalışmalarına katılmak konusunda isteksiz olan halkın derleme yapmak üzere devletin çeşitli kurumlarına zorla getirildiğini göstermektedir. Benzer bir durumun Bartok'un Adana gezisi sırasında yaşandığını ifade eden Ahmet Yürür, valinin ofisine getirilen kaynak kişinin sözleri değiştirerek aktardığını ifade eder. Bu dönemde yaşanan süreci şu şekilde özetliyor⁴²⁵:

“Jandarma çavuşuna deniliyor ki; Çabuk çevrede ne kadar saz çalan, türkü söyleyen varsa bulacaksın ve Vali Bey'e getireceksin. Jandarmada köylere gidip türkü söyleyen kim var; Ahmet var, Mehmet var. Adam tarlada çalışırken, bir de bakıyor, sırtında silahı jandarma geliyor. Ahmet oğlu Mehmet? Tamam, yürü Vali Bey'e. Adamcağızın tabi ya oğlu asker kaçağı, ya vergisini ödeyememiş ya da bilmem ne. Yakalandık diyor, bu kez bitti! Bunları alıyorlar, ne jandarma neden gittiklerini biliyor, ne de adam biliyor. [...] jandarma polise teslim ediyor. (kaynak kişi) dedi ki: Beni işte aynı şekilde, jandarma yakaladı, geldik ve size türkülerini söyledik. Hatta kendi söylediğinden farklı söylemiş, niye öyle söylediğini diye sorduğumuzda, yahu benim üstüme ne vazife. Beni getirdiğiniz jandarma ile ben de size, böyle iki türküyü birbirine kattım da söyledim”.

Daha önce yapılan derleme gezilerinin Türk Halk müziğinin gerçek doğasını ortaya çıkartmakta yetersiz gören Halkevlerinin⁴²⁶ başladığı derleme gezilerinin de bu açığı

⁴²³ Eminönü Halkevinin Dil Edebiyat şubesi tarafından çıkarılan *Halk Bilgisi Haberleri* adlı dergisinde (Eminönü Halkevinin çıkarttığı bir diğer dergi *Yeni Türk* dergisidir. Kütüphane ve Yayıncılık şubesi tarafından çıkarılmıştır) Türkülerin toplanırken kaynak kişiye sorulup, araştırılması gereken soruların listesini yapmıştır. Ancak halkın derlemeye katılmadığı katılmak isteyenlerin de türküyü tam olarak aktaramadığı düşünüldüğünde bu soruların yersiz kaldığını ifade etmeliyiz. Listedeki sorular ise şöyledir:

1. Türkünün adı. 2. Türkünün güfte başı. 3. Türkünün alındığı tarih ve yer. 4. Mümkünse çıktıığı yer ve tarih, ne için çıktıığı. 5. Kimden alındığı. 6. Türküyü verenin: adı, yaşı, türküyü kimden ve nereden duydugu, şehir ve sanat müzikisiyle alakası olup olmadığı, eğer çalgı ile çalındıysa hangi çalgıları bildiği, türkünün yayılıp yayılmadığı, oyuncu havası olarak kullanılıp kullanılmadığı. Yusuf Ziya Demirci, “Halk Türküleri”, *Halk Bilgisi Haberleri*, s.93 (Temmuz 1939): 178.

⁴²⁴ Armağan Coşkun Elçi, *Muzaffer Sarısozen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1962), 28.

⁴²⁵ Ahmet Yürür, *Bela Bartok Panel Bildirileri: 10 Aralık 1996*, 65–66. Yürür'ün bildirisinde dikkat çeken bir nokta da Bartok'un ya da başka bir yabancının Anadolu'da gezip, araştırma yapmasına dönemin İçişleri Bakanlığının izin vermemiştir. Adana'nın özellikle seçildiğini, çünkü Adana Milletvekili Ferit Cemal Güven'in o dönemde Halkevleri genel başkanı olduğunu ifade ediyor. Yürür'e göre bu derleme Güven'in yasal düzenlemeyi çiğneyip, inisiyatif kullanmasıyla gerçekleştirılmıştır. Ancak bu noktada devletin resmi müzik politikalarının uygulayıcısı olan Halkevleriyle devletin bir uyuşmazlık yaşayıp yaşamadığı sorusu akillara gelmektedir. Ancak bu soruya cevaplandırabileceğimiz herhangi yasal bir belgeye ulaşamadığımızı belirtmeliyiz.

⁴²⁶ Bartok, *age*, 237.

kapatmaktan ziyade, bir görevi yerine getirmekten öteye gidemediğini görmekteyiz. Bir taraftan derlemelerin köylerde değil, şehir merkezlerindeki devlet kurumlarında yapıldıkları, diğer taraftan köylü ile yeterli yakınlığın kurulamadan türkü söylemeye zorlanması, diğer taraftan anlaşılamayan sözlerin olabilme ihtimallerine göre kayda geçirilmiş olması çalışmaların yetersizliklerine örnek olarak sunulabilir. Ancak Bartok'u çalışma içinde önemli kılan neden ise, müziğin kökeni üzerindeki görüşü doğrultusunda yapılan çalışmalarının dönemin kültürel kimlik inşasının değerlendirilmesinde önemli veriler sunmasıdır.

Halkevlerinin müzik eğitiminde izlediği yolun halkın esas müziğinin toplanıp, Batı tekniğiyle işlemek ve halkın kulağını Batı müziğine alıştırmak olduğunu hatırladığımızda karşımıza diğer bir eğitim yolu olarak görülen koro çalışmaları çıkmaktadır. Çoksesli musikiye mümkün olduğunca fazla yer vererek, böylece halkın ses ve inancının kökleşeceğini düşünen Saygun, halkın böylece kendi kendini terbiye edeceğini düşünmektedir. Halk terbiye yollarından en çabuk netice verenin ise özellikle korolar olduğunu, “mükemmeliyete yaklaşmış orkestra ve koroları bu maksatla imkan olduğu nispette, bir veya birkaç kişilik grupları da sık sık memleketin muhtelif yerlerinde dolaşmak” koşuluyla halkın musiki seviyesinin yükseleceğini düşünmektedir⁴²⁷. Saygun'un bu sözleri Halkevlerinde doğrudan müzik eğitimi olarak adlandırdığımız faaliyetleri analiz etmemizi zorunlu kılmaktadır.

3.3.1.3 Teoriden Pratiğe Yansımalar

Resmi ideolojiyi topluma yayma konusunda ve kültürel kimliğin inşa edilip, geliştirilmesinde birçok sanatsal faaliyeti programlarında yer vererek sürece aktif katılan Halkevleri, topluma formasyon kazandırma amacında müzik sanatını da sıkılıkla kullanmışlardır. Kültürel kimliğin inşasında ve geliştirilmesinde kullandığı müziksels pratikler Şimşek'e göre, insanlarda esnek ve telkine açık bir ruh ve düşünce yapısı oluşturmada kullanılıyordu. Bu, hoş müzik seansları ve dinletilerinden sonra sanatsal dürtülerle maksimum düzeyde uyarılan insan ruhuna vatanseverlik ve siyasi bağlılık duygularının kolayca aşılabilirceği anlayışından doğmaktadır⁴²⁸. Müzik dersinin bu telkin edici yetisinden yararlanma sadece Halkevleriyle sınırlı kalmamış,

⁴²⁷ Adnan Saygun, “Türk Musikisinin İnkışaf Yolu”, *Ülkü*, c. 7, s.42 (Ağustos 1936): 419-423. Adnan Saygun, “Musiki Terbiyesine Dair”, *Ülkü*, c.15, s.85 (Mart 1940): 453.

⁴²⁸ Halkevlerinin ideolojik formasyonda kullandığı sanatların kapsamlı analizi için Bkz. Şimşek, *age*.

dönemin müzik dersi içeriğine ve işlenme yollarına da etkide bulunmuştur. Mehmet Saffet'in *Ülkü*'de kaleme aldığı yazısı müziğin üstlendiği rolü anlatan güzel bir örnek niteliğindedir⁴²⁹:

Musiki, çocuk ruhuna fevkalade tesir eden bir vasıtadır. Milli, ahlaki çocuk şiirleri bestelenerek çocukların arasında daima kütle halinde ve mümkünse musiki aletleriyle birlikte söylemesi çocuğu yükselten en büyük amillerden birisidir. Bayrak merasiminin yanında musiki dersinden de yeterince faydalанılmalıdır. Toplu halde söylenecek marşlarda ve şarkılarda liderlik yapacak grubun onde bulunması ve diğerlerinin onlara iltihak etmesi ahenk ve iltizamı daha iyi temin eder. Özellikle musiki saatlerinden sonra muallimin veya son sınıf talebelerinden birinin aktüalite olan milli bir havadisi, bir vakayı anlatıp, bundan ahlaki, vatanı dersler çıkartması ruhları musiki ile parçalanmış çocuklar üzerinde çok güzel tesirler bırakır. Çocuklara en iyi, en müessir telkinler bu saatlerde yapılır.

Milli bir görev addedilen müziğin okullarda üstlendiği role örnek olarak görebileceğimiz yukarıdaki örnek, Halkevlerinin konferanslarının öncesinde veya sonrasında verilen konserlerle amaçlanan telkinle aynı işlev sahipti denilebilir. Örneğin, İstanbul Beyoğlu Halkevi 1941–1942 yılları arasında her Perşembe akşam saat 6'da başlayıp 1 saat süren konferansların ardından konserler verdirmiştir. Verilen konferanslardan bazı başlıklar ise, “Avrupa Medeniyeti Karşısında Türk Kültürü”, “Sanat Hayatımızın Temeli”, “Terbiye Esasları”, “Sosyal ve Kültür Hayatımız”, “Partimizin Prensipleri” ve “Milli Birlik” gibi dönemin kültür politikalarıyla alakalı temaları kaplamaktadır. Konferansların hemen ardından konser programına yer verilmiş olması telkin ilişkisini doğrulamaktadır⁴³⁰. Halkevlerinde verilen konser ve konferansların ilişkisi konusunda Halkevlerinin 1934 yılı faaliyet raporlarında yer verilen ifade “konserlerin konferanslardan önce ve sonra verilmesi yurttAŞları Halkevine çekmiştir” şeklinde olmakla birlikte bu telkin ilişkisinin yönünün net olarak ortaya konulamayacağını düşünmekteyiz⁴³¹. Milli birliği, kültürel bütünlüğü vaaz eden konferansları cazip hale getirmek için mi konserlere yer verildiği ya da Batı müziği ağırlıklı konserlerin anlaşılabilmesi için mi konferanslara ihtiyaç duyulduğu sorusu net olarak cevaplandırılabiliriz bir soru değildir. Bu belirsizliğe düşmemizdeki neden ise Halkevlerinin müzik çalışmalarını genel olarak iki yönde sürdürmeye çalıştığıdır. Birincisi çeşitli Batı müziği biçimlerinin

⁴²⁹ Mehmet Saffet, “İnkılâp Terbiyesi”, *Ülkü*, s.8 (Eylül 1933): 105–115.

⁴³⁰ C.H.P Beyoğlu Halkevi 1941–1942 2. Çalışma Devresi Programı: Konferanslar, Konserler, Temsiller, Spor Müsamereleri ve müsabakalar, Sergiler (İstanbul: Çituris Biraderler Matbaası, 1942), 2-6.

Konferanslardan önce veya sonra konser verilmesi ilişkisi tiyatro yani temsillerle konserler arasında da mevcuttur. Örneğin Eminönü Halkevinin temsillerden önce belli konferanslar verdirdiği Eminönü Halkevinin faaliyet raporlarında yer almaktadır. Bu konferansların bazıları: Yavuz Abadan'ın Milli Birlik adlı konferansı, yine Yavuz Abadan'ın İnkılâpcı Yurttaşın Görevleri, Meliha Avni Sözen'in Bayrak adlı konferansı ve Tarık Zafer Tunaya'nın Milli Birlik adlı konferansıdır.

⁴³¹ Halkevlerinin 1934 Senesi Faaliyet Raporları Hulasası (Ankara: Ulus Matbaası, 1935), 98.

uyarlanması ve halka öğretilmesi tarzında gerçekleştirilirken, diğer süreç Halk müziğinin, ulusal marşların ve kahramanlık şarkılarının Batı enstrümanları kullanılarak icra edilmesi şeklinde gerçekleşiyordu. Bu iki sürecin de ortak yönü ise temelinde Batı müziği veya tekniğinin yer almasıdır. Bu nedenle konferanslar ile bir tür sözlü telkin yapılip, halkın kulağı verilen konserlerle Batı müziğine alıştırılmaya mı çalışıldığı veya özellikle halkın anladığı halk müziği ve milli marşların çekiciliğiyle mi konferansların dirlendiği belirsiz bir soru olarak durmaktadır.

Halkevlerinin teoriden pratige yansayan faaliyetlerini değerlendirdiğimizde, özellikle 1934 sonrası dönemin önemini olduğunu belirtmeliyiz. Bu durum faaliyet raporlarında “1932 yılı Halkevlerinin doğduğu yıl, 1933 emeklediği yıl, 1934 yılı ise yürüdüğü yıl” olarak ifade bulmaktadır⁴³².

Halkevlerinin 1933 yılına ait faaliyet raporları değerlendirildiğinde; yaklaşık olarak her Halkevinin Güzel Sanatlar şubesinin bir koroya sahip olduğunu görmekteyiz. Koroların faaliyet tanımı ise modern musiki alanında, Batı musikisi alanında veya Garp musikisi alanında çalışmalar yapmak veya halk türkülerinden oluşan milli konserler vermek olarak tanımlanmıştır. Ancak Halkevleri raporları değerlendirildiğinde Güzel Sanatlar şubelerinin modern musiki veya milli musiki kavramlarını özellikle kullanarak faaliyet tanımlamalarını yaptıkları görülmektedir. Örneğin Adana, Ankara, Antalya, Aydın, Bursa, Çanakkale, Edirne, Gaziantep, İnebolu, İzmir, Kastamonu, Konya, Kütahya, Muğla, Sinop, Sivas, Tekirdağ, Trabzon ve Yozgat gibi illerin Halkevlerinin “yalnız modern musiki üzerinde çalışmalar yaptığı bu yolla halkın musiki seviyesinin yükseltilmeye çalışıkları” belirtilirken, Eskişehir ve Afyon gibi Halkevlerinin de “sadece milli musiki ile uğraştıkları” belirtilmektedir. 1933 yılı raporlarına göre hem milli hem de modern musiki alanında faaliyet gösteren Halkevleri Bolu, Balıkesir ve Diyarbakır Halkevleridir. Batı musiki alanında faaliyet gösteren Halkevlerinin verdikleri konserler modern musiki konserleri olarak değerlendirilirken, halk türkülerinin Batı enstrümanlarıyla verilen konserler ise milli konserler olarak ifade buluyordu. Bu durum modern bir milli müziğin bu yıllarda henüz tam olarak tahsis edilemediğinin, ileride kavramsallaştırılacak sentezin parçalarının o yıllarda ayrı ayrı icra edildiğinin ifadesidir. Ancak Halkevlerinde bu iki müzik türünü de icra eden korolar ortak bir amaca hizmet etmekteydiler; milli marşların tek bir ağızdan söylemesini

⁴³² Bkz. **İstanbul Halkevi 1934 Yılı İçinde Yaptıkları** (İstanbul: Devlet Matbaası, 1934), 3.

sağlamak⁴³³. Bu sürece Köycüler Şubesi de köylere geziler düzenleyerek, halkın kültür ve müzik seviyesini yükseltme konusunda konferanslar ve konserler vererek katkıda bulunmuşlardır⁴³⁴. Bu durum daha önce söz ettiğimiz gibi milli kültürün inşasında halkı merkezi bir yere koymaının ötesinde siyasal formasyonun tabanını geliştirme anlayışının bir uzantısıdır.

1934 yılı etkinliklerinde ise, Halkevlerinin Güzel Sanatlar şubesi ve Köycülük şubelerinin köye düzenledikleri müzik seyahatlerinin arttığını ve köylü halkın müziksel eğitimine ayrıca bir önem verildiğini görmekteyiz. 1933 yılına ait faaliyetlerden sadece Zonguldak Halkevi köylere geziler düzenlediğini belirtirken, 1934 yılına gelindiğinde faaliyet raporlarında sıkılıkla “köylü ile şehirli arasındaki ayrimı kaldırmak, köylünün kültür seviyesini yükseltmek için birçok dağ ve ova köylerine ziyaretler düzenlenmiştir” ifadesine yer verilmiştir⁴³⁵. Ancak faaliyetlerdeki esas gelişme doğrudan müzik eğitiminin verildiği kurslarda yaşanan artışıtır. 1933 yılı faaliyetleri değerlendirildiğinde; Ankara Halkevi’nde şan, Antalya’da modern musiki dersleri, Bolu’da nota dersleri, Bursa’da keman, piyano ve şan dersleri, Denizli’de keman ve mandolin, İzmir’de piyano, keman, şan, Kastamonu’da ise keman, piyano ve mandolin kursları verilmektedir⁴³⁶. 1934’e gelindiğinde ise, kursların daha muntazam olarak devam ettiği görülmektedir. Özellikle haftada 2 gün olarak verilen müzik kursları ve dersleri keman, piyano, viyolonsel, mandolin gibi enstrümanları çalmaya yönelikken, ses ve nota dersleri de ihmali edilmemiştir. Örneğin Aydın’da piyano, keman, mandolin, viyolonsel; Denizli’de haftada 2 kez keman ve piyano; Edirne’de keman ve mandolin; Gaziantep’te keman ve piyano; İzmir’de mandolin, keman, piyano; Konya’da piyano, keman, viyolonsel, trompet; Niğde’de haftada 1 şan, 3 gün modern musiki, Ordu’da haftada 2 gece musiki dersi; Samsun’da ise haftada 2 gün piyano, 2 gün keman dersi verildiği görülmektedir⁴³⁷. 1934 yılında *Cumhuriyet Gazetesi*’ne verdiği röportajda Recep Peker, 1934 yılının ulusal musikinin inşasında önemli bir dönüm noktası olduğunu ifade edecek ve bu tarihten itibaren açılacak olan müzik kurslarının Garp müziği üzerine kurulacak olan ulusal musikide Garp tekniklerinin

⁴³³ Halkevlerinin 1933 Senesi Faaliyet Raporları Hulasası (Ankara: Ulus Matbaası, 1934) 3–81.

⁴³⁴ Sadece Zonguldak Halkevi köylere geziler düzenleyerek, köylünün verdiği konferans ve konserlerle musiki seviyesini yükseltmeye çalıştığından söz etmiştir. Bkz. **age**, 80-81.

⁴³⁵ **age**, 33. 37. 43. 45. 50. 88. 111. 119. Sayfa sayıları sırasıyla Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, Edirne, Giresun, Mersin, Urfa ve Sivas Halkevlerinin faaliyetlerine ayrılmıştır.

⁴³⁶ **age**, 3–81.

⁴³⁷ Halkevlerinin 1934 Senesi Faaliyet Raporları Hulasası, 1935.

öğrenilmesine neden olacağını ifade etmiştir.⁴³⁸ Böylece Garp musiki tekniğinin formasyon ayağını oluşturacak olan bu kurslar bu yıldan itibaren etkinliklerini daha da artıracaklardır. Bu kurslar genel olarak solfej, koro, keman, piyano, viyolonsel gibi enstrümanları kapsamaktadır⁴³⁹. Kurslar konusunda en belirgin faaliyeti Uşak Halkevi göstermiş, haftanın 5 günü verdiği konserler ile dönemin en aktif Halkevlerinden biri olmuştur⁴⁴⁰.

Toplumla devlet arasında bir tür köprü görevi gören Halkevlerinde teorinin pratiğe yansımalarında değerlendirilmesi gereken bir diğer ayrıntı ise, katılım unsurudur. Halkevlerinin yayınlanan ilk talimatnamelerinde; kalplerinde ve dimağlarında memleket sevgisini tutan, partiye kayıtlı olan veya olmayan bütün vatandaşlara açık olduğu yani katılımın gönüllülük esasına bağlı olduğu yazılmaktadır⁴⁴¹. Ancak Şimşek, katılımın 1930'ların sonuna doğru zorunlu hale getirildiğini ve dönemin Parti teşkilat başkanı Şükrü Kaya'nın bu zorunluluğu deklare ettiği bir genelge ile sağladığını belirtir. Genelgede yazılanlar ise şöyledir⁴⁴²:

"Halkevlerinin ulus karşısında açık görüşülmesi rejimin ana prensiplerindendir. Bu itibarla bir kısım arkadaşlarımızın Halkevlerine gereği kadar ilgi göstermediklerini açık söylemeliyim. Bu gibi arkadaşlar yurttaşlarına faydalı olacak konuşmalarını Halkevi çatısı altında yapmakla milli ve viedani bir ödev ifa edeceklerine kani olmalıdır. Bundan başka devletin bir uzvu bulunduklarını, bu bakımdan da Halkevine bağlılığın mecburiyet olduğunu daima hatırlı tutmalıdırlar. Bu bildiri alındığında, çalışma arkadaşlarımız arasında Halkevlerinde görev alanlarla almayanların isimlerinin bildirilmesini, önemle dilerim".

Şükrü Kaya'nın sözlerinden katılımın zorunlu olduğunu anlamakla birlikte katılmayanlara ne tür yaptırımlar uygulandığı veya halk arasında katılımın zorunlu olup olmadığı veya zorunlu olması durumunda yaptırıım uygulanıp uygulanmadığı konusunda kesin bir bilgiye sahip değiliz. Ancak 1940 tarihli Halkevi Talimatnamesi incelediğinde katılımın resmen zorunlu hale getirildiğini belirtmeliyiz. Talimatnamede Halkevlerinin "bütün devlet memurlarının, entelektüel sınıfın, bütün ilerlemek isteyen unsurların ortak malıdır" denilmektedir. İlginç olan kısım ise, Halkevinin herhangi bir nedenden dolayı başarısız olması durumunda sayılan tüm bu kişilerin birinci derece sorumlu olacakları belirtilmektedir⁴⁴³. Yukarıda ifade etmeye

⁴³⁸ "Musikişinaslar İçin Kurs Açılıyor", **Cumhuriyet Gazetesi**, 28 Mayıs 1934, 7.

⁴³⁹ Örnek için Bkz. **Eminönü Halkevi 1936–1938: İki Yıllık Çalışma Bilançosu** (İstanbul: y.y, 1938), 26. **Ankara Halkevi 1938–1939 Çalışmaları**, (Ankara: Halkevi Yayınları, yy), 17. Ankara Halkevi haftanın 3 günü olarak planladıkları müzik dersini 3 saat sürdürmektedir.

⁴⁴⁰ **Uşak Halkevi: 2 Yıllık Çalışma** (İstanbul: Resimli Ay Matbaası, 1936), 26.

⁴⁴¹ **CHF Halkevleri Talimatnamesi**, 1932, 5. **CHF Halkevleri Talimatnamesi**, 1934, 5.

⁴⁴² Şimşek, *age*, 102.

⁴⁴³ **Cumhuriyet Halk Partisi Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi** (Ankara: CHP Yayınları, 1940), 3.

çalıştığımız sorunun cevabını kısmen alabildiğimiz bu yönetmelikten anlaşılan Halkevinin bulunduğu sınırlar dahilinde memurların ve halkın her türlü sorumluluğu pasif olarak üzerlerine aldıklarıdır. Ancak Halkevleri üzerine yazıların yayınlandığı çeşitli dergilerin veya faaliyet raporlarının incelenmesi sonucunda Halkevlerinin başarıdan başarıya koştukları, olumsuz herhangi bir engelle karşılaşmadıkları yazılı olduğu için olumsuz durumla karşılaşılması halinde yaşanan cezalandırmalar hakkında herhangi bir veriye ulaşılamamıştır.

Katılımın halk cephesinden zorunluluğunun da değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Katılım konusunda zorunluluğun olup olmadığı konusunda kesin verilere sahip olmamakla birlikte halkın arasında çocukların Halkevlerinin açmış olduğu müzik kurslarına göndermek istemeyen kişilerin Halkevleri hocalarını kendi evlerine çağırarak ders verdirdiklerini ifade eden Sefa Şimşek'e göre bu durumun nedeni Halkevlerinin caz ve klasik müzik eğitimi veriyor olmasıdır. Çünkü ona göre o tarihlerde özellikle kırsal kesim geleneklerine fazlaıyla bağlıdır. Kişilerin çocukların Halkevlerinin siyasi görüşlerinden uzak tutmak için hem de geleneklerine ters düşüğünü düşündükleri bu müziklerden uzak durmak için bu tür tercihlerde bulunduklarını, ancak bu durumun o Halkevi dergisi tarafından şiddetle kınandığını ifade etmektedir⁴⁴⁴.

Cumhuriyet'in ulus inşa sürecinin pedagojik ve performatif olmak üzere iki yönü üzerinde etkin olan Halkevlerinin bir yandan bu projenin kitlelere anlatımını, eğitimini, diğer yandan da bu proje tarafından yaratılan eserleri sık sık halka dinletme misyonuna sahipti. Özellikle yeni üretilen eserleri halka dinletmek olarak kullandığı araçlar sıralamasında en önde gelen radyo, Halkevlerinin ötesinde bir alanda etkinlik göstermeyecekti.

3.3.2 Halkın Sesi: Radyonun Müzik Eğitimindeki Rolü

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim kurumlarından biri olarak değerlendirdiğimiz radyo, modern bir milli kimliğin kurgulanışında, geliştirilmesi ve korunmasında önemli bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak radyonun kuruluşundan itibaren böylesi bir etkinliğe sahip olduğunu söylemek büyük bir genelleme yapmak olacaktır. Bu nedenle özellikle Türkiye'de radyonun değişen ve gelişen konumu konusunda belli bir dönemselleştirme yapmanın çalışma için gerekli

⁴⁴⁴ Şimşek, **age**, 111.

olduğu kanısındayız. Bu dönemselleştirmeyi yaparken çalışmasını Türkiye'de radyonun değişen rolü üzerine yapan Uygur Kocabasoğlu'nun *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna* adlı kitabına sık sık atıfta bulunulacaktır. Çalışmasında Kocabasoğlu, radyonun geçirdiği değişim ve dönüşümlerin genel olarak üç farklı zaman dilimine ayırarak yapılması gerektiğini ifade eder. Ona göre ilk evre; hükümetin ilk radyo yayınına başladığı tarih olan 1926 ile 1934 yılları arasını kapsarken, ikinci evre olarak 1936 ile 1940'a kadarki evredir. Bu evrede siyasal iktidarın radyoyu devlet tekeline almak için gerek yasal düzenlemeler, gerekse uygulamalar olarak yoğunlaştığı bir dönem olarak tanımlanıp, geçiş evresi olarak adlandırılmıştır. Ona göre bu geçiş evresi, devletin radyo tekelini eline alarak devletin ideolojik bir aygıt haline getirdiği 1940 ve sonrası dönemin arifesidir⁴⁴⁵.

Radyo yayınlarının ilk evresi diye adlandırılabilceğimiz zaman dilimi olan 1927–1934 yılları arasında radyonun müzik eğitimi konusunda aktif bir rolünün bulunmadığını, daha çok “Batı” müziği ve “Türk” müziği olarak adlandırılan müzik türlerine ortalama olarak aynı oranda yer verildiği bir müzik aracı olarak görev aldığı belirtmeliyiz. Faaliyetlerinin 1920'lardan önce de var olduğunu bildiğimiz radyo, 1920'li yıllarda aktif bir role sahip olmayıp, daha çok alıcı yapmak, çeşitli istasyonları dinlemek gibi amatör bir faaliyete sahipti. Amatör faaliyetinin nedeni 1920'lerde yani Kurtuluş Savaşılığında Türkiye'ye girişinin telsiz telgrafın türevi olarak girmesinin payı vardır. Daha çok yurt içi ve yurt dışı iletişimini sağlamak için çıkartılan 1925 tarihli “Telsiz Tesisi Hakkında Kanun”la memlekette bir telsiz şebekesinin kurulması arzulanmıştır⁴⁴⁶. Devletin iletişim araçlarından yararlanması isteği 1926'da hükümetin ilk kez merkezi radyo yayını kurmaya karar vermesiyle görünürlük kazanmış, on yılliğine 1926'da kurulan Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi(TTTAŞ)'ne yayın hakkını vermiştir⁴⁴⁷.

Devletin iletişim araçlarından biri olan radyoya bu türden bir müdahale Türkiye'ye has bir durum olmayıp, 1920–1930 yılları arasında birçok Avrupa ülkesinde yaşanan süreçle benzemektedir. Özellikle Almanya, İtalya, Avusturya, İsveç, Yugoslavya,

⁴⁴⁵ Dönemselleştirmeyi yaparken Kocabasoğlu'nun kitabında yaptığı ayrimı kabul ettiğimizi belirtmeliyik. Ancak Kocabasoğlu bu sınıflandırmaya 1940–1946 ve 1946–1960 şeklinde bir periyot da eklemektedir. Ancak çalışma Erken Cumhuriyet dönemini kapsadığı için 1946 sonrası dönemde yapılan ayrima detaylı yer vermeyecektir. Bu nedenle bu dönem 1946 sonrası diye adlandırılıp, çalışmanın diğer bir bölümünün başlığı olacaktır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Uygur Kocabasoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna* (İstanbul: İletişim Yayımları, 2010).

⁴⁴⁶ age, 33.

⁴⁴⁷ Meltem Ahiska, age, 107.

Hollanda, İspanya gibi birçok ülkede elektronik iletişim olanakları tümüyle devletin elindedir, ancak yine bu ülkelerde devlet adına yayın yapma tekeli özel şirketlere devredilmiştir⁴⁴⁸. TTTAŞ'ın kurulduktan sonra radyo yayını yapmak için hükümete başvurması ile devletin radyoya olan müdahalesinin de başladığını ifade eden Kocabasoğlu, bu teklifin değerlendirilirliğinde Cevdet Aslan'ın anılarında şunları anlattığını aktarır⁴⁴⁹:

“ Atatürk'e bu teşebbüsten bahsetmişler, ‘aleti getirin de dinleyelim’ demiş. Bir gün kendi yaptığı alıcıyı alıp, Orman Çiftliğine götürdüm. İstasyon ararken tesadüfen karşımıza Rus Radyosu çıktı. Atatürk, Sofya'da ataşe iken Rusçaya az çok kulağı dolgundu. Dinledi, dinledi, birden herkesi susturdu: ‘Efendiler, bakın propaganda yapıyorlar’ dedi. Derhal istasyonun kurulmasını emrettiler”.

Diğer Batılı ülkelerde olduğu gibi devlet radyo üzerinde etkinliğini bu yıllarda göstermeye başladı. Ancak bu etkinlik doğrudan müdahale şeklinde olmayıp, kurulan TTTAŞ'ın hükümete yakın kurum ve kişilerden oluşması şeklinde kendini gösterdi. Şirketin %70'luk payı, Anadolu Ajansı ve İş Bankası gibi özel şirketlere aitken, %30'luk kısma sahip olan üç kişi siyasal iktidara ve Atatürk'e yakın kişilerdi⁴⁵⁰. Rusya'daki radyo yayıcılığından etkilenen Atatürk'ün Rusya'daki gibi devletin radyo üzerindeki denetimini neden tekelleştirmediği akla gelen sorular arasındadır. Ancak bu durumun dönemin siyasal atmosferi içinde radyonun tam olarak nereye oturtulması gereği konusunda yaşanan kafa karışıklığı ile ilgili olduğu düşüncesindeyiz. Akılların karışık olduğu bir diğer konunun “alafranga” veya “alaturka” müzik türünün hangisinin tercih edileceği konusunda yaşıdığını belirten Kocabasoğlu,⁴⁵¹ bu tartışmanın daha ileriki yıllara da damgasını vuracağını belirtmektedir. Yazar, bu tartışmanın yayın içeriklerine yansıyıp, yansımadığı konusunda herhangi bir açıklamada bulunmayıp, 1927–1936 yılları arasında gerek İstanbul Radyosu'nda, gerekse Ankara Radyosu'nda hem ‘Batı müziğinin’, hem de ‘Türk müziğinin’ ortalama olarak aynı oranlarda radyolarda yer bulduğunu ifade etmiştir⁴⁵². Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarına damgasını vuran, Batı müziği kaynaklı eğitim anlayışı tartışmalarının radyo çerçevesi içinde de 1920'li

⁴⁴⁸ Kocabasoğlu, *age*, 41.

⁴⁴⁹ Kocabasoğlu, *age*, 48.

⁴⁵⁰ *age*, 48.

Şirketin kurucuları arasında İş Bankası adına Celal Bayar, Anadolu ajansı adına Siirt milletvekili Mahmut Soydan, Gümüşhane milletvekili Cemal Hüsnü Taray ile tüccar Nuri İleri olarak görülmüyordu.

⁴⁵¹ *age*, 115.

⁴⁵² *Age*, 102.

yıllarda başladığını anladığımız yukarıdaki ifadelerin pratiğe nasıl yansındığı konusunda elimize yeterli belge ve bilginin geçmediğini belirtmeliyiz.

Müzik yayınlarının düzenlenmesinin radyo yayınlarının düzenlenmesi ile eş anlamlı tutulduğunu belirten Meltem Ahiska da, Kocabasoğlu'nun ifade ettiği gibi radyonun aktif hale gelmesi için 1936 tarihinin beklenmesi gerektiğini belirtir ve bu dönemde müzik yayınlarının tüm yayınlar içindeki oranının %84'e denk geldiğini ifade eder. Hem Kocabasoğlu hem Ahiska 1930'ların ortalarına kadar radyoda Batı müziği ve Türk müziği arasında oransal olarak çok büyük farklılıkların olmadığını ifade ederken aslında radyonun 1940'lardan itibaren tam anlamıyla devletin propaganda aracı haline geldiğini ifade etmiş olurlar⁴⁵³.

İstanbul Radyosu'nun ilk yıllarda, Türk müziği yayınları içinde büyük bir yer tutan "Fasıl müziğini", "Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Musiki Heyeti" adıyla anılan topluluk üstlenmişti. Batı müziği yayınlarından ise "Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası" sorumluydu. Türk müziği yayınları genellikle yarı saatlik yayınlar halinde düzenlenir ve saz topluluğunun bir sanatçıyla eşlik etmesi biçiminde olurdu. Ayrıca Mesut Cemil yönetiminde haftada birkaç kez "klasik koro" çalışmaları da yapıldı. O günlerin radyo programlarından, piyano, viyolonsel gibi çalgılar eşliğinde Batı müziği türünde arya ve sololara da yer verildiğini anlıyoruz. Ayrıca Türk halk müziği örneklerine de sıklıkla olmasa da rastlanmaktadır⁴⁵⁴. Ankara Radyosu, müzik çalışmalarının çoğu için Riyaseticumhur Müzik Takımı adındaki devlet tarafından resmi olarak örgütlenen ve hem Batı, hem de Türk müziği çalan askeri bandoya bağlı durumdaydı. "Fasıl" adı verilen Divan müziğinin de aynı "müzik takımı"nın bünyesindeki "İncesaz Heyeti" tarafından gerçekleştiriliyordu. Ankara ve İstanbul Radyoları o sırada bağlı oldukları kentin politik-kültürel yapısıyla şekilleniyorlardı. Eğlence açısından ayrıcalıklı durumda olan İstanbul Radyosuydu⁴⁵⁵.

Devletin radyo yayınlarını düzenleyen yasal uygulamaları hızlandırması, kamuoyunda radyonun işlevi konusunda yaşanan tartışmaların artması ve Cumhuriyet ideolojisinin taşıması gereken temel özelliklerin topluma sindirilmesi ihtiyacı gibi gereksinimlerden dolayı, 1930'lu yıllar radyo üzerinde birçok

⁴⁵³ Ahiska, **age**, 113.

⁴⁵⁴ Kocabasoğlu, **age**, 120.

⁴⁵⁵ Ahiska, **age**, 113.

değişikliğin ve uyumlaştırmmanın yaşandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Radyonun bu yıllarda değişim ve dönüşüme uğramış olmasının birbiriyle alakalı birçok nedeni olmakla birlikte, esas nedenin devletin sosyal hayattan kültüre dair her alanı düzenlemeye isteğini tekelleştirmiş olmasıdır. Bu yıllar, seçkinlerin yeni ideolojiyi yaratırken uygulamalarda daha sistematik davranışları ve müzik alanında hedefin Batı müziği olarak belirlendiği yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1936'a kadar Batı müziği ve Türk müziği olarak belirttiğimiz müzik türlerinin radyolarda yayınlanma oranlarında ciddi bir fark olmadığını belirtmiştık, ancak bu yıllar Türk müziğinin eleştirilmeye başlandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani 1927–1936 yılları arasında Batı müziği ve Türk müziğinin ortalama olarak aynı oranda radyoda yer bulması durumunun, 1930'larda başlayan eleştiriler nedeniyle tartışmalara konu olduğunu ve 1936'dan itibaren bu dengenin sarsıldığını belirtmeliyiz. Örneğin zamanın İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilat ve Vazifeleri Kanunu'nun Millet Meclisinde görüşmeleri sırasında radyo müzik yayınlarına ilişkin olarak şunları dile getirmektedir⁴⁵⁶:

“Evet, musiki, milli terbiyeye dair bir husustur. Şarkılar gerek besteleri, gerekse güfteleri itibariyle çok meşgul olunması gereken hususlardır. Şarkılar kahvelerden çıkış, radyolara, plaklara intikal ettikten sonra devletin vazifesinin daha büyük olması lazım gelmiştir. Radyo ve filmler güzel sanatları alakadar ettiği için Maarif Vekâleti'nin müsaadesine her zaman başvurulmalıdır. Bizim bazı alaturka şarkıları dinlemek için kulakların çok nasırlanmış olması lazımdır. Hele şimdi, cinsi hevesleri tahrike çalışmayan şarkılar nadir işitiliyor...”

Dönemin önemli siyasi isimlerinden Şükrü Kaya'nın bu beyanatı radyodaki Türk musikisi eleştirisinin devlet yetkilileri tarafından nasıl değerlendirildiğini gösteren bir örnek olarak sunulmuştur. Eleştirilerin diğer bir ayağını oluşturan aydın kısım da alaturka müziğin radyolarda dinlenmesini hem ahlaki açıdan, hem de teknik açıdan da sık sık uygunsuz buluyordu. Peyami Safa, *Cumhuriyet*'te kaleme aldığı yazısında Türk müziğinin giderek sadece meyhanelerde çalınır hale geldiğini, söyleyenlerin “bir yayık ağız şivesi, bir kapı koy verme üslubu, bir patavatsızlık, bir hayvanlık” içinde olduğunu sık sık tekrarlamıştır⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ “Dahiliye Vekilinin Mecliste Şayanı Dikkat Beyanatı”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Teşrinisani 1934, 1.6.

⁴⁵⁷ Peyami Safa, *Cumhuriyet*'te kaleme aldığı yazılarla, alafranga-alaturka müzik üzerinde karşılaşmalar yaparak, beynelmilel musikinin alaturka musiki üzerine kurulamayacağını ifade ederken, ilerleyen yıllarda eleştirilerini daha da arttırmış, birini yükseltirken diğerine yönelik aşıgilamalarda bulunmuştur. Sefa'nın eleştirilerinin yumuşak olduğu, iki müziğin sadece karşılaşırıldığı yazısı için Bkz. Safa'nın sertleşen eleştirilerine örnek için Bkz. Peyami Safa, “Ulusal Musiki”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 9 Mayıs 1936, 3. Ayrıca eleştirilerin yoğun olduğu dönem, alaturka ve alafranga müziğinin birbirine karşı konumundan söz ediliyordu. Yapılan tartışmalar “tercih” kavramı üzerinden yürütülüyordu. Ancak dönemin yazıları arasında milli musikinin halk müziği

Alaturkaya karşı dillendirilen bu eleştirilerin 1934'te doruğa ulaşması, "musiki inkılâbı"nın hızlanması neden olmuş, Ankara'da musiki kongresinin toplanarak ulusal musiki hakkında önemli kararlar alınmasına yol açmıştır⁴⁵⁸. Kongrenin aldığı kararlar⁴⁵⁹:

"Radyo ve plak vasıtasyla umumi mahallelerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri, aile ocağında musiki terbiyesi, ana, ilk ve orta mekteplerde musiki tedrisatının organizasyonu, lise sınıflarına musiki tarihi dersinin konulması, musiki dersinin sınıf geçmeye tesiri, radyo neşriyatının musiki terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu, solo, orkestra, oda musikisi konserleri düzenlenmesi, halk musiki dershanelerinin organizasyonu. Bundan başka milli musikinin meydana gelmesi için alınması lazımlı tedbirler de görüşülecektir".

Yukarıda yer verilmiş olan kongrenin toplantı maddeleri değerlendirildiğinde alınan kararların sadece radyo ile sınırlı kalmayıp, okullarda musiki dersi eğitimine daha fazla önem verilmesi, halk dershanelerinin açılması ve modern milli musiki oluşturulana kadar alaturka musikinin radyoda yayınlanmasının yasaklanması gibi çok daha geniş bir müdahale alanına sahipti. Bu kongrenin ardından Mustafa Kemal'in 1 Kasım 1934'de TBMM'nin açılışında yaptığı konuşma, radyodaki alaturka müziğin tamamen kaldırılması için bir talimat görevi görüp, konuşmanın ertesi günü radyolardan alaturka müzik tamamen kaldırılacaktır. Mustafa Kemal'in konuşması şöyledir⁴⁶⁰:

"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istedığınızı bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmeli gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri; söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak; bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir".

Konuşmanın yapılmasının ertesi günü radyodan alaturka musikinin kaldırılması ile radyonun musiki terbiyesi bakımından kontrolü ve organizasyonu konusunun görüşülmesinin aynı döneme denk gelmesi, devletin radyo üzerindeki işlevlerini daha

üzerinden tesis edilmesi gerektiğini, alafranga-alaturka kavramlarının kavramsal hatalar getireceğini düşünen aydınlar da mevcuttu. Bkz. "Alafranga- Alaturka", Halit Ziya Uşaklıgil, **Cumhuriyet Gazetesi**, 21 Eylül 1932, 8.

⁴⁵⁸ "Musiki Kongresi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 1 Haziran 1934, 7.

1934 yılının sonlarında toplanan bu kongrede teksesli müziğin yasaklanması varacak kadar radikal kararların alındığı birçok kişi tarafından dile getirilir. Necdet Hasgül, kongre ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarır: Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Anlar, Necil Kazım Akses, Halil Bediî Yönetken gibi müzisyenlerin katıldığı ilk oturumu, dönemin Maarif Vekili, 'Ee, hadi bakalım musiki inkılâbı yapacakmışız, bunu nasıl yapacağız?' sorusuyla açar! Teksesli müziğin yasaklanması, inkılâbin ilk kararıdır. Merkezdeki bu kararlar ülke genelinde kolluk güçleri eliyle uygulandığında, ortaya oldukça ilginç görüntüler çıkmaktadır. Jandarmannın köylerden sazları toplamaları, yasaklamaları bunun en belirgin örneklerindendir.' Hasgül, **agm**, 27-49.

⁴⁵⁹ "Ulusal Musiki", **Cumhuriyet Gazetesi**, 1 Haziran 1934, 11.

⁴⁶⁰ **Cumhurbaşkanları, Bakanlar ve M. Eğ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylen ve Demeçleri I**, 37.

net tanımlamaktaydı. Radyonun devlet politikalarını yayma konusunda yükletilen rolü, yasaktan önce de gerek yasal düzenlemelerde, gerekse Halkevleri pratiğinde hayatı geçirilmeye başlanmıştı. 1933'te kurulan modern radyoevinin faaliyete başlaması ve 1934'te yürürlüğe giren 'Mutbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifesine Dair Kanun' ile memleketteki radyo neşriyat programlarını tanzim etme, yurt içinde ve dışında radyo ile propaganda yapmayı öngörüyor"⁴⁶¹. Özel bir şirketin yükümlü olduğu radyo yayınlarına programları tanzim edecek kadar müdahale etmek ne anlama geliyordu. Bu memlekette farklı fikir cereyanlarının yayılmasına mani olmak anlamına geliyordu. CHP'nin 1935'teki 4. Büyük Kurultayı'nda söz edilen radyo, "Parti, radyoyu milletin kültür ve politika terbiyesi için en değerli vasıta sayar" şeklinde yer alacaktır⁴⁶². Böylece birbirinden farklı işlevlere sahip de olsa radyo, Rusya'da⁴⁶³, Almanya ve İtalya'da⁴⁶⁴ olduğu gibi kültürü yükseltebilir, her şeyi öğretebilirdi. Böylece yeni inkılabın en güçlü silahı olarak 'öğretmen' ve 'terbiyeci' olarak vazife görebilirdi.

Kocabasoğlu'nun yaptığı dönemselleştirmeyi tekrar anımsarsak, 1936–1940 yılları arasındaki dönemin Batı müziği tekniği ile işlenmiş Halk müziğinin halka öğretilemesinde eğitici rol üstlenen radyo faaliyetlerine geçiş dönemini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Böylece "milyonlarca insana aynı zamanda varabilen, konferans, gazete, mecmua gibi vasıtalar arasında belki de en kuvvetlisine" sahip olmuş olmaktadır⁴⁶⁵. 1936'dan itibaren devletleştirilmesine karar verilen radyonun yayınları "ayrılımlardan, bölünmelerden arınmış saf bir milli ses hayal etmeye yöneldi. Zevk ile vatan sevgisi, Batı ile milli arasındaki ayrımların panzehiri" olarak yayınlar millileştirilmiş, içselleştirilmiş ve yeniden üretilmiş kültürün süzüldüğü bir rafine görevi yaparak, işlemenden geçirdikleri bu kültür halka sunmak ve sevdirmekle görevli hale getirildiler⁴⁶⁶. Ancak özellikle Ankara Radyosu'nun 1949'a kadar aralıksız yayın yapmayı başaramadığını belirtmeliyiz. Yayın yapılamayan bu dönem aynı zamanda aralıklarla da olsa, halkın müzik eğitiminde en fazla görev aldığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. 1940 ve sonrası dönem bir sonraki ana bölümde değerlendirilecektir.

⁴⁶¹ Kocabasoğlu, *age*, 153.

⁴⁶² "Radyo İle Yayın İşleri", *Cumhuriyet Gazetesi*, 28 Ağustos 1935, 7.

⁴⁶³ Selim Sırrı Tarcan, "Rus Musikisi", *Cumhuriyet Gazetesi*, 10 Mayıs 1935, 6.

⁴⁶⁴ Selim Sırrı Tarcan, "Almanlar ve Musiki", *Cumhuriyet Gazetesi*, 12 Mayıs 1935, 7.

⁴⁶⁵ Muzaffer Şerif, "Radyonun Tesirleri ve Doğurduğu Problemler", *Ülkü*, c.9, s. 51 (Temmuz 1937): 371.

⁴⁶⁶ Ahıska, *age*, 131.

4. HALK MÜZİĞİ TEMELLİ MÜZİK EĞİTİMİ: 1940'LI YILLAR

1940'lı yıllar dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de çeşitli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır⁴⁶⁷. Ancak bu değişimlerin yaşanmaya başladığı -siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel anlamda ciddi bir kırılmanın yaşandığı- tek bir yılı, yaşanan değişimlerin ve dönüşümlerin miladı olarak ifade edemeyeceğimizi belirtmeliyiz. Bu nedenle 1940'lı yıllar gibi genel bir ifadenin kullanılmasını çalışma için daha uygun bulmaktayız. Çünkü 1940 yılını yaşanan değişim ve dönüşümlerin miladı olarak görmek yerine, 1930'ların sonlarından, hatta 1930'ların ortalarından itibaren verilmeye başlanan değişim sinyallerinin sadece bu yıldan itibaren görünürlük kazandığı şeklinde değerlendirmekteyiz.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarının milli müziği inşa etme amacı etrafında şekillendiğini, milli müziğin de esas kaynak müzik olarak tanımlanan halk müziğinin, Batı müziği ve tekniği ile birleştirilmesi, armonize edilmesi yoluyla vücut bulacağı anlayışı üzerine temellendirildiğini tekrarlamadan faydalı olacağım düşüncesindeyiz. Ancak teoride kurgulanan bu birlikteliğin ve/veya sentezin, uygulamalara yansması; birlik ve sentezden ziyade bir tercihe dönüşmüştür. Tercihten kastımız, özellikle 1930'lu yıllarda uygulanan müzik eğitim politikalarının Batı müziği ağırlıklı bir seyir izlemiş olmasıdır. Bir önceki bölümde incelediği gibi; 1930'lu yılların müzik eğitim politikaları Batı müzik tekniklerini kullanarak yaratılan melodilerin üzerine sözler yazmak veya milli marş olarak ifade edilen parçaların notalandırılması anlayışı üzerine kuruluydu. Bu süreç içerisinde milli musikinin esas kaynağı olarak gösterilen, 1920'li yillardan itibaren üzerinde derleme çalışmalarının yapıldığı halk müziğinin konumu ise tam bir muammayıdı. Yani teoride ve ideolojik kurguda esas kaynak olarak merkezi bir yere yerleştirilen halk müziği, bu süreç içerisinde sadece yapılan derleme gezileriyle köylerden ve kasabalarдан toplanmış, eğitim ve icra edilmesi anlamında ise Batı müziğinin ön plana çıkması nedeniyle bölgede kalan, yeri tam olarak netleştirilemeyen bir müzik türü olarak varlığını

⁴⁶⁷ 1930'ların sonundan itibaren gerek dünyada, gerekse Türkiye'de yaşanan siyasal değişimlerin ayrıntılı anlatımı için Bkz. Cemil Koçak, **Türkiye'de Milli Şef Dönemi** (İstanbul: İletişim Yayıncıları, 1996).

sürdürebilmıştır.

Teori ve pratik arasındaki bu çelişkinin, esas kaynak müzik olarak nitelendirilen halk müziğinin modern değerlere ulaştığına inanılana kadar devam ettiğini düşünmekteyiz. Örneğin 1945 yılında dönemin radyo dergisi olan *Radyo*'da yazısı yayınlanan Muhittin Sadak, Türk bestecilerinin halk müziğinin çok seslendirme işlemini tamamladığını ve artık Türk Müziği'nin ulusal ve modern bir müzik niteliğine kavuştuğunu ifade etmesi, halk müziğinin 1940'lara kadar ki sessizliğini açıklar niteliktedir⁴⁶⁸. Bu sessizlik süreci milli müzik olarak ifade edilen halk müziğinin, modern olana kadar ki sürecini ifade etmektedir denilebilir. Bu süreç Türk'ün yüksek seciyesini yansitan halk şarkılarının eski tarzından kurtularak yani modernize edilerek tekrar halka sunulmasını da bünyesinde barındırmaktadır. Yani halkın gerçek müziği olarak ifadelendirilen halk müziği olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi olana kadar çeşitli değişim ve dönüşümler geçirecek ve bu sürecin sonunda gerçek sahibine yani halka tekrar sunulacaktır. Türkülerin armonize edilerek kıymetlendirilmesi ve halka tekrar sunulması sürecinde özellikle Konservatuarin ve Halkevlerinin önemli bir yeri olduğunu belirtmeliyiz. Örneğin Gökyay, Hindemith'in İstanbul Devlet Konservatuarı'nda seçtiği güzel şarkı örneklerini Ankara Devlet Konservatuarı'nda armonize etmeye çalıştığını; ancak Saffet Arıkan'ın bu seçme işleminin doğruluğundan ve sağlığından şüphe etmesi nedeniyle Hindemith'in çabalarının engellendiğini ifade eder⁴⁶⁹.

Bu süreçte daha pasif bir hizmetle katkıda bulunan Radyo ise, türkülerin armonize edilmesi faaliyetine katılmamakla birlikte, programlarında sadece seçtiği türkülere yer vererek dahil olmaktadır. Örneğin dönemin önemli isimlerinden Saygun⁴⁷⁰, radyoda yayınlanacak garp eserlerinin seçimi konusunda *Ülkü*'de kaleme aldığı yazısında dikkatli olunması gerektiğini şu sözleri ile ortaya koyar⁴⁷¹:

“Evvelce Stravinski'nin Petruška adlı eserinde tanımiş olduğum bir melodiyi Artvin taraflarında türkü derlerken, o bölgenin sazi olan tulum ve zurnadan hemen aynen işitince hayret etmiştim. Acaba bu oyun melodisi önce radyoda çalınıp bu mevzu üzerinde radyoda konuşma yapıldıktan ve Stravinski'nin eseri anlatıldıktan sonra Petruška çalınsa halk bunu yadırgar mı? Hiç sanmıyorum”.

Yukarıdaki alıntılardan anlaşıldığı gibi Halkevleri ve Konservatuarlar aracılığıyla modernleştirilen, armonize edilen parçalar Radyo'nun seçiciliği ile halka sunulmakta

⁴⁶⁸ Muhittin Sadak, “İstanbul Konservatuarı”, *Radyo*, c.4, s. 47 (Kasım 1945): 10.

⁴⁶⁹ Gökyay, **age**, 14.

⁴⁷⁰ Ahmet Adnan Saygun, “Radyo'da Garp Musikisi”, *Ülkü*, c.2, s. 20 (Temmuz 1942): 5-7.

⁴⁷¹ **agm**, 6.

ve böylece halk müziği 1940'lı yıllarda adından çok daha fazla söz ettiren bir müzik türü haline gelmektedir.

Armonize edilen yani çoksesli hale getirilen ve 1940'lı yıllarda milli müzik olarak ifade edilen bu parçaların, türkülerin halk tarafından sevilmesi ve benimsenmesi için halkın kulağının çoksesliliğe alıştırılması gerekliliği ise, 1930'ların müzik eğitim politikalarının temel amaciydı. Derleme ve armonize çalışmalarında önemli bir kurum olarak karşımıza çıkan Halkevleri, bu rolü de faaliyetlerinin ana amaçlarından biri olarak kabul eder. Örneğin Halkevlerinin halk müziği ve halk oyunları konusunda nasıl çalışmaları gerektiğini belirlemek için çıkartılan yayında bu süreç şu şekilde ifade edilmiştir⁴⁷²:

"Halkevleri milli gelenekleri çatıları altında devam ettirmekle önemli bir iş yapıyor, halk kendini buluyor, öz benliğine ve neşesine kavuşuyor, bu suretle, müzik ve oyun geleneklerinin devamı, milli eğitim ve birliğin sağlanması yariyor. Halkevlerinin görevi sadece geleneği korumak ve onu devam ettirmekten ibaret değildir. Halkevleri aynı zamanda halkı, mensup bulunduğu medeniyet çerçevesi içinde yükseltmek, onu ileriye doğru adımlar attırmakla da görevlidir. Bu bir eğitim işidir ki orada da hareket noktamız gene gelenek olacaktır. Halk kendini çekmeyen ezgiye ve oyuna ilgi ve sevgi besleyemez, yeni aşının tutması için onun, onun aşılanacak bünyeye uygun gelmesi ve maharetle yapılması lazımdır".

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi 1940'lara gelinceye kadar ki süreçte müzik eğitim politikalarının temelinde halkın çoksesli olarak armonize edilmiş halk müziği parçalarını benimseyebilecek, sevebilecek düzeye gelmesini sağlamaya anlayışı vardır. Yani milli ve modern müzik inşa edilene kadar halkın kulağının çoksesliliğe alıştırılması gerekmektedir.

Halk müziği 1940'ların sonuna gelindiğinde milli müziğimiz olarak anılmaya başlanacaktır. Bu süreç içerisinde değerlendirilmesi gereken bir diğer durumun özellikle Devlet Konservatuvarı başta olmak üzere Halkevleri, Radyo ve dönemin önemli eğitim kurumlarından biri olacak olan Köy Enstitülerinde Batı müziği eğitimiminin devam ediyor olmasıdır. Bu durum, çalışmanın odaklandığı ana sorulardan birine doğru bizi götürmektedir. 1930'larda gerek teoride, gerek pratikte modern müziğin tek örneği olarak yükseltilen Batı müziğine 1940'lara gelindiğinde ne olmuş olmalı ki, tahtını bir başka müzik türü ile paylaşacak duruma gelsin? Ya da soruya tersten sormalıyız: 1930'larda müzik alanında adı kısıtlı bir şekilde anılan bu müzik türüne ne olmuş olmalı ki, 1940'lara gelindiğinde tahta yerleştirilsin?

⁴⁷² **Halkevlerinde Halk Müziği ve Halk Oyunları: Üzerinde Nasıl Çalışmalı, Neler Yapmalı** (Ankara: CHP Yayınları, 1946), 6-7.

Halk müziği ve Batı müziğinin dönemsel olarak yaşadıkları bu konumlandırma farkını değerlendirirken birçok söylem, karar ve uygulamanın değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektediriz. Bu nedenle bu başlık altında öncelikli olarak dönemin eğitim politikaları değerlendirilecek olup, 1930'lu yıllarla kıyaslandığında yaşanan değişim ve dönüşümler irdelenenecektir. Bu değerlendirme müzik dersinin dönem içerisindeki konumlandırışımız adına yararlı olacaktır. Müzik dersinin milli kimliğin tanımlanmasında, yaygınlaşmasında bu dönem içerisinde nasıl bir değişim yaşandığı değerlendirilip, özellikle genel eğitim kurumları olarak değerlendirebileceğimiz Halkevleri, Radyo ve Köy Enstitüleri konularına geleceğiz. Bu bölümde örgün eğitim kurumu olarak değerlendirdiğimiz okullarda sadece Konservatuarın yaşadığı değişim ve dönüşümler değerlendirilecek olup, ders kitabı düzeyinde bir değerlendirme yapılmayacaktır. Bunun nedeni ise, 1929 tarihinden itibaren değerlendirdiğimiz ders kitaplarında 1950'li yıllara kadar, değerlendirmeye degecek bir değişimin yaşamamış olmasıdır. Böylece iddialı bir yorumu yapmamıza neden olan durum ise, 1930'ların müzik ders kitapları ile 1940'ların müzik ders kitapları arasında farklılıktan çok daha fazla benzerliklerin var olmasıdır. Örneğin 1940'lı yılların müzik ders kitaplarını da Hulusi Öktem yazmış ve her ders kitabında; 1934 yılında kaleme aldığı önsözü tekrarlamıştır. Ayrıca müzik ders kitaplarında yer alan parçaların da değiştirilmenden her iki dönemde de ortalama olarak aynı sayıda kaldıklarını belirtmeliyiz⁴⁷³.

Örgün eğitim kurumları olarak nitelendirdiğimiz okullarda okutulan müzik ders kitaplarının, 1930'lardan 1940'ların sonuna kadar ki süreç içerisinde değerlendirilecek nitelikte bir değişe ugramamış olmasına rağmen, Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi genel eğitim kurumları olarak nitelendirdiğimiz kurum ve kuruluşların müzik eğitimi konusunda yaşadıkları değişim ve dönüşümlerin dönemin müzik eğitim politikaları hakkında önemli ipuçlarını barındırdıklarını düşünmektediriz. Çünkü 1939 yılında toplanan Maarif Şurası'nda alınan kararlardan biri, köy ve şehir arasındaki kültürel farklılıkların yaratılmak istenen hissi terbiye açısından giderilmesi gerekliliğiydi. Ancak örgün eğitim uygulamalarında müzik dersine ait herhangi bir düzenlemenin yapılmadığını, sadece Cumhuriyet'in küçük vatandaşları olarak ifade edilen çocukların aynı kültürel terbiye ile eğitilmesi

⁴⁷³ 1930'lardaki müzik ders kitapları ile 1940'lardaki müzik ders kitaplarını karşılaştırmak için bkz. Öktem, **Mekteplerde Musiki**, 1934. Öktem, **Okullarda Müzik**, 1940–1941. Öktem, **Okullarda Müzik** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1945–1946).

gerektiğinin vurgulanmasının yeterli görüldüğünü bir önceki ana bölümümüzde ifade etmiştik. 1940'lı yılların örgün eğitim anlamında yaşanan değişimlerden ziyade, genel eğitim kurumlarının yaşadıkları değişim ve dönüşümler etrafında değerlendirilmesi gerekmektedir. Çünkü Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren formel eğitim kurumları olarak nitelendirdiğimiz okullardaki müzik dersi milli kültürel kimlik bağlamında çeşitli değişim ve dönüşümlere uğramışken, halkın büyük bir kesimini ifade eden ve köylerde yaşayan köylü, bu süreç içerisinde ihmal edilmiştir. Bu açığın giderilmesi için sadece örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilen müfredat, yönetmelik ve ders kitapları gibi alanlarda yapılan değişiklikler yeterli görülmeyip, halkın yanı köylünün eğitilmesi için çeşitli kurum ve kuruluşların da sürece dahil edilmesi gerekmektedir. Bu sürecin dönemin halkçılık algısında yaşanan değişim ve dönüşümü göz önünde bulundurarak değerlendirmenin gerekliliğini düşünmektediriz.

Asım Karaömerlioğlu, Cumhuriyet Dönemi'nin halkçılık anlayışının köycülük üzerine kurulduğunu, köycülüğün en genel anlamda amacının köylülerin köylerde kalmasını, eğitim götürülgerek hem kültürel hem de ekonomik anlamda kırsal kesimin dönüştürülmesi olduğunu ifade eder. Ancak Karaömerlioğlu, "köycülük o denli soyut, içeriğinde o denli toplumsal ilişkiler göz ardı edilerek gündeme getirilmiştir ki sonucta, ironiktir, önemli ölçüde elitist bir hamle olmanın ötesine gidememiştir" demektedir. Bu bağlamda Karaömerlioğlu, Cumhuriyet Türkiyesi'nin halkçı söyleminin önemli bir kanadını oluşturan köycülüğün elitist, tepeden, bürokratik, anti-liberal ve anti-demokratik olarak tanımlar. Ancak Karaömerlioğlu 1946 tarihinden sonra halkçı algının değiştiğini, daha az elitist, daha çok kamuoyunun duygusu ve düşüncelerini dikkate alan bir tarza geçildiğini ifade eder⁴⁷⁴. Bu noktada Karaömerlioğlu'nun Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait halkçı söyleme yönelik ifadelerinin Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait müzik eğitim politikalarıyla paralellik gösterdiğini ifade edebiliriz. Yani bir taraftan köy ve köylü üzerine kurgulanan müzik parçalarının müzik ders kitaplarında sıkılıkla yer bulmasına rağmen, müzik dersinin sadece şehirlerde okutulan bir ders olarak kalması bu ironikliğe verilebilecek örnek niteliğindedir. Bu bakış açısından bir taraftan halkçılığın saf ve bozulmamış halini yansitan köy ve köylünün müfredat ve ders kitaplarına girmesini sağlamışken, diğer taraftan bu ders kitapları köye ve köylüye ulaşamaması nedeniyle

⁴⁷⁴ Karaömerlioğlu, "Tek Parti Döneminde Halkçılık", 283.

bir özlem olmaktan öteye gidememiştir. Ancak Karaömerlioğlu'nun halkçı söylemin gerçek anlamda halkın esas almaya başladığı tarih olarak ifade ettiği 1946 yılının müzik eğitim politikaları açısından bir milât niteliğinde olduğunu düşünmemekteyiz. Köye ve köylüye gidişin başlama tarihi olarak tek bir tarihi ifade edememekle birlikte, bu sürecin 1930'ların sonlarından başlayarak, 1940'larda devam eden bir süreç olduğunu belirtebiliriz.

Toparlarsak, 1940'lı yıllar Türkiye'de çeşitli alanlarda ve düzeylerde değişim ve dönüşümlerin yaşandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değişimlerin müzik ve müzik eğitim politikalarına ne şekilde yansığının değerlendirilmesi bu bölümün ana amacıdır. Bu bağlamda bu süreci değerlendirmek için aşağıda belli başlıklar seçilmiştir.

4.1 Dönemin Eğitim Anlayışına Kısa Bir Bakış

Eğitim alanında 1930'larla 1940'ların ilişkisi konusunda; yeni bir yönetici-Milli Şef etrafında şekillenen değişim ve dönüşümlerin yaşandığını benimseyen yaklaşımalar olduğu gibi⁴⁷⁵, bu dönemi devletin tek parti ile özdeşleştiği bir “parti-devlet”⁴⁷⁶ döneminin devamı olarak nitelendirip, köklü değişikliklerin yaşanmadığını savunan yaklaşımalar da mevcuttur⁴⁷⁷. Bu nedenle döneme ait değişimler ve dönüşümler incelenirken, var olan sürekliliğin de gözden kaçırılmaması gerektiğini düşünmemekteyiz.

“Ebedi Şef” dönemi ile “Milli Şef” dönemi arasında en belirgin benzerlik; milli kimliğin tanımlanması ve yaygınlaştırılmasında eğitime biçilen roldür. İnönü'nün daha başbakanlık yıllarında, Muallim Birliği'nde yaptığı konuşmanın milli eğitimle ilgili düşüncelerinin temelini oluşturduğunu ifade eden İsmail Kaplan, bu söylevi çok önemli bir programatik açıklama olarak yorumlar ve Mustafa Kemal'in ortaya koyduğu temaların tekrarı niteliğinde olan bu konuşmanın “milliyetçi rejimin

⁴⁷⁵ Güven İsmail, **Türkiye'de Devlet, Eğitim ve İdeoloji** (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2000), 87.

⁴⁷⁶ Tunaya, **Türkiye'de Siyasi Partiler**, 14. 65.

⁴⁷⁷ Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, 365.

Kafadar, gecisle birtakım değişim ve dönüşümlerin yaşandığını yadsızmadı, ancak ona göre bu değişim ve dönüşümlerin genel ideolojik atmosfer içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Genel anlamda ideolojik yapı ve işleyiş açısından köklü bir değişikliğin yaşamamış olduğunu belirten Kafadar, değişimlerin ideolojiye kendine bazı yenilikler katarak, daha da katıldırmıştır. İki dönemin birbirinden çok da farklı olmadığını belirten bir diğer isim de Cemil Koçak'tır. “İki dönem arasında özellikle siyasi kadrolar bakımından bir miktar farklılık olsa da, üzerinde yükseldikleri siyasi sistem/şeflik sistemi aynı şekilde sürdürmüştür” diyerek bu noktaya dikkat çeken Koçak, bu tutarlılığın bir tesadüf olmayıp, belirli bir politik eksen üzerinde şekillendirildiğini belirtir. Cemil Koçak, “Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi: Ebedi Şef/Milli Şef”, **Kemalizm**, 137.

yöneliminin açık seçik dile getirilmesi” olarak yorumlar⁴⁷⁸. Bu konușma aynen şöyledir⁴⁷⁹:

“Milli terbiye istiyoruz; bu ne demek? Milli terbiyenin ziddi nedir derlerse söyleyebiliriz, bu belki dini terbiye yahut beynemilel terbiyedir. Sizin vereceğiniz terbiye *dini değil milli, beynemilel değil millidir*. Sistem bu. Dini terbiye dahi bir nevi beynemilel terbiye demektir. *Bizim terbiyemiz kendimizin olacak ve kendimiz için olacaktır*. Milli terbiyede iki kısım düşünübiliriz. Milli terbiyenin siyasi ve vatanı mahiyeti itibarıyla. Bütün bu topraklara Türk mahiyetini veren bir tür var. *Fakat bu millet henüz istedığımız yekpare millet manzarasını gösteremiyor*. Eğer bu nesil şururla ilmin ve hayatın rehberliğiyle ciddi olarak, bütün ömrünü vakfederek çalışırsa, siyasi *Türk milleti harsı (kültürel), fikri ve içtimai (toplumsal) tam ve kâmil bir Türk milleti olabilir*. Bu yekpare milliyet içinde yabancı harslar (kültürler) hep erimelidir. Bu milliyet külesi içinde ayrı medeniyetler olamaz. *Bu vatan işte tek olan bu milletin ve bu milliyetindir. Yaşayacaksak, yekpare bir millet külesi olarak yaşayacağız. İşte milli terbiye dediğimiz sistemin umumi hedefi*”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, eğitime yüklenen terbiye rolü milli sınırlar içerisinde, Türk olarak kabul edilen değerler üzerinden milletin bütünlüğünü ve birliğini sağlamak olarak tanımlanmaktadır. Bu role sahip olan eğitim böylece territorial ilkeye dayanan ulusun aynı zamanda tek bir kültüre ve düşünceye dayalı yekpare bir ulus olmasını sağlayacaktır. Bu tanım içerisinde atlanmaması gereken noktalardan biri de; vatan toprağı olarak ifade edilen alan içerisinde Türk'e has değerler dışında kalan tüm değerlerin milli devletin ve ulusun kurulması noktasında birer engel niteliğinde olmalarıdır. Milletin ve milliyetçiliğin yekpare bir duruma gelmesini sağlayan süreç de millileştirilmiş bir eğitim sayesinde mümkün olacaktır.

1925'te dile getirilen bu görüşlerin benzerlerini 1939'da ve 1943'de yapılan CHP'nin Büyük Kurultay'larında ve sonrasında kabul edilen Parti Programlarında da görmek mümkündür. 1939 ve 1943 parti programlarının belirlenmesinde etkin olan kurultaylarda dile getirilen ana düşünceler, eğitimin millilik esasının değişmezliğidir. Milli bir eğitimin temel amaçlarından biri olarak kurultaylarda önemli bir yer teşkil eden kültürel birlik, millet olmanın başlangıç yolu olarak kabul edilmiş, milletin kültür hayatının bir bütün olarak alınacağıının ve bu bütün içinde hiçbir parçanın önemsiz olmadığı belirtilmiştir. “Beden, zihin ve karakter terbiyesinin birbirinden ayrılmaz bir kül teşkil ettiği belirtilmiş olan kurultayda, eğitim ve öğretimde tutulan yolun maksadı” ise millilik esası çerçevesinde tanımlanmıştır⁴⁸⁰. “Yabancı fikirlerden uzak, vatan ve millet sevgisi” temalarının öncelikli vurgulandığı

⁴⁷⁸Kaplan, *Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi*, 143–144.

⁴⁷⁹Muallimler Birliği Mecmuası, s.4'ten aktaran Kaplan, *age*, 143–144.

⁴⁸⁰Yavuz Abadan, “Büyük Kurultay ve Türk Kültürü”, *Ülkü: Milli Kültür Dergisi*, c.4, s. 43, (Haziran 1943): 4.

1940'a kadar *Ülkü* adıyla çıkarılan dergi, 1940'dan sonra yaşanan değişimler sonucu adı; *Ülkü: Milli Kültür Dergisi* olarak değiştirilmiştir. Bu değişimin nedenlerini “Halkevleri” başlığı altında değerlendirmeye çalışılmıştır.

programda, güzel sanatlar alanına geniş bir yer ayrıldığı görülmektedir. *Yüksek bir insan cemiyetinin esas ihtiyacı olarak*⁴⁸¹ tanımlanan güzel sanatlara yüklenen en büyük rol ise; Türk ruhunun gizli kalmış olan kabiliyetini uyandırması rolüydü. Bu uyandırışta izlenecek yol ise, büyük milli eserlerin yüksek teknik içerisinde vücut bulması ve özellikle de musikinin ilhamını halk zevkinden alması gerekliliğiydi⁴⁸². İlhamını halk zevkinden alan musiki dönemin müzik eğitim politikalarının temelini oluşturacak, 1940'lara damgasını vuracak olan halk müziği eğitimin temellerini atmış olacaktır.

Dönemin Kültür Bakanı/Maarif Bakanı Hasan Ali Yücel⁴⁸³ tarafından da eğitimin ve kültürün milliliği çeşitli konuşmalarda dile getirilmiştir. “Birinci Türk Neşriyat Kongresi”nde yaptığı açılış konuşmasında, “garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medeni dünyanın eski ve yeni fikir mahsullerini kendi diline çevirmek, duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek mecburiyetindedir” diyerek, modern değerlerle milli değerlerin bir araya getirilmesiyle milli kültürün inşa edilebileceğini ifade etmektedir. Konuşmasını bitirirken kültür hayatımız için bu uygulamanın bir başlangıç niteliğinde olduğunu belirtir⁴⁸⁴. Hatırlanacağı gibi 1921'de Ankara'da yapılan Maarif Kongresi'nde Mustafa Kemal, bu kongrenin milli eğitim konusunda yeni bir başlangıç olduğunu ifade etmişti⁴⁸⁵. Yeni ulus devletin kurulma sürecinde yeni bir milli eğitim ideolojisine sahip olmanın gerekliliğini ifade eden bu konuşmanın içeriği başlangıç düşüncesinin 1940 yılında tekrarlanmasının ayrı bir önemi olduğunu düşünmekteyiz. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş evresinde yaşanan bu anlamsal değişimin yeni devlet, yeni ideoloji mantığı altında değerlendirilebilirken, 1940'lara geçişte yaşanan bu anlamsal değişimin temelinin neler olduğunu sorgulanması gereken bir soru olduğunu düşünmekteyiz.

Birinci Maarif Şurası'nda yaptığı konuşmasında; Türk kültürü kurulurken millilik yanında bütün medeniyet alemi içinde bir ilim hayatı meydana getirmenin gerekliliğine değinen Yücel, bu başlangıcın dayanağını milli tarihe duyulan bir borç

⁴⁸¹ Vurgu bize ait.

⁴⁸² Yusuf Kazım Koni, “Milli Eğitim ve Öğretim Programı”, **Ülkü**, c. 4, s.43 (Temmuz 1943): 5–6. **1940 C.H.P Programı**, 1940, 19–23.

⁴⁸³ Hasan Ali Yücel 1938–1946 tarihleri arasında Milli Eğitim Bakanıdır. Aylin Özman, “Hasan Ali Yücel”, **Modernleşme ve Batiçılık**, 358–363.

⁴⁸⁴ “Birinci Türk Neşriyat Kongresini Açarken”, [2 Mayıs 1939], **C.B ve EĞ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylen ve Demeçleri II** (Ankara: Milli Eğitim Yayınları, 1946), 238–240.

⁴⁸⁵ Bkz. 3. bölüm, 3.1 nolu başlık.

olarak tanımlar ve milletin özellikle yerinin ve değerinin bilinmesi aşamasında verilen savaşların en önemlisinin maarif mücadele olduğunu ifade eder⁴⁸⁶. Yücel'in eğitim politikalarında farklılaşmayı işaret ettiğini ifade eden Aylin Özman, Yücel'in eğitim politikalarında, 1930'ların milli eğitim ideolojisine damgasını vuran Batı merkezli eğitim politikası yerine, Doğu'nun değerlerini de bu sınırlar içine yerleştiren bir bakış açısı ortaya koyduğunu ifade eder. Özman'a göre bu süreç, Doğu-Batı çatışmasından, daha yumuşak bir senteze geçiş anlamında modernleşme projesinde farklı bir yola işaret eder.⁴⁸⁷ Orhan Koçak ise⁴⁸⁸, 1930'ların Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorileriyle fantastik bir görüntü çizen milliyetçiliğin, "Batı medeniyeti ile bağdaşmanın kolay olmadığını" görmesiyle, yaşanan tatminsizliklerin giderilmesi için evrensel ile tikel arasında daha yumuşak ve daha 'organik' bir senteze başvurduğunu ve bu sürecin özellikle de Yücel döneminde görünürlük kazandığını ifade eder. Ancak Yücel dönemini ifade ettiğini söyleyebileceğimiz 1940'ların milliyetçi algısının bir taraftan daha yumuşak bir birlikteliği işaret ettiğini ifade eden Koçak, diğer taraftan aslında Yücel'in de "usul-öz" ikiliğini benimsediğini; ancak daha çatışmasız bir sentezi öngördüğünü ifade eder. Yücel üzerinden yaptığı analizinde Yücel döneminin bir taraftan değişimi, diğer taraftan devamlılığı ifade ettiğini belirtir. Koçak'ın bu dönemi "göreli restorasyon" veya "göreli hümanizm" olarak ifade etmiş olması da bu anlamda manidardır⁴⁸⁹.

Türkiye'de tartışılan birçok konuda olduğu gibi Hasan Ali Yücel'in siyasi hayatı ve icraatları üzerine yapılan tartışmalar da tam bir sonuca ulaştırılamamıştır. Bir taraftan "hümanist"⁴⁹⁰ bir perspektifle kültürel alanda 1930'lu yillardan ayrı bir yere oturtulan Yücel, bazı çalışmalarda Tek Parti döneminin özlemini duyduğu modernleşme evresine denk düşen ve süreci hızlandıran bir kimlik olarak görülürken, diğer taraftan bireysel çabalarıyla sistemi değiştirmesi tam olarak mümkün olmamış,

⁴⁸⁶ Bkz. "Birinci Maarif Şurasını Açarken", [17 Temmuz 1939], **age**, 263–277

⁴⁸⁷ Özman, **agm**, 360.

⁴⁸⁸ Orhan Koçak, "1920'lardan 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, ed. Ahmet İnsel (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2006): 371-418.

⁴⁸⁹ **agm**, 394.

⁴⁹⁰ Bu kavramın tartışılmaya başlandığı yılların aslında 1930'lu yıllar olduğunu belirtmeliyiz. Örneğin *Ülkü*'de yer alan bir yazida; hümanizmin Türk milletine sağlayacağı yararlara yer verilmiş, bu yararların özellikle halk edebiyatının modernleşmesinde ve bilimsel gelişmeler alanında görülebileceği ifade edilmiştir. "Beynemilliyetçilik" kavramının kullanıldığı bu yazida, milli olan ile modern olanın birlikteliğinin Türk milliyetçiliği için bir zarar veya zıtlık yaratmayacağı ifade edilmiştir. "Asyalı olmaktan çok, Avrupalı olmak isteyen milletimiz için Türk inkılabının, tüm inkılapların kaynağı olan hümanizmden beslenmesi gerektiği" belirtilmiştir. Kazım Nami Duru, "Hümanizma", *Ülkü*, c.2, s.17, (Temmuz 1934): 332–336.

hatta milliyetçilik ve kültür arasında kurduğu kuvvetli bağ ile 1930'ların algı ve anlayışının devamı olarak görülmüştür⁴⁹¹. Bir taraftan bakanlık görevine başlarken yaptığı konuşmasında; “İrfanımıza, kuvvetli hamlelerle yeni bir hayat veren Atatürk’ün ve Büyük Türk Milleti’nin şuur ve idaresini temsil eden Milli Şef’in direktiflerine uyarak Cumhuriyet Halk Partisi’nin kültür meselelerinde tespit ettiği prensiplere, Hükümet programımızda yazılı esaslara dayanarak, muhterem selefim Saffet Arıkan’ın bıraktığı faaliyet noktasından hareketle”⁴⁹² çalışacağını ifade ederek, rejim ile kurduğu bağı ortaya koyan Yücel, diğer taraftan “Devlet Konservatuarları Kanunu” görüşülürken dile getirdiği görüşleriyle kültürel alanın daha geniş bir anlayış ve perspektifle değerlendirip, müdahalelerin azalması gerektiği sinyallerini verecektir. Çalışma için önemli olan soru, Yücel’in kişiliğinin hangi bakış açısı altında değerlendirilmesi olmadığı için bu bölümde; Yücel’in müzik eğitimi konusunda öncülük ettiği faaliyetlerin neler olduğu değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Yücel’in yeni bir başlangıç olarak ifadelendirdiği bakanlık sürecinin dönemin müzik eğitim politikaları açısından ne anlam taşıdığını değerlendirilmiş olacaktır. Yücel’in sözünü ettiği değişimlerin genel olarak eğitim politikaları açısından, özelde ise müzik eğitim politikaları açısından nasıl bir anlam yarattığının değerlendirilmesinin gerekli olduğunu düşünmekteyiz. Bir sonraki başlığımız Hasan Ali Yücel üzerinden dönemin kültür politikaları içerisinde yer alan müzik eğitim politikalarını doğrudan ve dolaylı olarak etkileyen karar ve uygulamaları analiz etme amacıyla seçilmiştir. Bu bağlamda bir sonraki başlığın Hasan Ali Yücel’in karar ve uygulamalarının isabetliliği, karar ve uygulamalarının Atatürk Dönemi ile olan farklılığı, özgünlüğü ya da benzerliği gibi bir tartışmayı ifade etmediğini, bu karar ve uygulamaların müzik eğitim politikalarını nasıl belirlediği, etkilediği noktasına odaklanacağını belirtmeliyiz.

⁴⁹¹ Hasan Ali Yücel’i döneme içerisinde farklı bir konuma yerlestiren çalışmalarla örnek olarak bkz. Alev Coşkun, **Hasan Ali Yücel: Aydınlanma Devrimcisi**, 2.bs, (İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2007), Mehmet Başaran, **Öğretmenim Hasan Ali Yücel: Büyük Aydınlanmacı** (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009), Cevat Geray, “Halk Eğitimi ve Toplum Kalkınması Açısından Hasan Ali Yücel”, **Doğumunun 100.Yıl dönümünde Hasan Ali Yücel Sempozyumu, 16–17 Aralık 1997**, (İzmir: DEÜ Rektörlük, 1998), 185–209. Hasan Ali Yücel’in siyasal hayatı yerinin bir kopyuştan ziyade bir devamlılık olarak tanımlayan çalışmalara örnek olarak bkz. Kaplan, **Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi**, 192–196. Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Kemalizm**, 396–397.

⁴⁹² Hasan Ali Yücel, **Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 1.

4.2 Hasan Ali Yücel Dönemi Eğitim ve Kültür Politikaları

1938–1946 yıllarının Maarif Vekili olarak görev yapmış olan Yücel ile başlayan değişimler içinde değerlendirilmesi gereken uygulamanın köy-şehir okulları arasındaki farklılıklarını ortadan kaldırma adına atılan adımlar olduğunu belirtmeliyiz. 1935–1937 yılları arasında -İzmir milletvekili olduğu yıllarda-*Akşam Gazetesi*'nde *Pazartesi Konuşmaları* adlı köşesinde yazdığı yazınlarda, eğitim alanında yaşanan farklılığın kültür ve sanat politikaları ve algıları arasında da farklılıklar yarattığını ifade eden Yücel, eğitim alanında yaşanan bu farklılığın kültüre etkisini köylü ve şehirli kavramları üzerinden değerlendirdir⁴⁹³:

“Türk köylüsüne istediğimiz gibi ve onun ihtiyaçlarına cevap olacak şekilde henüz vermediğimiz şeylerden biri kültürdür.[...] Okutmadığımız yavrularımızın sayısı hemen bir milyon buluyor. Böylece her sene okuma yazma öğrenmemiş yüz binlerce çocuğu, esasen okutulup yazdırılmamış milyonluk bir kitlenin içine atmaktadır. Bu manzaranın dehşetini gören Maarif Vekaleti, klasik tahsil usulleriyle bu yükün altından kalkamayacağını pek yerinde ve pek haklı olarak kabul etmiş bulunuyor. Eğer bugünkü metotla köylülerimizi okutmaya devam edecek olursak, o da nüfusun sabit kaldığı takdirde, tam bir asır beklemek lazımdır. İşte meselenin bu azameti, hatta fecaati Maarif Vekaleti’ni pratik ve çabuk tedbirler almaya sevk etti”.

Köy ve köylünün kültür seviyesiyle ilgili görüşlerini Bakanlık yılları öncesinde ortaya koymaya başlayan Yücel'in Bakanlığı döneminde gerçekleşen I.Maarif Şurası, köy ve köylünün eğitimi konusunda önemli bir adım niteliğindedir. “Türk eğitim sisteminin ilkelerini ortak bir çalışmayla belirlemek amacıyla” toplanan bu Şurada ele alınan en önemli sorunlardan biri kırsal kesimin halk eğitimi konusu olmuştur⁴⁹⁴. Bu bağlamda ortaya atılan önerilerden biri olarak karşımıza çıkan Köy Enstitüleri'nin kurulması fikri, Plan Komisyonu'nda değerlendirildikten sonra kabul edilir. Ancak tasarıının Komisyon'da görüşülmESİ sırasında itirazlar yükselmeye başlamış ve Reşat Şemsettin Sirer başta olmak üzere bir grup kalıcı köylerde kentlerden ayrı bir eğitim modeli uygulanması önerisine itiraz etmiştir⁴⁹⁵. Rapor yöneltilen eleştiriler, köy için ayrı öğretmenler yetiştirmesi, köy öğretmenlerinin yetiştirecekleri kurumlara kentli öğrencilerin kabul edilmemesi ve iş eğitim ilkesinin benimsenmesi ilkesi etrafında şekillenir⁴⁹⁶. Bu bağlamda bir taraftan köylere özgün bir eğitim projesinin gerekliliği, diğer taraftan bu uygulamanın köy ve

⁴⁹³ Hasan Ali Yücel, “Köye Doğru”, **Pazartesi Konuşmaları** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 22-23.

⁴⁹⁴ Hasan Ali Yücel, “Açış Nutku”, **T.C Maarif Vekilliği: I. Maarif Şurası (17-29 Temmuz 1939): Çalışma Programı, Konuşmalar** (Ankara: Maarif Vekilliği Yayınları, 1939), 3-20.

⁴⁹⁵ Pakize Türkoğlu, **Tonguç ve Enstitüleri**, 2.bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000), 153-154.

⁴⁹⁶ **age**, 534.

şehir arasındaki kültürel farklılıkları daha da açacağı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Ancak bu eleştirilere rağmen tasarıının kabul edilip, yasalaştığını belirtmeliyiz.

Raporun kabul edilmesinden sonra tasarısı, 17 Nisan 1940'da yasalaşır ve böylece Köy Enstitüleri'nin kuruluş tarihi 17 Nisan 1940 olarak kabul edilir. Ancak köy-şehir veya köylü-şehirli arasında uygulanan eğitim politikalarından kaynaklanan kültürel farklılık konusu veya "sorunu"⁴⁹⁷ üzerinde uzlaşmaya varılamayan konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1943 tarihinde gerçekleştirilen II. Maarif Şurası'nda da tartışılan bu konu, *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilat Kanunu ve Müzakereleri* sırasında da gündemde olmuştur. 1930'lu yıllarda beri tartışılan ve uzlaşmaya varılamayan bu konunun 1940'lı yıllarda da sürekliliğini koruduğunu söyleyebiliriz. Bu süreklilik bünyesinde çeşitli çelişkileri barındırmaktadır. Örneğin, 1943 tarihli *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilat Kanunu ve Müzakereleri* sırasında Antalya Milletvekili Rasih Kaplan'ın köy ve şehir okulları arasındaki yaşanan farklılıkları dile getirirken, "müzakere ettiğimiz kanunla en mühim davamız olan köy kalkınması işi, köye gitme işi bu davanın içine girmiştir. Köy davası hallolunmak üzeredir. Bilhassa şu müzakere etmekte olduğumuz kanunla kendilerine verdigimiz haklarla köyler kendi vazifelerini, kendi benliklerini idrak edeceklerdir" diyerek, 1940'ların eğitim politikaları arasında köy eğitimi sorununun öncelikli konumuna dikkat çekenektir. Ancak konuşmasının ilerleyen kısmında ise bu meselenin sürekliliğini şöyle ifade eder⁴⁹⁸:

"Arkadaşlar, bilirsiniz Büyük Ata, Milli Şef, her ikisi de senelerden beri köy davası üzerinde durdular. Türk milletini muasir milletin üstünde, kendisine layık olan mevkide görmek için köylerin üzerinde durmamız lazımdır. Çünkü Türk milletinin nüfusunun % 85'i bilateral dedüt köylerdedir. Bir cemiyet ki nüfusunun % 85'ini köylü teşkil eder. O halde milletin heyeti umumiyesi oradadır. Ora ile meşgul olmak, kendi varlığı ile meşgul olmak, kendi benliği ile meşgul olmak demektir".

Yukarıda yer verilen alıntılar, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren köyün ve köylünün durumuna bakışta mevcut olan belli çelişkilerin 1940'lı yıllarda da devam ettiğini göstermektedir. Bir taraftan halledilmesi gereklili bir sorun olarak görülen köy ve köylü konusu, diğer taraftan milli benliğin esası olarak görülverek yükseltilmektedir. 1940'lara gelindiğinde köy eğitimi konusunda atılacak adımların bu çelişkilerin göz önünde bulundurularak, merkezi kararlar doğrultusunda belirlendiğini ifade etmeliyiz. Örneğin Köy Enstitüleri'nin diğer kurucu ismi olan ve Hasan Ali Yücel ile

⁴⁹⁷ Tartışmalarda sorun ifadesi yerine konu veya dava ifadeleri kullanılmaktadır. Sorun kavramı bizim tanımlama şeklimizdir.

⁴⁹⁸ **Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri**, (Ankara: Maarif Yayınları, 1943), 209–210.

1935 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’nde köy ve köylünün eğitimi konusunda çalışmalar yürütülmüş olan ve 1935 yılında Anadolu’ya geziler düzenleyerek, köylerde uygulanan eğitim hakkında raporlar hazırlayıp dönemin Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'a sunan⁴⁹⁹ İsmail Hakkı Tonguç bir yazısında, köylü halkın yaşam kalıplarını ve deneyimlerini yeni nesillere öğretme yeteneğine sahip olduğunu belirterek, kültürel değerlerin ve yapıların yeniden üretiminin tamamen köylülerin elinde olduğunu ifade edecktir. Ancak Tonguç, köylülerin yaşam değerlerinden hangileri korunmalı, hangileri engellenmelidir? Sorusunu sormaktan da geri kalmaz. Tonguç'un kendi sorduğu soruya verdiği cevap, dönemin köy eğitim politikalarını özetler niteliktedir. Tonguç'a göre buna devlet tarafından gösterilen ulusal hedeflerin ışığı altında karar vermek gerekmektedir⁵⁰⁰. Burada önerilen süreç, egemen yönetim anlayışı tarafından belirlenen siyasi ve kültürel değerlerle uyum içinde olan birikimlerin yükseltilmesi ve aykırı bulunanların ise yok sayılmasıdır.

Köy ve şehir hayatları arasındaki mevcut farklılıkların eğitim alanında da kendini gösterdiğini ifade eden Yücel de, öğretimin köylere girmesi konusunda ilk yapılacak işin, realiteyi olduğu gibi görmek, onun apaçık gösterdiği vaziyetten ümitsizlige düşmeksiz icap eden tedbirleri almak ve uygulamak olduğunu ifade edecktir. Köy halkının belli maharet ve teknik bilgilerle donatmanın yanında, bilhassa ortak idealler noktasında eğitmenin gerekliliğini vurgulayan Yücel, “bu milli işin az zamanda başarıyla sonuçlandırılmasının zorunluluğundan” söz eder. Köylerin çocuklarına ve ergin halkına okuma, yazma, hesap, tabiat, sağlık bilgileri gibi umumi malumattan başka vatandaşlık terbiyesini ve Türk inkılâbinin esaslarını telkin etmenin esas vazife olduğunu ifade eden Yücel'in⁵⁰¹ sözlerinden bütün yurttaşlar için mecburi ve aynı istikamete gidişi sağlayıcı bir kültürel ilerleyiş rotası belirlemek istediği anlaşılmaktadır. Tüm halkın aynı çarktan geçirilmesi ile ancak millet olunabileceğini, her derecedeki öğretim kurumunun amacının milli kültürü sağlam ve bilgili vatandaşlar yetiştirmek olduğunu ifade eden Tonguç, bu kurumların her birinin aynı amaç etrafında koordineli olarak çalışmaları gerektiğini ifade ederek bu planlı ilerleyişin amacına yönelik göndermelerde bulunmaktadır. Milli kültürün tüm vatandaşlarda tahsis edilmesi görevini üstlenen kurumlar olarak da okulları,

⁴⁹⁹ Kirby, *age*, 45.

⁵⁰⁰ İsmail Hakkı Tonguç, “Köy Eğitiminin Mahiyeti, Prensipleri ve Teşkilatının Esasları”, *Ülkü*, c.12, s.67 (Eylül 1938): 11–14.

⁵⁰¹ “Köy Enstitüleri Kanunu Görüşürken”, **C.B ve EĞ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri II**, 302.

Halkevlerini ve Köy Enstitülerini saymaktadır⁵⁰². Milli kültürün tüm yurta tesis edilmesinde izlenecek yol olarak faaliyet gösteren ve/veya yeni açılacak olan müesseselerin uyması gereken ilkeler konusunda Yücel ise şöyle demektedir⁵⁰³:

“Geniş bir toprak üzerinde yaşayan yirmi milyon Türk’ü Türk kültürünün hamuru içinde yoğurup, milli birliği vücuda getirmenin temel şartı, memleketin her bölgesinde muhtelif dereceli kültür merkezleri vücuda getirmektir. Bunda tereeddüt edenler gaflette olduklarını hala hissedemeyenlerdir. Kültür merkezleri; maarif kurumları, kütüphaneler, enstitüler, halkevleri gibi, tiyatro ve sinema gibi toplayıcı ve öğretici müesseselerle kurulabilir. Bunlar, milli birliği gerçekleştirecek eğitim karargâhlarıdır”.

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi, 1940’ların eğitim politikalarının temelinde milli ve kültürel birlik içerisinde var olabilen türdeş bireyler yaratma anlayışı vardır. Bu yaratış aşamasında devlet tüm kurum ve kuruluşlarını bu amaca ve bu alana yöneltecektir. Bu bağlamda düşünüldüğünde genel olarak 1940’ların eğitim politikalarının sahip olduğu perspektifin 1930’ların eğitim politikalarıyla paralellik gösterdiğini ifade etmeliyiz. Ancak bu paralellik içerisinde köy ve köylü eğitim konusunun farklı bir düzeye yerleştirilmesi gerektiğini de düşünmekteyiz. Her ne kadar da köy ve köylü eğitimi Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından itibaren eğitim politikalar içinde bir yere sahip olsa da özellikle Köy Enstitüleri denemesi ile bu dönemde uygulamaya yönelik adımların atıldığı gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü bu dönemde itibaren köy ve köylü milli kültürün oluşturulmasında esas kaynak olarak anılacak ve işlenecektir.

Bir taraftan halkın büyük bir kesimini teşkil ettiği ifade edilen köylünün, diğer taraftan aynı eğitim çarkından geçirilerek, milli ve modern bir kültürel kimlikle donatılmaları gereği görüşü dönemin eğitim ve kültür politikalarının temelini oluşturmaktadır. Bu sorunun veya gerekliliğin Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren eğitim ve kültür politikalarında tartışılan ve uzlaşmaya varılamayan bir konu olduğunu belirtmeliyiz. Ancak Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren çeşitli tartışmalara ve Şuralara konu olan köy ve köylünün eğitimi meselesi özellikle 1940’lı yıllarda yani Hasan Ali Yücel’in Eğitim ve Kültür Bakanlığılığında başlatılan uygulamalarla hız kazanmış ve yürütülen tartışmalar, alınan kararlar ve açılan kurum ve kuruluşlarla pratiğe yansımıştir. Ancak bu ulaşmanın anlamı ortak bir milli kültürel kimliğin tüm halk içerisinde benimsenmesi gereği ana düşüncesinden kaynaklanmış ve bütüne ulaşmak adına yerelin bu sürece dahil

⁵⁰² İsmail Hakkı Tonguç, “Köy Eğitim ve Öğretim Amaçları”, **Köy Enstitüleri 2** (Ankara: Maarif Vekaleti, 1944), 1-6.

⁵⁰³ Hasan Ali Yücel, **Kültür Üzerine Düşünceler** (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974), 222.

edilmesi çeşitli düzenlemeye ve uygulamaları gündeme getirmiştir. Ancak bu süreç içerisinde değerlendirilmesi gereken bir diğer durum da, köyun ve köylünün ifade ettiği yerelin, bütün içerisinde dahil edilirken çeşitli değişim ve dönüşümlere de maruz kaldığıdır. Bu değişim ve dönüşümlerin milli kültürel kimliğin inşasında farklılaşan ideolojik yönelimlerden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Bu noktada dönemin eğitim ve kültür politikalarında köycü bir bakış açısından hakim olduğunu ifade etmeliyiz. Bu bağlamda yukarıda yer verdigimiz Tonguç'un sözlerini tekrarlarsak, köyun ve köylünün yaşam kalıpları ve deneyimleri gelecek nesillere öğretecek düzeyde görülecek ve kültürel değerlerin ve yapıların yeniden üretimi tamamen köylünün elinde olduğu kabul edilecektir. Ancak bu sürecin merkezi kararlardan çok da uzak kalamadığını, Hasan Ali Yücel döneminin de bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nin tasarladığı vatandaş profiline ulaşmak amacının uygulanan politikaların esas amacı olduğunu belirtmeliyiz. Ancak bu noktada yine Yücel döneminde görünürlük kazanan köyun ve köylünün kültürel seviyesini yükseltme adına atılan adımların degersiz kabul edilemeyeceğini ifade etmeliyiz. Bu noktadan hareketle köyun ve köylünün kültür seviyesini yükseltmek adına atılan adımların dönemin müzik eğitim politikaları için ne anlama geldiğinin değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Bu nedenle bir sonraki başlığımız milli kimlik algısında yaşanan değişim ve dönüşümlerin ve Halk müziğinin bu süreç içerisindeki yerini sorgulamak adına kaleme alınmıştır.

4.2.1 1940'larda Milli Kimlik Algısı ve Halk Müziği

Genel itibariyle Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarında izlenen yolun, Batı müzik teknik ve yöntemleriyle işlenmiş, armonize edilmiş halk müziği üzerinden milli müziği tesis etmek olduğunu, ancak 1940'lara kadarki sürecin halk müziği için söylem ve veya ideoloji yaratma sürecinden öteye geçilememiş bir zaman dilimini ifade ettiğini belirtmeliyiz. 1940'ların temel özelliği ise halk müziğinin ideolojik inşa sürecine devam edilmesinin yanında, Halkevleri, Köy Enstitüleri, Radyo ve benzeri kurum ve kuruluşlarca icrasının da yapılmış olmasıdır. Halk müziğinin bir taraftan değişen bu konumu, diğer taraftan milli müzik algısında yerleştirildiği üst anlatı, bu döneme damgasını vurmasını sağlamıştır.

Halk Müziği'nin değişen konumuna örnek olarak, dönemin önemli müzik eğitim kurumlarından biri olarak değerlendirdiğimiz Halkevlerinin *Çalışma*

Talimatnameleri'nde yer alan Güzel Sanatlar Şubesi'nin musikiyle alakalı görev tanımlarına bakmanın yararlı olacağını düşünmekteyiz. 1932 tarihine ait olan Halkevleri Talimatname'sinde musiki konusunda izlenecek yol; "Halkevleri çalışmalarında beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki alet ve teknikleri kullanılacaktır. Yani müzikide gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi esas tutmak, bunu tatbik ve temin etmektir" şeklinde tanımlanırken⁵⁰⁴, 1940 yılı talimatnamesinde müzik çalışmalarında esasın, "milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta olan halk türkülerimizi Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çoksesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak" olduğu belirtilmektedir⁵⁰⁵. Bu değişim, 1930'ların müzik eğitim politikalarının temelinin modern musiki olarak ifade edilen Batı musikisinin ülkede tesis edilmesi ana gayesinden, halk müziğinin Türk müziği olarak tanımlanması aşamasında Batı müziğinin sadece kullanılan tekniğe dönüşmesinin değişimidir. Yani 1930'ların amacı, 1940'lara gelindiğinde bir nevi araca dönüşmektedir. Özelde müzik eğitim alanında, genelde milli kimlik tanımlamasında değişen bu konumun, "modernleşme"⁵⁰⁶ algısında, dönemin jargonuyla ifade edersek, "muasırlaşma" algısında meydana gelen değişikliklerden kaynaklandığını ifade edebiliriz. Bu değişikliğin temelinde ise bu algıya yönelik eleştirilerin büyük bir payı vardır.

1943 yılında *Ülkü*'de kaleme aldığı "Asıl Kaynak" adlı yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet'in eski ile yeni arasındaki çekişmeye son veren bir başlangıç olduğunu, kültür hayatımız içindeki atıkları çıkartınca, birdenbire büyük hakikatin fark edildiğini, maziye haklı bir saygının başladığını ifade eder. Dikkatli okunduğunda dönemin "muasırlaşma" anlayışına yönelik eleştirileri de barındırdığını

⁵⁰⁴ C.H.P Halkevleri Talimatnamesi (Ankara: Hâkimiyeti Millîye, 1932), 10.

⁵⁰⁵ Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, (Ankara: Zerbamat, 1940), 10.

⁵⁰⁶ Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'lere kadarki süreçte modernleşme kavramının gerek konuşmalarda, gerekse yazınlarda kullanılmamış olduğunu, bu kavramın yerine özellikle, muasırlaşmak, muasır medeniyetler seviyesine çıkmak, hatta muasır medeniyetlerin seviyesinin üstüne çıkmak ifadelerinin tercih edildiğini belirtmeliyiz. Bu tercihin bir sürekli ifade etmesi kullanımın rastlantısal değil, ideolojik bir tercihin sonucu olduğunu göstermektedir. Bu ifadenin Gökalp'in kullandığı bir ifade olması ve yer yer Gökalp'e de vurguların yapılmış olması müzik eğitim politikalarında uygulanan modernleşme projesinin Gökalp'in görüşleri temellerinde şekillendiği şeklinde bir görüşü daha da sağlamlaştırmaktadır.

düşündüğümüz bu yazının aşağıda yer vereceğimiz kısımlarının dönemin genel algısını ortaya koymak adına yararlı olacağını düşünmekteyiz⁵⁰⁷:

“Artık aramızda, dedelerimizi muasır Fransız romanını tanımadıkları, Shakespeare’ı veya Tolstoy’u bilmedikleri Bergson veya Freud’dan alıntılarla, yüksek ihtisas şuuruya derin derin konuşmadıkları için itham edenler azdır. Bilakis kendilerine mahsus bir hayatı yaratmış olmaları ve onu samimilikle yaşamaları, her türlü özentiden uzak, asilliği yalnız kendi yaratıkları şeylerde bulmaları hoşumuza gidiyor. Gururlarına, zevklerine hayran oluyoruz. Sinan’a hümet ediyoruz, eski müziği üstatlarını anlamaya çalışıyoruz ve anladıkça mükemmelilerine şaşıyoruz. [...] Esasında garpla örtüştürebilecek bir medeniyetten, bir insan ve hayat üstünlüğünden geldiğimizi anlıyoruz. Öyle sanıyorum ki, ne maziyi sevmek, ne garbi tanımak ve ona hayran olmak bizim için kafi değildir. Yapmamız gereken ne garba gitmek, ne de eski de kalmaktır. Asıl yapmamız gereken memleketimizin hakiki kaynağına ulaşmak ve bir üçüncü yol belirlemektir”.

Tanpinar’ın yazısında üçüncü yol olarak adlandırılan anlayışın modernleşmede izlenecek yola yönelik gönderme niteliğinde olduğunu düşünmekteyiz. Maziye saygı kavramıyla ortaya konulan bu anlayışta ne körü körüne garba gidilecek, ne de mazide kaldığı ifade edilen değerlere takılıp kalınacaktır. Aynı yıl içerisinde dergide yazısı yayınlanan Ömer Bedrettin Uşaklı da Tanpinar’ın ortaya koyduğu görüşleri tekrarlar ve “çok defa lüzumundan fazla garba gönül bağlıyoruz yahut da kendimize dönüste çok müsamahalı bir kendini beğenme haline düşüyoruz. Garp kültürünü edinelim derken, fena bir aşağılık duygusu içinde, Türk sanat adamina mahsus dünya görüşünü kaybediyoruz” diyerek, garp ve mazi arasında oluşturulan sentezin sınırlarına dikkat çeker⁵⁰⁸. Hamdi Olcay, “Bize dönmek, dünyeye dönmem olmadığını biliyoruz. Bunu inkılâpçı ve milliyetçi oluşumuzla belirtmiş oluyoruz. İşte bu bizim buluşumuz” sözleriyle bu anlayışı özetler⁵⁰⁹. Bu alıntılardan da anlaşıldığı gibi, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında modernleşme, Batı merkezli bir algı olarak algılanıp, Batı değerleri olarak ifade bulan sınırların dışında kalan değerlerin kimlik dışı bırakılması üzerine kuruluydu. Gerek çok partili hayatı geçiş denemelerinin, gerekse milliyetçiliğin farklılaşan algısı nedeniyle 1940’ların inkılâpçılık ve milliyetçilik denklemini “mazı”⁵¹⁰ ve modern üzerinden kurguladığını belirtmeliyiz.

1940 yılında TBMM’de “Devlet Konservatuarları Kanunu” görüşürken Yücel’in dile getirdiği ifadeler, müzik eğitim politikalarında bu anlayışın nasıl uygulanması gereği yönünde bir direktif niteliği göstermektedir. Bu ya da bu anlayışıyla hareket

⁵⁰⁷ Ahmet Hamdi Tanpinar, “Asıl Kaynak”, *Ülkü*, c.4, s.38, (Nisan 1943): 1-2.

⁵⁰⁸ Ömer Bedrettin Uşaklı, “Sanatta Konu ve Milli Benlik”, *Ülkü*, c.4, s.45, (Ağustos 1943): 12-13.

⁵⁰⁹ Hamdi Olcay, “Köy Enstitülerinin Dördüncü Yıl dönümü”, *Ülkü*, c.6, s.63, (Mayıs 1944): 10.

⁵¹⁰ ‘Mazı’ ifadesini özellikle yer verdigimiz alıntıarda yer aldığı için kullanmaktayız. ‘Eski’ kavramının daha ideolojik bir anlama sahip olduğunu düşündüğümüz için mazi kavramının kullanımını tercih etmiş bulunmaktayız. Ancak çalışma içerisinde alıntılanan bazı yazıslarda ‘eski’ kelimesi özellikle Osmanlı’ya ait değerleri nitelemek için kullanılmaktadır. Bu nedenle alıntılardaki ifadelere yazıldıkları şekillerde yer verilecektir.

etmeyip, hem bu hem de bu anlayışına sahip olan Yücel'in konuşmasında önemli bulduğumuz kısımlar şöyledir⁵¹¹:

“Musiki anlayışımıza gelince; biz ilimde ve sanatta daima en ileri tekniği ve en müterakki olan metodu kendimize mesnet [dayanak] almışızdır. Bu demek değildir ki, bizim olan sanat eserlerinden tegaful etmemekteyiz, onları küçük görmemekteyiz, onlara alakasız durmalyız, bu demek değildir. Bizim büyük sanatkârlarımızdan asla gafil bulunmuyoruz. Itri, Dede Efendi, Zaharya, İshak Efendi’yi biliyoruz, bunlardan gafil bulunmuyoruz. Ancak bugün okullarımızda Itri gibi söyle dememiz gülünç olur. Bu isimleri bilecek, fakat bugünün, medeni dünyanın kullandığı usulleri kullanarak, medeni dünyanın kullandığı aletleri alarak *Türk ruhunu, bizim ruhumuzu, bizim istıraplarmızı, bizim zevklerimizi ve iştıyaklarımızı söyleyecek sanatkârlar istiyoruz*.⁵¹² Bugün hicazdan marş, nihavendden senfoni, hüseyni faslında bir opera bestelenebilir mi? Bizim müzik anlayışımız, bütün sahalarда olduğu gibi asla *mazimizden tegaful etmeksizin*, bugünkü medeniyetin en ileri ve mütekâmil vesaitini alarak kendi ruhumuzu terennüm etmektir. Dışarıda çiftetelli çalmaların diye karar ve emir verecek zihniyette insanlar değiliz. İsteyen radyosunu çevirdiği zaman, opera dinlemek isteyen onu dinlesin, isteyen Mısır’ı açıp çalınmakta olan herhangi bir peşrevi ve saz semaisini dinlesin. Hiç kimseye mutlaka bunu dinleyin demiyoruz”.

Yukarıdaki alıntı dönemin müzik eğitim politikaları açısından önemli çıkarımlar yapmamıza imkan sağlamaktadır. Bu çıkarımlardan biri, Osmanlı döneminin önemli müzisyenlerinden olan Itri ve Dede Efendi gibi kişilerin varlıklarının tekrar hatırlanmasıdır. Bu noktada Hasan Ali Yücel döneminin, kendisinden önceki dönemlerden farklı bir algıyı ifade ettiğini düşünmektedir. Özellikle 1930’ların milliyetçi algısının özü boyutunda Osmanlı’ya ait olan müzik türü degersiz sayılmış ve birçok müzik eğitim ve öğretim kurumundan kaldırılmış veya icrası yasaklanmıştır. Yücel ise, kimseye zorla bir müzik türünün dinletilemeyeceğini ifade ederek, bir tür 1930’ların özü boyutundan uzaklaşma çabalarının sinyallerini vermektedir. Ancak onun ortaya koyduğu formül ise, Osmanlı Dönemi’ne ait bu müzik türünün değişen, medeni dünyanın kullandığı yöntemlerle işlenerek tekrar üretilmesidir. Bu bakış açısının 1930’ların net hatlarla çizdiği sınırların daha esnek çizgilerle belirlenisi olarak değerlendirilebiliriz. Sınırlarda yaşanan bu esnekliğin; dönemin milliyetçi algısının yaşadığı değişimden kaynaklandığını, Osmanlı ve Osmanlı’ya ait değerlerin yok sayılması yerine, dönemin inkılâpçılık algısı etrafında tekrar formülasyonunun uygun bir yöntem olarak milli kimliğin inşasında izlenecek yol olarak belirlenmesinden kaynaklandığını düşünmektedir.

Adnan Saygun’un *Halkevlerinde Musiki* adlı eserinin giriş kısmını kaleme alan Naif Atuf Kansu’nun “müzik folklorunun çok zengin olduğu Türkiye’de, bu folkloru ihmâl etmek hiç haiz olmadığı gibi-bir zamanlar mahdut bir zümreye inhîsar etmiş

⁵¹¹ “T.B.M.M’inde Devlet Konservatuvarı Kanunu Görüşürken”, [13 Temmuz 1940], **C.B ve EĞ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri II**, 319–325.

⁵¹² Metin içindeki tüm vurgular bize aittir.

olsa da- Türk zevk ve sanatının güzel eserlerini vermiş olan ve sonra sukuta başlamış olan müzik eserlerini unutamayız” sözlerini de bu doğrultuda değerlendirebiliriz⁵¹³. Saygun, *Ülkü*’de kaleme aldığı bir yazısında Parti’nin ve Halkevlerinin musiki terbiyesi konusunda izlediği yolun, çoksesliliği tesis etmek için çoksesli müziğin mümkün olduğunca sık dinletilmesi gerektiğini ifade ederken, halkın kendi sanatı olarak tanımladığı halk müziğinin milli musiki olarak inşasına dikkat çeker. Ancak Saygun’un yazısını bizim için önemli kıلان durum, çoksesli terbiye yolunda yürüken ve halk sanatını ele alırken, alaturka veya Enderun müziği olarak ifade edilen, ancak menşei Türk olan bu müziğin ihmali edilip, edilmeyeceği sorusudur. Sorunun cevabını netleştiremeyen Saygun, halk müziğinin bu müzik içerisinde bir yeri olduğunu yadsımadan, 20.yy’dan itibaren bu müziğin zevksizlik ve bayağılık simgesi haline geldiğini ifade etmekten de geri kalmaz. Çelişki gibi duran bu ifadelerin ana amacını “Türkler tarafından hiç değilse zenginleştirilmiş, Türk’ün malı olmuş bu müziğin Türk müziğinin köklü bir geçmişi bir kez daha göstermektedir” sözlerinden anlamaktayız⁵¹⁴. Bu bağlamda Yücel ile Saygun’un sözlerinin bir taraftan benzerlik gösterirken, diğer taraftan farklılıklarını barındırdığını düşünmektediyiz. Saygun, Yücel gibi Osmanlı’ya ait olan müziğin yadsınamayacak kadar ileri düzeyde olduğunu ifade ederken, Yücel’den farklı olarak bu sahiplenmeye özcü bir boyut katarak, Türk kimliğinin ve Türk müziğinin rüştünü ispatlamak adına bu sahiplenmeyi gerçekleştirir. Bu çelişki aslında dönemin, Osmanlı Dönemi’nin müzik ve eğitimine yönelik bakışın bünyesinde barındırdığı çelişkilerinin prototipi görüntüsündedir. Yani dönemin Maarif/Kültür Bakanı tarafından bu sahiplenmiş, Doğu ve Batı’nın sentezi gerekliliği çerçevesinde tanımlanırken, dönemin Halkevleri Mütfettişi olan yani Partinin bir üyesi olan diğer kişi tarafından milliyetçiliğin özcü boyutu devam ettirilmektedir. Döneme ait çelişkiler sadece Osmanlı Dönemi’ne ait müzik ve müzik eğitim politikaları konusunda yaşanmakla kalmamış, milli müziğin kaynağı olarak gösterilen halk müziği konusunda da yaşanmıştır.

Alıntıdan da çıkartabileceğimiz ve dönemi müzik eğitim politikalarına damgasını vuran anlayış, “kökü milli varlığın derinliklerinde olan müziğin ancak milli müzik olabileceği” görüşündür⁵¹⁵. Dönemin birçok isminin bu bakış açısına sahip olduğunu ve bu görüşü doğrulamak adına birçok dayanağa atıfta bulduğunu belirtmeliyiz.

⁵¹³ Adnan Saygun, **Halkevinde Musiki**, 5.

⁵¹⁴ Adnan Saygun, “Müzik Terbiyesine Dair”, *Ülkü*, c.15, s. 89, (Temmuz 1940): 453–454.

⁵¹⁵ Ömer Bedrettin Uşaklı, “Sanatta Konu ve Milli Benlik”, *Ülkü*, c.4, s.45 (Ağustos 1943): 12.

Köklü bir milli varlığın varlığına dair göndermelerin temeline de halk kavramı yerleştirilmektedir. Bu halk, kimi zaman “tüm medeniyetlere ev sahipliği yapmış Anadolu”⁵¹⁶ kavramı üzerinden, kimi zaman da “Türk’ün bozulmamış halini yansıtan köy ve köylü” üzerinden yükseltilmiştir⁵¹⁷. Türk’lerin ana yurdu olarak yüceltilen Anadolu, medeniyetler diyarı olarak adlandırılmaktadır. Halk müziğinin bu topraklardan çıktığını, hatta bu topraklar üzerinde yaşayan medeniyetlerin çoksesli müziğe ihtiyaç duymaları ile polifoni denilen çoksesli müziğin bu toprakların içinde doğduğunu ifade eden Saygun, Türk toprağı olarak nitelendirdiği Anadolu’nun hem çoksesli müziğin çıkışına, hem de halk müziğinin doğusuna ev sahipliği yaptığını şu sözlerle açıklar⁵¹⁸:

“Anadolu’ya gelelim: Anadolu, medeniyete analık etmiş olan Etilerin, Frikyalıların, Libyalıların diyarıdır. Anadolu, Türklerin diyarıdır. Anadolu, sayısız akınlara ve göçlere konak olmuştur. Böylece Anadolu, bitmez tükenmez zenginlikleri olan bir halk sanatına ve folklor hazinesine sahip olmuştur. Eşsiz renkleri ve sonsuz değişiklikleri ile ruhlari kendine bağlayan Anadolu, halk musikisinin öteki diyarlar musikisinden farklı bir tarihi de olmuştur. Olympos Frikyalıdır, Omiros İzmirlidir. Şu halde Anadolu, kendi makamlarını, kendi musikisini kullanıyor. Bu hususta Yunan müzikisi değil, sadece Anadolu müzikisi üzerinden konuşulabilir”.

Türklerin köklü bir müzik geçmişine sahip olduğu görüşünün bir diğer dayanağı olarak ifade edilen köy ve köylü, halk tanımı içerisinde konumlandırılır. Ancak bu konumlandırılmanın bünyesinde bazı çelişkileri de barındırdığını belirtmeliyiz. Bu çelişkilerin merkezinde ise, köy ve köylünün tüm değerlerinin milli kimlik bünyesi içine alınıp, alınmayacağı sorusu yer almaktaydı. Örneğin; *Ülkü*’de kaleme aldığı yazısında Mehmet Tuğrul, bünyesinde çelişkiler barındıran bu konu hakkında, köyü ve köylüyü büyük bir bahçeye benzeterek önemli çıkarımlarda bulunur. “Köylüler, millet denilen ulu ağacın, vatan topraklarına gömülümiş ufak ufak kökleridir” ifadesiyle milli kimliğin merkezine yerlestirdiği köy ve köylü kavramını diğer taraftan çorak bir bahçeye benzeterek, çelişkinin boyutları hakkında önemli veriler sunar. “Her yanını otların ve dikenlerin kapladığı bu bahçenin bir taraftan meyvesini yerken, diğer taraftan bu halde kalmasına gönlümüz el veremezdi” diyerek, milli kültürün meyvelerinin toplandığı köylerin hızlıca istenilen değerlere yükseltilmesi için elden geçirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu süreç, köy ve köylünün sahip olduğu değerlerin elden geçirilerek, milli kimliğin bünyesine-hatta merkezine-

⁵¹⁶ Ahmet Adnan Saygun, “Bir Folklor Enstitüsü Hakkında”, *Ülkü*, c.4, s.41 (Haziran 1943): 2.

⁵¹⁷ “Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri” sırasında söz alan Berç Türker, köyün ve köylünün memleketin temeli olduğunu ifade eder ve köylünün “Türk’e has olan meziyet, evsaf ve zekanın” en iyi temsilcisi olduğunu ifade eder. Bkz. **Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri**, 12.

⁵¹⁸ Ahmet Adnan Saygun, **agm**, 1-2.

yerleştirileceği, bazı değerlerin ise yok sayılması gerektiği düşüncesinin bir aktarımıdır. Tuğrul'un yazısının ilerleyen kısmında deðindiði de tam olarak budur⁵¹⁹:

“Bir yandan bu bahçenin meyvesini alırken, diğer yandan da onu düzene koymak, verimini ve canlılığını artırmak gerekti. İlk hızla bahçemizin çitini, duvarını ördük. İçindeki zararlı mahlüklerin bir kısmını yok ettið, bir kısmını kovduk, bir kısmını da sindirdik. Fakat iş bu kadarla bitmiyordu. Usta bir bahçeçi gibi, elleri kolları sıvayıp ağaçlarla da uğraþmaliydık. Bir ağaç söküp, yerine başka fidanlar dikmeyi aklimızdan, hayalimizden bile geçiremezdi. Ancak kuruyanları kökleyebilirdik. Geri kalanların hastalarını saðaltmalı, küçüklerini büyütümel, yozlarını aşılamalı, iyilerini üretip, kötülerini azaltmaliydık”.

Cumhuriyet’le birlikte bu bahçenin güzelleştirildiðini ifade eden Tuðrul, köyü ve köylüyü yükselttiði bu yazısında, köy insanının neden bu kadar değerli olduğundan da bahseder. Ona göre köylünün “kökü geçmişé gömüldür ve her yönüyle doğrudur. Onu Türkoðlu Türk olarak yaþatan amil, görenek ve geleneklerine baþılılığıdır. Böyle olmayıp da her akıntıya kürek çekseydi, bugün karşımızda ne olduğu belirsiz yiðin, yiðin insan bulunurdu”⁵²⁰.

Özetlersek, Cumhuriyet’in başlangıcından itibaren halk tanımlaması içinde hep önemli bir yerlere yerleştirilen köy ve köylü tanımlaması bir söylem, bir ideal olmaktan öteye gidememiþtir. Ancak 1940’dan itibaren bu konu hakkında atılan adımlar ve kurulan kurum ve kuruluşlarca pratiðe döküldüğünü söyleyebiliriz. Hiçbir kültür siyasetinin ya da genel olarak siyasetin kendisinin sadece söylemsel düzeyde gerçekleþmediðini ifade etmeliyiz. Özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi gibi, toplumu tek ses haline getirmeye yönelik bir siyasının uygulandığı bir dönemde söz ediyorsak, ideolojik paradigmaların toplumsal alana yayılması için kurumsal düzenlemeler de önem kazanır. Halk müziði çalışmaları alanında en önemli kurumlar olarak Halkevleri, Köy Enstitüleri, Konservatuar ve Radyoyu gösterilebilir. Muasır medeniyetin müziði ile Türk halkın gerçek müziðini sentezlemekte ve halka yaymakta bu kurumlara başat rol verilir. Bu sebeple, sentezin uygulanma aşamasında bu kurumların değerlendirilmesi yerel ile merkezin koordineli çalışmaları veya yerelin farklılaşan konumunu ortaya koymak adına fayda sağlayacaktır. Bu bağlamda bu başlıkla öncelikli incelenen örgün eğitim kurumunun, kuruluşunda Yücel’in büyük katkısının olduğu Köy Enstitüleri olacağını belirtmeliyiz.

⁵¹⁹ Mehmet Tuðrul, “Köy Kalkınmasının Çıkış Noktası”, *Ülkü*, c. 6, s. 63, (Mayıs 1944): 4.

⁵²⁰ agm, 5.

4.2.2 Köy Enstitülerinin Kuruluş Amaçları

Köy Enstitüleri resmi olarak 1940 yılında kurulmuş olsa da, köy, köycülük, köyün değerleri, köylerin canlanması, köylünün eğitimi gibi konular 1930'lu yillardan itibaren üzerinde tartışılan konulardır⁵²¹. Karaömerlioğlu'nun ifade ettiği gibi Köy Enstitüleri için 1940 sadece birçok söylemin ete kemiğe büründüğü, kurumsallaştığı bir yıldır⁵²². Bu bağlamda dönemin toplumsal dönüşümünde kilit bir öneme sahip bir eğitim kurumu olarak değerlendireceğimiz Köy Enstitülerinin hem kuruluşunda, hem de yapısında birbirine deyen, birden fazla faktörün etkili olduğunu ifade etmeliyiz. 1930'lu yillardan beri devam eden köy ve şehir okullarındaki eğitimin farklılığı konusu, her ferdin aynı eğitim çarkından geçirilmesi gerektiği düşüncesi⁵²³ ve köyün kendi doğasına uygun bir eğitim politikası uygulanması, gelişmenin ve kalkınmanın hızını artıracaktır⁵²⁴ şeklinde birbiriyle çok yakın durmayan iki görüş etrafında tartışılmaktaydı. Bu bölümün esas sorusu da bu noktada yatomaktadır.

Dönemin Maarif Vekili Yücel, "Köy Okulları ve Enstitülerini Teşkilatlandırma Kanunu" Meclis'te görüşürken yaptığı konuşmasında hem kuruluş nedenlerini, hem de tanımını ortaya koyduğu Köy Enstitülerinin, devletin köye eğitim götürme ihtiyacından doğduğunu belirtir. Tahsil çağında bulunup okula giden çocukların %61'inin şehirlerde, %19'unun ise köylerde bulunduğu -kalan %20'lük kısım ise okula dahi gitmeyen kısmı ifade etmekte- belirten Yücel, bu dengesizlik ortadan kalkmadan eğitim davasının başarıya ulaştırılamayacağını, çocukları okula gitmeyen veya gidemeyen köylere devletin gitmesi gerektiği düşündesinden doğan Köy Enstitülerinin bu dengesizliği ortadan kaldırmak için kurulduğunu ifade eder⁵²⁵. Bu eğitim, yerinde yani köylerde gerçekleştirilmeli, eğitimi köyün kendi içinden çıkan eğitimciler üstlenmeliydi. Çünkü Köy Enstitüleri öncesinde öğretmen yetiştiren kurum olarak karşımıza çıkan Muallim Mektepleri denemesi, şehirde eğitim görüp, köylerde görevde başlayan öğretmenlerin köy muhitine tam olarak intibak

⁵²¹ İsmail Hakkı Tonguç, "Köy Eğitiminin ve Öğretiminin Amaçları", **Köy Enstitüleri II** (Ankara: Maarif Matbaası, 1944), 13.

⁵²² Asım Karaömerlioğlu, **Orada Bir Köy Var Uzakta**, 88

⁵²³ İsmail Hakkı Tonguç, "Köy Eğitim ve Öğretim Amaçları", **Köy Enstitüleri 2**, (Ankara: Maarif, 1944), 1-6.

⁵²⁴ "Köy Enstitüleri Kanunu Görüşürken", **C.B ve EĞ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri II**, 302.

⁵²⁵ "Köy Okulları ve Enstitülerini Teşkilatlandırma Kanunu Tasarısı Umumi Heyette Görüşürken", (3 Haziran 1942), **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve M.Eğ. Bakanlarının Söylev ve Demeçleri III**, (Ankara: Sakarya Basımevi, 1947), 39.

edemediklerini göstermiş⁵²⁶. Köy çevresinde çalışacak bir öğretmenin o toplumun dilinden ve davranışlarından anaması ve bu durumlara göre kendisini ayarlaması gerekiği düşüncesiyle kurulan Köy Enstitüleri’nden mezun olan kişiler köylerine atanacak, böylece köylüler köyden yetişmiş öğretmenlerle yetiştirmek mümkün olacaktı⁵²⁷. Böyle bir perspektifle değerlendirildiğinde, Köy Enstitülerinin kurulma amaçları ve yüklenikleri işlev çok netti: Köylüler arasından seçilen kişilerin, yine köylü için öğretmen/eğitmen olarak yetiştirilmesi. Pedagojik anlamda düşünüldüğünde de çevreyi iyi bilen ve o çevreden çıkışmış kişilerin yine o çevrede öğretmenlik yapmasının öğretmen-öğrenci ilişkisi açısından tartışılmaz bir fayda sağlayacağı yadsınamaz. Ancak kuruluşlarından kapanışlarına kadarki süreçte Köy Enstitülerinin üstlendikleri rol o kadar çeşitliydi ki, kurumun tek bir perspektifte incelemez hale getirmektedir.

Köy Enstitülerini çalışma için önemli kılan neden de bu noktada yatomaktadır. Çünkü Köy Enstitüleri eğitim ve öğretimi hızlandırmalarının yanında, başka birçok işlevi de bünyesinde barındıran kurumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu işlevlerden biri olarak değerlendirebileceğimiz devlete bağlı vatandaşlar yetiştirmeye ve Türk milliyetçiliğini yayma konusunda üstlendikleri roller konusunda Yücel'in 1945 yılında çıkmaya başlayan *Köy Enstitüleri Dergisi*⁵²⁸ için yazdığı "Ülkümüzün Yolculuğu" adlı yazısı örnek verilebilir⁵²⁹. Ülkü birliği üzerinde duran Yücel, bir toplumdaki insanların ilk ve en önemli vazifesinin; benliklerinden sıyrıılma ve tüm duyguları millet tanımı içinde yaşatmak olduğunu ifade eder ve Köy Enstitüleri'nin millet olma yolunda üstlendikleri işlev konusunda şunları söyler⁵³⁰:

"Köy Enstitüleri'nde okuyan ve köydeki kardeşlerini milyonluk bir kitle olarak okutup yetiştirecek olan bir çağdaşlar kaflesinin, ülkü yolunda buluşma yeri olsun. Unutmayalım ki, tarihe geçmek liyakatını kazanan her devir, kendi tapınağını kendi eliyle yapar. Millet için yaşamada biziz, ölümede beraberiz. Türk olmanın bahtiyarlığında kardeş, Türk'ü bahtiyar etmeye arkadaş ve ülküdaşız".

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi kutsal bir mekan olarak adlandırılan Köy Enstitüleri bir taraftan çağdaş bireylerin yetiştirdiği bir kurum olarak tanımlanırken, diğer taraftan bu çağdaş bireylere bireyliklerinden sıyrılarak millet olma ülküsünde

⁵²⁶ Hasan Ali Yücel, T.B.M.M'de Köy Enstitüleri Kanunu Görüşürken", **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve M.Eğ. Bakanlarının Söyлев ve Demeçleri II**, 304.

⁵²⁷ Hüseyin Yücel, "17 Nisan Köy Enstitüleri", **Ülkü**, c. 4, s.41 (Mayıs 1950): 18.

⁵²⁸ *Köy Enstitüleri Dergisi* Hasanoğlu Köy Enstitüsü'nün yayın organı olarak ilk kez Ocak 1945'de çıkmaya başlamıştır. Ancak dergi çalışmalarını 1947 yılına kadar devam ettirebilmiş, 4 ayda bir çıkması uygun bulunan dergi bu nedenle sadece 8 sayı olarak çıkartılabilmiştir.

⁵²⁹ Hasan Ali Yücel, "Ülkümüzün Yolculuğu", **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1, s.1 (Ocak 1945): 9–11.

⁵³⁰ agm, 11.

canlarını seve seve feda edeceklerinin öğretileceği bir kurum olacaktı⁵³¹. Millet ve vatandaş tanımının Türk olan değerler üzerinden tanımlanmış olması, Türk tanımı dışında kalan unsurların da ülkü dışında, beraberliği bozan faktörler olarak tanımlanması durumunu yaratmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bu yıllarda özellikle Türkçü söylemlere başvurulmuş olması şaşırtıcı değildir⁵³². Ancak bu başvuruşun bünyesinde çeşitli çelişkileri de barındırdığını belirtmeliyiz. Bir taraftan köy ve şehir ayrimı yapılmaksızın tüm vatandaşların ortak ülkü, fikir ve millet anlayışında birleşikleri ifade edilirken, diğer taraftan Türk tanımının sorgulanmasından korkulmaktadır. Örneğin, Selahattin Batu'nun *Ülkü*'de kaleme aldığı "Gençlik ve Ülkü Birliği" adlı yazısında, gençlerimizin kana ve ateşe bulanmış bir dünya üzerinde sarsılmaz bir devlete sahip olmalarının temelinde "sağa sola yönelmemiş, birbirine kenetlenmiş bir milletin" olduğunu çok iyi bildikleri ifade edilirken, yazının ilerleyen kısımlarında sıkılıkla "inkılابımızı bir fikir yaratmış, bu vatanı bir fikir kurmuştur. Bu vatanı yapan fikrin doğruluğunu ve kutsallığını gençlerimize her gün hatırlatmak zorundayız" demekten de geri kalmamıştır⁵³³. Bu, köylünün yabancı olarak tanımlanan hiçbir fikir akımına bulaşmadan Türk milliyetçiliğin en sadık ve itaatkâr kesimi olarak⁵³⁴ tanımlanması ile köylerde milliyetçiliğin gereklerinin tam olarak benimsetilememiş olması şeklindeki fikirlerin birbiriyle olan tezatlığın birlikteliğidir aslında. Yani bir taraftan Türk milliyetçiliğin 'bozulmamış', 'saf' ve tamamen korunmuş yerler olarak yükseltilen köyler⁵³⁵, diğer taraftan milli bilincin ve milliyetçiliğin en az sahiplenildiği yerler olarak görülmekteydi. Tonguç'un "Köy Eğitiminin ve Öğretiminin Amaçları" adlı yazısında dile getirdiği gibi genelde eğitim politikalarının, özelde Köy Enstitüleri'nin

⁵³¹ Hasan Ali Yücel, köy okulları ve enstitüleri konusu mecliste tartışılarken, köydeki öğretmenlerden bekłentileri konusunda: "Öğretmen, Cumhuriyet'in ve inkılabin yayıcısı ve öğreticisidir. Kutsal bildiğimiz ve bu memleketin, milletin hayatı için canımızı vermeye hazır bulunduğu ana kıymetleri bu hususlar vasıtıyla halkımıza, merkezden uzak köylere götürmek imkanı hasıl olacaktır. Canlarını seve seve feda edebilecekleri bu memleketin ana vasıflarını sahipleneceklerdir" ifadesini kullanmaktadır. Bkz **Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri**, 1943, 203-204.

⁵³² Dönemin önemli isimlerinden biri olan Falih Rıfkı Atay tarafından milliyetçilik konusunda sıkılıkla tekrarlanan "Türküz, Türkçü ve Türkiyeciyiz" söyleminin bu döneme denk gelmesi, dönem içerisinde "Irkıçılık" akımların engellenmesine yönelikti. "Milliyetçi davamızın şu ya da bu istikamette zorlanmak istendiğini görmüyor değiliz" diyen Atay, "sağlı sollu, hemen hepsinden yabancı tesir kokusu gelen bu münakaşalar, hiç şüphesiz, bir fikir cereyanı olmak ehemmiyetinden çok uzaktır" demektedir. Bir taraftan Türk milliyetçiliğin dışarıdan gelebilecek her türlü etkiye- ona göre tehlikeye-kapalı olduğunu belirten Atay, diğer taraftan duyduğu tedirginliği saklayamamaktadır. Falih Rıfkı Atay, "Türküz, Türkçü ve Türkiyeciyiz", *Ülkü*, c.4, s.44 (Temmuz 1943): II.

⁵³³ Selahattin Batu, "Gençlik ve Ülkü Birliği", *Ülkü*, c.6, s.65 (Haziran 1944): 10.

⁵³⁴ Mehmet Tuğrul, "Köy Kalkınmasının Çıkış Noktası", 5.

⁵³⁵ Mehmet Saffet, "Kültür İnkılabımız", *Ülkü*, c.1, s.5 (Haziran 1933): 352.

üstlendikleri roller sadece “adam yetiştirmek” anlayışı ile açıklanmamalıdır. Diğer irfan sahalarında olduğu gibi, Köy Enstitüsü sahasında da esas amacın “yetişirilen insanların muhitleri içinde lüzumsuz mücadelelerle yıpranmaktan korumak” olduğunu belirten Tonguç,⁵³⁶ insanların enerjilerini ve verimliliklerini memleket hayrına dökmelerini sağlamanın gerekliliğinin de altını çizer. Bu anlayış doğrultusunda Köy Enstitüleri'nin köy halkın, resmi milliyetçilik algısı dışına çıkmalarını engelleyecek bir fikir yapısı oluşturmayı da görev edindiklerini söyleyebiliriz. Köy Enstitüleri'nin yıl dönümü nedeniyle yapılan kutlamalarda okunan şiirin sözlerinin; “Heyelân ne, deprem ne bilsin ki bunu dünya, Bizde bu ruh oldukça bir iman taşıyacak, Yer volkanlar püskürse, gök cehennem yağırsa, Bu millet yaşayacak, bu millet yaşayacak!”⁵³⁷ Şeklinde olması, milletine bağlı bireyleri yetiştirmeye misyonuna sahip Köy Enstitüleri'nin bu amacını başardığına yönelik bir örnek olarak verilebilir. Asım Karaömerlioğlu, 1943'de basılan bir kitaptan yaptığı alıntı ile Köy Enstitüleri'ne yüklenen işlevi daha keskin ifadelerle aktarır ve Köy Enstitüleri'nin köylünün milliyetçi algısını yükseltmede üstlendiği rolü daha çok “Türkleştirme” kavramı üzerinden tanımlar ve bu konu hakkında şunları ifade eder⁵³⁸:

“Hiçbir zaman hatirdan çıkarmamalı ki her mintikada ve her köyde halis kan Türk olarak bulunanlar ekseriyeti teşkil etmekle beraber bunların arasında aslen Türk oldukları halde, sırfla eski devletin cehaleti ve tarih bilmezlikleri yüzünden Kürt, Çerkez, Laz gibi birtakım isimlerle kendilerine ayrı bir milliyet seçen insanlara da tesadüf edilecektir. İşte bu yanlış telakkisi hiç sezdirmeden ve hiçbir yadırganlık vermeden bütün bir köylülük camiasına Türküyü kabul ettirmek pek de kolay bir iş olmayacağı muhakkaktır. Demek oluyor ki, Köy Enstitüleri'nin en evvel her köylüye Türk olduklarını kabul ettirmesi ve ondan sonra Türk'ün tarihini öğretmesi, nihayet onlara Türk'e yakışır, Türküyü yükseltir bir şekilde milli şuur ve milli terbiye aşılması icap etmektedir”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Köy Enstitüleri'nin öncelikli rolü; köylülerin Türk kimliği sınırları içerisinde tanımlanmasıdır. Yani Enstitülerin üstlendikleri ilk rol, köylünün Türk olması veya Türkleştirilmeleridir. Köylü kendini Türk hissetmeye başladıkta sonra yapılması gereken ise milli şuurun ve milli bilincin bu Türk kavramı üzerinden benimsetilmesidir. Milli şuurun ve milli bilincin en önemli bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkan “kültürel birlik” olgusu da Köy Enstitüleri'nin yerine getirmesi gerekli bir diğer işlev olarak söylemlerde yerini almıştır. *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri* sırasında köy

⁵³⁶ İsmail Hakkı Tonguç, “Köy Eğitiminin ve Öğretiminin Amaçları”, *Köy Enstitüleri II*, 14.

⁵³⁷ Şevket Hızal, “Hasanoğlu Köy Enstitüleri’nde 17 Nisan”, *Köy Enstitüleri Dergisi*, c.1, s. 1 (Ocak 1945): 153.

⁵³⁸ Daniş Remzi Korok, *Cumhuriyet'te Köy ve Köycülüge Doğru*, (Ankara: y.y, 1943), 23'den aktaran Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta*, 102.

okullarında veya enstitülerinde görev alacak öğretmenlerden “ülkü eri” diye bahseden Yücel, bu ülkü erlerinin en aslı görevinin “köylünün çocuğunu bizim düşündüğümüz ve istediğimiz gibi yetiştirmesini sağlamak” olduğunu belirterek, bu kültürel birliğin önemine vurgu yapmış olmaktadır⁵³⁹. Bir düşünmek daha doğrusu merkezce kararlaştırılan değerler çemberinde düşünmek ve hissetmek noktasında Köy Enstitüleri’nin üstlendikleri rol, milli kültürü sağlam ve bilgili öğrenciler yetiştirmek olarak tanımlanmaktadır⁵⁴⁰. Bu noktada 17 Nisan 1945 yılında, Köy Enstitüleri’nin kuruluş yıl dönümünü nedeniyle düzenlenen kutlama programında “Milli Şef İnönü’ye bağlılık dile getirildikten sonra yer verilen şiirin sözlerinin “Kalbimizde bir aşk var, kafamıza altı ok, Vatanın emrindeyiz, zaferin peşindeyiz” şeklinde olmasını, öğrencilere çizilen yolun yönünü ortaya koymak adına verilebilecek güzel bir örnek olarak nitelendirebiliriz⁵⁴¹.

Milli kültürü köy halkı arasında yayma görevini üstlenen köy eğitmen ve öğretmenlerinin vazifesi *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilat Kanunu*’nda şu şekilde yer bulmuştur⁵⁴²:

“Köy halkın milli kültürünü yükseltmek, onların sosyal hayat bakımından asırın şartlarına ve icaplarına göre yetiştirmek, köy kültürünün müspet kıymetlerini yapmak ve kuvvetlendirmek için gereken tedbirleri almak; milli bayram günlerinde, okulların açılışlarında, mahalli ve milli adetlere göre kutlanan iş günlerinde törenler yapmak ve bunları; halk türküleri oyunları, marşları ve müzik aletlerini esas tutmak suretiyle tertip, tanzim ve idare etmek; köy halkını radyodan azamî derecede faydalandırmak”.

Köy halkın milli kültür seviyesini yükseltme konusunda özelde köy eğitmen ve öğretmenleri kapsamında, genelde Köy Enstitüleri konusunda önemli roller üstlenen müzik dersi, Köy Enstitüleri’nin ders programında kültür derslerinden biri olarak yer almıştır. Türkçe, Tarih, Coğrafya, Yurt bilgisi, Matematik, Fizik, Kimya gibi derslerin de sayıldığı kültür dersleri Köy Enstitüleri’nde en fazla ders sayısına sahip ders grubu olarak karşımıza çıkmaktadır⁵⁴³. Haftada 44 saat eğitim veren Köy Enstitüleri’nin beş yıllık eğitim programı içerisinde 114 saatini kültür derslerine ayırmış olması köy halkın kültürel seviyesini yükseltme görevine verdiği önemi gösteren önemli bir veridir⁵⁴⁴. Bu noktadan hareketle Köy Enstitüleri ister köy ve şehir okulları arasındaki eğitimsel farklılığı ortadan kaldırma amacıyla kurulmuş

⁵³⁹ *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri*, 1943, 204.

⁵⁴⁰ İsmail Hakkı Tonguç, “Köy Eğitiminin ve Öğretiminin Amaçları”, *Köy Enstitüleri II*, 17.

⁵⁴¹ Şevket Hızal, “Hasanoğlu Köy Enstitüsü’nde 17 Nisan”, *Köy Enstitüleri Dergisi*, 152.

⁵⁴² *Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri*, 229.

⁵⁴³ *age*, 276.

⁵⁴⁴ Tonguç, *agm*, 54.

kültür kurumları olarak yorumlayalım, ister köye özgü bir eğitim olma özelliği bakımından bünyesinde köy ve şehir arasında farklılıklarını barındıran bir eğitim kurumu olarak yorumlayalım, varacağımız sonucun aynı olduğunu ifade etmek zorundayız. Bu amaç, kuruldukları köylerin milli kültürünü yükseltmek ve yükseltmeyi de merkezi kararlar doğrultusunda yürüterek, bireyleri bireyliklerinden soyutlayarak, millet somutluğu içerisinde tanımlamaktır. Köy Enstitüleri'nin kuruluş amaçları ve işlevleri konusunda bilgi verdigimiz bu bölümden sonra Köy Enstitüleri'nde yürütülen müzik eğitiminin bu süreç içerisinde nereye oturtulduğunun değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

4.4.1 Köy Enstitüleri’nde Müzik Eğitimi

Köy Enstitüleri’nde uygulanan müzik eğitiminin iki perspektif altında değerlendirileceği gerekmektedir. Müzik eğitimi konusunda izlenen yollardan biri sınıfta öğretmen eşliğinde verilen, müzik eğitiminin teorik kısmı olarak ifade edebileceğimiz; Batı müziği ile halk müziğinin birlikte öğretildiği sınıf dersleri iken, müzik eğitiminde izlenen bir diğer yol ise, mekan ve süre kısıtlaması olmaksızın, daha çok pratiğe yönelik olarak düzenlenmiş, müzik geceleri, çeşitli eğlenceler gibi faaliyetlerdir. Her iki yolun da eş zamanlı olarak uygulandığı kurumlarda çocukların müzik bakımından yaklaşık olarak üç, dört ay içerisinde Enstitü'ye kaydoldukları hallerindenambaşka bir düzeye geldiklerini Abdullah Ön,⁵⁴⁵ *Köy Enstitüleri Dergisi*'nde yer alan bir yazısında şu şekilde aktarmaktadır⁵⁴⁶:

“Enstitüye ilk gelen köy çocuğunun müzik bakımından o gündü haliyle üç, dört ay sonraki hali karşılaştırılacak olursa arada tahmin edilemeyecek kadar büyük bir fark görülür; çünkü çocuk müzik sahasında fabrikaya getirilen bir ham madde gibidir. Her ne kadar onlar öküzlerinin, davalarının arkasında, arabalarının üzerinde şarkı, türkçe söyleyerek, bağlama çalanların yanlarına sokularak ruhunun müzik ihtiyacını gidermeye çalışsalar da bildikleri bir türküyü hep beraber, ses birliği ile söyleyemiyorlar”.

⁵⁴⁵ Abdullah Ön, Köy Enstitüsü mezunudur ve bir sınıfa müzik dersi vermek için girdiğinde yaşadığı olayları, dergide yazarak, Köy Enstitüleri’nde verilen müzik eğitimine dikkat çekmek istemiştir. Anısını şu şekilde aktarmıştır:

Çocuklar geleli on dokuz gün olmuştu, bunların müzik derslerine girmem istenmemi boynumda akordeonu görünce merakla belki bir şeyler çalacağımı umarak; bir bana bir akordeonuma bakıyorlardı. Onlara ilk defa bu sazi tanıttım ve ahbab olduk. Bir ara bir türkçe söylemelerini istedim. Hepsinin başları yere eğildi ve utangaç gözlerle kaşlarının altından birbirlerine bakıyorlardı. İçlerinden sadece biri “ben yalnız olarak bir türkçe söyleyeceğim” dedi ve söyledi. “Siz ilkokulda hiç şarkı filan öğrendiniz mi?” diye sordum. “Öğrendik ama” cevabı geldi. “Ne öğrendiniz?” diye sorduğumda ise, “Cumhuriyet Marşı’ni öğrendik” cevabı geldi. “Öyleyse hadi bakalım onu söyleyelim” dedim. “Onlar söylemekten dikkat ettim, kırk dokuz mevcutlu sınıf içerisinde bu marşı ses birliği ile söyleyebilecek dört çocuk vardı.” Abdullah Ön, “Hasanoğlan Köy Enstitüsü’nde Müzik Çalışmaları”, *Köy Enstitüleri Dergisi*, c. 1, s. 1 (Ocak 1945): 83.

⁵⁴⁶ agm, 84.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi sınıf derslerinin ve sınıf dersi dışında mevcut olan müzik derslerinin ana amacı; çocuklara ses birliği içinde yani çok sesli olarak şarkı veya türküler söyleyebilme becerisini kazandırmaktır. Özellikle Batı müziğinin temel özelliklerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz çok seslilik konusunda Köy Enstitüleri’nde Abdullah Ön’ün aktardığı bilgilere göre; müzik dersi olarak ifade edebileceğimiz ilk faaliyet sabah 7.30–7.50 arasında jimnastik dersi içerisinde “ses birliği” içinde söylenen türküler, şarkılar ve marşlarla başlıdı. Öğrencinin bulunmaya mecbur olduğu bu faaliyet dışında her sınıfın haftada dört saat müzik dersi görmesi mecburdu. Ancak haftalık olarak belirlenen bu dört saat dışında her firsatta öğrenciler toplanır ve müzik dersi yapıldı. Müzik derslerinde kullanılan enstrüman ise mandolin olarak belirlenmişti. Her öğrencinin mandoline sahip olma zorunluluğu yanında, öğrencinin her öğretmene lazım olduğu düşünülen çocuk şarkılarını, marşları ve halk türkülerini çalabilecek kadar mandolin ve nota bilmeleri de zorunluydu. Eğer öğrenci isterse mandolin çalmayı ögrendikten sonra keman, bağlama, akordeon gibi sazlar da çalabilirdi⁵⁴⁷. Her öğrencinin çalma zorunluluğu olan mandolin konusunda Ön, taşımı ve çalması öğrenciye en uygun saz tanımı yapmaktadır. Ancak bu noktada değerlendirilmesi gereken bir durum mevcuttur. Çünkü Enstitülerde müzik, yeteneği olan öğrencilerin başarılı olabileceği bir ders olarak görülmemiş, genelde istenilen seviyeye ulaşamamış öğrencilerin mezun olmaları ve öğretmen olmalarının önünde çoğu zaman engel teşkil etmiş zorunlu bir ders olarak görülmüştür. Ön’ün 378 kişilik okul içerisinde mandolin çalamayan öğrencilerin sayısını 69 olarak vermesi ve her geçen gün bu sayının azaldığını ifade etmesi bu konuda verilebilecek örnektir⁵⁴⁸. Anlatmak istediğimiz çalınması ve taşınması kolay olarak nitelendirilen mandolin, enstitülerin zorunlu enstrümanı, müzik dersi de öğrencilerin geçmekte yükümlü oldukları bir ders olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öğrencilerin geçmekte zorunlu oldukları müzik dersi ve çalmakla zorunlu oldukları mandolin konusunda öğrencilerin büyük emek harcadıklarını belirtebiliriz. Örneğin Arifiye Köy Enstitüsü öğrencisi olan ve *Köy Enstitüleri Dergisi*’nde yazısı bulunan Mustafa Kara, enstitüye ilk başladığında her yerden müzik seslerinin geldiğini, öğretmenlerin ve öğrencilerin elliinde çeşitli müzik aletleri gördüğünü, gece gündüz

⁵⁴⁷ agm, 84–85. Örneğin Hasanoğlan Köy Enstitüleri’nde 250 adet mandolin, 37 adet bağlama, 55 adet keman, 8 adet akordeon, 2 adet piyano, 3 plâk, 1 radyo, 1 metronom mevcuttu.

⁵⁴⁸ agm, 85.

çaldıklarını söyler. Bu duruma şaşırlığını, burasının okul mu yoksa çalgı ocağı mı olduğunu düşündüğünü itiraf eder. 1000 mevcutlu okulda notadan, milli oyunlardan, müzik aletlerinden anlamayanların ancak yeni gelenler olabileceğini belirtir⁵⁴⁹. Dönemin birçok ismi tarafından Köy Enstitüsü öğrencilerinin her bulduğu fırsat, çalmaktan büyük mutluluk ve gurur buldukları mandolinlerini ellerine aldıklarını, hatta mandolinlerini çalmaya başladıklarında zamanı unuttuklarını ifade eder⁵⁵⁰. Ancak çabaların esas nedeninin ilgi ve alâka kavramından çok, zorunluluk kavramı ile açıklanabileceğini belirtmeliyiz.

Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda, Köy Enstitüleri’nde uygulanan müzik eğitiminin, dönemin müzik eğitim politikalarıyla paralellik gösterdiğini belirtmeliyiz. Çünkü Köy Enstitüleri’nde işlenen müzik dersinin ana amacı; milli müziğin halk müziğinin Batı müzik tekniği ile işlenmesi yoluyla inşa edileceği görüşü etrafında şekillenmiş, Enstitü şarkı dağarcığında da bu sentez ile oluşturulmuş parçalar yer almıştır. Ancak bu noktada bir geç kalılmışlıktan söz edilebilir. Bu geç kalılmışlığın anlamı ise, 1930’lı yılların müzik ders kitaplarında örnek olarak yer almış, en az iki sesli olarak düzenlenenmiş parçaların köylere ancak, Köy Enstitüleri ile başlayan eğitim süreciyle girmiş olmasıdır. 1930’lardan beri tartışla gelen köy ve şehir okullarının müfredat birliği meselesi Köy Enstitüleri kanalıyla, ancak 1940’ların ortalarından itibaren sağlanabilmiştir. Köy Enstitüleri’nin genel müzik eğitim politikalarının köylerdeki uygulayıcısı olma rolü de bu noktadan kaynaklanmaktadır. Örneğin cumartesi dışında her gün 12.45–14.00 arası ve Pazar günleri ise 09.00’dan 12.00’ye kadarki süreçte gerçekleştirilen koro ve orkestra çalışmalarında en çok alınan parçalar, bu geç kalılmış senteze verilebilecek örnek niteliğindedir. Koro ve orkestra çalışmalarında Beethoven, Serenade de Don Juan, Esirlerin Rüyası, Ay Dede, Gece⁵⁵¹, Akşam⁵⁵², Sandal⁵⁵³, Sonbahar⁵⁵⁴ Tan Yeri, Menuet(Beethovan’dan) gibi Batı müziği örnekleri alınırken, dört sesli olarak söylenen İstiklâl Marşı ve üç sesli olarak söylenen Gençlik Marşı da yer almaktaydı⁵⁵⁵.

⁵⁴⁹ Mustafa Kara, “Arifiye Köy Enstitüsü’nde Müzik Çalışmaları”, **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1, s.3 (Temmuz 1945): 403.

⁵⁵⁰ Lütfi Ergin, Hasanoğlan Köy Enstitüsü Çalışmaları”, **Köy Enstitüleri II**, 185. Ön, **agm**, 85.

⁵⁵¹ Bkz. Öktem, **Mekteplerde Musiki** 1934, 28.

⁵⁵² Bkz. **age**, 200.

⁵⁵³ Bkz. **age**, 145.

⁵⁵⁴ Örnek için bkz. **age**, 25.

⁵⁵⁵ Kara, **agm**, 401. 402-403.

Mandolin eşliğinde milli marşları, halk türkülerini ve Batı müziği örneklerinin icra eden bu orkestra ve koroların⁵⁵⁶ Köy Enstitüleri'nin önemli müzik eğitim faaliyetleri olduğunu ifade etmeliyiz. Mandolin korolarının ve orkestrasının icra ettikleri milli marşlar, türküler ve diğer parçalardan oluşan konserleri dinleyen halkın coşku, gurur ve kahramanlık duyguları kabarmış olarak dinlediklerini belirten Şevket Hızal, Enstitülerin kuruluş yıl dönümü nedeniyle yapılan kutlama programında tüm öğrencilerin "sağlam imanlarının ve her şeye rağmen sarsılmaz azimlerinin" gözlerinden okunduğunu ifade eder⁵⁵⁷.

Köy Enstitüleri Dergisi'nden elde edilen verilere göre, enstitülerin milli müziğin inşasında üstlendiği bu rol sadece halk tarafından değil, dönemin önemli isimleri tarafından da sevinçle karşılanmaktadır. Bu noktada dönemin önemli isimlerinden İnönü ve Yücel'in sık sık Köy Enstitüleri'ni ziyaret ettikleri ve faaliyetleri izledikleri belirtilmektedir. Köy Enstitüleri'nin bu ziyaretlerden günler önce hazırlıklara başladıklarının ifade edilmesi ise, ziyarete bir tür denetim faktörünün de eşlik ettiği sonucunu çıkartmamızı sağlamaktadır. Örneğin İnönü ve Hasan Ali Yücel'in birlikte ziyaret ettikleri Arifiye Köy Enstitüsü'nde düzenlenen müzik ziyafeti hem Köy Enstitüleri'nin sentez fikrini nasıl işlediklerini, hem de merkez tarafından yumuşak bir denetimin nasıl sağlandığına yönelik bir örnek niteliğindedir. Derginin bu müzik ziyafetiyle ilgili aktardıkları şöyledir; "İstiklâl Marşı dört sesle söylendi, ardından Gounad'dan Sabah, Beethoven'den Neşeye Şarkı eserleri dört sesli olarak korolarca seslendirildi. Orkestra ise Beethoven'den bir eser daha çaldı. İnönü'nün daha devam etmesini istemesi üzerine de armonize edilmiş iki halk türküsü koro ve orkestra tarafından icra edildi. İnönü ve Yücel, çocukların bu başarısını büyük övgülerle kutladı"⁵⁵⁸. Verdiğimiz örnek, bir taraftan Batı müziğinin icrasının gerçekleştirilemesini olumlu bir gelişme olarak gören dönemin yöneticilerinin, diğer taraftan milli müziğin esas kaynağı olarak görülen halk müziğinin Köy Enstitüleri'nde ihmal edilmemesi konusunda yumuşak bir denetimin varlığını da gösterir. Böylece Köy Enstitüleri bir taraftan Batı müziğinin, diğer taraftan halk müziğinin icrasının bünyesinde bulundurmaktadır. "Hasanoğlu Köy Enstitüsü'nün

⁵⁵⁶ Ön, **agm**, 85.

⁵⁵⁷ Hızal, **agm**, 152.

⁵⁵⁸ "Arifiye Köy Enstitüsü'nden Çalışmalar ve Haberler", **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1, s.1 (Ocak 1945): 170.

1945 yılı Bitirme Töreni Programı” bu birlikteliğin performanslara yansımıası konusunda örnek verilebilir. Program şöyledir⁵⁵⁹:

1. İstiklâl Marşı: Hep birlikte (Şef: Fahri Yücel)
2. Marş ve türküler: (Şef: Hüseyin Çakar)
Akın Marşı
Halay Başı Türküsü
Vatan Marşı
3. Mandolin Konseri: (Şef: Mesut Aygen)
Arılar (iki sesli şarkى)
Sivrihisar Koşması
Semada Yıldızlar (iki sesli şarkى)
4. Keman Konçertosu: Mozart’tan rondolar (Şef: M. Öztekin)
Allegro vio
Allogrotto
Allegro A’la Turca
5. Koro: Güzel Sanatlar Kolu, (Şef: Aydın Gün)
İndim Dere Beklerim (Armoni: Ziya Aydıntan)
Çoban, (Armoni: Faik Canselen)
6. Piyano Konseri
7. Saz Konseri
8. Topluca İleri Marşı
9. Dışarıda topluca Zeybek ve oyunlar

Yukarıda yer verildiği gibi, Köy Enstitüleri düzenlediği faaliyetlerde halk müziğine ait parçalara ve türkülere de yer vermektedir. Ancak bu parçalar Batı müzik tekniğinin uygulandığı yani armonize edildiği parçalardır. Şevki Aydın, *Köy Enstitüleri Dergisi*’nde kaleme aldığı yazısında; “müzik çalışmalarında armoniye de önemli yer ayrılmıştır. Çok sesli müziğe alısmak, alıştırmak bunun için de basit de olsa armonili parçaları söyletmek, bir melodi denemesi yapmak, halk türkülerini armonize ederek, güzelleştirerek, topluluğa maletmek, her Köy Enstitülünün görevidir” diyerek, Köy Enstitüleri’nin armoni faaliyetlerinde de bulunduğunu ifade etmektedir⁵⁶⁰. Köy Enstitüleri’nde verilen halk müziği eğitimine geçmeden önce, Köy Enstitülerinin armoni çalışmalarına, halk müziğine ve Batı müziğine bakışını özetler nitelikte gördüğümüz bir anayı aktarmakta yarar görmekteyiz.

Köy Enstitüsü öğrencisi Şükrü Arseven, bir gün Adnan Saygun ile çalışırken, Dede Efendi’nin eserlerinden bir yer göstererek, Bach’ın da bunu ancak bu kadar mükemmel yapabileceğini söylemiştir: “Birbirimize baktık, bir daha ve derinden

⁵⁵⁹ Cesarettin Ateş, “Hasanoğlan’dan Haberler”, *Köy Enstitüleri Dergisi*, c.1, s. 3 (Temmuz 1945): 450–460.

⁵⁶⁰ Şevket Aydın, “Bir Müzik Denemesi”, *Köy Enstitüleri Dergisi*, c.1, s. 4 (Ekim 1945): 530. *Köy Enstitüleri Dergisi*’nde armonize edilmiş parça örnekleri de verilmektedir. Örneğim “Mavilim” adlı halk türküsü Moderato temposuna uygun olarak armonize edilmiş ve neşredilmiştir. “Deriko” adlı bir diğer armonize edilmiş halk türküsünün sadece birinci dörtlüğü notalandırılmış ve aktarılmıştır. Notalandırılan sözler; “Deriko saçın örmezler, Seni de bana vermezler. Deriko kaşları kara, Deriko gözleri elâ hey!” şeklindedir. *Köy Enstitüleri Dergisi*, c.1, s. 4 (Ekim 1945): 532.

içimiz sizladi!...Ne olurdu, Eski Yunan medeniyetinin ve garp kiliselerinin kovduğu bu tek ve çeyrek sesli monoton müziğin geri tekniği bizde tutunamamış olsaydı. Bunu asırlarca ilerlemeye çalışarak ona layık olmadığı ve hiçbir zaman da olmayacağı mevkii veren İtri ve Dede Efendiler gibi halk müziğinin en büyükleri, *dünya halk musikisiyle aynı, kökten olan müziğimizi*⁵⁶¹, ileri garp tekniği ile işleselerdi, ileri saz olan org ve piyano gibi, garp müziği aletleri üzerinden çalsalardı! Kim bilir, kaç Bach, Kaç Mozart, Beethoven ve kaç Wagner yetiştirdik!”⁵⁶² Bu alıntı Köy Enstitülerinin milli müziğin inşa sürecine nereden baktıklarını ortaya koymaktadır. İtri, Dede Efendi gibi Osmanlı döneminin önemli müzik adamları bir taraftan sahiplenilirken, diğer taraftan icra ettikleri müzikler, geri kalmışlıkla ve tek düzlekle suçlanmaktadır. Bu bakış açısı içerisinde halk müziğinin yerleştirildiği yer ise, Türk Tarih Tezi ile paralellik gösterir niteliktedir. Arseven'in yazısından hareketle Köy Enstitüleri'nin halk müziğinin kökenine yönelik göndermelerde bulunarak yükseltildiğini, bu süreç içerisinde şark müziği olarak ifade edilen müziğin ise yok sayıldığını ifade edebiliriz. Arseven, yazısında halk müziğinin kökeni konusunda şunları söylemektedir⁵⁶³:

“Anadolu ve bilhassa doğu ve kuzeydoğu Anadolu’da yaşayan halkımız şark müziğinin tesirleri altında bulunan büyük şehirlerimizden uzak bulunduğu ve bu şehirlerin de onlara uzak durduğu yüzyıllar boyunca, halk müziğimiz, onu doğuran ve tamamlayan diliyle yüzyıllarca safiyetinden hiçbir şey kaybetmeden yaşadı ve kendi ölçülerini nispetinde gelişt. [...] milletimizin bu sebatkarlığını müzik birliğinde de görüyoruz. Türk halk müziğinin aslı, bütün dünya halk müziklerinin aslı olan pentatonik, yani beş sesli dizidir. Pentatonik, tarihten önceki çağlardan kalmadır ve bütün insan neslinin beşiği olan Asya'nın malıdır. [...] Bizim ve bütün dünya halk musikisinin aslı olan bu Asya dizisini Wagner, Lizst gibi Alman, Macar ve Fransızlarla birçok Rus bestecisi de eserlerinde kullanmışlardır”.

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle, Köy Enstitülerinde yer verilen halk müziği çalışmalarının armonize çalışmaları kapsamında yürütüldüğünü söyleyebiliriz. Milli oyunlarla zenginleştirildiği düşünülen halk müziğine mandolin, keman, akordeon, kaval ve bağlama gibi enstrümanlar eşlik etmekteydiler⁵⁶⁴. Bazı Köy Enstitüleri bir taraftan mandolin, keman, saz çalma; koro çalışmaları, nota bilgisi, müzik tarihi, vb konuları işlerken, özellikle Ruhi Su, Tevfik Aykal gibi dönemin önemli müzisyenlerini Köy Enstitüleri'ne günü birlik getirerek, türkülerin armonize edilmesi

⁵⁶¹ Vurgu bize ait.

⁵⁶² Şükrü Arseven, “Alaturka, Alafranga ve Halk Müziği”, **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1, s. 5-6 (Nisan-Mayıs 1946): 792.

⁵⁶³ agm, 792-93.

⁵⁶⁴ Fahri Yücel, “Hasanoğlu’da Eğlentiler”, **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1, s.2 (Nisan 1945): 322.

ve çok sesli olarak türkülerin icra edilmesi faaliyetini yürüttüyordu⁵⁶⁵. Galip Akin'ın aktardıklarına göre, usta öğretmeni olarak Köy Enstitüleri'nde ders veren Ruhi Su, öğrencilerine Koroğlu, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Veysel gibi halk ozanlarından parçalar öğretmekteydi. Koro kurup, Eskişehir'de konserler verdiren Su, halk müziğinin Batı müziği ölçüleri içinde yorumlanması konusunda büyük çaba harcamıştır. Onun bir konserde yorumladığı "Çanakkale Türküsü" öğrenciler üzerinde derin bir etki sağlamış, öğrencilerinin onun gibi olma isteğini arttırmıştı. Aktarılanlara göre, öğrencilerinin Su'y'u taklit etmeleri, "Kocabeg", "Sümmani", "Koroğlu" gibi zor türkülerin öğretilmesini kolaylaştırmıştır⁵⁶⁶.

Köy Enstitüleri'nin ders dışı müzik eğitim anlayışı anlamında değerlendirmemiz gereken bir diğer faaliyeti her Çarşamba ve Cumartesi akşamı düzenledikleri eğlence geceleridir. Görevli bir eğitimmen grubunun hazırladığı bu gece; eğlenceden çok, planlı bir kaynaştırma faaliyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Köy türkülerinin, halaylarının, masallarının icra edildiği bu gecelerin ardından eğitimmenlerin halkın durumu hakkında raporlar hazırlaması bu eğlencenin bir taraftan halkın Köy Enstitüleri'ne alıştırma anlamı, diğer taraftan da halkın toplu değerlendirmesini yapma fırsatı sağladığını ifade edebiliriz⁵⁶⁷.

Özetlersek, 1940'lı yılların müzik eğitim kurumlarından biri olarak değerlendirdiğimiz Köy Enstitüleri, dönemin Maarif ve Kültür Bakanı olan Hasan Ali Yücel'in köy ve şehir arasındaki mevcut kültürel farklılıkların giderilmesi gerekliliği fikrinden hayat bulmuştur. Yerelin kendi realitesine uygun bir eğitim politikasına sahip olması gerektiğini düşünen Yücel, diğer taraftan yerelin, genel ile aynı yöne bakması gerektiğini de düşünerek Köy Enstitüleri'nin kuruluş temellerini I.Maarif Şurası'nda atmıştır. Köy Enstitülerinin köy ve şehir arasındaki kültürel seviye farklılığı gidermeyi çalışma ve faaliyetlerinin ana amacı olarak benimsediklerini ifade edebiliriz. Müzik ve müzik eğitimi konusunda üstlendikleri rol ise, yerelin değer ve özelliklerinin benimsenmesi yerine, genele ait olan görüş ve esasların yerele yani köye ve köylüye benimsetilmesi şeklinde görünür olmuştur. Özellikle Yücel döneminde, 1930'larda kesin hatlarla sınırları belirlenmiş olan Batı

⁵⁶⁵ Enstitülerin İstanbul'dan günü birliğine bu kişileri getirmesinin zorluğu tahmin edilebilir bir durumdur. Enstitülerin bu faaliyeti kendi imkanlarıyla gerçekleştiremedikleri düşünüldüğünde, devletin bu faaliyeti desteklediğini ve imkanlarını bu amaç için kullandığını düşünebiliriz.

⁵⁶⁶ Galip Akin, **Tonguç'un Kır Çiçekleri**, 2.bs (Ankara: Güldiken Yayıncıları, 1999), 27-30. Rıza Dönmez, "Hasanoğlu Köy Enstitüsü'nün Kısa Tarihçesi", **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1, s.1 (Ocak 1945): 27.

⁵⁶⁷ "İlk Eğitimmenlerin Vasıfları, Karakterleri, Çalışmaları", **Köy Enstitüleri II**, 103.

ve Doğu arasında, daha esnek bir kabullenişin varlığından söz etmişik. Bu esnekliğin müzik ve müzik eğitimi alanına etkisi ise, Osmanlı'nın ve Osmanlı'ya ait müzik türünün yok sayılması yerine, varlığın kabul edilerek değiştirileceği ve böylece tekrar formüle edilebileceğinin düşünülmesidir. Ancak bölümün başında dönemin müzik eğitim politikalarını değerlendirdirirken, kişi kültünden sıyrılarak daha genel bir perspektifle dönemi değerlendireceğimizi ifade etmişik. İfade etmeye çalıştığımız Yücel'in yumuşak sentezinin Köy Enstitülerinin faaliyetlerine ya da yayın organı olan dergide yer alan yazınlara çok da yansımamış olmasıdır. Bu bağlamda Yücel'in müzik ve müzik eğitimi konusunda dönemin genel algısı içerisinde farklı bir konumu sahip olduğunu; ancak bu farklılığın tüm sistemi etkileyemediğini, faaliyetlere ve performanslara tam olarak yansiyamadığını ifade edebiliriz.

Köy Enstitüleri konusunda belirtmemiz gereken bir diğer durum ise, müzik ve müzik eğitimi konusunda bir geç kalma durumunun mevcudiyetidir. Bu geç kalıştan kastımız ise, 1930'lu yıllarda sadece şehir okullarında öğretilen parçaların ancak 1940'lı yıllarda Köy Enstitüleri kanalıyla köylülere öğretilebilmiş olmasıdır. Bu noktadan hareketle Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarının tüm halka eş zamanlı ulaşabilen bir süreçten ziyade, merkezden çevreye doğru ilerletilebilen bir süreç görüntüsüne sahip olduğunu ifade edebiliriz. Dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı göz önünde bulundurulduğunda, bu sürecin daha anlaşılabilir olacağını düşünmekle birlikte, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin modern yurttaşrı oluşturma projesinin elitist, halkla farklı bir düzeye sahip bir yapıya sahip olduğunu da düşünmekteyiz. Bu bağlamda dönemin ve dönemin rejiminin sık sık reformlarını tepeden inmeci bir bakış açısıyla gerçekleştirdiği doğrultusunda yapılan eleştiriler, daha anlaşılır olmaktadır.

Bir sonraki başlığımız ise, 1930'ların devlet ve parti ile kurduğu yakın bağ nedeniyle, dönemin önemli müzik eğitim kurumlarından biri olarak değerlendirdiğimiz Halkevlerinin bu süreçte ne şekilde eklendiğinin tespiti için seçilmişdir.

4.3 Halkevlerinde Yaşanan Değişim ve Dönüşüm

1940 yılı, Halkevleri için de değişim yılları olarak karşımıza çıkmaktadır. 1940 ile 1950'li yıllara kadar olan bu değişim sürecinin birbirinden farklı anlamlar içerdigini

belirtmeliyiz. Bu değişimin 1939 Parti Programında açılması öngörülen Halkodalarının 1940'dan itibaren “çoğalan ve farklılaşan şubeler”⁵⁶⁸ olarak ortaya çıkması, Halkevlerinin merkezin talimatnameleri ile çalışmalarının içeriğini belirlemeye devam etmelerine rağmen, bölgesel olarak belli faaliyetlerde farklılaşmaları ve 1940'ların sonuna doğru milli kültür kurumu olarak tanımlanan bu müessesenin eleştirilerin merkezine yerleştirilmesi gibi bir süreci takip ettiğini belirtmeliyiz. Bu nedenle bu başlık altında Halkevlerinin zamanda yaşadıkları değişim ve dönüşümler konu alınacaktır. Ancak değişimlerin zamanla, yavaş yavaş yaşandığını, 1940'lı yılların sadece bu değişimlerin başladığı yıllar olarak karşımıza çıktığını belirtmeliyiz. Bahsetmeye çalıştığımız, 1940 yılına gelindiğinde Halkevlerinin yapısında ve misyonunda gözle görülebilir bir değişimin yaşandığı değil, dönüşüme neden olabilecek uygulama, faaliyet ve kararların yavaş yavaş ortaya çıktığıdır.

1942'de Halkevlerinin kuruluş yıldönümü nedeniyle konuşma yapan İnönü de, Halkevleri hakkında; “on sene evvelsi ile bugünün mukayesesи, memlekette eşsiz bir inkılabi vücuda getirmiş olan Cumhuriyet Halk Partisi tarafından, inkılabi milletin benliğine sindirmek ve yeni zamanın anlayışına göre milleti tek tek fertler halinden çıkararak, görüş, anlayış ve yapısta bir birlik haline sokmak, milletin benliğinde emsalsiz kıymetleri meydana çıkartmak vazifesiyle kurulan Halkevlerinin, bu yolda oldukça ilerlemiş olduklarını görüyoruz. Halkevlerinin 11 sene evvelki mütevazi halini, çalışma hududunun darlığını düşünür ve bunları bugün ile karşılaşırırsak, bu yoldaki hamlelerin semeri vermiş olduğuna, Halkevine verilen vazifenin bir vatan borcu gibi kabul edilerek, gerek evin içinde, gerekse dışında milli kültürün tahakkuku için çalışanların bu kutsal ödevi yapmak için elliinden gelen her şeyi yapmış olduklarına kani oluyoruz” diyerek, Halkevlerine yüklenen anlamanın ve misyonun devam ettiğini ifade etmektedir. Ancak kuruluş yıllarındaki mütevazi halinden çıkan, bugünün şartlarına ayak uyduran Halkevleri tanımıyla da değişimin sinyallerini vermektedir⁵⁶⁹. Bu nedenle Halkevlerinin gerek yapısal, gerekse işlevsel olarak yaşadıkları değişimlerin değerlendirilmesinin yararlı olacağını düşünmekteyiz.

⁵⁶⁸ Bu ifade Öztürkmen'in kullandığı bir ifadedir. Halkevleri ve Halkodaları konusunda yapılan incelemeler sonucunda bu ifadenin isabetli bir tanım olması nedeniyle kullanımı tercih edilmiştir. İfadenin kullanılışı için bkz. Öztürkmen, *age*, 84.

⁵⁶⁹ İsmet İnönü, “Memleketin İmarı ve Kültür İşleri”, *Yeni Türk*, c.11, s. 122, (Şubat 1942): 6.

1940'lı yıllarla birlikte Halkevlerinin yaşadığı değişimlerden biri, Halkevlerinin şubeleri olarak ifade edilebilecek Halkodalarının açılmasıdır. Ancak C.H.P'nin 1939 yılına ait Parti Programı incelediğinde, Programı'nın Milli Talim ve Terbiye'ye ayrılmış olan kısmında “yığın yetiştirme ve Halkevleri” adlı maddede, normal eğitimin dışında halka yaygın eğitim veren Halkevleri ve Halkodalarının devlet tarafından desteklenmesi gerektiği şeklinde bir ifade ile karşılaşılmıştır⁵⁷⁰. Bu ifade Halkodalarının açılmaya başlama tarihinin 1939 olduğunu göstermektedir. Ancak Halkodalarının resmi açılışı 1940⁵⁷¹ yılı içerisinde Halkevlerinin açılış yıldönümü olan 19 Şubat'ta gerçekleştirilmiştir. Her iki kuruluşun da aynı tarihe denk getirilmesi iki kurumun amaç ve yürüttüğü faaliyet tanımı bakımından aynılığını bir kez daha vurgulamak amacını taşımaktaydı. Bu aynılığı belirtmek için Parti, 1939'un Nisan ayında Halkodalarıyla ilgili özel bir önerge yayınlamıştır. Bu önergede, Halkodalarının faaliyet tanımlarının Halkevleriyle aynı olduğu, Halkodalarının kırsal kesimdeki Halkevlerinin küçük bir versiyonu olduğu ifade ediliyordu. Var olan farklılığın sadece iş bölümü, büyülük ve karmaşıklılık bakımından farklılıklar içerdiği, çalışma ilke, esas ve amaçları bakımından aynılığın sık sık altı çizilmekteydi⁵⁷². Böylece kurulma amacı, köylere ulaşma ve köylerin yapılarından kaynaklanan kültür seviyesini yükseltme olan Halkodaları⁵⁷³ ile Halkevlerinin farklılıklarını sahip olduğu şeklinde bir düşünce bertaraf edilerek, ortak amaçta birleşikleri tekrarlanıyordu.

Hamdi Akverdi'nin *Ülkü*'de kaleme aldığı yazısında ifade ettiği gibi; adlarında okul sözü olmasa da, birer millet mektebi vazifesine sahip olan Halkevleri ve Halkodaları kültürel hayat içinde aynı eğitici role sahiptiler: yurttaşların bilgice ve görgüce yükseltilmeleri⁵⁷⁴. Halkevleri ve Halkodalarının amaç ve faaliyet tanımlarının birliği resmi makamlarca sürekli tekrarlansa da, uygulamadan doğan bazı farklılıkların olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü 1940'lara gelindiğinde Halkevlerinin, eğitim misyonunun yönünde bir değişim yaşanmış, aydından halka doğru işleyen bilgi ve görgü akış sürecine, halktan aydına doğru da bir akış eklenmiştir. “Halkevlerinde yalnız aydınlar halka bir şeyler öğretmiyorlar, halk da aydınlarla çok şeyler, hem de

⁵⁷⁰ C.H.P Programı, (Ankara: Ulus, 1939), 22.

⁵⁷¹ Bu tarihten itibaren Halkevlerinin resmi dergisi olan *Ülkü*, “Halkevleri ve Halkodaları Dergisi” adı eklerek, yayınlanmaya başlamıştır.

⁵⁷² *Ülkü*, c.13, s.78 (Eylül 1939): 78–80. Kemal Ünal, “Halkevlerinin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”, *Ülkü*, c.16, s.91 (Eylül 1940): 5–8.

⁵⁷³ C.H.P Halkevleri ve Odaları 1945 (Ankara: C.H.P Yayınları, 1945), 3.

⁵⁷⁴ Hamdi Akverdi, “Yirmi Yılın Fikir Hayatı”, *Ülkü*, c.5, s. 51 (Kasım 1943): 10.

çok esaslı şeyler öğretiyorlar. Milli gelenekleri, milli sanatı, milli ruhun birçok inceliklerini biz aydınlar buralarda halk adamlarından öğreniyoruz. Milli sanatımız hatta milli dünya görüşümüz bu tanışma ve kaynaşmadan doğacaktır” diyerek, süreci tanımlayan Tahsin Banguoğlu, milli kimliğin tanımlanışında aydın-halk etkileşiminin amacını da açıklar⁵⁷⁵. Halkodalarının esas kurulma amacının bu noktada yattığını düşünmekteyiz. Banguoğlu’nun görüşlerinden hareketle, milli kimliğin bu iletişimden doğacağını düşündüğümüzde, Halkevlerin ülkenin her kösesine ulaşması mümkün görünmemektedir. Özellikle milli kimliğin kurgulanışında önemli bir yere oturtulan köy ve köylüye yakın olma, onları yakından gözleme ve/veya denetleme ihtiyacının Halkodalarının kuruluş nedenlerini açıklamada gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Bu noktada 1940 yılı sonunda, 14 şube ile faaliyete başlayan Halkevi sayısının 379'a ulaşmasına rağmen, kuruluşunun birinci yılında Halkodası sayısının 141'e ulaşmış olması önemli bir örnek niteliğindedir⁵⁷⁶.

Bu hızlı artış sonucunda bazı Halkevlerinin veya Halkodalarını daha ön plâna çıkarması veya adından daha sık söz ettirmiş olması muhtemel bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Öztürkmen, Halkevlerinin yaşadığı değişimleri değerlendirdirirken, kuruluşlarını izleyen ilk beş yıl içinde ülkeye kurumsal bir bağ olarak yerleşiklerini, faaliyet alanlarını genişletip, daha geniş binalara geçiklerini ifade eder. Zamanla Halkevlerinin yerel idarecilerinin merkezi pastadan daha büyük pay alma yarışına girdiklerini, özellikle her Halkevi için Ankara tarafından “fark edilmenin”, özellikle de *Ülkü*'de faaliyetlerinden dolayı methedilmelerinin çok büyük bir öneme sahip olduğunu ifade eder. Ona göre bu durum, yerel birimlerce ulusal sınırlar ve değerler içerisinde kendilerine bir yer açma mücadelesiyken, diğer taraftan “zenginleşen” bir milli kimliğin örnekleri olarak sunuluyordu. Böylece her iki tarafın da kazançlı çıktığını ifade eden Öztürkmen, milli kültür içerisinde yer alan bu bileşenlerin merkezle kurduğu yakınlık derecelerine göre bir hiyerarşiye sahip olduklarını belirtmektedir⁵⁷⁷. Ancak bu karşılıklı ilişki içerisinde değerlendirilmesi

⁵⁷⁵ “Ankara Radyosu’nda Tahsin Banguoğlu’nun Konuşması”, *Ülkü*, c.1, s.3 (Mart 1947): 3. **C.H.P 1946 Yılında Halkevleri ve Halkodaları** (Ankara: C.H.P Yayınları, 1947), 3.

⁵⁷⁶ **C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları**, 12. Refik Saydam, “Halkevlerinin 9.Yıldönümü Nutku”, *Ülkü*, c.17, s. 97 (Mart 1941): 1-2.

Arzu Öztürkmen, Halkevlerinin 1940 yılına kadar hızlı bir artış yaşadığını, 1940–50 arası dönemde ise azalarak arttığını ifade eder. Yani artış hızı 1940'lı yillardan itibaren azalmaya başlamıştır. Halkevlerinin her yıl açılma sayıları hakkında şu rakamları verir: 1933 yılında 41, 1934'de 25, 1935'de 23, 1936'da 33, 1937'de 31, 1938'de 43 ve 1939'da 163 yeni Halkevi açılmıştır. Bkz. Öztürkmen, *age*, 84.

⁵⁷⁷ *age*, 84-85.

gerekli bir diğer durum da, Parti'nin merkezi denetim olarak ifadeledebileceğimiz denetimini Halkevleri üzerinde her geçen yıl biraz daha arttırmasıdır.

Halkevlerinin yıldönümü nedeniyle konuşma yapan Refik Saydam'ın sözlerine yer vermenin bu denetimin içeriğini anlama konusunda önemli olduğunu düşünmekteyiz⁵⁷⁸:

“Arkadaşlar, bu büyük birlik ve dirlik havası içinde, Parti'den istedikleri yardımı görmelerine rağmen, sırı birtakım küçük engeller yüzünden bocalayan Evler ve Odalar olduğunu, çalışmazlarsa isimlerini size haber vereceğimi geçen sene söylemiştim. Memnuniyetle söyleyebilirim ki, otuzdan fazla olan bu Ev ve Odaların sayısı, üçe kadar inmiştir. Bunların da küçük yerlerde olduğunu bilhassa işaret ederek isimlerini bana bağışlamamızı rica edeceğim. Ümit ederim ki, bu çalışma sırasında onlar da diğer arkadaşlarının hizasına gelecek ve boş kalan yerlerini alacaklardır”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Parti, beklenilen başarıyı gösteremeyen Halkevlerinin isimlerini afişe etme yöntemini kullanarak, Halkevleri üzerinde büyük bir denetim ve baskı kurmaktadır. Yani 1940'lardan itibaren Halkevlerinin ve Halkodalarının faaliyetlerinde gözlenen artış değerlendirilirken, birbirinden farklı olan bu iki sürecin de göz önünde tutulması gerektiği düşüncesindeyiz. Çünkü 1939 yılının sonuna doğru Halkevlerinin “senelik plan” doğrultusunda çalışmaları kararlaştırılmıştır. Bu planın içeriği Halkevlerinin fikirlerini de almak koşuluyla oluşturulmuş olsa da, Halkevlerinin bu plana uymak için iş hacimlerini artırmalarını bir şekilde zorunlu hale getirilmiş ve 1940'dan itibaren önceki senelerden farklı olarak daha kapsamlı faaliyet raporları yayılanmaya başlanmıştır⁵⁷⁹. İlk kapsamlı rapor olarak karşımıza çıkan *C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları*'nda bu rapormanın önemi; “Halkevleri çalışmaları bu plana göre takip ve tetkik edilirken, diğer taraftan yapılan bütün işlerin neticelerini veren birinci ve ikinci altı aylık çalışma raporları ile gelen malumatın, o seneki plan seviyesini tutup tutmadığı, görülen işlerin planda tespit edilmiş olanlardan az mı, çok mu

⁵⁷⁸ Refik Saydam, “Halkevlerinin 9.Yıldönümü Nutku”, *Ülkü*, c.17, s. 97 (Mart 1941): 1–2.

⁵⁷⁹ Daha kapsamlı faaliyet raporlarının yayılanmasından kastımız, hem sayfa sayısı olarak büyük bir artışın yaşanmış olması, hem de içerik olarak önceki yıllarda sadece yapılan konserlere, konferanslara, toplu etkinliklere yer verilirken, 1940 yılından itibaren çalışma raporlarında, öncelikle “Yapılması İstenen İşler” başlığıyla Halkevlerine yüklenen görevler aylara göre belirlendikten sonra, “Teftişler” başlığı ile plan ile uygulamalar arasındaki birliktelik veya aykırılık incelenmiş olmalıdır. Örneğin tablo halinde verilmiş olan yapılması istenen işler bölümünün altında not olarak eklenen ifadeler, halkevlerine yüklenen görevin bir tür matematiksel ifadesi görüntüsündedir. Notta yazanlar şöyledir: 1. iş nisbetleri(ölçüleri, oranları) işi yapan Evlere göre hesap edilmiştir. 2. 1939 yılı planında son altı ayda yapılması istenen iş sayısı (22) dir. Bu işlerin takriben (2/3)'ı, (%50)'nin üstünde görülmektedir. 3. 1940 yılı son altı aylık planda Evlerden istenen iş sayısı (30) dur. İş hacmi takriben (%) nisbetinde artırılmıştır. İşlerin görüldüğü ise (5/6) nisbetinde (%50)'nin çok üstündedir. 4. 1939'da Halkevi sayısı (373), 1940'da (379)'dur. Bkz. **C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları**, 20-21. kapsamında yaşanan değişimi karşılaştırmak için bkz. **Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı**.

bulunduğunu mukayese etmek imkanı hasıl olacaktır” şeklinde yer alacaktır⁵⁸⁰. Bu durum, gerek Halkevlerinin kendi içlerinde, gerekse Halkodalarının kendi içlerinde bazı şubelerin daha ön plana çıkışmasına neden olmuştur.

Yaşanan değişimlerin bir diğer boyutunun da, Halkevleri ve Halkodaları kavramları etrafında tanımlamak gerektiğini düşünmekteyiz. Aynı içeriğe ve misyona sahip oldukları ifade edilse de, Halkevleri ve Halkodaları arasında gerek merkezi yönetimin aldığı kararlar boyutunda, gerekse faaliyetlerde gözlenen farklılaşma boyutunda bir konumlan-dır-ma farkı mevcuttur. Bu farklılaşmanın birinci ayağını merkezce açılma kararı verilen Halkevleri ve Odaları üzerinden değerlendirdiğimizde; açılan Halkevi sayısının azalan bir artış göstermesine rağmen, açılan Halkodası sayısında katlanarak büyüyen bir artışın yaşandığını ifade etmeliyiz. Örneğin; 1944 yılına ait Halkevleri Faaliyet Raporu’nda; 1940’dan 1944’e kadar ki süreçte yani beş yıl içerisinde 90’ı illerde, 275’i bucaklarda, köy ve kasabalarda olmak üzere 365 oda açıldığı, 1944 yılına gelindiğinde ise 2338 yeni Halkodası açıldığı ifade edilmiştir. Böylece sayı 2688’e ulaşmış olup, bunların 1920 tanesi köylerde açılmıştır. Ancak İnönü 6. Büyük Kurultay’da Halkevleri sayısının 500’e, Halkodaları sayılarının da 10.000’e çıkartılması buyruğunu vermiştir⁵⁸¹. Halkodalarında bu kadar büyük bir artış yaşanırken, Halkevlerinin ise ilk açıldığında 14 olan şube sayısı 1945’e gelindiğinde 455 olmuştur⁵⁸². Halkevleri ve Halkodalarında yaşanan sayısal artışa verilebilecek bir diğer ilginç örnek de 1945 yılında sadece 1 Halkevi açılırken, 1394 yeni Halkodasının açılmış olmasıdır⁵⁸³. Bu sayısal verilere bölüm içerisinde yer vermemizin nedeninin sadece sayıca yaşanan artışı ortaya çıkartmak olmadığını, bu değişimlerin Halkevlerinde ve Halkodalarında yürütülen müzik eğitim politikaları bakımından bir farklılığa yol açıp, açmadığının değerlendirilmesi olduğunu ifade etmeliyiz.

Merkezi kararlar doğrultusunda yaşanan bu değişim, yukarıda bahsettiğimiz farklılığın diğerine, faaliyetlerde farklılaşmaya neden olmuştur. Bu farklılaşmanın Halkevi bacagını değerlendirdiğimizde özellikle müzik eğitimi konusunda dolaylı bir etkiye sahip olan konferanslar konusunda bir değişimin yaşandığını, önceki yillardan farklı olarak 1940’lı yıllarda müzik eğitimi konusunda verilen konferansların

⁵⁸⁰ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları, 19.

⁵⁸¹ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları 1944 (Ankara: C.H.P Yayınları, 1945), 6.

⁵⁸² C.H.P 1946 Yılında Halkevleri ve Halkodaları (Ankara: C.H.P Yayınları), 3.

⁵⁸³ C.H.P 1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları (Ankara: C.H.P Yayınları, 1946), 6.

sayısının yok diyecek kadar az olduğunu söyleyebiliriz. Az sayıda verilen konferansların konu başlıklarını ise “Toprak Mülkiyeti”, “Ormanların Faydaları”, “Bulaşıcı Hastalıklar”, “Hayvan Hastalıkları” gibi daha çok köy ve köylüyle ilgili konulardan oluşmaktadır⁵⁸⁴. Dolaylı müzik eğitimi konusunda yaşanan bu gerilemenin nedeninin ideolojik alt yapının kısmen de olsa 1930'larda sağlanmış olduğu düşüncesinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. İdeolojik formasyonun sağlanmış olduğunun düşünülmesi ise her iki kurumun performansa ve doğrudan müzik eğitimi olarak yorumladığımız koro, kurs gibi faaliyetlere yönelikmesine neden olmuştur. Bu nedenle gerek Halkevleri, gerekse Halkodaları bu tarihten itibaren performansa yönelik faaliyetlerde bulunacaktır. Her iki kurumun müzik eğitimi konusunda ayrıldığı nokta tam da bu performans boyutudur.

Bu süreç içerisinde Halkevleri doğrudan müzik eğitimi olarak adlandırdığımız koro, konser ve müzik kursları gibi faaliyetlerine, halk müziği eğitimini de ekleyerek genişletmiştir⁵⁸⁵. Halkodaları ise armonize çalışmalarında bulunmayıp, sadece Halkevlerinin ve/veya konservatuarların armonize ettiği parçaları milli günlerde veya tertiplerinde icra ederek, milli müziğin inşasında daha pasif bir rol üstlenmekteydi. Yani Halkevleri, milli müziğin inşasında kullanılan iki kaynağı da -halk müziği ve Batı müziğini-bünyesinde yer verirken, Halkodaları bu süreçte belli şubelerde açılan saz kursları dışında, sadece belli gecelerde icra ettiği halk müziği ile katkıda bulunmaktadır⁵⁸⁶. Halkodalarının aktif müzik eğitimi olarak değerlendirebileceğimiz saz kurslarının da tüm Halkodalarında verilmedinini belirtmeliyiz. Dönem içerisinde “Anadolu’da yaşamış medeniyetlerle ilgili yapılan

⁵⁸⁴ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1942 Çalışmaları, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1943), 4. C.H.P Halkevleri ve Halkodaları 1943, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1944), 4–5. C.H.P Halkevleri ve Odaları 1944, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1945), 7-8. C.H.P 1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1946), 26. C.H.P 1946 Yılında Halkevleri ve Halkodaları, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1947), 7.

⁵⁸⁵ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları, 37.

Bati müziği ve halk müziğinin faaliyetlerdeki birlikteliğine birçok halkevinden örnekler verilebilir. Örneğin Giresun Halkevi, 24 Mart 1947 gündünde konferans salonunda önce caz konseri vermiş, arkasından halk şarkısı ve türkülerinden oluşan bir repertuar sunmuştur. Bu etkinlikten yaklaşık 2 ay sonra Zonguldak Halkevi'nde benzer bir etkinlik gerçekleştirılmıştır. Her gün saat 1'den, 2'ye kadar 40 kadar öğrenciye Batı müziği eğitimi veren bu halkevi, Toprak Bayramı münasebetiyle köylere düzenlediği gezilerde öğrendiği parçaları icra etmiştir. “ayrıca tertiplerini milli havalar, marşlar ve türkülerle de şenliği renklendirmiştir.” Bkz. Y.O, “Giresun Halkevi Çalışmaları”, *Ülkü*, c.1, s. 8, (Ağustos 1947): 46. Y.O, “Halkevleri-Halkodalarında”, *Ülkü*, c.1, s. 9, (Eylül 1947): s.46. Giresun Halkevi ile ilgili, “Halkevi salonunda alafranga müzik konserlerine ve yerli sazlarla verilen konserlere davam edilmiştir” şeklinde ifadelerle sıkılıkla karşılaşmaktadır. Y.O, “Giresun Halkevi Çalışmaları”, *Ülkü*, c.1, s.14, (Şubat 1948): 46.

⁵⁸⁶ Y.O, “Ankara, Yenidoğan Halkodası’nda Konser”, *Ülkü*, c.1, s. 13, (Ocak 1948): 46. Y.O, “Ankara, Sakarya Halkodası’nda Konser”, *Ülkü*, c.1, s. 13, (Ocak 1948): 46.

kazılar ve araştırmalarda taşların üzerinde bağlama veya saz resimlerine ulaşıldığı”,⁵⁸⁷ Türklerin ve köylünün kutsal enstrümanı⁵⁸⁸ şeklinde millileştirilen sazin sadece Ankara’ya bağlı Yenidoğan, İncesu⁵⁸⁹ ve Hıdırlık gibi şubelerde açılan kurslarla öğretilmiş olması,⁵⁹⁰ her geçen gün sayıları artan Halkodalarının hepsinin müzik eğitimi verebilecek kadar yeterli donanıma sahip olmaması veya zaten köylerin bu enstrümanı çalmayı biliyor olmalarını düşünmeleriyle açıklanabilir.

Halkodalarının Batı müziği eğitiminin ise kapatılmalarına çok kısa bir süre kala yine Ankara Halkevi’ne bağlı olan Cebeci Halkodası’nda 1949’da başlayabilmiştir⁵⁹¹. 1950 yılına gelindiğinde Aydın’da faaliyetlerini sürdürden Köşk Halkevi’nde mandolin ve keman kursları için hazırlıkların tamamlandığı ifade edilmektedir⁵⁹². Ancak kısa bir süre sonra çeşitli tartışmalardan dolayı kurumların kapatılmış olması nedeniyle, Halkodalarında sürekli bir Batı müziği eğitimi yapılamamıştır denilebilir.

Özetlersek, kuruluşundan kapanışına kadarki süreçte Halkevleri ve onların bir uzantısı olan Halkodalarının milli kimliğin müzik üzerinden kurgulanışlarında üstlendikleri rol bir süreklilik göstermektedir: milleti tek bir duyguya terbiyesi içinde tutma. Ancak Halkevlerinin müzik eğitimi konusunda izledikleri yol, 1940’dan itibaren değişmeye başladı. Bazı Halkevleri ve onların şubelerinde sadece Batı müziği eğitimi verilirken, bazılarının da ise sadece Halk müziği eğitimi vermekteydi. Bu süreçte bazıları ise hem Batı, hem de halk müziği eğitimi vererek dahil olmaktadır. Milli kimliğin müzik üzerinden kurgusunda üstlendikleri terbiyeci rol bir süreklilik arz ederken, faaliyetlerinde bir süreksizliğin olduğunu ifade etmeliyiz. Özellikle 1945 sonrasında daha da görünür hale gelen bu istikrarsızlığın nedenleri konusunda, merkezi yönetimin yürütüğü denetim faaliyetlerinden, kurumların kendilerini ön plana çıkartma isteğinden söz edilebilir. Ancak kurumun sonunu hazırlayan esas nedenin merkezi yönetimin milli kimliği tüm yurtta yayma isteğinden kaynaklandığını belirtmeliyiz. Sayıca yaşanan artış, niteliksel eksikliklerin ortaya çıkmasını; milli kimliğin yerel farklılıklarını olarak ifade edilen faaliyetlerin keyfiliğe doğru evrilmesine neden olmuştur. Bu durumun nedenlerini açıklayan Adnan Saygun, bir Halkevinin çalışma alanının o evin başkanı veya Güzel Sanatlar

⁵⁸⁷ Ahmet Adnan Saygun, “Bir Folklor Enstitüsü Hakkında”, *Ülkü*, c.4, s.41, (Haziran 1943): 2.

⁵⁸⁸ Şemsi Belli, “Argavan Köylerinde Bağlama ve Cura”, *Ülkü*, c.1, s.11, (Kasım 1947): 33. Mahmut Gazimihal, “Halk Çalgıları”, *Ülkü*, c.1, s.3 (Mart 1947): 23.

⁵⁸⁹ “İncesu Halkodasında”, *Ülkü*, c. 4, s. 38 (Nisan 1943): 43.

⁵⁹⁰ Y. Orkun, “Yenidoğan Halkodası’nda”, *Ülkü*, c.3, s.34 (Kasım 1949): 35.

⁵⁹¹ Y.O, “Halkevlerinde-Halkodalarında”, *Ülkü*, c. 3, s.28, (Nisan 1949): 44.

⁵⁹² “Köşk Halkodasında”, *Ülkü*, c.3, s.33, (Ekim 1949): 45.

kolundaki kişilerin arzularına göre belirlendiğini, bu kararı veren kişilerin seçilen çalışma yolunun muhit için uygun olup olmadığı konusunda herhangi bir araştırma yapmadığını ifade eder. Yöneticilerin bir bando takımı kurma kararlarında, o muhitte askerliği sırasında bandoda görev almış üç-beş kişinin olmasını yeterli saydığını ifade eder. Bandoların resmi törenlere katılma zorunluluğuna da değinen Saygun, resmi tören günü bu bandonun yaptığı tek işin, “sağa sola yerleştirdiği hademeleri zorlamak” olduğunu ifade eder. Halkevlerinin faaliyet yollarını belirlerken anlık kararlar verildiğini bir başka örnekte Saygun şöyle anlatır⁵⁹³:

“Bir muhitte çalışma arzusu duyan bir musiki meraklısı veya öğretmeni vardır. Gençler toplanır, bir mandolin takımı, bir koro veya başka bir grup meydana getirir. Çalışmalar bir müddet devam eder. Konserler verilir. Fakat bir müddet sonra, o genç muhitten herhangi bir sebeple ayrılinca, çalışmalar hızını kaybeder ve yavaş yavaş sönر. Bu gibi olaylar, aslında böyle çalışmaların o muhite uygun olmadığını ve rastgele yapılan çalışmaların da beklenen faydaları veremediğini gösterir. Hâlbuki bando yerine koro, mandolin takımı yerine bir halk müzikisi takımı yapılsaydı, o muhitin ihtiyacı daha iyi karşılanmış ve böylece çalışmaların devamı sağlanmış olurdu”.

Halkevlerinin yapılarında ve faaliyetlerinde görülen bu değişim ve dönüşümlere, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte gelen sıkıntılı ekonomik durum ve demokrasiye geçiş sürecinde etkisini göstermeye başlayan muhalif görüşler de eklenince, Halkevlerinin millileşme sürecindeki işlevine son verilmiştir⁵⁹⁴. Kayıtsızlaşan kadroları ve izleyicileriyle, tekdüzeleşen faaliyetleriyle, yerel halk ve kurum arasındaki hiçbir zaman tam olarak kapanmayan mesafeyle Halkevlerinin ölüm sürecini hazırladığını belirten Öztürkmen, Halkevlerinin kapanışının sadece doğal bir ölüm süreci olarak değerlendirir⁵⁹⁵. 1940'lardan itibaren hızlanan bu ölüm halinde faaliyetlerine istikrarsızlıklar içinde de olsa devam eden Halkevlerinin milli kimliğe olan katkısının pratiklerini değerlendirmenin yararlı olacağı düşüncesindeyiz.

4.3.1 Halkevlerinin Performans Değerlendirilişi

Batı müziği tekniği ile armonize edilerek, milli müzik kimliği kazandırılan halk müziğini tüm halkın benimsemesi ve milli benliğine katması için yeteri kadar tekrarın yapılması gerekmekteydi. Bu nedenle gerek her iki müziğin de eğitimini üstlenmiş olan Halkevleri, gerekse tam bir sistem dahilinde yürütmemiş de olsa halk müziği eğitimini yürüten Halkodalarının performansa yönelik faaliyetlerde bulunmaları doğaldı. Örneğin her yıl Halkevlerinin kuruluş yıldönümü olan Şubat

⁵⁹³ Adnan Saygun, “Halkevlerinde Musiki Çalışmaları”, *Ülkü*, c. 2, s. 15 (Mart 1948): 9.

⁵⁹⁴ “B.M Meclisinde Halkevleri Hakkında Konuşulanlar”, *Ülkü*, c.3, s.27 (Mart 1949): 2–6.

⁵⁹⁵ Öztürkmen, *age*, 91.

ayında Halkevlerinde bir kutlama programı düzenlemekteydi. 1940 yılına kadar bu kutlama programlarının nutuklar, konferanslar üzerine kurulduğu görülmektedir,⁵⁹⁶ 1941 yılındaki yıl dönümünde kutlamalarının tamamına yakın kısmının performansa yönelik olması bu konuda verilebilecek ilk örnek niteliğindedir.

Halkevlerinde yaşanan bu değişimi Muzaffer Sözen'in⁵⁹⁷ Halkevlerinin 9.kuruluş yıldönümü nedeniyle yapılan kutlamalarda aktardığı izlenimlerle daha net ortaya koyacağımızı düşünmektediriz. “Milli sanatın birer kolu olan halk müziği ve rakslar bakımından” bu kutlamaların çok büyük bir önemi olduğunu ifade eden Sözen, ilk çekirdek uygulama olarak da 1940 yılında Halkevlerinin 19 Mayıs Gençlik Bayramı kutlamalarını işaret eder. Ona göre bu yapılan kutlama, milli sanat için bir milât niteliği taşımaktadır ve “başarılan bu iş; sadece bir tören programı değil, öz kaynağına doğru eğilen oluş halindeki milli sanatın bir hamlesi”dir. Ona göre bu kutlamayı önemli kıلان neden ise, sîrf halk oyunlarına ve halk müzikisine yer veren ilk uygulama olması nedeniyle bir zafer niteliği göstermesi ve gelecek senelerin kutlamaları için de örnek ve emsal değeri taşımıştır. Bu kutlamanın üzerinden bir yıl bile geçmeden emsalsiz bir başka kutlama olarak nitelendirdiği, 23 Şubat tarihli kuruluş yıl dönümü kutlamasının aynı önemde olduğunu, sadece kapsam olarak daha geniş olduğunu ifade eder. Milli ananelerin en güzel örnekleri olarak söz edilen ‘bar’ların, ‘horon’ların, ‘halay’ların, ‘kılıç-kalkan’ ve ‘zeybek’ oyunlarının sergilendiği bu gecede sergilenen her oyun, kendi milli ve mahalli kıyafet ve enstrümanları eşliğinde icra edilmiştir⁵⁹⁸. Karadeniz oyunlarına kemençe, bar ve halaylara davul-zurna, kaşık, zeybek, misket ve kılıç oyunlarına da saz eşlik etmekteydi. Sarısozen'in, sıradan bir program olarak yorumlanamayacak kadar anlam yüklediği bu programda şöyle bir akış takip edilmiştir⁵⁹⁹:

- C.H.P Umumi İdare Heyeti Azalarından Nafi Atuf Kansu'nun, “Halk Terbiyesi ve Halkevleri” adlı açılış konuşması
- Koro konseri
- Armonize edilmiş halk şarkıları dinletisi
- ‘Öz halk sanatkârı Aşık Veysel’in kendi sesiyle seslendirdiği birkaç parça
- Karadeniz horonu gösterisi
- Erzurum barlarının gösterisi
- Mudurnu'nun kaşık oyunları

⁵⁹⁶ Halkevlerinin 1940 öncesinde yıldönümü kutlamalarında söylev, demeç ve nutukların ön planda tutulmasına örnek olarak bkz. “Halkevlerinin Yıldönümünde”, *Ülkü*, c.1, s.2, (Mart 1933).

⁵⁹⁷ Bu ismin 1930'larda derleme gezilerine katılan, 1940'larda *Ülkü*'de halk müziği ve milli rakslar konularında sıkça yazısı yayınlanan Muzaffer Sarısozen olduğu düşünülmektedir.

⁵⁹⁸ Muzaffer Sözen, “Halk Rakıslarından Halaylar”, *Ülkü*, c.17, s. 98 (Mart 1941): 112.

⁵⁹⁹ agm, 111–119.

- Sivas ve Çorum halayları
- Peçeneklilerin misket oyunu
- Ankaralıların kılıç ve zeybek oyunları

Milli ruhun kaynaşma vasıtaları, milli ruhumuzun aynası, kahramanlığımızın ve içimizdeki yüksek hamle kabiliyetimizin görünüşü⁶⁰⁰ olarak gösterilerde yer alan milli dansların halk müziği ile birlikte anılması bu döneme özgü bir diğer durumdur. Kaleme aldığı yazının son sözleri olarak, oluş halindeki milli sanatımızın coşkun bir kaynağı olan halk oyunlarının her geçen gün daha da geliştirilmeli diye yazan Sözen'in bu noktaya işaret ettiğini belirtmeliyiz.

Milli dansların ve halk müziğinin birlikteliğinin milli kimliğin kurgulanışında üstlendikleri rol, dönem içerisinde sık sık dile getirilmekteydi. Örneğin birincisi 1942'de Eminönü Halkevi tarafından gerçekleştirilmiş olan "Milli Oyunlar Festivali" bu konuma verilebilecek güzel bir öрnektil. Bu festivalden izlenimlerini aktaran pek çok yazda olduğu gibi,⁶⁰¹ Ahmet İhsan da bu festivali, eğlence kısmından çok, "Türk ulusal varlığını bir araya getiren bir gösteri" olarak tanımlar. Sekiz gün süren bu festival için, Akdeniz kıyılarından Kars eteklerine, Suriye sınırlarından Karadeniz sahillerine ve Trakya'ya kadar uzanan Türk şehirlerinden katılımın olduğunu ifade eden İhsan, şarkıların, türkülerin, milli oyunların sergilendiği bu geceye her ekibin kendi mahalli kıyafeti, sazi ve bestesi ile katılacağını belirtmektedir. Geceye ev sahipliği yapan İstanbul Halkevi ise, anavatandan ayrılmış Türk oyunları, Kırım ve Kafkas oyunları ve mahalli oyunlar olarak üç çeşit oyun sergilemektedir⁶⁰². İhsan'ın festivalden aktardıklarına yer vermemizin öncelikli nedeni, milli müzik olarak ifade edilen halk müziği ile milli oyunların sergilenen performanslardaki birlikteliğini ortaya koymaktır. Ancak aktarımlardan çıkartılabilen bir diğer durum ise, bu birlikteliğin kurguladığı milli kimliğin Türk'e has özellikler üzerinden kurgulanmış olmasıdır. Çünkü festivallere katılan ekiplerin geldikleri şehirleri saymaktan öte, territorial bir milliyetçilik tanımı yapılrken, diğer taraftan Türkluğun sınırları çok daha genişletilmektedir. Aynı derginin aynı sayısında yazısı bulunan Yavuz Abadan'ın özelde festival için, genelde bahsettiğimiz durum için dile getirdiği

⁶⁰⁰ agm, 113.

⁶⁰¹ Selahattin Güngör, "Festivale Başlarken", **Yeni Türk**, c. 10, s. 118 (Ekim 1942): 5–7. Münir Süleyman Çapanoğlu, "Festival", **Yeni Türk**, c. 10, s. 118 (Ekim 1942): 7–10. Nusret Sefa Coşkun, "Festival Bize Neler Öğretti?", **Yeni Türk**, c. 10, s. 118 (Ekim 1942): 10–12.

⁶⁰² Ahmet İhsan, "Halkevinin Milli Oyunlar Festivali", **Yeni Türk**, c.10, s. 119 (Ekim 1942): 15.

aşağıdaki ifadeleri, bu birlikteliğe yüklenen kimliksel anlamın boyutlarını daha net ortaya koymamızı sağlayacaktır⁶⁰³:

“Ulusal ve sosyal anlamıyla gerçeği bulma, doğrulu düşünme, güzeli bulup yaratma, iyi yapma ancak halkın varlığının ulaşabileceği, milli ruh kudretinin erişebileceğin asıl başarılıdır. [...] İster Zeybek, Bar, Halay, Horon ve diğer adlarla cennet yurdumuzun zümrüt köşelerini gözlerimiz önünde canlandırsınlar, ister Balamış, Epipe, Kaytarma, Mendil oyunu ve sair şekillerde sınırlarımız dışında Türk illerinin havasını estirsinler, bütün bu oyunların müsterek, uzun bir tarih birliği, dil, dilek, kültür ve ülkü yekpareliği halinde yükselen büyük Türkük kütlesinin ruhî kıymet, kabiliyet ve iştihadlarından en esaslarını, en seçkinlerini açığa vurdukları muhakkaktır. Bunlarda bir yandan milletimizin ruh hazinesindeki zenginlik ve tenevvüe ait şaşmaz belgeler, diğer yandan ırkımızın şeacat, besalet, mertlik, incelik, çeviklik, canlılık ve kahramanlık, ahenk sevgisi gibi çeşitli hasletlerden örülmüş değişim özü canlanır ve dile gelir. Daha sonra yine bu oyunlarda Türk büyük insanlık camiasına bağlayan kopmaz örgüler, ana çizgilerle belirir. Ses, söz, hareket ahengi bir arada toplanarak halk ruhunu, bütün milli ve beşeri cehidlerin kaynağı olan öz varlığı ifade eden milli oyunlar üzerinde ısrarla durma, itinalı bir surette çalışma, halka hizmet gayesi güven her şahıs ve müessese için en şerefli bir ödevdir. Kalpleri yurt ve millet sevgisiyle dopdolu yurttaşların bir yandan eğlenirken, diğer yandan gönüllерini milli heyecanların temiz neşesiyle yikayacakları ruhlarını maşeri varlığına inan, güven iksiriyle dolduracakları iç açıcı, kudret aşılıyıcı tek özlü kaynak, milli oyunlardır”.

Halk müziği ile halk rakşlarının birlikteliği birçok bölgede sıra geceleri düzenlenmesine, milli kimliğin bu geceler üzerinden kurgulanmasına ev sahipliği yapmıştır. Örneğin Halkevlerinin düzenlediği “Urfa Gecesi”nden izlenimlerini aktaran Hamdi Olcay, “bizi pekiştiren, çelik bir kaya gibi birleştirip sertleştirilen geleneklerimiz var. Bugün bu güzel geleneklerimize bir güzelini daha katmış olmakla ne kadar sevinsek, ne kadar övünsek yeridir” diyerek, bu gecelere yüklenen anlamın altını çizmektedir. Milli oyunlar aracılığıyla millet olmanın esaslarının izleyenlere aktarılıp, hissettirildiğini ifade eden Olcay, bir taraftan da bu gecelere yüklenen milliyetçi bir anlamın altını çizmektedir. Örneğin saz çalan gencin tasvirini yapan yazarın aşağıda verilen sözleri, bu milliyetçi boyuta verilebilecek örnek niteliğindedir⁶⁰⁴:

“İşte bir delikanlı; Tahir Mukum, geniş omuzlarıyla ortasında heybetli başıyla tam bir erkek, bize hiç de yabancı değil; burnu büyükleriyle Balkanlardaki babasını, Çanakkale’deki ağabeyini andırıyor. Mukum, Kurtuluş Savaşı’ndaki Mukum’un ta kendisi. Ondan bir konser idare etmesini beklememiz elbette ki hakkımızdı”.

Halkevlerinin halk müziğinin icrasına yönelik olarak düzenlediği etkinliklerden bir diğeri, şehir ve kasabalarda kurulan pazarların rastladıkları günlerin akşamlarında köylünün şehirde toplu halde bulunmalarından istifade ederek düzenledikleri “Köylü Geceleri” ve “Köy Bayramları”dır. Bu gecelerde, köylünün bediî zevkini besleyecek temsiller yapılmakta, milli oyunlar oynanmakta, halk sazları çalınmakta ve halk

⁶⁰³ Yavuz Abadan, “Milli Oyunlar”, **Yeni Türk**, c.10, s. 119 (Ekim 1942): 1–2

⁶⁰⁴ Hamdi Olcay, “Urfa Gecesi”, **Ülkü**, c.5, s. 54 (Aralık 1943): 8.

şirleri söylemektedi. Bu bayramlar, birkaç köyün bir araya toplanacağı daha merkezi bir köyde yapılmakta olup, bayram günü civar köylerdeki tüm vatandaşların bir arada toplanarak, kaynaşmasını hedefleyen bu bayramlarda da milli sazların çalınması, milli oyunların oynanması önemli faaliyetler arasında sayılmaktadır. Bu durum 1940'lı tarihlerde sadece Güzel Sanatlar Şubesi'nin değil, Temsil ve Köycülük Şubeleri'nin köy halkın müzik eğitiminde rol aldığı görülmektedir. Özellikle temsil Şubesi de bu bayramlara katılarak, milli temsiller vermektedir. Bu köylere yönelik faaliyetleri Güzel sanatlar Şubesinin organize ettiği ancak temsil ve köycülükle Şubesinin de bu faaliyetlere aktif olarak katıldığını göstermektedir. Bu bayramlara yönelik olarak değerlendirilmesi gerekli bir diğer veri de bayramlara bandoların da katılmış olması ve milli havalar olarak ifade edilen parçaları çalmış olmasıdır⁶⁰⁵.

Halk müziği ve halk rakamları olarak ifade edilen bu aktarımının yanında, Halkevlerinde doğrudan yürütülen müzik eğitim faaliyetlerinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Halkevlerinde yürütülen Batı müziği eğitimi konusunda 1940 yılına ait faaliyet raporunu değerlendirdiğimizde, çeşitli mahalli ihtiyaçlara göre kapsamları belirlenmiş olan Batı müzik kurslarına devam edildiği, "vatandaşların yalnız kendileri, aile hayatları bakımından değil, aynı zamanda milli hayatın da birer elemanı, müdafaa hizmetlerinin de faydalı birer unsuru olarak yetişmelerinde" önemli paya sahip olan bu kursların "garp tekniği ile yoğrulmuş milli musikiyi yükseltmeyi amaçladığı ifade edilmiştir⁶⁰⁶. Örneğin; 109 Halkevinin bandosu bulunmakta, 16 Halkevinde Batı müziği kursuna devam edilmekte, bazı Halkevleri ise orkestra kurma başarısını göstermektedir. Bu yıl içinde verilen konser sayısı 879 olup, dinleyici sayısı 263.532 olarak belirtilmektedir. Ancak bu yıl yapılan etkinliklerde birinci planda halk rakamlarının ve türkülerinin öncelikli olarak Halkevi bayramlarında, daha sonraki aşama olarak da genel kutlamalarda halka yayılıp, mal olması esas amaç olarak belirlenmiş ve çalışmalarının en güzel kısmı olarak ifade edilmiştir⁶⁰⁷.

1942 yılına gelindiğinde de müzik kurslarına ve özellikle Kadıköy, Karşıyaka, Çorum, Samsun Halkevlerinde koro kurslarına devam edildiği gözlenmiştir⁶⁰⁸. Koro

⁶⁰⁵ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları, 54.

⁶⁰⁶ age, 64.

⁶⁰⁷ age, 37.

⁶⁰⁸ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1942 Çalışmaları, 6.

çalışmasının 1943’de de devam ettiğini ifade etmeliyiz. Özellikle Tire ve Ayvalık Halkevlerinin ön planda olduğu bu yıllarda bu Halkevlerinde gerçekleştirilen kurslar arasında gösterilen ilgi ve katılım bakımından müzik kursları 4. sıradadır⁶⁰⁹.

Kurslara ilgi bakımından 1944 yılı önemli sayısal veriler içermektedir. Bu yıl açılan kurs sayılarının başında gelen müzik kursları 20 Halkevinde açılmış, 1658 kişi katılmıştır. Bu yıl müzik kursları açısından Eminönü Halkevi yeni bir uygulamaya başlamış ve “raks ve halk müziğini bir araya getirerek, 80 kişinin eğitimini üstlenmiştir. Bu tarihin bir başka önemi de, Eminönü Halkevinin bu girişimiyle Halk oyunlarına davul-zurna yerine halk oyunları orkestrası eşlik etmeye başlamıştır. Raporlarda bu etkinliğin ifadelendirilmesi ise, halk rakslarının oldukları gibi verilmesi yanında, diğer taraftan bu oyunların modern alana doğru geliştirilmesi şeklinde olmuştur. 1944 yılının koro çalışmaları için de bir dönüm noktası olduğunu ifade etmeliyiz. Koro faaliyetlerinin zamanla gerileme nedeni olarak gösterilen eser sıkıntısının giderilmesi amacıyla bu yıl içinde özellikle Ayvalık Halkevi tarafından 40 genç toplanarak, kulak terbiyesi ve solfej dersleri verilmeye başlanmıştır⁶¹⁰. Bu durum, koro çalışmalarının armonize edilmiş halk şarkıları üzerinden yürütüldüğünü ifade etmektedir. Yani koro çalışmalarında görülen gerilemede bu parça eksikliğinin de değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Bu eksiklik 1945 yılında da fark edilmiş ve kazanana çeşitli para ödüllerinin verildiği bir eser yarışması yapılmıştır. Yarışmada görev alan jüri eserlerin koro çalışmalarında kullanılıp, kullanılmayacaklarına göre değerlendirip, 112 parça arasından sadece 10 kadar eseri uygun bulmuş ve bu eserlerin basılarak, Halkevlerine dağıtımasına karar vermiştir. Koronun yaşadığı parça sıkıntısını gidermek için uygulanan bir diğer yöntem olarak karşımıza; “bugün dahi revaçta olan halk türkülerinin” bir araya getirilerek, kitaplaştırılmasıdır⁶¹¹.

Halkevleri konusunda değerlendirilmesi gereken bir diğer durum, 1945 yılından itibaren verilen kurslara katılımın ücretli hale getirilmesidir. Halkevleri talimatnamelerinde yapılan değişiklik ile Halkevlerinin belli bazı kaynaklardan gelir temin etme yolları açılmıştır. Böylece şubelerin parasız olarak gördükleri halk hizmetlerine harcamak üzere bütün şubelerin paralı olarak müsamere, balo, gezi, konser, temsil ve spor gösterileri tertiplemelerine, film göstermelerine izin

⁶⁰⁹ C.H.P Halkevleri ve Halkodaları 1943, 11.

⁶¹⁰ C.H.P Halkevleri ve Odaları 1944, 18.

⁶¹¹ C.H.P 1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları (Ankara: C.H.P Yayınları, 1946), 12.

verilmiştir. Ancak Halkevlerinin kendilerinin düzenlediği konseri konferans, temsil ve spor gösterilerinin halk üzerindeki etkisi tekrarlandıktan sonra, kesinlikle parasız olacağı ilgili düzenlemede yer almaktadır. Bu durum talimatnamede şöyle ifadelendirilecektir: Halkevleri kendilerine gerekli olan geliri, az çok sağlayabilmek için bazı hallerde paralı konserler, temsil ve spor gösterileri, müsamereeler tertipleyebilecektir. Milli bayram ve tören günlerindeki gösteriler ve konserler mutlaka parasız olacaktır⁶¹². Bu ifade Halkevlerinin milli kültürel kimliğin müzik üzerinden kurgulandığında etkin bir role sahip olduğunu tekrar anımsanmasına neden olmaktadır. 1930'larda çok daha aktif olarak yürüttüğü müzik eğitim projesi, 1940'lara gelindiğinde daralmış olsa da, maddi ihtiyaç dahilinde bile müzik gösterilerinin ve kurslarının toplumsal bir hizmet olarak algılanmaya devam etmesi önemli bir anlama sahiptir.

Özetlersek, rejimin konsolidasyon sürecine paralel olarak Halkevleri açılan Halkodaları kanalı ve farklılaşan faaliyetleriyle 1940'lı yıllarda köye ve köylüye yönelik bir müzik eğitim politikasına sahip olmuştur. Bu süreç içerisinde özellikle farklılaşan faaliyetleriyle ve halk müziği temelli pratikleriyle bir taraftan yerelin zenginliklerini kültürel kimliğin inşasına dahil ettiği düşünülmüş, diğer taraftan köy ve şehir arasındaki kültürel farklılığı giderme amacıyla yereli merkeze yaklaştırdığına inanılmıştır. Bu farklılaşmanın hem devlet-Parti özdesliği ekseninde siyasal iktidara, hem de Halkevleri ve Halkodaları yöneticileri açısından bir tür çıkar esasına dönüşmesi, farklılaşmaya yüklenilen anların praktikte gerçekleştirilememesi sonucunu doğurmuştur.

Teori ile pratik arasında gerçekleştirilemeyen bu amaçların, müzik eğitim politikalarına yansımıası ise, milli müzik olarak ifade edilen halk müziğinin Halkevlerinde daha sık yer almamasına rağmen, hem Halkevleri hem de Halkodaları düzeyinde bu birlikteliğin, bir sürekliliğe kavuşturulamamış olmasıdır. 1940'lı yılların müzik eğitim politikalarında modern ve milli müziğin inşasında bir tür araçsal rol yüklenen Batı müziğinin eğitimi ve icrası da bu süreçten ve süreksizliklerden payına düşeni almıştır. Ancak bu noktada Halkevlerinin armonize faaliyetlerinde gözlenebilen, ayrıcalıklı bir üretici konumu olduğunu da ifade etmeliyiz. Bu bağlamda modern ve milli müziğin inşasında temel yol olarak belirlenen türkülerin armonize edilmesi faaliyetine olan katkıları, bu kurumları

⁶¹² C.H.P 1946 Yılında Halkevleri ve Halkodaları (Ankara: C.H.P Yayınları, 1947), 4–5.

kapanışlarına kadarki süreç içerisinde dönemin önemli müzik eğitim kurumları olarak değerlendirmemizi mümkün kılmıştır.

4.4 Bir Eğitim Kurumu: Radyo ve Değişen Konumu

Her Halkevinin ve Köy Enstitüsü'nün azamî derecede yararlandığı, en az bir tane sahip olma zorunluluğunun olduğu radyo⁶¹³ için 1940'ların ne anlama geldiğini değerlendirmeden önce; bu tarihten itibaren çıkartılmaya başlayan *Radyo Dergisi*'nin bu değişimin ilk sinyalleri olarak değerlendirilebiliriz. Derginin çıkarılan ilk sayısında, modern devirlerin kültür aracı olarak yorumlanan radyonun en önemli tesirinin halk yığınları bir araya getirme etkisi olduğu ifade edilmiştir. Bu bir araya getirişin yönü ise ilk sayıda şöyle ifade ediliyordu; “yeni Ankara istasyonumuz yapılarak radyo neşriyatı devletin eline geçtiği günden beri, radyo bizim için de, hem günlük hayatımızın oldukça mühim bir meşguliyeti, hem de devlet neşriyatının esaslı bir vasıtası olmuştur⁶¹⁴. Bu tanım, hem radyonun, hem de derginin toplum içerisinde üstlendiği rolü ortaya koyar niteliktedir. Bu rol, bireylerin günlük hayatlarında duymalarında herhangi bir mahsur olmayan şeyleri onlara duyurma ve devletin ideolojisini yayma araçlarından biri olma rolüdür. Sesin kullanıldığı bu sürece dergi yoluyla yazısında eklenmiş olması, radyoya 1940'larda eğitim rolünü atfetmektedir.

Radyonun 1940'dan itibaren gerek yaptığı müzik yayınları ile gerekse dergi aracılığıyla yayınladığı yazınlarda halk müziği, Batı müziği veya Klâsik Müzik olarak ifade edilen Osmanlı dönemiyle özdeşleştirilen müziklerden hangisini temel aldığına söylemenin çok güç olduğunu ifade etmeliyiz. Bir taraftan 17 kişiden oluşan “Radyo Solon Orkestrası” kanalıyla haftanın dört günü,⁶¹⁵ diğer taraftan bünyesinde 45 ile 64 arasında değişen sayıda sanatçı bulunduran “Senfoni Orkestrası” kanalıyla da pazartesi ve Perşembe günlerinde tam bir Batı müziği neşriyatı yapmaktadır⁶¹⁶. Diğer taraftan da bünyesinde bulundurduğu “Milli Musiki Sanatkarları Kolu” ile halk müziği programı yapmaktadır⁶¹⁷. Ancak bu süreç içerisinde değerlendirilmesi gereken bir başka nokta da özellikle Klasik Müzik olarak ifade edilen müziğe mensup kişilerden de sık sık bahsediyor olmasıdır. Ancak bu bahsedisin, Batı müziği

⁶¹³ **Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilât Kanunu ve Müzakereleri**, 229. Hamit Zübeyr, “Halk Terbiyesi Vasıtaları”, *Ülkü*, c.1, s.2 (Mart 1933): 152.

⁶¹⁴ “Başlarken”, **Radyo**, c.1, s.1 (Aralık 1941): 1.

⁶¹⁵ **Radyo**, c.1, s.1 (Aralık 1941): 17.

⁶¹⁶ “Radyo Senfoni Orkestrası”, **Radyo**, c.1, s.1 (Aralık 1941): 16.

⁶¹⁷ “Milli Musiki Sanatkarları Kolu”, **Radyo**, c.1, s.1 (Aralık 1941): 17.

üzerinden, Batı müziğine atıfta bulunularak yapıldığını da belirtmeliyiz. Örneğin dönemin önemli müzisyenlerinden Dede Efendi'den bahsedilirken; “Üçüncü Selim'in yenileşme isteklerini takip eden Tanzimat devrinin, garp müzikisi ile temas eden ilk bestekârlarından hem ananeye bağlı, hem de yeni temayülü en iyi duymuş olanların başında gelir” ifadesi kullanılmıştır⁶¹⁸. Radyonun, Osmanlı Dönemi'ne ait bestecileri ve müzisyenleri kabullenisi, Halkevlerinin ve Köy Enstitüleri'nin kabullenisi ile benzerlik arz eder. Bu kabulleniş içerisinde adı anılan kişiler dönemin müzik anlayışından soyutlanmakta, bireysel beceri ve yetenekleri çerçevesinde sahiplenilmektedirler.

Halk müziği çalışmaları yapan “Milli Musiki Sanatkarları Kolu”, radyo içerisinde en düzenli çalışan müzik kolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuruluş amacı; “klasik ve asıl Türk ses sanatının düşkün piyasa şarkılarından ne kadar ayrı bir yerde olduğunu göstermek” olarak belirtilen bu kolun, haftada iki kere düzenlediği konserlere bir okul disiplini ile hazırlandığı ifade edilmektedir. Halk müziği konusunda yaşanan gelişmeler, bu kolun faaliyet alanını genişletmesine, çalışmalarını artırmalarına yol açmıştır⁶¹⁹. Kolun halk müziği çalışmaları “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” Programı ve “Yurttan Sesler” konserleriyle görünürlük kazanmıştır⁶²⁰. Ankara Radyosu'nun halk müziği sorumlusu ve uzmanı olarak görev alan Muzaffer Sarışözen tarafından yapılan bu programların genel amacı halk müziğini tüm halka tanıtmak ve tanıtırken de sevdirmekti. Sarışözen, kendisiyle yapılan bir röportajda bu programların amacını; gönüllerimizi araya toplamak ve tüm memleketi ortak bir duyguya haline getirmek” olarak tanımlamaktadır⁶²¹. Sarışözen'in bu ifadesi, dönemin milli kimliği inşa etme, yayma ve benimsetme politikaları içerisinde modern ile milli olanın en iyi ifadesi olarak yorumlanan halk müziğine yüklenen milli anlamları tanımlıdır. Tüm halkın aynı duyguya ve birlik içerisinde olmasını sağlama amacıyla yayınlanan diğer program olarak karşımıza “Tarihi Türk Marşları” programı⁶²² ve “Bir Marş Öğreniyoruz” adlı program çıkmaktadır. Tüm bu programlarla, halk türkülerinin mahallilikten kurtarılp, bütün Türk milletine mal edileceğini belirten

⁶¹⁸ “İsmail Dede”, **Radyo**, c.1, s.1 (Aralık 1941): 9.

Radyo Dergisi'nde adından söz edilen bir diğer isim de İtri'dir. Bkz. “Radyomuzda İtri”, **Radyo**, c.1, s. 7 (Haziran 1942): 9.

⁶¹⁹ “Milli Musiki Sanatkarları Kolu”, **Radyo**, c.1, s.1 (Aralık 1941): 17.

⁶²⁰ **Radyo**, c.1, s.3 (Şubat 1942): 12.

⁶²¹ Şerif Sait Ceren, “Muzaffer Sarışözen’le Bir Konuşma”, **Radyo**, c.3, s.31 (Haziran 1944): 9.

⁶²² “Tarihi Marşlar”, **Radyo**, c.1, s.5 (Nisan 1942): 22.

Vedat Tör, ““Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz”⁶²³, ve “Yurttan Sesler” saatleri sayesinde yurtta yüz binlerin bir ağızdan söyleyebilecekleri zengin bir halk türküsü repertuarının doğduğunu ve bu şerefli hizmeti yerine ancak radyonun getirebileceğini ifade eder. Tör’ün aşağıda yer vereceğimiz sözleri, halk müziğine yüklenen milli birliği sağlama görevinin nedenlerini ve dayanaklarını ortaya koymak adına yararlıdır. Tör, bu konuda şunları demektedir:

Bizde aydınların halk denilen ana yiğinden sökülüp kopması ve bunların birbirlerine “yaban” gözüyle bilmaları neticesinde dil ayrılığı gibi zevk ayrılığı da doğdu. Halktan olan her şeyi bayağı ve aşağılık görme geleneği, bize halk türkülerimizi de ağızımıza aldırmadı. Tıpkı halk dilinde yaşayan kelimeleri ve söz değişimlerini bir bir yazdıklarımızdan, kitaplarımızdan kovarak, kendimize yapma, çetrefil bir kuşdili uydurarak halk tarafından anlaşılmaz olmayı nasıl bir üstünlük saydıkça, halk türkülerine de kulaklarımıza tikayarak, onun ses alemine karşı duygusuzluğu ve bağısızlığı efendilerin şanından saydık.

Halk türkülerinin hak ettikleri değeri tekrar kazandırmayı, “halka dönüş, halka bağlanış hareketi” olarak değerlendiren Tör, halk ile millet arasında kurduğu kavramsal bağ ile de milli birliğin, dil ve zevk birliğinden doğacağını ifade etmiş olur. “Yarının ileri Türk musikisinin bu bitmez kaynaktan” doğacağını ifade eden Tör, halk türkülerinin tüm memlekete yayma faaliyetinin milliyetçi ve halkçı inkılâbin bir hareketi olarak yorumlar. Yazısının sona eklediği “halk müziğini sevelim, onların içli ve zengin içeriklerini tadarak, hep bir ağızdan söyleyelim sloganıyla da radyonun bu eğitici faaliyetiyle milli kültürün oluşturulmasına sağladığı faydanın altını bir kez dahi çizmektedir⁶²⁴.

Halk kültürünün ve halk müziğinin tekrar sahipliği konusunda, dönem içerisinde ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilen “Yurttan Sesler” programının aslında bir sahiplenmeden çok, farklı türlerin reddedilişi, yok sayılması faaliyeti olarak değerlendiren Orhan Tekelioglu⁶²⁵, Radyo’da yapılan “Yurttan Sesler” programının, yapılan derlemeler sonucu kaydedilen halk müziği parçalarının armonize edilmesi

⁶²³ Radyoda öğretilen ilk türkü örneği; “Havuz Başı” adlı türkürü. Havuz Başı adlı türkünün sözleri söyledir:

Havuz başının gülleri,
şak şak öter bülbülleri
O yarin tatlı dilleri
Yarı gele yarı gele
Havuz başında üç testi
Ne yaman bir rüzgar esti
O yar benden ümit kesti
Ümit yarı gele tez gele Allah

Bkz. “Halk Türküsü Öğreniyoruz”, **Radyo**, c.1, s.8 (Temmuz 1942): 24.

⁶²⁴ Vedat Nedim Tör, “Halk Türküleri”, **Radyo**, c.1, s. 7 (Haziran 1942): 10.

⁶²⁵ Orhan Tekelioglu, “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılâbinin Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, 146-154.

süreci sonunda gerçekleşen bir program olduğunu ifade eder. Ancak Tekelioğlu'na göre; derleme gezileri ile ulaşılan esas kaynak müzik olarak tanımlanan halk müziği türküleri, bir tür değişim ve dönüşüm müdahalesine maruz kalarak modernleştirilmeye çalışılmış, bu süreç sonunda da tekrar halka sunulma içgüdüsüyle çeşitli programlarda yer bulabilmiştir. Tekelioğlu, derleme faaliyetlerinden, “Yurttan Sesler” programına kadarki sürecin isabetsizliğini ve başarısızlığını şu şekilde açıklar⁶²⁶:

“Ne yazık ki Yurttan Sesler programı, sentez siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa, nasıl bir kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarışözen, toplanan yerel örnekleri yörenlerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, aşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki ‘yüreye’ göre sınıflandırır. *Kriter yedi coğrafi bölgelerdir ve ‘uymayan’ örnekler dışlanır.* Dahası halk müziği icra geleneğinde olmayan, aşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır.

Böylece Batı müziğindeki koro ve çalğı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağladığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti, halk müziğindeki belli tarazların yok edilmesi nedenlerinden biri olmuştur”.

Yukarıdaki alıntı, Radyo özelinde yapılan eleştirileri içermekle birlikte, bu müdahaleci adımların dönemin tüm müzik eğitim politikalarında gözlenebilecek bir durum olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle tek bir kurumun faaliyetlerindeki isabetsizliği değerlendirmek yerine tüm kurumları, birbiriyile olan ilişkilerini göz önünde tutarak değerlendirmek gerekmektedir.

Radyo, 1940'lı yıllarda sadece kendi bünyesinde müzik eğitimi gerçekleştiren bir kurum olarak kalmaz. Örneğin bu yıllarda, “C.H.P’nin isteği ile Halkevlerinde dinletilmek üzere, yurdun dört bucakından gelen sanatçıların, kendilerine ait saz ve sözlerle Türk ruhunun sanatkar varlığını bir kez daha kanıtlar nitelikte” bir program da düzenlemektedir⁶²⁷. Bu program, dönemin genel müzik eğitim politikası çerçevesinde belirlenen esasların her kurum ve kuruluşça benimsenip, uygulandığını göstermekle birlikte, bu kurum ve kuruluşların birbirleriyle olan iletişimini ve etkileşimi de gözler önüne serer. Bu etkileşimin tek taraflı bir etkileşim olmadığını, Halkevlerinin kendi mahalli çevrelerinde düzenledikleri “gece”leri, tüm yurdun dinlemesi için radyoda da tekrarladıklarını belirtmeliyiz. Örneğin Ordu Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi'nin Nisan 1942'de Ankara'ya gelerek, özelde Radyo için, genelde tüm memleket için düzenledikleri “Ordu Gecesi” bu faaliyete örnek olarak verilebilir. “Yüzde yüz Bolu'nun olan Ali Efe Türküsü, Köroğlu Türküsü gibi birçok

⁶²⁶ agm, 149.

⁶²⁷ “Radyomuzda Konya Gecesi”, **Radyo**, c.1, s. 5 (Nisan 1942): 22.

milli türkünün dinlendiği” bu gecenin *Radyo Dergisi*'nde yer alan resimleri değerlendirdiğinde; halk türkülerini icra eden grubun saz ve mandolini birlikte kullandığı görülmüştür⁶²⁸.

Radyonun düzenlediği bu geceleri bizim için önemli kılan bir diğer durum, yukarıda bahsettiğimiz gibi, Radyo'nun yürüttüğü müzik faaliyetleri üzerinde hükümet ve Parti'nin yani C.H.P'nin etkisinin, yönlendirmesinin hatta denetiminin mevcudiyetiidir. Radyo ile Hükümetin ve/veya Parti'nin mevcut olan tek taraflı etkileşimine verilebilecek en doğru örnek, Radyo'nun müzik türlerini yayınlarında yer vermede yaşadığı değişimdir. *Radyo Dergisi*'nin dokuzuncu sayısında yazısı bulunan İzzettin Tuğrul Nişbaş, memleket içinde musiki konusunda alafranga ve alaturka şeklinde bir ayrima hala sahip olanlar olduğunu belirtir ve “radyonun iki davacıyı uzlaştırmaya şöyledir dursun aynı mecliste, yani aynı günün programlarında iki dava mevzuunu bir arada bulundurması bile ne kadar serzeniş, teessüf, hatta itap toplar tahmin edersiniz” diyerek ekler⁶²⁹:

“Radyomuz ne alafrangacıdır, ne de alaturacı olacaktır. O milli musiki inkılabı içinde yardım ödevini yaparken, doğacığına inandığımız milli musikimizin kendisine tevcih eyleyeceği büyük ve şerefli vazifeyi bekliyor [...] Umdelerinden biri “Halkçılık” olan inkılap Türküsü, musikimizde halka ait olanı almış ve bunların üzerinde durmuştur. Milli musikimizin eserleri acaba nasıl oluşacaktır? Bunun hakkında şimdiden hüküm vermek mümkün değilse de, tereddüsüz söyleyebiliriz ki, bu abidelerin kurulması için kullanılacak malzeme Halk Musikimizin motifleri, Klasik Musikimizin ilhamlarıdır ve bunların kalibi Garp Musikisi teknigidir. Milli musikimiz Halk Musikisi ile Garp Musikisi'nin yoğrulması sonucunda ortaya çıkacaktır”.

1940'ların başında kendini böyle bir konumlandırma içine yerlestiren Radyo, 1945 itibaren konumunda farklılaşmalara gitmiştir. Bu farklılaşmanın nedenini, 1946 yılından itibaren ülkede tekrar başlayan alafranga-alaturka tartışmalarına bağlayan Kocabasoğlu, bu dönemden itibaren radyoda “incesaz(fasıl) programlarına da yer verildiğini belirtir⁶³⁰. Böylece merkezi kararlar doğrultusunda müzik yayınlarının içeriğinin milli müziği inşa edecek olan halk müziği üzerine kurduğunu ifade eden Radyo, 1945 sonrası ülke konjektürüne paralel olarak, alaturka- alafranga tartışmalarına dahil olacaktır. Bu durum, ülke içerisinde müzik eğitimi bakımından önemli olarak tanımlanan faaliyetlere sahip Radyonun, dönemin ideolojik yapı ve algısına göre bir faaliyet tanımlamasına gittiğini gösterir.

⁶²⁸ “Radyomuzda Bolu Gecesi Münasebetiyle”, **Radyo**, c. 1, s. 9 (Ağustos 1942): 8.

⁶²⁹ İzzettin Tuğrul Nişbaş, “Alaturka, Alafranga ve Radyomuz”, **Radyo**, c1, s. 9 (Ağustos 1942): 2.

⁶³⁰ Kocabasoğlu, **age**, 264.

Kuruluşundan 1950'lere kadarki süreç içerisinde Radyo, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin birçok kurum ve kuruluşyla, özellikle de Parti ve devlet ile yakın temas içinde olan bir müzik eğitim kurumu olarak değerlendirilebilir. Ancak bu süreç içerisinde Radyo'nun konumu özgün olmaktan uzaktır. Örneğin 1930'lu yıllarda, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni yayınlaması yasaklanan bu kurum, 1940'larda dönemin ideolojik algısıyla paralel bir program akışı belirlemiştir. Bu akış, bir taraftan modern müzik türünü ifade eden Batı müziğini, bir taraftan 1930'lu yıllarda icrasının ve yayınlanmasının yasak olduğu Osmanlı'ya ait müzik türünü, diğer taraftan ise, armonize edilerek modernleştirilen milli müziği yani halk müziğini bünyesinde barındırmaktaydı. Ancak birlikte 1945 yılında yaşanan değişim ve dönüşümlerden dolayı kesintiye uğradığını ifade etmeliyiz.

5. SONUÇ

Erken Cumhuriyet Dönemi, İmparatorluktan ulus devlete geçişini ifade etmekle birlikte ulusun inşa sürecini de kapsamaktadır. Ulusların inşa süreçlerinde ulusal kültürlerin önemli bir yer tuttuğunu söylemek bir genelleme olmakla birlikte, yanlış bir genelleme de değildir. Ulus devlet inşa edilirken, üzerinde siyasi iktidarı pekiştireceği yekpare bir ulus bulmak ve ulusun sınırları ile kendi sınırlarını örtüştürerek, mevcudiyetinin ve iktidarinin devamını sağlamayı arzular. Modern çağ'a özgü olan “ulus devlet, nüfusun homojenleştirilmesinden çok, kültürün yeniden üretilmesinde ve değişime uğratılmasındaki rolünden ötürü” en güçlü siyasal iktidar odağı olarak tanımlanır⁶³¹. Mevcut kültürün dönüştürülmesinde veya yeni bir ulusal kültür inşasında ulus devlet manevra alanını genişletmek ve meşrulaştırmak için güçlü bir milliyetçilik ideolojisine sahip olma içgüdüsüyle hareket eder. Bu yolla iktidarda toplanan müdafahale etme ve düzenleme yetisi genele yayılmış, sorumluluk ve irade ile karışık bir anlam dünyası iktidardan ulusa doğru yansıtılmış olur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş evresi olarak değerlendirdiğimiz Erken Cumhuriyet Dönemi, diğer taraftan da ulus inşa sürecine denk gelmektedir. Bu süreç, birbirine gevşek bağlarla bağlı vatandaşların arasındaki bağı güçlendirme ve bu yolla toplumsal bütünlüğeyi sağlama süreçlerinin de yaşadığı kapsamlı bir süreçtir. Ulusun tek bir kültürel kimlikle bütünlüğünü sağlamaya çalışan dönemin siyasi yapısı, milleti aynı sanatsal ruh, duygusal estetik anlayışında birleştirerek, bir olmanın, bir düşünmenin mümkün olacağı tezahürüyle kültürel alanının düzenlenmesine büyük önem vermiştir. Dönemin müzik eğitim politikaları üzerinden yaptığı değerlendirme göstermiştir ki, modern bir milli kimliğin inşa ediliş sürecinde müzik, toplumu tek bir duygusal etrafında tanımlayan güçlü bir anlatı olmuştur. Bu dönemde müziğe ve eğitimine yüklenen anlam, tekrar yoluyla ulusun üzerindeki telkin edici etkisini işletmek ve bu sayede kişileri milli kültür tanımı sınırları içine yerleştirilebilir bir somutluğa kavuşturmakta.

⁶³¹Guibernau, **age**, 107.

Milli kültürel kimliğin önemli bir bileşeni olarak görülen müziğin milli kimlik tanımlaması içerisinde yer alabilmesi için bazı özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bu özellikler genel olarak iki bakış açısı etrafında şekillenmektedir: Modern ve Ulusal. Dönemin müzik eğitim politikalarının temelinde modern ve ulusal olarak ifade edilen müzik türlerinin birlikteliği modern milli müziğin inşası için en uygun yol olarak kabul edilmiştir. Lineer bir ilerleme anlayışına sahip olan bu bakış açısı, modern müzik olarak ifade ettiği Batı müziği tekniklerinin, ulusal olarak tanımladığı halk müziği parçaları üzerinde uygulayarak, modern ve milli bir müziği icat etmeye çalıştı. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarında izlenen bu yol, dönemin modernleşme ve milliyetçilik anlayışlarının tezahürüdür. Dönemin ideolojik atmosferi içerisinde bir taraftan Türk halkının ‘muasırlaşması’, ‘muasır medeniyet seviyesine çıkması’, hatta ‘muasır medeniyetler seviyesinin üstüne çıkması’ gerekli görülürken, diğer taraftan bu ilerlemenin sırı bir taklit niteliği göstermemesi gerekmektedir. Bu ilerlemenin Türk ulusunun kendi içerisinde barındırdığı ‘saf’, ‘temiz’, ‘bozulmamış’ öz üzerinden sağlanması gereklidi. Ancak milliyetçi ideoloji, üzerine ulusu inşa edeceği kültürü değerlendirdiğinde; saf, bozulmamış ve bütün olarak duran bir kültür yerine, her biri birbirinden farklı olan parçalardan oluşan, yerel, heterojen ve değişim içerisinde olan bir kültürel modelle karşılaşmıştır. Bu bağlamda güçlü bir milliyetçi algı devreye dahil olarak var olanla olması planlanan kültür arasında çeşitli ayırtimalara başlamıştır. Bu ayrıştırma faaliyetinde mevcut kültürün bazı yanları yok sayılırken, bazı yanları degersizleştirilip, unutturulmaktadır. Ancak bu noktada atlanmaması gereken bir diğer durum ise, milliyetçiliğin kültürün bazı değer ve esaslarına sahip çıkarak, onları üst kültür tanımlaması içine özenle yerlestirmesidir.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik eğitim politikalarında da yukarıda bahsedilen sürecin yaşandığını ifade etmeliyiz. Yani bir taraftan bazı değer ve öğeler yok sayılırken, degersizleştirilirken; bazı değer ve öğeler ulusal olanın kökenine yönelik göndermelerde kullanılacaktır. Milli kültürel kimliğin kurgusunda dışında bırakılan değer, Osmanlı Geleneksel Müziği olarak ifade ettiğimiz, Osmanlı dönemine ait müzik olmuştur. Bu süreç içerisinde yapılan ilk müdahale Osmanlı Geleneksel Müziği’nin degersizleştirilmesi ve eğitiminin okullardan ve kurumlardan kaldırılması ve bir süreliğine de olsa icrasının yasaklanması şeklinde görünürlük kazanmıştır. Bu müdahalenin ya da degersizlestirmenin esas nedeninde bu müziğin Türk kimliğini

temsil yeteneğini kaybetmiş olarak değerlendirilmesi vardır. Bu nedenle yeni ulusal kültürün kaynağı, dönemin etkilerinden uzak kaldığı için bozulmamış, saf kalmış olarak idealize edilen halk kültürü ve halk müziği olabilirdi. Modernleşme yolunda halk müziğinin ulusal olma özelliği tespit edildikten sonra atılan bir diğer adım; bu müziğin betimlenmesi, derlenmesi ve işlenmesi sürecidir. Ancak Cumhuriyet Dönemi'nin kültürel alanda yaşadığı en büyük çelişkilerden biri bu noktadan ortaya çıkmıştır. Bu çelişkinin nedeni ise, dönemin milliyetçi algısının gerçek ile ideal arasında yaşadığı gerilimdir.

Gerilimlerden ilki, modern ve milli müziğe giden yolda kaynak olarak tespit edilen halk müziğinin konumlandırılışında yaşanmıştır. Bir taraftan yapısında çok sesli unsurları barındırdığı iddia edilen bu müzik, diğer taraftan derleme çalışmaları olarak ifadelendirdiğimiz toplama faaliyetiyle köylerde ve kasabalarda kayda alınıp, üzerine Batı müziği tekniği uygulanarak, armonize edilmektedir. Bu çelişki, Türk Tarih Tezi ile görünürlük kazanan ‘esas modern olan biziz’ anlayışı ile modernleşme isteğinin çatışmasından ortaya çıkan bir anlama sahiptir. Bu bağlamda bir taraftan Pentatonizm ve çok seslilik özelliği gösterdiği iddia edilen halk müziği, diğer taraftan Batı müziği tekniği ile armonize çalışmalarına maruz kalmaktaydı. Ancak bu çelişki de ‘esas çok sesli müziğin halk müziği olduğu’ söylemiyle aşılmaya çalışılmış ve armonize çalışmalarının türkülerin doğasına zarar veren bir etkiye değil, doğasında mevcut olan özelliği gün yüzüne çıkartan bir etkiye sahip olduğu söylem ve uygulamaları meşrulaştırmaktaydı.

İkinci gerilim veya çelişki olarak ifade edeceğimiz durumun köy ve köylü konusunda yaşadığını ifade etmeliyiz. Özellikle mesafe anlamında Saray'a uzak olan köylerdeki türkülerin halk müziğinin en saf halini, bu köylerde oturan insanların da ulusun en saf, bozulmamış kesimini ifade ettiği söylemi, uygulamada birçok farklılığı ortaya çıkartmıştır. Bir taraftan yükseltilen, milli kimliğin kurgulanışında esas olma niteliği atfedilen köy ve köylü kavramları, dönem içerisinde millet olma bilimcinin ve idealinin en zayıf olduğu unsurlar olarak tanımlanmıştır. Müzik ders kitaplarının içeriklerinde özellikle köy ve köycülük söylemlerinin sıkılıkla yer bulmasına rağmen, köy okullarında müzik eğitiminin ancak 1940'dan sonra ayrı bir ders olarak müfredata girmesi bu çelişkili durumu gözler önüne sermektedir. Bu durum, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik eğitim politikalarının ana amacının inşa edilen modern ve milli müziği tüm ülkeye yaymak ve benimsetmek olduğu

hatırlandığında, bu amacın köy ve şehir anlamında eş zamanlı olarak uygulanamadığını göstermektedir.

Özellikle köy-şehir ve/veya köylü-şehirli arasındaki kültürel farklılıklarını minimize etme amacıyla birçok kurum ve kuruluşun da sürece dahil edildiği görülmektedir. Özellikle 1930'lu yıllarda Halkevleri ile görünürlük kazanan ‘halka doğru’ retoriği, Halkodalarının ve Köy Enstitüleri’nin de eklenmesiyle Kemalist milliyetçiliğin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu kurum ve kuruluşlara yüklenen anlamın, milli bilinci en az gelişmiş kesimi olarak görülen köy ve köylünün kültürel seviyesini yükseltmenin yanında milletin, homojen, sınıfısız ve bütünsüz bir kitle olarak tanımlanması, sınırlandırılması ve inşa edilmesi amacının da olduğunu ifade etmeliyiz.

Yaşanan çelişkilerden üçüncüsünün performans ve eğitim uygulamaları alanında yaşandığını belirtmeliyiz. Modern olarak nitelendirilen Batı müziği ile ulusal olduğu iddia edilen halk müziğinin birlikteliğinden modern ve milli müziğin tesis edileceği görüşü, pratikte uygulanamayan bir sentezi ifade etmektedir. Halkın çok sesli müziğe alışması amacı ile sık sık dinletilen, hem okullarda, hem de genel eğitim kurumları olarak değerlendirdiğimiz kurumlarda öğreten Batı müziği, 1930'lu yılların müzik eğitim politikalarının merkezine oturmuştur. Teoride araçsal bir anlam yüklenen bu müzik, pratikte amaçsal bir anlam kazanmıştır. Yani 1930'ların müzik eğitim politikaları halk müziğinin modernize edilmesi üzerine değil, modern olarak nitelendirilen Batı müziğinin ülkede öğretilmesi ve icra edilmesi üzerine kurulmuştur. Bu süreç içerisinde milli musikinin esas kaynağı olarak gösterilen, 1920'li yillardan itibaren üzerinde derleme çalışmalarının yapıldığı halk müziğinin konumu tam bir muammaydı. 1940'lı yillardan itibaren gerek teoride, gerekse pratikte adından daha çok söz ettirmeye başlayan bu müzik türü, 1940'ların sonuna gelindiğinde milli müziğimiz olarak anılmaya başlanacaktır. Bu süreç içerisinde Batı müziği eğitiminin de devam ettiğini belirtmeliyiz.

1940'lı yılların müzik eğitim politikalarının, 1930'lu yılların müzik eğitim politikalarından ayırdığı nokta, 1930'ların müzik eğitim politikalarında gözlenen milliyetçiliğin özü tezahürü eşliğinde müzik türleri arasında bir tercihin yapılması yerine, Osmanlı Geleneksel Müziği, Batı Müziği ve Halk Müziğini arasında daha yumuşak bir sentezin öngörülmüş olmasıdır. Özellikle dönemin Eğitim/Kültür

Bakanı Hasan Ali Yücel dönemine denk gelen bu algısal farklılığın, ülkedeki tüm kurum ve kuruluşlara uzun süreli nüfuz edememiş bir algı olarak değerlendirilebiliriz.

Erken Cumhuriyet Dönemi uygulanan müzik eğitim politikalarının amacına ulaşıp, ulaşmadığı sorusuna net bir cevap vermenin güç olduğunu belirtmeliyiz. Bu sorunun cevabının ancak dönemin toplumsal algısının doğru tespit edilmesi ile verilebileceğini ifade etmeliyiz. Özellikle dönemin dergilerinde düzenledikleri eğlencelere, kurslara ve faaliyetlere halkın coşku içinde katıldıkları ifade edilen Halkevlerinin ve Köy Enstitüleri'nin ve Radyo'nun dönem içerisinde yaşadıkları sıkıntılar da gözden kaçırılmamalıdır. Halkevlerinin ve Köy Enstitülerin çok partili hayatı geçiş denemelerinin başladığı 1945'den itibaren sorgulanın konumları, değişen yapıları ve amaçları da bu tespiti doğrulamaktadır. Cevabın net olamamasının bir diğer nedeni ise, bir dönemin politikalarının, siyasal hayatın ne kadarına, ne şekilde etki ettiğinin değerlendirilişinde, sadece o tarihsel kesitin değerlendirilmesi yeterli görülemez. Etkilendiği ve etkilediği tüm dönemlerin aynı özenle değerlendirilmesi gereklidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar ve Makaleler

- Ankara Devlet Konservatuvarı 30.Yıl Kitabı.** haz. Gültekin Oransay. Ankara: Şark Yayıncıları, 1966.
- Ahiska, Meltem. **Radyonun Sihirli Kapısı**. İstanbul: Metis, 2005.
- Ahmad, Feroz. **Modern Türkiye'nin Oluşumu**. İstanbul: Sarmal Yayıncıları, 1995.
- Ahmet, Yıldız. “**Ne Mutlu Türküm Diyebilene**” **Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları**. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 2001.
- Akçura, Yusuf ve diğerleri. **Türk Tarihinin Ana Hatları: Medhal Kısmı**. Ankara: Maarif Vekâlet, 1931.
- Akın, Galip. **Tonguç'un Kır Çiçekleri**. 2.bs. Ankara: Güldiken Yayıncıları, 1999.
- Akman, Ayhan. “Milliyetçilik Kuramında Etnik / Sivil Milliyetçilik Karşılığı”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**. c.4. ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 2007: 284-292.
- Aksoy, Bülent. “Cumhuriyet Dönemi Musikide Farklılaşma Olgusu”. **Cumhuriyetin Sesleri**. der. Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayıncıları, 1999: 30-35.
- _____. “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma”. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**. c.5. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 1983: 1216-1224.
- _____. **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**. İstanbul: Pan Yayıncıları, 2008.
- _____. “Türk Musikisinin Alt-Kültür Musiki Görenekleriyle İlişkisi”. **Birikim**. s.71-72 (1996): 209-216.
- Althusser, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 1994.
- Altınay, Aysegül, Tanıl Bora. “Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**. ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 2002: 140-155.
- Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**. İstanbul: Metis Yayıncıları, 1993.
- Aydın, Suavi. **Modernleşme ve Milliyetçilik**. Ankara: Gündoğan Yayıncıları, 1993.

- Başaran, Mehmet. **Öğretmenim Hasan Ali Yücel: Büyük Aydınlanmacı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.
- Başgöz, İlhan. **Folklor Yazıları**. İstanbul: Adam Yayınları, 1986.
- Behar, Cem. **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- _____. **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.
- _____. **Musikiden Müziğe Osmanlı \Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- _____. **Zaman, Mekan, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım**. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Belge, Murat. "Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Berkes, Niyazi. **The Development of Secularism in Turkey**. London: Hurst & Company Press, 1998.
- Bora, Tanıl, Necmi Erdoğan. "Biz Anadolu'nun Bağıri Yanık Çocukları: Muhabazakar Popülizm". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhabazakarlık**. c. 5. ed. Ahmet Çiğdem. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 632–644.
- _____. "Muhabazakârlığın Değişimi ve Türk Muhabazakârlığında Bazı Yol İzleri", **Toplum ve Bilim**. s. 74 (Güz 1997): 6–31.
- Boratav, Pertev Naili. **Folklor ve Edebiyat-1**. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
- Breuilly, John. **Nationalism and The State**. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Budak, Ogün Atilla. **Türk Müziğinin Kökeni ve Gelişimi**. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Calhoun, Craig. **Milliyetçilik**. çev. Bilgen Sütçüoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Chatterjee, Partha. "Who Imagined Community". **Mapping the Nation**. der. Gobal Balakrishnan. Londra: Verso Yayınları, 1996: 214-226.
<http://books.google.com/books?id=hdrgDqF3fLoC&printsec=frontcover&dq=mapping+the+nation&hl=tr#v=onepage&q&f=false> [14.05.2010].
- _____. **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**. çev. Sami Oğuz. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.

- Coll, Robert, Philip Dodd, **Englishness: Politics and Culture (1880–1920)**. New York: 1986.
<http://books.google.com/books?id=Ppg9AAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=englishness+politics+and+culture&hl=tr&cd=1#v=onepage&q=&f=true> [05.02.2010].
- Cook, Nicholas. **Müziğin ABC'si**. çev. Turan Doğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999.
- Copeaux, Etienne. **Tarih Ders Kitaplarında Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.
- Coşkun, Alev. **Hasan Ali Yücel: Aydınlanma Devrimcisi**, 2.bs. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2007.
- Çağaptay, Soner, “Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde İrk, Dil ve Etnisite”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**. ed. Tanıl Bora, Murat Gürtekingil. c. 4. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 245-250.
- Çumaroğlu, Reha. **Yeniçerilerin Bektaşılığı ve Vaka-i Şerriyesi**. İstanbul: Ant Yayınları, 1991.
- Çeçen, Anıl. **Halkevleri: Atatürk'ün Kültür Kurumu**. Ankara: Gündoğdu Yayınları, 1990.
- Değirmenci, Koray. “On The Pursuit of a Nation: The Construction of Folk Music in The Founding Decades of The Turkish Republic”. **IRASM**. vol.37 (2006): 47-65.
- Deren, Seçil. “Kültürel Batılılaşma”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Baticılık**. ed. Tanıl Bora, Murat Gürtekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 382-402.
- Deutsch, W. Karl. **Nationalism and Social Communication**. Cambridge: M.I. T Pres, 1962.
- deVolo, Lorraine Bayard. **Mothers of Heroes and Martyrs: Gender Identity Politics in Nicaragua: 1979–1999**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Dieckhoff, Alain, Christophe Jaffrelot. **Milliyetçiliği Yeniden Düşünmek**. çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Dieckhoff, Alain, “Siyasal Milliyetçiliğe Karşı Kültürel Milliyetçilik mi?”. **Milliyetçiliği Yeniden Düşünmek**. çev. Devrim Çetinkasap. der. Dieckhoff, Alain-Jaffrelot, Christophe. İstanbul: İletişim, 2010: 83–103.
- Drescher, Seymour, David Sabean, Allan Sharlin, “Introduction: George Mosse and Political Symbolism”. **Political Symbolism in Modern Europe**. ed. Seymour Drescher, David Sabean, Allan Sharlin. America: The State University Press, 1982.
- Duygulu, Melih. “Ahmet Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine”. **Biyografiya 5 Adnan Saygun**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

- Elçi, Armağan Coşkun. **Muzaffer Sarısozen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1962.
- Ergin, Osman. **Türkiye Maarif Tarihi.** c.4. İstanbul: Osmanbey Matbaası, 1942.
- Erol, Ayhan. **Müzik Üzerine Düşünmek.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- _____. **Popüler Müziği Anlamak.** 2.bs. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.
- _____. “Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devletinde Batı Müziği”. **Tarih ve Toplum.** c.30, s. 178 (1998): 4–17.
- Erözden, Ozan. **Uluslararası Devlet.** Ankara: Dost Yayınları, 1997.
- Ersanlı, Büşra. “Bir Aidiyet Fermanı: “Türk Tarih Tezi”. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik.** ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. c. 4. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 800-811.
- _____. **İktidar ve Tarih: Türkiye’de “Resmi Tarih” Tezinin Oluşumu: 1929-1937.** İstanbul: İletişim, 2003.
- Frith, Simon. “Why Music Matters”. **Critical Quarterly.** Vol.50. (2007): 165-178.
- Gellner, Ernest. **Thought and Change.** London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.
- _____. **Uluslararası ve Ulusçuluk.** çev. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdogan. İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.
- Geray, Cevat. “Halk Eğitimi ve Toplum Kalkınması Açısından Hasan Ali Yücel”. **Doğumunun 100.Yıl Dönümünde Hasan Ali Yücel Sempozyumu, 16-17 Aralık 1997.** İzmir: DEÜ Rektörlük, 1998.
- Gökalp, Ziya. **Hars ve Medeniyet.** haz. Yalçın Toker. İstanbul: Toker Yayınları, 1995.
- _____. **Türkleşmek, İslamlamak, Muasırlaşmak.** haz. İbrahim Kutluk. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- _____. **Türkçülüğün Esasları.** İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2004.
- Gökyay, Orhan Saik. **Devlet Konservatuari Tarihçesi.** Ankara: Maarif Vekaleti, 1941.
- Göle, Nilüfer. **Mühendisler ve İdeoloji.** İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Guibernau, Montserrat. **Milliyetçilikler: 20.Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler.** İstanbul: Sarmal Yayınları, 1997.
- Hall, Stuart. “Kültürel Kimlik ve Diaspora”. **Kimlik:Topluluk/Kültür/Farklılık.** der. J.Rutherford, A. Stuart. çev. İram Sağlamer. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1998: 173–191.

- _____. “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etkinlikler”. **Kültür, Kültürleşme ve Dünya Sistemi**. der. King, Anthony D.. çev. Gülcen Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal. Ankara: Bilim ve Sanat Yayıncıları, 1998.
- Hasgül, Necdet. “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”. **Folklorla Doğru Dergisi**. s.62 (1996): 27–49.
- Heyd, Uriel. **Ziya Gökalp: Türk Milliyetçiliğinin Temelleri**. çev. Cemil Meriç. İstanbul: Sabil Yayınları, 1980.
- Hikmet, Ahmet. **Yeni Mektep Nedir**. İstanbul: Devlet Matbaası, 1932.
- Hobsbawm, Eric. J. **1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.
- _____. **1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.
- Hobsbawm, Eric, Terence Ranger. **Geleneğin İcadı**. çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitapları, 2006.
- Wallerstein, Immanuel. “Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir şey Olabilir mi?”. **Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi**. der. Anthony D. King. çev. Gülcen Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal. Ankara: Bilim-Sanat Yayıncıları, 1998: 121–137
- İlyasoğlu, Evin. “Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”. **Cumhuriyetin Sesleri**. der. Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 70-88.
- İnan, Abdulkadir. **Güneş-Dil Teorisi Üzerine Ders Notları**. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, 1936.
- Onat, Naim. **Güneş-Dil Teorisine Göre Türkçe- Arapça Karşılaştırmalar Tezine Bağlı Örnekler**. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1936.
- İnan, Afet. **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**. haz. Arı İnan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- _____. **Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Devrimi**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.
- _____. **Medeni Bilgiler ve M. Kemal Atatürk'ün El Yazmaları**. Ankara: Türk Tarih Kurumları Yayınları, 1988.
- İsmail, Güven. **Türkiye'de Devlet, Eğitim ve İdeoloji**. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2000.
- _____. “Bir Milliyetçilik Kuramı İçin”. **Milliyetçiliği Yeniden Düşünmek**. der. Dieckhoff, Alain-Jaffrelot, Christophe. çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: İletişim, 2010: 23-83.
- Judetz, Eugene Popescu. **Türk Musiki Kültürüne Anımları**. İstanbul: Pan Yayınları, 1998.

- _____. **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı Ve Nazariyatçısı.** çev. Selçuk Alimdar. İstanbul: Pan Yayınları, 2000.
- _____. **Türk Musiki Kültürüün Anlamı.** İstanbul: Pan Yayınları, 1996.
- Kadıoğlu, Ayşe. "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik.** ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 284–291.
- Kafadar, Osman. "Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme Ve Baticılık.** ed. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 351–381
- Kaplan, İsmail. "Milli Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 788-800.
- _____. **Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi ve Siyasal Toplumsallaşma Üzerindeki Etkisi.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Karaömerlioğlu, Asım. "Türkiye'de Köycülük". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm,** 5.bs, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 284-298.
- _____. **Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köyü Söylem.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- _____. "Tek Parti Döneminde Halkçılık". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm.** ed. Ahmet İnsel İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 272–283
- Kasaba, Reşat. "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm". **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**". der. R. Kasaba ve S. Bozdoğan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Kemal, İnal. **Eğitimde İdeolojik Boyut.** Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- Keyder, Çağlar. "Türk Milliyetçiliğine Bakmaya Başlarken". **Toplum ve Bilim.** s. 62 (1993):7-17
- _____. **Ulusal Kalkınmacılığın İflası,** İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- Kirby, Fay. **Türkiye'de Köy Enstitüleri.** 2.bs. haz. Engin Tonguç. Ankara: Güldiken Yayınları, 2000.
- Kocabaşoğlu, Uygur. **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Koçak, Cemil. **Türkiye'de Milli Şef Dönemi.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- _____. "Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi: Ebedi Şef/Milli Şef". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm.** ed. Ahmet İnsel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 119-138.

Koçak, Orhan. "1920'lenden 1970'lere Kültür Politikaları". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**. ed. Ahmet İnsel. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2006: 371–418.

Kolb, Kristina. "**Singing Nations": National Anthems as a Cultural Expression of the Formation, Reproduction and Promotion of National Identity in France and Germany**". Germany: Grin Verlag, 2005.
http://books.google.com/books?id=wd_nW26m2kAC&printsec=frontcover&dq=anthems&hl=tr&ei=ocnZTMziDdCWOrircJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CB8Q6AEwADgU#v=onepage&q&f=false [02.11.2010]

Korok, Daniş Remzi. **Cumhuriyet'te Köy ve Köycülüğe Doğru**. Ankara: y.y, 1943'den aktaran Asım Karaömerlioğlu, **Orada Bir Köy Var Uzakta**. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2006.

Köker, Levent. **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2009.

Kösemihal, M. Ragıp. **Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi**. İstanbul: Akşam Matbaası, 1936.

Kyung, Um Hae. "Özbekistan ve Kazakistan'da Kore Diasporası: Toplumsal Değişim, Kimlik ve Müzik Yapımı". **Ortadoğu'da Milliyetçilik, Azınlık ve Diasporalar**. der. Kirsten Schulze, Martin Stokes, Colm Campbell. çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Sarmal Yayıncılık, 1999: 291–304.

Larraín, Jorge. **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**. çev. Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarmal Yayıncılık, 1995.

Melikof, Irene. **Uyur İdik Uyardılar**. İstanbul: Cem Yayıncılık, 1994.

Niyazi, Berkes. **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**. İstanbul: Kaynak Yayıncılık, 2002.

Oran, Baskın. "Az Gelişmiş Ülke Milliyetçiliği: Kara Afrika Örneği". Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1977.

Oransay, Gültekin. "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.6. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1983.

_____. **Atatürk ile Küğ: Belgeler ve Veriler**. İzmir: Küğ Yayıncılık, 1985.

Özalp, Mehmet Nazmi. **Türk Musikisi Tarihi II**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılık, 2000.

Özalp, Reşat. Aydoğan Ataünal. **Türk Milli Eğitim Sisteminde Düzenleme Teşkilatı**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılık, 1977.

- Özbek, Meral. "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği". **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. 2. bs. der. Sibel Bozdoğan-Raşit Kasaba. çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Özdoğan, Günay Göksu. **"Turan"dan "Bozkurt"a Tek Parti Döneminde Türkçülük: 1931–1946**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Özkırımlı, Umut. **Milliyetçilik Kuramları**. Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2008.
- Özman, Aylın. "Hasan Ali Yücel". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**. ed. Uygar Kocabasoğlu, 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 358–363.
- Öztürkmen, Arzu. **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Paçacı, Gönül. "Dar-ül-elhan ve Türk Musikisi'nin Gelişimi I". **Tarih ve Toplum**. c.21. s.121 (Ocak 1994): 48–55.
- _____. "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni". **Cumhuriyet'in Sesleri**. der. Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı, 1999: 10-30.
- _____. "Dar-ül-Elhan ve Türk Musikisi'nin Gelişimi I". **Tarih ve Toplum**. c.21. s.121 (Ocak 1994): 48-55.
- _____. "Müzikte Yasak Olur mu?". **Mete Tunçay'a Armağan**. der. Mehmet Alkan, Tanıl Bora, Murat Koraltürk. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- _____. "Osmanlı'nın Musiki Taliminden Cumhuriyet'in Musiki Terbiyesine". **Toplumsal Tarih**. s.100 (2002): 10–20.
- Parla, Taha. **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Philips, Adam. **Dehşetler ve Uzmanlar**. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Sağer, Turan. "Okul Şarkılarının Konuları Açısından Değerlendirilmesi". **1924–2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu, 7–10 Nisan 2004**. Isparta.
<http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/T-Sager.pdf> [01.10.2010]
- Sağlam, Atilla. **Türk Musiki\Müzik Devrimi**. İstanbul: Alfa Yayınları, 2009.
- Sarıhan, Zeki. "Cumhuriyet'in Eğitim Mirası ve Halkçı Eğitim". **Devrimci Cumhuriyet'in Eğitim Politikaları**. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.
- Saygun, Adnan. **Halk Musikisinde Pentatonizm**. İstanbul: Numune Matbaası, 1936'dan aktaran: Bülent Aksoy, Çevirenin önsözü kısmından, Bela Bartok, **Küçük Asya'dan Halk Musikisi**, çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayınları, 1991.
- _____. **Halkevlerinde Musiki**. Ankara: CHP Yayınları, 1940.

Smith, Anthony. **Milli Kimlik**. çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 2009.

_____. “Milliyetçilik Ders Notları”. 10 Ekim 1993, LSE-London’dan aktaran Emin Gürses, **Milliyetçi Hareketler ve Uluslar arası Sistem**. İstanbul: Bağlam Yayıncıları, 1998.

Stokes, Martin. “Kültürel Kimlik ve Devlet: Bir Alevi (Şii) Cem Töreni”. **Ortadoğu’da Milliyetçilik, Azınlıklar ve Diasporalar**. der. Kirsten Schulze, Martin Stokes, Colm Campbell. çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Sarmal Yayıncıları, 1999.

_____. “Etnisite, Kimlik ve Müzik”. **Folklorla Doğru Dergisi**. çev. Altuğ Yılmaz. s. 63 (1996).

Su, Süreyya. “Türkiye’de Batılılaşma Sürecinin Bir Tezahürü Olarak Müzikte Kimlik Sorunu”. **Toplumbilim**. s. 12 (Mayıs 2001): 55–63.

Sun, Muammer. **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Musik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum 8.11.1978**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1980: 58-74.

Şenel, Süleyman. “Bela Bartok’un Türk Halk Müziği Çalışmaları İçindeki Yeri”. **Bela Bartok Panel Bildirileri: 10 Aralık 1996**. haz. Süleyman Şenel. İstanbul: Pan Yayıncıları, 2000.

Şimşek, Sefa. **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932-1951**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayıncıları, 2002.

Tankut, Reşit H. **Güneş-Dil Teorisine Göre Dil Tetkikleri: Türk Dil Bilgisine Giriş**. İstanbul: Devlet, 1936.

Tanrıkorur, Cinuçen. **Osmancı Dönemi Türk Musikisi**. İstanbul: Dergâh Yayıncıları, 2003.

Tarihsel Süreç İçinde Klasik Türk Müziği, Proje Yönetmeni Bayram Bilge Tokel. çev. Mehmet Demirer. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayıncıları, 2005.

Tekelioglu, Orhan. **Pop Yazılıar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki**. İstanbul: Telos Yayıncıları, 2006.

_____. “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”. **Cumhuriyet'in Sesleri**. der. Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayıncıları, 1999: 146–154.

Tepebaşılı, Fatih. “Kullanımlık Metin Türü Olarak Ulusal Marş Kavramı ve İşlevi”. **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. s.17 (Bahar 2005): 383-393.

Tilly, Charles. "War Making and State Making as Organized Crime". **Bringing the State Back in.** edi. Peter B. Evans, Dietrich Rueschemeyer, Theda Skocpol. Australia: Cambridge University Press, 1985.

http://books.google.com/books?id=sYgTwHQbNAAC&pg=PA169&dq=state+making+charles+tilly&hl=tr&ei=EWa8TI2nDYvusgaFn53hBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=OCCMQ6AEwAA#v=onepage&q=state%20making%20charles%20tilly&f=false [18.10.2010].

Tonguç, İsmail Hakkı. "Köy Eğitim ve Öğretim Amaçları". **Köy Enstitüleri 2.** Ankara: Maarif Vekaleti, 1944.

Topses, Gürsel. "Cumhuriyet Dönemi Eğitimin Gelişimi". **75 Yılda Eğitim.** ed. Fatma Gök. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Tunaya, Tarık Zafer. **Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri.** İstanbul: Yedigün Yayınları, 1960.

Tunçay, Mete. **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması: 1923–1931.** Ankara: Yurt Yayınları, 1981.

Türkoğlu, Pakize. **Tonguç ve Enstitüleri.** 2.bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.

Türk Dil Kurultayı açılış konuşmasından aktaran Aydın, Suavi. **Modernleşme ve Milliyetçilik.** Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.

Uçan, Ali. **Müzik Eğitimi.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994.

Üngör, Etem Ruhi. **Türk Marşları.** Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965.

Üstel, Füsün. "“1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki ve Musiki İnkılâbı’”. **Cumhuriyet'in Sesleri.** der. Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 40-49.

_____. "Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

_____. **Türk Ocakları 1912–1931: İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

Varlık, Bülent. "Ülkü: Halkevleri Mecmuası". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm.** ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002: 268-272.

Yeğen, Mesut. **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Yener, Faruk. **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum Bildirileri, 8 Kasım 1978.** İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1980: 52–57.

Yeşilkaya, Neşe. "Halkevleri", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**. ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 2002: 113-119.

Yöre, Seyit. "Osmanlı\Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler". **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. s.24. (Güz 2008): 413-437.

Yücel, Hasan Ali. "Köye Doğru", **Pazartesi Konuşmaları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayıncıları, 1998.

_____. **Kültür Üzerine Düşünceler**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayıncıları, 1974.

_____. **Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayıncıları, 1993.

Yürür, Ahmet. **Bela Bartok Panel Bildirileri: 10 Aralık 1996**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Zeiger, Susan. "She Didn't Raise Her Boy To Be A Slacker: Motherhood, Conscription, And The Culture Of The First World War". **Feminist Studies**. Vol. 22. 1996.

Zürcher, Eric. **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**. İstanbul: İletişim Yayıncıları, 1998.

_____. "Güneş-Dil Teorisi ve Türk Dil Reformundaki Yeri". **Birikim**. s.2 (Haziran): 52-55.

Gazete Haberleri

Afet. İnan. "Afet İnan'ın Konferansı". **Cumhuriyet Gazetesi**. 4 Temmuz 1932.

_____. "Tarihten Evvel Tarih Fecrinde...". **Cumhuriyet Gazetesi**. 3 Temmuz 1932.

Galip, Reşit. "Türklük ve Medeniyet Tarihi". **Cumhuriyet Gazetesi**. 9 Temmuz 1932.

Sefa, Peyami. "Beynemilel Şark Musikisi Kongresi". **Cumhuriyet Gazetesi**. 14 Nisan 1932.

_____. "Ulusal Musiki". **Cumhuriyet Gazetesi**. 9 Mayıs 1936.

Tarcan, Selim Sırri. "Almanlar ve Musiki". **Cumhuriyet Gazetesi**. 12 Mayıs 1935.

_____. "Rus Musikisi". **Cumhuriyet Gazetesi**. 10 Mayıs 1935.

Uşaklıgil, Halit Ziya. "Alafranga- Alaturka". **Cumhuriyet Gazetesi**. 21 Eylül 1932.

"Afet Hanımının İlkinci Konferansı". **Cumhuriyet Gazetesi**. 15 Temmuz 1932.

"Afet İnan'ın İlkinci Konferansı da Büyük Bir Alaka ile Karşılandı". **Cumhuriyet Gazetesi**. 10 Temmuz 1932.

"Bayram Hazırlıkları". **Cumhuriyet Gazetesi**. 19 Teşrinievvel 1933.

“Bayramda Ankara Radyosunun Programı”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 28 Teşrinievvel 1933.

“Dahiliye Vekilinin Mecliste Şayanı Dikkat Beyanatı”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 22 Teşrinisani 1934.

“Dr. Reşit Galip'in İlk Milli Tarih Kongresindeki Mühim Konferansı”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 5 Temmuz 1932.

“Evvelâ Hizaya Gel Kumandası”. **Hâkimiyeti Millîye Gazetesi** [22.17.1922]’den aktaran Mustafa Ergün. **Atatürk Devri Türk Eğitimi**. Ankara: AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1982.

“Musiki Kongresi”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 1 Haziran 1934.

“Musikişinaslar İçin Kurs Açılıyor”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 28 Mayıs 1934.

“Musikiyi Yayımak İçin”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 30 Teşrinisani 1934.

“Radyo İle Yayım İşleri”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 28 Ağustos 1935

“Reşit Galip Bey’in Konferansı”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 6 Temmuz 1932.

“Tarih Kongresi Dün Çok Hararetli Oldu”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 8 Temmuz 1932.

“Tarih Kongresinde İkinci Gün”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 4 Temmuz 1932.

“Türklük ve Medeniyet Tarihi”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 11 Temmuz 1932.

“Ulusal Musiki”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 1 Haziran 1934.

Dergiler (*Ülkü, Köy Enstitüleri, Radyo*)

Abadan, Yavuz. “Büyük Kurultay ve Türk Kültürü” . **Ülkü**. c.4. s. 43. (Haziran 1943).

_____. “Büyük Kurultay ve Türk Kültürü”. **Ülkü**. c.5. s. 42 (Haziran 1943).

_____. “Milli Oyunlar”. **Yeni Türk**. c.10 s.119 (Ekim 1942).

Akçura, Yusuf. “Birinci Türk Tarih Kongresi”. **Ülkü**. s.1. (Şubat 1933): 23-30.

Akverdi, Hamdi. “Yirmi Yılın Fikir Hayatı”. **Ülkü**. c.5. s. 51 (Kasım 1943).

Arseven, Şükrü. “Alaturka, Alafranga ve Halk Müziği”. **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1. s. 5-6 (Nisan-Mayıs 1946).

Ataman, Sadi Yaver. “Bizde Musiki Hareketlerine Kısa Bir Bakış”. **Yeni Türk**. c.6. s.66. (Mart 1938): 227-228.

Atay, Falih Rıfkı. “Türküz, Türkçü ve Türkiyeciyiz”. **Ülkü**. c.4. s.44 (Temmuz 1943).

- Ateş, Cesarettin. "Hasanoğlan'dan Haberler". **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1. s. 3 (Temmuz 1945).
- Aydın, Şevket. "Bir Müzik Denemesi". **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1. s. 4 (Ekim 1945).
- Batu, Selahattin. "Gençlik ve Ülkü Birliği". **Ülkü**. c.6. s.65 (Haziran 1944).
- Baymur, Fuat. "Halk Eğitimi Davamız". **Ülkü**. c.5. s.51 (Ekim 1943).
- Belli, Şemsi. "Argavan Köylerinde Bağlama ve Cura". **Ülkü**. c.1. s.11. (Kasım 1947)
- Ceren, Şerif Sait. "Muzaffer Sarışözen'le Bir Konuşma". **Radyo**, c.3, s.31 (Haziran 1944).
- Coşkun, Nusret Sefa. "Festival Bize Neler Öğretti?". **Yeni Türk**. c. 10, s. 118. (Ekim 1942).
- Çapanoğlu, Münir Süleyman. "Festival". **Yeni Türk**. c. 10 s.118 (Ekim 1942).
- Demirci, Yusuf Ziya. "Halk Türküleri". **Halk Bilgisi Haberleri**. s.93 (Temmuz 1939).
- Dönmez, Rıza. "Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nün Kısa Tarihçesi". **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1 s.1 (Ocak 1945).
- Duru, Kazım Nami. "Hümanizma". **Ülkü**. c.2 s.17. (Temmuz 1934).
- Erol, Ayhan. "Mehterhane ve Toplum". **Tarih ve Toplum**. s.154 (1996).
- Ergin, Lütfi. Hasanoğlan Köy Enstitüsü Çalışmaları", **Köy Enstitüleri II**.
- Gazimihal, Mahmut. "Halk Çalgıları". **Ülkü**. c.1 s.3 (Mart 1947).
- Güngör, Selahattin. "Festivale Başlarken". **Yeni Türk**. c. 10 s. 118 (Ekim 1942).
- Güven, Ferit Celal. "Halkevleri ve Güzel Sanatlar". **Ülkü**. c.13 s.73. (Mart 1939).
- Hasan, Ali. "Türk Dilinin Bölümleri. Edebi Lehçeler". **Ülkü**. s.4. Mayıs 1933.
- Hızal, Şevket. "Hasanoğlan Köy Enstitüleri'nde 17 Nisan". **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1. s. 1 (Ocak 1945).
- İhsan, Ahmet. "Halkevinin Milli Oyunlar Festivali". **Yeni Türk**. c.10. s. 119 (Ekim 1942).
- "İncesu Halkodasında". **Ülkü**. c. 4. s. 38 (Nisan 1943).
- İnönü, İsmet. "Memleketin İmarı ve Kültür İşleri". **Yeni Türk**. c.11. s. 122. (Şubat 1942).
- İsmet Paşanın Nutku". **Ülkü**. s.2 (Mart 1933).
- Kara, Mustafa. "Arifiye Köy Enstitüsü'nde Müzik Çalışmaları". **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1 s.3 (Temmuz 1945).

- Kemal, Nusret. "Halk Kuvvet". **Ülkü**. c.1. s.1 (Şubat 1933).
- _____. "Halk Terbiyesi". **Ülkü**, c.2. s.7 (Ağustos 1933): 16–21.
- Köni, Yusuf Kazım. "Milli Eğitim ve Öğretim Programı". **Ülkü**. c. 4 s.43 (Temmuz 1943).
- Kösemihal, M. Ragıp. "Bela Bartok Aramızda". **Ülkü**. c. 9. s. 52 (Haziran 1937).
- Nişbaş, İzzettin Tuğrul. "Alaturka, Alafranga ve Radyomuz. **Radyo**. c1. s. 9 (Ağustos 1942).
- Olcay, Hamdi. "Köy Enstitülerinin Dördüncü Yıl dönümü". **Ülkü**, c.6. s.63. (Mayıs 1944).
- _____. "Urfa Gecesi". **Ülkü**. c.5. s. 54 (Aralık 1943).
- Orkun, Y.. "Yenidoğan Halkodası'nda". **Ülkü**. c.3. s.34 (Kasım 1949).
- Ön, Abdullah. "Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde Müzik Çalışmaları". **Köy Enstitüleri Dergisi**. c. 1. s. 1 (Ocak 1945).
- Peker, Recep. "Halkevleri Açılmış Nutku". **Ülkü**. s.1 (Şubat 1933).
- _____. "Ülkü Ne İçin Çıkıyor". **Ülkü**. s.1 (Şubat 1933).
- R.Ş, "Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi". **Ülkü**. s.4 (Mayıs 1933).
- S, "Cumhuriyet'in Ordusu". **Ülkü**. s.4 (Mayıs 1933).
- Sadak, Muhittin. "İstanbul Konservatuari". **Radyo**, c.4. s. 47 (Kasım 1945).
- Saffet, Mehmet. "İnkılâp Terbiyesi". **Ülkü**. s.8. (Eylül 1933): 105–115.
- _____. "Kültür İnkılabımız". **Ülkü**. c.1. s.5 (Haziran 1933).
- Sait, Aydoslu. "Millet ve Milliyetçilik". **Ülkü**. c.2. s.10. İkinci Teşrin. 1933.
- Salıcı, Vahid Lutfî. "Bela Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Musikisi". **Ülkü**. c.11. s.64 (Mayıs 1938).
- Sözen, Muzaffer. "Halk Rakıslarından Halaylar". **Ülkü**. c.17. s. 98 (Mart 1941).
- Saydam, Refik. "Halkevlerinin 9.Yıldönümü Nutku". **Ülkü**. c.17 s. 97 (Mart 1941).
- Saygun, Adnan. "Bir Folklor Enstitüsü Hakkında". **Ülkü**. c.4. s.41. (Haziran 1943).
- _____. "Halkevlerinde Musiki Çalışmaları". **Ülkü**. c. 2. s. 15 (Mart 1948).
- _____. "Musiki Terbiyesine Dair". **Ülkü**. c.15. s.85 (Mart 1940).
- _____. "Türk Musikisinin İnkışaf Yolu". **Ülkü**. c.7. s.42 (Ağustos 1936).

- _____. “Musiki Davamızda Folklor Çalışmamız”. **Ülkü**. c.4. s.39 (Mayıs 1943).
- _____. “Radyo’da Garp Musikisi”. **Ülkü**. c.2. s. 20 (Temmuz 1942).
- Sözen, Muzaffer. “Halk Rakıslarından Halaylar”. **Ülkü**. c.17. s. 98 (Mart 1941).
- Şerif, Muzaffer. “Radyonun Tesirleri ve Doğurduğu Problemler”. **Ülkü**. c.9. s. 51 (Temmuz 1937).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Asıl Kaynak”, **Ülkü**. c.4, s. 38 (Nisan 1943).
- Tonguç, İsmail Hakkı. “Köy Eğitiminin Mahiyeti, Prensipleri ve Teşkilatının Esasları”. **Ülkü**. c.12. s.67 (Eylül 1938).
- Tör, Vedat Nedim. “Halk Türküleri”. **Radyo**. c.1. s. 7 (Haziran 1942).
- Tuğrul, Mehmet. “Köy Kalkınmasının Çıkış Noktası”. **Ülkü**. c.6. s.63 (Mayıs 1944).
- Uşaklı, Ömer Bedrettin. “Sanatta Konu ve Milli Benlik”. **Ülkü**. c.4. s.45 (Ağustos 1943).
- Ünal, Kemal. “Halkevlerinin Çalışmasında Bazı Yeni Esaslar”. **Ülkü**. c.16. s.91 (Eylül 1940).
- Y.O, “Halkevlerinde-Halkodalarında”. **Ülkü**. c.3. s.28 (Nisan 1949).
- _____. “Giresun Halkevi Çalışmaları”. **Ülkü**. c.1. s. 8 (Ağustos 1947).
- _____. “Ankara, Yenidoğan Halkodası’nda Konser”. **Ülkü**. c.1. s. 13 (Ocak 1948).
- _____. “Ankara, Sakarya Halkodası’nda Konser”. **Ülkü**. c.1. s. 13 (Ocak 1948).
- Yücel, Fahri. “Hasanoğlan’dı Eğlentiler”. **Köy Enstitüleri Dergisi**, c.1. s.2 (Nisan 1945).
- Yücel , Hasan Ali. “Ülkümüzün Yolculuğu”. **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1. s.1 (Ocak 1945).
- Yücel, Hüseyin. “17 Nisan Köy Enstitüleri”. **Ülkü**. c. 4. s.41 (Mayıs 1950).
- Zübeyr, Hamit. “Halk Terbiyesi Vasıtaları”. **Ülkü**. c.1 s.2 (Mart 1933).
- “Başlarken”, **Radyo**, c.1. s.1 (Aralık 1941).
- “İsmail Dede”, **Radyo**, c.1. s.1 (Aralık 1941).
- “Tarihi Marşlar”, **Radyo**, c.1. s.5 (Nisan 1942).
- “Halk Türküsü Öğreniyoruz”, **Radyo**, c.1. s.8 (Temmuz 1942).
- “Ankara Radyosu’nda Tahsin Bangoğlu’nun Konuşması”. **Ülkü**. c.1. s.3 (Mart 1947).

“Arifiye Köy Enstitüsü’nden Çalışmalar ve Haberler”. **Köy Enstitüleri Dergisi**. c.1. s.1 (Ocak 1945).

“B.M Meclisinde Halkevleri Hakkında Konuşulanlar”. **Ülkü**. c.3. s.27 (Mart 1949).

“Köşk Halkodasında”. **Ülkü**. c.3. s.33. (Ekim 1949).

“Milli Musiki Sanatkarları Kolu”. **Radyo**. c.1. s.1 (Aralık 1941).

“Radyo Senfoni Orkestrası”. **Radyo**. c.1. s.1 (Aralık 1941).

“Radyomuzda Bolu Gecesi Münasebetiyle”. **Radyo**. c.1. s.9 (Ağustos 1942).

“Radyomuzda Konya Gecesi”. **Radyo**. c.1. s.5 (Nisan 1942).

Ülkü. c.13. s.78 (Eylül 1939).

Söylev, Demeç ve Kanunlar

“Birinci Türk Neşriyat Kongresini Açarken”. [2 Mayıs 1939]. **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Eğitim Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri II**. Ankara: Milli Eğitim Yayınları, 1946.

“Birinci Türk Tarih Kongresini Açarken”. [2 Temmuz 1931]. **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Eğitim Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri II**. Ankara: Milli EğitimYayınları, 1946.

Hasan Ali Yücel, “Açış Nutku”. T.C Maarif Vekilliği: I. Maarif Şurası [17-29 Temmuz 1939]: Çalışma Programı, Konuşmalar. Ankara: Maarif Vekilliği Yayınları, 1939.

_____. “T.B.M.M’ inde Devlet Konservatuari Kanunu Görüşülürken”, [13 Temmuz 1940], **C.B ve EĞ. Bakanlarının Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçleri II**.

“Köy Okulları ve Enstitülerini Teşkilâtlandırma Kanunu Tasarısı Umumi Heyette Görüşülürken”. [3 Haziran 1942]. **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Milli Eğitim Bakanlarının Söylev ve Demeçleri III**. Ankara: Sakarya Basımevi, 1947.

“Kütahya Sultaniyesindeki Çay Ziyafetinde”. [25 Mart 1923], **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Milli Eğitim Bakanlarının Söylev ve Demeçleri I**. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.

“Köy Enstitüleri Kanunu Görüşülürken”, **Cumhurbaşkanları, Başbakanlar ve Milli Eğitim Bakanlarının Söylev ve Demeçleri II**. Ankara: Milli EğitimYayınları, 1946.

“Köy Okulları ve Enstitülerini Teşkilatlandırma Kanun Layihası ve Muvakkat Encümen Mazbatasının B.M Meclisinde Müzakeresi”, [3.6.1942], **Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilat Kanunu ve Müzakereleri**. Ankara: Maarif, 1946.

CHP Söylevler 1932-1941. Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi, 1942’den aktaran Sefa Şimşek. **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932–1951**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.

CHF Üçüncü Kongre Zabıtları: 10–18 Mayıs 1931. İstanbul: Devlet Matbaası, 1931'den aktaran Çağaptay, Soner, "Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde İrk, Dil ve Etnisite". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik.** c. 4. İstanbul: İletişim, 2003.

I. Maarif Şurası (17–29 Temmuz 1939), 4.Celse Lahika No: 28, 632–639.

I.Türk Tarih Kongresi, Temmuz 1932. Ankara: Maarif Vekâleti, 1932.

Cumhuriyet Halk Partisi Programı. Ankara: CHP Yayınları, 1935.

C.H.P Programı. Ankara: Ulus, 1939.

C.H.P Programı. Ankara: Ulus Basımevi, 1940.

C.H.P Programı. Ankara: Zerbamat Basımevi, 1944.

C.H.P Nizamnamesi ve Programı. Ankara: TBMM Matbaası, 1944.

Halkevleri ve Halkodaları Talimatname, Kanun ve Çalışma Raporları

Ankara Halkevi 1938–1939 Çalışmaları. Ankara: Halkevi Yayınları, yy.

C.H.F Halkevleri Öğreneği. Ankara: Ulus Matbaası, 1935.

C.H.P 1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları. Ankara: C.H.P Yayınları, 1946.

C.H.P 1946 Yılında Halkevleri ve Halkodaları. Ankara: C.H.P Yayınları, 1947.

C.H.P Beyoğlu Halkevi 1941–1942 2. Çalışma Devresi Programı: Konferanslar, Konserler, Temsiller, Spor Müsamereeleri ve müsabakalar, Sergiler. İstanbul: Çituris Biraderler Matbaası, 1942.

C.H.P Halkevleri Talimatnamesi. Ankara: Hâkimiyeti Milliye, 1932.

C.H.P Halkevleri ve Halkodaları 1943, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1944).

C.H.P Halkevleri ve Halkodaları 1944 (Ankara: C.H.P Yayınları, 1945).

C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1942 Çalışmaları, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1943).

C.H.P Halkevleri ve Odaları 1944, (Ankara: C.H.P Yayınları, 1945).

C.H.P Halkevleri ve Odaları 1945 (Ankara: C.H.P Yayınları, 1946).

Cumhuriyet Halk Partisi Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi. Ankara: CHP Yayınları, 1940.

Eminönü Halkevi 1936–1938: İki Yıllık Çalışma Bilançosu. İstanbul: y.y, 1938.

Halkevleri 1932–1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı (Anakara: CHP, t.y.).

Halkevleri Çalışma Talimatnamesi. Ankara: Zerbamat, 1940.

Halkevlerinde Halk Müziği ve Halk Oyunları: Üzerinde Nasıl Çalışmalı, Neler Yapmalı. Ankara: CHP Yayınları, 1946.

C.H.P Halkevleri ve Halkodaları'nın 1940 Çalışmaları. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları, 1941.

Halkevlerinin 1933 Senesi Faaliyet Raporları Hülasası (Ankara: Ulus Matbaası, 1934).

Halkevlerinin 1934 Senesi Faaliyet Raporları Hülasası (Ankara: Ulus Matbaası, 1935).

İstanbul Halkevi 1934 Yılı İçinde Yaptıkları (İstanbul: Devlet Matbaası, 1934).

Uşak Halkevi: 2 Yıllık Çalışma (İstanbul: Resimli Ay Matbaası, 1936).

Müzik Ders Kitapları ve Programlar

Feridun, Mehmet Ali. **İlk Musiki Kitabı.** y.y: Tefeyyüz Kitaphanesi, 1929.

Hulusi, M., **Mekteplerde Musiki.** İstanbul: Remzi Kitaphanesi, 1935.

Öktem, Hulusi. "Sanat Marşı", **Okullarda Müzik.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1939.

_____. **Mekteplerde Musiki.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1934.

_____. **Okullarda Müzik.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1936.

_____. **Okullarda Müzik.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940.

_____. **Okullarda Müzik.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1945–1946.

İlk Mektepler Talimatnamesi. İstanbul: Devlet Matbaası, 1929.

İlkokul Programı. İstanbul: Devlet Matbaası, 1936.

İlkokul Programı. İstanbul: Devlet Matbaası, 1936.

Köy İlkokul Programı Projesi (İstanbul: Maarif Vekilliği Yayınları, 1939).

Köy Mektepleri Müfredat Programı (İstanbul: Devlet Matbaası, 1931).

Köy Mektepleri Müfredat Programı (İstanbul: Devlet Matbaası, 1938).

Orta Mektep Müfredat Programı. İstanbul: Devlet Matbaası, 1931.

Siret, Salim. **İlk Mektep Mualliminin Kitabı**. İstanbul: Hamit Bey Matbaası, 1932.

Şemsettin, Reşat, İsmail Hakkı. **Alman Maarifi**. İstanbul: Devlet Matbaası, 1934.

Uzdilek Salih Murad. **İlim ve Musiki**. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1944.

ÖZGEÇMİŞ

1983 İstanbul doğumlu. 2005 yılında Trakya Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümünden mezun oldu. 2008 yılından beri Yıldız Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslar arası İlişkiler Bölümü yüksek lisans öğrencisidir.