

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

İLETİŞİM DİSİPLİNİ AÇISINDAN

**TÜRK MODERNLEŞMESİNİN BİR BİLEŞENİ OLARAK
SANAT: ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ (ADOB)
ÖRNEĞİNDE BİR ARAŞTIRMA**

Doktora Tezi

İlkben AKANSEL

Ankara- 2010

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI**

İLETİŞİM DİSİPLİNİ AÇISINDAN

**TÜRK MODERNLEŞMESİNİN BİR BİLEŞENİ OLARAK
SANAT: ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ (ADOB)
ÖRNEĞİNDE BİR ARAŞTIRMA**

Doktora Tezi

İlkben AKANSEL

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ahmet MAKAL

Ankara- 2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

İLETİŞİM DİSİPLİNİ AÇISINDAN

**TÜRK MODERNLEŞMESİNİN BİR BİLEŞENİ OLARAK
SANAT: ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ (ADOB)
ÖRNEĞİNDE BİR ARAŞTIRMA**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı:

İmzası:

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınav Tarihi:

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../ 201....)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

ÖNSÖZ

Türkiye Cumhuriyeti'nin (T.C.) kuruluş sürecinde Batı tipi sanat dallarının Türk modernleşmesine etkisini irdelemeye çalıştığım bu tez çalışmasında, birçok kişiye teşekkür borçluyum. Öncelikle çok zorlandığım bir zaman diliminde bana yardım elini uzatmaktan çekinmeyen ve tez konumun akademik olarak sorgulanması gerektiğine inanan ve dikkat çeken tez danışman Prof. Dr. Ahmet MAKAL'a, Yüksek Lisanstan beri en küçük bir sorunumda akıl danıştığım, Doktora eğitimim boyunca beni bir an olsun yalnız bırakmayan ve değerli yardımlarını hiç esirgemeyen tez izleme komitemde de yer alan Prof. Dr. Metin KAZANCI'ya, yurtdışına çıkmaları sebebiyle tez izleme komitemden ayrılan fakat kıymetli katkılarını hiç eksik etmeyen tez izleme komitemin eski üyeleri, Prof. Dr. Bülent ÇAPLI ve Prof. Dr. Sezer AKARCALI'ya, tezimin son zamanlarında tez izleme komiteme dâhil olmasıyla tezimi bambaşka bir yöne taşıyıp akademik anlamda daha da değer kazanmasında, bir türlü işin içinden çıkamadığım zamanlarda sürekli danıştığım ve değerli yardımlarıyla birlikte anlayışlarını da hiçbir zaman esirgemeyen tez izleme komite üyelerimden Doç. Dr. Sema YILDIRIM BECERİKLİ'ye, maddi ve manevi bütün varlığımı borçlu olduğum annem Mine AKANSEL'e, okuma ve düzeltme sürecinde beni hiç yalnız bırakmayan babam Taner AKANSEL ve kardeşim yüksek mimar Can AKANSEL'e, tezde adı geçen mülakatları yapmam konusunda gerekli kişilere bizzat ulaşmamı sağlayan sevgili bale sanatçısı arkadaşım Evrim TEKE BAKIRCI'ya, eşi Levent BAKIRCI'ya, mülakat yapma istemimi geri çevirmeyerek yoğun programlarının arasında bana vakit ayıran Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Rengim GÖKMEN'e, Ankara Devlet Opera ve Balesi (ADOB) Müdürü

Erdoğan DAVRAN'a, ADOB Müdür Sekreteri Ayçe ATAK'a, bale bölümü başkoreografi Armağan DAVRAN'a, yoğun provalarının arasında mülakat için zaman ayıran ADOB bale bölümü sanatçılarında arkadaşım Sanem ERGÜLER'e, yine aynı bölümden değerli sanatçılardan Hakan ODABAŞI'na, Elif AKTAR'a, Ezgi KORKMAZ'a, Özge BAŞARAN'a, kendisini tanımaktan büyük mutluluk duyduğum 'pamuk anne' lakabının hakkını veren Neyran FİŞEK'e, Ömür UYANIK'a, opera sanatçısı Arda AKTAR'a ve benimle mülakat yapmayı kabul eden tüm opera ve bale izleyicilerine sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İlkben AKANSEL

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. MODERNLEŞME İDEOLOJİSİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	6
1.1 Modernleşme İdeolojisini Doğuran Etmenler	6
1.2 Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler	22
1.3 Modern Topluma Giden Yolda Farklı Örnekler	46
1.3.1 İngiltere	53
1.3.2 Japonya	58
1.3.3 Rusya	62
2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN (T.C.) MODERNLEŞME HAREKETİ.....	67
2.1 Batıcılık-Batılılaşma Eksenini.....	67
2.2 T.C.'nin Modernleşme Hareketinde Kullandığı İdeolojik Araçlar..	75
2.3 T.C.'nin Kuruluşunda Modernleşme Hareketi: Karşıt ve Yandaş	
Görüşlerin Nitelikleri	89
2.3.1 Topyekûn Modernleşme Yanlıları, Etkilendikleri Görüşler ve	
Nedenleri.....	89
2.3.2 Kısmi Modernleşme Yanlıları, Etkilendikleri Görüşler ve	
Nedenleri.....	98
3. SANAT VE MODERNLEŞME İLİŞKİSİ.....	106
3.1 Sanatın Dünyadaki Modernleşmenin Bir Parçası Haline Gelişi	106

3.2 Kültür, Uygarlık ve Sanatın Birbiriyle İlişkisi.....	116
3.3 T.C.'nin Kültür–Sanat Etkinliklerinin Dönemsel Ayrımı	132
3.3.1 Osmanlı Döneminde Kurulan Kültür Sanat Kurumları ve İçerikleri.....	133
3.3.2 T.C.'nde Kurulan Kültür Sanat Kurumları ve Osmanlı'dan Farklılıkları	178
3.4 T.C.'nin Kuruluşunda Modernleşme Hareketi Olarak Sanat.....	219
3.4.1 Dünyada Balenin Doğuşu	219
3.4.2 Modernleşme Hareketinin Bir Bileşeni Olarak Ankara Devlet Opera ve Balesi (ADOB).....	224
3.5 T.C.'nin Kültür Devriminde Uyumsuzluklar, Getirilmeye Çalışılan Çözümler ve Sanat–İletişim- Modernleşme	244
4.SONUÇ	327
KAYNAKÇA	342
EKLER	
EK-1: Sanatçı Mülakat Soruları.....	362
EK-2: İzleyici Mülakat Soruları	363
EK-3: Ankara Devlet Opera ve Bale Repertuarı	364
EK-4: Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü ile Yapılan Mülakat.....	377

EK-5: Türk Balesinin Kurucusu: Dame Ninette de Valois	384
EK-6: Osmanlı Tiyatrosuna Ait Bazı Belge ve Resimler.....	385
ÖZET	398
ABSTRACT	404

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Ankara Devlet Opera ve Balesi (ADOB) Mülakat Yapılan İzleyici Dağılım Tablosu	260
Tablo 2: Ekonomik Yetersizliklerin Batı Tipi Sanat Dallarının Gelişmesinin Önünde Bir Engel Olup Olmadığına Dair Tablo	284
Tablo 3: Kurumunun İzleyicilerine Kendini Tanıtıp-Tanıtmadığına Dair Verilen Cevap Tablosu.....	293
Tablo 4: Bilet Fiyatlarının Uygun Olup Olmadığına Dair Tablo.....	298
Tablo 5: Oyun Sayılarının Yeterli Olup Olmadığı Hakkında Tablo	299
Tablo 6: İzleyici Sayısının Yeterli Olup Olmadığına Dair Tablo	303
Tablo 7: Opera ve bale salonu bulunan illerde salon, koltuk, oynanan eser, gösteri ve seyirci sayısı tablosu.....	304
Tablo 8: Temel alanlara göre kültür ve eğlence faaliyetlerine ayrılan ortalama süre oranı tablosu (2006)	305
Tablo 9: Toplam İşgücü İçinde Kültür Alanındaki İşgücü Oranları Tablosu (Avrupa Birliği-AB).....	306
Tablo 10: Temel Aktivite Olarak Kültür Aktivitelerine Katılım Oranları Tablosu.....	306
Tablo 11: Kurumun Özerkliği Olup Olmadığına Dair Düşüncelerin Tablosu.....	324

KISALTMALAR LİSTESİ

AB: Avrupa Birliği

ADOB: Ankara Devlet Opera ve Balesi

ASOB: Ankara State Opera and Ballet

CFO: Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası

CHF: Cumhuriyet Halk Fırkası

CSO: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

DBA: Devletin Baskıcı Aygıtları

DİA: Devletin İdeolojik Aygıtları

DOB: Devlet Opera ve Balesi

DT: Devlet Tiyatroları

PSO: Presidency Sympony Orchestra

SCF: Serbest Cumhuriyet Fırkası

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

TKP: Türkiye Komünist Partisi

TÜİK: Türkiye İstatistik Kurumu

YÖK: Yüksek Öğretim Kurulu

GİRİŞ

Modernleşme ideolojisi, özellikle 1920'lerden başlayarak yaklaşık 1960'lı yıllara kadar gerek akademi dünyasının gerekse de politika dünyasının ilgisini çekmiştir. Bunun nedeni, özündeki ideolojinin gelişmemiş ülkelere de nasıl 'modern' olunması gerektiğine dair formüller içerdiğinin iddia edilmesiydi. Ancak, 1960'lara yaklaşıldığında durumun hiçte böyle olmadığı, modernleşme yolunda gelişmemiş ülkelerin de kendi yollarını kendilerinin çizebileceğine dair bir görüş doğdu.

Modernleşmiş ülkelerin, bu yolda giderken 'olmazsa olmaz' olarak başarıya ulaştıkları ve evrensel bir boyut yakaladıkları üç alan vardır: Sağlık, eğitim ve sanat. Bu üçünün tam ve düzgün işleyen bir sistematiği olmadan, bir ülkenin gerçek anlamıyla modern olacağı söylenemez. Bu bizim bu çalışmada ele alacağımız başlıca varsayımımızdır.

Büyük bir zaferle kazanılan Kurtuluş Savaşı'nın hemen akabinde, Osmanlı'dan miras kalan harap bir ülke, bozuk bir ekonomi ve yıkılmış bir toplumsal düzen vardı. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, Türkiye Osmanlı'dan farklı ve bunu 'kısmen' de olsa başaracak bir iddia ile yola çıkmıştır: Batılılaşma (modernleşme). Batılılaşmanın özünde ne varsa ülkeye uyumlaştırılmaya başlanmış ve bunlarla ilgili kurumlar kurularak çok ciddi ilerlemeler kaydedilmiştir. Buna da bu kurumlaşmanın en önemli parçalarından ve modern bir ülke olmanın koşullarından bir olan sanat

alanından başlanmıştır. İşte biz bu çalışmada, sanatın modernleşmeye etkisini ve Türkiye Cumhuriyeti'nin (T.C.) kuruluşundaki modernleşme arzusuna nasıl bir yardımcı olduğunu vb. irdelemeye çalışacağız. T.C. kurulurken Batı tipi sanat dalları olarak adlandıracağımız tiyatro, opera, bale sanat dallarında çok ciddi çalışmalar yapılmıştır ve bunların birçoğunun da çok ciddi kurumlar meydana getirilmiştir. 1950'ye kadar gelen süreçte her üç dalda gösterilen ivme çok yüksek iken, 1950'den sonra gerek bu sanatları icra eden kurumlar bazında gerekse sanatsal anlamda ciddi bir düşüş yaşandığını düşünüyoruz. Bu sebeple, bu çalışmadaki diğer bir varsayımımız 1950'ye kadar T.C.'de kurumsallaşması yolunda büyük atılımlar yapılan Batı tipi sanat dallarının 1950'den sonra 'karşı-modernleşme' olarak adlandıracağımız politik sürecin etkisiyle ciddi bir gerilemeye uğratıldığıdır. Bu durumun neden oluştuğunu, hangi durumların sonucunda bugüne gelindiğini vb. soruların cevaplarını araştıracağız. Bugüne kadar ortaya konulan benzer çalışmalar, T.C.'de Batı tipi sanat dallarının tamamında atılan adımları tarihsel bir bakış açısıyla sunmuş, genelde kronolojik bir sıralamayla anlatmıştır. Bu çalışmanın benzer çalışmalardan farklılığı, T.C.'de oluşturulmaya çalışılan Batı tipi sanat dallarından opera ve bale seçilerek, burada da bale özeline inilerek Türk modernleşmesine etkisinin ortaya çıkarılmasıdır. Yine bu çalışma, özellikle bale sanatı için 1950 öncesi ve sonrası politik, sanatsal ve mali farklılıkları göz önüne sermesi ve de hem kurumsal hem de sanatsal bazda 'bale' sanatının T.C.'ne yaptığı katkılara dikkat çekmesi yönünden önem arz etmektedir.

Çalışmamız dört bölümden oluşacaktır. 1. Bölümde yukarıda bahsettiğimiz modernleşme ideolojisinin nereden, nasıl doğduğunu ve neden bir süre sonra eleştiriye maruz kaldığını inceleyeceğiz. Bunu yaparken, modernleşme ideolojisinin ortaya çıkardığı kuramları ve bunların özünü açıkladıktan sonra modernleşme yolunda farklı şekillerde ilerlemiş üç ülkeyi tarihsel bağlamı göz ardı etmeden ele alacağız. Bunlar, modernleşme deneyimlerini farklı zamanlarda ve farklı coğrafi alanlarda gerçekleştirmiş olan ülkeler yani, İngiltere, Japonya ve Rusya'dır. İngiltere, içsel dinamikleri sebebiyle modernleşmeyi ilk başaran ülke olarak kabul edildiği için, Japonya ve Rusya ise, modernleşme atılımlarını Osmanlı'yla hemen hemen aynı dönemlerde başlattıkları halde Osmanlı başarısız, bu ülkeler ise başarılı olarak kabul edildikleri için irdeleneceklerdir.

2. Bölümde, önce Batıcılık-Batılılaşma farkından yola çıkacağız. T.C. kurulurken ortaya atılan, modernleşmeyi farklı açılardan algılayıp, ülkenin gelişimi için yine farklı bakış açılarından düşüncelerini dile getiren ve genel olarak 'bütüncü modernleşme yanlıları' ve 'kısmici modernleşme yanlıları' olarak ikiye ayırabileceğimiz görüşleri irdelemeye çalışacağız. Bütüncü modernleşme yanlıları, T.C. kurulurken ağır basan ve bir ülkeyi modern bir ülke yaptığı varsayılan hangi değerler varsa, onların bize de alınması gerektiğini savunan görüştür. Kısmici görüş ise, bir ülkeyi modern bir ülke yapan en önemli araç olarak 'teknik'i gören ve Batı'nın sadece teknolojisinin alınarak modernleşme hedefine ulaşılabileceğini iddia eden görüştür. Bu çalışmada, kısmici görüşlerden, bulunduğu dönemde 'Kadro' dergisi adı verilen dergiyi çıkaran ve bu derginin ismiyle anılan görüşü de

incelemeye çalışacağız. Bu bölümde ayrıca T.C.'nin modernleşme hareketini gerçekleştirmeye çalışırken kullandığı ideolojik araçları ele alacağız. Bir devletin ideolojisi oturtulmaya çalışılırken devletin baskıcı aygıtları (DBA) kullanılabilir gibi devletin ideolojik aygıtları (DİA) da kullanılabilir. Bu bölümde daha ziyade T.C.'nin ideolojisi oturtulmaya çalışılırken üzerine daha fazla eğilinen 'DİA' üzerinde duracağız. Bu kullanılan ideolojik aygıtlardan da özellikle 'Halkevleri'ne değineceğiz. Çünkü bahsedeceğimiz dönemde hem çok ses getirmesi hem de ciddi bir etki yaratmış olması sebepleriyle 'Halkevleri' ideolojik aracı üzerinde durmayı tercih edeceğiz.

3. Bölümde, varsayımımız olan sanatın modernleşmenin bir parçası olduğu savını ve T.C. kurulurken sanatın Türk modernleşmesine ne gibi bir katkı sağladığını irdelemeye çalışacağız. Önce, sanatın dünyada modernleşmenin nasıl bir parçası haline geldiğini anlamaya çalışarak tarihsel süreçte kültür-uygarlık-sanat arasında nasıl bir bağ oluştuğunu sorgulayacağız ve önce Osmanlı'da, sonra 1923'ten itibaren T.C.'nde olup bitmiş sanat hareketlerinin, nasıl bir tarihsel süreçten geçtiğini, dünyada bale sanatının doğuşunu ve dünyadakini yerini, T.C.'nde devletin baleyi kurma kararını vermesinin ardında yatan etmenleri irdelleyeceğiz.

Yapacağımız bu kuramsal araştırmaların gerçek hayattaki yansımalarını gözlemleyebilmek için, 3. Kısımda, çalışmamızı diğer benzerlerinden farklı kılmak amacıyla hem izleyicilerle hem de sanatçılarla yapacağımız 'mülakat' çalışmasına ve sonuçlarına yer vereceğiz. Bu mülakatlarda, izleyicilere 17, sanatçılara 15 soru

sorulacaktır. Seyircilere sorulacak farklı sorular, izleyicilerin ne kadar sıklıkla Batı tipi sanat dallarını (opera, bale vb.) takip ettiklerine ve ne sebeple izlediklerine, meslekleri, eğitimleri ve ortalama aylık gelirleriyle ilgilidir. Sanatçılara sorulacak 2 farklı soru Konservatuvar'a ve yurtdışındaki sanat kurumlarındaki farklılıklara dairdir. Mülakatları izleyicilerde 73, sanatçılarda 12 kişi ile gerçekleştirilmektedir. Bu mülakatlarla yukarıda çerçevesini çizmeye gayret ettiğimiz şekilde sanatın modernleşmeye etkisini, T.C.'nin kuruluşundaki modernleşme arzusuna yardımı olup olmadığını ve ayrıca Batı tipi sanat dallarının 1950'den sonra politik sürecin etkisiyle mali, sanatsal, yönetsel, izleyici profili vb. bir gerilemeye uğrayıp uğramadığını irdelemeye çalışacağız. Sorulacak sorular bu çerçevede hazırlanacaktır. Buradaki amaç, özelde bale sanatının Türk modernleşmesine olan etkisini irdelleyebilmek için Ek'te sunulacak soruların sorulması önemlidir. Mali, sanatsal, yönetsel, izleyici profili, kurumun özerkliği vb. yönde araştırılacak sorularla bale sanatının Türk modernleşmesine olan/olmayan etkisi daha anlamlı bir şekilde ortaya çıkarılabilecektir. Ayrıca, tarihsel olarak Osmanlı'nın ve T.C.'nin bu alanda yaptıklarının farkı daha ciddi gözlemlenebilmektedir.

Son bölüm olan Sonuç'ta da, bütün çalışma boyunca anlatılacak ve ileri sürecek savlar genel bir değerlendirmeye tabii tutulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MODERNLEŞME İDEOLOJİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1 Modernleşme İdeolojisini Doğuran Etmenler

Modernleşme kavramı uzun yıllar boyunca bilim çevrelerinde tartışma konusu olmuş, modernleşme ise ulusların kendi kaderlerini belirlemeleri için yön gösterici bir harita gibi kabul edilmiştir. Bunun en önemli nedeni, Batı'nın çok uzun yıllar boyunca biriktirdiği deneyimlerin, Batılı olmayan toplumlar için de geçerli olduğunun kabul edilmesidir. Böylece, Batı'nın izlediği yoldan gidilirse, Batılı olmayan toplumların da aynı gelişmişlik seviyesine ulaşılacağına inanılmıştır. Bu bağlamda, modernleşme ideolojisinin ne olduğunu, 'modern' kavramını anlamaya çalışarak başlamalıyız.

'Modern' kavramı çoğunlukla nesnelere girdiği yeni kılıkları anlatmakta kullanılmaktadır. Örneğin, bazı yaşam biçimlerini, bazı müzik türlerini 'modern' olarak adlandırmamız gibi. Buradan 'modern'in bugüne ait bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Elbette, bu durum yarın daha başka şeylerin modern olacağı anlamına da gelir. Sosyal bilimlerde modernleşme kavramı, Batılı toplumların tarihsel gelişme çizgisiyle bağıntılı olarak kullanılır (Loo, Reijen, 2006: 13, 14).

Modernleşmenin nasıl doğup geliştiğini, neden bu kadar tartışmalı bir konu haline geldiğini kavramak için öncelikle modernleşme ile ilgili bazı kavramlara açıklık getirmek gerekir. Kavramsal düzeydeki açıklamalardan sonra modernleşme ideolojisinin nasıl oluştuğu daha rahat kavranabilecektir.

Bir kere şu üç kavram modernleşme ideolojisinin doğurduğu ‘modernleşme kuramı’ denilen kuramı anlayabilmek için önemlidir ve her üç kavramın da birbirinden farklı durumları ifade ettiği hatırdan çıkarılmamalıdır:

Modernleşme: Geleneksel veya modern öncesi toplum tipinden modern toplum tipine doğru geçişi ifade eder. Bu bağlamda, modernleşme ekonomik anlamda kapitalizme ve endüstriyel gelişime, siyasal bakımdan ulusal devlete ve liberal demokrasiye, sosyo-kültürel açıdan bireyciliğe ve seküler bir dünya görüşüne toplumsal yapının giderek farklılaşmasına, kentleşmenin artmasına ve bilimsel düşünce tarzının gelişmesine doğru giden bir süreci ifade etmek üzere kullanılır. Moderniteye geçişi sağlayan ve moderniteyi karakterize eden toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve düşünsel süreci anlatır (Yüksel, 2002: 5, 18).

“Modernleşme, geçen yüzyıllarda kristalize olmuş, bugünkü yaşam tarzımızı şekillendirmiş ve bizi hala belirli bir yöne sevkeden, birbirleriyle iç içe geçmiş yapısal, kültürel, psişik ve fizik değişimlerin karmaşasını dile getirmektedir.” Bu süreçler ilk olarak Batı Avrupa’da ortaya çıkmış, daha sonra dünyanın

geri kalan kısmına yayılarak, geleneksel toplum düzenini ortadan kaldırmaya başlamıştır. Modernleşme, birbiriyle iç içe geçmiş dönüşüm süreçlerinin toplamıdır. Modernleşme, malların kütleli üretimine dayalı endüstrileşmeyi ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda, “kentleşme, büyü ve dinin gerilemesi, düşünce ve eylemlerin ileri derecede akılcılaşması, gittikçe ilerleyen demokratikleşme ve azalan toplumsal farklılıkları, aşırı bireycilik ve daha pek çok, başta ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimleri içermektedir.” (Loo, Reijen, 2006: 14, 15).

Modernite: Bu süreçle ortaya çıkan yeni toplumsal aşamayı işaret eder. Belli özellikler taşıyan ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel yapıyı nitelendirmek ve onu ‘geleneksel’ toplum tipinden ayırmak üzere kullanılan bir terimdir. Yani, tarihsel süreçte toplumsal yaşamın belli bir aşaması ‘modern öncesi’ veya ‘geleneksel’ olarak nitelendirilirken, bu aşamadan esaslı farklılıkları bulunan bir aşamayı anlatmak üzere kullanılır. Belli bir zaman dilimini veya dönemini temsil eder (Yüksel, 2002: 5, 18).

Modernizm: Modernite döneminde şekillenen düşünce ve bilgi sistemini, kültürel ve sanatsal oluşumu anlatmaktadır. Dayandığı temel kavram *rasyonalizmdir*. Bünyesinde üretimin, yönetimin, devletin ve hukukun akılcılaştırılması ilkesini taşır. Çünkü modern öncesi dönemde hükümdarın keyfi otoritesi ve mesleki örf veya adetlere dayanan üretim düzeni, modernizmin ‘akılcılaştırma’ ilkesiyle bağdaşmaz.

Modernist düşünce insanların aklın keşfettiği ve bizzat o aklın kendisinin de bağlı bulunduğu doğal yasalarca yönetilen bir dünyaya ait olduğunu belirtir. Akıldışı örgütlenmelere karşı çıkararak, doğal yasalara uygun şekilde işleyen bir toplumsal oluşum olarak değerlendirilir (Yüksel; 2002: 5, 18).

Elbette, modernleşme kuramlarının özünde bulunan kavramlar sadece bunlar değildirler. Kuramların içeriğinde, hatta modern devletin oluşumunda en az bunlar kadar önemli bir başka kavram daha vardır: ‘çağdaşlaşma’.

‘Çağdaşlaşma’ sözcüğü, köken olarak yakın bir tarih ürünü olmasına rağmen, bu sözcüğün kökeninde uzanan ‘çağdaş’ sözcüğü 16. yüzyılın Ortaçağ Latincesi’ne kadar uzanır. ‘Çağdaş’ sözcüğünün 16. ve 17. yüzyıllardaki kullanılış tarzı birbirinden farklıdır. 16. yüzyılda, “geçmiş yazar ve yazılarını birbirinden ayırt etmek için kullanılırken, 17. yüzyılda ‘modernity’ (çağdaşlık), ‘modernizers’ (çağdaşlaştırıcılar), ‘modernization’ (çağdaşlaşma) sözcükleri olarak teknik bir anlamda kullanıldı. ‘Çağdaş’ sözcüğü, ilk kullanıldığı zaman aşağılayıcı bir anlamda kullanılıyordu. Bunun sebebi ise, İngiliz yazarlarının Fransız devrimi önderlerini ‘çağdaşlaştırıcılar’ olarak kötüleyici anlamda kullanmalarıdır. Daha sonra, 18. yüzyılda sözcük daha nesnel biçimde, Hıristiyan kronoloji sistemine göre benimsenmiş dönemselleştirme bırakılıp, eskiçağ, ortaçağ, çağdaş dönemlere gönderme yapmak için kullanılmıştır.” (Black, 1989: 16, 17).

‘Modernleşme kuramları’nın doğuşunu kavrayabilmek için iki önemli kavramı da iyi anlamak gerekir. Çünkü bu iki kavram birbirine çok benzetilmekle birlikte, aslında keskin farklılıkları bulunan ve modernleşme kuramlarının gelişimini ve bazı ana referans noktalarını anlamak açısından önemlidirler. ‘Gelişme’ ve ‘ilerleme’ kavramları farkı modernleşme kuramlarının içerisinde önemli bir yer edinmekle kalmayıp, kuramların doğuşunu irdelemekte önemli bakış açıları sağlarlar. Bunun sebebi, bu iki kavramın modernleşme kuramlarının ilk hallerindeki özü yansıtmasıdır. Bu öz, modernleşme kuramlarının daha ileride daha detaylı olarak değineceğimiz şekliyle, modernleşmeye çalışan bir ülkenin düz, ilerlemeci bir çizgide yol izleyeceğine atıfta bulunmasından kaynaklanır.

Gelişme düşüncesi, II. Dünya Savaşı’ndan sonra ABD’de gündeme gelmiştir. 19. yüzyılın egemen anlayışı evrimci ve ilerlemeci yaklaşımları büyük ölçüde kabullenir. Gelişme düşüncesinin temellerinde, Aydınlanma döneminde hemen hemen çerçevesi çizilen ilerlemeci yaklaşımların bünyesinde bulunan tarihin doğrusallığı, toplumların iyiye hareket ettiklerine ilişkin kanaatler yatar. Gelişme paradigması, Batılı olmayan toplumların değişimine yön vermek için onların da ilerleme sürecine katılabileceği varsayımıyla bir kopuşa karşılık gelir. Buradaki amaç, Batılı olmayan toplumların dünya sistemine katılma koşullarını belirlemektir. Modernleşme kuramının üretimine katkı sağlayan ilk kuşak düşünürler, gelişme problemini iktisadi temelde algılamışlardır. 1950’den itibaren gözden geçirilerek buna bir de toplumsal ve kültürel boyutlar katılmıştır (Altun, 2005: 2, 3).

Bu bağlamda modernleşme dört temel unsuru bünyesinde barındırır: Endüstrileşme, sekülerleşme, kentleşme, demokratikleşme. *Endüstrileşme*, modernleşmenin ekonomik yönüdür. 18. yüzyılın ortaları *birinci aşamayı* oluşturur, buradaki gelişme tekstil, demir ve kömür işletmeciliğinde olmuştur. 19. yüzyılın ortaları *ikinci aşamadır*, demir yollarının hızla gelişmesi, çelik üretiminde seri üretime geçilmesi, yelkenli gemilerin yerine buhar gücüne dayanan gemilerin geçmesi, tarımda yeni teknolojilerin uygulanmasını içerir. *Üçüncü aşama*, otomobil, petrol, elektrik, telefon gibi yeni teknolojik imkânların gelişmesidir. *Sekülerleşme*, Rönesansa kadar götürülebilecek bu düşünce, dinsel önceliğin reddini, bilimin ve aklın yol göstericiliğine gidilmesidir. Artık toplumun temeli dinsel öğelere değil, bilimsel temellere dayalı olacaktır. “Laikleşmiş modern toplumun başlıca iki özelliği, çoğulculuk ve bireyciliktir.” Çoğulculuk, bir toplumdaki halk kesimlerinin uyum içerisinde aynı haklara sahip vatandaşlar olarak yaşamasına dayanır. Bireycilik ise, bireyin kendi yaşamından sorumlu olmasıdır. Bireycilik, insanı merkeze alır ve insan hak ve özgürlüklerini temel olarak kabul eder. *Kentleşme*, modern endüstriyel ekonomi için gerekli şartların kentte bulunmasıdır. Sadece nüfus birikimi olmakla kalmayıp, aynı zamanda ekonomik, sosyal ve siyasal yapısı etkilenen bireylerin tutum ve davranışlarında değişiklik yaratılmasıdır (Tazegül, 2005: 45).

‘Gelişme’ kavramına çok benzetilen ancak aralarında ciddi farklılıkların bulunan ‘ilerleme’ kavramı ilerleme düşüncesinden doğmuştur.

İlerleme düşüncesi 17. yüzyılda ortaya çıkar, 18. yüzyılda tam ifadesine kavuşur. Sistematik bir hale gelmesi 19. yüzyıl ile birlikte olur. 19. yüzyıldaki ilerleme kuramları kökenini Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni* çalışmasında temsil edilen *biyolojik evrim* ve *organizmacı evrim* anlayışına dayanır (Altun, 2005: 39).

İlerleme ve değişme aynı şey değildir. Evrim ve gelişme, ilerlemenin yerine kullanılsa da ilerleme ile aynı kavramlar değildirler. Robert Nispet, ilerleme fikrini 'İlerleme Fikrinin Tarihi' adlı eserinde şöyle açıklamaktadır: "Zamanın tek- yönlü (**unlinear**) bir akış olarak algılanması, insanın ve doğanın özünde yer aldığına inanılan bir eğilimin sonucu olarak, geçmişten bugüne düzenli gelişme aşamalarından geçileceğine ve her aşamanın kendisinden öncekilere nazaran daha üstün olduğuna olan inanç, bu sürecin zorunlu, bir doğa yasası kadar kesin olduğunun kabul edilmesi." Değişme, son derece basit bir tanımla "belli bir nesnenin zaman içinde farklılaşması ise, bu farklılaşma uzunca bir zaman boyutunda ard arda sıralanan aşamalar biçiminde görülebilir de, görülmeyebilir de." İlerleme kavramının tanımına ilişkin olarak şu örnek verilebilir: 'İktisadi gelişme' denildiğinde genelde iyi olarak kabul edilen sanayileşme eğer bir hedefse bu bir ilerleme olarak kabul edilir. Denilebilir ki, ilerleme kavramında amaç mevcuttur. Bu amaç, iyi, mükemmel bir durumu ifade etmek için kullanılır. Bu sebeple, ideolojik bir nitelik taşır ve değişme, gelişme ve evrim kavramlarından ayrılır. Burada, ilerleme fikri belli bir zaman ve mekân boyutunda mı ortaya çıkmıştır diye bir soru akla gelebilir? Bu sorunun yanıtı iki gruba ayrılır: 1) İlerleme fikri bütünüyle 17. yüzyıl sonrasına ait

bir düşünce olarak kabul edilir, 2) İlerleme fikri Eski Yunan ve Roma düşüncesinden beri vardır (Köker, 1992: 127, 128).

Tüm bu kavramsal tartışmalar aslında bir toplumun ‘geleneksel’ olarak adlandırılan toplum tipinden ‘modern’ olarak adlandırılan toplum tipine geçerken yaşayacağı tartışmalar olduğu iddialarından doğmuştur. Bu iddiaların tamamı Batı kökenli gerçek olaylar olarak karşımızda dururken, Doğu’da neler olup bitmektedir, sorusu aklımızı kurcalamaktadır.

Doğu dünyasının yarattığı en büyük düşünürlerden İbn-i Haldun’a ki kendisi Batı’nın düşünce sistematüğini ciddi şekilde etkileyen bir düşünürdür, görüşlerine aşağıda değinerek, Doğu’nun, bir yerden bir yere sürüklenme serüveni anlatılabilir. Doğu düşüncesinde üretilen bilgi sistematüğü, Batı’ya aktarılmaya başlandığı andan itibaren derinlemesine araştırılmış ve daha ileri götürülmüştür. Doğu’da bunun sağlanamamasının ve tarihin belirli bir döneminden itibaren duraklama yaşanarak daha sonra da gerileme olmasının bazı sebepleri vardır. Bunları Shayegan şöyle açıklamaktadır:

“Yeryüzünün eski uygarlıkları, özellikle Asyalı büyük kültürler 17. yüzyıl ve 18. yüzyıldan itibaren yaratmaz olurlar. Bu iki yüzyıl dünya tarihinde bir geçiş dönemi olmuştur. 17. yüzyıl yenilik olarak Dekartçı yöntemin hâkimiyeti altında olurken, 18. yüzyıl Aydınlanma ve eleştiri çağı olmuştur. Metafizik ikicilik

de özgür vicdanın özel alanı ile mutlakıyetçi iktidarın kamusal alanına siyasal olarak yansır. 18. yüzyılda iktidarı denetleme sırası özel alan gelecek, ahlaki siyasetle zıtlastıran diyalektik çelişkiler göz önüne serilecektir. Buradan da bunalım fikri çıkacak ve iktidarı ahlaksallaştırma bilinen devrimler ideolojisine varacaktır. Bütün bu hareketler, ilk başlardaki hamlelerinin rotasında ilerleyen Asyalı uygarlıkların gözünden kaçmıştır. Yaratıcı hamleleri soluksuz kalmaya başlamış ve tam da dünya tarihini yerinden oynatan bu büyük altüst oluşların şafağında durmuştur; üstelik Asyalı uygarlıklar, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar bu altüst oluşlara direnmişlerdir.” (Shayegan, 2007: 46).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi İbn-i Haldun’a¹ değinerek, düşüncesiyle kendisinden yüzyıllar sonra gelen ve toplumların geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecini anlatan bazı büyük düşünürleri nasıl etkilediğini açıklayacağız. Bu isimler, Ferdinand Tönnies, Emile Durkheim, Karl Marx ve Georg Simmel’dir.

İbni Haldun’a göre tarihi olayları anlamak için, toplumsal olaylara bakılmalı, kaynaklar burada aranmalıdır. Bir siyaset ve devlet felsefecisi olarak İbni Haldun’la, Makyavel, bir tarih filozofu olarak İbni Haldun’la Vico, Marx, Spengler, bir

¹ 1.3 Modern Topluma Giden Yolda Farklı Örnekler Bölümü’nde daha detaylı açıklanacaktır.

sosyolog olarak İbni Haldun’la Comte, Durkheim vb. arasında paralellilikler kurulmuştur ve İbni Haldun’un hepsinin öncüsü olduğu ifade edilmiştir (Arslan, 2002: 21, 23).

Şimdi yukarıda ismini andığımız büyük düşünürlerin, modern topluma geçiş süreci için yaptıkları açıklamalara değinmek istiyoruz.

Tönnies, ‘cemaat’ karakterine sahip bir toplumdaki ‘cemiyet’, karakterine sahip bir topluma nasıl geçildiğini tasvir eder. ‘Cemaat’ın ayırıcı özelliği, insanlar arasındaki ilişkilerin duygusallığa dayanmasıdır. Tüm ilişkiler kendiliğinden kurulur ve devam ettirilir. ‘Cemiyet’ karakterine sahip bir toplum ise ilişkilerini akılcı nedenlerle oluşturur. Her insani eylem bir amaca yönelik ve nesneldir. ‘Cemaat’te bir toprak sahibi olmak ve o toprağı işlemek topluma aidiyet duygusu için yeterli bir etmendir. Burada, gelenek merkezi bir rol oynar ve coğrafi hareketlilik sınırlıdır. Kişi genellikle doğduğu mekândan ve sınıftan ayrılmaz. ‘Cemiyet’te insan sınıf ve mekân olgularını doğumla değil, sonradan kazanır. Herşeyi geleneğin yerine gelecek belirler. Bu yüzden, hareketli ve dinamik bir toplumdur. Modernleşmenin, birbirine tamamen zıt iki ayrı toplum tipinden, birinden birine geçişi olarak tanımlanmasına en bilinen örnek, Emile Durkheim (1858- 1917)’in yaptığı ‘mekanik’ ve ‘organik dayanışma’ ayrımıdır. Modern öncesi toplumlarda, işbölümü hemen hemen yok denecek kadar azdır ve birey ile toplum arasında dolaysız bir ilişki bulunur. Burada insanlar, neredeyse aynı şeyleri yaparlar ve aynı düşünce ve gelenekleri paylaşırlar. İnsanlar arasındaki bağıllık çok dolaysızdır ki Durkheim buna ‘mekanik dayanışma’

der. Modernleşmekte olan toplumlarda işbölümü gittikçe çoğalır ve insanlar birbirine daha fazla bağımlı hale gelir. “Çünkü insanlar gittikçe artan bir oranda, birbirlerinin eylemlerinin sonuçlarına bağımlı hale gelmektedir.” Böylece de ‘organik dayanışma’ ortaya çıkar. Mekanik dayanışmada ‘*tür türü arar*’ ilkesi geçerlidir. Organik dayanışma, işlevsel insani farklılıklar temelinde kurulur. Georg Simmel (1858-1918), birey ve toplum arasındaki açmazı incelemiş bir başka düşünürdür. Simmel de, “yapısal farklılaşma sürecini (çeşitli iş ve etkinliklerin birbirinden bağımsızlaşması) merkezi bir çıkış noktası olarak almaktadır.” Toplumsal farklılaşma arttıkça geleneksel toplum yapıları ortadan kalkar veya zayıflar. Bu da bireyi, eski toplum yapılarından kurtararak, özgürlüğe kavuşturur. Burada bireycilleşmeden söz edilir. Modern birey, çok farklı grupların kesişme noktası haline gelir. Bu durum kendini giderek özerk bir varlık olarak görmesine yol açar. Bu durumda, çevresindeki toplumsal yapılarla hakiki bağlar kuramayacaktır. Bireyin çevresiyle hakiki bağlar kuramaması, toplumda bürokratik örgüt sayısı arttıkça daha da fazlalaşacaktır. “Her ne kadar bürokratik örgütler, geleneksel toplum biçimlerinin mümkün kıldığı ölçüden daha fazla şekilde insanı birbiriyle ilişki kurmaya zorlasa da, özgün ilişkilerin yoğunluğu kaybolmuştur. Bireyin bu tür örgütlerle kurduğu ilişkiler salt araçsal ve biçimseldir.” (Loo, Reijen, 2006: 17, 19).

Bu büyük düşünürlerin hemen hepsi, modernleşmenin bir parçası olarak gördükleri ‘bürokrasi’ üzerine de yorum yapmışlardır.

Marx'ın doktrinindeki asıl önemli nokta, 'sınıf' kavramıdır. Her topluluk, üretim araçlarını, siyasi hâkimiyeti elinde bulunduran bir sınıfa sahiptir. Kapitalist cemiyette iki esas sınıf kutuplaşırsa, proleterya ve burjuvazi arasında bir mücadele olacak ve bu iki gruptan birini tercih edilecektir. Marksist düşünce, bütün toplumların sosyal sınıflara ayrıldığını savunur. Çünkü bir toplumdaki üst-yapı daima üretim araçlarına sahiptir. Bu sınıfın toplumda daima istismar ettiği bir kesim vardır (Aron, 1992: 68, 70).

Aslında 'sınıf' kavramı belki sınıf adı altında değil ama bir şekilde hep var olmuştur. Varlığının anlaşıldığının kanıtını yine İbn-i Haldun'da bulabiliriz. İbni Haldun'a "göre bu siyaset felsefesinin en önemli sonuçlarından veya tezlerinden biri, felsefe ve Şeriat'ın birbirlerine göre olan durumlarını belirlemek için bu filozofların dayanmış oldukları 'halk-elit' (amma-hassa) ayrımıdır." (Arslan, 2002: 29). Görüldüğü gibi 'halk-seçkin' ayrımı sınıflı toplumun doğuşundan da önce görülmektedir ve Marx'ın da İbn-i Haldun'un görüşlerinden etkilendiği açıktır.

"Marx'ın kuramı kısaca şu önermelerle ifade edilebilir:

1) En ilkel dışı her toplumda iki insan kategorisi ayırtedilebilir:

a) Bir egemen sınıf ve b) Bir ya da daha çok sayıda bağımlı sınıf

2) Egemen sınıfın başat konumu, onun başlıca ekonomik üretim araçlarına sahip olmasıyla açıklanmaktadır ama onun siyasal egemenliği, askeri güç ve fikir üretimi üzerinde gerçekleştirdiği etkiyle pekiştirilmektedir.

3) Egemen sınıfla bağımlı sınıf ya da sınıflar arasında sürekli çatışma vardır; bu çatışmanın mahiyeti ve yönünün öncelikle üretici güçlerin gelişmesi, yani teknolojik değişimler etkilidir.

4) Sınıf çatışmasının çizgileri en keskin biçimiyle modern kapitalist toplumlarda çizilmiştir; çünkü ekonomik çıkar farklılaşması, feodal toplumdakiler gibi kişisel bağlar tarafından çarpıklaştırılmamış olarak en açık biçimde bu toplumlarda ortaya çıkar, keza kapitalizmin gelişimi servetin toplumun bir ucunda, yoksulluğun da öbür ucunda daha önce hiç görülmemiş bir biçimde yoğunlaşması ve toplumun ara ve geniş katmanlarını yavaş yavaş ortadan kaldırmasıyla sınıfların başka herhangi bir toplum tipinde var olandan daha köklü bir kutuplaşmalarını da beraberinde getirir.

5) Kapitalist toplumdaki sınıf savaşımı çalışan sınıfın zaferiyle sona erecektir ve bu zaferi sınıfsız bir toplumun kuruluşu izleyecektir. Sınıfsız bir toplumun ortaya çıkışını ümit etmek için birçok nedenler ileri sürülmektedir. Önce, modern kapitalizm gelecekte yeni toplumsal bölünmeleri üretmesi olanaksız olan türdeş bir işçi sınıfı yaratma eğilimindedir. İkinci olarak, bizzat işçilerin devrimci savaşımı işbirliğini ve bir kardeşlik duygusunu doğurmaktadır ve bu duygu, devrim hareketinin ürettiği ve Marx'ın kendi düşüncesine de sinmiş ahlaki ve toplumsal öğretilerle güçlenmektedir. Üçüncü olarak, kapitalizm sınıfsız bir toplumun maddi ve kültürel şartlarını yaratır-maddi şartları, tüm insanların gereksinimlerinin karşılanmasını mümkün kılan ve fiziksel yaşamı sürdürme savaşımından sınırları kaldıran engin üretkenliğiyle, kültürel şartları da, 'kırsal yaşamın bölünüşünü' alt

etmesiyle okur yazarlığı teşvik etmesiyle, bilimsel bilgiyi yaymasıyla “ve halk yığınlarını siyasal yaşama katmasıyla yaratır”. (Bottomore, 1990: 25, 27).

Toplumların ‘geleneksel’ ve ‘modern’ olarak iki tipe ayrılmasına öncülük eden ve önceleri topluma iyi ve güzel bir yön vermek amacıyla geliştirilen ‘ilerleme’ sonradan kapsamının dışına çıkmıştır. Çünkü Avrupa’daki Aydınlanma, başlangıçta, ilerleme hareketi vasıtasıyla herhangi bir coğrafyaya kültüre, topluma ait bir şey değildi. Tüm insanlık için evrensel olarak düşünülmüştü. Ancak, 19. yüzyılın sonunda bu iddia geçerliliğini yitirdi ve ilerleme kavramı Avrupa’da bazı siyasal ve düşünsel liderlerin elinde birleştirme sıfatının karşısına dönüştü. İlerleme artık toplumu ileri ve geri tabakalar olarak ayırma ve geri olarak nitelenen toplumsal kesimi bir suçlama aracı olarak kullanılıyordu (Kasaba, 1998: 22, 23).

Türkiye’nin modernleşme hareketi için, bir başka deyişle Türk modernleşme hareketi için de, belirli iktisadi ilişkiler sisteminin üzerine inşa edilen bir siyasal yapı olduğunu varsaymak koşuluyla, bu temeli ‘toplumsal iktidar’ ve ‘iktidar’ kavramlarının arasındaki farkta aramalıyız.

Hem ‘toplumsal iktidar’ hem de ‘iktidar’ kavramları oldukça karmaşık ve tartışmalı kavramlardır. ‘Toplumsal iktidar’ kavramını şöyle tanımlayabiliriz: Her toplumda, bazı insanlar diğer insanlara göre daha tutarlı bir çizgide ilerlerler ve diğer insanların hedefleri kendileriyle uyuşmayacak olursa, bunları göz ardı etmeyi

başarabilirler. Hatta diğer insanların enerjilerini de, kendi amaçları doğrultusunda kullanabilirler. İşte, bu duruma ‘toplumsal iktidar’ denir (Poggi, 2007: 3, 4).

Peki, bu ‘toplumsal iktidar’ nasıl oluşmaktadır? Hangi sebepler ‘toplumsal iktidar’ı doğurmaktadır?

Toplumsal iktidar, bazı insanların diğerlerini yönlendirebileceği kaynakları onlara sunar. Bu kaynaklar temelde üç tanedir. İktidar biçimleri, etken özgenin, edilgen öznenin davranış biçimlerini sınırlandırması biçiminde ortaya çıkabilir. Bu durumda, üç ana referans noktası belirleyebiliriz:

- 1) Ekonomik İktidar: Ender bulunan bazı mallara sahip olma avantajından yararlanarak, bu mallara sahip olmayan diğer insanlara belli davranış kalıplarını öğreterek, onları o şekilde davranmaya yöneltmek.
- 2) İdeolojik İktidar: Belli bir yapıdaki düşüncelerin belli bir otoriteye sahip kişi/ kişilerce formüle edilmesidir.
- 3) Siyasal İktidar: Fiziksel şiddet (her türlü silah ve iktidar) uygulama araçlarına sahip olmayı barındırır. Diğer bir deyişle, buna zor kullanıcı iktidar denir (Poggi, 2007: 4, 5).

Burada, çok kısa bir deyişle, T.C. kurulurken toplumsal iktidarın 2. İktidar modeli olan ideolojik iktidara daha fazla denk düştüğü söylenebilir. Kısa bir şekilde özetlemek gerekirse, büyük bir kurtuluş mücadelesinden çıkarak harap bir ülkeyi

yeniden yapılandırmak isteyen askeri bir ‘seçkin’ tabaka, Osmanlı’dan miras getirdikleri ‘ne olmaz?’lardan referans alarak yeni bir ülkede ‘ne olabilir?’ sorusunun cevabını Batı’da bulmuşlardır. Çünkü tarihten getirdikleri deneyim, mevcut koşullarla ya da durumu kurtarmak için yapılan bazı iyi niyetli çabalarla yeni bir ülkenin yaratılamayacağını ortaya koymuştur.

Dolayısıyla, yeni ülke yaratılırken kendilerini esir almaya çalışan güçlü devletlerin modelinin uygulanmasına karar verilmiştir. Bu model, Batılılaşmadır (modernleşme). Belirli bir otoriteye sahip kişilerce belli bir düşünce sistemi yoluyla ülkenin yeniden inşa edilmesi sebebiyle toplumsal iktidarın yukarıda söylediğimiz görüşteki 2. modele uygun olduğunu düşünüyoruz.

Bu kısımda anlattıklarımızı kısaca özetlemek istersek: modernleşme kuramları, az gelişmiş ülkelere ‘madde madde şunlar yapılmalıdır’ şeklinde bir formül sunmaktadır. Bununla birlikte, ‘Batı Avrupa’ diyebileceğimiz modernleşme deneyimlerinin birebir aynısının uygulanması önerilmektedir. Bu nedir? Modernleşmeyi yaşamış ülkelerin, içlerine sinmiş yapısal, kültürel, psikik ve fiziksel değişimlerin bileşiminin formül olarak sunulmasıdır. Bu değişimler birbiriyle iç içe geçmiş süreçler olarak, eğer endüstriyel gelişme sağlanırsa ekonomide, ulusal-devlet ve demokrasiye geçilirse siyasal alanda, seküler dünya görüşünün ağır basması ve bireycilik artarsa sosyo-kültürel açıdan gelişmişliğe doğru, az gelişmiş bir ülkenin de ‘gelişmiş’ bir ülke kategorisine geçeceğini iddia eder. Modernleşme kuramlarının, az gelişmiş ülkelere getirdiği önerilerin tarihsel bir geçmişi bulunmaktadır.

Bu tarihsel geçmiş Aydınlanma Dönemi'nin sunduğun önermelerden hareketle ve 19. yüzyılda hâkim olmuş evrimci ve ilerlemeci geçmişe dayanır. Batı Avrupa'nın kendi içsel dinamikleriyle yarattığı zihniyet en genel deyimle, geleneksel bir toplum anlayışının barındırdığı dinamiklerin tüm baskı, zulüm, savaş vb. tahakkümlere rağmen değiştirilmesinin serüvenidir. Ancak, farklı yerlerde, farklı zaman diliminde ve farklı içsel güçlere sahip toplumlara hemen hemen aynı kültüre sahip ve bu yüzden 'Batı Avrupa' olarak adlandırılan zihniyetin kazanımlarının aynı şekilde yapılmasının tavsiye edilmesi modernleşme kuramlarının eksik ve eleştirilen yönüdür. İlerleyen bölümde bu eleştirilere neyin, kimlerin kaynaklık ettiğini irdelemeye çalışacağız.

1.2 Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler

“[...] modernlik hiçbir zaman, olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmamış; hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Bundan dolayı ilişkilerin başından beri modernliğe karşı her yargı ahlaksal değerlendirmeye bürünmüştür. [...] Batı, hiçbir zaman geçmişiyile bir kopma gerçekleştirmiş, kendine özgü yasaları ve kendine özgü hâkimiyet mantığı olan yeni bir *paradigma* olarak ele alınmamış, maddi gücünün yardımıyla

bizi ele geçiren, en derin dayanaklarımızı sarsıp göreneklerimizi saptıran, faziletlerimizi bozarak bizi uzun vadede siyasal ve kültürel köleliğe düşürmekte olan gizli güçlerin bir fesadı olarak görülmüştür.” (Shayegan, 2007: 11, 12).

Doğu'nun modernleşme kuramlarını uyguladığında kendisine uyum gösteremediğini açıklayan bu sözlere karşın bu kuramların mantığında bir yanlışlık olup olamayacağına dair öne sürülen sav gözden geçirilmelidir.

Modernleşme Kuramlarının dayatmacılığı belirli bir düz çizgisel model sunmalarının yanı sıra düşünsel anlamda da bir çizgisellik içermesinden kaynaklanır. Yaşanılan algılarla, sunulan algıların farklılığı birbirine zıt karakterler taşıdığına çatışma doğmaktadır. Modernleşme kuramlarındaki çatışmanın özü de buradadır. Modernleşmeyi bizzat yaşamış toplumlar, tarihsel süreçte birçok savaşın sonucunda sahip oldukları algıları değiştirmişlerdir. Algı yaşanan gerçekliği değiştirdikçe bilinçte bununla doğru orantılı olarak şekil değiştirmiştir.²

Algıdaki değişiklik doğru orantılı bir şekilde düşünceyi biçimlendirmektedir. Bu biçimlenme, kendini ideolojilerde ortaya çıkartmaktadır. 1920'lerden başlayarak az gelişmiş toplumlara kendileri gibi nasıl olabilecekleri konusunda dayattıkları düz,

² 2. Bölümde T.C. modernleşme atımlarına başladığında öne sürülen iki farklı temel görüşü detaylı olarak sunacağız. Ancak burada yukarıda değindiğimiz görüşümüze paralel olarak bir başka düşünceye değinmek isteriz. T.C. modernleştirilmeye çalışılırken bunun nasıl olacağı konusunda öne sürülen iki temel görüşten Bütüncü modernleşme yanlıları ve Kısmi modernleşme yanlılarının dile getirdikleri görüşlerin temelindeki uyumsuzluğun yukarıda bahsettiğimiz 'algıda seçicilik' olarak kavramlaştırılabilecek olan durumdur. Neticede T.C. modernleşme atılımında geç kalmış ve bunu sonradan başarmaya niyetlenen bir ülke durumunda olduğu için olayların kavranışları farklı olmuştur. Algıdaki gerçeklik ile yaşanan gerçeklik arasındaki uyumsuzluk çatışmanın özüdür.

ilerlemeci ideolojinin mantığı üzerinden 30-40 sene süre geçer geçmez eleştiriye maruz kalması algıyla değişen ideolojinin sonucudur. O halde, bu noktada sorulması gereken ilk soru ‘ideoloji nedir?’ olmalıdır. Bu soru cevaplandığında, modernleşme kuramlarının hangi düşüncelerle eleştirildiği bulunabilir.

İdeoloji genelde hep olumsuz bir anlamda kullanılmıştır. Çünkü hiç kimse kendi düşüncesinin ‘ideolojik’ olduğunu kabul etmek istemez. İdeoloji tarihi, ideolojiye sabit bir bakış açısının bulunma tarihidir (McLellan, 2005: 1). Bu sebeple, modernleşme kuramlarına yöneltilen eleştiriler de ideolojiktir ve farklı ideolojilerin farklı bakış açısını sunar.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra komünizmin gelişimi ve iki dünya blokunun dışında kalmayı tercih eden ülkelerin batı modernleşmesi dışında da modernleştirici yollar aramaları gibi iki önemli sebeple, Batı’nın ‘en ileri olduğu’, ‘lider olduğu’ gibi tanımlamalar ciddi şekilde eleştirilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, modernleşme kuramları iki açıdan eleştirilmiştir: içerden ve dışarıdan.

Modernleşme Kuramını içerden ve dışarıdan eleştiren görüşlerin bazı ortak noktaları vardır. Ortak olan nokta, “birbirini bütünleyen ve geleneksel (kapitalizm-öncesi) ve modern (kapitalist) kategorileri (üretim tarzları) arasındaki ilişkinin yeniden biçimlendirilmesine ilişkindir.” Ayrıca, ‘geçiş’ toplumlarında eski ve yeni arasında karma bir düzen kurulabilir, birer ideoloji olarak geleneksellik ve modernlik birbirini dışlamayabilir. “ ‘Geleneksel toplum’ durağan değildir, değişimin

ürünüdür. Geleneksel kültür tutarlı bir norm ve değerler bütünü olmayıp, ‘büyük’ ve ‘küçük’ geleneklerinin yanısıra, bu geleneklerin kendi içlerinde de çeşitlilik içerir. Eski ve yeni yan yana varolabileceği gibi, bu ilişki çoğu kez karma biçimle de sonuçlanabilir. Geleneksel ve modern biçimler daima çatışma içinde değildirler; bu soyutlamaya karşı ampirik bulgular, modernist biçimlerin ‘kabulünü’, ‘yadsınmasını’ veya ‘birleşmesini’ etkileyen özgül geleneklerin içeriğindeki çeşitliliği ortaya çıkarmıştır. Geleneksellik ve modernlik birbirlerini karşılıklı olarak dışlayan sistemler değildir; verili bir kurum ya da kültürel sistem çeşitli yön ve boyutlara sahiptir, her boyut yeni etkilere karşı aynı biçimde yanıt vermez. Modernleşme süreçlerinin gelenekleri zayıflatması zorunlu değildir; yeni değer ve kurumlar, büyük bir sıklıkla, eskilerle iç içe geçer, kaynaşır.” (Özbek, 1991: 35-38). Buna en güzel örnek olarak Türkiye’deki sanat kurumları verilebilir. 3. Bölümde çok daha detaylı göreceğimiz tarihsel perspektife dair bir durumu yukarıdaki düşünceyle bağdaştırabiliriz. Şöyle ki, Türkiye’de Cumhuriyet döneminde kurulan sanat kurumlarının büyük kısmı Osmanlı’dan miras alınmıştır. Örneğin, Müzikay-ı Hümayun Osmanlıda kurulan bir müzik topluluğu iken Cumhuriyet döneminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na (CSO) temel teşkil etmiştir.

Bir de modernliğin kaynağının tam olarak nereye oturduğunu keşfetmemiz, hem modernlik ile din arasındaki bağıntıyı ortaya çıkarır hem de bir sonraki adım olan modernliği eleştiren kuramların da temelini doğuşunu gösterecektir.

“[...] Çünkü modernlik Hıristiyanlığın eleştirisinden doğmuştur; bunu ne İslam ne de yeryüzündeki diğer büyük dinler yaşamıştır. Sahneyi dini mücadeleler işgal ettiği sürece hümanist eleştirmenler siyasetçilerle ortak bir cephe oluşturmuşlardır; çünkü ortak rakip din ve dine vücut veren kilise yöneticileridir. [...] İncil’i eleştirmesi hem de ‘siyasetçi’ olarak göze çarpması, örneğin Bodin ve Hobbes, dikkat çekicidir. Kampların ayrılabilmesi için 18. yüzyılda dinsel mücadelelerin son bulması gerekiyordu; o zaman rasyonel eleştiri Devlet’e de sirayet etti.”
(Shayegan, 2007: 91).

Modernleşme kuramlarının düz, ilerlemeci bir yol önerdiğini söylemiştik.³ Bu kuramların böyle bir seçenek sunmalarının sebebi, bünyesinde barındırdığı dört unsurdan kaynaklanır. Endüstrileşme, sekülerleşme, kentleşme, demokratikleşme.⁴ Yüzyılların getirdiği savaşlar, yıkım neticesinde Avrupa, gezgin tacirlerin başlattığı ticaret hayatı birçok sıkıntının ardından endüstrileşmeyi sağlamış, dinin egemen olduğu bir yaşantı sistemi buna karşı çıkan insanların savaşıyla din kamusal alana müdahale etmekten men edilerek özel alanla sınırlandırılmış, 18. yüzyıldan itibaren

³ Aşağıda göstermeye başlayacağımız alıntıdan itibaren bir noktayı aydınlatmak istiyoruz. Çalışmamızda Enstitü’nün tez yazım kuralları yönergesinde göndermede bulunma kuralları şekillerinden ‘Geleneksel Anglo-Sakson Sistemine Göre Göndermede Bulunma’ yöntemini tercih ettik. İlerleyen sayfalarda dipnotlarda göstereceğimiz alıntılarda şunu kastediyoruz: Yazar adı, Kaynakçada gösterilen eser adı ve göstereceğimiz sayfa numarası bu yazarın alıntı olarak aldığımız görüşü hangi sayfada tezin içinde belirtildiyse o sayfayı belli etmek amaçlıdır. Örneğin, Tazegül, **a.g.e.**, (Kaynakçada eserin açık adı), s. 11 (Bu yazarın düşüncesi ile hangi düşüncemizi bağdaştırırsak bunu tezin içinde yazarın görüşünü yazdığımız sayfa numarası) şeklinde.

⁴ Tazegül, **a.g.e.**, s.11

bunlardan elde edilmiş kazanımların en rahat elde edilebilir mekânları olan kentler kurulmaya başlanmış ve 19. yüzyıldan itibaren bunların tamamına sahip olmanın göstergesi olan demokratikleşme doğmuştur.

İşte modernleşmenin bu dört unsurunun tüm toplumlar için başarılabilir olabileceğine dair ön koşul modernleşme kuramlarının başlıca eleştiri noktasını oluşturur. Çünkü Batı bu dört unsuru ve bu unsurların getirdiği kazanımları gökten kendisine sunulmuş şekilde elde etmemiştir. Tarihin ve kendine has dinamiklerin getirdikleri çok büyük sıkıntıların bedelini ödeyerek içselleştirilmiştir. Üstelik Batı Avrupa'nın her ülkesinde bu süreç aynı zaman diliminde ve aynı ölçütlerle sağlanmamıştır. Bu sebeple, kendinden çok farklı din, dil, ırk ve kültür yapısına sahip ülkelere modernleşmeyi bu şekilde dayatmak bile eleştirilmenin ilk safhasıdır.

Çünkü “değişim yapılanmıştır ve yapılar değişir.” (Burke, 2000: 2).

Peki bu ‘değişen algı nedir?’ Batı’da ne olmuştur ki doğuda bunun kavranması bu kadar zor olmaktadır.

“Beni dört bir yandan çevreleyen sanayi üretimi karşısında geç kalmış tasavvurlarımın içeriğinde, dolduramadığım bir boşluk açılmaktadır. Bu büyük boşluk yalnızca yaşam tarzındaki bir değişim değildir, algılama tarzının da sapmasıdır. Düşüncem,

tarihteki büyük sarsıntıların uzağında kalmıştır. Batı’da teknik-bilimsel altüst oluşların neden olduğu devrimler, bilinci her seferinde yeni bir bakışın gereklerine uyduran bir paradigma değişikliğine yol açmışken, benim durumumda böyle olmamıştır. Bilincim hala büyülü dünyanın zamanında yaşamaktadır. Sürekli bir bombardıman sonucunda yeni şeylerdeki engellenemez çekiciliğin etkisinde olduğum doğrudur, ama bunların şeceresi ve arkeolojisi benim için bilinmez olarak kalmaktadır. [...] Zamanın değiştiğini, dünyanın dönüşüme uğradığını, tarihin durmadan yeni üretim biçimlerini, yeni toplumsal ilişkileri biçimlendirdiğini bilirim, ama bu tarihin içeriği benim yokluğumda oluşmuştur: Yaradılışında yer almadığım gibi bu tarihin sonuçlarından da sorumlu değilim. Bütün bildiğim, bu yeni dünyanın amansız bir mantığının olduğu, bana hazır bir yapıyı dayattığı ve benim bunun seyrini de değiştirmeyi de, tam şu anda bulunduğumuz yere varmak için onun aldığı yolu geri gidebilmeyi de beceremediğimdir.” (Shayegan, 2007: 14).

Özetle denilebilir ki, tarihsel süreçte Batı’nın üretim ilişkilerinde yaşadığı değişim sanayi devrimine doğru evrilirken, üretim ilişkilerinin getirdiği değişimler bilimsel alanda devrimleri doğurmuştur. Bilimsel devrim, toplumsal, sanatsal vb. her alanda paradigma değişmesine yol açmıştır. Fakat doğu toplumlarında yaşanan

üretim ilişkilerindeki değişiklik bu şekilde olmadığı için, yaşanan gerçeklik Batı'ninkinden farklı olmuştur. Dolayısıyla ne dayatılan 'yapay' bir gerçeklik asıl gerçekliği yansıtır ne de asıl gerçeklik olarak dayatılana geri dönme adımları atmak o gerçekliğe ulaşmayı sağlar.

O halde, yaşanan gerçekliğe uymayan dayatılan gerçekli midir yoksa dayatılan gerçeklik, hakikat olup yaşanan gerçekliğin mi değişmesi gerekir? “Altyapılardaki biçim değişiklikleriyle kafalar değiştirilemez, bizzat kafaların altüst edilmesi gerekir.” (Shayegan, 2007: 18). Daha açık bir ifadeyle, mevcut üretim ilişkileri ve bu üretim ilişkilerinin doğurduğu toplumsal yapı ancak bu iki olgunun değişmesiyle toplumsal yapıyı değiştirir. Ama toplumsal yapının değişmesi, insanların kafa yapılarını, kısacası algılarını değiştirmez. Algının değişmesi başka koşulları gerektirir. Bu da bizzat insan zihninin ezberini bozarak olur. Önemli olan bu ezberin nasıl bozulacağıdır?⁵

Bu bağlamda, ezberin nasıl bozulacağına dair çeşitli formüller türetilmeye çalışılmıştır. Bu türetilen her formül birer 'ideoloji' olarak adlandırılabilir. Ancak adına her ne denirse denilsin, ideolojinin geçmişi 200 yılı aşmaz. Ünlü düşünür

⁵ Günümüzde çok sık dile getirilen 'Cumhuriyet'in baskıcı, tek tip insan yaratmaya yönelik bir proje olduğu vb.' (2. Cumhuriyetçi olarak adlandırılan bir kesim) akıl dışı söylemlerin tamamen dışında ve hatta karşısında durarak, büyük bir Kurtuluş Savaşı vererek yeniden doğan bir ulusun ezber bildiklerinin yıkılabileceğini söylüyoruz. Konumuzu oluşturan sanat alanında günümüzde 'kısmen' de olsa bir başarı sağlanmışsa, bize göre bu, o yıllarda başarılmış olan algı değişikliğine bağlıdır. Gerçekliği, 'Ortaçağ'ı aşmamış bir topluma yaşadığımız gerçekliğin dışında yaşanan dünyada bunlar da vardır ve siz bunları dinleyerek, izleyerek kendinizi geliştirebilir ve yaşadığımız gerçekliği değiştirebilirsiniz denilmiştir. Bunu özellikle 3. Bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alacağız.

Jürgen Habermas'a göre, "burjuvazisiz ideolojiden bahsedilemez." (McLellan, 2005: 2, 3).

İdeolojinin burjuvazisiz var olamayacağını ileri sürmek son derece doğrudur. Çünkü modernleşmeyi sağlayan ülkelerin tarihlerine bakıldığında, burjuvazisi kuvvetli olan ülkelerin modernleşmeyi tam anlamıyla başarmış, Batı Avrupa ülkeleri olduğu görülür. Denilebilir ki, burjuvazi sınıfı 'modernleşme'nin katalizörüdür. Çünkü netice itibarıyla burjuvazi sınıfı sermaye gücünü elinde bulunduran sınıftır. Modernleşmenin en temel özüne dikkat edilirse sermayenin sağladığı güçle gelişen maddi ve manevi dünya görülebilir. Güç, maddi dünyanın gelişimini ta sanayi devrimine sürükleyecek, oradan da kentleşme, bireycilleşme vb. kavramları dünyaya getirecektir. Güç, manevi dünyanın yani dinin tüm toplumsal sınıflar ve toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisini zayıflatarak etkisizleştirecek, böylece din toplum hayatında, örneğin konumuzu teşkil eden Batı tipi sanat dallarında, söz alma hakkını kaybedecek ve sadece bireylerin vicdanında yer alan bir olgu halini alacaktır.

Tüm bu söylediklerimizin gelişiminde burjuvazi başrol oyuncusudur. Çünkü maddi gücünden hareketle toplumsal sınıfları kendi hedefi doğrultusunda yönlendirerek, kendi çıkarları yönünde kararlar almasını sağlamıştır. Bu sebeple, burjuvazi kendini destekleyecek, kendine güç katacak ideolojilerin doğuşuna araç olduğu halde, toplumsal sınıfların giderek daha fazla ezildiklerinin ve sömürüldüklerinin anlaşılmasını sağlayacak eleştirel ideolojilerin de hayata gelmesine sebep olmuştur.

İdeoloji kelimesi Fransız kökenli bir kelime olup, Fransız Aydınlanması'ndan çok önceye "Ortaçağ dünyasının yıkılmasıyla Batı Avrupalı entelektüellerin karşısına dikilen, anlam ve yön konularını ele alan genel felsefi sorulara dek uzanır." İdeoloji kelimesini kullanan ilk düşünürler arasında Thomas Hobbes ve Francis Bacon yer alır. Bacon, o güne kadar insan düşüncesinin irrasyonel kavrayışların, idollerin etkisi altında kaldığına inanır (McLellan, 2005: 4).

İdeoloji tek bir tanımı, hatta üzerinde oydaşmaya (consensus) varılan bir tanımlaması bulunmayan bir kavramdır. Üzerinde oydaşmaya varılmamış bir kavram olmakla birlikte, ideolojinin asıl meselesi olan insan düşüncesinden kaynaklanan irrasyonel kavrayışların oluşturduğu idollerdir. Yani, içinde bulunulan yer, zaman, mekâna göre insanlar belirli bir algıya sahiptirler. Bu algının bireyler tarafından hangi şartlar altında rasyonel olmayan şekillerde anlaşıldığının algılanmaya çalışılması ideolojinin temel konusudur. Bu temel konuda ideolojiye kaynaklık eden iki temel faktör vardır. Toplumun bir kesim tarafından yönetilmesi ve yönetilenlerin çoğunlukta olması şeklinde ikiye ayrılmasıdır. Bu noktada, modernleşme kuramlarının da bir ideolojiye dayandığı hatırlanırsa, bu kuramlar toplumun en genel tanımıyla 'alt sınıf-üst sınıf' diye ayrılmasını ve neden böyle olduğunu araştıran eleştirel ideolojilerin 'eleştirilerine' maruz kalmıştır. Eleştirel ideoloji kendi içinde birçok ayrıma tâbi tutulabilir. Ancak burada biz konumuzu da direkt olarak ilgilendirdiğini düşündüğümüz aşağıda açıklamaya çalışacağımız kuramlara değineceğiz.

“Hepsinde değilse bile, toplumların çoğunda servet ve statü ve güç (erk) gibi üstünlükler eşitsiz dağılmıştır. Bu dağılımı belirleyen ilkeleri ve bu eşitsizliklerin yol açtığı toplumsal ilişkileri, bir model olmadan tanımlamak güçtür. Etmen (aktör)lerin kendilerine sık sık uzamsal eğretilmelere başvurur, toplumsal ‘basamaklar’dan ya da ‘piramit’ten ya da ‘yukarı’ ve ‘aşağı’ sınıflardan yahut belirli birey veya grupların başkalarına ‘aşağıdan yukarıya’ (özenmeyle) ya da ‘yukarıdan aşağıya’ (küçümsemeyle) baktıklarından söz ederler. Toplumsal kuramcılar da aynı şeyi yaparlar. ‘Toplumsal tabakalaşma’ ve ‘toplumsal yapı (temel, üstyapı)’, jeoloji ve mimarlıktan ödünç alınmış eğretilmelerdir.” (Burke, 2000: 57).

Burada modernleşme kuramının en basit anlatımıyla, Batı’nın bugünkü anlamıyla ‘modern Batı’ olması yolunda attığı adımların çok temel bir ifade ile ‘sınıfsal tabakalaşması’nın getirdiği iç çatışmaların bir noktada patlamasından doğduğunu söyleyebiliriz. Buna ek olarak, bu toplumsal kargaşalar ulus-devletleri doğurmuştur. Ulus-devletlerin varlığının hem en büyük sebebi hem de devamlılığı kapitalist mantıkta yatmaktadır. Bu mantığın ‘gelişmiş’ Batı ülkeleri için bile tamamen doğru bir şekilde işlemeyeceğinin görülmeye başlanması modernleşme kuramına getirilen eleştirilerin çıkış noktasını doğurmuştur.

Bu eleştirilerin önemli bir bölümü Frankfurt Okulu tarafından dile getirilmiştir. Frankfurt Okulu, ‘eleştirel’ mantıklarından hareketle ‘modernleşme’ kuramlarını incelemiştir.

“Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde Aydınlanma projesinin çıkmaza girdiğini savunurlar. Aydınlanmanın, insan özgürlüğünü getireceği ve eleştirel düşünceyi destekleyeceği öngörülüyordu. Fakat rasyonalite, akıl ve bilimsel bilgi, kendileriyle birlikte toplumsal yaşamın araçsal denetimini getirmiştir. Aydınlanma, akıllı ve dikkatli bir toplum yerine, dar, pragmatik bir rasyonalite biçimi ile belirlenen bir dünyaya yol açmıştır. Bürokratik, teknolojik ve ideolojik güçler insan özgürlüğünü kısıtlamış ve pasif tek tip tüketicilerden oluşan bir kitle toplumu (mass society) yaratmıştır. Buna karşılık, toplumsal elitler, bu değişimler sayesinde kendi güçlerini sağlamlaştırmıştır.” (Smith, 2001: 70).

Adorno ve Horkheimer’in özellikle vurguladığı şeyin, pozitivist yaklaşımı eleştirmek olduğunu düşünüyoruz. Çünkü pozitivist yaklaşım, tek tip ve belirli bir bakış açısının sunulmasından hareketle kendini ifade etmekteydi. Bu da, eleştirel, mantıktan yoksunluğu beraberinde getiriyordu. Rasyonalitenin, akli ve bilimsel bilgiyi tekeline alarak aklın araçsallığını arka plana attığı ve toplumu pragmatik olarak biçimsel bir şekilde yarattığı söylenebilir. Biçimsel dünya biçimsel bireyler doğururken, ‘seçkin’ler güçlerini pekiştirmişlerdir. Tüm bu söylediklerimizin modernleşme kuramları ile bağı şudur: Bilindiği üzere, modernleşme kuramlarının eleştirilen yönü düz, ilerlemeci yani tek tip bir modeli dünyanın az gelişmiş ülkelerine dayatmasıydı. Buna modernleşme kuramlarının özünde bulunan pozitivistlikten

kopamadığı için eleştirel mantıktan yoksunlaşmış ve tek tip bakış açısı sunmaya mahkûm olmuştur denilebilir. Bu mahkûmiyet kültür alanında da karşılığını yaratmıştır.

“Kültür sanayi sistemi boşuna liberal sanayi ülkelerinden doğmamıştır, bu ülkelere özgü tipik kitle iletişim araçları, özellikle sinema, radyo, caz ve dergiler burada başarılı olmaktadır. Bu sistemin gelişmesi hiç kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmaktadır.” (Horkheimer, Adorno, 1969: 11).

“Kültür sanayinin zaferi ikilidir: Dışarıda hakikat diye yok ettiğini içerde yalan olarak istediği gibi yeniden üretebilir. Bu şekliyle ‘yüzeysel sanat’, yani eğlence bir yozlaşma biçimi değildir. Bundan katıksız ifade idealine ihanet diye şikâyet eden kişi toplum hakkında yanılığa düşmektedir. Maddi praksinin tersine özgürlük dünyası olarak tecessüm eden burjuva sanatının arılığı başlangıçtan itibaren alt sınıfların dışlanması pahasına elde edilmiştir, oysa sanat sahte genellik hedeflerinden uzak durarak alt sınıfların davasına, yani gerçek genelliğe bağlı kalmaktadır. Yüzeysel sanatı ciddi sanata katarak ya da tersini yaparak çelişkiyi kaldırmak mümkün olmaz.” (Horkheimer, Adorno, 1969: 24, 25).

Yukarıda yazdıklarımız, Horkheimer ve Adorno'nun geliştirdiği 'kitle kültürü'⁶ kavramına kaynaklık eder. Kahvehaneler, tiyatrolar, gazeteler vb. aygıtların modernleşmenin bir başlangıç noktası olarak kabul edildiğini hatırlanmalıdır.

Horkheimer ve Adorno'nun yüksek sanat anlayışlarının aksine eleştirdikleri 'kitle kültürü' kavramının olgun olmayan ilk örneklerinin kahvehaneler, tiyatrolar, gazeteler vb. araçlar kanalıyla ortaya çıktığını düşünüyoruz. Çünkü bu mekânlar ve araçlar vasıtasıyla kamu ilk defa bir araya gelmeye başlamış, tartışmalar yapılmıştır. Buradan ortaya çıkan sanat anlayışları giderek evrilerek o zamanki halleriyle kıyas kabul etmeyecek şekilde sermayenin denetimine geçerek zaman içerisinde yoz sanat türlerini oluşturmuştur. Frankfurt Okulu denildiğinde, görüşleriyle okulun ideolojisine bambaşka düşünceler katan bir bilim insanı Jürgen Habermas ve onun 'kamusal alan' kavramı gelir.

Habermas'a göre, kendisinin kamusal alan (*Öffentlichkeit*) olarak adlandırdığı kavramın 18. yüzyıldaki dönüşümünü anlatması da siyasete bir başka açıdan

⁶ "Kitle iletişim araçlarıyla üretilen ve yayılan, sadece kitlesel Pazar için imal edilen standartlandırılmış kültürel ürünler. [...]Kitle kültürüne ilişkin en köktenci eleştiriler Frankfurt Okulu'ndan gelmiştir. Tüm halka ulaşabilen teknolojinin güçlendirdiği kapitalizm, kültürel yaşamı daha önce görülmemiş ölçüde kısıtlama ve denetleme konumuna ulaşmıştır. Kitle kültürü biçimleri (kitle iletişim araçları) kültürel yaşamı pazaryerinde elde edilebilir asgari ortak noktaya indirgeyerek tekbiçimli ve alelade bir 'Kitle kültürü' yaratmıştır. Dinamik, yenilikçi veya yaratıcı olan her şey kitlesel pazara uygun görülmeyle yerini düpedüz üstünlüğünün bitip tükenmek bilmeyen tekrarlama bırakmıştır. Frankfurt Okulu'nun bu iddiasına karşı çok sayıda eleştiri yöneltilmiştir. Eleştirilerden biri, 'kitle kültürü' tezinin geleneksel ve seçkin olan estetik değerlerin bir anlamı olmasıdır. Bu anlatım yaygınlaşmanın, halka ulaşmanın kültürü yozlaştırdığı ve yoksullaştırdığı sayıtlısını ima etmektedir. Oysa çağdaş toplumlara ilişkin araştırmalar bu tezi sarsmaya başlamıştır. 'Kitleler'in gerçekten bu denli edilgin, her şeyi para kazanma gözlüğünden gören 'kültür endüstrileri' nin elinde bu denli çaresiz olup olmadığı tartışılır hale gelmiştir. Yeni kültür endüstrilerinin, hiç değilse zaman zaman, daha öncekiler kadar yenilikçi ve yaratıcı şeyler ürettiği savı da ciddiye alınır olmuştur." (Mutlu, 2004: 178, 182).

yaklaşımıdır. Habermas'ın tartıştığı konu, daha önce küçük bir seçkin grubuyla sınırlı olan geleneksel kamusal alanın, burjuvaziyle birlikte nasıl değiştiğidir. Bunu “özellikle büyük şehirlerde kahvehaneler, tiyatrolar ve gazeteler gibi kendi kurumlarını geliştirici ‘kamu olarak bir araya gelmiş özel kişiler’ tarafından” nasıl istilâ edildiğini tartışarak açıklar (Burke, 2000: 76).

“Habermas (1989) *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* adlı kitabında on sekizinci yüzyılda Avrupa’da kamunun kendini kamuoyunun taşıyıcısı olarak örgütlediği, düşünce ve kanaatlerin serbestçe dolaşıma girdiği, hem özel çıkarlardan hem de devletten bağımsız ‘burjuva kamusal alanı’ olarak adlandırdığı bir alanın kurulduğunu ileri sürer.”⁷ (Kejanlıoğlu, 2005: 255).

⁷ “Habermas (1989: 1-12), burjuva kamusal alanı ile on dokuzuncu yüzyıldan itibaren kamuya eleştirel tartışma zeminini hazırlayan kurumların zayıflaması, politik işlevlerinin dönüşümü ve yeni ‘kamuoyu’ kavramı üzerinde durmadan önce, kamusal alan nosyonunun dayandığı özel olan ile kamusal olan arasındaki ayrımın tarihinin izini sürer. Günümüzde ‘kamu’ ve ‘kamusal’ kavramları değişik tarihsel evrelerden kaynaklı çok farklı anlamlara gelirler. Bugün kamusal ilişkilerden söz ettiğimizde, özel/mahrem kabul edilen ev hayatı dışında girdiğimiz ilişkileri ima ederiz. Kamusal araziden, kamusal binadan söz ettiğimizde, devlet arazisine, devlet binasına gönderme yapmış oluruz. Herkese açık toplantılara da ‘kamusal’ diyoruz. Eski Yunanda *polis* (kamusal hayat-şehir ve politikanın alanı) ile *oikos* (özel alan- evin, ailenin, çalışmanın ve ‘ekonomi’nin alanı) arasında keskin bir ayrım söz konusuydu. Ev hayatı özgürlük değil, zorunluluk anlamında doğallıktı ve burada köleler, kadınlar ve çocuklar vardı. Özgürlük alemi, özgür erkeklerin bölgesi ise *polisti*. Burada kendilerini eşit düzeyde temsil eden yurttaşlar toplumla ilgili sorunları tartışarlardı. Ancak, özgür yurttaşların konumu, hayatın yeniden üretiminin, köle ve kadınların hizmetlerinin bölgesi olan *oikostaki* despotluklarına bağlıydı. Ortaçağ Avrupa’sında Eski Roma’dan gelen *res privatus* ve *res publica* terimleri kullanılmasına rağmen, anlamlarında değişiklik olmuştur. *Res publica* halkın genel olarak tasarrufla bulunabileceği mülkler anlamında kullanılırken, *privati* ticaret dışı mal anlamına geliyordu. Toprak ve dolayısıyla vassalık egemenliğine dayanan koşullarda hem ‘özel’, hem de ‘kamusal’ yetkiler tek bir erkten kaynaklanıyordu: Malikânenin beyi’nden... Yüksek Ortaçağ Avrupa toplumunda özel alandan ayrı bir kamu alanı yoktu. ‘Kamusal’ kabul edilen şeyler egemenlik simgeleriydi. Örneğin, prens mühürleri... Erkin kamusal temsili/sunumu vardı. Bu, feodal otoritenin halesi olarak bir statü belirtisiydi. Çünkü prensler egemenliklerini insanlar için değil, insanların önünde temsil ederlerdi. Uzun bir kutuplaşma sürecine giren feodal otoriteler (kilise, prensler ve soyluluk) on sekizinci yüzyıl sonunda özel ve kamusal unsurlara ayrıldılar. Kilisenin konumu

“Özgürlüklerini, Eski Yunan’dakinin tersine, özel alanda kazanan bireyler, herkes için erişilebilir olan kamusal alanda bir araya gelip bir kamusal birlik oluştururlar ve toplumla ve devletle ilgili herkesi ilgilendiren konularda, devlete karşı, ortak iyilik adına, rasyonel-eleştirel bir biçimde tartışarak karar üretirler (Habermas, 1979: 198- 199). On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda Fransa’daki salonlar (*salons*), İngiltere’deki kahvehaneler (*coffee houses*) ve Almanya’daki, Fransa ve İngiltere’ye oranla daha az sayıda, daha az etkili sohbet için ve yemek davetinde bir araya gelen topluluklar (*Tischgesellschaften*) burjuva kamusal alanının kurumları arasındadır. Birbirlerinden çok farklı olmalarına rağmen, her üçü de şu ortak özellikleri gösterir: 1) Toplumsal etkileşimde statü dikkate alınmaz. 2) Tartışmalarda ‘ortak ilgi’ alanları sorunlaştırılıp sorgulanır. 3) Kültürü metaya çeviren süreç sayesinde ‘kamu’, ilke olarak kapsayıcı hale gelir, dışlayıcı bir kişilik olmaktan çıkar ve böylece herkes-tarihsel dönemde özellikle varıl ve eğitilmiş olanlar-tartışmalara katılabilir.” (Habermas, 1989: 31- 37; Kejanlıoğlu, 2005: 255-258). “Habermas’a (1989: 38- 43) göre, tiyatrolar, müzeler ve konserlerde kökeni burjuvazi olan ‘büyük’ kamu şekillenmeye başlamış, sanat eleştirmenliği mesleği ortaya çıkmış ve önce el yazması sonra basılı yazı şeklinde çıkan süreli yayınlar, sanat eleştirisinin kamusal aracı haline gelmiştir.” (Kejanlıoğlu, 2005: 258).

Reformla değişti ve din özel bir konu haline geldi. Prenslik otoritesindeki kutuplaşmada ilk aşama, kamu bütçesinin toprak beyinin özel hane harcamalarından ayrılmasıydı. Yasal kurumlar, bürokrasi ve ordu prenslikten bağımsızlaşarak kamusal otorite organlarına, mesleki zümrelerin bir kısmı da devlet karşısında yer alacak ‘burjuva toplumu’ alanına dönüştüler. Erkin kamusal temsili için artık yeni bir ‘kamusal otorite’ alanı vardı: Ulus- devlet.” (Kejanlıoğlu, 2005: 255- 257).

Tarihsel dönem içinde özellikle varsıl ve eğitilmiş olanların tartışmalara katılması bilginin tekele alınması sonucunu doğurmuştur. Tekele alınan bilgi sanat alanında da kendini göstermiştir. Özellikle, her şeyi tekeline almayı seven burjuvazi tarafından da sanat için destek görmüştür. Bu sebeple, Frankfurt Okulu üyelerinden Horkheimer ve Adorno, önceki sayfalarda belirttiğimiz üzere, burjuva sanatının en başından itibaren alt sınıfların dışlanması pahasına elde edildiğini⁸ belirtmişlerdir.

Tüm bu anlattıklarımızla birlikte, modernliğin bir eleştirisi olarak kabul edilecek olan ideolojinin tarihçesinde iki mihenk taşı bulunmaktadır. Gramsci ve ondan da önemli olmak üzere Althusser.

Yönetilenler, egemen sınıfın değerlerini kabul ederler mi? ya da nasıl kabul ederler gibi sorular akla gelebilir. Aslında bu soruların cevabı karmaşık bir sürecin bazı kavramlar aracılığıyla açıklanmasına bağlıdır. Çünkü bu değerlerin kabul edildiğini varsayarsak o zaman ‘birçok direniş neden olmaktadır?’ ya da bu değerler kabul ediliyorsa egemen sınıf yönetimini nasıl sürdürüyor soruları ikinci olarak akla takılan sorulardır. Egemen sınıfın iktidarını nasıl meşrulaştırdığına dair değinmemiz gereken en önemli isimlerden biri Antonio Gramsci ve onun türettiği ‘hegemonya’ kavramıdır. “Gramsci’nin temel fikri, egemen sınıfın toplumu cebre (hiç değilse yalnız cebre) dayanarak yönetmediği, inandırmaya (iknaya) dayandığıydı. İnandırma dolaylıydı, asr (madun/tâbi) sınıflar, aldıkları eğitimden ve sistemin içindeki

⁸ Horkheimer, Adorno, **a.g.e**, s. 34, 35.

yerlerinden ötürü, toplumu yöneticilerinin gözleriyle görmeyi öğreniyorlardı. Kavramın böyle gevşetilmesine ya da sulandırılmasına karşı düzeltici bir önlem olarak şu üç soruyu sormak yararlı olabilir.

- 1) Kültürel hegemonya değişmez bir etken midir (sabit bir faktör) yoksa sadece belirli yerlerde ve belirli zamanlarda mı işlemiştir? İkincisiyse, var olmasının koşulları ve belirtileri nelerdir?
- 2) Bu kavram salt betimsel midir, yoksa açıklayıcı olduğu mu düşünülmektedir? İkincisiyse, önerilen açıklama, egemen sınıfın (ya da onun içindeki grupların) bilinçle izlediği stratejilere mi, yoksa eylemlerinin gerisinde gizli bir akılcılık (rasyonalite) denebilecek bir şey mi bulunduğuna dayanmaktadır?
- 3) Bu hegemonyanın başarı kazanmasını nasıl açıklamak gerekir. Yönetilenlerden hiç değilse bazılarının kalıtımı ya da göz yumması olmadan kurulabilir mi? Ona karşı direnme başarılı olabilir mi? Egemen sınıf, kendi değerlerini ast sınıflara düpedüz dayatıyor mu, yoksa bir çeşit uzlaşma mı oluyor?" (Burke, 2000: 83, 84).

Antonio Gramsci, bir toplumsal grubun üstünlüğünün iki şekilde belli olacağını söyler: "[...] 'tahakküm' biçiminde ve 'entelektüel önderlik' biçiminde. Bir toplumsal grup 'yok etmeye' ya da belki de silahlı güce bile başvuracak kendine tabi kılmaya eğilimli olduğu karşı gruplar üzerinde hâkimiyet kurar. Bir toplumsal grup halihazırda resmi bir yönetsel güç kazanmadan 'önderlik' edebilmeli ve aslında

etmelidir (gerçekte bu, böyle bir gücü kazanmanın başlıca koşullarından biridir), gücü kullanmasının sonucu olarak bu toplumsal grup hâkim bir hale gelir, fakat gücü sağlam bir biçimde kendi elinde tutsa bile aynı zamanda ‘önderlik etmeyi’de sürdürmek zorundadır. Bu, Machiavelli tarafından bir rıza ve zor bileşimi olarak tanımlanan güç kavramının yeniden formüle edilmiş biçimidir. Zor, güç kullanımı tehdidi, rıza ise moral önderlik anlamına gelir.” (Gramsci, 1971: 57, 58; Arrighi, 2000: 54, 55).

İdeolojinin daha önce de belirttiğimiz üzere pek çok tanımı yapılmıştır. Bunların kimi idolojii küçültücü bir ifadeyle, kimi ona olumlu anlamlar atfederek yağılmıştır. Dolayısıyla, ideolojinin tarihsel olarak serüvenine bakılarak neden bazı tanımların küçültücü, bazı tanımların yüceltici olarak sunulduğunun ayrımı daha kolay keşfedilebilir.

İdeolojinin ‘nesnel olmayan bir düşünce ürünü’ olarak tanımlanması, onun, insanı yanıltan bir ifade olmasına yol açar. Bu anlamıyla da ideoloji küçültücü bir sıfat gibi algılanmakla birlikte, tanımlamasının ideolojiye bakış açısına göre değiştiğini unutmamak gerekir. “Bu anlamda ideoloji, belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemidir.” İdeoloji, “onyedinci yüzyıl sonu ile onsekizinci yüzyılda, ‘doğru düşünceleri çağrıştırmanın düzenli yöntemi’ olarak” tanımlanıyordu. Bu konuda iki önemli düşünürü anmamız gerekir. Birinci düşünür, Condillac’a (1715-1780) göre, “o zamana dek geçerli olduğu kabul edilen ‘insanın dünya içinde bulunduğu kalıplara göre algılandığı, ruhsal durumuna göre dünyayı irdeleyip,

hükümlere vardığı' önermesi yanlış idi." Condillac'a göre, durum bunun tam tersiydi. Condillac'a göre, insan dışarıdan gelen tepkileri algılayabilirdi. Condillac, 'dil'in bilgimizi sistematikleştiren bir simgeler sistemi olması sebebiyle ne kadar rasyonel çalışırsa dışarıdan gelen etkileri o kadar doğru algılayabileceğimizi vurgular. Bu sebepten dolayı, dilin sözcük ve kök yönünden zengin olması önemlidir (Kazancı, 2006: 2, 3).

İkinci düşünür Helvétius'a (1715- 1771) göre de, insanların benliklerinin oluşmasında dıştan gelen etkiler önemli rol oynar. Helvétius'a göre, "düşüncenin kaynağı ruh değil, fikirlerin temelindeki biyolojik gerçekler, fiziksel ortamdır." Önceleri Napolyon tarafından desteklenen ancak daha sonra düşünceleri sebebiyle destekten yoksun bırakılan, 'ideologlar' olarak adlandırılan ekibin lideri Destutt de Tracy de "ideolojiyi insanlara doğru düşünme olanağı veren düşünce bilimi olarak tanımlanmıştır." (Kazancı, 2006: 3).

Althusser'i yukarıda tanımlanmaya çalışılan ideolojinin ne olduğuna dair tarihsel olarak ilk açıklamaları yapanlardan ve diğer düşünürlerden farklı bir noktaya taşıyan görüşü, Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) ve Devletin Baskı Aygıtları (DBA) kavramlarıdır.

Althusser, DİA ve DBA kavramlarını Gramsci'nin rıza ve baskı arasındaki çözümlemesinden türetmiştir. Egemen ideolojinin devamı yeniden üretimin bu aygıtlar tarafından sağlanması yoluyla olur. Althusser göre DBA, ordu, polis,

mahkeme vb. kurumlar, DİA ise, Gramsci'nin sivil toplum kuruluşlarını hatırlatan, eğitim, aile, medya, kilise, siyasi partiler vb. kurumlardır. Baskı aygıtı merkezi bir yapılanmadan kaynaklanır ve devletin tehditkâr yanını oluşturur. Burada Adorno ve Foucault'nun isimlerini şöyle anımsayabiliriz. Adorno'ya göre, “ ‘toplum çoğu kez bedensel şiddet tehdidiyle ayakta tutulur.’ ” Foucault'ya göre de bu, bio-politik (beden politikası) ile baskıcı gücün bedenler üzerinde somut olarak gösterilmesidir (Batuş, 2006: 91, 92).

DBA, egemen-ideolojinin yeniden üretimine katkı sağlamazlar, aksine, terkisel bir yaklaşım üretebilirler. DBA, başta ordu ve polis vb. olmak üzere doğrudan iktidara bağlı olup, sayıları da sınırlıdır. Bu demektir ki, toplumla direkt bir karşıtlık içindedirler. DİA ise böyle değildir. “Bu aygıtlar çoğul olarak varolur ve görece bağımsız bir maddi varoluşa sahiptirler.” (Batuş, 2006: 92).

Egemen iktidar tüm toplumsal yapıya egemen olmamakla birlikte merkezi önemdeki alanları yeniden-üretebilmek için değişik yapılanmalarda kendini vareder. “Althusser'in de dediği gibi DİA'ları oluşturan kurumların özel ya da kamusal olması pek önemli değildir. Önemli olan işleyişleridir.” Devlette veya özelde örgütlenen DİA'lar arasında aslında yüzeysel farklılıklar bulunur. Çünkü ikisinin de asıl hizmeti egemen ideolojinin yeniden üretimidir (Batuş, 2006: 93).

Althusser'e göre, toplumsal pratik ile ideoloji iç içedir. Althusser ideoloji ile ilgili üç ana tez ileri sürer:

“a)İdeolojinin tarihi yoktur b) İdeoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerini temsil eder, bu ilişkilerin bir tasarımıdır c) İdeoloji bireyleri özne olarak çağırır.” Bunların yanı sıra “ideolojinin varoluşu maddidir” gibi bir ara tez üretmiştir (Kazancı, 2006: 5).

Althusser, ekonomik indirgemeciliği reddeder. İdeolojiye üstbelirleme görevi yüklendiğini kanıtlar (Kazancı, 2006: 8).

Yukarıda saydığımız ideolojinin üç ana teziyle ilgili Althusser’in görüşlerini biraz detaylandırırsak:

“a) İdeoloji gerçekliğin bir temsili olmayıp tam tersine bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla ilişkilerinin hayali (imgesel) bir temsilidir: İdeoloji gerçekliğe ilişkin çarpıtılmış, programlanmış düşüncelere değil gerçek ilişkilere gönderme yapmaktadır. Bir çarpıtılma varsa, çarpıtılan gerçeklik değil insanın gerçek varoluş koşullarıyla olan ilişkisi, bağıntısıdır. İnsanlar kendi ideolojilerini kendi dünyaları olarak yaşarlar.

b) İdeolojinin tarihi yoktur: İdeolojiler kuramının, toplumsal formasyonların, sınıf mücadelesinin tarihine dayalı olduğu görülür. İdeolojinin tarihi kendi dışındadır.

c) İdeoloji bireyleri özneler olarak niteleyip, onları özne olarak çağırır, adlandırır: Özne ideolojinin kurucu kategorisidir. Çünkü bir ideoloji özne aracılığıyla belirir ve ancak özneler için vardır. İdeoloji bireyleri adlandırma yoluyla onları bir özne haline dönüştürmektedir. İdeolojik açıdan süreklilik asıl olarak çağırma, adlandırma yoluyla gerçekleşmektedir. Bu yolla insanlar özne olmanın yarattığı sınırlar içinde kendilerinden beklenen toplumsal rolü oynarlar. Çağırma ideolojik pratiğin anahtar parçası olmaktadır. Devletin ideolojik araçlarında da durum aynıdır. Birer ideoloji taşıyıcısı olan bu araçların sistemi yeniden üretme görevleri vardır. Ancak bu görevin üstlenilmesi, ortaya çıkış nedeni, madde ile bilincin iç içe girmesinde gizlidir.” (Kazancı, 2006: 10, 11).

“İdeolojik aygıtlarla baskı aygıtları aynı ideoloji tarafından yönetilmelerine rağmen farklı işleyiş biçimlerine sahiptirler.” (Batuş, 2006: 93).

Althusser’e göre, DBA ‘zor kullanır’, DİA, ‘ideoloji kullanır’. Ancak burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, her iki aygıtın da ideoloji ile işlediğini ancak hangi işlevin rolünün birincil olduğunun vurgusu önemlidir. DİA’nın işleyişi ‘yönetici sınıfın’ ideolojisi altında gerçekleşir. DİA’nın görevi bu egemen ideolojiyi diğer sınıflara aktarmak yoluyla yeniden üretmektir. Egemen ideoloji, karşı

hegemonya üreten muhalif ideolojiyi dikkate alır ve kendi ideolojisinin yeniden- üretiminde kendisine muhalif ideolojiden zarar getirmeyecek alıntılar yapar. Bu yolla, siyasal, ekonomik, ideolojik hegemonyasını garanti altına alır. Bu sayede, sömürünün üzeri örtülür ve karşı-hegemonyanın örgütlenmesi engellenmiş olur. “Maddi üretimi belirleyen toplumsal sınıf, düşünsel üretimi de belirler.” (Batuş, 2006: 94).

“İdeoloji kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen oluşuma hizmet eder.” (Kazancı, 2002: 57).

“Gramsci’de ideoloji hegemonyanın bir aracı iken Althusser’de maddi pratiğin ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla her yeri ve her şeyi sarmıştır. Balığın içinde yaşadığı su gibidir.” (Kazancı, 2006: 70).

Tüm bunlarla birlikte karşı-hegemonya da kendi ideolojisini kullanarak DİA içinde boş bırakılmış alanları doldurur. Egemen sınıf için DİA hiçbir zaman vazgeçilmez değildir. İşlevini yerine getirmeyen, karşı-hegemonyaya hizmet eden DİA ya yok edilir ya da etkinlikleri azaltılır (Batuş, 2006: 95).

Gramsci, Marksist gelenekteki ideoloji kavramının olumsuz değer yargısına karşı durmuş ve olumlu bir ideoloji tanımından yana olmuştur. “İdeolojinin ekonomist ve indirgemeci yorumunu eleştirmiştir [...]” Hegemonya kavramının ideoloji kavramından iki önemli farklı yanı vardır. “Hegemonyada rıza önem taşır

ancak ideoloji zorla dayatılabilir, hegemonya ideolojiden daha geniş bir kategoridir: ideolojiyi kapsar ama ona indirgenemez. Hegemonya bir egemen iktidarın kendi yöntemi için, hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu stratejiler alanı olarak tanımlanabilir. Hegemonya altyapı ile üstyapı arasındaki ‘sivil toplum’ alanı ile ilişkilendirilir.” (Batuş, 2006: 99).

İdeolojinin temel özelliği, kişileri özgür ve özerk olduklarına ikna etmesidir: ‘her ideolojinin işlevi (onu tanımlayan işlev) somut bireyleri özne olarak ‘kurmak’tır.’ Burada özne iki şeye vurgu yapar. Bir, bağımsız bir bireyi anlatır. İki, kendinden daha büyük bir otoriteye boyun eğen ve bunun karşısında hiçbir özgürlüğü olmayan bir doğal varlık olmasıdır (McClellan, 2005: 35).

1.3 Modern Topluma Giden Yolda Farklı Örnekler

Bu bölümde genel olarak, ‘modern’ olarak kabul edilen ülkelerin tarihin onlara sunduğu hangi şartlar altında, mevcut durumlarına nasıl kavuştuklarını analiz etmeye çalışacağız. Daha sonra, modernleşmeyi üç farklı şekilde yaşamış, üç ülke örneğinin bu süreçleri nasıl yaşadıklarını irdelleyeceğiz.

Bunu yaparken önce Doğu Rönesansı’na da kısaca değinmek isteriz. Bunu yapmamızın sebebi, ‘Rönesans’ denildiğinde akla hemen ilk olarak batının

gelmesidir. Hâlbuki Rönesansla başlayan ve Batı'yı adım adım 'modern' yapan düşünce sisteminin kökenleri çok dikkatli bakılırsa doğuda bulunabilir. Çünkü Batı'dan çok daha önce üretilen fikir akımları doğuda zaten üretilmişti. Bu nedenle bir Doğu Rönesansı vardır ve bunun en önde gelen düşünürü İbn-i Haldun'dur. Doğu Rönesansı'nın en büyük düşünürü İbn-i Haldun'un görüşlerine Bölüm 1.1'de kısaca yer vermekle birlikte burada yine kısa bir şekilde değindikten sonra, Batı'nın gelişimini açıklamak isteriz.

İnsanlık düşünce tarihinin en önemli sorunlarından biri felsefe ve din arasındaki ilişkidir. Bu sorun Ortaçağ'da hem Batı Hıristiyan dünyasında hem de Doğu İslâm dünyasında en çok tartışılan sorun olmuştur. Her iki din de vahiylerle dayanır ve kendilerini ilk ortaya çıktıkları andan itibaren insanı ve evreni bir bütün olarak takdim etmişleridir. Felsefe de aynı iddia ile ortaya çıkmıştır. Peki farklı kaynaklarla bir sorunu açıklama yetisine sahip olduklarına göre felsefe ve din arasında benzerlikler ve farklılıklar yok mudur? “İşte İslâm toplumu söz konusu olduğunda ta Mu'tezile'den başlayarak İbni Rüş'te gelinceye kadar çeşitli gruplara ait düşünür ve filozofların bu sorun üzerinde zihin yormuş ve birbirinden farklı çeşitli tavır ve çözümleri ortaya koymuş olduklarını görüyoruz.” Ortaçağ İslâm Felsefesi kültürünün de en büyük sorunlarından biri olan felsefe ve din arasındaki ilişki sorununa yaklaşan en büyük düşünür, bugün de kendisinden çağdaş anlamda tarih biliminin, sosyolojisinin kurucusu sayılan İbni Haldun'dur (Arslan, 2002: 15, 16).

İbni Haldun'u bu kadar büyük kılan, onun ünlü eseri *Mukaddime*'de, kendisine gelinceye kadar hiç kimsenin araştırmadığı bir alanı, bu alana ait özel sorunları konu olarak alacak yeni bir ilim kurmak istemesidir. "Bu ilme, o 'umrân ilmi' (Ilm al-umrân) adını vermektedir. Bu yeni ilmin ele alacağı yeni alan, ona göre, insanî umrân, yani insanî toplumsal hayat ve örgütlenmesinden çıkan her türlü toplumsal olay ve grupları ve kurumlar olacaktır." Bu alanın içine, insanın her türlü toplumsal örgütlenme birimlerini, toplumsal evrimi, bu evrimde birbirinden geçilen her türlü toplumsal aşamayı, bu aşamalarda insanlar tarafından oluşturulan kurumları ele alır. Bunların hepsinin bugünkü sosyolojinin ele aldığı konuları kapsadığı görülebilir. Denilebilir ki, İbni Haldun bugünkü modern sosyolojinin kurucusudur. "Çünkü böylece onun insanın toplumsal hayatını, toplumsal örgütlenmesini ve bunlardan çıkan toplumsal olay grupları ve kurumlarını bağımsız bir ilmin konusu yapmayı düşünen ilk kişi olduğu anlaşılmaktadır." (Arslan, 2002: 17, 18).

"İbni Haldun, toplumu, diğer 'tabiî' olaylar gibi 'tabiî' bir varlık olarak görmekte ve onun 'ne şekilde olması gerektiği' gibi bir 'değer' sorunundan kesinlikle kaçınarak 'gerçekte ne olduğu'nu incelemek istemektedir." (Arslan, 2002: 19).

Bölüm 1.1'de bahsettiğimiz geleneksel toplumdan modern topluma geçişin nasıl olduğunu açıklamaya çalışan dört büyük düşünürün yani, Tönnies, Durkheim, Weber ve Marx'ın toplumsal sınıflandırmalarının temelinde İbn-i Haldun'dan etkilendiklerini belirtmiştik. Yukarıda İbn-i Haldun'un kısaca değindiğimiz fikirleri

bu söylediğimizi desteklemektedir. Kısaca açıklamaya çalıştığımız bu Doğu Rönesans'ından sonra Batı'nın nasıl egemen haline geldiğini açıklamak isteriz.

Batı'nın dünya üzerinde egemenliğini sağlaması, uzun ve birbirinin içine geçmiş karmaşık süreçlerden sonra gerçekleşmiştir. Burada, Batı'nın kendine özgü ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel birçok faktörü rol oynamıştır (Sander, 1994: 51).

9. ve 11. yüzyıllar arasında Batı içine kapanıktı. Bu durumun doğmasındaki en büyük etken, 8. yüzyıl boyunca ticaretin durması ve tacirlerin ortadan kalkmasıdır. Bunun sonucunda, tacirler tarafından ayakta tutulan kent hayatı yok oldu. Bu durumda ekonomik faaliyetlerin nasıl sağlandığını şöyle açıklayabiliriz: 8. yüzyıl sonlarından itibaren Batı tamamen tarımsal bir toplum durumuna döndü. Toprak tek yaşam kaynağı, zenginliğin tek kaynağı haline geldi. İmparatorlardan, mütevazı serfe kadar herkesin geçim kaynağı topraktı. “Taşınabilir zenginlikler ekonomik hayatta hiçbir rol oynamıyordu”. Dolayısıyla, yönetim sistemi de askeri sistem de bu temel üzerine oturtulmuştu. Ordu mensupları ‘*fief*’lerden, yöneticiler büyük toprak sahiplerinden oluşuyordu. Bu noktada feodalite nedir? sorusunun en net cevabı olarak şunu söyleyebiliriz: “Her birinin toprağın bir bölümüne sahip olduğu, bağımsızlaşmış ve kendilerine devredilen otoriteyi miras haklarının bir parçası olarak gören kendi unsurlarının elinde kamusal otoritenin dağılışını temsil eder.” (Pirenne, 1983: 11, 14).

Avrupa'yı, Avrupa yapan etmenlerin en başında 'zor' gelmektedir. 'Zor' ile şunu kastediyoruz.

Zor araçlarının savaşta ve ülke içi denetiminde kullanılmaya başlaması, bu konuda görevli olan kesimi yani askeri kanat diyebileceğimiz savaşçıları iki zorlukla karşı karşıya getirdi. İlki, sahibi oldukları topraklarda rakiplerini yendikleri zaman, bu topraklardaki malları ve nüfusu yönetme zorunluluğuyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu topraklar üzerinde kaynakların elde edilmesi, mal ve hizmetlerin elde edilmesinde doğan uyuşmazlıklar gibi her türlü sorunla da baş etmek zorunda kaldılar. İkinci açmazları, birinci sorunla oldukça paraleldir. Zora dayanan bir devlet yönetimi haliyle sürekli bir savaş halini gerekli kıldığı için kaynağa ihtiyaç duyuluyordu. Bu kaynak ise, sahip olunan topraklar üzerinde müdahaleyi gerektiriyordu. Kaynak toplanması ise, genellikle vergi yoluyla oluyordu (Tilly, 2001: 49).

“İşte, Avrupa ya da geniş anlamda Batı üstünlüğünün çıktığı nokta budur: Koşulların zorladığı yaratma yeteneği ve adale gücünden başka ve daha üretken enerji kaynaklarının bulunması.” (Sander, 1994: 52).

Bu durum da, ister istemez belli dönemlerde iktisatçıların 'çıktı' olarak adlandırdıkları, üretim hangi kaynaktan sağlanıyorsa onun 'çıktı'sını arttırmıştır. Bu dönemde birincil kaynak tarım olduğu için tarım ürünleri artmıştır.

Bu enerji ve tarım ürünlerinin artışı üretim ve nüfusun artmasına yol açmıştır. “Tarım alanlarının genişlemesi ile ortaya çıkan ürün fazlası, eski Akdeniz uygarlık merkezlerini çok aşacak olan Batı zenginliğinin, gücünün ve kültürünün temeli olacaktır.” (Sander, 1994: 52).

“Sermaye sömürü alanını tanımlarken, zor da tahakküm alanını tanımlar. Zorun araçları silahlı güç üstünde yoğunlaşır fakat hapsetmek, mülksüzleştirmek, aşağılamak ve tehdit etmek olanaklarına da uzanır. Avrupa zor konusunda üst üste çakışan iki uzman ana grup yaratmıştır: askerler ve büyük toprak sahipleri. Zor araçlarının birikim ve yoğunlaşması bir arada arttığında devletler ortaya çıkar.” (Tilly, 2001: 47). Burada ‘1.2’ Bölümde bahsettiğimiz düşünürlerden Althusser’e değinmemiz gerekir. Çünkü görüldüğü gibi, Althusser’in düşünceleri, Batı Avrupa ilk kurulurken bile kendini göstermiştir. Althusser ne demektedir? Devletin ideolojiyi yürütmek için iki temel aygıtı vardır. Birincisi, devletin ideolojik aygıtları (DİA). İkincisi, devletin baskıcı aygıtları (DBA). Bu aygıtlar yukarıdan da anlaşılacağı üzere kendiliğinden ve birdenbire ortaya çıkmamışlardır. Hepsinin bir çıkış nedeni ve koşulu vardır. Bunun en önemli sebebi, insanlık tarihi süresince insanın olduğu her yerde ve koşulda ideoloji var olmuştur. Adı ideoloji olmamıştır belki başka bir şey olmuştur fakat hep var olmuştur. Devlette aslına bakıldığında bir ideolojidir. Bu ideolojiyi yöneten birtakım aygıtlar vardır. Bu aygıtlar da Althusser’in düşüncesinde belirttiği temel kurumlardan başka bir şey değildir. Bu düşünceyi tarihin doğruladığını yukarıdaki paragraftan çıkarabiliriz. Demek ki, DİA ve DBA devletlerin ortaya çıkış tarihleriyle eş zamanlıdır ve Avrupa tarihi de bunun

en somut örneğidir. Gerçi Althusser bu iki aygıtı modern devletin aygıtları olarak görmekteydi ama burada görmekteyiz ki devletin oluşumunda bu iki aygıt birinci planda görev almışlardır. Nasıl ki devletin zor aygıtlarıyla yani ordu, polis vb. ile devletin kurulması ve gücü sağlanıyorsa, modern devletin kurulmasına giden yolda askerler ve büyük toprak sahipleri ‘zor aygıtı’ rolünü üstlenmişlerdir, aile, kilise, medya vb. ideolojik aygıtlarla da bu devletin (ideolojinin) devamı sağlanıyorsa, modern devletin kurulmasına giden yolda da bize göre ‘sermaye’ de ideolojik aygıt rolünü üstlenmiştir.

Zaman ilerleyip 12. yüzyıla gelindiğinde çok büyük servetlerin ortaya çıkışı, kralların, büyük lordların ve Kilise’nin dikkatini çekmeye başladı. Bu sayılan zümreler, ekonomik faaliyetin ve yaşama standardının daha ileri gitmesi sebebiyle gelir yetersizliği çekiyorlardı Bu sebeple, para borcu almak, topraklarını manastırlara rehin vermek, kap kacaklarını darphaneye göndermekten çok daha avantajlı bir durumdu. Tacirler de, siyasal ve toplumsal etkileri çok fazla olan bu istekleri geri çeviremezlerdi (Pirenne, 1983: 194).

“Avrupa’nın çeşitli bölgelerinde 990 yılından itibaren önemli ana bölümlenmelerde üç farklı devlet tipi gelişti: haraç alan imparatorluklar, şehir-devletleri ve şehirli federasyonlar gibi bölünmüş egemenlik sistemleri ve ulusal devletler. Birincisi büyük bir askeri yapı ve el koyma örgütlenmesi geliştirdi fakat yerel yönetimi büyük oranda geniş özerklik sahibi bölgesel iktidar sahiplerine bıraktı. Yüzyıllar boyunca haraç alan imparatorluklar dünya devletlerinin tarihinde egemen

olmuşlardır. İmparator dışında biri önemli düzeyde zor aracı biriktirdiğinde veya imparator kitlesel zor uygulama yeteneğini yitirdiğinde, imparatorluklar genellikle dağılırlar.” (Tilly, 2001: 50). Devletlerin oluşumunda ‘sermaye’nin bir gereklilik olduğunu biliyoruz. Bunun nedeni yukarıda açıkladığımız gibi batının en gelişmiş devletleri haraç alan imparatorluklar olarak tarih sahnesine çıkmışlardır. Kendi sermaye güçlerine güç eklemek için önce sömürgeciliği sonra emperyalizmi kullanmışlardır. Sermaye birikimi, bir süre sonra bilgi birikimini yaratmış, bilgi birikimi Rönesans ve Reform hareketlerini getirmiş ve böylece modern devletin gelişim sürecine girilmiştir.

1.3.1 İngiltere

Burada ilk temel olarak alacağımız düşünür Barrington Moore ve onun “*Diktatörlüğün ve Demokrasinin Toplumsal Kökenleri, Çağdaş Dünyanın Yaratılmasında Soyluluğun ve Köylülüğün Rolü*” isimli eseridir. Fakat buna geçmeden önce İngiltere ile ilgili olarak söylenebilecek temel şey şudur:

“İngiltere’de krallığın ilk birliği, çeşitli Anglo-Sakson krallıklarının birleştirilmesiyle dokuzuncu yüzyılda kuruldu. Onbirinci yüzyıla dek yinelenen Danimarka istilalarından sonra, ana karadan gelen Fatih William, 1066 Hastings savaşında

Anglo-Saksonları yenerek Norman krallığını kurdu. O gün bu gündür, bu krallık sürüyor.” (Eroğul, 2001: 1).

Barrington Moore, bu kitabında ilkin temel olarak şu soruyu sorgulamıştır: “İngiltere’de endüstrileşme süreci nasıl olup da bir dereceye dek özgür bir toplumun kurulmasıyla sonuçlanabildi?” Bu noktada, endüstrileşmeye geçiş sürecinde kırsal sınıfların oynadıkları özel ve önemli rolleri tartışmıştır. Bu kitapta, İngiltere’nin dışında bulunmayan, soylular ve köylüler arasındaki birçok katmanın nasıl etkileşerek bugünkü İngiltere’yi doğurduğu tartışılmıştır. Genelde, İngilizlerde bulunduğu söylenen barışçı, hakça, demokratik süreçlerle problemlere sonuç getirebilme yeteneğinin içinde bir mit ögesi taşıdığını vurgulamıştır (Moore, 2003: 29- 30).

İngiltere’nin ilk kapitalistleşen ve ardından modernleşmeye neredeyse ilk olarak adım atan ülke olmasının ardında gelişkin ticaret olgusu yatar. Ticaretinin bu kadar gelişmesini sağlayan faktör ise, ‘yün ticareti’ olmuştur.

İngiltere’de yün ticareti çok eski zamanlardan beridir yapılmaktaysa da, kaliteli yün üretimi ortaçağa rastlar. Yün ticareti ününü duyurmakla kalmayıp kırsal bölgeler de duyurmakta ve bu vasıtayla politika alanında etki göstermeye başlamaktaydı. Bu sebeple, İngiliz toplumunu saran ve onun yönetilmesinde başlıca rolü oynayan ticaret dürtüsünü iyi bir şekilde kavramak için kentlerin gelişimini iyice kavramamız gerekir. Üst sınıfların, 14. yüzyıl sonu 15. yüzyılın büyük bir bölümü

boyunca konumlarında önemli bir değişim yaşanmamıştır. Toprağı kullanma ilişkisi, yani, lord ve adamlarının ilişkisi bir harç olmaktan büyük ölçüde çıkmıştır. Feodalizm geçerliliğini yitirmemiş, kral bu ilişkiler vasıtasıyla kendi iktidarını güçlendirmeye devam ediyordu. “Topraktaki köklerinden kopan feodalizm, asalaklaşmıştı ve gücünü büyük senyörlerin çevirdikleri manevralar ve kralın karşı manevraları sayesinde koruyabiliyordu.” Tudor barışı, kırsal bölgelerin kapitalist bir görüntü almasında büyük katkı sağladı (Moore, 2003: 31- 32).

“Şu halde İngiliz devleti şu özel anlamda zayıftı: Mutlakça bir devletten farklı olarak, bürokrasi ve baskı aygıtları, ‘kendi yeniden üretimi’ için gereken artığın çekilmesine göre ayarlanmamıştı. Daha ziyade onun denetleyen, ama artık çekme gücü devletin ‘kamusal gücü’nden artık bağımsız olmayan bir sınıfın gereksinimlerine göre ayarlanmıştı. Kapitalist sınıfın ‘kendi yeniden üretimi’nin koşullarını sağlama alma açısından alındığında, İngiliz devleti ‘zayıf’ değil aksine ‘güçlü’ bir devletti.” (Moore, 1991: 200).

Bu noktada çok kısa bir şekilde Fransa’nın durumunu anlatmak ve İngiltere ile olan farklılığını yine çok kısa olarak ortaya koymak isteriz. Batı Frank İmparatorluğu, 12. yüzyıldan itibaren artık eskisi kadar dış düşmanlar tarafından tehdit edilmiyordu. “Bu durumda ‘kral’, diğer büyük feodal beylerin yaptığını yapar: Kendi mülkünü sağlamlaştırmaya, müdahalesine bir dereceye kadar açık olan

bölgedeki, Francien dükalığındaki erkini genişletmeye odaklanır. 1108-1137 yıllarının kralı VI. Louis tüm ömrü boyunca iki görevle uğraşır: Francien dükalığı içerisindeki dolaysız toprak mülkünü, tımara verilmemiş ya da ancak küçük parçaları tımara verilmiş topraklarını ve kalelerini, yani hane ya da dominial büyütme ve – yine Francien dükalığı içerisinde- tüm muhtemel rakiplerini, erk bakımından kendisiyle boy ölçüşebilecek tüm savaşçıları ezmek. Bir görev diğerine katkıda bulunur: Islah ettiği ya da yendiği feodal beylerin mülkünü ya da mülkünün bazı kısımlarını ellerinden alır ve bunları bir bütün halinde yeniden tımar olarak vermez, böylece çok küçük adımlar halinde hane mülkünü, erkinin ekonomik ve askeri temelini genişletir.” “[...] Roma-Cermen İmparatorluğu bölgesi için bambaşka: Bu imparatorluk diğer ikisinden bambaşka boydaki bir oluşumdur, arazi farklılıkları, toplumsal ayrılıklar burada diğerlerine oranla olağanüstü büyüktü, bu da yerel merkezkaç eğilimlere bambaşka bir güç katıyordu, bu da, tüm diğerlerine üstün olan bir bölgesel hâkim gücün oluşmasını ve böylelikle de merkezileşmeyi kıyas kabul etmez ölçüde zor kılıyordu, bu Roma-Cermen İmparatorluğu'nun merkezkaç kuvvetlerini dizginlemek ve bir bütün halinde kalıcı olarak bir birlik içerisinde kalıcı olarak toparlamak için, Fransa ya da İngiltere'dekinden çok daha büyük ve çok daha güçlü-egemen hanedanın güç kaynağı olarak-bir teritoryum ya da hane erki gerekirdi. Böylesi muazzam bir bölgedeki merkezkaç eğilimleri sürekli kontrol altında tutabilme görevinin, işbölümünün, eklemelenmenin, savaş, ulaşım ve idare tekniğinin o sıradaki düzeyinde neredeyse çözülemez olduğuna işaret olduğuna işaret eden pek çok neden vardır.” (Elias, 2002: 131-137).

Fransız Devrimi'nin patlak vermesi ve işlerin reform yoluyla halledileceğine duyulan inancın yitirilmesi bir 'gerici devrin' oluşmasına yol açıyorsa da bu dönem kısa sürmüştü ve 19. yüzyılda toprak sahibi sınıfın dışındaki bir sınıf bunda etkili olmuştur. Kentlerdeki kapitalist ögeler 'yükselmiş' iseler de, toprak sahibi yukarı sınıflar da 'düşmüş' değillerdi. Napolyon Savaşları bittikten sonra, kentlerdeki daha çağdaş kapitalistler, geçmişi daha eski ekonomik temellere dayanan bir ekonomik temel üzerinde yükselerek azımsanmayacak bir güce kavuştular. Bu durumda, 19. yüzyıl İngiliz kapitalistlerinin endüstrileşmenin ulusal birliğin kurulmasını sağlaması, ticaretin önündeki iç gümrük duvarlarının yıkılması, türdeş bir yasal (adli) sistem oluşturulması, çağdaş bir para biriminin desteklenmesi gibi yollara başvurmaları gerekmedi. Çünkü çağdaş bir devlet çoktan kurulmuş bulunmaktaydı.

“O devletten sağlanan küçük bir destekle dünyanın tam anlamıyla kapitalistleşmiş ilk burjuvazisi olarak, yeryüzünün önemli bir kesimini, kendi ticaret bölgeleri durumuna dönüştürebildiler. Napolyon Savaşları sırasında geçici olarak bir engelle karşılaşan İngiliz endüstrisi kapitalizmi, ondan sonra hiçbir engelle karşılaşmadan ve daha çok barışçı yollarla, yabancı kaynakları kendine çekmek ve İngiltere'yi on dokuzuncu yüzyılda 'dünyanın atölyesi' durumuna getirmek üzere dünyaya yayılabildi.” (Moore, 2003: 60- 62).

1.3.2 Japonya

“Modern Japon tarihine yeni devir açan iki olay egemen olmuştur. Genel olarak Meici Restorasyonu olarak adlandırılan 1868 devrimi ve Amerikan hâkimiyetindeki 1945-52 İşgali. Her iki olay da Japon gelişiminin temel çizgilerini oluşturmaktadır.”
(Hunter, 2002: 17).

19. yüzyılın ortasında Tokugava yönetim aygıtı gittikçe artan güçlüklerle boğuşmaya başladı. Aslında bunun sebebi, 1600 yılında kendisinin yarattığı çatlaklardan kaynaklandığı biliniyor. “Mertebeler sırasında *Şogan*’ın hemen altında ve doğrudan doğruya *Şogan*’a bağlı olan büyük (feodal) beyler, yani *daymyo* vardı.” *Daymyo*’nun hemen altında *samuray* yani savaşçı sınıf vardı. Bunların da kendi aralarında büyük erk ve zenginlik farklılıkları vardı. Bunların sayısı Restorasyon’un eşiğinde toplam nüfusun altıda bir kadardı (2.000.000). *Samuray* resmen *daymyo*’nun hizmetindeydi ve ondan maaş olarak yıllık pirinç alıyordu. Tokugava Şoganlığı, *samuray*ları kendisine bağlı maaşlı görevliler haline getirerek Şoganlık öncesi dönemin başlıca istikrarsızlık kaynağını tek bir hareketle ortadan kaldırmıştır. Şoganlığın barışı dayatması, *samuray*ı işlevsiz hale getirerek, kendisinin yıkımında çok önemli bir rol oynayacak olan yoksul *samuray* grubunu yarattı (Moore, 2003: 287- 288).

Daymyo kendi harcamalarını karşılayabilmek için *samuray*'ın maaşında kesinti yapıyordu. Ticaretin gelişimiyle birlikte *samuray*'a daha az ihtiyaç duyulması, bu sınıfı hem psikolojik hem de fiziksel olarak geri plana iterek büyük bir sınavdan geçmesine yol açtı. *Samuray*'ları daha da güç bir duruma sokan bir gelişme de onların ticaretle uğraşmalarının yasaklanması oldu. Bunun sonucunda, bu *samuray*'lar, efendisiz avare insan konumuna gelip, Tokugava rejiminin sonlarına doğru şiddet eylemlerinin içinde olacak gruba oluşturdular. Bunlar, 'barbar' olarak gördükleri Batılılara, limanlarının açılmasına karşı çıktılar ve "böylece *samuray*'ın alt katmanları serseri mayına dönüştü, çeşitli gerici amaçlar güden kimselerin yararlanabileceği, ama kesinlikle İngiliz ve Fransız türü bir devrimin yararlanamayacağı bir 'lumpenaristokrasi' oluşturdu." (Moore, 2003: 291, 292).

"[...] Tokugava yönetiminin korunmasında başarılı olurken, yönetimdekiler tüm toplumsal, ekonomik ve politik değişimi engellemeyi ümit edemezlerdi. Bakufu'nun konumu, ulusal bir yönetim olarak yetersiz ekonomik ya da politik yapısı nedeniyle temelden sarsıldı: politik gücü sadece kendi topraklarının gelirinden yararlanarak imparatorun vekili olarak kullandı. Sonuçta toplum içindeki ve ekonomideki dinamik güçler değişimden kaçma arayışındaki ulusal politika ile zıtlaşmak durumunda kaldı. 19. Yüzyılın ortalarından önce yaşamın gerçekleri ile yönetimin dayattığı sistemin arası iyice açıldı. [...]" (Hunter, 2002: 20).

Tokugava rejiminin yıkılmasından sonra iktidara gelen “[...] 1868’den 1912 yılına kadar geçen süre Meici dönemi olarak biliniyor. Bu yıllar süresince Japonya’nın yeni liderleri Japonya’yı Batılı ülkelerle eşit ölçülerde davranabilecek kapasitede modern bir sanayi toplumuna dönüştürmeyi ve ulusal bir yara olarak görülen ‘eşitsiz’ anlaşmalardan kurtulmayı amaçlayan bir program yürüttüler. Yeni yönetim de ulusal birliği tehdit eden görünürdeki tüm silahlı muhalefeti acımasızca ezdi.” (Hunter, 2002: 24, 25). Peki bu hükümeti bu denli ilerici adımlar atmaya iten nedenler neydi? Bunun birinci nedeni, yönetici sınıfın karakterinde olan değişimdi. Kuşkusuz bu tek neden değildi. Ayrıca, yönetici sınıfta oluşan dikey çatışma yani tarımla uğraşmayı bırakması önemli bir etmendi. Yabancı tehdidi de bu değişimde önemli bir etmendi. Bu tehdit, birleştirici bir etki yaratmış ve küçük bir ayrıcalıklı sınıfın çıkarları korunarak, ötekilere yüklenilmiş ve ulusun varlığını sürdürmesini sağlayacak bir yol izlenmiştir. 1868’den itibaren, eski rejimin *samuray* kaynaklarından devşirilmiş yeni yönetici sınıfı önemli iki sorunla karşı karşıyaydı. Birincisi, “çağdaş bir merkezi devlet kurmaktı.” İkincisi, “endüstriye dayalı çağdaş bir ekonomi yaratmaktı.” Japonya’nın bağımsız bir devlet olması birincil amaçsa, feodal toplumun sökülüp yerine bir çağdaş toplumun kurulması gerekmektedir (Moore, 2003: 301- 302).

“Tokugava Şoganlığı’nın hegemonyası altında, *baku-han* sistemini oluşturan, bölgesel olarak konumlanmış bir dizi aristokratik yönetim, Meiji İmparatoru’nde odaklanmış bürokratik ve tamamen merkezileşmiş bir ulusal devlete dönüştürüldü.” (Skocpol, 2004: 198). Bu modernleşme hareketi 1860’lar ve 1870’lerde, Meiji

tarafından yukarıdan desteklenen bir modernleşme hareketi olarak vücut buldu. Bu da Japonya'nın hızla sanayileşmesini ve modern askeri güçlere kavuşmasını sağladı. Meiji Restorasyo'nu krizinin en büyük tetikleyicisi dış baskıdır. Bunda da, 1853 yılında, Amiral Perry gemisinin Japon limanlarına demirlemesiyle birlikte, limanların Batılı sanayileşen güçlere açılması için sürekli müdahale edildi. Bu sırada yönetimde olan "Tokugava Japonyası, çok daha az merkezileşmiş bir yönetim yapısına sahipti, bu nedenle merkeziyetçilik karşıtı olası bir hareket başarısı için görünüşte ideal koşullar vardı. Yine de Japon Meiji Restorasyonu'nun gerçek senaryosu akılcı reformlar için yapılan monarşik girişimlere direnmek değildi. Bunun yerine, uzaktaki ve daha az, ayrıcalıklı *han*'lıklardan gelen soylu liderler, 1868'de, merkezde bir hükümet darbesi yaparak, devletin başı olarak Tokugava Şoganı'nın yerine imparatoru geçirdiler. Bu liderler, daha sonra yeni merkezi yönetimin kaynakları ve saygınlığının yanı sıra yerel *han*'lıklardaki askeri güçlerini kullanarak, adım adım bir dizi toplumsal ve siyasal değişimi zorla kabul ettirdiler. Aristokratik statüler ve ayrıcalıklar tüm yurttaşları eşit kılmak için resmen ilga edildi. Daha önceden âdemi merkezileşmiş ve parçalanmış yönetsel yetkilerin yerini, devletin öncülük ettiği sanayileşme de dâhil, daha sonra yapılacak yukarıdan reformları üstlenecek olan birleşik, merkezi ve bürokratik ulusal yönetim aldı." (Skocpol, 2004: 198- 200).

1.3.3 Rusya

Rusya, bir dođu despotizmi olarak 19. yūzyıl Avrupa devlet sisteminin çok önemli gūlerinden biriydi. Rusya, ‘Avrupa’nın Jandarması’ olarak bilinirdi. Bunun sebebi, askerileŖmiŖ ve būrokratikleŖmiŖ bir otokrasi olmasıydı. ‘‘İmparatorluk Rusya’sı Būyūk Petro’nun (1682-1725) kayda deđer saltanatı sırasında dođmuŖtu.’’ Korkunç Ivan’ın ortaçađ Moskavası sırasında halkına dayattıđı kiŖisel otokrasi ilkelerinden yola çıkan Petro, ani bir Ŗekilde ‘‘halkına Avrupa’nın en son tarım tekniklerini, deniz silahlarını ve ‘ussal’ kamu yönetiminin egemenliđini zorla dayattı.’’ Rusya’nın Avrupa’dan farkı, bu etkenler Batı’ya nazaran çok daha etkili bir devlet iktidarı yaratabilmiŖ olmasıdır. Bunun sebebiyse, Batı tipi feodal yapının toplumsal-siyasal yūklерini taŖıyamamasıydı. Petro’nun farkı, Batı tipi yönetimleri, despotik Dođu rejimleri geleneđiyle birleŖtirerek hayata geirmesiydi. Çok būyūk ve sūrekliliđi olan bir ordu kuruldu. Bu ordunun mensupları serflerden ve soylulardan oluŖuyordu. Silahlar devletin madenlerinden temin edildi. Bu ordunun maliyeti ise, yetiŖkin erkek kylūlerin yūkūmlūlūđu olan ekmek vergisi de dāhil olmak ūzere dođrudan ve dolaylı ađır vergilerden oluŖmaktaydı. Bu vergileri toplamak iŖi ise, tam zamanlı olarak alıŖan bir sivil memur rgūtūne dūŖuyordu (Skocpol, 2004: 164-165).

ModernleŖmenin vazgeçilemeyecek koŖulu gūlū bir orduydı. Reformlarda gūdūlen bilinçli bir amaç vardı. Bu, Rus toplumun devletin Būyūk Gū misyonunu desteklemesine devam etmesine yardım edecek, aynı zamanda, siyasal olarak ciddi

bir dengesizliğe neden olmayacak bir ‘liberalleşmeydi’. Bu modernleşme hareketleri arasında, adli sistemin kurulması, zorunlu askerlik uygulaması, profesyonel subay eğitimi, temsilciler meclisi olan *zemstro* yaratılmış, belediye erklerinin sınırlanmasıyla birlikte belediye *duma*’ları yaratılması gibi olaylar sayılabilir. En önemli reform ise, 1861 yılında çıkarılan bir kararnameyle Rus serfleri azad edildi. Bu azadın amacı, askere alınan ‘yuttaşlar’ın yasalar önünde eşit olmasaydı ve modern ordunun ön şartıydı. Bunun yanı sıra, serf isyanları da söz konusuydu. Burada şaşırtıcı olan nokta, soyluların kurumsallaşmış çıkarlarına rağmen, serflerin azadı başarılı bir şekilde uygulanabilmiştir (Skocpol, 2004:171).

Kırım Savaşı sonrasında gelen modernleştirici reformları, yukarıdan dayatılan sanayileşme çabası izledi. Artan tarımsal üretim karşılığında yurtdışından taşımacılığa dair mallar ve buna dair teknikleri elde edebileceğini düşünerek dış ticarete ve yatırımlara yöneldi. Demiryolu ağı, yavaş da olsa ilerliyordu. Uluslararası buğday fiyatlarının düşmesiyle tarımda durgunluk yaşandı ve ithalat gereksinimi büyüdü. Savaş hazırlıkları (örneğin, 1887 Osmanlı-Rus Savaşı gibi), köylüleri neredeyse açlığa mahkûm edecek derecede vergi alınması, Rus devletinin kesinlikle başka stratejiler izlemesine yol açtı (Skocpol, 2004: 181). “Teşvik edilen devasa fabrikalar ve en son Avrupa teknolojisini kullanan Rus sanayisi (madencilik, demir, çelik ve petrol) yerden mantar gibi fişkırdı. Sanayi kitlese pazar temeline dayanmadığı için hafif sanayinin gelişmesi ağır sanayininki kadar görkemli değildi, ama gene de iyiydi.” (Skocpol, 2004: 183). Bununla birlikte, Rus ekonomisi Avrupa

maliyesine çok sıkı bir şekilde bağılıydı ve 1890'larda hızla büyüyen Rus ekonomisi, 1889-90'da Avrupa para piyasaları daralma yaşadığında, Rus sanayisi bu krizden çok daha uzun süreli ve derin etkilenen bir krize yakalandı (Skocpol, 2004: 186).

İmparatorluk Rusya'sının yıkımına yol açan en büyük etmen elbette, Birinci Dünya Savaşı'dır. Bunda, savaşta doğmuş ve sertleşmiş bir Rus devletini ancak böylesine topluca bir savaşın yenilgisi yıkabilirdi. 1905'teki başarısız 'Devrim' kaybedilmekte olan bir savaşın ortalarında meydana geldiği için 1917 Devrimi'ne bu yönüyle benzer. 1905 Devrimi'ni hazırlayan koşullar, 1904'teki Rus-Japon Savaşı'na dayanır. Savaşta ordu ve donanma sendelerken toplumun tüm sınıflarını kapsayan bir devrimci hareket içeride gücünü topluyordu. Toprak sahiplerini ve burjuvaziyi temsil eden Zemstvo Kongresi, tüm sınıfların yasa önünde eşitliğini savunuyor, bunun yanı sıra, liberal bir anayasal monarşiyi talep etti. Yükselen sanayi grevleri ekonomik talepleri de arkasına alarak otokrasi karşıtı siyasal hareketi destekledi. 1905 Ekim'inde doruğa ulaşan olaylar sonucunda Çar, yurttaşlık hakkını ve geniş bir oy hakkı bulunacak olan yasama Duması'nı Ekim Maifestosu ile kabul etti. 1907 yılında 1905 yılında yapılan Devrim yok edildi. Bunun nedeni, devrimin tehdit edici boyutları korkuttuğu için Japonya ile olan savaşa derhal son verildi. Ayrıca, savaşı getirdiği yük altında ezilen köylüler, barış sağlanıp geri dönen birliklerce ezildi ve liderler yakalandı. Ayrıca, II. Nikola, Anayasaca tanınan hakların hepsini tek tek geri aldı. 1917 Devrimi'nin farkı ise, I. Dünya Savaşı'nın farklı bir durum ortaya

koymasıdır. Bu çatışma tüm Avrupa devlet sistemini bir girdap gibi içine aldığı için Rusya ne geri çekilebildi ne de tarafsız kalabildi (Skocpol, 2004: 188- 191).

İşte 1917 Devrimi'ni hazırlayan ve gerçekleştiren koşullar bu şekilde gerçekleşmiştir.

Peki, 1917 devrimi Rusya açısından nasıl bir sonuç vermiştir? “Modern toplumsal devrimlerin hiçbiri Rusya'nın ki kadar tam değildir. 1917-18'de birkaç ay içinde sanayi işçilerinin, köylülerin ve askerlerin kitlesel ayaklanmaları, toprak sahibi ve kitlesel sınıfların dayandığı temelleri oydu ve çarlık rejiminin devlet aygıtının çözülmesiyle sonuçlandı. Devrimci kriz içinde liderlik etme savında bulunan örgütlü devrimciler, kendilerini eşitliğin ve proleter demokrasinin sosyalist ideallerine adanmışlardı. Ancak, Rus Devrimi, sonunda, emir ve terör yoluyla hızlı ulusal sanayileşmeyi ilerletmeye adanmış, oldukça merkezileşmiş ve bürokratik parti-devletine yol açtı.” (Skocpol, 2004:385).

Tüm bu anlattıklarımızı kısaca toparlayacak olursak, İngiltere içsel dinamiklerini özellikle yün ticareti sayesinde, ‘ticareti’ geliştirerek sağlamıştır. Japonya'da Meici dönemi, modernleşme atılımlarını başlatmış, birçok eski yapısını modernleşme lehine büyük zorluklarla da olsa kırmayı başararak yoluna devam etmiştir. Rusya, Avrupa'nın jandarması olarak bilindiği için, modernleşme atılımına ordudan başlamıştır. Kırım Savaşı'ndan sonra, sanayileşmesiz modernleşme

olamayacağı görülerek buna yönelik atılımlar başlatılmıştır. 1917 Devrimi ise, sanayileşme adımını merkezi-bürokratik bir parti devletine yol açarak devam ettirmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN (T.C.) MODERNLEŞME

HAREKETİ

2.1 Batıcılık-Batılılaşma Eksen

“Avrupalılaşıma veya Batılılaşma, kökleri 18. yüzyıl sonlarına uzanan sosyal değişme sürecidir. Ülkemizde İkinci Meşrutiyet’e kadar bir devlet politikası olarak daha çok aydınlar arasında belirir.” (Meriç, 1984: 234).

“18. yüzyılın ıslahat hareketleri genellikle şu özellikleri taşır: *Bireyseldir, yukarıdan aşağıyadır, kısmidir, ikicidir.* Çok zaman, padişah veya devletin ileri gelenlerinin kişisel güçlerine dayanarak yaptığı, uzmanlaşmış kadrolardan yoksun, reformcunun hayatı süresince devam etmiş sonradan yozlaşmıştır. Reformlar için kitle tabanı bulunamamış, bunları anlayan ve destekleyen bir kamuoyu yaratılamamıştır.” (Tunaya, 1984: 238).

Reformların anlaşılması ve desteklenmesi için gerekli bir kamuoyu yaratılmaması durumu için bir örnek vermek istiyoruz. Bu örnek, tiyatro ve bale ile ilgilidir. Reformlar için gerekli anlayışlı ve destekçi bir kamuoyu yaratılmaması durumunun Osmanlı'daki tiyatrolara⁹ yansımaları bize göre şöyle olmuştur: Padişahın izni ile kurulan bir nevi özel ama devlet tiyatrosu mantığıyla yürütülen tiyatrolar diyebileceğimiz tiyatrolar halkla çok fazla kaynaşamamıştır. Özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra artan tiyatro sayısı ve tiyatro izleyicisine rağmen bir reform hareketi oluşturamamıştır. Hele ki II. Meşrutiyet'in yarattığı 'görelî' özgürlük ortamına rağmen tiyatroyu gerçekten anlayan, destekleyen bir kamuoyu oluşturulamamıştır. Bu yüzden bu dönemdeki tiyatro bir reform niteliği taşımaz. Osmanlı tiyatrosu ile Cumhuriyet tiyatrosunun temel farklılığı burada ortaya çıkar. Çünkü Cumhuriyet tiyatrosu gerek zaman içinde de olsa yurt çapına yayılan sahne yapısı, oyuncu kalitesi vb. ile gerekse de izleyicilerde oluşturduğu 'oyun izleme terbiyesi' ile ciddi bir kamuoyu oluşturmuştur. Bu sebeple, bunu bir reform olarak adlandırabiliriz. Bununla birlikte, aynı düşünceleri 'bale' için çok paylaşamayacağız. Bunun nedeni, izleyici terbiyesi olarak bale de bir kitle oluşmuştur. Bu ortak bir yöndür. Ancak çoğu tiyatro izleyicisinin bale izleyicisi olduğu varsayımı göz önüne alınırsa, 'izleme terbiyesi'¹⁰ açısından durumun ortak çıkması yadırganmamalıdır. Ancak, yurt çapına yayılma konusunda Devlet Opera Balesi (DOB), Devlet Tiyatroları (DT), kadar başarılı değildir. Bu sebeple, 'bale' konusunda henüz tiyatro kadar ciddi bir kamuoyu oluşturulamamıştır. Balenin Cumhuriyet döneminde ilk

⁹ 3.3.1 Osmanlı Döneminde Kurulan Kültür Sanat Kurumları ve İçerikleri Bölümü'nde tiyatro vd. sanat dallarının gelişimi ve yapılanlar hakkında detaylı bir bilgi verilecektir.

¹⁰ 3.3.1 ve 3.3.2 Bölümlerde 'izleme terbiyesi', 'izleyici terbiyesi', 'halkın tebaa olarak görülmesi' vb. kavramları kullanacağız. Bunları kullanmamızın sebebi, Osmanlı'daki kişisel yapılarla, T.C.'nde oluşturulmaya çalışılan kurumsal yapılar arasındaki farklılığa vurgu yapmak içindir.

kuruluş yılları ve atağı gerçek anlamda bir reform olsa da, sonraki yıllarda kamuoyu oluşturma bağlamında reform grafiğinde ciddi bir düşüş olduğuna inanıyoruz.

Tarihsel bazı gelişmeleri bilmek, bilimin neden-sonuç ilişkisindeki temeli kavramayı kolaylaştırır. Bu nedenle, Cumhuriyet kurulurken eski düzenin artık sürdürülmeyeceğine kanaat getirenlerin bile dillendirdikleri arzu ile toplumu tamamen değiştirmeye adanan arzu arasındaki farkı çok eskiden Çin’de yaşanan bir olayın tanıklığında açıklamaya başlayabiliriz:

Ming Hanedanı zamanında (1368-1644) ilk misyonerlerin Çin’e ayak bastığında uygulamaya çalıştıkları politik taktik, Hıristiyanlığı benimseterek işgalin ön koşullarını hazırlamaktı. 1583’te Güney Çin’e yerleşen misyonerlerin getirdiği teknik ve bilimle büyülenen Çinliler olduğu gibi bunlara dini endişelerle şiddetle karşı çıkan Çinliler de vardı. “[...], bu ikiyanlılığı, tüm tarih boyunca Batı’nın teknik gücünün boyunduruğuna giren, ama dinle bilimi birbirine bağlayan organik bağlantıları pek ortaya çıkarmayan tüm Doğulu halklarda görüyoruz. Bu noktadan itibaren, tıpkı diğer Doğulu halklar için olduğu gibi Çinliler için de en kolay çözüm teknik ile tekniğin temeli olan metafizik arasında bir ayırım yapmaktan ibaret olacaktır. Yararlı ve işgörür olanı kabul edip atadan kalma geleneğe karşıt ve zararlı olan ötekini reddetmek.” (Shayegan, 2007: 25, 26). Aşağıda anlatacaklarımızın yukarıda verdiğimiz örnekle ne kadar uyum içinde olduğu görülecektir. Özlüce, 1. Bölümde değindiğimiz yaşanan gerçeklik ve sunulan gerçeklik arasındaki farkın

giderilmesinin en kolay ama bir o kadar da kabul edilmesi zor yolunun metafizik ve bilimin ayrılmasıdır.¹¹

Her reform hareketi beraberinde kültürlerarası bir kutuplaşma yaratır. Bu kutuplaşma, var olan bir düzene yepyeni birtakım düzenler gelmesinden/getirilmesinden kaynaklanır. Ortaylı bunu şöyle açıklamaktadır:

“Doğu-Batı kültürü kutuplaşması bizim toplumumuzda da modernleşme ile birlikte başladı.” Ancak burada unutulmaması gereken önemli bir nokta, modernleşmenin getirdiği sorunlarla karşılaşan tek ülke, Türkiye değildir. Hıristiyan Rusya, Budist Asya’da benzer şiddetle bu problemi yaşadığı için denilebilir ki “çatışmanın temelinde yatan asıl neden İslâmlık-Hıristiyanlık ayrılığı değildir. [...] Modernleşme var olan değişimin değişmesidir. Yani toplum zaten belli bir ölçüde değişedururken ani ve hızlı bir değişme dönemine girilmesi söz konusudur.” Modernleşme bir toplumda çok sarsıcı olaylara sebebiyet verebilir. Çünkü o vakte kadar oluşmuş kültür kalıplarını ve kurumlarını yıkar. Bu yıkım kimi zaman yıkıcı boyutlara varsa da bizdeki modernleşme böyle yıkıcı boyutlara ulaşmamıştır. “Gerçekte Osmanlı tarihinde Doğululuk-Batılılık kavgası yapılmadan tedrici bir kültürel değişim ve oluşum başından beri süregelmekteydi. 15. yüzyıl sonuna kadar Osmanlı İmparatorluğu bir Balkan imparatorluğu idi ve egemen kültürü de Balkan kültürüydü. 16. yüzyıldan itibaren bu imparatorluk Ortadoğu kültür bölgesine girmiştir. 18. yüzyılda ise Avrupa kültürü evlere, konaklara girmeye başlamıştı.” O

¹¹ Bu noktaya 3.5 Bölümde detaylı bir şekilde değinilecektir.

zaman Doğululuk-Batılılık kutuplaşması niçin 19. yüzyılda başladı. “19. yüzyılın Osmanlısı Batıya karşı kuşku duysa da artık onu bilinçli olarak izlemek üzerinde düşünmeye başlamıştı da ondan...” Açıkça söylenmese de, Batı’nın Doğu’ya üstünlüğü kabul ediliyordu: Doğu için artık sadece Batı’nın tüfeği değil, yaşaması için Batı yaşamının temel kurum ve kuralları benimsenmeliydi (Ortaylı, 2002: 13, 15).

Açıkça söylenmeyen Batı’nın Doğu’ya olan üstünlüğü, o günün koşullarında bile olsa büyük bir artış gösteren iletişim kanallarıyla sağlanmaktaydı. Bu iletişim kanallarının başında Batı’ya okumak, gezmek vb. sebeplerle giden Türk gençleri bulunmaktaydı. Batı’daki başta sosyal yaşam olmak üzere ekonomik, kültürel vb. bütün yaşam biçimlerini gözlemlemeleri iki duruma neden olmuştur. Birincisi, Batı’nın refah içinde yaşıyor olmasının sebebinin sadece topu-tüfeği değil oluşturduğu temel kurum ve kurallar olduğunu görmeleri. İkincisi, Osmanlı’daki Batılılaşma hareketine öncülük edecek aydın bir neslin doğuşu.

Osmanlı’nın Avrupa’yı fethetmek isteği, temelde, yüzünü hep Avrupa’ya dönük tutmuştur. Bu sebeple, Avrupa ile bağlarını hiçbir zaman koparmamıştır. Belki ‘Batılılaşma’ kavramı içinde değil ama çok eski zamanlardan beri Avrupa’yla iç içe olma isteği hep var olmuştur.

Aslında Osmanlı’da da vücut bulan Batılılaşma arzusu 19. yüzyıldan önceki bir zaman dilimine de dayandırılabilir. Şöyle ki, 1683, 2. Viyana bozgunundan sonra

kozlar Avrupa'nın eline geçmeye başladığı zamandan itibaren Osmanlıda hep bir Avrupalılaşıma isteği vardır ama bunun ciddi boyutlarda geçerlilik kazanması 19. yüzyıla denk düşer. 1683, 2. Viyana bozgunundan alınan ders Avrupa'nın askeri talimlerini, tekniklerini almak olmuştur. Avrupa'dan hocalar getirtilir, Türk askerler Avrupa'nın ilmine göre yetiştirilmeye başlanır (Meriç, 1984: 235).

Batı'nın ilmine göre eğitim verilmeye başlanması özellikle 1800'lerden itibaren yavaş da olsa meyvelerini vermeye başlamıştır:

Burada önemli bir nokta dikkatimizi çekmiştir. Bilindiği üzere, özellikle Tanzimat ile birlikte hız kazanmaya başlayan Batılılaşma hareketlerinde, Osmanlı birçok alanda Batı'dan konunun uzmanlarını, getirmiş, okullar açmıştır. Kısacası, Batı'dan Batı'yı eğitim yoluyla almaya çalışmıştır. Bunu yaparken de genelde işin hep teknik boyutunu ön planda tutmuştur. İşin 'zihin' kısmının üstüne çok fazla gitmemiştir. Bu noktada görmekteyiz ki, Batı'dan eğitim yoluyla 'teknik' alınması işi aslında Tanzimat'tan çok daha öncesine, 2. Viyana bozgunundan sonrasına bile dayandırılabilir. Bu zihniyet bu zamandan başlayıp, Cumhuriyet döneminde bile 'kısmi' modernleşme yanlılarının düşünce sistemine kadar sürmüştür. Batı'dan 'teknik' yönün alınması zihniyeti Osmanlı'da yarı bilinçli yarı bilinçsiz bir şekilde ta 17. yüzyılda başlamış, Cumhuriyet döneminde bile sürmüştür demek kanımızca yanlış olmayacaktır. Ayrıca, Batı'dan sadece 'teknik'in alınması düşüncesinin hem İslami 'kısmi' modernleşme yanlılarının hem de sol düşüncedeki 'kısmi' modernleşme yanlılarının paylaştıkları ortak bir düşünce olduğunu hatırlatmakta

Fayda vardır. Yani Osmanlı'daki düşünce yapısı iki karşıt görüşe bir şekilde etki etmiştir.

II. Meşrutiyet'in yönetim mantığının kamuoyu oluşturmada zayıf kalması buna karşılık Cumhuriyet'in yönetimde ve insanlara ulaşarak kamuoyu oluşturması arasında yatan farklılığın hegemonyanın cebre dayanması yerine iknaya dayanması arasındaki ayrımdır.¹² Osmanlı yöneticileri, Batılılaşmak için gayret ettikleri her adımda ki buna açıklamaya çalıştığımız tiyatro da dâhildir, halkın tebaa olarak görülmesi sebebiyle iknaya başvurmamıştır. Çünkü tebaa olarak görülen halkın ikna edilmesine ihtiyaç yoktu. Yönetenler emredecek, yönetilenler de buna uyacaktı. Bunun için canları istediği zaman tiyatroları açıp-kapamakta bir sakınca görmemişlerdir. Tiyatrolar, deneme-yanılma tahtası gibi kullanılmış, kadın-erkek eşitsizliğinden dolayı zaten kadınların tiyatroya gitmesine hemen hiç önem verilmemiş, bu sebeplerle Osmanlı'da tiyatro ne gelişim açısından ne de izleyicilerin bilinçlenmesi açısından bir etkinlik gösterememiştir. Oysaki Cumhuriyet yöneticileri ilk baştan itibaren, özellikle tiyatro alanında iknaya dayalı bir yönetim sergiledikleri için hem yerleşik bir tiyatro geleneğine hem de artık iyice yerleşmiş ve çok daha bilinçli bir tiyatro izleyicisi kitlesine Türkiye ulaşabilmiştir. Osmanlı yöneticilerinin yönetim anlayışı ile Cumhuriyet kadrolarının yönetim anlayışlarındaki temel farklılığın, Althusser'in üç ana tezinden biri olan ideolojinin bireyleri özne olarak çağırması¹³ konusundaki farklılıktan da kaynaklanır. Buna göre ideoloji, bireyleri

¹² Burke, **a.g.e.**, s. 38, 39.

¹³ Kazancı, **a.g.e.**, s. 43, 44.

adlandırma yoluyla özneye dönüştürür. Bu yolla bireyler nasıl bir özne olarak tanımlanıyorlarsa o sınırlar içinde kendilerinden beklenen toplumsal rolü oynarlar. Dolayısıyla, Osmanlı'nın 'tebaa' olarak çağırıldığı bireyler özne rollerini 'kul' olmak ve koşulsuz itaat etmek şeklinde sergilerken, T.C'nin 'vatandaş' olarak çağırıldığı bireyler özne rollerini 'vatandaşlık bağı ile bağlı olmak' ve gerekirse hukuk çerçevesinde devletten hak talep edebilmek şeklinde oynamışlardır.

Cumhuriyet'in Batılılaşma düşüncesiyle ilgili olarak öne sürülen bazı temel savları şöyle açıklayabiliriz:

Ülkemizde, Türk kültürünün kökenleri uzun süre araştırılmış ve çeşitli savlar öne sürülmüştür. Cumhuriyet'in kuruluşuna temel olan 'Batıcılık' fikrine göre, evrensel olan kültür batı kültürüdür. Bu yüzden yapılması gereken, eski Yunanca ve Latince öğrenilmesidir. Bu görüşün en önde gelen temsilcisi Nurullah Ataç'dı. 1932 yılındaki 1. Türk Tarih Kongresi'nde ise, Maarif Vekili Esat Bey tarafından, Orta Asya'ya dayandırılarak tüm dünya kültürünün kaynağının Orta Asya olduğu iddia edilmiştir. Örneğin, Sabahattin Eyüpoğlu, Türk kültürünün kökenlerinin ne Batı'da ne de Orta Asya'da aranmaması gerektiğini, bu kökün Anadolu toprakları üzerindeki uygarlık kurmuş olan halklardan geldiğini, bu köklerin Homeros'ta, Yunus'ta, Mevlana'da aranması gerektiğini öne sürmüştür (And, Şenlik, Canak, 1981: 94, 95).

Burada Cumhuriyet dönemi ile II. Meşrutiyet düşünce yapılarındaki bir farklılık daha ortaya çıkmaktadır. II. Meşrutiyet dönemi çeşitli fikir akımları içinde

tercihler yapma üzerine kuruludur. Cumhuriyet dönemi ise, zaten önceden belirlenmiş bir ideolojinin tüm yanları ile kabulü üstüne kuruludur. Ancak buradan II. Meşrutiyet döneminin düşünce sistematığının daha üstün bir şekilde seyrettiğini söylemek zordur. Çünkü sadece düşünce sayısının fazlalığı, düşünce sistematığının doğru ve tam olarak işlediği anlamına gelmez. Bir de bu dönemde düşüncelerdeki nicelik fazlalığı yadırganmamalıdır. Bunun nedeni, bu dönem tüm düşünce akımlarının yeni yeni filizlenmeye başladığı ve birçok fikir akımının doğum dönemidir. Zira 1789 Fransız Devrimi'nden sonra başlayan ulus-devlet anlayışı modernleşmeye giden yoldaki düşünce akımlarını doğurmaya başlamıştır. Bahsettiğimiz dönemde düşünce çeşitliliğinin bu kadar fazla olmasının sebebi budur.

2.2 T.C.'nin Modernleşme Hareketinde Kullandığı İdeolojik Araçlar

Her değişim kendi yapısını kurar. Bu sebeple, tüm değişimler ideolojiktir. İdeolojinin kendi yapısını kurarken başlıca iki araç kullandığına 1. Bölümde Althusser'in görüşlerinden yola çıkarak değinmiştik. Althusser'in ideoloji tanımı içinde devletin ideolojik aygıtlarının (DİA) ve devletin baskıcı aygıtlarının (DBA) önemli bir yer tuttuğunu biliyoruz. Bir devletin ideolojisi kurulurken de bu aygıtlar kullanılır. T.C. kurulurken her iki aygıtta belli bir işlev görmüşlerdir. Bu bölümde biz T.C.'nin kuruluşunda DİA'nın hangilerinin kullanıldığını, ne gibi işlevler üstlendiklerini, neden bunların kurulduğu ve kullanıldığı vb. soruların cevaplarını irdelemeye çalışacağız. Özellikle uyandırılmaya çalışılan Türk insanının özgüveninin sağlamaştırılması, Türk dilinin ve Türk tarihinin hak ettiği şekilde tam ve doğru

olarak araştırılması ve anlatılması, halkın bütün benliğine işlemiş olan ‘ortaçağ’ zihniyetinden çıkarılması vb. sayılabilecek şekilde Türk toplumunu ‘çağdaş’ bir zihniyete kavuşturmak için atılan her adım 1950’den sonra devreye giren ‘karşı-modernleşme’ düşüncesinin etkisiyle kaldırılarak, yaratılmaya çalışılan etki yarım kalmıştır.

Bu yapılar nelerdir? Çok genel bir değerlendirme ile şunları sayabiliriz: Yeni alfabeye geçilmiştir, dünya klasikleri Türkçeye çevrilerek dilimize kazandırılmıştır, halkın okuma-yazma oranını yükseltmek amacıyla Millet Mektepleri kurulmuştur, Halkevleri açılmıştır, Cumhuriyet’in bizzat kendisi bir ideolojik araç olarak sunulmuştur. Örnekleri çoğaltabilmek mümkündür. Bu bölümde, DİA olarak uzun yıllar önemli işlev görmüş ‘Halkevleri’ üzerinde duracağız. İlerleyen bölümlerde dile getireceğimiz, Halkevlerinin kapatılmasının toplumun ilerlemesinin önünde bir engel oluşturduğu savını tekrarlayacağımız için bu konuya değineceğiz. Özellikle, ‘Halkevleri’ni DİA’nın kullanımı açısından seçmemizin sebebi, içeriğinde üstlendiği birçok alanla eğer sekteye uğratılmamış olsaydı Türk toplumu mevcut zihniyet yapısından çok daha ilerici bir zihniyet yapısına kavuşmuş olabilirdi. Konumuz direkt olarak Halkevleri olmadığı ve bu konuda hazırlanmış pek çok çalışma olduğu için tarihçesi, kuruluşu, kapatılışı vb. içeriği hakkında detaylı bir tarihsel bakış açısı sunmak yerine daha ziyade üstlendiği ideolojik işlev ve rolü üzerinde durmayı tercih edeceğiz.

“Tam bağımsız olmadan, uluslaşma sürecini tamamlamadan, ortaçağın ülkemizdeki baş destekçisi emperyalizmi yenmeden, toplumu laik bir devlet düzenine oturtmadan Türkiye Cumhuriyeti’nin çağdaşlaşmıyacağını Atatürk çok iyi biliyordu. Ortaçağ düzenini yıktıktan sonra çağdaş uygarlık doğrultusunda sürekli devrimi Türk ulusuna geçerli bir yol olarak önermiştir. [...] Çağdaş yöntemlerle emperyalistleri, sömürgecileri ve kokuşmuş saltanatı yıkan Atatürk Türk yeniçağının başlatıcısı olmuştur. Ortaçağ yıkıcısı Türk insanının içindeki yenilikçi duyguları harekete geçirmiş, Türkiye tarihinde yeniçağın başlatıcısı olmuştur.” (Çeçen, 1990: 89).

Osmanlı’dan miras alınan ortaçağ zihniyetinden çıkıp, halkçılık ilkesinin bir gereği olarak, insanları yeni bir çağa götürebilmek amacıyla Halkevleri kurulmuştur. Halkevlerinin kökeni, Türk Ocakları’nda aranmalıdır.

“Türkocakları, İttihat ve Terakki hareketinin bir parçası olarak kurulmuştur. Kuruluşunda Ahmet Ağaoğlu, Yusuf Akçora, Fuat Köprülü, Mehmet Emin Yurdakul, Halide Edip Adıvar, Hüseyin Cahit Yalçın, Akıl, Muhtar ve Hamdullah Suphi Tanrıöver gibi önde gelen sanat ve düşün adamları görev almışlar ve bu ocaklar aracılığı ile Türk ulusçuluğunu örgütleyerek Osmanlı

imparatorluğu içindeki Türkleri diğer azınlıkların dışında biraraya getirerek örgütlemişlerdir. İkinci meşrutiyete kadar yayılma ve kurulma dönemi geçiren Türkocakları bu tarihten sonra ülke çapında etkili bir düzeye geldiler. Türkocakları'nın amacı, tüzüğü ikinci maddesinde 'İslam kavimlerinin başlıca önemlisi olan Türklerin, ulusal terbiyeye bilimsel, sosyal ve ekonomik düzeylerini geliştirmek ile Türk ırk ve dininin olgunlaşmasına çalışmak' biçiminde belirtiliyordu. Bu maddeden anlaşılacağı üzere, bu örgütler amaç açısından ırkçılık ve dincilik yapmağa elverişli bir yapı taşıyorlardı." (Çeçen, 1990: 99).

Bununla birlikte her iki kurumun ortak bir yönü de bulunmaktadır. "Her iki kuruluşun amaçları da kabaca, Türk ulusunun ve halkının çağdaş Batı uygarlığı doğrultusunda sosyal, ekonomik ve kültürel bakımlardan geliştirilmesi olarak özetlenebilir. Bu kuruluşların yararlandığı araçlar da birbirine çok benziyordu. Her iki kuruluş da kurslar, eğlenceler, yarışmalar ve konferanslar düzenleyerek, önemli olaylarla ulusal günleri kutlayarak, güzel sanatlar ve benzeri alanlarda etkinlikler gerçekleştirerek halkı eğitmeye ve modernleştirmeye çalışıyordu." (Şimşek, 2002: 28).

Halkı çağdaş bir zihniyette buluşturmak maksadından giderek sapmaya başlayan ocaklar yerine, Halkevlerinin kuruluşu için resmi ideolojik söylemlerin ötesinde T.C.'nin o günkü sosyal, ekonomik, siyasi vb. içinde bulunduğu şartları da iyi değerlendirmek gerekir. Aksi bir bakış açısı, Halkevlerinin halkı tek tipleştirmeye götürmek işlevini taşıdığı gibi akıldışı bir faşist düşünce yapısına doğru götürür.

“Halkevlerinin açılma nedenleri incelenirken resmi bildiri ve açıklamaların ötesinde o günlerin ekonomik ve toplumsal koşullarının yarattığı gereksinimleri göz önünde tutmak gerekmektedir. 1930 yılı, büyük dünya ekonomik bunalımının tüm ülkede etkilerinin yurdumuzda da yansıdığı bir dönemin başlangıç noktasıdır. Bu ekonomik bunalım, 1923'ten sonra var olan sivil, asker, bürokrasi, ticaret burjuvazisi ve büyük toprak sahipleri arasındaki koalisyonun son iki ortağının toplumsal durumlarını fazlasıyla sarsmış giderek bürokrat kesimin ağırlığını iyice artırmıştır. Öte yandan 1923-29 yılları arasında demokratik hak ve özgürlükleri kısıtlayan vergi vb. yollarla ekonominin yükünü yoksul yığınların sırtına yükleyen politikalar sonucu, bürokrat kesimle halk arasında var olan ayrılık daha da artmıştı. Tüm bu nedenlerden ötürü dünya ekonomik bunalımının sorunları karşısında iktidarın izleyebileceği biçimde başlıca iki yol bulunmaktaydı. Demokratik hak ve özgürlüklerin genişletilmesiyle siyasal rejimi

bir ölçüde yumuşatmak ya da devletin ekonomik ve toplumsal yaşamın her noktasına ulaşan müdahaleleri ile daha merkezi bir oranda sert bir düzen getirmek. Kemalist kadronun içinde bulunduğu koşullarda hareket alanı ve bilgi ile deneyimi ile daha çok ikinci yolun seçilmesine yatkın bulunuyordu. Serbest Fırka deneyiminin başarısızlığı nedeniyle ülkede çıkan kargaşalıklar sonucunda, cumhuriyetin ilk yıllarına oranla genel anlamıyla rejimde bir sertleşme kendiliğinden gündeme geldi.” (Çeçen, 1990: 106).

Cumhuriyet’in kurucu kadroları, çok çeşitli alanlarda birçok öğrenciyi Avrupa’ya alanlarında tahsil görmeye göndermiştir. Bu gönderilen isimlerden biri de Vildan Aşir Savaşır’dır ve Çekoslovakya’da, yetişkinlerin eğitimi için kurulan ‘Sokol’ları incelemiştir. Bu incelemeleri anlattığı bir radyo yayını dinleyen Atatürk tarafından aranarak Halkevlerinin kuruluşu için hazırlıklı olması istenmiştir. “[...] 19 Şubat 1932 tarihinde Halkevleri ondört ilde birden aynı anda açılmıştır. Bunlar, Adana, Afyon, Ankara, Aydın, Bursa, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, İstanbul, İzmir, Konya, Samsun, Van Halkevleridir. [...] 1933 yılında Halkevlerinin sayısı elli beşe ulaştı. 1935’te 103, 1938’de 210, 1940’da 379, 1945’te 438, 1946’da 455, 1950’de ise biri Londra’da gerisi yurt içinde olmak üzere 478 Halkevi bulunuyordu. [...] 1932-40 döneminde gerek sayı, gerek etkinlik bakımından Halkevleri en hızlı yükseliş sürecini yaşamıştır.” (Şimşek, 2002: 59, 61).

Burada bir noktayı aydınlığa kavuşturmayı önemli görüyoruz.¹⁴ Osmanlı'nın yıkılmasını hazırlayan etmenler için birçok neden sayılabilir. Bunlardan en önemlilerinden bir tanesi halkın 'tebaa' olarak görülmesidir. Burada şu soru akla gelmektedir: 'Tebaa' olarak görülen halk bundan şikâyetçi midir? Tebaa olmaktan değil de, şikâyetçi olduğu durumlarda DBA tarafından bastırıldığı bir gerçektir. Ancak deyim yerindeyse, 'koyun güder' gibi bir zihniyetle yönetilen toplum, tarihinin bin yılda bir millete bahşedeceği bir dehanın öngörüsü ve emeği olmasaydı şu anda bir millet, bir toplum olmaktan çok öte bir sömürge olacağı da bilimin reddedemeyeceği bir gerçektir. İşte Cumhuriyet'in öncü kadrolarının başarmak istediği şey, tam da emperyalizmin işine yarayacak şekilde, düşünmeyen, sorgulamayan, hesap sormayan bir 'koyun sürüsü' gibi gerek DİA gerekse de DBA tarafından hırpalanan bir halk yerine millet yaratmak. Okuma-yazma oranı %1 bile olmayan bir toplum yapısı ile bu nasıl başarılabilirdi? Bunun tek yolu onların çağdaş bir toplumun yapısında barınan sağlam bir sağlık, güçlü bir eğitim ve kaliteli bir sanat anlayışıyla beslenen bir topluma dönüştürerek olmalıydı.

Tüm bu yapıları sağlam bir şekilde kurmak ve halkı aydınlatmak amacıyla Halkevleri tam da Cumhuriyet'in ideolojisine uygun biçimde bir ideolojik araç olarak kurulmuşlardır. Amaçları da, özellikle 1950'den sonra güçlenen 'karşı-modernleşme' yanlılarının iddialarının aksine, halkı tek tipleştirmek değildi. Bu noktaya aşağıda yazacaklarımızdan sonra geri döneceğiz.

¹⁴ 3. Bölümde daha detaylı incelenecektir.

“Bir halkevinin asli organları onun faaliyet kollarıydı. Kuruluşu tam olarak gerçekleşmiş bir halkevinin dokuz tane çalışma kolu bulunurdu.

- 1) Dil Tarih Edebiyat Şubesi
- 2) Ar Şubesi
- 3) Gösterit Şubesi,
- 4) Spor Şubesi
- 5) Sosyal Yardım Şubesi
- 6) Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi
- 7) Kitapsaray ve Yayın Şubesi
- 8) Köycülük Şubesi
- 9) Müze ve Sergi Şubesi

[...] 1940 arasında hem şube adlarında hem de şubelerin etkinlik alanlarında bazı değişiklikler yapılmıştır. Söz konusu isim değişikliklerinin bir kısmı aşağıda gösterilmiştir.

- 1) Dil Tarih Edebiyat Şubesi-> Dil Edebiyat Şubesi
- 2) Ar Şubesi-----> Güzel Sanatlar Şubesi
- 3) Gösterit Şubesi-----> Temsil Şubesi
- 4) Kitapsaray ve Yayın Şubesi--> Kütüphane ve Yayın Şubesi

5) Müze ve Sergi Şubesi-----→ Tarih Müze Şubesi.” (Şimşek, 2002: 74, 75).

Görüldüğü gibi, kuruluş yılı 1932 olan Halkevlerinde bulunan çalışma faaliyetlerinin tümünün, devlet yönetiminde okullarda, belediye yönetiminde çeşitli kuruluşlarda modern olarak kabul edilen tüm devletlerde bugün bile anlatıldığı görülebilir. Modernleşmiş bir ülkede, halkına onları daima bir adım öteye taşıyacak sosyal, politik, ekonomik, sanatsal, bedensel vb. eğitimlerin verilmesi normal bir durum iken ve onların ‘tek tip’leşmesi gerçekleşmezken bizdeki Halkevleri hemen hemen aynı içerikle, Türk toplumunu eğitici yönde faaliyetler gösterirken toplumu ‘tek tip’leşmeye götürmezdi.

Aynı şekilde, Cumhuriyet’in bir DİA’sı olarak kullanılan ama öne sürdüğü savlar bugün bile yabancı akademisyenlerin ciddi şekilde ilgisini çeken ve araştırılmaya değer görülen Türk Tarih Tezi ile ilgili olarak aşağıda alıntı olarak vereceğimiz satırlardan sonra bir soru sormak istiyoruz:

“[...] Bir tarih cemiyeti kurmak için ilk resmi adım Türk Ocaklarının 1930 yılında yapılan kongresinde atıldı. Afet İnan’ın başkanlığında Türk Tarih Tetkik Cemiyeti kuruldu. Bu olayda Atatürk’ün kişisel inisiyatifi önemli bir rol oynamış olmalıdır. Kongreyi aniden ziyaret etmesi ve Afet İnan’ı tarih

öğrenimi için daha önce İsviçre'ye göndermiş olması bu doğrultuda bize ipuçları vermektedir. [...] Adı geçen kongrede Yusuf Akçura (Şubat 1933, 28) Avrupalı tarihçilerin etnosnetrik bir tarih yazıcılığı anlayışına sahip olduklarını ileri sürmüşlerdir. Akçura, Avrupalı yazarların olumlu unsurları seçerek ve olumsuzlukları da yok sayarak kendi tarihlerini yüceltme yoluna gittiklerini söylemiştir. Böyle bir yaklaşım hiç kuşkusuz eklektik bir yaklaşımdır. Daha ilginç olan nokta ise, Akçura'nın aynı yaklaşımı Türkiye'nin de benimsemesi gerektiğini savunmasıdır.” (Şimşek, 2002: 145, 146).

1. Bölümde belirttiğimiz üzere, bir devletin kurucu iki etmeni bulunmaktadır. 'Zor' ve 'Sermaye'. Burada özellikle 'zor' etmeni üzerinde durmak istiyoruz. Bir devlet 'zor'u ister DİA isterse de DBA vasıtasıyla kurulabilir. Bu tarih boyunca var olmuştur. Tarihin tüm dönemlerinde var olan 'zor' etmeninin baskıcı yanı, bir devletin tarihi yazılırken göz ardı edilebilir veya en aza indirgeyerek ele alınabilir. Bu elbette tarih yazıcılığı açısından doğru ve kabul edilebilir bir yaklaşım olarak kabul edilmez.

Ancak Avrupa, tüm uygarlığın beşiği olarak Eski Yunan'ı, oradan da kendini kabul eden ve bunun üzerine araştırmalar yapan bir anlayış sergileyip bunu bir DİA olarak kullanırken, T.C.'nin bunu kendi tarihinden yola çıkarak yapması ve bir DİA

olarak kullanılmasının kabul edilmemesi bir soru işaretidir. Üstelik Türk Tarih Tezi'nin içinde barındırdığı birçok etmen, yukarıda da değindiğimiz gibi, bugün bile ciddi ve köklü araştırmalara sebep olmaktadır. O yüzden, genelde Türk karşıtı söylemleri barındıran ve içinde emperyalist çıkarların beslendiği Türk Tarihi karşıtı söylemler yerine, Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının halka kendi tarih bilincini sürekli taze tutmak amacıyla anlatma çabası etkili ve yerinde bir DİA olarak kullanmıştır. Ancak bu çaba da 1950'den sonraki 'karşı-modernleşme' sürecinde çok ciddi kan kaybına uğrayarak bugünkü noktaya gelinmiştir.

Halkevleri üstlendikleri eğitim görevinin yanı sıra, Cumhuriyet ideolojisini benimsetmek ve yaymak amacıyla birçok yayın meydana getirmiştir. Bunun, toplumsal iktidarın, ideolojik iktidar olarak kurulması için o dönemde en geçerli yol olabilecek dergi yayıncılığının seçildiğini düşünüyoruz.¹⁵ Hatırlanacağı üzere, egemen sınıf toplumu sadece cebre dayalı olarak değil, iknaya dayalı olarak da hegemonyasını kurar. Dolayısıyla, Cumhuriyet'in öncü kadroları, üstünlüklerini 'entellektüel önderlik' biçiminde öne sürerken Halkevlerindeki eğitimin yanı sıra çıkartılan yayınlara da entellektüel olarak halkı etkilemek istemişlerdir.¹⁶

Halkevindeki eğitim ve çıkartılan yayınları aracılığıyla yapılmak istenilen propaganda, tahakkümle halkı zorlamak yerine, entellektüel bir birikimle halka

¹⁵ Poggi, **a.g.e.**, s. 19, 20.

¹⁶ Gramsci; Arrighi, **a.g.e.**, s. 40.

önderlik edilerek onları Cumhuriyet ideolojisi ve kazanımları konusunda iknaya etkilemeye çalışmıştır.

Halkevleri yayınlarını çeşitli dönemlerle sınıflandırmak mümkündür. I. Dönem 1932-1933 dönemi ve yayın isimleri şöyledir: Halkevi ve Porsuk, Taşpınar, Yeni Türk, Halk Bilgisi Haberleri, Doğuş, Kaynak, Aksu, Altıok. II. Dönem 1934-1935, Ün, Akpınar, Anafarta, Uludağ, Altan, Batı Yolu, Altın Yaprak, 19 Mayıs, III. Dönem, 1936- 1937, Dıranaz, Devrimin Sesi, Ilgas, Taşan, Ülker, Konya, Yeni Milas, Ülker, Burdur, Orta Yayla ve 4 Eylül, Türk Akdeniz, Muğla, İnanç, Görüşler ve Çukurova, Gediz, İnan, Derme, IV. Dönem, 1938-1939, Bozok, İçel, Karacadağ, Çoruh, Erciyes, Çorumlu, Kara Elmas, Yeşilirmak, Başpınar, Ocak, Atayolu, Yayla, V. Dönem, 1940-1950, Edirne, Üçsu, Küçük Menderes, Duygular, Abant, Sakarya, Hatay, Ordu ve Yeşil Ordu, Fikirler (Güz, 1995).

Halkevlerinin yukarıda bahsettiğimiz Temsil Şubesi konumuz açısından önem arz etmektedir. Çünkü bu şube ile varılmak istenilen nokta en özlü ifadeyle, halka tiyatro zevkini aşlamak ve halkın tiyatro zevkini arttırmaktı. Bu durumun 3. Bölümde daha detaylı bir şekilde üzerinde duracağımız bir savı desteklediğini düşünüyoruz. Bize göre, Halkevlerinde tiyatro gibi bir gösteri sanatının şeklen ve eğitim yönüyle desteklenmesi ve halkın bilinçlendirilmesi çalışmaları eğer sekteye uğratılmamış olsaydı, bugün opera, bale, tiyatro vb. sanat dallarının izleyici oranları çok daha yüksek bir oranda olabilir ve insanlar bu sanat dallarına çok daha bilinçli

bir şekilde yaklaşabilirlerdi. Zira 3. Bölümde çok daha detaylı bir şekilde alacağımız bir noktayı burada çok kısaca açıklarsak, Osmanlı'da Meşrutiyet Dönemi'nde de insanlar hürriyetin getirdiği coşkuyla tiyatrolara akın akın gidiyorlardı ama Cumhuriyet Türkiye'si'ni Osmanlı'daki tiyatro temelinden ayıran çizgi sanat eğitimi ile halka giderek, onun bilinçlendirerek, içselleştirmesini sağlayarak sanat yoluyla insanların aydınlanma isteğini uyandırmadır. Eğer bu durum süregelmiş olsaydı, belki tiyatronun yanı sıra bale, opera sanatları da daha fazla eklemenecek ve halk bu sanat dalları konusunda bilinçlenerek bugünkü düzeyden çok daha iyi bir noktaya gelebilecektik. Biz tüm bu durumun kültürel hegemonyanın değişebilir bir faktör olmasıyla ilintili olduğunu düşünüyoruz. Hatırlanacağı üzere Gramsci'nin hegemonya kavramı yalnızca cebre dayalı olarak işlemez, aynı zamanda iknaya da dayalı olarak işler. Bu sebeple, Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin kültürel hegemonyayı inandırmaya dayalı olarak kurmasının aksine 'karşı-modernleşme'nin kültürel hegemonyasını cebre dayalı olarak kurduğunu düşünüyoruz. Aksi halde ne Halkevleri kapatılmış olurdu ne de 3. Bölümde detaylı olarak ele alacağımız karşıtlıklarla genelde Türkiye'deki Batı tipi sanat özelde ise Türkiye'deki bale sanatı karşı karşıya kalmazdı.

Bu bağlamda, Halkevlerinin tiyatro sanatına bakış açısına değinecek olursak:

“Halkevleri 1940 yıllığında, Halkevleri temsil kolları görevi 3 maddede özetleniyor.

- 1- Halkı tiyatro aracılığıyla yetiştirmek üzere partice kabul edilen eserleri oynamak.
- 2- Gezici veya yerli, sessiz sinemalardan yararlanarak halkın kültürel ve artistik sevgisini yükseltmek.
- 3- Kukla, karagöz, ortaoyunu gibi ulusal oyunları düzenleyip bunlardan halk terbiyesi bakımından yararlanmak” (Karadağ, 1998: 97).

“ [...] Halkevi sahneleri hem yörenin tiyatro anlayışını değiştirmeye başlıyor hem de devlet konservatuvarına giren yetenekli oyuncular yetiştiriyor. Parti de sürekli olarak her açıdan tiyatroyu desteklemeyi sürdürüyor. [...]” (Karadağ, 1998: 100).

Görülüşü gibi, Cumhuriyet’in kurucu ideolojisi Batı tipi sanat dalları vasıtasıyla halkı eğitmek, onları bilgi ve düşünce seviyesi olarak daha yukarıya taşımak amaçlarını Halkevlerini bir ideolojik araç olarak kullanarak sağlamak istemiştir. Bunda oldukça başarılı oldukları söylenebilir. Çünkü Cumhuriyet tarihinin yetiştirdiği pek çok ünlü sanatçının Halkevleriyle bir şekilde yolu kesişmiştir ve halkın içinde sanatsever birçok insanın çıkmasını da bu dönemin kazanımlarına borçluyuzdur. Bu sebeplerle, Halkevleri üstlendikleri görevi yerine getirmişler ancak ‘karşı-modernleşme’nin hegemonyasının ülkemizin birçok

alanına nüfuz etmesinden kaçamayarak üstlendikleri bu işlev yarım bıraktırılmıştır. Bu yarım kalış, 3. Bölümde daha ayrıntılı ele alacağımız gibi Batı tipi sanat dallarının daha geniş halk kitlelerine yayılmasını ve anlaşılmasını engellemiştir.

2.3 T.C.'nin Kuruluşunda Modernleşme Hareketi: Karşıt ve Yandaş Görüşlerin Nitelikleri

2.3.1 Topyekûn Modernleşme Yanlıları, Etkilendikleri Görüşler ve Nedenleri

T.C. kurulduğu günden bugüne ‘nasıl modern bir devlet olunmalıdır’ sorusunun cevabını aramaktadır. O günden bugüne yapılan pek çok girişimle T.C. modernleşme yolunda birçok adım atmıştır. Çok genel bir değerlendirmeye, ülke yönetiminde, ekonomide, bilimde, sanatta vb. bir ülkeyi modern yapan değerlerin çoğuna sahiptir. Bununla birlikte, T.C.’nin kuruluşuyla birlikte, ülkenin nasıl modern bir ülke haline getirileceği, nasıl gelişmiş ülkelerin ulaştığı seviyeye çıkarılabileceği konusunda farklı görüşler öne sürülmüştür. Aslında, bu görüşler yeni değildir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde de bu konuda fikirler öne sürülmüştür. Öyle ki, bu öne sürülen fikirlerin bazıları T.C.’nin kuruluş aşamasında bile gündeme

gelmiştir. Bu noktada, T.C.'nin kuruluşundan itibaren ortaya atılan görüşleri değerlendirmek konuya daha fazla aydınlık kazandıracaktır.

Modernleşmenin nasıl sağlanması gerektiği konusundaki görüşleri en temel olarak ikiye ayırmak mümkündür:

- 1) Modernleşmenin bir bütün olarak sağlanması gerektiğini savunan görüşler,
- 2) Modernleşmenin kısmi olarak yapılacak atılımlarla sağlanacağını savunan görüşler.

Şimdi, bu görüşleri irdelemeye çalışacağız. Ancak, derinlemesine bir anlatıma girmeden önce bütüncü görüşün genel karakteri ile ilgili bazı açıklamalar yapmak isteriz: Aslında, her iki gruptaki görüşte modernleşmenin olmasını istiyordu. Hiç kimse, büyük bir savaş vererek kurtuluşa ulaşmış bir ülkenin eski düzenle tekrar ayakta kalabileceğine inanmaz. İnanan olsa da o da zaten azınlıktır. Bu sebeple, bir düzen değişikliği her kesimin ihtiyacı idi. Burada, farklılaşılan nokta, bu işin nasıl yapılması gerektiğine dair fikir ayrılığıydı. Ancak, bir kere modernleşme yoluna atılan bir ülke geri dönüşü olmayacak ve radikal değişimlerin yapılmasını gerektiren bir yola girer. Bu nedenle, Batılılaşmış, modernleşmiş ne denirse denilsin, bilimde, ekonomide, uluslararası ilişkilerde, sanatta vb. bir ülkeyi modern bir ülke yapan tüm faktörlerde diğer ülkelere fark atarak öne geçmiş ülkeler seviyesine ulaşmak iddiasıyla yola çıkılıyorsa, bu faktörlerin bazılarını alırız bazılarını hiç almaya gerek

yok gibi bir ön koşul öne sürülemez. Çünkü o ülkeler, modernleşme teorilerinin tüm eleştirilen yönleri bir yana bırakıldığında en başta bir zihniyet değişimiyle bu işi başarmışlardır. Bu sebeple, bize göre, modernleşme sürecine girmek isteyen bir ülke ön koşul öne sürerek bir süreç başlattığı takdirde modernleşmeye eksik başlayacaktır. Bu sebeple çok genel bir tanımlamayla bütüncü görüşler hiçbir ön koşul öne sürmeden, Batılı ülkelerin modernleşme yolunda adım atarken uydukları temel kuralları, yaptıkları atılımları kendi bünyelerine almalıdırlar diyebiliriz.

Denilebilir ki, “*Bütüncü* cephenin dayandığı ana fikirler, kolaylıkla anlaşılabilir gibi, Türk toplumunun bu değişimi başarabileceği, bu değişimin de Türk toplumuna milli vasıflarını kaybettirmeyeceği, aksine bunları geliştireceği gibi esaslara dayanmaktadır.” (Tunaya, 2004: 146).

Bütüncü görüşün özü, Batı’nın ulaştığı noktaya ulaşmak olduğu için, bu tanım bazında hem Osmanlı’nın hem de Türkiye Cumhuriyeti’nin Batılılaşma düşüncesinde ortak bir noktayı paylaştıklarıdır denilebilir.

Bu ortak noktanın, ‘Batılılaşmak’ olduğunu söylemek hiç zor olmayacaktır. Şöyle ki, III. Selim, devlet idaresine Avrupalı bir manzara vermek için Islahat Hareketleri’ne girişmiş, II. Mahmut, Batılı yaşam tarzının ve batı tipinde kurumların ithalinin imparatorluğu kurtaracağına inanmış, Jön Türkler Avrupalı ‘hürriyet’ anlayışının kurtuluş olacağına kanaat getirmiş, İttihatçılar, aynı görüşleri ‘milliyetçi’ bir tavırla benimsemişlerdir. Atatürk döneminde, bu görüşler “batı medeniyetine

yaklaşmak, ona benzemektir.” şekline dönüştürmüştür. Atatürk’e göre, Türk toplumu Batı’ya yönelmek için sosyal hayatımızda ve kültür araçlarımızda değişiklik yapmaktır yapmalıdır (Cem, 1974: 331, 332). Ancak bu noktada eksik bulduğumuz bir düşünceyi pekiştirmek isteriz. Atatürk’ün, Osmanlı döneminde de örnekleri görülen Batı’dan kurumlar alma, değişimler yaşanmasını teşvik etme vb. yaptığı bütün faaliyetlerden farkı, zihin değişikliğidir. Yani, Atatürk salt şekil değişikliğine gitmemiş aynı zamanda meydana gelen değişimleri halka bunlara dair açıklamaları öğretmek, eğiterek zihin değişikliği ile benimsetmek istemiştir. Bu zihin değişikliği dinden çıkmak değil, aksine, insanları din diye dayatılan hurafelerden arındırarak Batılılaşmanın özünde bulunan tüm işlevlerin insan hayatına tesir etmesini sağlamak ve bu yolla refahı arttırmaktır.

Bu durumun Cumhuriyet’in hegemonya anlayışının cebirden çok iknaya dayanarak insanları belirli bir yöne sevk etme anlayışından kaynaklandığını düşünüyoruz.¹⁷

İlerlemenin önünde tıkalı olan engelleri açmak için bir savaş verilir. Bu engeller aşıldıktan sonra bir ülkeyi oluşturan faktörlerin tümünde bir yenileşme, değişim bu yolla sağlanır. Modernleşme, özgürleşme ortamı sağlar. Bu özgürleşme ortamı da, değişimi yaratır. Kemalist ideoloji insanların gelenekselciliğine rağmen toplumun gelenekselliğini değiştirmeyi amaçladı. Bu yüzden, geleneksel şekillere bağlı olan güruha rağmen bu ideoloji bütünüyle modernleşmeye adanmıştır. Kemalist

¹⁷ Burke, a.g.e, s. 38, 39.

devrimler gürhunun ilgisizliğine ve aslında modern bir Türk toplumu kurmak için kaçınılmaz olan bu devrimlerdeki anlayış eksikliğine rağmen yapıldı. (Kili, 1969: 130).

Geneli geleneksel yaşam biçimine bağlı olan bireyler, kendi ideolojilerini kendi dünyaları olarak yaşarken¹⁸ bu durum nasıl yıkılacaktı? Amaçlanan toplumu ne dinden çıkartmak ne de içinde bulunduğu kültürün vazgeçilmez vasıflarından kopartmaktı. Geleneksel toplumun ilgisizliğine rağmen yapılan devrimler, onun geçmişte bağlı bulunduğu üretim ilişkilerinden arındırılarak, üretim ilişkilerinde bireyleri söz sahibi yapacak şekilde biçimlendirerek yapıldı. Osmanlı tebaası, T.C'nin vatandaşı olma özelliğine kavuşarak, özellikle üretimin içine işçi, memur, toprağında söz sahibi çiftçi vb. sınıflarla dâhil edilmekte, varoluşu maddi olan ideoloji¹⁹ aracılığıyla ekonomik güç kazandırılarak başarılmaya çalışıldı.

Ancak tüm bu çabalara rağmen, yüzyıllar boyu eğitilmeyerek, aşağılanarak, dünyasında olup biten yanlışların düzeltilmesine başka çare bulamadığı için zaman zaman başkaldırdığında tahakkümle susturularak ve en önemlisi cahil bırakılarak ezilen halkın anlayış eksikliği, milletin aynası olan T.B.M.M'nin çatısı altında karşılığını bulmuştur.

İmparatorluğun başaramadığı hamleyi TBMM başarmıştır. Yani, “*Türkler Batılı olmak için Batı ile savaştıklarıdır.*” “İmparatorluğun devamını düşünenler

¹⁸ Kazancı, a.g.e, s. 43, 44.

¹⁹ Kazancı, a.g.e, s. 43.

muhafazakâr, yeni bir devletin kurulmasını isteyenler *inkılâpçı* idiler.” Her iki grup da geçmişin olduğu gibi devamına inanmamışlardır. “İmparatorluğun devamını özleyenler bile, onun suçlarını, sorumluluğunu kabul etmişlerdir. Bunların bir daha yapılmamasını istemişlerdir.” Siyasi kurumların Batı’dan alınması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. İmparatorlukta, teokrasi hâkim olduğu için yeni devlet kurulurken, teokraside hiçbir şekilde aktif rol oynayamayan bir unsura rol verilmiştir: *Halk*. *Halk*, şer’i hukukun hâkim olduğu İmparatorlukta hiçbir rolü olmayan pasif bir unsurdu (Tunaya, 2004: 92, 93). Burada da, modernleşme kuramlarının bir yönü ortaya çıkmaktadır: millet. Çünkü modernleşme sürecine baktığımızda, öncü bazı insanların aydınlattığı ortam belki uzun bir dönemde belki çok can yakarak da olsa mutlaka bir halk desteği sağlanarak başta düşüncede özgürleşmeyle, tüm ilerleme noktaları hedeflerine ulaşılmıştır. Bütüncü cephenin de başarmak istediği, halk desteğini alarak modernleşme hedefine ulaşmaktı.

“Asıl ve önemli mesele, Meclis içindeki İnkılâpçı-Muhafazakâr grupların doğrudan doğruya Batılılaşmak konusundaki çatışmaları olmuştur.” Buna, yani T.C. ilan edildikten birkaç yıl sonra, Meclis’te iki milletvekilinin konuşması, eski-yeni çatışmasının güzel bir örneği olacaktır. Her iki vekil de TBMM Hükümeti devresinin de milletvekilidir. Bu milletvekilleri, Erzurum milletvekili *Ziya Hoca* ve İstanbul milletvekili *Hamdullah Suphi (Tanrıöver)*’dir. Ziya Hoca, Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalan, dogmatik ve muhafazakâr bir çevreyi, son zamanların Medresesi’nin İlmiye sınıfını temsil etmekteydi. Bu düşünce, yine eski tezlere dayanmayı ihmal etmemiştir. Bu tez şudur: İslâm kadınlarının fuhuşa sürüklendiği,

sarhoşluğun himaye edilmesi, ahlakın ve dinin tehlike altında olduğu... Buna karşılık, laik devlet kurucularının temsilcisi olan Hamdi Bey bu iddialara şu anlamlı cevabı vermiştir: “Karşımızdakiler zannediyorlar ki, medeniyet, bir kıt’adan bir kıt’aya geçerken gümrüklere uğrar. Ziya Efendi Hazretleri ile beraber bir komisyon teşkil ederiz. Önlerine kağıtlarını alırlar ve dışarıdan içeriye ne gelirse madde madde görürler. O gelen ne? Lokomotif. Buyursun içeri. Bu gelen ne? Dans. Kabul etmiyoruz, kapı dışarı... Medeniyetler bir memlekete girerken gümrüklere uğramaz. Şunun bunun mütalaasını almaz, tasvibini beklemez. Gelenler ağır birtakım ihtiyaçların, birtakım zaruretlerin netice-i tabiyesi ise, mutlak içeri girer mani olamayız.” Hamdullah Suphi Bey’e göre, örneğin, Türkiye’ye fabrikalar getirildiğinde sanayileşmek zorunda olan Türkiye’ye aynı anda işçi-patron mücadelesi de girecektir. “Hocam böyle olmaz. Fabrika girdi mi sosyalist akideleri de içeri girer. O akideler makinenin bünyesine dâhildir.” Yerde yatan sarhoş Türk devriminin getirdiği yenilikleri temsil edemez: “Dinen memnu olan müskirat, din zuhur ettiği gün de mevcut idi. Toprağın üstünde asmalar salkım verdiği günden beri, sarhoş meydandadır.” Hamdullah Suphi Bey’e göre yenilik, Batılı gibi düşünmemiz, bu düşünce sistemini veren müesseselerin varlığı demektir: Hamdullah Suphi Bey sözlerine şöyle devam etmiştir: “Türkiye’nin sahnesinde benimle hemfikir olan kimse yoktu. Ben içtimai yeni bir örnek olarak ancak seksen seneden beri mevcudum... Seksen, nihayet yüz seneden beridir ki, zavallı Türk milleti yeni rehberlerinin arkasında kurtuluş mücadelesini yapıyor, Tanzimat’ını yapıyor, Meşrutiyet’ini ilan ediyor. Cumhuriyet’ini tesis ediyor. Bunları yapan kimlerdir? Bakınız, aralarında Ziya Efendiler var mıdır? O insanlar bizim neslimizdir. Yüz seneden beri hürriyeti, tekâmülü, teceddüdü arayanlar onlardır ve nihayet memleketi

muzaffer edenler de onlardır.” Hamdullah Bey, Ziya Hoca'nın fikirlerinin karikatürünü yaparak sözlerine şunları ifade etmiştir: “Türk devletinin İnhitat sebepleri, Florya'da kadın, erkek beraber suya girmek ve Beyoğlu'nda dans etmek. Bu ikisi kalkarsa memleket kurtulacaktır. Bu iftiradır. İrticadır.” (Tunaya, 2004: 96).

Tabii yukarıda naklettiğimiz bu fikir çatışmaları kendiliğinden aniden ortaya çıkmamıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ortaya atılan, taraftar bulan ancak zamanın getirdiği koşullar neticesinde geçerliliğini yitiren görüşlerden arınarak mevcudiyetini koruyabilen düşüncelerin yansımalarıdır.

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra üç büyük fikir akımından (Türkçülük, Osmanlılık, İslamcılık) ikisi mevcudiyetini koruyordu: Türkçülük ve Garpcılık (Batılılaşma). Tabii bu arada, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, Osmanlı Türkçüleriyle, Osmanlı Garpcıları'nın iddiaları büyük yara aldı. Osmanlı Türkçüleri'nin İslamlık, Garpcılık ve Osmanlılık özelliklerini içinde barındıran üçlü politikası son buldu. Osmanlı Türkçüleri'nin iddiası olan ‘Osmanlılık deyince, Türklüğün, Araplığın, Rumluğun, Ermeniliğin içinde bulunduğu kavram’ akla gelemezdi. “Hatta Osmanlı kelimesi devlet unvanı halinde bile kalamazdı.” Batıcılığa (Garpcılık) gelince, Kurtuluş Savaşı sırasında Batı medeniyeti ve Batı emperyalizmi birbirine karıştırılmıştı. Fakat bu kin Lozan Barışı'ndan sonra normal bir ilişkiye dönüştü (Safa, 1988: 33).

Aslında, hem Osmanlıcılık hem de İslam Birliği fikirleri ülke için ayrı ayrı tehditler oluşturmaktaydılar. Bu sebeple, yeni bir fikir akımı olarak Turan fikri oluştu. Turan şiirinden hemen sonra İstanbul'da *Türk Yurdu* dergisi ve *Türk Ocağı* derneği kuruldu. Türkçülük düşüncesinin önde gelen isimleri arasında Hamdullah Subhi Bey, Fuad Bey, Halide Edip Hanım, Yakup Kadri Bey, Yahya Kemal Bey, Falih Rıfkı Bey, Refik Halid Bey, Reşat Nuri Bey, Orhan Seyfi Bey, Faruk Nafiz Bey, Yusuf Ziya Bey, Hikmet Nazım Bey, Vâlâ Nurettin Bey gibi isimler sayılabilir. Bununla birlikte, Türkleri Türkçülük düşüncesi altında birleştiren ve harap bir viraneden bir millet yaratan büyük dâhi Gazi Mustafa Kemal bu düşünce akımının en büyük temsilcisi ve inkılâbının bir numaralı uygulayıcısıdır (Gökalp, 1970: 14, 15).

Buradan da rahatça anlaşılacağı gibi, yeni bir devlet yarımşar düşünceler üzerine kurulamaz. T.C. kurulurken de temelde yapılmak istenilen bu olmuştur. Yarımşarlıktan kurtarıp yeni bir devlet yaratmak. Bütüncü görüşün şekillenmesinde, yeni kurulan Cumhuriyette Türk gençliğinin ciddi bir kafa karışıklığına düşmesi etkili olmuştur:

Gençliğin bir kısmı Mussolini'den, bir kısmı nasyonal sosyalist Hitler'den, bir kısmı Bolşevikler'den etkilenmekteydi. Tüm bunların yanı sıra, "Müslümanlık, ümmetçilik ve ırkçılık sloganları daha evvelki kuşakların dilinde yıpranmış ve gençliğe yeni bir ideoloji de verilmemişti." (Uyar, 1992: 146). Tüm bu 'ne yapabiliriz?' sorusuna cevap aranan bir zaman diliminde, cevap yine Büyük Önder Atatürk'ten gelmiştir: "Bir sabah Mustafa Kemal'den gelen haber yayıldı. 'Gazi'

diyordu ki: Biz ne Faşist, ne Nasyonal Sosyalist ve ne de Bolşeviz, bizim doktrinimiz ‘Kemalizm’dir.” Artık gençlere yol gösterecek bir ışık vardı. Bundan sonra, üniversiteye ‘Devrim Tarihi’ dersi konuldu. “Artık gençlik nereden hareket edilip nereye gidilmekte olduğunu öğrenmişti. Yöneltilen soruları cevaplandırıp Kemalizmi yardımcısız savunabiliyordu.” (Uyar, 1992: 147).

2.3.2 Kısmi Modernleşme Yanlıları, Etkilendikleri Görüşler ve Nedenleri

Bölüm 2.2.1’de bahsettiğimiz gibi, T.C. kurulurken ülkenin nasıl ‘modernleştirileceği’ konusunda temel olarak iki görüş ortaya atılmıştır. Bunlardan biri, hayata geçirilen yapı bütüncü görüş iken, diğeri alternatif olarak kısmici görüştür. Kısmici görüş de kendi arasında ‘dinci gelenekçiler’ olarak adlandırılacak kısmiciler ile sol düşünceden temellenen ‘kadrocu’lar olarak ikiye ayrılır. Biz bu bölümde ele alınan dönemde hayli ses getirmiş olan ‘Kadro’cu görüşü, etkilerini detaylandırmak istiyoruz. Özlü bir biçimde bu görüşü şöyle açıklamak mümkündür: Kadro hareketi, bir grup seçkinci aydının Türkiye’nin modernleşmesi için öne sürdükleri fikirleri dile getirdikleri dergiye verilen addır. İleride daha detaylı bahsedeceğimiz bu kişiler, Türkiye Komünist Partisi (TKP) geçmişine sahiptirler ve bu yüzden, sol görüşü savunan kısmici modernleşme yanlılarıdır. Hepsi iyi birer eğitim görmüş, yabancı dil bilen aydın kişilerdi. Başlıca fikirlerinin Marksizm’den geldiği söylenebilir. Bu bağlamda, Türkiye’nin modernleşmesi için Batı’dan sadece ‘teknik’ alınması gerektiğini savunmuşlardır. Şimdi, daha detaylı bir biçimde Kadro Dergisi’nin tarihçesine bakabiliriz:

Kadro, 1932-1934 yılları arasında 50 sayfa olarak, 25 kuruşa satılarak toplam 36 sayı basılmıştır. “Derginin ideologu Şevket Süreyya Aydemir, imtiyaz sahibi Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yayın müdürü Vedat Nedim Tör’dür. İsmail Hüsrev Tökün ve Burhan Asaf Belge de kurucu yazarlar arasındadır. Mehmet Şevki Yazman 13. Sayıdan itibaren dergide yazmaya başlamış, fakat derginin ilk oluşumunda yer almamıştır. Dergiye zaman zaman yazılarıyla katkıda bulunan dönemin bürokrat-aydınları şunlardır: Ahmet Hamdi Başar, Falih Rıfkı Atay, Behçet Kemal Çağlar, Eflatun Cem Güney, Muhlis Etem Ete, İbrahim Necmi Dilmen, Abdurrahman Şefik, Münir İriboz, Mümtaz Ziya, Şakir Hazım, Neşet Halil Atay, Hakkı Mahir, Mehmet İlhan, Tahir Hayrettin ve Mansur Tekin. Dönemin başbakanı İsmet İnönü de Kadro dergisine bir makale yazmıştır.” (Türkeş, 1999: 47, 48).

Kadrocuları bir araya getiren birkaç neden sayabiliriz. Bunlardan ilki, bu kişilerin aynı dönemde doğmalarıdır. Bu dönem, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarına karşılık gelir. Bu dönemin artık Osmanlı İmparatorluğu’nun iyice parçalandığı ve yıkılmaya çok yaklaştığı dönemdir. Kadrocular, doğdukları dönem itibarıyla Batı dünyasının Osmanlı üzerindeki politikalarına yakından şahit olmuşlardır. O dönemlerde öne sürülen fikir akımlarından Osmanlıcılık Balkan Savaşı ile İslamcılık ise Birinci Dünya Savaşı ile sona ermiştir. İttihat ve Terakki’nin yarattığı havayla Kadrocular ilk olarak, Batı dünyasına da duydukları tepkiden dolayı Türkçülük akımını benimsemişlerdir. Bununla birlikte, Birinci Dünya Savaşı sebebiyle yıkılan ideallerin yerine başka ideolojiye inanma ihtiyacı duyulmuştur (Ertan, 1994: 51).

Burada kısaca şunu söyleyebiliriz: Kadrocuların, devrim için bir ideoloji meydana getirmeye çalışmaları, başta Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) Genel Sekreteri Recep Peker olmak üzere, hegemonik güç ilişkisi sebebiyle çatışmaya sebep olmuştur.

Çünkü bir grup kendi fikirlerinin kabul görmesini isterse, baskın grubun kullandığı araçları kullanma isteği olur, çoğunluğa fikir yayma aracı olarak baskın olan grubun araçlarından yola çıkılır. Burada da, o zamanın şartları içinde çoğunluğa hitap eden gazete bir araç olarak kullanılmıştır. Gazeteden sonra, kendi fikirlerini daha rahat yaymak için bir dergi çıkarılmasına karar verilmiştir.

Grubun yakın bir dostluk ilişkisiyle bir dergi çıkartma kararı vermesinde “Şevket Süreyya’nın 15 Ocak 1931’de, Ankara’da Türk Ocağı merkezinde verdiği ‘İnkılap ve Kadro’ başlıklı konferans” etkili olmuştur. Konferansta sunulan bu başlığın genel havası şöyledir: O sıralarda Cumhuriyet Halk Fırkası’nın (CHF) önde gelen isimlerinden Saffet (Arıkan), Recep (Peker), Vasıf (Çınar)’ın düşüncelerinin aksine inkılâbın bitmediği, halen devam ettiği ve derinleşip halkın şuuruna yerleşebilmesinin gayet mümkün olduğu, bunun için de sistemli bir fikir sistemiyle yürütülmesi gerektiği belirtilmiştir. Tabii o dönemde 1929 yılı Büyük Buhranı’nın etkileri sürmekteydi. Bu olumsuz havaya karşı ‘öncü bir kadro’ önderliğinde inkılap köye girmeliydi. Böylece, ilerleme sağlanabilecekti. Bunalıma bir çare olması için kurulan Türkiye Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) belediye seçimlerinde

başarılı olmuş, buna karşılık, rejime karşı odakların partiye kümelenmeye başlamasıyla 17 Kasım 1930'da parti kendini feshetmiştir. Olumsuz havanın devamı ise, 23 Aralık 1930'da yaşanan 'Menemen Olayı' ile bir kez daha ortaya çıkmıştır.” (Tekeli, İlkin: 2003: 129, 130).

Daha önce de değindiğimiz gibi, Kadrocular modernleşmenin Avrupa'nın tüm değerleri yerine sadece tekniğinin alınmasıyla sağlanabileceğine inanmışlardır. Burada iki çelişki gözümüze çarpmaktadır. Birincisi, bir yapı yeniden kurulacaksa üstelik bu bir milli kurtuluş savaşı vererek her şeyiyle yeniden yapılandırılacak bir ülke olacaksa, onu 'şunun şu yönünü uygularsak, bu yapıya benzetiriz' mantığıyla belli bir yapıya oturtamazsınız. Bu zaten modernleşme kavramlarının özüne de ruhuna da aykırıdır. İkinci çelişki, eğer Kadrocular, Türk devriminin kendine özgü bir politikası olması gerektiğine inandırlarsa, burada da kısmi bir modernleşme arzusu gütmemeleri gerekirdi. Bunu konumuzun ana kısmını oluşturan 'sanat'la bağdaştıracak olursak, kültür ve sanat devrimi modernleşmenin temel ayaklarından biridir. Türkiye'nin, kendine özgü çeşitli milli değerleri vardı ama bunların hiçbirisi evrensel boyutlarda değildi. Türkiye'nin uluslararası standartlarda sanat anlayışına kavuşması o günlerde atılan adımlarla sağlandığı bir gerçektir.

Kadrocular, devrimin kültür ve sanat politikası ile ilgili olarak da şu görüşleri öne sürmüşlerdir:

Kadrocular devrimin ideolojisiyle ilgili pek çok şey söyledikleri gibi, Türk devriminin kendine özgü bir sanat ve kültür politikasının da olması gerektiğine inanmışlardır. Kadrocular, uygarlığın Batı'da olduğunu kabul etmekle birlikte, Avrupa'nın neredeyse tüm değerlerini olumsuz bağlamada kullanmışlardır. Kapitalist Avrupa dünya sistemine egemenken, bu Avrupa'ya karşı savaş veren bir ulusun evlatları olan Kadrocular, milletin ezikliğini, silikliğini yok etmek için iddialı bir kültür anlayışı yaratmak istemişlerdir. Avrupa hayranlığı yerine ulusun fikirlerinin verimliliğine inanmışlardır. Ancak bunu yaparken kültür alanında çok önemli bir noktayı gözden kaçırmışlardır. Bu nokta, 1923'ten itibaren Türk toplumunun Batı kültürüne hızla ve topluca yöneldiğidir. Kadrocular, 'sanat, sanat içindir' ilkesini şiddetle reddetmekle birlikte, halkın sanatı tam anlamıyla anlayamayacağını, bu konuda da halkı eğitmek gerekliliğini vurgulayarak, seçkinci bir yaklaşım göstermişlerdir. "Kadroculara göre, sanat, toplumun kanunlarına dayanmak ve dikkate almak zorundadır. Bu yönüyle sanat bir toplumun olgunluk ölçüsü ve refah düzeyinin bir ürünüdür. Bu nedenle gerek toplumsal gelişme için, gerekse ekonomik refahın artması için sanat ve sanatçılara önem verilmesi zorunludur." (Ertan, 1994: 131).

Derginin kapatılma süreci ise şöyle işlemiştir:

Kadrocuların rejimin değerlerine sadık kalarak yazılar meydana getirdiklerini daha önce belirtmiştik. Bunun için, inkılâbın ilkelerini sistemleştirerek bir ideolojiye dönüştürmeye ve bu inkılâbın coşkusunu uyanık tutmaya çalışmışlardır. Bununla birlikte rejime, iki temel eleştiri getirmişlerdir. Birincisi, yukarıda bahsedilen birinci ilkeyle ilgilidir. Yani, rejimin gerekli tüm fikri öğelere sahip olduğunu söylemenin yanında bunların sistemleştirilmeleri gerektiğinin söylenmesidir. “Bunları söyleyerek kendilerinin yapmaya çalıştıklarını adeta bir editörlüğe ya da bir teknik yardıma indirgemiş olmaktadır.” (Tekeli, İlkin: 2003:148, 149).

1930’larda yaşanan Büyük buhran Kadro’nun çöküşünde önemli bir etmen olmuş olabilir. Çünkü zaten büyük bir savaştan çıkıp baştan başa yeniden kurulan bir ülkede belirli bir ideoloji altında yürütülen ekonomik güce karşı bambaşka bir ekonomik görüş savunurken ortaya çıkan olumsuz şartlar, Kadrocuların savunduğu görüşleri de yıkıma uğratmıştır. Bunun sebebi, kapitalizmin kendi iç dinamikleri yüzünden ortaya çıkan bir buhran, kapitalizmin şartlarını yerine getirmeye çalışarak yeniden yaratılmaya çalışılan bir ekonomiyi de büyük ölçüde etkilemeden geçemezdi. Yani yeni yeni ortaya çıkarılan bir sermaye sınıfının, zaten zor koşullarda yürüttüğü bir politikaya tam tersi bir politika gütmek çıkar gruplarına ters düşmek olmuştur. Ekonomi kötüydü.

Buradan bir kez daha anlaşılmaktadır ki, Kadrocular 1.2 Bölümde söylediğimiz şekilde Kazancı'nın değindiği gibi 'ideoloji sudaki balıktır' ilkesinden kopmamışlardır. Yani, içinde bulunulan durumun dışına çıkılarak bakılamaz, içindeyken de o duruma bir şekilde uyum sağlanır. Kadrocuların TKP'li geçmişleri kendilerine hep bir şüphe duyulmasına yol açmıştır. Bu yüzden, sol geçmişleri düşünce sistemlerine etki etse de, asıl amaçları olan devrim ideolojisi oluşturma çabaları sanki böyle bir amaçları yokmuş da, bu amacın ardında başka bir düşünce sistemini destekliyormuş algısını hafızalarda tutmuştur. O düşünce sistemi de komünizmdir.

Alhusser'in ideolojiyi, DİA ve DBA olarak ikiye ayırdığını 1.2 Bölümde belirtmiştik. Her ideoloji kendi mantığını yerleştirmeye çalışır. Burada, Kadrocular da devlet de Cumhuriyet'in ilkelerini halka daha iyi açıklayabilmek, anlatabilmek ve yurt çapında Cumhuriyet ve onun getireceği kazanımlara dair bir bilinç yaratmaya çalışmışlardır. Bu, okul, din kurumları, medya vb. dâhil olduğunu ve bunların eliyle oturtulmaya çalışılan düşünce yapısının kolu olan ideolojik aygıtın, hem Recep Peker hem de Kadrocular tarafından kullanılmak istendiğinin bir göstergesidir ve her iki tarafından da ortak bir yönüdür. Ancak, burada yine her iki tarafın uzlaşmamasının, bir tarafın baskın gelmeye çalışmasının hegemonya kavramıyla bağdaşabileceğini düşünüyoruz. 1.2 Bölümde detaylı bir şekilde gördüğümüz kavramı tekrar uzun uzun açıklamayacağız ama kısaca baskın bir grubun çoğunluk üzerinde etki etmesi diyebileceğimiz hegemonyanın burada şu şekilde etkili olduğunu düşünüyoruz: Hem Recep Peker hem Kadrocular aynı amaca hizmet etmek istemişler fakat baskıyı

elinde tutanın gücü de elinde tutacağı düşüncesiyle hareket ederek- ki bu bizim varsayımımızdır- düşüncede oydaşma (consensus) sağlandığı halde uygulamada çatışma yaşamışlardır. Bunun da hegemonik güç ilişkisinden kaynaklandığını düşünüyoruz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANAT VE MODERNLEŞME İLİŞKİSİ

3.1 Sanatın Dünyadaki Modernleşmenin Bir Parçası Haline Gelişi

Bu bölümde insanlık tarihinin en önemli parçalarından bir olan ‘sanat’ın nasıl dünyadaki modernleşmenin bir parçası haline geldiğini irdelemeye çalışacağız. Sanat, siyasetten, ekonomiden, sosyal ve toplumsal olaylardan ayırt edilemeyeceği gibi modernleşmeden de ayırt edilemez. Çünkü tarihsel olarak sanat, topluma dair ve topluma ait her olayla ve olguyla bağıntılıdır. Siyaset sanatın bir parçasıdır; tarihin her döneminde sanat siyasi olayları işlemiştir, bu işlenen sanatlar ya siyaseti eleştirmek için ya da devamlılıklarını sağlamak amacıyla siyaseti desteklemişlerdir. Ekonomi sanatın bir parçasıdır; hangi sanat dalı olursa olsun güçlü bir parasal destek görmeden ayakta kalmamıştır ve kalmaz. Sosyal ve toplumsal olaylar sanatın bir parçasıdır; sanat insana dairdir, sanat insan içindir, toplumsal ve sosyal olarak yaşanan hangi olay varsa, sanatta yansımaları bulmuştur. Bu yansıma kimi zaman günün koşullarında toplumda yaşananları yansıtmıştır kimi zaman sanatın önderliğinde topluma yön vermiştir. İşte bu yön verişi, gelişen tarihsel olaylarla modernleşmenin bir parçası olmuştur. Mademki sanat, siyasetten, ekonomiden, toplumsal olaylardan ayırt edilemez, o halde, ‘sanat’ın bizihati kendisi ‘ideoloji’nin de bir parçasıdır:

“Tarihin en büyük devirleri, toplumu canlandıran ideolojinin, sanat biçimlerinin, üslup denilen bu eksiksiz uyumun içinde anlatılmış olduğu devirlerdir. Her tam ve gelişmiş toplumsal oluşum, esinlendiği ideolojinin anlatımını sanatta bulmak zorundadır, çabaları, aşkları ve iradeleri bu oluşumun ahengini kuran ve devam ettiren insanlarsa, kendilerini ve toplumlarını bu sanatta yeniden bulabilmek, böylece onda doğrudan doğruya kazandıkları bilinç yoluyla, topluma yön veren ve toplumun gerçekleştirdiklerini yücelten zorunluluk ürünü ideolojiyi derinleştirmek zorundadır.” (Billiet, 1966: 20).

Öncelikle şu soruyu sormalıyız: ‘Sanat’ dediğimizde ne anlıyoruz?

“Sanat kelimesi, Arapça’da amel, yani iş yapma anlamına gelen ‘sunu’ kökünden alınmıştır. Sunu kelimesinde bir de güzellik ve hayran olunacak kudret anlamı olduğundan bu kelime daha çok doğanın yaptığı şeylerde kullanılarak sun-u tabiat yani doğanın yaptığı denilmiştir. Doğada kendine oluşmayıp insanın usunu ve zekâsını kullanarak eliyle yaptığı işlere de ‘sanat’ denilmiştir. Eski Yunancada ise sanat anlamında kullanılan ‘areti’ kelimesi görülür. ‘Aro’ birleştirmek, uydurmak suretiyle yapmak anlamındadır. Latinler bu kelimeyi Yunanlılardan alarak sanata

‘ars’ demişler ve buradan da İtalyancaya ‘arte’, İngilizceye ‘art’, Fransızcaya ‘l’art’ olarak geçmiştir.” (Kırıcıoğlu, 1981: 1).

Bu genel tanımlamaların ötesinde kelimenin tarihsel olarak etimolojik kökenine inerse:

Art kavramı 13. yüzyıldan beri İngilizcede kullanılan bir sözcüktür. Eski Fransızca *art* yakın köküdür. Kök hali Latince *artem*, ‘beceri’ anlamında kullanılmaktadır. 17. yüzyıla kadar çok çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Bu anlamlar arasında, matematik, tıp alanında kullanılması, oltayla balık tutulması gibi çok geniş bir yelpaze vardır. Ortaçağ üniversite müfredatında arts, dilbilgisi, mantık, retorik, aritmetik, geometri gibi bilim dalları için kullanıldı. 16. yüzyıldan itibaren artist kavramı da yine bu bilim dalları bağlamında kullanıldı. Aynı dönemde, herhangi bir becerikli kişi için artisan (zanaatçı) anlamında ve yedi ilham perisinin gözettiği sanatlardan birini uygulayan kişiyi tanımlamak amacıyla kullanıldı. Bu sanat dalları, tarih, şiir, komedi, trajedi, müzik, dans, astronomidir. 17. yüzyılın sonlarından itibaren o güne dek ifade edilmemiş bazı beceriler için kullanılmaya başlandı. Bunlar, boyama, çizme, oyma, heykel’dir. 18. yüzyıl sonlarında artist (sanatçı) ve artisan (zanaatçı) arasındaki fark belirginleşti. Zanaatçı, ‘hünerli el işçisi’ anlamına, sanatçı ise ‘entelektüel’, ‘yaratıcı’ amaçları olan anlamına gelmeye başladı (Williams, 2005: 51).

Demek ki, 16. yüzyıldan itibaren farklı dalların da eklenmesiyle birlikte, ‘sanat’ı bugün kullandığımız anlamlarda kullanıyoruz.

Sanatın bugünkü düzeye gelmesine yol açan en önemli dönem hiç kuşkusuz Rönesanstır. Rönesans, ‘yeniden doğuş’, anlamına gelen, hazırlığı ve gelişmesi bakımından uzun süren bir sanat çağı olmuştur. Bu uyanış, kimi ülkelerde hiç olmamış, her ülkede de aynı zamanda görülmemiştir. Yine, bu uyanış, bazı sanat dallarında çok erken çağlarda başlamış, bazı sanat dallarında hiç görülmemiştir. Rönesans, belli bir coğrafi alanla sınırlı değildir. Bununla birlikte, bir ülkede Rönesans’ı başlatan oluşumlar belirlemiştir. Bunlar: “din konularında bile insanı ilgi merkezi olarak almak, Yunan sanatına dönmek ve köklerini orada bulmak, dünyayı, dünya gerçeğini değerlendirmek gibi ki bu vasıflar İskolastik Ortaçağ düşününün zıddıdır. Çünkü Ortaçağ düşünüşü yalnız öbür dünyayı merkez yapıyor, yalnız Tanrı’yı ve dini yaşama sebebi olarak kabul ediyordu.” (Güvemli, 1968: 62).

Rönesans’ın sunduğu iki açılım olmuştur. Birincisi, Rönesans sayesinde insanoğlu ilk kez kendi gücünün farkına varmıştır. İkincisi, Rönesans döneminin bizihati kendisi yeryüzünün sunduğu görkemli manzaraya şahit olmuştur (Farago, 2006: 75, 76).

Rönesans’ın bitimini takiben bir başka sanat anlayışı doğmuştur. ‘Saray Sanatı’. Saray sanatı, Rönesansın sona ermesini takiben 18. yüzyıla dek gelişimini sürdürmüştü, 18. yüzyılda duraklamış ve bu tarihten sonra burjuvazinin gelişimine

paralel olarak bugünkü sanat anlayışımızda bile hâkim olan öğelere doğru evrilmiştir. Sanatın önceleri, görkemli, törensel, ağır bir hava yaratan duygusu, rokoko devrinin ilk dönemleriyle birlikte yerini içtenlikli ve zarafetli bir anlayışa terk etmiştir. Eskiden belirgin ve nesnel bir tutum sergileyen sanat, yeni sanat anlayışında renk ve ifade farklılıkları ön plana çıkmıştır. Bu nedenle, 18. yüzyıl, Barok çağdaki debdebe, gösteriş ve iddiayı en yetkin şekilde temsil eder. “Toplumun en yüksek sınıfı için yapılan eserler bile kahramanlara özgü biçimlerden yoksundur.” Bununla birlikte, ilgilendiğimiz bu sanat, toplumdaki uzak, inceliğiyle soylu sınıfa yakın, hoş gideni, tinsel (spirituel) olana yeğleyen, tüm evrence kabul edilen kalıplara uygun olarak hazırlanan ve teknik ustalık gerektiren bir sanattır (Hauser, 1995: 17).

“Rokoko sanatı, Barok gibi bir saray sanatı değil, aristokrasi ile orta sınıfın üst kesimin sanatı idi. Yeni binalar kral ve devlet tarafından değil, özel koruyucular tarafından yapılmış, saray ve şatolar yerine, *hôtel*’ler ve *petite maison*’lar inşa edilmişti.” Buradan anlaşılacaktır ki, Rokoko sanatı, bir burjuvazi sanatıdır diyebiliriz. Artık eskisi gibi ihtişam ve gösteriş peşinde koşma, daha şaşalı şeyler yerine tam olarak sade de diyemeyeceğimiz ama daha bireylere özel eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. “Rokoko bir yandan daha pahalı ve değerli, daha parlak, daha şen ve keyfince davranan bir sanat durumuna gelirken, diğer yandan duygusallık, incelik, yumuşaklık ve tinsellik kazanmıştır. Bir bakıma bir ‘sosyete sanatı’na dönüşmesine karşın, bir yandan da orta sınıf beğenisine yaklaşmıştır. Büyük bir ustalık ve hüner gerektiren bu süslemeci sanatın narin, etkileyici ve gerilimli havası

kitlesel, yontusal ve geniş mekânlar gerektiren barok sanatın yerini almıştır.”
(Hauser, 1995: 40, 41).

Resim ve heykel sanat dalları üzerinde bazı açıklamalarda bulunacağız. Bunu yapmamızın nedeni, Rönesans’ın ilkin bu sanat dalları üzerinde yoğunlaşarak başlaması sebebiyle bunlara dair bir takım akımlara değinmektir.

Resim sanatının sorunsalı ilk olarak Floransa’da şekillenmiştir. Bu kuram şekillenirken şöyle bir süreç izlenmiştir:

“Başlangıçta kuram, Doğayı taklit etme zorunluluğu üzerinde durmuştur; bu noktada, öncelikle, boyut, perspektif, anatomi ve antropometriyle ilgili pratik, rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk arayışı içerisinde Doğa daha düzgün forma kavuşturulur. Sanatçıların amacı, geleneksel dünya tasvirini eleştirel bir biçimde incelemek ve yeni betimleme yöntemleri bulmaktır. Böylelikle, Ortaçağ skolastiğiyle şekillenen imge yerini gözlemin ve kişisel deneyimin bir ürünü olan objektif bir bilgiye bırakır. Antikitenin çok güzel bir biçimde betimlediği doğa ve insan, bilimsel bir yaklaşımın konusu olurlar.” (Farago, 2006: 77).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başta Fransa olmak üzere resim sanatlarındaki değişimler tüm dünyada çok ciddi değişmeye başlamıştır (Güvemli, 1968: 110).

Resim sanatındaki bu büyük gelişmenin sebebi şudur: Modernleşme. Çünkü yaşanan her olay modernleşmeyle bağıntılı olduğu için resim sanatındaki her gelişme de, yavaş yavaş oluşmuş ve toplum hayatının her alanıyla ilgili olmak üzere meydana gelmiştir. 18. yüzyıl siyaset ve hukuk anlayışının devrim yüzyılı iken 19. yüzyıl da bilim de devrim yüzyılıdır. Bilimdeki devrim, Romantik anlayışın terk edilerek, Auguste Comte'un gözlem anlayışından hareket ederek, insan aklına olan güven son noktasına ulaştı. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Paris, başta plastik sanatlar olmak üzere sanatın merkezi haline gelmiştir. Bunun sebebi, sanatçılar Paris'te meydana getirdikleri yenilikleri hemen dile getirebiliyorlar ve buna karşı sert tepkileri de anında alabiliyorlardı (Güvemli, 1968: 110, 111).

Şimdi çok kısa bir biçimde resim sanatını etkileyen belli başlı bazı akımlara değineceğiz. Bunları açıklamakla hem sanatın gelişim serüvenine bir ışık tutabileceğiz hem de Rönesans'ta bir toplumun modernleşme adımlarında büyük bir rol oynamış resim sanatının, toplumun gerek bilimde gerekse sosyal hayatta nasıl bir değişme sağladığını ve bu yeni akımlarla nasıl gelişmelere yol açtığını irdeleyebileceğiz.

19. yüzyılın ikinci yarısının sanat tarihi açısından en büyük özelliği Empresyonizm denilen sanat akımının doğmasıdır (Kınay, 1993: 178).

Empresyonizm (Impressionisme): Fransızca tesir, intiba, izlenim kelimesinden doğmuştur. Empresyonizmin doğuşunu Edouard Manet hazırlamıştır. Manet'in 'Kırda Öğle Yemeği' (1863) adlı tablosu yerleşik kurallara karşı çıkan ve sanat çevresine girmesini sağlayan ilk tablosudur. Bu tabloda, giyimli kibar iki erkek ve çırılçıplak bir kadın, ormanda açıklık bir yerde yemek yerken ve uzakta bir başka çıplak kadın dereye yıkanırken resmedilmiştir. Çağdaş hayatta böyle bir sahnenin gerçek olabileceği kabul edilmediği için resmin gerçeklere uymadığı iddia ediliyordu. "Ama yine de gerçekçi bir çalışmayla resmedilmişti." (Güvemli, 1968: 115, 116).

Ekspresyonizm- İfadecilik (Expressionisme): Sanat tarihine yayılan devamlı bir halin ifadesidir. Yani, her devrin ekspresyonca sanatçıları vardır. "Klasik mânâsında expression, ihtirasların belirtisi (ifade) demektir. İnsan duygularının sırf resim değerinden daha önemle anlatıldığı bütün eserlere bu ad verilir. Terim, önce Almanlar tarafından (expressionismus) kullanılmıştır. Bunun da sebebi açıktır. Çünkü Alman sanatı, genel olarak sanatın sırf kendi meselelerinden önce, insanla ilgili yönüne önem verir." Burada insanın ruh halleri hedef tutulur (Güvemli, 1968: 130).

Sembolizm (Symbolisme): Edebiyatta gerçekliğe, resimde empresyonizme bir tepki olarak doğmuştur. Sanatçıdaki düşünce ve ortaya çıkardığı eserin tabiattan alınmış sembollerle dışa vurulduğunu savunur (Güvemli, 1968: 130).

Resim sanatıyla ilgili olarak açıkladığımız bu kavramlardan da anlaşılacağı üzere her akım kendinden önceki bir başka akıma tepki olarak doğmuştur. Kendinden önceki akımda eksik bulduğu yönleri doldurmaya çalışmıştır. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: Sanat tarihi, insanlık tarihinden bağımsızlaştırılmayacak kadar iç içedir. Her iki sürecin kökenini Eski Yunan’da bulabiliriz.

“Sanatın toplumla ilişkisi, Platon’a dek geri gider. Ancak gerek Platon’un, gerek konuyla ilgilenen daha sonraki filozofların bu ilgisi, daha çoğu, kural koyucu, düzenleyici tarzda oluyor, estetik-etik bağlamlarında kendini gösteriyordu.” (Soykan, 2005: 75).

“Aristo’da, sanatı doğanın taklidi olarak algılayarak, doğaya gönderme yapılması zorunluluğunu kesin bir biçimde dile getiren tam bir sanatlar doktrini vardır. Aslında, *mimesis* estetiğine büyük bir kuramsal destek sağlayan kişi Aristo’dur.” Aristo’ya göre, insan sanatta kendisine model olarak doğayı seçer. Platon’un düşüncesi olan buna zaman zaman karşı gelmenin boş olduğuna inanır. “Ayrıca, iyi yapılan taklitleri izlemekten özel bir zevk alırız.” (Farago, 2006: 49, 50).

Platon'un idealist, Aristo'nun realist olduğu bilinmekle birlikte, Aristo'nun güzellik üzerine yazılmış belli bir kitabı yoktur. "Aristo, 'güzel'in hem nesne hem de özne yönünden incelenerek aydınlatılabileceğini sanmaktadır." Aristo, 'düzen'i, 'güzel'in göstergelerinden biri olarak kabul eder. 'Simetri' ile uygun bir orantıyı kasteder. Platon, 'güzellik' üzerine düşüncelerini 'Büyük Hippias', 'şölen' ve 'Phaidros' isimli diyaloglarında toplamıştır. Platon'un sanat anlayışı, anımsama ve bu anımsamanın tutuşturduğu sönmez aşka dayanır. Sanatı bu sönmez aşk yaratır. Eğer bir sanatçı, büyük bir sanat eseri yaratmak isterse, gözlerini idealardan ayırmamalıdır (Kırıcıoğlu, 1981: 6, 7).

"Sanat ve sosyoloji dediğimiz zaman bunu paralel bir tarihi var. Bu belki son zamanlarda kuvvetli bir şekilde yan yana gelen iki ismin modern bir tarihi var ve bu tarihte aslında sosyolojinin ikinci defa ortaya çıktığı zamana (A. Comte sonrası) denk geliyor, kısaca Durkheim dönemi diyebiliriz. şunu hatırlayalım. Durkheim 19. yy sonu ve 20. yy başında büyük bir tartışma ortamı içinde-bir yandan liberal-ler, bir yandan Marksistler, bir yandan radikal sosyalistler egemenlik sorunu üzerinden bir tartışmayı devlet, sivil toplum, işçi sınıfı, Marksizmin bütün getirdiği yenilikler [...]" tartışılmıştır. "Bütünleştirici bir toplum yapısını kurmaya çalışırken ki sosyoloji hep bunu yaptı, A. Comte'un meselesi de aynıydı, Fransız İhtilali sonrası bir homojen toplum yaratma meselesiydi. 20. yüzyılın başında bir

tür modernite sırasında, modernitenin geliştiği bir sırada korporatist yapıya muhalif diyebileceğimiz alan sanatlardan çıkmaktaydı [...]” (Akay, 2005: 9).

Sanat ve sosyolojinin tarihsel bağlamı, içinde yaşılan dönemin toplumsal hayatının sanata yansımasından doğar. Yani toplum nasıl yaşıyorsa sanatta o yaşantıya uygun olarak kendini gösterir.

3.2 Kültür, Uygarlık ve Sanatın Birbiriyle Olan İlişkisi

Kültür, uygarlık ve sanat birbiriyle yakın ilişki içinde olan kavramlardır. Bir diğerinden bağımsız olarak doğmamıştır. Hepsi birbiriyle iç içe geçmiştir. Bu bölümde, bu üç kavramın nasıl ortaya çıktığını, birbiriyle olan ilişkilerini irdelemeye çalışacağız.

“ ‘Kültür’ can sıkacak kadar çeşitli tanımları olan bir kavramdır. 19. yüzyılda bu terim, genellikle görsel sanatları, edebiyatı, felsefeyi, doğa bilimlerini ve müziği anlatmak için kullanılır, ama sanatların ve bilimlerin toplumsal ortamları tarafından biçimlendirildikleri yolunda gitgide artan bir farkına varış da dile getirildi. Bu gelişen bilinç, bir kültür sosyolojisinin ya da sosyal tarihinin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu eğilim, esas itibariyle Marksist ya da güzel sanatları, edebiyatı, müziği vb.

ekonomik ve toplumsal ‘temel’deki değişikleri yansıtan bir çeşit üstyapı olarak ele alma anlamında Marksçıydı. Bir kere tarihçiler, sosyologlar, edebiyat eleştirmenleri vb. ilgi alanlarını genişlettikçe, ‘kültür’ teriminin de anlamı genişliyor. Sıradan halkın tutum ve değerleri ve bunların halk sanatında, halk şarkılarında, masallarda, şenliklerde vb. anlatım bulması anlamında popüler kültüre gitgide daha çok önem veriliyor. Öte yandan, halk el sanatları ve gösterimleri (yağlıboya tabloların, operaların vb. popüler karşılıkları) ile ilgilenme, fazla dar bulunarak eleştirilmiştir. Bugünkü eğilim, kültürün ‘opera binası’ denen tanımından uzaklaşmak ve bu terimi Amerikalı antropologların öteden beri savundukları geniş anlamda kullanmaktır.” (Burke, 2000: 115).

Kavramı daha geniş ele almakla birlikte, bir giriş niteliğinde, bir örnek vermek üzere bazı düşünürlerin görüşlerine aşağıdaki şekilde değinebiliriz:

E. Sapir’e göre, ‘kültür’ kelimesi üç anlamda kullanılmaktadır. Etnolojistlerin veya kültür tarihi ile uğraşanların görüşlerine karşılık ‘kültür’, insanın sosyal hayatına etki eden maddi ve manevi her faktörü içine alır. Bu anlamda ‘kültür’, ‘insan’ kavramıyla hemen hemen aynı anlamda kullanılmaktadır. İkinci anlamda kullanılışı daha sıktır. ‘Kültür’, cüz’i bir bilgi ve tecrübeye de dayansa, bir insanın zihni kabiliyetlerini yansıtmaması bakımından ‘kültürlü insan’ anlamındadır. Yani, bir kimsenin belirli ölçüde de olsa asil, kibar, ince davranışlar sergilemesidir. E. B. Taylor’un düşüncesine göre ‘kültür’, çok grift bir bütündür. Bu bütün, kişinin bilgisini, imanını, sanatını, ahlakını, örf ve âdetlerini, kısacası o kişinin üyesi olduğu

toplumun tüm güdülerini içine alan bir bütündür. C. Wissler'a göre 'kültür', "bir halkın yaşama tarzıdır." (Turhan, 1972: 36- 39).

Ülkemizde de 'kültür' kavramını detaylı ve sistematik olarak ele alan ilk düşünür, Ziya Gökalp olmuştur:

Türkiye'de medeniyetle, kültürü sistemli bir şekilde ilk tarif eden kişi, büyük düşünür Ziya Gökalp'tir. Gökalp'e göre, bir medeniyet birçok milletin müşterek malıdır. Çünkü her medeniyet, onun sahipleri olan birçok milletlerin ortak bir hayat yaşayarak vücuda gelmiştir. Bu sebepten dolayı her medeniyet, uluslararasıdır. Fakat her medeniyetin, her milletle aldığı özel bir şekil vardır. Buna da kültür (hars) denir. Gökalp'e göre medeniyet ve kültür arasındaki farklar,

1) Kültür millidir, medeniyet uluslararasıdır.

2) Kültür bir milletin, dini, ahlaki, hukuki, estetik, ekonomik, bilimsel hayatlarının uyumlu bir toplamıdır. Medeniyet, birçok milletlerin sosyal hayatlarının ortak toplamıdır. Örneğin, Avrupa ve Amerika'da ortak bir 'batı medeniyeti'nin olması gibi (Turhan, 1972: 40, 41).

Yukarıda değindiğimiz üzere, kültürün geniş anlamda kullanılmasının sebeplerinden biri ilk başlarda materyalist anlamı çok kullanırken, zaman içindeki gelişimiyle birçok şeyi anlatır hale gelmesidir.

‘Kültür’ kavramı ilk ortaya çıktığında materyalist bir vurguya sahipken zaman içerisinde tinsel bir anlam kazanmıştır. Bu sebeptendir ki insanın kır yaşamından kent yaşamına geçmesine, domuz besleyiciliğinden Picasso’ya, toprak işlenmesinden atomun parçalanmasına kadar birbirinden çok farklı ama bir o kadar da insanlığın geçirdiği evrimsel tarihi süreci vurgulayıcı bir tavır sergiler. Kelimenin anlamsal paradoksu ilginçtir. Kent sakinleri gelişmiş, toprakla uğraşanlar gelişmemiştir. Çünkü toprakla uğraşmak kültüre ayıracak zaman bırakmaz. Kültürün dini boyutu, ‘dinsel otoritenin görkemli konumunu miras’, insanların deneyimlerini, geleneklerini alarak kutsal gerçekler olarak korumasıdır. Kültürün politik boyutu, hem sağ düşünce yapısının hem de sol düşünce yapısının içinde barınması sebebiyle ‘muğlak bir toplumsal tarihe’ sahip olmasıdır. “[...] Kültür, aktif doğal gelişme eğilimi anlamına geldiğine göre yapay ve doğala, dünyaya yaptıklarımız ve dünyanın bize yaptıkları arasındaki diyalektiğe işaret eder. [...]” “Doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir.” (Eagleton, 2000: 10, 11).

Kültürün hem sağ hem de sol düşünce yapısının içinde varlık bulması politik olarak kültürün iki yönlü olarak tanımlanmasına yol açmıştır.

Kültüre yönelik yapılan sınıflandırma çalışmaları iki kısma ayrılır. Birincisi klasik ve muhafazakâr görüştür. Buna göre, “kültür bir estetik mükemmellik ölçüsüdür.” M. Arnold bunu, dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisi olarak ifade eder. “Bu tanım, kültürü fikirlerle eşleyen ve aynı zamanda-yüksek kültür-alçak kültür terimleriyle ifadesini bulan kültürel tartışmayı da belirleyecek olan-

seçkin bir kültür tanımıdır.” İkinci tür kültür tanımı Herder’e kadar gider ve antropolojiye kaynaklık eder. Herder, ‘popüler kültür’ kavramının babası sayılır ve bunu ‘eğitilmemişlerin kültürü’nün karşıtı olarak kullanmıştır (Batuş, 2006: 118).

“Betimleyici ve etnografik olan bu tanıma göre kültür, ‘bir yaşam tarzı’dır. Williams’da kültürün bu iki çelişen tanımı, dönüştürülerek bir arada kavramsallaştırmıştır. Williams birinci, kültür tanımındaki fikirler geleneğini almış ama onu demokratikleştirmiştir. Çünkü Williams’a göre, medeniyetin en yüksek değerlerinin denek taşı olarak görülen ‘sanat’ bile, genel toplumsal süreçler içinde yalnızca bir özel biçimdir. Bu anlamıyla kültür seçkin değil, ‘sıradan’dır. Williams’ın yaklaşımda birinci vurgu, ‘fikirler’ alanına ait kültür tanımının yeniden yorumundaysa, ikinci vurgu, antropolojik ‘bütün bir hayat tarzı’ tanımına uygun olarak toplumsal pratikler üzerinedir. Birinci vurguda yeniden yorum, örtük bir biçimde de olsa, kültürün idealist ve seçkin tanımını karşısına alıyorsa, ikinci vurgu kültürü salt üstyapısal bir olgu olarak gören, altyapı-üstyapı ilişkisini salt bir yansıma ilişkisine indirgeyen, kaba Marksist yaklaşıma karşıdır.” (Batuş, 2006: 119).

Kültürün tanımı bu kadar çeşitlilik kazanmadan önceki kullanımı nasıldı?

‘Kültür’, İngilizce’de ilk kullanıldığında, “hayvanların ve ekinlerin yetiştirilmesi (cultivation) ve dinsel tapınma” anlamlarında kullanıldı. Onaltıncı ve ondokuzuncu yüzyıllar arasında terim, öğrenme ve bireysel insan aklı ve kişisel görgünün geliştirilmesini vurgulardı. Toprak işlerini geliştirme anlamının metaforik bir anlamı olduğu için günümüzde bile birilerinin ‘kültürlü’, kaba iseler ‘kültürsüz’ olduklarını söyleyebiliyoruz (Smith, 2001: 13).

Kültürün ilk kullanımı bu şekildeyken, kültürün politik boyutuyla çok detaylı ilgilenmiş bulunan Marksist teorinin kültüre bakışı alt yapı ve üst yapı ilişkinden doğar.

Tabii alt yapı-üst yapı ilişkisinde ‘hegemonya’ kavramının büyük önemi vardır. Hegemonyanın nerede var olabileceği önemlidir:

“Hegemonyanın, burjuvazinin ve işçi sınıfının toplumsal gruplarla ekonomik, politik ve kültürel ittifaklar kurduğu sürekli bir mücadele alanı olarak düşünülmesi uygun olur. Burada amaç, kamusal ilginin ve kavrayışın dengesini kendi tarafına kaydırmak ve karşı tarafı aşamalı olarak yalıtımdır. Bu anlamda Gramsci’nin ideolojiye bakışı ilginçtir. Gramsci’de ideoloji, farklı sınıf ittifaklarını birbirine bağlayan toplumsal *harç* olarak sunulur. Gramsci’ye göre, insanların ‘ortak duyu’suyla ilişki kurabiliyorsa ve onları değişim için harekete

geçirebiliyorsa, ideolojinin etkili olduğu yargısına varabiliriz. [...] Williams, Gramsci'ye bağlı kalarak, hegemonyayı, oluşumunda hiç statik ya da sistematik olmayan ve daima değişen kesintisiz bir tarihsel süreç olarak tanımlar. Williams'ın deyişle hegemonik pratikler, başat (*dominant*), kalıntısalsal (*residual*) olabilirler veya aniden ortaya çıkabilirler (*emergent*), ancak Williams'ın açıkça belirttiği gibi, hiçbir toplumsal düzen tüm insan deneyimlerini bütün çeşitliliği ile asla kapsayamaz. [...] Williams'ın analizinde hegemonik güç olan, üç kültürel sürecin bileşimidir: Gelenekler, kurumlar ve formasyonlar. Gelenekler, sabit, nihai ve nötr olarak sunulurken, ulus devletler tarafından sürekli olarak icat edilirler. İcat edilen geleneklerin maddi üretimi ve yeniden üretimi büyük ölçüde kitle iletişim araçları gibi kurumlara bağlıdır.” (Stevenson, 2008: 37, 38).

Kültürün politik duruşu için sol düşüncenin içinde, ‘Kültürelci Akım’ın en önde gelen temsilcisi Raymond Williams üzerinde önemle durmak gerekir. Çünkü Williams, geliştirdiği kültür tanımıyla, kültürün ilk tanımlanış biçimlerinin ötesine geçerek, kültürün tanımlanış biçimini köklü şekilde biçimlendirmiştir.²⁰

²⁰ “Culture İngiliz dilindeki en karışık iki üç sözcükten biri. Kısmen birkaç Avrupa dilindeki girift tarihsel gelişiminden, fakat esasen birkaç ayrı entelektüel disiplindeki ve birkaç ayrı ve de bağdaşmaz düşünce sistemindeki önemli kavramlar için kullanılmasından dolayı böyledir.” (Williams, 2005: 105).

“Williams için kültür, bir toplumun tüm üyeleri tarafından paylaşılan anlamların ve değerlerin oluşumunu içermektedir [...]” Williams’ın kültür kavramı üzerine düşüncesinin kökeni Gramsci’nin ‘hegemonya’ kavramından kök bulur. “Bu yüzden O’nun çalışmaları ‘karşıt-hegemonik’ olarak yorumlanmakta ve kültürdeki elitizme yönelik bir karşı duruşu sergilerken aynı zamanda içinden çıktığı çalışan sınıfların kültürünü olumlamaktadır.” (Batuş, 2006: 120, 121).

‘Kültür’ kavramının tarihçesi ‘uygarlık’ ve ‘sanat’tan bağımsız düşünülemez. Çünkü tarihsel olarak bakıldığında her üç kavram da birbirleriyle bir noktada iç içe geçmiş ve birbirini bir noktada kavramıştır.

“Williams’a göre ‘kültür’ kavramının serüvenini anlamak için bir yandan ‘toplum’ ve ‘ekonomi’ (ve ‘demokrasi’) kavramlarıyla ilişkisini kurmak, öte yandan ise akrabası olan ‘uygarlık’ kavramıyla bağını anlamak gerekir. Toplum ve ekonomi kavramları, burjuva toplumunun ortaya çıkmasına bağlı olarak, 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başında kullanılmaya başlanmıştır. Daha önceleri ‘toplum’ (society), birliktelik, iyi geçinmek ve birlikte davranmak anlamına geliyordu. [...] 18. yüzyıldan önce terimin bir üçüncü anlamı olan ‘genel ilişki’ yaygın kullanımda değildi. Burjuva toplumunun gelişmesiyle ‘bir toplum’ şeklinde kullanımıyla kavramın bu üçüncü, daha soyut anlamı yaygınlaşmaya başladı.

İnsanlar arası ahbaplık ilişkileri ve iyi geçinmenin kuralları olarak toplumdaki, toplumsal kuralları belirleyen daha soyut ve gayri kişisel ilişki ve kurallar olarak toplum anlayışına geçiş, karmaşık bir süreç izledi. Williams (1984: 291- 295) bu geçişin, devlet aygıtından ayrı bir varlık olarak sivil toplumun kavramlaştırılmasıyla atbaşı gittiğini söyler. Dolayısıyla 19. yüzyılda sosyolojinin inceleme nesnesi olan ve tüm ilişkilerimizin nesnel toplamı olarak modern toplum nosyonuna giden yolun 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesi içinde oluştuğunu görüyoruz. [...] Burjuva toplumunun gelişmesi özel alan ve kamusal alan kutuplaşmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Burjuvalar kendilerini, devlet aygıtında yoğunlaşmış kamu erkinden ayrı, aile, yakın ilişkiler ve ekonomiden oluşan bir özel alan ve özel haklar, ve bu alan ve hakların özerkliğini ve işlerliğini savunmak için oluşturulan bir söz ve eylem alanı olarak politik kamusal alan içinde tanımlanıyorlardı. Bu bağlamda, Williams'a göre, devlet işleri, devlete yönelik politik faaliyetler ile ekonomik ve genel toplumsal ilişkilerden arta kalan her şey muğlak biçimde 'kültür' kavramının içini tanımlamaya başladı. [...] Ekonomi ve toplum sözcüklerindeki belirleyici değişimler daha önceden 16. ve 17. yüzyıllarda başlamıştır ve kültür sözcüğü 18. yüzyıl sonundan itibaren yeni anlamlarını kazanırken bu iki diğer sözcük gelişmelerini tamamlamışlardı. [...] Kültür kavramının 18. yüzyılın sonundan

itibaren ekonomi ve toplumla ilişkisi içinde aldığı yeni anlamların haritasını çıkarabilmek için, ‘uygarlık’ kavramına ve bu kavramın ‘kültür’ kavramıyla oluşturduğu örtüşmeli ve gerilimli ilişkiye bakmak gerekir.” (Özbek, 2000: 142, 143).

‘Culture’, ‘Kultur’ terimi 19. yüzyılda Britanya ve Almanya’da daha sık kullanılırken Fransızlar ‘uygarlık’ (civilisation)tan bahsediyorlardı (Burke, 2006: 9).

“Uygarlık (*civilisation*) kelimesi, uzun zamandan beri varolan ve XVI. yüzyılda kullanılmakta olan uygar (*civilisé*) uygarlaştırmak (*civiliser*) kelimelerinden hareketle yaratılmıştır. Uygarlık, 1732’de henüz bir hukuk usulü terimidir ve bir ceza hukuku davasını, medeni (*civil*) hukuk davası haline getiren adli bir işlem veya kararı işaret etmektedir. ‘Uygar duruma geçiş’ anlamındaki modern ifade, daha sonraları, o sıralarda evrensel tarih üzerine bir kitap hazırlamakta olan (ama bunu kendi yayınlamayacaktır) Turgot’un kaleminden 1752’de çıkmıştır. [...]” (Braudel, 1996: 27, 28).

‘Uygar’, ‘uygarlık’ terimi, 18. yüzyıldan önce de kullanılmaktaydı ve ‘barbarlığın’ karşıt anlamı olarak kullanılıyordu. 18. yüzyılda Aydınlanma Dönemi’nde kelimeye birbiriyle gerilimi bulunan iki yeni anlam daha eklendi: ‘düzen’ ve ‘gelişmişlik’. “Dolayısıyla uygarlık kavramı artık, hem kurulu bir toplum

düzeni içinde onun gereklerine uyarak yaşamak, hem de insanlığın gelişmişlik aşaması olarak tanımlanmaya başladı.” Bu düzen ve gelişmişlik, burjuva toplumunun tanımladığı çerçevede oluşan etkinliklerin sonucuydu. “Fransız ve İngiliz orta sınıf entellektüellerin bir ürünü olarak uygarlık kavramı, şu özellikleri içerir: Teknolojik olarak belirli bir gelişmişlik, sivil toplumun, gönüllü birliklerin gelişmesi, ekonomik olarak, endüstrileşme, siyasi liberalizm ve Amerikan-Fransız devrimleriyle simgelenen, özgürlük ideali, kültürel olarak, sanatsal ve entellektüel bir gelişmişlik düzeyi ve bunların tümüyle birlikte tanımlanan, bu etkinlik alanlarının gereklerine uygun özerk bir davranış ve zihniyet içeren bir bireyselleşme tarzı. Bu anlamıyla ‘uygar insan’ demek, modern, aydınlanmış ve kibar insan, yani ‘kültürlü insan’ olmak anlamına geliyordu. Özellikle Fransız ve İngiliz geleneğinde ‘kültürlü olmak’ demek uygar insan gibi davranmak demektir. Eğer kültür ve uygarlık kavramlarının böyle ikiz biçimde, eşanlamli kullanımı kültürün birinci tanımı dersek, ikincisini özellikle Alman geleneğinden kaynaklanan ve Fransız-İngiliz yaklaşımına muhalif olarak geliştirilen ve kültürlü olmayı, ruhsal bir durum olarak gören kültür anlayışı diye nitelendirebiliriz.” (Özbek, 2000: 144).

İngiliz-Fransız geleneği ‘kültür’ü ruhsal durumun karşılığı olarak görmeye başlamışken 1873’de ‘uygarlık’, sözlükte şu şekilde tanımlanmıştır:

“Littré, 1873’de çıkan *Sözlük*’ünde, Uygarlık, ‘uygarlaşmış olma durumunu, yani endüstriyel sanatlar, din, güzel sanatlar ve

bilimler arasındaki karşılıklı etkilerden kaynaklanan kanaat ve adetlerin tümü'dür demektedir.” (Febvre, 1995: 27).

‘Uygarlık’ kavramının gelişmesinde etkili olan etmenlerin biri de 1848 devrimidir. ‘Uygarlık’ kavramının tarihinde burjuvaların etkisini yukarıda yazdıklarımızda açıklamıştık. 1830 ve 1848 devrimleri kültürel ve sınıfsal koşulları o kadar belirginleşmiştir ki kavramın gelişiminde büyük etki yaratmıştır.

Şubat-Haziran 1848 Devrimi’nde ortaya iki yeni etken çıkmıştır. “1848, 19. yüzyılın kültürel ve sınıfsal koşullarının kesiştiği andı. [...] Bu ayaklanmayı yaşayanların sınıf ve sınıf çelişkileri sorunlarının bilincinde oldukları ilk devrimdi. [...] Kapitalist endüstriyel üretim, 1848’den önceki 18 yıl içinde serpilmeye başlamıştı. 1848’de savaşımlar için bariz olan belirli sorunların varlığından 1830’da savaşımların bihaber olması doğaldı. 1830 Devrimi genellikle bir ‘burjuva devrimi’ diye adlandırılır.” (Sennett, 1996: 282).

Doğuşu ve gelişmesi ile büyük etkiler yaratmış olan kavramlar da bir süre sonra eleştiriye tabi olurlar. ‘Uygarlık’ kavramı da bu sebeple eleştiriden kaçamamıştır. Uygarlık, iki yönden eleştirilmiştir. Birincisi, burjuva toplumunun kendi içinden gelen ve alternatif olarak sunulan Romantik Hareket. İkincisi, daha radikal olan ve sosyalist ve Marxist düşünce (Özbek, 2000: 146- 148).

Birinci eleştirinin kökeni, Almanca'nın 'Kultur' kavramı da kültürü uygarlık, bireysel, kolektif ilerleme ile kabaca da olsa eş tutmasından kaynaklanır. Ancak, bu tür kullanımlar hâkim sınıfların kendilerinin önem verdikleri sanat dallarını geçerli kılma çabası çerçevesinde seçkinciliği vurgular. Kültürün bir diğer kullanımı, fazla değer-tarafsız (value-neutral) ve analitik yorumdur ve " 'kültür'ün sadece yüksek sanatlarda ya da Batı 'uygarlığı'nda değil, her yerde bulunduğunu öne sürer." (Smith, 2001: 14, 15).

'Uygarlık'ın içinde sanat, kent yaşamı, kentsel politika, teknoloji vb. alanlar varsa ve bunlar bir adım öne geçmeyi ifade ediyorsa, burada betimleme ve normatif bir anlam söz konusudur. "Bildiğimiz hayat anlamına gelir, ama bu hayatın barbarlıktan üstün olduğunu öne sürer." (Eagleton, 2000: 19).

'Kültür' ve 'uygarlık' kavramlarının birbirinin içine geçmiş olarak görülen tanımların yanı sıra bu kavramların arasında ciddi farklılıklar da bulunmaktadır.

Fransız-İngiliz düşüncesine göre, uygarlık evrenseldir ve her toplum her zaman kendileri gibi olmalıdır. Alman düşüncesi buna karşı çıkar ve her toplumun kendine ait alt kültürü olabileceğini belirtiyorlar. Bu noktada, 'kültür' ve 'uygarlık' kavramları arasındaki temel farklılık ortaya çıkıyor. Kültür, tekil ve ulusalcı bir kavram iken uygarlık, evrensel ve yayılcı bir kavramdır.

Modernleşme teorilerinin uğradığı eleştirileri hatırlarsak, kökeninde ‘uygarlık’ düşüncesi yattığı için düz ve ilerlemecedir. Bu yüzden, az gelişmiş ülkelere kendi gittikleri yoldan gidildiği takdirde ‘modern’ olabilecekleri hatırlatılmaktadır. Eleştirinin ana noktası buradan doğar.

19. yüzyılın sonlarında ‘uygarlık’ emperyalist bir görünüm kazanmıştır ve gözden düşmüştür. Uygurlık, daha açgözlü göründükçe, kültür düşüncesi daha eleştirel bir yön sunar (Eagleton, 2000: 19, 20).

‘Kültür’ün bu tarihsel gelişiminden çıkaracağımız en net sonuç insanın yaptıklarının, insan ilişkilerinin neticesinde ortaya çıkan olayların bir toplamı olduğudur. Bu toplam, en ilkel toplumdun en gelişmiş topluma kadar mevcuttur.

“İster çok basit, ilkel bir kültürle, ister olağanüstü karmaşık ve gelişmiş bir kültürle uğraşalım, her zaman büyük, kısmen maddi, kısmen insanlardan oluşan, kısmen de manevi bir aygıtta karşılaşırız, bu aygıt insanın karşı karşıya kaldığı özel ve somut problemlerle başa çıkmasını sağlar. Bu problemler, insanın en çeşitli organik ihtiyaçların boyunduruğunda olan bir bedene sahip olması gerçeğinden ve ona işleme için gerekli hammaddeyi vererek hem en iyi dostu, hem de birçok düşman gücü içinde saklayarak en tehlikeli rakibi olan bir çevrede yaşamayı olgusundan doğar.” (Malinowski, 1992: 66).

Mademki, insanın doğayla uğraşı sonucunda geliştirdiği aygıtlar, düşünceler vb. sayesinde bir bütün oluşturmuştur, o zaman bir toplumun yapması gereken o kültürü geliştirmektir. Çünkü bir toplum kültürüyle var olur, o toplumun kültürüne tehdit hem içten hem de dıştan oluşabilir. Demek ki, ‘devletin’ ortaya çıkışıyla birlikte yapılması gereken işleri arasına ‘kültür’ü korumak, geliştirmek gelmektedir.

İşte T.C. kurulurken, devlet bu sebepten dolayı sanatı kollamıştır. Tabii bunu yaparken ‘Batılılaşma’ gibi bir idealden yola çıkıldığı için, batı tipi sanat dalları daha fazla korunmuştur. Ancak bu demek değildir ki bize ait olan sanatlar, örneğin Türk Sanat Musikisi, tamamen göz ardı edilmiştir, dışlanmıştır. Sadece belki biraz daha az üstünde düşünülmüştür denilebilir. İlerleyen bölümlerde bu konuyu daha detaylı anlatacağımız için bu konuyu burada noktalıyoruz.

‘Kültür’le ‘sanat’ arasında nasıl bir bağ vardır diye bir soru sorarsak cevabının üç değişik bakış açısıyla verilebileceğini görürüz:

Kültür kavramı, hem bireysel hem de toplumsal bakımdan üç temel görünüş ardında irdelenebilir:

“1) Kültür, insanın birey olarak kendini tanıması yoluyla, kendi, maddesel, tinsel ve düşünsel hayatını şartlandıran yasaları ve onları ayakta tutacak kuralları tanıması yoluyla, maddesel ve

ideolojik olgulara göre bağımlılıklarını ve eylem yeteneklerini tanıması ve bu bilgilere uygun olarak gelişmesi yoluyla elde ettiği araçların tümüdür.

2) Kültür, insanın, toplumsal yapının bir unsura olarak kendisini tanımasını yoluyla, tabiat güçleri, maddenin unsurları ve bu unsurların üretimi ve mübadelesi araçları ile ilgili olarak toplumsal yapıyı ve organizasyonu tanıması yoluyla ve böylece maddenin organizasyon ve mülkiyet tarzları karşısında kendi toplumsal bağımlılıklarını ve ortak eylem yeteneklerini tanıması yoluyla, toplumsal organizasyonla ideolojik olguların karşılıklı bağımlılık ve karşılıklı eylemlerini tanıması yoluyla, ait olduğu toplumsal organizasyonu bilgilerine göre değiştirmek yoluyla elde araçların bütünüdür.

3) Kültür, insanın kendisini ve insan kardeşlerini, maddesel olgularla ideolojik olgular arasındaki büyük ilişki alışverişlerini, kişisel ve genel bir tarzda kavramaya, anlamaya ve anlatmaya gücü yeten bireyler olarak tanıması yoluyla, duygululuğun ve düşüncenin yaratıcı atılışlarını bir sanat biçimi içinde kavramak, anlamak ve anlatmak yoluyla ve bu bilgilere göre, bizzat kendisinde ve ait olduğu toplumda, zekâyâ en yüksek olanaklarını açmak yoluyla kazandığı araçların tümüdür.

Sonuç olarak, bir toplum biçiminin kendisini meydana getiren bireylere sunduğu kültür, yayılabildikleri kadar geniş

bütün alanlarda maddesel ve düşünsel hayatlarını geliştirmeleri için onların emrine verdiği araçların tümüdür. Öyleyse bir toplum biçiminin değeri ve bir başka biçime bakarak üstünlüğü hem bireylerin emrine verdiği kültür araçlarının yaygınlığına hem de bu kültür araçlarını emrine verdiği bireylerin sayısına bağlıdır. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: en iyi toplum biçimi, maddesel ve düşünsel kültür araçlarını en yüksek derecede geliştiren ve aynı zamanda bilimsel ve yeterli bir örgüt yoluyla bu araçları, karşılıksız olarak, herkesin kullanımına sunan toplum biçimidir.” (Billiet, 1966: 16, 18).

İşte en iyi toplum hedefine ulaşma idealine sahip olan Cumhuriyet’in kurucu kadroları, maddesel ve düşünsel kültür araçlarının insan eliyle en geliştirilmiş hali olan Batı tipi sanat dalları ve bunları destekleyecek bilimsel ve yeterli bir örgütlenmenin altyapısını hazırlayarak, bu araçları herkesin kullanımına açık olan bir toplum oluşturmayı hedeflemişlerdi.

3.3 T.C.’nin Kültür-Sanat Etkinliklerinin Dönemsel Ayrımı

T.C.’nin kültür-sanat etkinlikleri aslında Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kültür-sanat etkinliklerinden tamamen soyutlanamaz. Çoğu yanlış bilinen düşüncelerin aksine Osmanlı’da da sınırlı da olsa bir kültür-sanat hayatı mevcuttu. Hatta Osmanlı’da kurulmuş bulunan bazı hazır kurumlar direkt olarak Cumhuriyet’e

aktarılmıştır. Ancak her şeyden önce şunu önemle belirtmemiz gerekir ki, Cumhuriyet'i Osmanlı'dan ayıran en önemli fark, Cumhuriyet'in ele alınan sanat kurumlarını radikal bir biçimde değiştirmesi ve halkla kısmî bir oranda da olsa bütünleştirmesidir. Bu bölümde öncelikle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras bırakılan ve Cumhuriyet'in koruyup geliştirdiği ve modernleştirdiği sanat dallarının ve sanat kurumlarının hepsini irdelemeye çalışacağız.

3.3.1 Osmanlı Döneminde Kurulan Kültür Sanat Kurumları ve İçerikleri

Türkiye'nin batılılaşma adımları için sanat alanında yaptığı her girişim, bir devrim niteliğinde asla olmamak kaydıyla, Osmanlı'da da batılılaşma, bu sayede eski gücüne yeniden kavuşma arzusuyla, yapılmaya çalışılmıştır. Bu girişimler, opera, müzik, tiyatro, bale sanat dallarının hepsinde denenmiştir. Ancak, şunu açıkça söyleyebiliriz ki atılan tüm adımlar saray çevresiyle sınırlı kalmış, halka bunların ne olduğu tam olarak anlatılamamış, dolayısıyla girişilen her çaba sadece birer 'iyi niyet' gösterisinden öteye gidememiştir. Bununla birlikte, Bölüm 3.3.2'de daha detaylı irdelemek koşuluyla, Osmanlı'da kurulan bazı kurumlar, T.C. kurulurken yaratılan sanat kurumlarına kaynaklık etmişler ve bu kurumların ilk üyeleri, Osmanlı'dan gelen sanatçı şahsiyetler olmuşlardır.

Osmanlı döneminde Batı tipi sanat dalları için yapılanları izah etmeye başlamadan önce, sürekli vurgu yaptığımız bir noktayı biraz daha aydınlatmak

isteriz. Bu konu, Osmanlı'nın Tanzimat'tan itibaren yönetim anlayışındaki ikililik ve Batı'nın kurumlarının, kopyalanıp bize uyumlaştırılma gayreti ile ilgilidir. Konuya açıklık kazandırmak için 'yamalama' kavramı bize göre, bu kopyalayıp, bize uygun hale getirmeye çalışmayı en iyi şekilde açıklar:

“Yamalama, çoğu zaman bilinçsiz bir işlemdir; birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır. [...] Yamalama, iki karşıt yönde olabilir, ama sonuçlar hemen hemen aynıdır. Ya eski bir içerik üzerine yeni (modern) bir söylemi yamalar, ya da yeni bir zemin üzerine eski (geleneksel) bir söylem oturtur. İlk durumda Batılılaşmayla karşı karşıyayızdır (modernliğin Batı'yla ilişkili olmasından ötürü), ikinci durumdaysa İslamileşme'yle-bizi asıl ilgilendiren bu durumdur. Bu iki işlem karşıt gibi görünürler, fakat çözüldükleri noktada birbirlerine benzerler; ikisi de aynı olguya yol açarlar: *Çarpıklık*. Peki neden? Çünkü üzerine yeni veya eski söylem yamalanmış 'zemin' ne odur, ne de öteki; melezdır, yani ikisinin karışımıdır ve daha o anda bir kırılma ve parazit alanı yaratır. İki durumda da sakatlanmış bir bakışla karşı karşıyayızdır, tıpkı biçimleri bozan bir ayna karşısında olduğu gibi, görüntü çarpık ve bozuktur. Yapılan yamanın doğası ister laik, ister dinsel olsun pek önemli değildir, sonuç hep ikisinin-arası olur. Ya söylem,

üzerine yamandığı zeminden ‘ileride’ olacaktır, ya da ‘gecikmiş’ olacaktır, ama hiçbir zaman gerçekliğe uygun olmayacaktır, hele bu gerçekliğin de aynı ölçüde sakatlanmış olduğı hesaba katılırsa: Gerçeklik, ne modernlerin onun hakkında yürüttükleri fikirlere uyacaktır, ne de gelenekçilerin kafasındaki görüntüye. Uyum eksikliği iki durumda da kendini hissettirecektir.” (Shayegan, 2007: 87, 88).

Osmanlı’da Tanzimatla birlikte uygulanmaya başlanılan Batılılaşma çabaları bir nevi ‘yamalama’ özelliğı arz etmektedir. Geleneksel toplumun her özelliğı, bilhassa İslami değerler toplum yaşamındaki etkisi özel alanla sınırlandırılmayıp varlığını kamusal alanda devam ettirmekteydi. Bu süregeliş, topluma tepeden indirilen, örneğın, tiyatrunun anlaşılmasına yol açıyordu. Oturtulmaya çalışılan ‘opera’ geleneksel toplum için adeta bir uzaylı gibiydi. Dolayısıyla, ‘devleti kurtarmak için Batılı kurumları örnek almalıyız’ söylemi gerçekliğinin sakatlanmasından başka bir şey değildir. Çünkü Osmanlı toplumun ‘geri kalmış’ üretim ilişkileri içerisinde uygulanmaya çalışılan zemin ‘ileri’ kalıyordu.

Bu bölümde genel itibariyle yukarıda sınırlarını çizdiğimiz çerçevede Osmanlı’da Batı tipi sanatların kurulması için yapılanları irdelemeye çalışacağız. Cumhuriyet’in müzik alanına özellikle önem verdiği bilinmektedir. Bu sebeple, Osmanlı’da da ilkin müzik alanında yapılanları irdelemek isteriz.

Türkiye'nin müziği uzun bir tarihsel geçmişe sahiptir. Sadece Anadolu'nun ürettiği müzikler değil, Türklerin sahip oldukları geniş tarihsel ve coğrafi mirasın ürünü çok çeşitli müzik türleri, eğer araştırılırsa, bulunabilir. Biz burada konumuzu ilgilendirmediği için bu noktaya girmeyeceğiz. Sadece Türk müziğinin tarihsel olarak derin bir geçmişe ve derin bir tür zenginliğine sahip olduğunu belirtmek isteriz. Türk müziğini Klasik Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği diye bir sınıflandırmaya tabi tutabiliriz. Osmanlı sarayında meşkedilen musikinin Türk Sanat Müziği formunda olduğu varsayılırsa bu müziğin kökenleri dini tarikat müziğinde bulunabilir.

Dini tarikat müziği hakkında elimizde fazla bilgi yok. “Dini tarikatların en ünlüsü, 13. yüzyılda filozof Mevlânâ Celâleddin-i Rumî tarafından kurulan Mevlevî tarikatıdır. Mevlevîlerde müzik törenle bütünleşmiş olsa da bizi müzik yönü daha çok ilgilendirmektedir. Tören içinde müziğe ayrı bir değer veren Mevlevîler, müziğe öncelikle anlayışlarına uygun olarak yönlendirmişler, işlemişler ve geliştirmişlerdir. Son yedi yüzyılın zengin repertuarından elimize ne kalmışsa genellikle yakın tarihlidir. Burada törenselliği oluşturan iki temel öğeyi, yani, dansı ve müziği çok iyi tanımlamamız gerekir. Müzik üzerine yazılmış en eski notlardan anlaşılan, müziğin tümüyle felsefeyi yansıtan bir araç olması, müziğin özünün kuramsal olarak sistematize edilmiş şekliyle kavranılarak kullanılması, fakat onun form, şekil açısından yazıya dökülmek istenmemiş olması veya yazıya dökülememesi gerçekten çok ilginçtir, ama bu durum antik çağda Çin’de, Ortaçağda Avrupa’da da aynıdır. [...] Bu aktarım sırasında, ibadet müziğinin büyümlü gücünü bozmamak için en az

değişimi yapacaklarını tahmin edebiliriz. Bundan ötürü müziğin yapısı daima ilk yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtır. Bunu Türk müziği için düşündüğümüzde, 200 yıldan daha geriye gidilemiyor [...]” (Reihard, 2007: 26, 27). O zamanlardan itibaren müziğin notaya dökülememesi Türk müziğinin hep aynı yerde saymasına yol açmıştır. İşte bu durumun bilincine, T.C. kurulduğunda varıldığı için Batı tipi sanat dallarına, özellikle de musikiye büyük önem verilmiştir. Musikiye Atatürk tarafından niçin ayrıcalıklı bir önem verildiği açıklanmaya çalışılacaktır:

“Türkiye Cumhuriyeti’nin eşsiz mimarı Atatürk, Türkiye’yi yeni baştan kurarken kültür eylemine ve sanatlara ayrı bir önem vermişti. Sanatlar içinde de tiyatro ve müziğe ayrı bir yer tanımış, söylevlerinde, demeçlerinde bu ikisi üzerinde titizlikle durmuş, ancak müziğe ayrıcalıklı değinmiştir. Örneğin 1 Kasım 1934’te T.B.M.M’nin IV. dönem dördüncü toplantısını açış söylevini alalım: ‘Kültür işlerimiz üzerine, ulusça gönüllerimizin titrediğini bilirsiniz. Bu işlerin başında da Türk tarihini, gerçeğin temelleri üzerine kurmak; öz Türk diline, değeri olan genişliği vermek için candan çalışmakta olduğunu söylemeliyim. Bu çalışmaların göz kamaştırıcı verimlere ereceğine şimdiden inanabilirsiniz. Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesi istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde

öncü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri, 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. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince önem vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.”(And, Şenlik, Canak, 1981: 15).

Osmanlı'nın Batı musikisi alanında yapmaya çalıştığı en önemli girişimlerden biri şüphesiz Guiseppe Donizetti'nin İstanbul'a resmi olarak davet edilmesi ve onun sarayda musiki alanında başlattığı girişimlerdir.

“Osmanlı Padişahı II. Mahmud'un (1784- 1839) daveti üzerine 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelip, aynı gün sultana takdim edilmiş olan G. Donizetti, Sardunya Devleti tarafından: ‘Osmanlı İmparatorluğu mızıkalarının genel eğitmeni’ ünvanı ile İstanbul'a gönderilmişti. İstanbul sarayında aralıksız 28 yıl çalışarak, Enderun-ü Hümayun ağalarının seçtiği elemanlarla ilk bando mızıkayı kurmuş olan Giuseppe Donizetti'nin, ordu bandolarının ve ilk saray orkestrasının kuruluşuna da büyük

emeği geçmiştir. Gene onun yardımıyladır ki, Mehterhane'nin yerini alan bando mızıkası ile ilk saray orkestrası için, İtalya'dan daha başka hocalar ve gerekli enstrümanlar getirilmiştir. Sarayda ilk opera denemeleri de Giuseppe Donizetti'nin yetiştirdiği müzikçilerle mümkün olabilmıştır. Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'da ölümüne kadar geçen 28 yıl içinde yapmış olduğu çalışmaların, 10 yılı Padişah II. Mahmut dönemine, 18 yılı da Sultan Abdülmecit dönemine rastlamaktadır.” (Altar, 1982: 206, 207).

Musikide yapılmaya çalışılan o zaman için dev sayılabilecek bir adımın opera için de yapılmaya çalışıldığını görüyoruz. Opera alanında, o zaman için gerçekten muazzam sayılabilecek bir durum Verdi gibi ünlü bir sanatçının eserlerinin, prömiyerlerinden hemen sonra İstanbul'da sergilenmesidir. Ne var ki, başlatılan bu girişim sonuçsuz kalmıştır.

Giuseppe Verdi gibi o dönemin çok önemli bir İtalyan bestecisinin eserlerinin İstanbul'da ilk sahneye konmaları 1846-62 ve 1876-85 yılları arasında olmuştur. “Michail Naum Tiyatrosu'nun 5 Haziran 1870'de ikinci defa yanması ve Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle o sıralarda büyük çapta siyasi bunalımlar içinde bulunması, opera konusunun gereğince ele alınmasına imkân sağlamamıştır. Kaldı ki 1885 yılından, imparatorluğun tarihe karıştığı yıl olan 1923'e kadar geçen 38 yıllık

bir süre içinde de, çok sesli Türk sanat müziği, hele opera konusu tamamen duraklama dönemine girmiştir.” (Altar, 1982: 207).

Çoğu kesimin düşüncesinin aksine Batı musikisi Türkiye’ye ilk defa Cumhuriyetle girmemiştir. Hatta Batı musikisiyle Türklerin tanışması çok eskilere, kronolojik olarak sıralı olmasa bile, götürülebilir. Buna en güzel örnek, Kanuni Sultan Süleyman ve I. François’in dostluğunun sonucu, Osmanlı’da Batı musikisi alanında yaşanan bir olay verilebilir. Bu olay şudur:

Kanuni’nin I. François’ya yaptığı yardımlara bir jest olarak için François’a İstanbul’a çok kıymetli müzisyenlerinden oluşan bir orkestra yollar. Bu gönderilen orkestranın icrasından sonra meydana gelenleri Chevalier Chardin gibi bazı Fransız seyyahlar oldukça abartılı bir lisanla ve gerçekleri hayli saptırarak nakletmişlerdir. Anlatılanlara göre, Kanuni verilen konseri dinledikten sora cengâver ruhunun yumuşamaması için orkestrayı geri göndermiş, hatta bu musikinin ülkesinde yerleşmesinden duyduğu endişe sebebiyle enstrümanları kırdırıp, bu musikinin bir şekilde peşine düşenlerin hayatlarından olacağını ferman buyurmuştur. Hatta Fransız elçisine, François’nın bunu mahsus yaptığını bildiğini kastedecek cümleler sarf etmiştir. Bununla birlikte, müzisyenlere izzet ikramda eksik olmamıştır. Aslında olan şey, yine bir rivayettir ama Zekai Dede’den Rauf Yekta Bey’e nakledilerek, ziyan olması önlenmiştir. Buna göre, Kanuni zamanında İstanbul’a gelen bu orkestrayı Kanuni dinlemiş, çalınan parçalardaki üç zamanlı 1+2-1+2 ritminin sık tekrarı dikkatini çekmiş ve frenk işi usulde besteler yapılmasını emretmiş, ismi bilinmeyen

bir bestekâr birkaç parça yazarak, usule ‘*frenk çin*’ (frenk işi) adını vermiştir. Bugün halen daha musikimizde kullanılmaktadır. Fransız müzisyenler konserden sonra hiçbir kabalığa maruz kalmadan, izzet-ikramda kusur edilmeden ülkelerine geri dönmüşlerdir. Fransız musiki tarihinden aktarılan bilgiye göre, bu orkestranın İstanbul’da kalmasına imkân yoktu. Zira bu orkestra I. François’nın kendisine özel bir orkestraydı ve o zamanın koşulları içinde ancak oluşturulabilmişti. Fakat burada iki gerçek ortaya çıkmaktadır. “A) İstanbul’a gelen ilk Avrupa orkestrasının bir Fransız takımı olduğu B) çaldığı Fransız parçaları içindeki bir takım güzel unsurları Türk dinleyicilerin pekâla sezdikleri.” (Kösemihal, 1939: 49, 50).²¹

Bu yukarıda anlattığımız olay tabii çok sık rastlanmayan bir durumdur ve padişahın beğeni düzeyinin yüksekliğini gösterir. Aynı zevk inceliğinin halkta bulunduğunu söylemek pek mümkün değildir. Buna 1700’lerden bir örnek vermek isteriz.

“O zamanki Türkler Avrupa musikisinden anlamakta güçlük çekerlerdi dediğimiz zaman tabii bütün İstanbullu vatandaşları kast ediyoruz: yerli Hıristiyanlar da yabancı sanatların salon şekillerine karşı duygusuz kalıyorlardı. 1786 yılının yaz aylarını İstanbulda geçirmiş olan Münevver İngiliz kadını Elisabeth Craven Fransız elçisi Kont de Choiseul Gouffier’nin yalısında verilmiş olan Avrupalı musiki konserlerine karşı rumların alâka

²¹ Tırnak içinde geçen cümledeki ‘Fransız’ ve ‘Türk’ kelimelerinin küçük harfle yazılmasının sebebi, direkt alıntı olduğu için, alınan kaynakçada o şekilde yazılmış olmasıdır.

tarzını, bu musikiden anladıkları kötü intibai ve velveleli bir taşkınlıkla izhar ederek ileri bile gittiklerini şöylece anlatıyor ki kâfi bir misâldir: ‘Her akşam, elçinin çalgıcıları bize konser veriyorlar. Elçi yalısının önündeki deniz bu konseri dinlemeğe üşüşen rum kayıkları ile doluyor. Bu çalgıcıların hepsi alman, M. De Choiseul’e Viyanadan gönderilmiş. İtalyan ve Alman musikisinin en güzel parçalarını muvaffakiyetle çalışıyorlar. Rumlar da kayık gezintilerinde bir lir, bir keman, ve bir veya iki kitara atıyorlar ve bu sazlarla korkunç bir gürültü çıkarıyorlar, şarkı söylüyorlar. Pencerelerimizden taşan klarinet sesleri onları çekiyor, fakat birkaç dakika dinledikten sonra kafa silkerek beğenmiyorlar; sanki bizi yuhaya tutar gibi gürültüli, feci ahenklerine başlıyorlar ve bizim musikimizin kendilerininkinden çok daha aşağı olduğunu göstermek için yalının önünden uzaklaşıyorlar.’ (Kösemihal, 1939: 53, 54).

Yukarıda bahsettiğimiz olay 18. yüzyıl İstanbul’unda yaşanmıştır. Buradan şunu çıkarmamız mümkündür: Modernleşmenin bir zihniyet meselesi olduğu. Yani din, dil, ırkla bir ilgisi yoktur, olamaz da. Modernleşme eğer örneğin aynı dine mensup kişilerin oluşturduğu topluluklarca daha iyi anlaşılır olsaydı, modernleşmenin bir parçası olan sanat, bunun en ileri seviyesi Batı musikisi, bunu geliştirenlerle aynı dine mensup olan Rumlar tarafından da rahatça anlaşılıp hemen sevilirdi.

Buradan da anlamaktayız ki, sanat da olsa, bir şeyin kabul ettirilmesi için rıza önemli bir şarttır. Çünkü rıza ideolojisi de kapsar. Hegemonyada bir egemen iktidar için önemli olan hâkimiyetleri altındaki insanların rızalarını kazanabilmektir. Bu rıza da, özellikle o devrin şartları açısından bakılacak olursa öyle kolay başarılabilir bir şey değildi. Bu yüzden, gerek Müslüman gerekse de gayrimüslim tebaa kendine ait olmayan bir musikiyi merak etmişler ama fazlaca benimseyememişlerdir. Günümüzde Türk toplumunun, halen daha yüzde yüz benimsememiş olmakla birlikte, bu müziğe aşina olması için daha ikiyüz yıl geçmesi gerekmektedir. Bunun nedeni, ideolojinin bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkiyi temsil ettiğini, bu ilişkilerin bir tasarımı olduğunu hatırlarsak²², toplumun aşina olduğu tınıdan çok farklı bir tınıya tanıklık etmesi, o günün koşulları içinde ‘Batı musikisinin’ gereksiz ve anlaşılmayan bir tarz olarak görülmesindedir. Tüm bunlarla birlikte, 18. yüzyılda yavaş yavaş başlayan merak, 19. yüzyılda özellikle saray çevresinde hayranlıkla karışık bir gerekliliğe dönüştü.

“Çünkü ‘İngilizce bilmeyen bir insan o dile karşı ya hiçbir düşünce beslemez, yahut ta ‘keşki İngilizce bilseydim de o dildeki kıymetli, yazıları okusaydım!’ diye acınır; ve herhalde ‘mademki ben İngilizce bilmiyorum, şu halde İngilizce fena bir dildir!’ gibi saçma bir hüküm yürütmez; veya, ‘dil öğrenmek kötü birşeydir’ gibi daha umumi bir berbat kanaatin taasubu içinde bunalmaz...

²² Kazancı, a.g.e, s. 43, 44.

İşte yukarıdaki birkaç misâl eski istanbulluların avrupâî musikiye karşı *onu ilk ender temaslarla kavrayamamış olmaktan* ileri gelme pek lâkayd bir nazarla mütehassıs bulduklarını göstermeğe kâfidir. Gölgesinden bile kaçınılması icabedecek bayağı veya şeytanî bir meta gibi telâkkiye o zamanki hiç bir âkil Türk meyledemezdi ve etmemiştir.

Halbuki ondokuzuncu asırda, Tanzimatla beraber saraya ve Türk musiki muhitine onun merakı sızmağa başlayınca bu yenilik hareketinin ilk asabiyet aksülâlemeti alaturka sanatın müntesipleri arasında görüldü, ve asabiyet duygusunun ilk tezahürü onu bir rakib gibi görmek isyanları halinde oldu.”

(Köseihal, 1939: 55).²³

Görüldüğü gibi, her yenilik hareketinde olduğu gibi, Osmanlı'nın tarihinde, Batı musikisinin de ilk gelişi öncelikle bir tuhaflıkla karşılanmıştır. Saray musikisine karşı bir rakip gibi görülmüştür. Sarayın büyük müzisyenlerinde kırgınlığa yol açmıştır.

Buna en güzel örnek Dede Efendi'dir. Abdülmecid, Dede Efendi'ye hayli düşkün oluşuyla bilinen bir padişaktır. Ancak, garp musikisine gösterdiği yakınlık ve muzikayı hümayun da garp musikisiyle uğraşının artışı Dede Efendi'yi kırmıştır.

²³ Metin içinde imla hatası gibi gözükken bazı kelimeler orijinal eserde aynen kullanıldığı gibi kullanılmıştır. Kanaatimizce bunlar imla hatası olmayıp o dönemin ifade tarzı içinde kullanılmışlardır.

Bunun neticesinde Padişah'tan hacca gitmek için izin isteyerek, hacca gitmiştir. Tabii, Batı musikisine hoşlukla yaklaşan bestkârlar da yok değildi. Örneğin, İsmail Dede, Şakir Ağa, Emin Ağa bu yeni musikiye sempatiyle yaklaşmışlardır (Köseihal, 1939: 55, 56).

Osmanlı'nın Batılılaşma gereğini hissetmeye başladığı zamandan itibaren 'bir taklit' yoluyla Batılılaşma girişimlerini başlatmışlardır. Burada 'taklit'i olumsuz bir anlamda değil, 'örnek alma' gibi olumlu bir anlamda kullanıyoruz. 'Örnek alma' durumu Osmanlı tiyatrosunda uygulanmıştır. Osmanlı tiyatrosunun ilk örneklerinden biri Mişel Naum'a aittir:

“[...] Suriyeli (Şamlı) bir Katolik olan Mişel Naum'un yaptırdığı, Galatasaray karşısında sonraları Hristaki bey hanı denilen binanın ve pasajın yerindeki-keza italyan mimarisinde- büyük tiyatro gelir. 1870 mayısının 24'üncü günü çıkan, yedi saat süren büyük Beyoğlu yangınında yandı...” (Köseihal, 1939: 118).

Naum Hıristiyan olması sebebiyle binasının yeniden yapılabilmesi için yabancı elçiliklerden yardım görmekle birlikte, yeni yapılacak binanın kârgirden olmasını istediği için padişah'tan da yardım görmek istemiştir. Bunun için bir dilekçe ile padişaha başvurmuş. Padişah bu dilekçeyi görüşülmek üzere hükümete göndermiş ve hükümetten kendisine birçok Avrupa şehrinde buna benzer tiyatro binaları

bulunduğu için İstanbul'da bulunmasının uygun olacağı, yabancıların da hoşuna gideceği, yabancı elçilerin Naum'a yardım ettikleri ve Naum'un da bir Osmanlı tebaası olmasının sebebiyle en azından saltanatın yüksek şanı için yardım edilmesi, bu yardımın da altmışbin kuruş kadar ihsan edilmesi yönünde bir mütalaa vermiştir. Padişah da bunun üzerine, bunun ellibin kuruşunun Naum'a, on bin kuruşunun da çalıştıracağı sanatkârlara verilmek üzere altmışbin kuruş olarak bir yardımda bulunmayı uygun buluyor. Yeni bina 4 Ekim 1848'de Macbeth operası ile hizmete giriyor ve o gece padişah Abdülmecit kendiliğinden oyunu izlemek için tiyatroya gidiyor (Sevengil, 1959: 27, 29).

1870 yılında Beyoğlu'nda çıkan büyük bir yangında Naum Tiyatrosu yeniden yanmış fakat bu sefer yeniden kurulabilme imkânını bulamamıştır (Sevengil, 1959: 43).

Tüm bunlarla birlikte Naum tiyatrosunun tarihçesindeki en önemli olay:

Naum Tiyatrosu'na 1851/52 yılında başarısından ötürü bir ödül niteliğinde Naum'a önce 10 yıl, sonra 5 yıl süre ile opera oynatma yetkisi verilmiştir. Naum bu dönemde, İtalya'dan çok geniş bir kadroya sahip, 117 kişilik bir opera topluluğunu İstanbul'a davet etmiştir. Oynanacak oyun için, padişaha ve önemli kişilere ipek kumaş üstüne el ilanları bastırıp sunmuştur. Oynanan oyun Verdi'nin 'Haydutlar' isimli operasıdır (Altar, 1982: 208).

Naum'a önce 10 yıl sonra da 5 yıl süre ile opera oynatma yetkisi verilmesini biz bir nev'i, bire-bir benzememekle birlikte, devlete ait bir sanat kurumu kurulmasına benzetiyoruz. Nasıl ki, T.C. kurulduğunda sanat kurumları devlete bağlı olarak kurulmuşsa ve devlete bağlıysa, Naum Tiyatrosu da özel bir şahsın mülkiyeti altında olmasına rağmen devletin daha doğru bir deyişle padişahın insiyatifine bağlıydı. Çünkü o günün koşulları altında, toplumun tamamen yabancı olduğu bir sanat dalını yine toplumun hizmetine sunmak isteyen bir sanatçı kişinin tiyatroyu devletin yardımı olmaksızın ayakta tutabilmesine imkân yoktu. Zaten İstanbul'da yaşayan yabancılar, devlet erkânı, belki biraz da dil bilen Türkler dışında çok ciddi bir izleyici kitlesine sahip olmayan tiyatro, eğer devlet kendisine bu tekel hakkını vermeseydi ayakta kalamazdı. Bu anlatılan durum, devletin bir şekilde sanat alanına el atmazsa, bu sanatların kişilerce maddi anlamda çok uzun ömürlü olamayacağını bir kanıttır ki bu bahsettiğimiz dönem için olduğu kadar bugün içinde geçerlidir.

Osmanlı Tiyatrosu'nun kuruluş ve bitiş tarihlerini tam olarak kestirmek güçtür. Başlangıcı daha da eskiye dayanmakla birlikte, Naum'dan sonra gelen büyük bir sanatçıyla, Güllü Agop isminde bir Osmanlı Ermenisi'nin 1868 yılında Asya Kumpanyası adıyla kurduğu topluluk bir başlangıç olarak kabul edilebilir. Osmanlı Tiyatrosu'nun sona erişini için de kesin bir tarih verilememektedir. Güllü Agop'a verilen imtiyaz 1880'den daha önce etkisini yitirmişti, 1882'de Güllü Agop saraya alındı, Osmanlı Tiyatrosu içinde önemli bir yer sahip olan Gedikpaşa Tiyatrosu 1884 yılında yıkıldı. Tüm bu tarihlere bakarak 1880'li yıllar demek kanaatimizce çok da yanlış olmayacaktır (And, 1999: 28).

Agop Vartoviyan'nın babası Bağdasar Vartoviyan'dır. İlk tahsilini ermeni mektebinde görmüştür. Çalışma hayatına atıldığında balıkhanede memur oldu. Küçük yaştan itibaren sanata yatkınlığı büyüktü. Resim ve heykeltıraşlıkla uğraştı. 1861'de Şark Tiyatrosu'nda izlediği 'İki Ahbap Çavuşlar' isimli oyundan çok etkilenerek tiyatrocu olmaya karar verir. Şark Tiyatrosu müdürlüğüne başvurarak oyuncu olma isteğini bildirir. Bu isteği kabul edilir. Burada ilkin İtalyan rejisör Asti'nin derslerine katılır ve bazı ufak tefek rollerde boy gösterir. Kendisine 'Güllü Agop' denilmesinin sebebi, ismindeki Vartov kelimesi, Ermenice 'Gül' anlamına gelmesi ve 'Roz' isimli bir kadınla evlenmesidir (Ahmet, 1934: 44, 47).

Abdülmeçid'in oğlu ve amcası Abdülaziz'den sonra tahta çıkan Abdülhamit devrine baktığımızda:

“İkinci Abdülhamit saltanatın son yıllarında yurdumuzda tiyatro adına üç çeşit çalışma vardı: Mınakıyan (1893-1920)'in İstanbul'da sürekli olarak temsiller veren Osmanlı dram kumpanyası, zaman zaman kurulup bazen sanatçı, bazen ad, bazen yer değiştiren tuluat oyuncularını, bir de Ahmet Fehim (1857-1930). [...] sahne sanatçılarıнын çoğu da dilimizi iyi konuşamayan Ermeni vatandaşlarımızdı. Memlekette idare şeklinin değişmesi üzerine birçok Türk gençleri halkın karşısında tiyatro denemelerine girişmişler, böylece Türk aktörlerin sayısı birden artmıştır. [...] O zaman yurdumuzda

tiyatro okulu bulunmadığı için hiç birinin meslek bilgisi yoktu,
fakat sahne sanatına karşı büyük sevgi duyuyorlardı [...]"
(Sevengil, 1968: 2).

Osmanlı döneminde, Batı tipi sanat dalları ile ilgili olarak atılan hemen her adım şahsi özellikler taşır. Bu şahsi özellikler sebebiyle, modernleşmenin bir parçası olan sanat, Osmanlı'da bu özelliğe kavuşamamıştır. T.C.'nden ayrılan en önemli yanlarından biri de budur. Cumhuriyet, yaptığı her adımda olduğu gibi sanat alanında da şahsiliikten uzak, halka dönük, ileride çok ciddi kurumsallaşmalar olacak adımlar atmıştır. Osmanlı döneminin, sanat alanında yaşanan şahsi adımlara en güzel örnek Abdülhamit döneminde yaşanmıştır.

Abdülhamit döneminin belediye başkanlarından (o zamanki adıyla şehremini) Rıdvan Paşa'nın oğlu Reşat Rıdvan, sanata büyük ilgi duyan bir kimseydi. Hatta Mınakıyan Tiyatrosu'nda oynaya bile kalkışmıştır. Aktör Fehim Efendi'nin aktardığı bilgiye göre, oğlunun oyuncu olmasını istemeyen Rıdvan Paşa, İstanbul belediye sınırları içindeki tüm tiyatroları kapattırması ve sanatçılar iki sene boyunca ciddi sıkıntılar çekmişlerdir. Daha sonra İstanbul belediye reisliğine atanan Bursa eski valisi Reşit Paşa, tiyatroları yeniden açtırmıştır (Sevengil, 1968: 4).

“Tanzimat yöneticileri kişiliklerinde tutuculuk ve pragmatik reformculuğu birleştirmiş, dünya görüşleri, davranış biçimleri ve politikalarıyla 19. yüzyıl Osmanlı toplumundaki yeni insanın

tipik temsilcileri veya öncüleri olmuşlardır. Ancak bu yeni Osmanlı tipinin büyük ölçüde eski toplumdaki Osmanlı efendisinin yaşam tarzını, dünya görüşünü bilinçli biçimde devam ettirdiği de açıktır. Mustafa Reşit Paşa, A. Cevdet Paşa, Ali ve Fuat paşalardan oluşan Tanzimat dörtlüsü, iktidarı tutucu ve görünüşte reformcu bir kadrodan devraldılar. Bu devir-teslim, eskilerin gözden düşmesi ve bir köşeye itilmesiyle gerçekleşti.” (Ortaylı, 2007: 9, 10).

Tanzimat döneminden itibaren uygulanmaya çalışılan modernleşme atılımlarının tamamen başarıya ulaşamamasının nedeni bu cümlelerle bulunabilir. Modernleşme, en temel olarak, sadece görünüşte birtakım yeniliklerin insan ve toplum hayatına uyarlanması değil, aynı zamanda bir zihin değişikliğidir. Örneğin, bir yandan kadınların toplum hayatına karışması başlamışsa ve bu bir modernleşme adımıysa sadece belirli bir zümredeki kadınlara ait bir davranış değişikliği olarak kalmamalıydı. Osmanlı toplumundaki bütün sınıflardaki kadınlara hiçbir farklılık gözetilmeksizin uygulanmalıydı. Bu başarısızdır. Bir başka örnek vermek gerekirse (Ortaylı'nın vurguladığı gibi), yine belli bir sınıfa ait çocukların eğitiminde Fransa'ya çok büyük bir önem verilip, eğitimlerinden-terbiyelerine kadar Fransız etkisi hissettirilirken, diğer taraftan büyük halk yığınları okuma-yazma bilmeden yaşam savaşı veriyorsa, bu modernleşme değil, 'modernleşme adımı'nın taklidi olarak kalmaya mahkûmdur.

DİA ve DBA'nın bir ideolojide ne kadar önemli olduğunu, ileride daha detaylı ele almak kaydıyla, Abdülmecit ve Abdülaziz devirlerindeki farklılıktan anlayabiliriz. Çünkü Abdülmecit, DBA'nı kullanmayarak, tam tersine DİA vasıtasıyla, Batılılaşma hareketlerinde ciddi atılımlar yapmış bir padişahken, Abdülaziz, bunların tam aksini yaparak girişimleri geriletmiştir.

Meşrutiyet'in ilanından önce güzel sanatlara ilgi duyan Türk gençleri olmuştur. Ancak sadece, Ahmet Fehim Efendi Meşrutiyet'ten önce sanatçı olmayı başarabilmiştir. Kâbiliyetli Türk gençleri ancak Meşrutiyet ilan edildikten sonra bu emellerine kavuşabilmişlerdir. Meşrutiyet'in ilan edildiği sene tiyatroya karşı da büyük bir rağbet uyanmıştır ve birçok tiyatro açılmıştır. Bu tiyatrolarda sahneye çıkabilmek için pek çok Türk genci başvuruda bulunmuştur (Ahmet, 1934: 74).

“Türk gençlerine sahne sanatını öğretmek için ilk defa 1846 yılında Osmanlı sarayına yenilikçi padişah Abdülmecit (1823-1861)in isteği üzerine bir okul açılmış, buradan yetişen Türk gençleri operalar temsil etmeye başlamışlardır, Abdülmecid'in ölümü üzerine bu güzel teşebbüs durmuştur.” (Sevengil, 1968: 177).

Osmanlı Tiyatrosu'nun ciddi bir şekilde canlandığı dönem Meşrutiyettir. Ancak burada 'ciddi' kelimesini, gelecek kuşaklara da aktarılacak, sistematik

girişimlerin başladığı anlamında kullanmıyoruz. Buradaki anlamı tamamen nicel olarak yani sayısal bir artış anlamındadır.

Meşrutiyet Tiyatrosu 23 Temmuz 1908'den itibaren başlayan dönemdir. Ancak bitiş tarihi konusunda görüş ayrılıkları vardır: “Mondros mütarekesinin imzalanması, İttihat ve Terakki Partisi'nin son Kongresi, İzmir'in işgali, İstanbul'un işgali, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışı, 1921 anayasasının kabulü ve Cumhuriyet'in ilânı tarihi gibi. Bizce en uygunu bu sonuncusudur.” (And, 1970: 205).

Bize göre de en uygun tarih Cumhuriyet'in ilânıdır. Bunun sebebi, 1920'de İstanbul'un işgal altına alınması Osmanlı Devleti'nin fiilen bitişi olarak tarihçiler tarafından kabul edildiğini hatırlarsak, bu tarihin Osmanlı'nın bitişi ise Meşrutiyet Tiyatrosu'nun da bitişi olmalıdır gibi doğru orantıya bağlı bir mantık yürütürsek de pek doğru bir sonuca varamayız. Çünkü Meşrutiyet Tiyatrosu çok büyük çoğunlukla İstanbul merkezli bir tiyatrodur. Tarihsel bağlamda fiilen bir bitiş yaşansa da bu resmi değildir. Cumhuriyet ilân edilene kadar, büyük zorluklarla da olsa Meşrutiyet Tiyatrosu bir şekilde ayakta kalmış ve yaşamıştır. Bu sebeple, bu tiyatronun bitiş tarihi olarak Cumhuriyet'in ilân tarihi en doğru tarih olarak kabul edilebilir.

Osmanlı'da müzik alanında çok önemli bir olay 1847'de yaşanmıştır:

“1847 Haziranı’nda o dönemin ünlü virtüözü Ferenc Liszt İstanbul’a geldi. Avrupa saraylarında dinleyicilerin kalabalıklarına karşı kapris ve hırçınlıkla cevap veren büyük müzisyen, Osmanlı sarayındaki dinleyicilerinin dinleme adabı ve vakarına hayran olmuştu. Sultan Abdülmecid Avrupa müziğine ve operaya hayrandı. Eğitimi gördüğünden değil, özlediği dünyanın atmosferine müzikle bir girişti bu.” (Ortaylı, 2007: 17).

Saraydaki dinleyicilerin bu adabını iki şeye bağlıyoruz. Birincisi, Osmanlı sarayının o meşhur ‘saray terbiyesi’ gereği, gelen misafire iyi davranmak, rahat ettirmek, saygılı davranmak vb. bütün iyi niyet ve nezaket kuralları çerçevesindeki ihtimamdır. İkincisi ise, Ortaylı’nın vurguladığı gibi ‘hayran’lıktır. Hatta buna biraz da merakla karışık bir hayranlık diyebiliriz. Çünkü o günün sınırlı iletişim koşullarında bile, insanlar-saray, saray çevresi-okuyan kişiler vb.- Batı’da değişik bir gidişatın olduğunun farkındaydı. Sosyal hayatta, ekonomide, sanatta her şey kendisinden başkaydı. Bu ‘kendinden başka’ olan her şey, Osmanlı’yı da başta ekonomi olmak üzere her alandan içine çekmiş, hapsedmişti. Bundan dolayı, Batı’yı, Osmanlı’yı geçerek, Osmanlı’dan üstün kılan ne varsa hem hayranlık hem de merak uyandırıyordu. Zaten bir ülkenin modernleşmek istemesinin başlangıç noktası da bize göre, ‘kendine ait olmayan’ ama ‘kendinden üstün gelen’ her şeye duyulan önce merak, sonra hayranlıkla başlar.

Franz Liszt'in Abdülmecit döneminde İstanbul'a gelişi haberi o daha gelmeden yayılmıştı. Bunda Takvim-i Vekayi de çıkan bir haberin etkisi büyüktü. Buradan anlaşılmaktadır ki, o dönemde bile insanlar Batı tipi müziğin meraklısı ve bu müziğin en önemli temsilcilerinden bir sanatçıyı tanıma hevesi içindeydiler. Yani, aslında sanatın 'evrensel' olduğunun bir kanıtı da buradan görülür. Eğer az da olsa bir merak olmamış olsaydı ne bir haber yer alırdı ne de insanlar arasında ağızdan ağıza böyle bir haber dolaşırdı. Bunun bir merak olduğunu ve insanlarda ilgi uyandırdığını söylememizin sebebi, o günün koşulları içinde düşüncek olursak, kendilerine tamamen yabancı bir sanat dalını ve bunu icra eden sanatçıyı bir haber yapmak gereğinin hissedilmedi. Haber aşağıdaki gibi yayınlanmıştır:

“Bazı ihbare göre piyano ustaları meşahirinden, Avrupanın bütün darülhükümetlerinde nam vermiş olan Mr. Liszt bu aralın Derseadete gelmek üzere imiş. (*Takvimi Vekayi*, hicri 1262, zilhicce 2; No. 309).” (Kösemihal, 1939: 127).

Liszt geldikten sonra, J. Donizetti'nin Sultan Mecit için yaptığı marşta bazı düzeltmeler yaparak yeniden bestelemiş ve geldiği andan itibaren kendisini büyük bir misafirperverlikle karşılamış olan sadrazam Mustafa Reşit Paşa'ya göndermiştir. Ancak karşılığında bir hatıra istemiştir: “kendisine bir Türk nişanı verilmesi...” Bu isteği kabul edilerek “kendisine dördüncü numaradan bir kıta nişanı itası” verilmiştir (Kösmihal, 1939: 127, 128).

Osmanlı'daki opera ve bale tarihçesi şu şekildedir:

Opera sanatı temelde çok eski çağlara dayanmakla birlikte, asıl 'opera' sanatı haline gelişi İtalya'da, 16. yüzyılın sonlarına doğru meydana gelmişlerdir. Osmanlı'da da 14. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar padişah kızlarının evlenmesi, şehzadelerin sünnet törenleri vb. zamanlarda büyük eğlenceler düzenlenirdi. Bunun için geniş bir meydan seçilir, çadırlar kurulur, padişah, vezirler, saray mensupları, yabancı devlet temsilcileri bu eğlenceleri seyrederlerdi. Hammer tarihine göre, 1582 yılında Padişah III. Murad'ın şehzadeleriyle birlikte, birçok fakir çocuğu da sünnet ettirdiği törende büyük bir şenlik düzenlenmiş ve bu şenlikte o zamana değin daha önceki eğlencelerde hiç görülmemiş bir eğlence gösterilmiştir. Bu eğlence Üçüncü Murad'ın kızkardeşi Esmâ Sultan tarafından düzenlenmiştir. Bu gösteri bir 'ballet-pantomime' olup konusunu mitolojiden almıştır (Sevengil, 1959: 3-5).

Dünya bale tarihinin ilk zamanlarında konular mitolojiden alınmışlardır. Yukarıda bahsedilen konu itibariyle baktığımızda aslında Osmanlı'nın dönemini takip etmekten geri kalmadığını görüyoruz. O dönem için hayli gelişmiş sayılabilecek bale eseri, bütün sarayca izlenmeye değer bulunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa'da olup biten sanat hareketlerine hiçbir zaman duyarsız kalmamıştır. Buna bir örnek vermek gerekirse:

Avrupa'da 17. yüzyılda yükselişe geçen 'Opera' sanatına duyulan meraktan ötürü Venedik'ten bir opera topluluğu getirmek teşebbüsüne geçilmiştir. 17. yüzyılda Padişah IV. Mehmet'in hem küçük şehzadelerinin sünnet ettirilmesi hem de kızı Hatice'nin İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlendirilmesi sebebiyle Edirne'de çok büyük bir eğlence düzenlenmiştir. Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmet Paşa bunu için Venedik'ten bir opera temsil topluluğu getirtmeyi düşündü. Ancak, tam teçhizatlarıyla (oyuncuları, müzisyenleri, dekorcuları vb.) bir topluluğun gelmesi, vakit darlığı sebebiyle sağlanamadı (Sevengil, 1959: 7).

Osmanlı'nın başta opera olmak üzere Batı tipi bu sanatlara olan ilgisi yukarıda yazılanlardan da anlaşılacağı üzere en başta bir eğlence düşüncesinden kaynaklanır. Bunu merak duygusu takip etmektedir. O dönemin sınırlı iletişim koşulları sebebiyle, genellikle kulaktan dolma edinilen bilgiyle başlayan merak, en başta o güne kadar eğlencelerinde hiç bilmedikleri bir 'sanat'ı görme arzusunu tetiklemiştir. Burada özellikle, seyyahların yazılarının ve anlatılarının oldukça etkili bir iletişim aracı olduğunu düşünüyoruz. Bu noktada, Avrupa'yla Osmanlı'nın ayrılan bir yanını, daha sonra da T.C. ile Osmanlı'nın Batı tipi sanat dallarıyla ayrılan bir yanını vurgulamak istiyoruz.

Batı Avrupa'da bilindiği üzere, opera, bale vb. sahne sanatlarının ilk başlayışı soylu kişilerin himayesinde gerçekleşmiş, daha sonra burjuvazi eliyle desteklenmiştir. Bu destekleniş başta tamamen bir eğlence aracı olarak görülürken, zaman içerisinde halkın da bu sanatlara ilgi duymaya başlamasıyla birlikte salt bir

eğlence aracı olmaktan çıkmış, bir ‘sanat’a dönüşmüş ve insanlar ‘sanat’ izleme, ‘sanat’tan faydalanma vb. güdülerle izlemeye başlamışlardır.

Osmanlı’da ise, hiç bilmedikleri, kendilerine tümüyle yabancı olan bu sanat dalları, merak güdüsünün desteğiyle bir eğlence değişikliği olarak ilgi uyandırmıştır. Hiç kimsenin aklına sünnet düğünü, evlenme vb. zamanların dışında bu sanatların ‘eğlence’ için bile olsa izlenebileceği, desteklenebileceği düşüncesi gelmemiştir. Mademki, bu ‘bizden olmayan’ sanat dallarına bir merak vardı ve bu değişik bir durum olarak görülüyordu, 17. yüzyıldan itibaren, çeşitli topluluklar getirilebilir, sarayda kalmaları sağlanabilir, hatta sadece sarayda bile olsa Osmanlı bünyesinde ait bir topluluk kurulması sağlanabilirdi.

Batı tipi sanat dallarının oluşturulmasına yönelik çabaların 19. yüzyılda başlaması geç kalınmasına sebep olmuştur. Bir de, bu sanat dallarına duyulan meraktan kaynaklanan ilgi 17. asırdan itibaren bile bir ‘topluluk’ oluşturma çabasına doğru gitseydi bile çok ciddi atılımlar olamazdı. Çünkü atılacak her adım saray çevresi ile sınırlı kalacaktı. Bunun iki nedeni olabileceğini varsayabiliriz: Birincisi, halkın sadece tebaa olarak görülmesi. İkincisi ise, bu sanat dallarını destekleyecek bir burjuvazi sınıfının yokluğu ve bu nedenle de halktan kopuk olarak kalması. Bunun da mevcut üretim ilişkilerindeki altyapı ve üstyapı düzeninin izin vermemesinden kaynaklandığını düşünüyoruz.

İşte, Cumhuriyet'in bu noktadaki temel farklılığı bir kez daha göze çarpmaktadır. Batı tipi sanat dalları, salt bir 'eğlence' aracı olarak görülmeyip, 'sanat olma' değerleri teslim edilmiş, halktan kopuk hiçbir 'sanat'ın varlığını sürdürmeyeceğinin bilincine varılarak en azından halka bunların anlatılması, ilgisinin çekilmesi yönünde ciddi çaba sarf etmiştir.

19. yüzyılın başında yabancı ülkelerle artan ilişkilerin neticesi olarak, III. Selim Ruslarla aramızdaki savaşın barış antlaşması ile bitmesini takiben Petersburg'a bir elçi göndermişti. Ünlü sefir Rasih, sefaretnamesinde (elçilik kaydı) bu operaların nasıl bir ortamda ve ne tür şekillerde oynandığını ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Ancak III. Selim gibi sanatçı kişiliği de ağır basan bir padişah, duyduğu bu ilginç sanat dalını izlemekten geri kalamazdı. Bu sebeple, İstanbul'a gelen bir opera topluluğunun gösterisini bizzat izlemiştir. Bunların yanı sıra III. Selim aslında oldukça ileri görüşlü sayılabilecek bir padişahtı. Osmanlı'nın o günkü durumunun iyi bir gidişatta olmadığını fark ettiği içindir ki Batı'nın birçok kurumunu Osmanlı'ya uyarlanmaya çalışmıştır. Bunu yaparken başta Yeniçeri Ordusu'nun yanı sıra, Fransız subaylar tarafından batı usullerine uygun bir ordu kurmasının yanı sıra, güzel sanatlara da ağırlık vermiştir. Aynı zamanda ressam olan İtalyan mimar Melling'ten kız kardeşi Hatice Sultan için yaptıracığı sarayın, Batı mimarisine uygun olarak yapılmasını istemiştir. III. Selim'in önemli bir özelliği de Batı resim sanatına önem vermesidir. Tüm bunlardan daha önemli ve konumuzu çok ilgilendiren bir durumsa Avrupa müziğinin, dansının ve operasının III. Selim'in Topkapı Sarayı'nda yerini bulmasıdır. Batı usulü ilk dansı Hatice Sultan'ın sarayın bir paravan arkasından

izlenmiştir. Fransa'nın İzmir Konsolosu Mösyö De Lodo'nun kızının dansını çok beğenmiş ve kendini tutamayarak paravanın arkasından çıkarak kızlara iltifatta bulunmuştur. III. Selim hakkında, Topkapı Sarayı müzesinin eski müdürü Tahsin Öz sayesinde önemli bir belge ortaya çıkarılmıştır: "Bu vesika, Padişah Üçüncü Sultan Selim'in günlük yaşayışına dair sır kâtibi tarafından yazılmış olan büyük bir defterdir." Bu belgede, III. Selim'in Batı tipi sanat dallarına gösterdiği yüksek ilgi anlatılmaktadır. "Bir İtalyan san'atkârın eseri balmumundan yapılmış insan tasvirlerinin 'Heykel', padişah tarafından tetkik edildiğini ve bunların canlı gibi olduğunu bu eserden öğreniyoruz; Nemseli bir canbazın İstanbul'a geldiğini ve Topkapı sarayında Mahbubiyye meydanında at üstünde hünerler gösterdiğini yine bu eserde okuyoruz. Üçüncü Selim'in sır kâtibinin bizim konumuzla en yakın şekilde ilgili olarak verdiği bazı malûmat da vardır. Hicrî 1207 yılı Şevval ayının dördüncü günü- Milâdi 1793-padişah Sa'adâbâd dönüşü, Topkapı sarayına geldiği zaman orada Şevkiyye köşkünde hazırlanmış olan, 'Frenk rakkaslarını' seyredip eğlenmiştir. Padişah, bundan sonraki gecelerde de Topkapı sarayında üst üste bu rakkasları oynatıp seyretmiştir. Bunların bir bale heyeti sanatkârları olduklarından hiç şüphe edilemez (Sevengil, 1959: 13, 16).

Yukarıda yazılanlardan da anlaşılacağı gibi, III. Selim sanatçılık yönü de bulan bir padişah olduğu için, Batı tipi bu sanat dallarını büyük bir ilgiyle izlemiş ve beğenmiştir. 'İzlemiş ve beğenmiş' diyoruz, çünkü eğer beğenmemiş olsaydı, bir sefer izledikten sonra tekrar izlemek girişiminde bulunmazdı. Bir de, Batı tipi bu sanat dallarının sadece Padişah ve saraya mensup bazı üst düzey kişilerce izlenip,

beğenilmesinin iki nedeni olduğunu düşünüyoruz. Birincisi, özellikle opera gibi söz ve müziğin yoğun bir şekilde iç içe geçtiği bir sanat dalının anlaşılması için, özellikle de o günün teknik imkânsızlıkları göz ardı edilmeden, dil bilinmesi birinci şarttır. Bu sebep, saray erkânının bile, bu sanat dallarını anlamaması için yeterliydi. Kaldı ki, bir şekilde halkın da izlemesi sağlansaydı halk da anlamayacaktı.

İkincisi, Batı tipi sanat dallarının çok fazla gelişmemesinin bir diğer sebebi ‘din’ faktörüdür. Şer’i hukuk düzenine göre kadın-erkeğin her alanda ayrıldığı bir toplum yaşantısında, kadın ve erkeğin karşılıklı rol yaptığı sanat dallarının en azından özellikle 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı toplumunda gelişebilmesinin, izlenebilmesinin mümkün olmadığını düşünüyoruz. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde, özellikle de tiyatro ile birlikte kadın-erkek birlikteliğine karşı görüşler biraz olsun aşılmış olmalı ki, en azından Hıristiyan tebaadan kadınlar, özellikle tiyatrodaki erkeklerle birlikte rol alabilmişlerdir.

Türkiye’nin bale ile tanışmasının ilk belirtilerinin yine Osmanlı’da aranması gerektiğini belirtmiştik. II. Mahmut döneminde saraya gelen Donizetti, saraya gelişi ile birlikte sadece Batı musikisi ile uğraşmakla kalmayıp baleye de el atmıştır.

Bu şöyle olmuştur: Abdülmecid’in sarayında opera, operet, bale, Batı müziği bir nevi konservatuvar gibi düzenli olarak bu sanat dallarına ait eğitimi vermekteydi. Bu eğitim şöyle olmaktaydı: Çırağan ve Dolmabahçe saraylarının mabeyne yakın bir zemin katında, erkekler tarafından dersler verilirdi. Dansözlerin erkeklere başı açık

görünmelerine izin veriliyordu. Saray kızlarının içinde müziğe en yatkın olanlar seçiliyordu. Bunlar aynı zamanda sultanların orkestralarında çalışıyorlar ve işlerini görüyorlardı. Dolayısıyla, müziğe ayıracak vakit oldukça kısıtlıydı. Erkeklerin çalışma zamanları ise daha fazlaydı. Batı musikisi orkestrası ve ‘fanfar’ denilen banda haftada iki defa ‘sıra geçmek’ denilen prova yapıyorlardı. ‘Sıra geçme’nin adı daha sonra ‘meşk’ olmuştur. “Dans dersleri için ayrı bir salon vardı. Fakat, *umumui geçme* (répétition générale) balet heyeti ile orkestra büyük şenliklere mahsus salonda birleşirlerdi. Garp musikisi nota ile, türk musikisi ise notasız-mutad veçhile kulaktan gösteriliyordu.” (Kösemihal, 1939: 111, 112).

Sarayda *Kızlar Fanfarı* adı verilen bale topluluğu Harem’de gösterilecek temsiller için oluşturulmuş bir bale topluluğudur. Bu konudaki bilgi Sevengil’e, Abdülmecid devrinde saraya alınan, hekim İsmail Paşa’nın kızı, sonraları ünlü bir şair ve musikişinas olarak şöhret kazanan Leylâ (Saz) Hanım (1850-1936)’dır. Kızlar Fanfarı’nda dans eden kızların kıyafetlerini Saz şöyle açıklamıştır: “Bu kızların bir örnek yaptırılmış elbiseleri vardı; defne yaprağı işlenmiş iki santimetre genişliğinde sırma zırlı nar çiçeği kadifeden pantolon giyerlerdi; etekleri, kolları, boyun tarafları yine sırma işlemeli ceketleri vardı. Kızların saçları kısa kesilirdi; başlarında elbisenin kumaşından kenarı sırma zırlı ve ferahili fes, ayaklarında parlak potinler bulunurdu. Uzun boylu, düzgün endamlı, güzel vücutlu kız çavuş, fanfar hey’etinin başında durur, eski mehter takımlarında iç oğlan başçavuşunun gördüğü işi görürdü İlk sırada flütler, klârnetler, pistonlu kornolar, ikinci ve üçüncü sıralarda da büyük davullar bulunurdu. Kız çavuş, elinde püsküllü bir baston tutar. Hünkârın önü sıra gelen

teşrifatçı görününce, elindeki bastonla maiyyetine hazırlık işareti verir, İkinci hazinedar görününce de bastonu havaya fırlatıp döndürerek yakalardı; Padişah solunda hazinedar usta, arkasında kadın maiyyeti olduğu halde girer, bu sırada fanfar selâm havasını çalardı. Padişah, kapı önünde durup vâlîde sultan yanına gelince Hünkârın marşı çalınırdı.” Kız bale takımının yaptığı danslar arasında, İskoçya, İspanyol dansları, başka Avrupa danslar, çeşitli pantomimler yapılırdı (Sevengil, 1959: 60, 61).

Osmanlı İmparatorluğu'nun 'Opera' sözcüğü ile ilk karşılaşması Osmanlı elçilerinin o zamanki ismiyle Reis-ül Küttap'ların, özellikle Paris ve Viyana gibi şehirlerdeki saraylarda izledikleri müzikli sahne eserlerini izlemleriyle başlar. İstanbul dönüşünde padişaha sundukları 'Elçilik Anıları'nda 'opera' veya 'opere' sözcüklerini kullanarak bahsetmişlerdir. Örneğin, Yirmisekiz Mehmet Çelebi (Ölümü 1732) Paris Elçilik Anıları'nda, operayı konusunu da verecek şekilde uzun uzun anlatmıştır. Padişah III. Selim (1761-1808), kendisi de çok yetenekli bir bestekâr olma özelliği taşıyan, sanatçılık yönü bulunan bir padişah olması sebebiyle bu elçilik anılarını dikkatle incelemiş olabilir. Çünkü 1797'de memleketimize getirttiği bir yabancı oyun topluluğunun temsilini çok dikkatle seyrettiği, sarayın sır kâtibinin günü gününe tuttuğu notlarda (Ruzname) belirttiği bilinmektedir. Ancak, bu yabancı topluluğun kim olduğu belirtilmemiştir. Tanzimat'ın ilanından sonra, Beyoğlu'nda, İtalyan toplulukları tarafından sahnelenen operaların ilanları vardır. Bunlara daha ziyade 1841-1873 yılları arasında İstanbul'da basılan Ceride-i Havadis (Haber Gazetesi)'de rastlanır (Altar, 1982: 203, 205).

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere, Osmanlı gibi ‘şeriat’la yönetilen bir toplumda bile, saray çevresiyle sınırlı kalsa da, ‘bale’ ne dinden çıkış ne de ahlâkın bozulması olarak algılanmamıştır. Dolayısıyla, günümüzde balenin ‘ahlâksızlık’ olarak algılanması zihniyeti en sade ifadeyle cehalettir.

19. yüzyıl başından itibaren bizzat Avrupalılar tarafından Beyoğlu’na *opera* getirildi. Abdülmecid’in ilk padişahlık yıllarında Bosko isimli bir İtalyan müzisyen kalabalık bir oyun takımı ile İstanbul’a gelerek opera temsilleri vermeye başlamıştır. Opera temsillerinde, dil bilmeyenlerin oyunu anlaması için de bir çare düşünülmüştü. İtalyanca’dan Türkçe’ye çevrilerek Beyoğlu’nda Dört yolağzı’nda kitapçı Dübua’nın dükkânında tanesi altı kuruşa satılıyordu. “Görülüyor ki Tanzimatın henüz başlangıç senelerinde operada İstanbulda yer almıştı (1839). Opera, dil bilmeyenlerce de zevkle dinlenebilirdi.” (Kösemihal, 1939: 116, 117).

Buradan görüyoruz ki, aslında Osmanlı’da da kendisine tamamen yabancı olan bu sanatı insanlara tanıtmak ve sevdirmek için bir çaba harcanmıştır. Yani sadece konunun üstatlarını saraya çağırıp, sarayda bu sanatlardan haberdar olunması sağlanmamıştır. Bir şekilde halka da sevdirmeye uğraş verilmiştir. Ancak, o günün koşulları içinde sadece belirli bir kesime ve kısıtlı olarak ulaşılmıştır.

Bu noktada, genel olarak tüm Batı tipi sanatları kastederek, Cumhuriyet Türkiye’si ile Osmanlı’nın bu sanatlar açısından bir ortak yönünü belirteceğiz ve bir eleştiri getireceğiz. Her ikisi de, tüm Batı tipi sanatlarda sadece kısıtlı insan sayısına

ulaşabilmiştir. Ne yazık ki bu bir gerçektir. Her ne kadar yaptığı büyük atılımlarla Cumhuriyet dönemi asla Osmanlıyla kıyas kabul etmezse de, günümüzde bile bu sanatların takibi çok yüksek sayılarda devam etmemektedir.²⁴ Bununla birlikte, aslında opera, bale, tiyatro gibi yüksek sanatlar olarak adlandırılan sanatlar dünya çapında herkes tarafından ciddi boyutlarda izlenen ve takip edilen sanatlar değildir.²⁵ Hele ki günümüzün çok sayıdaki iletişim araçlarını düşündüğümüzde bunu daha net görebiliriz. Bunun direkt olarak Frankfurt Okulu'nun 'kitle endüstrisi' kavramıyla da ilgili olduğunu düşünüyoruz. Dolayısıyla, özellikle ülkemizde büyük oranda takip edilen televizyonun hâkim kıldığı popüler kültür ürünleri sebebiyle yüksek sanat ürünleri bize göre Cumhuriyet'in ilk kurulduğu yıllardaki, bu sanatlara insanların gösterdiği ilgiden daha az bir ilgi gösterilmektedir. Bunda konumuzla direkt olarak ilgisi bulunmamasıyla birlikte, artık kurumsallaşmış olan sanat dallarının kurumsal olarak halkla ilişkilerindeki ciddi eksiklikler büyük rol oynamaktadır.²⁶ Fakat unutmamak gerekir ki, halkla ilişkiler etkinlikleri haricinde, dünyadaki durum da çok farklı değildir.

Osmanlı'da bu sanat dallarının çok etkili olamamasının sebebi ise, elbette 'popüler kültür' kavramı olamaz. O zamana kadar ki Türk kültürüne tamamen yabancı olan sanat akımlarının tam olarak ne olduğunu, nasıl sunulması gerektiğini, halka nasıl tanıtılıp, halkla tam olarak nasıl bütünleştirileceğinin tam olarak bilinmemesinden kaynaklanmaktadır. Zaten halkını tebaa olarak gören bir zihniyetin,

²⁴ 3.5 no'lu Bölümde bu konuya ayrıntılı olarak değinilecektir.

²⁵ 3.5 no'lu Bölümde bu konuya ayrıntılı olarak değinilecektir.

²⁶ 3.5 no'lu Bölümde ayrıntılı şekilde değinilecektir.

sanatın modernleşmenin bir parçası olduğunu kabul edip, halkının bütününe yayma arzusu içinde olabileceğini de düşünmüyoruz. Tüm bunlarla birlikte başta İstanbul, sonra sınırlı olarak İzmir’de, halkın özellikle tiyatroya olan ilgisinin ilkin meraktan sonra da bunu yeni bir eğlence arayışı olarak kabul edip kulaktan kulağa yayılan methiyelerle büyük ilgi gösterdiğini düşünüyoruz. Bir de özellikle belirtmek istediğimiz önemli bir noktada, Cumhuriyet Türkiye’sinde şu slogan tepki çekmektedir: ‘Bizim millet baleden, operadan, tiyatrodan anlamaz. Bunları kapatmak lazım.’ Ne yazık ki, günümüzde, bazı dönemlerde bu söylem üstüne basarak vurgulansa da, halkın gösterdiği ciddi tepkiler karşısında geçerli olamamaktadır. Herkes düzenli bir bale, opera, tiyatro seyircisi olmayabilir ama kendine sunulan bu ‘izleme imkanı’ni ortadan kaldırıcı teşebbüslere sert tepkiler göstermektedir. Bu da, Cumhuriyet’in sanat alanındaki kazanımlarının, insanlara bunu tamamen benimsetemese de kısmi de olsa ‘kabul ettirerek’ başarılı olduğunu kanıtlamıştır.

Günümüzde Türkiye’nin ekonomik, siyasal, toplumsal vb. tüm alanlarda uğraştığı sorunlar ne yazık ki tarihin tekrarından ibarettir. Bunun neden böyle olduğu konusu bambaşka araştırmaları gerekli kılar. Ancak biz burada sanat için bir tek şunu vurgulayabiliriz: Osmanlı döneminde de, Cumhuriyet’in sanat kurumlarının yeşertilmeye çalışıldığı dönemde de, Batı tipi sanat dallarını yürekten isteyen, sanatı bir toplumun kendini ifade edebilmesi ve var olan aksaklıkları en güzel şekilde kendi diliyle anlatan bir eleştiri mekanizması olarak gören insanlar olduğu gibi, sanatı cehaletlerinden, yobazlıklarından vb. birçok kötü sebepten gereksiz, Türk

toplumunun istemeyeceği, kendi çıkarlarına zarar getirebilecek bir araç olarak gören insanlar olmuştur.²⁷

Batı tipi sanat dalları için hayli uğraşmış olan Padişahın Abdülmecit dönemine geri dönersek, Abdülmecit döneminin, saraydaki sanat olaylarından önemli bir tanesi de, Giuseppe Donizetti Paşa'nın gayretiyle, 1848 yılında İstanbul'a getirilen, Angelo Mariani (1841- 1873)'dir. Bunun önemli olmasının sebebi, Mariani, İstanbul'dan İtalya'ya dönüp, İtalyan Kurtuluş Savaşı'na katıldıktan sonra, mesleğinde dünya çapında üne kavuşmuş olmasıdır. İstanbul'da, 19 yüzyılda İtalyan sanatçılar tarafından başlatılan bu akımlar, Türk aydınlarını da etkilemiştir. Ünlü şair Abdülhak Hamid'in babası hekimbaşı Zade Hayrullah Efendi, henüz Tıp Fakültesi'nde öğrenciyken, 'Hikaye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni' (İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa'nın Hikayesi) isimli dramatik bir libretto yazmıştır. Hayrullah Efendi'nin izlediği operalardan etkilenmiş olması normaldir. Çünkü o zamanki Tıbbiye-i Şahane yani Tıp Fakültesi, şimdiki Galatasaray Lisesi'nin karşısındadır ve bunun karşısında Bosko'nun tiyatrosunda sık sık İtalyan operaları oynardı. Bu eser, çok kuvvetli bir özellik taşımamakla birlikte, bir Türk aydını tarafından yazılmış ilk dramatik eser olma özelliğini taşır (Altar, 1982: 211, 214).

Osmanlı'da Batı tipi sanat dalları için atılan adımların başarısızlığının en önemli sebeplerinden biri hiç kuşkusuz beceriksizce yapılan yönetim anlayışıydı. Herşeyi yarım yarım yapmaları gibi bu işi maalesef iyi niyetle başlatıp sonunu

²⁷ 2.2.1 Bölümde verdiğimiz meclisteki konuşmalardan görülebilir.

düzgün bir şekilde getirememişlerdir. Ancak yine de şunu belirtmeliyiz ki, önlerinde tam anlamıyla kendilerine bir model yoktu. En azından ‘sanat’ konusunda atılan adımların tam bir başarıya ulaşmamasını en saf bir düşünüşle bir model yokluğuna bağlayabiliriz. Bir de Osmanlı’nın yavaş yavaş sürüklenişe gittiği bir dönemde, o zamanki yönetici zihniyeti de göz ardı edilmeksizin, ‘sanat’a bu eğilim aslında mucizevî bir olaydır. Bunun ışığını da dönemin birkaç ileri görüşlü yöneticisinde aramak gerektiğini düşünüyoruz.

Abdülmeccid’in, Batı tipi sanat dallarına ilgi duyan ve bunları destekleyen bir padişah iken kendisinden sonra tahta çıkan Abdülaziz’in Batı tipi sanat dallarının, Osmanlı’nın Batılılaşma çabaları içindeki yerini görmeyen ve hatta atılan cılız adımların geri gitmesine yol açan bir padişah olduğunu belirtmiştik. Bu sebeple Abdülaziz devrini de, Abdülmeccid devrinde yapılanların nasıl geriletildiğini anlatabilmek için daha detaylandırmak istiyoruz.

Abdülaziz, Padişah Abdülmeccid’in altı yaş küçük kardeşidir ve Abdülmeccid 25 Haziran 1861 günü vefat ettiğinde Padişah olarak tahta çıkarıldı. Şehzadeliği sırasında ilime pek önem vermemiş, onun yerine güreş, cirit, av gibi sporlara merak salmıştır. Osmanlı hanedanlığında, bir padişahın kendisinden sonra tahta çıkacak olan hanedan mensuplarını göz hapsinde tuttukları, sarayın bir dairesine hapsedtikleri, bunu da kendilerinin yerine padişahlığa teşebbüs etmemeleri için yaptıkları bilinmektedir. Ancak, Abdülmeccid, kardeşinin sevgisini kazanmak için böyle yapmayı kardeşinin serbest dolaşmasına müsaade etmiştir. Hatta bu durumu,

Abdülmecid, zel doktoru Dr. Spitzer'e anlatmıştır. Gittiği bir geziye kardeşine de götürmüş ve bu gezi esnasında Dr. Spitzer'le yaptığı bir konuşmada, Abdülaziz'in içinde bulunulan yüzyılın düşüncelerini öğrenmesini istediğini, çünkü birçok zorlukla gerçekleştirmeye çalıştığı atılımları mahvetmesinden korktuğundan bahsetmiştir. Abdülaziz, tahta çıktığı zaman otuziki yaşındaydı ve bütün çabalara rağmen Avrupalılaşma hareketine ilgi duymamış ve çok alaturka bir hayat yaşamıştı. Bol para harcamakla eşdeğer görülen alafrangalıktan hoşlanmaması halkın sevgisini kazanmasına sebep olmuştur (Sevengil, 1962: 43, 44).

Halkın Abdülaziz'i alafrangalıktan uzak durması sebebiyle sevmesi o dönemin şartları içinde gayet makul görülebilir. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, 'din' olgusu. Bütün yaşam şeklini dini kuralların hkim olduğu şeriata göre yönlendiren bir toplum için o dönemin düşünce yargısı içinde Batı tipi sanat dalları 'gvur icadı', Osmanlı toplumuna yakışmayan şeyler olarak görülebilir. İkincisi ve bize göre daha da önemli bir sebep de hakikaten Batı tipi sanat dallarının, özellikle de, operanın işleyebilmesi ve yürütülebilmesi bol para gerektirir. Osmanlı'nın o dönemdeki ekonomik durumu göz önüne alındığında bu sanat dallarının kurulup yerleşmesi için bol para harcanması halka israf gibi gelmiş olabilir. 'Mademki devletin bu kadar parası var, o zaman niçin halk için kullanılmıyor?' gibi bir düşüncenin sebebiyle, Abdülmecid'in yapmaya çalıştıkları bir gereksizlik olarak görülüp sevilmemesine yol açmıştır. Aksine, bunlara para harcamayıp, atılan adımları yok olma seviyesine getiren Abdülaziz de, 'israftan kaçınıyor' gibi bir düşünceyle sevilmiş olabilir.

Abdülaziz'in, Tanzimat'la birlikte başlayıp Abdülmecid devrinde de devam eden Batı tipi sanat dallarının yurdumuzda da yerleşip kökleşmesini sağlamak için bir adım sayılabilecek hareketin engellendiğini söylemiştik. Buna bir örnek vermek gerekirse, Abdülaziz tahta çıkar çıkmaz saraydaki kızlar fanfarını, kızlar orkestrasını kaldırmış; erkekler orkestrasını da ihmal ederek sönük bir hale gelmesine yol açmıştır. Operet ve opera çalışmaları tamamıyla durmuştur. Sarayda, Türkçe piyes oynanmasına izin vermiş, ancak 1863'ten itibaren bu çalışmalar da durmuştur. Buradan, Türkçe tiyatro oynanmasına bu sanata hevesli Türk gençlerinin çabalarının yol açtığını anlayabiliyoruz. "Saraydaki batı musikisi birliklerinden yalnız banda devam etmiştir, bu da onun askeri mahiyetinden ileri geliyordu." Tüm bunlardan yalnızca Batı tipi sanat dalları etkilenmiş, geleneğe bağlı eski saray eğlenceleri, cüceler, cambazlar, mukallidler, meddahlar vb. tekrar canlandırılmıştır. Padişah Abdülaziz, ortaoyunu seyrederek eğlenmiş, damaya çok düşkün olduğu için sarayda bir dama takımı kurdurmuştur. Tüm bunların neticesinde, Abdülaziz tahttan ayrıldıktan sonra, 6 Haziran 1876 tarihli Vakit Gazetesi'nin haberine göre, Batı sanat dallarının 'çok masraflı olduğu' gerekçesiyle kaldırılmış olmasına rağmen, yukarıda bahsettiğimiz geleneksel eğlenceler çok daha fazla masraf yapılmasına yol açmıştır (Sevengil, 1962: 49).

Biz burada Osmanlı'nın son dönemlerindeki genel olarak 'politikayı değerlendirmeme' durumunun olduğunu düşünüyoruz. Bir işe kalkışıldığında bunun getirilerinin ve götürülerinin iyi değerlendirilmemesi politikayı iyi değerlendirememektir. Osmanlı'nın özellikle Tanzimat'tan itibaren ekonomide,

siyasette ve dâhi her alanda bir işin artı ve eksi yönlerini değerlendirme ve başlanılan işin sonucunu tam olarak yerine getirebilme durumu çok zayıftır. Gençliğinde ilim alanına çok fazla önem vermeyen ve bu sebeple Batı düşünce sistemini yeterince kavrayamayan Abdülaziz, kendisinden önceki Padişahların cılız da olsa Batılılaşmanın (geniş anlamda ‘modernleşme’nin) bir koşulu olan Batı tipi sanat dallarının gereğini anlayamamıştır. Bu yüzden, Batı tipi sanat dallarıyla, geleneksel saray eğlencelerinin devlete ne kadara mal olacağını hesaplatmak bile belki de aklına gelmediğinden/bu sanat dallarından sırf kendi hoşlanmıyor diye işine gelmediğinden deyim yerindeyse ‘kaş yapayım derken göz çıkartmıştır.’

Bunun sebebi şudur: Yüksek sanatlar, açıkçası paraya dayalı sanatlardır. Bunda içeriğinde yer alan unsurlar yer alır. Ancak, akla mantığa uygun ve yerinde bir bütçe hazırlanması halinde açık verilmez. İşte, Abdülmecit’in ‘sanat’ için yaptığı fazla lüks ve gereksiz olan harcamaların halk arasında uyandırdığı tepkiyi kırmak isterken Abdülaziz, kaynakları tamamen yok ederek yeni yeşeren ‘sanat’ın yaşamasını engellemiştir (Kösemihal, 1939: 131).

Abdülaziz’in döneminde, ‘saray tiyatrosu’ ile ilgili çeşitli söylentiler kulaktan kulağa yayılmıştır. Bunun nedeni, Abdülmecid devrinde yaptırılan tiyatronun, Abdülaziz devrinde yokolmasıdır.

Abdülaziz devrinde saray tiyatrosunun akıbeti hakkında iki çeşit görüş öne sürülür: 1) Padişah tarafından yıktırıldı 2) Kaza neticesinde kül oldu. Abdülaziz

döneminde, Beyoğlu'ndaki tiyatrolarında durumu bir bitiklik göstergesiydi. Zira çıkan bir büyük yangında hepsi kül olmuştur. Abdülaziz'in Batı tipi sanatlara karşı olan duruşu sebebiyle, özellikle saray tiyatrosunun akıbetinin birinci seçeneğe daha uygun olduğu düşünülmektedir (Köseihal, 1939: 140).

Osmanlı'nın son döneminde sanat alanında yaptığı yegâne ve en büyük atılımı, Cumhuriyet'e de taşınacak olan 'Darülbedayi'nin kuruluşudur. Tarihi Darülbedayi'de aranacak olan İstanbul Şehir Tiyatroları, Cumhuriyet'in gözbebeği kurumlardan birisidir. Ancak bu kurum ilk olarak Cumhuriyet'le birlikte kurulmamış, ondan önce Osmanlı döneminde ileri görüşlü bir avuç aydının desteği ve girişimleriyle hayat bulmuştur. Bunu tarihsel olarak şöyle açıklayabiliriz:

“1913- 1914 senelerinde İstanbul'da şehreminiliği eden Operatör Cemil Paşa, belediye işleri arasında İstanbul'a bilhassa iki yeni teşebbüs getirdi: Gülhane parkını tanzim ettirip halka açmak, konservatuvar kurmak. Şehremini Cemil Paşa, İstanbul'da bir Konservatuvar tesisini Cemiyeti umumiyei belediyeye teklif etti, belediye meclisi bu iş için üçbin lira tahsisat verdi. Cemil Paşa, İstanbul konservatuvarının bir ecnebi mütahassıs tarafından teşkil edilebileceği fikrinde idi. O sırada Paris'te Odeon tiyatrosu müdürü A. Antuvan, sahne san'atında yenilikler yapan yaratıcı ve teşkilatçı bir san'atkâr olarak şöhret

kazanmıştı. Odeon tiyatrosu müdürlüğünden de ayrılmış bulunuyordu.” (Ahmet, 1934: 86, 87).

Cemil Paşa, Mösyö Antuvanla özel olarak müzakereye girdi ve anlaştı. Yapılan antlaşma şöyle gerçekleşmiştir: Osmanlı sefiri Paris’te Mösyö²⁸ Antuvana sözleşme imzalatmıştır. 17 Haziran 1914’te Osmanlı Bankası aracılığıyla Mösyö Antuvana verilmek üzere Paris’teki Osmanlı sefaretine ilk taksit olan dört bin franklık bir poliçeyi telgrafla gönderdi. Bundan birkaç gün sonra Mösyö Antuvan belediyenin misafiri olarak karşılanarak İstanbul’a geldi. Mösyö Antuvan, İstanbul’daki tiyatroları gezdi, oynanan oyunları izledi (Ahmet, 1934: 89).

“Konservatuvara musiki ve tiyatro gibi güzellikleri göğsünde toplayacağı için ‘Darülbedayii Osmanî’ ismi verilmişti, bilgiler evi manasına gelen Darülfünun, şefkat evi manasına gelen Darüşşafaka mektebi gibi isimler örnek sayılmıştı.” (Ahmet, 1934: 91).

Darülbedayi ilk kurulduğunda iki kısımdan oluşuyordu: Tiyatro ve musiki. Musiki kısmı iki bölüme ayrılmıştı. Alâturka ve alâfranga olarak. Tiyatro şubesi yedi kısımdan oluşmaktaydı:

²⁸ Önceki, bu sayfa ve sonraki sayfalarda imla hatası olarak görülen şeyler orijinal kaynağa sadık kalınarak yazıldığı için bu şekildedir.

- “1- Kıraat, telâffuz, tecvit
- 2- inşat, takrir, aruz
- 3- Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi
- 4- Haile
- 5- Dram
- 6- Muzhike
- 7- Raks, adabı muaşeret, iskrım, iş’ mızaz (Mimik)” (Ahmet, 1934: 91).

Darülbedayinin kuruluş hazırlıkları bitmişti ki Fransa bize savaş açtı ve Mösyö Antuvan alelacele ölkemizi terk etmek zorunda kaldı. “Bu arada ‘Osmanlı Donanma cemiyeti heyeti temsiliyesi’ temsillerine devam etmekteydi. Darülbedayideki muallim ve talebeden bir kısmı da tatbikat sahnesi olarak hazırlanan Ferah tiyatrosunda bu isimle temsiller veriyorlardı. Tatbikat sahnesi Reşat Rıdvan, Sadık, Şahap Rıza, Fehim Beylerin kararıle teşkil edilmişti. San’atkârları şunlardır: Nazım, Rıfkı, Faik, Celâl, Şahap Rıza, Sadi, İsmail Zahit, Ahmet Fehim, Tevfik, Vahan Beyler, Araksi, Mina, Roza, Mari Mineyan, Arabiyan, Efrac Hanımlar.” (Ahmet, 1934: 94).

Osmanlı’nın son döneminde Antuvan’ın yetiştirdiği sanatkârlar bunlarken, Antoine’in Cumhuriyet dönemi sanatçılara da etkisi bulunur: Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatroya damgasını vurmuş olan ve yerli tiyatronun yerleşmesinde, gelişmesinde büyük rol oynayan ve hatta ‘temelini attı’ diyebileceğimiz büyük

tiyatro üstatları eğitimlerinin ilk tohumlarını Antoine'nin kısacık eğitim dönemine borçludurlar. Yani buradan anlamaktayız ki aslında Osmanlı'da yapılan birçok atılım anlamsız ve yersiz değildi. Bu adımların atılmış olması Cumhuriyet döneminde yol alınmasında yararlı olmuştur. En azından bir avuç bile olsalar sanat hayatında Avrupalı anlamada bir eğitim görmüş insanlar kendilerinden sonra gelecek olanlara önemli bir öngörü ve disiplin sağlamışlardır. Bize göre, bu dönemin en önemli talihsizliği artık Osmanlı'nın her anlamda ve her alanda gücünün bittiği bir döneme rastlaması sebebiyle çabaların boşa gitmesidir. Daha doğrusu boşa gitmiş gibi gözükmesidir. Çünkü daha önce de söylediğimiz gibi bu atılımlar Cumhuriyet dönemine az çok yetersiz de olsa bazı kurumlar bırakmış ve bunların üzerine atılan çabalarla çok sağlam ve köklü kurumlar yerleştirmiştir. Bir de Cumhuriyet döneminden ayrılan yönüyle, Tanzimat dönemini köksüz bırakan eksiklik, 'kadın'ların sanat hayatında istenildiği kadar yer alamamasıdır. Yer alan kadınların da sadece gayrimüslim kadınlardan oluşmasıdır. Cumhuriyet'in bu konudaki en büyük devrimi Türk kadınının gücünden, yeteneğinden yararlanarak onları sanat hayatına dâhil etmesidir.

Dolayısıyla Cumhuriyet'in büyük sanatçıları, Antoine'nin eğitiminden yararlanarak yeni bir anlayışın yörüngesine girdiler. Bunun en büyük örneği, sahneleme, oyunculuk, metin yazarlığı, tiyatro mekânları, dekor gibi bir tiyatro için vazgeçilmez nitelikteki dramatik unsurlar konusunda Türk tiyatrosunun gelişmesinde büyük emeği olan Muhsin Ertuğrul'dur. Kendisi Antoine'ın ve Darülbedayi'nin bir öğrencisiydi. 1914'te temeli atılan Darülbedayi bilindiği üzere tiyatro ve müzik

okulu olarak örgütlendiyse de müzik kısmı örgütlenmedi. Bunun nedeni, kurumun bünyesinde daha ziyade tiyatrocuların ve devrin büyük edebiyatçılarının yer almasıydı: E. Muhsin, R. Rıdvan, Mınakyan Efendi, Abdullah Cevdet, Rıza Tevfik, Yakup Kadri, Yahya Kemal, Ahmed Haşim, Abdülhak Hamid, Mehmet Rauf, Tahsin Nahid gibi (Katoğlu, 2009: 32).

Burada yine Tanzimat ve Cumhuriyet arasında önemli bir ayrılan noktayı görmemiz gerekir. Cumhuriyet döneminde sadece sanat alanında değil, yapılan bütün devrimlerde de görüldüğü gibi herhangi bir şey planlandığı zaman ona dair yapılacaklar da önceden planlanıp uygulamaya konuluyordu. Kurulacak bir kurumun bünyesinde müzik ve tiyatro okulu planlandığında, o zaman bu iki alana yönelik uzmanlar da beraberinde getiriliyordu. Yani ‘önce biz bir adını koyalım, farklı dallarda da uzman olsa olur’ gibi bir anlayış asla söz konusu değildi. Hangi dal planlanıyorsa ona uygun uzmanlarla çalışma anlayışı hâkimdi. Uzmanlık alanı farklı olan kişilerden bambaşka bir alana el atması beklenmiyordu. Tanzimat ile Cumhuriyet döneminin modernleşme konusundaki temel fikir ayrılığı bu noktada kendini göstermiştir. Tanzimat’ın işleri yarım yapma, Cumhuriyet’in ise yapılan her işi tam ve düzgün yapmaya çalışma anlayışı. Bu durum sanat alanında da karşılığını bulmuştur. Bir kurum planlanmış, iki alana ayrılmış birine ağırlık verilmiş ama diğeri ihmal edilmiştir. Daha doğrusu ona dair birtakım girişimlerde bulunulması, o konunun uzmanı olmayan kişilerden beklenmiştir. Tabii bu düşüncenin aksi de iddia edilebilir. Yani aslında yapılan çabaların iyi niyetli yaklaşımlar olduğu, dönemin ağır koşulları içinde sadece tiyatro alanı için bütçe ayrılıp uzman getirtilebildiği, müzik

alanı için uygun bütçe bulunamaması sebebiyle uzman getirtilemediği için bu alanın yarım kaldığı gibi. Cumhuriyet döneminde yarım bırakma olmadan atılımlar gerçekleştirilmiştir. Bunun tek istisnası ilerleyen safhalarda göreceğimiz üzere ‘bale’de yaşanmıştır. Konservatuvar Kanunu’nda ismi geçmesine rağmen ‘bale’ye dair atılımlar 1948 yılında başlayabilmiştir. Bunu ileride ayrıntısıyla ele alacağımız için şimdilik bir nokta koyuyoruz.

Darülbedayi musiki kısmında şimdi sadece alaturka musiki eğitimi verilmeye başlamış, alafranga bölümü kapatılmıştır (Ahmet, 1934: 99). İşte bu noktada, Cumhuriyet öncesi ve sonrası Darülbedayi farkı ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyet öncesi Darülbedayi imkânsızlıklar nedeniyle alafranga musiki bölümü de düzenli eğitim verecekti. Şartların zorlaması sebebiyle bu imkân ortadan kalkmıştır. Cumhuriyet sonrası Darülbedayi ise ilk kurulduğunda alaturka ve alafranga bölümlerini içeriyordu. Sonra alaturka bölümü kapatıldı. İşte fark bu noktada göze çarpar: Cumhuriyet öncesi ‘imkânsızlık’ sebebiyle eğitim veremiyordu. Cumhuriyet sonrası ise ‘politika’ sebebiyle eğitim vermedi. Bununla beraber daha sonra açıklayacağımız gibi alaturka musikinin devamına belli bir şekilde izin verilmiştir. İdeoloji bireyleri özne olarak çağırır, özne kendinden beklenen toplumsal rolü oynar. DİA’da da durum aynıdır ve ideoloji taşıyan bu araçların sistemi yeniden üretme görevleri vardır²⁹ demiştik. Burada da, Batı tipi sanat dalları sanatın evrensel değerlerini Türk toplumuna taşıma ideolojisiyle görevlendirilmiştir. Böylece eskinin ideolojisi çağrılmayarak yeni evrensel değerlerle Türk toplumunun tanışması

²⁹ Kazancı, a.g.e, s. 43, 44.

istenmiştir. Durumun bu şekilde ortaya konulmuş olmasının sebebinin, yapılmak istenilen ‘müzik devrimi’ne ‘eski’nin ayakbağı olmasının engellenmesidir. Ancak eğer eski usül tamamen kaldırılmak istenilseydi buna da mani olacak bir çözüm elbet bulunurdu. Bununla birlikte, her ne kadar Batılılaşmak isteği en üst seviyede kendini göstermişse de, kendi öz benliğimizden çıkan ezgilerin tamamen yok olmasına da izin verilmemiştir. Burada Almanların geliştirdikleri kültür kavramının içinde, alaturka müziğin kültürümüze ait bir parça olduğu unutulmayarak yaşamına izin verilmiştir. Bıçakla kesilip atılır gibi bir kenara bırakılmamıştır. Sadece o devrim süresi içinde belki biraz geri plânda kalmıştır diyebiliriz. Bu da her devrim sürecinin kendi ideolojisini benimsetme çabası yönünden bize göre ılımlı karşılanması gereken bir durumdur. Çünkü şartlar bunu gerektirmekteydi.

Modernleşmenin bir ayağı olan sanat, özeldede Batı tipi sanat dalları topluma mal edilmeye çalışılırken, DİA aracılığıyla, Batı tipi sanatların toplumun kültür seviyesini yükselteceği savıyla egemen ideoloji olarak üretilmiştir. İşte bu, Osmanlı’dan ayrılan temel noktadır. Ayrıca bu egemen kılınmaya çalışılan ideoloji çok ciddi bir ekonomik altyapı ile desteklenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, varoluşu maddi olan ideoloji³⁰, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla ilişkilerinin hayali temsili arasındaki fark³¹ en aza indirmeye çalışılmıştır. Ekonomisi gelişen bir toplumun eğitimi de yükselecek, eğitimi yükselen bir halk, temelinde iyi bir eğitim

³⁰ Kazancı, a.g.e, s. 43.

³¹ Kazancı, a.g.e, s. 43, 44.

yapısının bulunmasını gerektiren Batı tipi sanat dallarını daha fazla özümseyecekti. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, bize göre, bu kısmen de olsa başarılmıştır.

3.3.2 T.C.'nde Kurulan Kültür Sanat Kurumları ve Osmanlı'dan Farklılıkları

“Ulusal bilincin, gerçek ve sağlıklı doğum yeri Ankara oldu. Özgün bir sanat yaratıcılığı, Türkiye'nin repertuarına giren yeni sanat dalları Ankara'nın coşku ortamından beslendiler ve boy attılar. [...] Siyasal, yönetsel, ekonomik alanda olduğu gibi sanatlarda da büyük sıçrama ve yaratıcılık evresi, yeni sanat formları, profesyonellik Cumhuriyet döneminin kararlı politikalarıyla yaşama alanı buldu ve hızla çeşitlendi, genişledi ve yeni bir sanat çevresi oluştu.” (Katoğlu, 1999: 73).³²

Sanat alanında yapılmaya çalışılan her adım, bütüncü modernleşme felsefesinin izlerini taşır.

“1923 Ankarası, toplum yaşamının bir bütün olduğu ve kalkınmanın, modernleşmenin olmazsa olmaz koşulunun

³² Bu bölümde Katoğlu'nun eserlerine sıkça göndermede bulunduk. Bunun sebebi, Bölüm 3.4.2'de de bahsedeceğimiz nedenlerle hemen hemen aynıdır. Türkiye'ye opera, bale, tiyatro vb. Batı tipi sanat dallarının eklenme tarihçesini bir arada ve düzenli bir şekilde anlatan başka kaynak yoktur. Bu yüzden, sıkça Sayın Katoğlu'nun eserlerinden alıntı yapmak zorunda kaldık.

bütüncü bir gelişme felsefesi olduğuna inanmıştır.” (Katoğlu, 1999: 75).

“Kısaca anımsayalım: 19. yüzyıl, sanatlar ve genel kültür hayatı bakımından ne ifade ediyordu? Osmanlı İstanbul’unun sanat ve kültürüne katılan yeni meslekler, yeni türler ve sonuçta 20. yüzyıla devredilen toplam miras nelerden ibaretti?” Örneğin, çok sesli musiki Osmanlı’yla 19. yüzyılda tanışmış, öncesinde hiçbir geleneği olmayan güzel sanatlar, dramatik tiyatro, opera icrası, Batı edebiyatından ‘tercüme’ yapılması, İstanbul’da müze oluşturulması gibi icraatların hepsi bu dönemde yaşanmıştır. Bu noktada akla gelen en önemli soru şudur: “Cumhuriyet’in farkı nedir?” Bahsedilen bu yenilikler genişletilerek Cumhuriyet döneminde de sürdürüldüyse de, Tanzimat’tan öz olarak farklıdır. “Farkın kaynağı elbet iki dönem arasındaki siyasal bilinç ve istenç anlayışındaki mutlak zıtlıktır.” (Katoğlu, 1999: 74).

İdeolojinin tarihinin de ideolojik olduğunu hatırlamak önemlidir. Çünkü her düşünce kendinin değil, kendinden önce ve kendinden sonra üretilen düşünce sisteminin ideolojik olduğu ön kabulünden hareket eder. Bu sebeple, modernleşme kuramlarının hem içerden hem de dışarıdan eleştirilere maruz kaldığını hatırlarsak, bunların ortak eleştiri noktalarının geleneksel toplumsal yapıdaki üretim tarzları ile

modern (kapitalist) üretim tarzları arasındaki çatışmadan doğduğunu söylemek mümkündür.³³

Dolayısıyla, modernleşme kuramlarının özünde yatan asıl tartışma, yukarı-aşağı kavramları üzerinden yürütülen sınıfsal tartışmadır. Bu tartışma da ya ‘aşağıdan-yukarı’ya özenme ya da ‘yukarının-aşağı’ya hükmetmesi ikileminde gidip gelir.³⁴

Yukarıda bahsedilen, siyasal bilinç ve istenç arasındaki mutlak zıtlığın hegemonyadan kaynaklandığını düşünüyoruz. Osmanlı’daki hegemonik güç ilişkisinde altyapı ile üstyapı arasındaki ‘sivil toplum’ alanı bulunmaktadır.³⁵ Yani, toplumu tebaa olarak gören bir devlet yönetimi, sarayında barındırdığı ne Batı tipi sanat dallarını ne de kültürümüzde Cumhuriyet döneminde halka kazandırılan Türk Sanat Musikisi’ni ne Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) ne de Devletin Baskıcı Aygıtları (DBA) ile topluma mal edemezdi. Cumhuriyet ise hegemonyayı ‘entelektüel önderlik’ biçiminde³⁶ kullanarak, Batı tipi sanat dalları aracılığıyla toplumun beğenisi yükseltmeyi hedeflemiştir. Bunun için de zor-rıza ikileminden ‘rıza’ seçilerek topluma moral önderlik edilmesi tercih edilmiştir.³⁷

³³ Özbek, **a.g.e.**, s. 25.

³⁴ Burke, **a.g.e.**, s. 32.

³⁵ Batuş, **a.g.e.**, s. 46.

³⁶ Gramsci, Arrighi, **a.g.e.**, s. 40.

³⁷ Gramsci, Arrighi, **a.g.e.**, s. 40.

İşte Osmanlı'daki modernleşme çabaları ile T.C.'nin modernleşme çabaları arasındaki temel fark buradadır. Osmanlı, her ne kadar 'Batılılaşmak' için birçok çaba sarfetmişse de bu sadece iyi niyetli bir çabanın, göstermelik bir durumun ötesine geçememiştir. Bunun gerisinde ise bize göre ümmetçilik ve milliyetçilik arasındaki fark yatar. Ümmetçilikde aynı dine yani İslam dinine mensup herkes bir sayılıyor ve Osmanlı hükmü altındaki herkesi bir görüyordu. Tebaa olarak kabul ediyordu. İşte bu yüzden, yapılmaya çalışılan her modernleşme adımı sadece İstanbul, saray ve saray çevresi ile sınırlı kalıyordu. Ülke çapına yayılamıyordu. İnsanların zihnine girilemiyordu. 1. Bölümde de değindiğimiz gibi 'modernleşme' aslında bir zihniyet meselesidir. Bu sebeple, köklü bir reformu da beraberinde getirmek zorundadır. Çünkü Batı tipi 'modernleşme'yi 'batılılaşma'yı ya da adına ne dersek diyelim, Batı Avrupa'yı 'Batı Avrupa' yapan her türlü sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik vb. değişimleri aşağı yukarı 450-500 yıl gibi bir sürede büyük fedakârlıklarla başarmıştır. O halde, 'Ben modernleşeceğim, Batı Avrupa'yı 'Batı Avrupa' yapan zihniyete ben de sahip olacağım iddiasına sahip bir ülke bunu başarmak için 450-500 yıl bekleyemeyeceğine göre bu işi ancak köklü bir reform hareketi ile başarmalıdır. O toplumda yaşayan halk, bu reformun mutlaka bir parçası yapılmalıdır. Yani, 'modernleşme' düşüncesi halkın zihnine yer ettirilmelidir. 'Modernleşme'yi sonradan başarmak isteyen her ülkenin çözüm yolu en azından ilk başta yukarıda saydığımız yol olmalıdır. T.C. bunu başarmıştır. Toplumunu, milleti olarak görmüş, milletin her ferdini birer birey olarak kabul etmiştir. Yapılmak istenilen her atılımı önce bireylere, sonra millete mal ederek yapılanlara 'reform' niteliğini kazandırmıştır.

Bu söylediklerimiz, ülkemizin şu anda içinde bulunduğu durumdan çok farklı olarak gözüktüğü gibi bir iddiayı ortaya atabilir. Buna kısmen de olsa katılmamak imkânsızdır. Daha önce de söylediğimiz bir noktayı biraz daha açmak isteriz. T.C. kurulurken ‘bütüncü modernleşme’yi savunanların aslında temelde amaçladıkları şey güçlü bir altyapı ile desteklenmiş bir üstyapı eliyle ülkenin modernleşmesinin sağlanmasıydı. Peki bu nasıl başarılacaktı? İlk önce güçlü bir ekonomi ile. İlk önce ekonomi dememizin sebebi, modernleşme için bir çarpan etkisi örneği oluşturmasıdır. Bunu şöyle açıklayabiliriz: Güçlü bir ekonomi, güçlü bir sağlık sistemi yaratır, güçlü bir sağlık sistemi güçlü bir eğitim düzeyini getirir, güçlü bir eğitim sistemi güçlü ve herkes tarafından anlaşılan ve istenilen bir sanat yaratır. Modernleşmenin bu üçayağı bize göre birbiriyle ciddi şekilde ilintilidir ve birbirini etkiler. T.C. kurulurken, bütüncü görüşün aklında bize göre, bu üçayağı bu bağlantılarla sapasağlam kurmak vardı. Tüm bunlar yapılırken, toplumsal yaşamda yaratılmaya çalışılan değişim ve dönüşümlerle toplum, modern bir toplumun sahip olduğu zihniyete kavuşturulmayı amaçlamıştır.

Kısaca toparlamak gerekirse, kapitalist altyapı-üstyapı ilişkisinden hareketle güçlü bir ekonomi oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak bu yapılırken kapitalizmin kendi iç dinamiklerinin getirdiği altyapı-üstyapı çekişmesi, üstyapının-altyapıyı ezme fonksiyonları mümkün olduğu şekilde en aza indirgenmeye çalışılmıştır. Bu belki ekonomik anlamda çok fazla başaramamışsa da, toplumsal yapının düşünen, sorgulayan, eşit, adil bir kimliğe evrilmesine çalışarak ‘modernleşme’nin bütüncül anlamda gerçekleştirilmesine uğraşmıştır.

Şimdi bu, yaratılmak istenilen bir prototiptir. Buradaki soru bu talep yerine getirilebilmiş midir? Bu soruya evet denilemeyeceği gibi, bu ‘hayır’ın cevabı, ‘Cumhuriyet tek tip bir zihniyet oluşturmaya çalıştı, insanların istekleri göz ardı edildi, o yüzden şimdi biz bu kadar sıkıntılı evrelerden geçiyoruz’ değildir. Çünkü kabul etmek gerekir ki Cumhuriyet kurulmadan önceki Türk toplumu, İstanbul, belki biraz İzmir ve sayılabilecek birkaç yer dışında ‘Ortaçağ’ı yaşıyordu. Her anlamda ortaçağı yaşamaktaydı. Ortaçağı yaşayan, dünyası belki kendi köyünün dışındaki herhangi bir yeri bilemeyen bir halktan hangi istem istenebilirdi? Bunu küçümsemek veya ‘seçkin’ci bir bakış sunmak amacıyla söylemiyoruz. Bu olan bir gerçektir. Tarihi dikkatle okuyabilen bir kimse Osmanlı’nın özellikle son döneminin köhnemiş hangi yapısının sürdürülebileceğini öne sürebilir ki insan yapısının da aynı şekilde devam edebileceğini öne sürsün?

Cumhuriyet’in oluşturmaya çalıştığı insan zihniyetinde, toplum ve devlet yapısında bir aksaklık yoktur. Aksaklık bize göre 1950’den sonra oluşan durumun zaman içinde giderek kötüleşmesinde aranmalıdır. 1950’ye kadarki durum neydi? En temel ve basit deyişle, kapitalist altyapı-üstyapı ilişkilerinin halkı ezmeyecek/bunu en aza indirgeyecek düzeyde işletilmeye çalışılırken, 1950’den sonra uygulanan başta ekonomik politikalarla, oluşturulmaya çalışılan toplumsal yapının geriye doğru evrilmesiyle başlayan süreçtir.

1950’den sonra bir karşı-modernleşme hareketi başladığı bilinen bir gerçektir. O yüzden yukarıda saydığımız olayların gerçekleşmesine şaşmamak gerekir. Bu

noktada, bir özeleştiri yapmak gerekir. Kurtuluş Savaşı çok ağır bedeller ödenerek kazanılmıştır. Bu zaferin gerektirdiği iyi bir şeylerin yapılabileceğine duyulan inanç ve bu zaferin gerçekleşmesini sağlayan, başta Mustafa Kemal Paşa olmak üzere, öncü kadroya duyulan güven sayesinde Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan büyük atılımlar her alanda iyi yetişmiş ve dünya çapında yetkin insanlar yetiştirilmesini sağlamıştır. Bu durum sanat alanı için de geçerlidir. Ancak yıllar geçtikçe Cumhuriyet'in ilk yıllarında kazanılan ivme düşmüştür. Bunun en büyük sebeplerinden biri, öncül olarak sanat alanında, 'sanatçı' yetiştirecek kurumların tek kurumla sınırlı kalması ve özellikle de sanatın halka yayılmasını ve halkta bir sanat bilincinin oluşmasını sağlayacak 'Halkevleri'nin kapatılmasıdır. Asıl büyük yıkımı Halkevleri'nin kapatılması yapmıştır. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz gibi Osmanlı'da yapılmaya çalışılan modernleşme hareketlerinin başarısızlığının altında yatan temel etmen, halkta bir bilinç sağlanamayınca reform oluşamamasıdır. Ayrıca kurumsal düzeyde düalist anlayış olduğunu hatırlarsak, Osmanlı'daki düalist anlayış 1950'den sonraki devrede sanat alanında yeniden doğmuştur. Osmanlı'daki düalist anlayışın, örneğin, başlarda ordunun bile iki tane olması gibi, Osmanlı'ya fayda sağlamadığı tarihi bir gerçektir. Biz tarih bilinci eksik olan bir toplum olduğumuz için 1950'den sonraki sanatın halkla bütünleştirilememesi ciddi bir kopukluğa neden olmuştur. Günümüzde büyük çoğunlukla, yüksek sanat dalları olarak adlandırılan opera, bale, klasik müzik vb. sanatlardan, halkın belirli bir kesiminin hoşlanmasının, (büyük kentlerde oturan, iyi eğitim görmüş vb. kriterler sayılabilir) ve büyük halk tabakasının bu sanat dallarını izlemeyi tercih etmemesinin

sebebi, 1950'den sonra halktaki sanat bilincini yok etmeye yönelik karşı-modernleşme çabalarında aranmalıdır.³⁸

Tabii burada, akla 'herkes Batı tipi sanat dallarından hoşlanmak zorunda mıdır?', 'Böyle bir yaklaşım 'seçkin'ci bir bakış açısı değil midir?' gibi bir soru gelebilir. Toplumun her kesiminin Batı tipi sanat dallarından hoşlanmak zorunda olduğu iddia edilemez. Kaldı ki bizim kendi öz kültürümüzde yarattığımız zenginlik çok az millete nasip olmuştur. Bu da bir gerçektir. Ancak unutmamak gerekir ki bir insan aynı zeki, bir sazın tellerinden dökülen yanık bir türküden alabileceği gibi, bir kemanın tellerinden çıkan hüznü bir melodiden de alabilir. Önemli olan durum, halkın beğeni düzeyini giderek düşürecek yoz müziklere yol açacak ekonomik ve toplumsal çarpıklığın çok fazla bulunduğu ilişkiler yaratmayacak bir ülke olabilmektir. 'Bizim milletimiz Batı tipi sanat dallarından anlamaz' gibi bir önyargıyla hareket ederek, toplumun bunlara erişim hakkı engellenerek böyle bir varsayımı öne sürmek geçersizdir. İşte 1950'den sonra uygulanan politikalarla, halkın bu sanatlara yeterince ulaşma olanağı ortadan kaldırıldığı için halkın ne kadar sevip sevemeyeceğini bilmek imkânı yoktur. Bu yüzden, Cumhuriyet'in en temel görev olarak benimseyip uygulamaya çalıştığı insana ulaşma amacının olanaklarının ortadan kaldırılması sebebiyle biz 1950'den sonraki uygulamalara karşı-modernleşme hareketi diyoruz.

³⁸ 3.5 no'lu Bölümde ayrıntılı şekilde açıklanacaktır.

Özetle, toplumun her kesimi ‘Batı tipi sanat dalları’ndan hoşlanmak ve benimsemek zorunda değildir. Kendi öz kültürümüzden gelen sanatları, örneğin, bir Türk Halk Müziği’ni çok sevebilirler. Hatta son derece yoz denilen bir müzikten de hoşlanabilirler. Ama milletin kapitalist altyapı-üstyapı ilişkilerinin giderek altyapı yani kısaca emekçi kesim aleyhine yontularak, toplumsal yapıya adil, eşit, medeni yollarla katılmasının önüne setler koyarak, yeterli bir eğitim ve sağlık hakkından faydalandırılmayarak ve bu çarpan etkisiyle, düşünmeyen, sorgulamayan, okumayan bu sebeplerle de beğeni düzeyi hayli düşük bir toplum yaratarak, ‘Batı tipi sanat dalları’ni çok yüksek ve tamamen ‘seçkin’lere özgü bir dal olarak göstermekte en basit deyimle haksızlıktır.

Batı tipi sanat dallarından, ‘Batı müziğine’ büyük önem verilmiştir.

Cumhuriyet hükümetlerinin kültür yapısı için önemli uğraşlar verdikleri bir alanda sahne sanatlarının modernleştirilerek Batı musiki zevkinin yerleştirilmesine çaba harcanmıştır. Bunun için atılan en önemli adım, bu musikiyi öğretecek insan gücünün eğitilmesi olmuştur. Bunun için ‘Konservatuvar’ kurulmuştur. 1923 yılında müzik ve sahne sanatlarıyla ilgili genç Türkiye Cumhuriyet’nin elinde iki kurum bulunuyordu. İlki, Osmanlı yönetiminde Maarif Nezareti’ne bağlı Konservatuvar’ı yani eski adıyla ‘Darül Elhan’ı, ikincisi, de İstanbul Belediyesi’ne bağlı ‘Darülbedayi’ eski ismi olan, Şehir Tiyatroları. Eski Darül Elhan’ın yetersizliği herkesin bilgisi dâhilindeydi. Bu yüzden, Darül Elhan yeniden düzenlenerek Batı ve Doğu müziğinden oluşacak iki bölüme ayrılması kararlaştırıldı. Batı musikisi

bölümünde verilecek olan dersler şunlardır: bütün çalgıların eğitimi, musiki tarihi, musiki teorileri, armoni, konturpuvan, orkestrasyon, kompozisyon. Doğu musikisi bölümünde ise şu dersler olacaktır: çalgı eğitimi, musikimizin tarihsel ve teknik gelişimi. 1926'da Darül Elhan 'Konservatuvar' oldu. Bu yalnızca bir tabela değişikliği olmayıp, aynı zamanda ciddi bir anlayış değişikliğini de beraberinde getirdi. Çünkü 1927'den itibaren Batı musikisi esas alınıp, Doğu musikisi bölümü kapanmıştır: "İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Batı musikisinin ağırlık kazanması doğrudan doğruya yeni kültür politikasıyla ilgilidir. Eğitim sisteminin bütünüyle modernleştirilmesi, tekkelerin kapatılması ve böylece alaturka musikinin bir kolunun hayat merkezleri olan kurumların ortadan kaldırılması, her alandaki yenileşme ve Batılılaşma hareketlerine paralel olarak, musiki alanında da aynı kültür politikasının yansımasıdır." (Katoğlu, 2002: 445, 447).

Doğu musikisine ağırlık verilmeyişinin sebebi, tekke ve zaviyelerle bir bağlantısının olabileceği düşüncesi olabilirdi. Bu da, neticede dini bir temelle ilintili olabileceği için laiklik ilkesine doğrudan bir saldırı olarak algılanmış olabilir. Bize göre, Doğu musikisine ağırlık verilmeyişinin önemli bir sebebi budur. Unutmamak gerekir ki, Osmanlı özellikle son döneminde, Kurtuluş Savaşı sırasında da, dini taassubun etkilerinden çok çekmiştir. Modernleşme eğer bir bütün olarak gerçekleştirecek idiyse ki öyle olmuştur, laiklik bunun en önemli parçasıdır. Çünkü yüzyıllar boyunca halkın din duyguları sömürülmüştür, bunu kendi çıkarları için kullanan insanlar yüzünden çekilen sıkıntılar ortadadır. Dini musikiyi besleyen dini tarikatlar kapatılarak insanların din sömürsünden kurtulması amaçlanmıştır.

Konservatuvar'da Doğu musikisi bölümü kapatılmakla birlikte, şöyle bir gelişme de yaşanmıştır: “Bakanlık, İstanbul Konservatuvarı'nda, bir ‘Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti’ kurarak, bir yönetmelikle bunların eski musiki eserlerini toplayıp tasnif etmelerini de karara bağlamıştır. Heyetin başkanlığına da Rauf Yekta Bey getirilmiştir.” 12 Ocak 1926'da milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin imzasını taşıyan bir emirle, öğretim yapıldığı günlerde, Konservatuvar'da alaturkacı kadronun çalışma yapmasına izin verilmişti. “1943'ten sonra yeniden Türk musiki eğitimi başlamıştır. Halen Marmara Üniversitesi'ne bağlıdır.” (Katoğlu, 2002: 447).

Görüldüğü gibi yapılmak istenilen, Türk kültürünün bir kolunu yok etmek değil aksine saklı kalmış hazineleri gün ışığına çıkartmak ve onları tüm halkın hizmetine sokabilmektir. Türk musikisi ile ilgili olarak geriletmeye hatta kaldırılmaya çalışılan şey dini taassubun getirdikleri ile ilgili musikedir.

Yeni oluşturulmaya çalışılan musiki ile başarılmak istenilen şey, “ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri söyleyişleri toplamak, onları bir an önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde (sayede) Türk ulusal musikisi yükseltilebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” (Katoğlu, 1999: 78).³⁹ Atatürk'ün yukarıda bahsettiğimiz sözleri 1934 Meclis açılışında sarfedilmiştir ve aşağıda yazdığımız sava yol açmıştır:

³⁹ Bölüm 3.3.1'de uzun olarak verdiğimiz konuşması.

“Günümüzde de çeşitli amaçlarla dile getirilen ‘Atatürk alaturka musikiyi yasakladı’ savı bu konuşma sonrası bir uygulamadan kaynaklanır. Devrin Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör, radyo yayınlarının da sorumlusudur. Cumhurbaşkanı’nın bu söylevi üzerine parti genel sekreteri ve İçişleri Bakanı Şükrü Kaya’ya, ‘Paşa’nın bu sözleri herhalde alaturkanın yasaklanmasını istediğini gösteriyor’ demiş ve ondan radyoda alaturka yayını yasaklama kararı almıştır. İstismar konusu yapılan ve genişletilen ‘yasaklama’nın çerçevesi budur.” (Katoğlu, 1999: 78).

Tabii, ‘Batı musikisini tatbik edeceğiz, kendi musikimizi de uluslararası standartlara yükselteceğiz’ demekle bütün işler hallolmuyordu. Zira o günün koşulları içinde, musiki konusunda da elimizde hiçbir şey yoktu.

“Musikide ilerlemek ve yeni Türkiye’nin felsefesine uygun bir musiki yaratmak için, Batı uygarlığının en yüksek kültür varlığı değerini taşıyan musikinin de bilimsel yoldan ele alınması gerekiyordu.” Çünkü o devirde bu müzik dalının eğitimini verebilecek kişiler yoktu. Öğretmenlerin hepsi alaturkacı ve alaylı kimselerdi. Bu konuda eğitim almış tek bir kişi vardı. O da M. Süreyya Bey’di. Konservatuvar’da bu kadar radikal bir değişim yapılmaya çalışılırken, musiki dersleri böyle devam edemezdi. Musiki Muallim Mektebi, 1 Kasım 1924’te, Batı musikisi eğitimi vermek üzere Ankara’da eğitime başladı. Öğretmen olarak

Ankara'ya nakledilen Orkestra ve Bando'nun üyeleri getirildi. Okul müdürü Orkestra'nın şefi Zeki Bey'di. İlk öğretmenler arasında Halil (Onayman), İhsan (Künçer) vardı. Birinci sınıfa 12 öğrenci ile başlamışken, 1925'ten itibaren okula bütçe sağlandı ve öğrenci sayısı 1927-28 döneminde 71 kişiye ulaştı (Katoğlu, 2002: 448).

Müziğin uluslararası standartlara yükseltilmesi çabasının kısa dönemde, o zamanın koşulları içinde hayli yüksek sayılabilecek bir rakama ulaşması, Atatürk'ün devrimci kişiliği sayesinde olmuştur. Çünkü

“Müzik sorunu Mustafa Kemal'i öteden beri düşündürmüştür. Uygarlık değiştirmenin koşullarından biri olarak musikide değiştirmeyi düşlemiştir. [...] 1929 yılında da bir yabancı gazeteci ile yaptığı konuşma, yine musiki konusunda eğilimini açıklamaktadır:

-Atatürk—Montesquieu'nun 'Bir milletin musikideki meylince ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olmaz' sözünü okudum; tasdik ederim. Bunun için musikiye pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.

-Gazeteci—Biz Garplilere göre Şark musikisinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki: 'Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikisidir.'

Gazi, o zaman bu musikinin Türkçe’de tesmiyesine itiraz ederek şöyle demiştir:

-Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.

-Bu nağmelerin ıslahıyla terakki ettirilmesi mümkün değil midir?

-Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar, ne kadar zaman geçti?

-Dört yüz sene kadar geçti.

-Bizim bu kadar zaman beklemeye vaktimiz yoktur. Bunun için Garp musikisini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.

Buradan rahatça anlaşılmaktadır ki, Türk kültürünün çok önemli bir parçası olan halk musikisi ne küçümsenmiştir ne de geri plana atılmak istenmiştir. Sadece ıslah edilmesi için geçecek süre imkânsız bir süredir. Aşağıda alıntı yapacağımız satırlardan en temel olarak şu sonucu çıkarabiliriz:

“Opera ise Cumhuriyet’in 50. yılında yetmişten fazla eseri sahnelemiştir. Bugüne kadar yüzelli civarında opera Türkiye sahnelerinde canlandırıldı ve Türk operasının repertuvarına katıldı. [...] Kurucu kadronun engin ‘muhayyesi’nin yüksek kültür özleminin, evrensel standart hedefinin simgesidir. Bugün

tasavvur etmekte zorluk çekilen bir cesaretli girişimdir. Büyük bir olasılıkla, eğer 1940’larda Konservatuvar yasası çıkmasıydı, bugünkü Türkiye operasıydı.”⁴⁰ (Katoğlu, 1999: 89).

Sanat alanında atılan her adım, bütüncü modernleşme yanlılarının ‘seçkin’ci bir görüşle tüm ülkeyi modernleştirme arzularının aslında ne kadar ince noktalara dayandığının göstergesidir. Aslında ‘seçkin’ci bakış açısı birçok zaman eleştiriye uğramıştır. Ancak, biz kısmen de olsa ‘seçkin’ci bir bakış açısının olumlu bir durum olduğunu düşünüyoruz. Çünkü bugünkü Türkiye’nin olumsuz tablosunu bir an için görmezden gelerek, şöyle bir tabloyu gözümüzün önüne getirelim: Yıkılmış, harap ve elde avuçta hiçbir şeyi olmayan bir ülke onurlu ve haklı bir savaştan çıkmış ve eskinin garabetinden kendini kurtaracak yeni bir sistem kurmaya çalışıyor.

Buradaki temel soru bu sistem nasıl kurulmalıdır? Eğer ideolojilerin bireyleri özne olarak niteleyip, onları özne olarak adlandırıp, çağırdığını⁴¹ hatırlarsak burada iki taraflı bir bakış açısı görürüz. Birincisi, devlet bireylerden oluşur. Bu bireylerin toplamı devlet ise, devleti de, ceteris paribus⁴², bir birey olarak düşünelim. Kurtuluş Savaşı öncesi dünyanın, diğer bir deyişle, dünyanın diğer devletlerinin-bireylerinin

⁴⁰ “Garip bir çağrışım sayılabilir; ama Cumhuriyet’in bir uygarlık projesi olduğunu kanıtlayan bambaşka bir örnek Ankara’daki Hayvanat Bahçesi’dir. Aynı soruyu sorabiliriz: Acaba o Hayvanat Bahçesi kurulmasa, sonra kurulur muydu? İkincisinin kurulamaması soruya yeterli yanıtır.” (Katoğlu, 1999: 89).

⁴¹ Kazancı, **a.g.e**, s. 43, 44.

⁴² Ceteris paribus: Diğer tüm faktörler sabit anlamına gelen Latince köklü bir iktisat terimidir. Burada da devlet hariç, diğer tüm etkenler sabit anlamında kullanılmıştır.

Osmanlı'ya bir bakışı vardı. Bu ideolojiyi adlandırdığı bir isim takmışlardı: 'Hasta Adam'. Savaştan sonra ise, dünya yepyeni bir bakış açısı oluşturmak zorundaydı. Yeni kurulacak, T.C. kendine öyle bir ad koymalıydı ki hem kazandığı zaferi taçlandırınsın hem de Osmanlı'dan keskin çizgilerle ayrılan farklılıklarını ortaya koysun. Kendini dış dünyada böyle bir ideoloji ile adlandırsın. İkincisi, bu 'seçkin'ci görüş, ideolojisini öyle noktalarda kurmalıydı ki toplumu oluşturan bireyler, yeni kurulacak sistemi benimsesinler ve toplumsal sınıflar kendilerini farklı bir isimle adlandırabilinler.

Tüm bunlar içinde geleceğini belirleyemeyecek kadar yorgun bir millete geçmişten daha iyi olması ümit edilen bir modeli elbette ki bir 'seçkin'cilik sunabilirdi. Bunun dışında günümüzde kimi çevrelerce sürekli eksik bulunan durumların tarihçesi özellikle 1950'den sonra 'devletçilik' modelinden ayrılarak başlatılan 'özel girişim' dalgasında aranmalıdır. Buradan 'özel girişim'e karşıyız anlamı çıkarılmamalıdır. Elbette 'özel girişim' bir ülkenin sanayileşmesinde çok önemlidir. Ancak kapitalistleşen her ülke de kapitalizmin ana çarkları olan altyapı-üstyapı çatışmasını belli bir dönem üstyapının lehinde kullansa da zamanla altyapının baskıyla açılan makası kapatmıştır, kapatmaktadır. Biz de oluşan temel sorun uygulanan ekonomi politikalarının giderek üstyapıyı oluşturanların lehine kullanmayı sürdürmesidir. Bu süregeliş altyapı ve üstyapı arasındaki özellikle gelir dağılımında çok ciddi bir bozukluk yaratmıştır. Bozulan ekonomi ülkedeki bütün sistemin kötüleşmesine yol açmıştır. Bundan sanatta nasibini almıştır. Yoksa Cumhuriyet ilk kurulduğunda ne halkın öz kültürünü yadsımış ne de yok etmeye çalışmıştır. Aksine

Batı'nın geliştirdiği en üst seviyedeki sanat anlayışı ile mevcut bütün birleştirilerek bizim de kültürümüzü uluslararası standartlara yükseltmek istenmiştir.

Cumhuriyet, Osmanlı'dan sanat alanında üç temel kurumu miras almıştı. 1)Muzikay-ı Hümayun 2)Darülbedayi 3)Darülelhan. Bugünkü 'Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın (CSO) temeli saray orkestrası yani 'Muzikay-ı Hümayun'dur ve ilk olarak 'Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası' adıyla 1924 yılında Ankara'ya nakledilmiştir. Tabii, bu orkestranın yelerinin Ankara'ya getirtilmesinin amacı sadece 'CSO' için değil aynı zamanda yeni olarak kurulması planlanan 'Musiki Muallim Mektebi'ndeki öğrenciler için enstrüman hocalığı yaptırmaktı. Eğitim tarzı da Batı musikisi türünde olacaktı. Darülelhan, 1926 yılına kadar vilayet özel idaresinin yönetiminde olacaktı. Darülelhan, 1926 yılına kadar vilayet özel idaresinin yönetiminde çalışmalarını sürdürmüş, o yıl tamamıyla belediyeye devredilmiştir (Katoğlu, 2009: 34).

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Darülbedayi ancak 1927 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönetimine geçtiğinde köklü ve verimli bir sanat kurumu olma özelliğini kazanabilmiştir. Bunun sebebi, Muhsin Ertuğrul'un, Antoine'in öğrencilerinden biri olmuş olması kadar Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde çalışmış olmasından ve dünya tiyatrosunu iyi biliyor olmasından kaynaklanır. "Darülbedayi'nin sahne sanatları açısından önemi, 'alaylı' geleneksel oyunculuk ve tiyatrodan, dramatik ve 'okullu' sanat tiyatrosuna geçiş uğraşları ve bir kamu kuruluşu olmasıdır. Daha da önemlisi ilk milli tiyatro kurumunun oluşturulmasıdır." (Katoğlu, 2009: 33).

“Müzik hayatının ilk kamu eğitim kuruluğu ise, 1916’da yine İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak kurulan ‘Darüelhan’, yani konservatuvadır.” Tanzimat döneminin modernleşme çabalarına uygun olarak oluşturulan askeri eğitim altında verilen Batı tipi bando ve saraya bağlı ‘muzıka-i humayun’ diğer bir deyişle saray orkestrası vardı ama bunlar özel amaca hizmet eden icracı topluluklardı. “Darüelhan kamuya açık genel bir müzik okulu olması sebebiyle ilktir.” (Katoğlu, 2009: 33).

Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinin özellikle sanat alanındaki modernleşme anlayışları arasında bir başka farklılığı da bu noktada görebiliriz. Tanzimat yöneticileri yaptıkları her işi saray çevresiyle sınırlandırmışlardır. Halka yönelik ciddi bir eğilim olmamıştır. Sarayda bulunan icra topluluklarına halkın içinden bazı ciddi yetenekli kimseler alındıysa da, bu durum yine sarayın içine dâhil etmektedir. Yani kimse sarayın dışındaki halka eğitim vermeye, bu konuda bilinçlendirmeye başvurmamıştır. Bu durumun, Osmanlı tarafından halkın tebaa olarak görülmesinden kaynaklandığını düşünüyoruz. Kimse halkı eğitip, bilinçlendirerek bu hareketi ciddi bir modernleşme atılımına dönüştürmeye yeltenmemiştir. Cumhuriyet ise halkı, vatandaş olarak görerek, sanatın insan için olduğunu daima akıllarda tutarak halkı bu konuda eğitmek için (hem kurumsal anlamda hem de bireyler anlamında) büyük çaba sarfetmiştir. Çünkü halktan kopuk olarak yapılandırılacak her modernleşme atılımının boşa bir çaba olduğunun bilinci hâkimdir.

Buradan diyebiliriz ki, kişileri özgür ve özerk olduğuna ikna eden ideoloji, somut bireyleri özne olarak ‘kurmak’⁴³ istemiştir. Yani, Osmanlı’nın tebaasını Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak özneleştirmiştir. Ancak bunu yaparken, öznenin vurgu yaptığı iki şeyden biri, daha geri plana atılarak, diğeri daha ön plana çıkartılmıştır. Geri plana atılan şey, bireyin kendinden daha büyük bir otoriteye boyun eğen ve bunun karşısında hiçbir özgürlüğü olmayan doğal bir varlık olmasıdır ki bunun aksi yöndeki görüşler de tartışmaya açıktır. Fakat kanaatimizce Cumhuriyet, ideolojinin özne konusundaki bu özelliğini mümkün olduğunca geri plana atmıştır. Ön plana çıkartılan şey ise, bireyin bağımsız olmasıdır.⁴⁴ Yani, bireyler tebaa olmaktan çıkartılarak vatandaşlık bağı ile bağı bağımsız bireylere dönüştürülmüşlerdir. Bunun sanatla olan bağı, örneğin, Köy Enstitüleri kurularak Batı tipi sanatlarla halkın tanıştırılmasıdır. Atatürk’ün emri ile Muhsin Ertuğrul vb. büyük tiyatrocuların Anadolu’da gezici turnelere çıkartılmasıdır. Bir de buradaki en önemli nokta, kurumsal iletişimin zaman içerisinde giderek azalması ve halktan kopartılmasıdır.

“Belediye Konservatuvarı artık teorik ve pratik Batı müziği eğitimi yürüten orta dereceli bir meslek okuludur ve merkezi hükümete değil, İstanbul Belediyesi’ne bağlıdır.” Belediye’de, eğitim için yabancı hoca getirtme talimatı verilmiştir. “Halk müziği derleme faaliyetlerine gelince: 1925’ten itibaren okul

⁴³ Mclellan, **a.g.e.**, s. 46.

⁴⁴ Mclellan, **a.g.e.**, s. 46.

bünyesindeki uzman elemanlarla metotlu ve sistematik bir folklor derleme projesi yürütülür. İzmir, Tire, Ödemiş, Aydın, Manisa, Denizli, Bergama, Ayvalık, Balıkesir, Edremit, Adana, Gaziantep, Kayseri, Niğde, Sivas, Konya, Afyon, Alaşehir, Kastamonu, Sinop, Çankırı, Ankara, Bursa, İnebolu, Kütahya, Eskişehir, Trabzon, Rize, Erzincan, Erzurum'da 1929 yılına kadar müzik folkloru derleme seferberliği devam etti. [...] İstanbul Belediye Konservatürvarı bu iki önemli projenin merkezi oldu.” (Katoğlu, 2009: 35).

Görüldüğü üzere, Cumhuriyet dönemi sadece Batı müziği üzerinde, Batı sanatı üzerinde durmamıştır. Ağırlıklı olarak Batı müziği üzerinde durulmuş olunsa da kendimize ait musikimiz tamamen ihmal edilmemiştir. Cumhuriyet döneminin eskinin yıkıntıları tamamen yok saydığı savı bize göre geçersiz bir savdır. Çünkü eğer öyle olsaydı birçok devrimi gerçekleştirmiş olan Cumhuriyet, ülkenin eski müziğiyle olan bağlantısını da tamamen yok edebilirdi, yok sayabilirdi, görmezden gelebilirdi, üzerine eğilmezdi. Böylece, bir noktada bağlar kopacağı için günümüzde dinleyebileceğimiz birçok sanat eserinden habersiz olabilirdik. O yüzden biz bu savın geçerli olmadığını düşünüyoruz. Bize göre, Batı musikisi ve Batı sanatına ağırlık verilmesinin sebebi, Batı sanatının, sanatsal anlamda, insanoğlunun eriştiği en üst seviyeye ulaşmış olmasından dolayı, Türkiye'nin kuruluş felsefesi olan her alanda gelişmiş ülkeler seviyesine hatta onlardan üste çıkma isteği olduğuna inanıyoruz. Batı'nın çok uzun yıllar, büyük çaba, kan, gözyaşı ile biriktirerek ulaştığı ve yarattığı

sanat alanında modernleşme bizde de, konunun en iyi uzmanları seçilerek, vatandaşın da beğeni seviyesi en üst seviyeye ulaştırılmaya çalışarak yapılmıştır. Doğu musikisinde çalışma yapılmasına izin verilmesinin sebebi de, gerek saray musikisinde gerekse halk müziğinde verilmiş, yaratılmış eserlerin anlaşılmasızlıktan, sistemsizlikten kurtarılarak, Batı musiki seviyesine ulaştırılmak istenmesidir.

Değişen hızlı toplumsal koşullar ve geleneksel değerlerin, özellikle de müzik türlerinin yozlaşması sebebiyle 1925-29 yılları arasında yapılan derleme faaliyetlerine ve bunu başarmış olan Yusuf Ziya Demirci, Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler, Ferruh, Rauf Yekta, Ekrem Besim, Abdülkadir Başkurt, Muhittin Sadık, Mahmut Ragıp Kösemihal Beyler'in isimlerine minnet duyulması gerekir. Çünkü bu sayede ve bu kişiler sayesinde kendi öz musikimiz yok olmaktan kurtulmuştur. 1926 yılında konservatuvara 200 öğrenci alınmıştır. "1925 yılında müzik eğitimi için devlet hesabına Avrupa ülkelerine gençlerin gönderilmesi sürekli yinelediğimiz bütünsel kalkınma/yenileşme stratejisinin tipik kanıtıdır. Necil Kazım Akses, Halil Bedii (Yönetken), Cevat Memduh (Altar), Nurullah (Taşkiran), Cezmi, Ekrem Zeki (Un), Afife Hanım, Ulvi Cemal (Erkin), Ferhunde (Erkin) Hanım, Ahmed Adnan (Saygun) Avrupa'ya gönderilen isimler arasındadır. 1927 yılında, yine devrin zor koşullarına karşın Ankara'da içinde bir konser ve tiyatro salonu da bulunan 'Musiki Muallim Mektebi' binasının inşa edildiğini görüyoruz. Binanın mimarı E. Arnold Egli'dir." (Katoğlu, 2009: 80, 82).

Uluslararası ölçütlere uygun olarak, profesyonel müzik ve sahne sanatçısı yetiştirilmesi için okullaşma ideali 1934'te başlamıştır (Katoğlu, 2009: 83, 84). 1936 yılında uzun ve zorlu bir hazırlık döneminden sonra, Ankara Devlet Konservatuvarı teorik ve pratik olarak çok sesli Batı müziği ve dramatik sahne sanatları eğitimi vermek üzere orta ve yüksek kısmı bulunan bir öğretim kurumu olarak kurulmuştur. Erzurum Kongresi'nden beri felsefeci ve eğitimci olarak Gazi Paşa'nın kadrosunda yer alan Cevat Dursunoğlu, 1935'te Almanya'da kültür ataşesi olarak bulunmuştur.

“[...] Cevat Dursunoğlu'ndan, bir uzman bulması istenmiştir. Dursunoğlu'nun kendi ifadesine göre, 'Prusya Kültür Bakanlığı' ve resmi makamlar, aday olarak daima ikinci, üçüncü sınıf uzmanları sağlık vermişler ve Dursunoğlu'na bir türlü inandırıcı bir sanatçı ismi söylememişlerdir. Sonunda Dursunoğlu, Berlin Filarmonisi'nin ünlü şefi W. Furtwaengler'e danışmayı kararlaştırır ve bir hayli zaman kaybeder. Nihayet konuşma olanağı bulunu ve Furtwaengler, Dursunoğlu'na besteci Paul Hindemith'in adını verir. Dursunoğlu, yine uzun uğraşlardan sonra Hindemith'i bir süre için Türkiye'ye gelmeye razı eder 1935 yılında 'bir musiki konservatuvarı teşkili ve Türkiye'de musiki kültürünün organizasyon işlerinde vekâletin müşaviri olarak tetkik ve çalışmalarda bulunarak bu işler hakkında mufassal bir rapor vermek' üzere nisan ayı başında Türkiye'ye gelir.” (Katoğlu, 2002: 450, 458).

Cumhuriyet döneminin bu konuda da ne kadar akıllıca ve planlı bir şekilde hareket ettiğini rahatça kavrayabiliyoruz. Bu durumun, yapılmak istenilen modernleşme hareketinin daha hızlı fakat emin ve tam adımlarla atılması istendiğinden kaynaklandığını düşünüyoruz.

“[...] Hindemith, Türk musikisini ve bununla ilişkili yapıyı inceler ve tanımaya çalışır. Türkiye’deki her çeşit musiki, iyisi ve kötüsü ile ona dinletilir.” 1935-1937 yılları arasında Ankara ve Berlin arasında mekik dokuyan Hindemith’in hazırlamış olduğu ‘Türk Müzik Hayatını Kurmak İçin Teklifler’ başlıklı rapora göre 1936’da okul kurulmuştur. Bu rapor C. M. Altar tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir. Fakat bu çeviri büyük ihtimalle 1948 yılındaki Milli Eğitim Bakanlığı binası yangınında yok olmuştur (Katoğlu, 2009: 86).

“[...] Hindemith, Dursunoğlu’na şunları söyler: ‘Her çeşit musikinizi dinledim. Sanat musikisi dediğiniz alaturkada üstad sanatçılarınız gelmiş geçmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için yaratıcılık için yaratıcılık gücünü yitirmiş. Ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihi bir yadigâr olarak muhafaza ederseniz. Tıpkı bizim Bach’tan önceki musikimiz gibi... özel vesilelerle ve kendi zamanlarında kullanılan aletlerle tekrarlırsınız. Bence

sizin esas hazineniz,-Halk Musikisi- diye adlandırdığımız musikidir. Pek az millete nasip olacak kadar zengindir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok büyük besteciler bu yoldan geçmişlerdir. [...]" (Katoğlu, 2002: 450, 458).

"[...] Musiki bölümüyle ilgili bu gelişmeler sürerken, öbür yandan, daha 1934'deki kanunla kurulması öngörölmüş olan ve bir türlü öğretime başlamayan 'temsil akademisi'nin de artık konservatuvarın Tiyatro bölümü olarak gerçekleştirilmesi gerekiyordu. [...] Bu işi de yine Cevdet Dursunoğlu yürütmüş ve Hindemith'in yardımıyla, Almanya'dan Carl Ebert, tiyatro ve opera bölümleri için uzman olarak getirtilmiştir. Carl Ebert, Almanya'da Frankfurt ve Berlin Tiyatro okullarının kuruluşunda çalışmış, Berlin Şehir Operası'nın müdürlüğünü ve rejisörlüğünü yapmış bir sanat adamı idi. 1936 yılı Mart'ında, sahne sanatları ve Filarmonik orkestra ile ilgili düzenlemelerde bakanlığa müşavirlik etmek üzere Türkiye'ye geldi. [...] 1937 yılı sahne sanatları alanında ve Konservatuvar'da gelişme atılımlarının resmen desteklendiği günlerdir. [...] Konservatuvarın tiyatro bölümünün ilk giriş imtihanlarda [...]"

25 adaydan ancak beş kişi alınmıştır. Derslere 1 Kasım 1936'da başlandığı zaman, Opera bölümünün birinci sınıfında, beş kız ve yedi erkek öğrenci vardı ki bunların çoğu M.M. Mektebi'nden gelenlerdi. Tiyatro bölümünün birinci sınıfında ise, üç kız, sekiz erkek öğrenci bulunmaktaydı. Ebert, ilk incelemelerinden sonra Türk Tiyatrosunun o günkü durumu hakkında şu sonuçları çıkarmıştı: '1) Klasik bir sahne edebiyatın doğmayışı ve 2) ayakları ciddi ve sabit bir an'ane üzerine basan aktörler neslinin noksanı.' Ebert, gerçek ve ulusal tiyatronun 'repertuvar' tiyatrosu olduğunu belirterek, Türkiye'de özel ve gezici tiyatroların etkin bir varlıkları olmaması nedeniyle, devletin yerleşik ve ciddi bir repertuvar tiyatrosu kurma girişimine kimsenin engel olamayacağını ve bu bakımdan Türkiye'nin Avrupa'nın birçok ülkelerinden şanslı olduğunu söylüyor. [...]

Ebert böyle bir tiyatronun gerçekleşmesi için de bir 'Tiyatro Akademisi'nin kurulması gerektiğini, böylece tiyatro kültürünün genel seviyesinin yükseleceğini belirtiyor. Ebert'e göre ülkede belli bir standartta tiyatro ortamı oluşturmak, birkaç dehanın yetişmesinden daha önemlidir. Çünkü okul, belli bir seviyeye erişmiş tiyatro kültürü, tiyatronun gelecekte daha sağlıklı gelişmesini garanti altına alır. Yine ona göre, Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi de çıkar yol değildir. Çünkü gidenlerin kendileri belki iyi yetiştireceklerdir ama onların öğretme ve öğrendiklerini aktarma yetenekleri ne olacaktır? Bunun yerine, tiyatro

okulunun dikkatle kurulması, buradan yetişenlerin zorunlu olarak sahne hizmetlerinde çalışmasını sağlamak yerine olur. [...] 20 Mayıs 1940'da yeni kanun çıkartıldı. 3829 sayılı 'Devlet Konservatuvarı Kanunu'na göre Konservatuvar iki kesimden meydana geliyordu: **Müzik** ve **Temsil**. Müzik kesimi şu şubelerden oluşuyordu: 1) Kompozisyon, 2) Orkestra İdaresi, 3) Piyano, org, arp, 4) Yazılı sazlar, 5) Nefesli ve vurma sazlar, 6) Teganni (Opera koro konser muganniliği)

Temsil kesimi de şöyleydi: 1) Opera 2) Tiyatro 3) Bale.

Kanuna göre her şube bir uzman şefle yönetilecektir. Her iki kesimin amacı, ülkemizde müzik, tiyatro, opera ve bale kültürünü ve sanatını işlemek, bunun için yetkili sanatçıları yetiştirmektir. Konservatuvar iki öğrenim derecesinden meydana gelir: Orta ve yüksek. Okulun bütün şubelerine her yıl gerektiği ölçüde parasız ve paralı yatılı öğrenci alınacaktır. Mezunlar kurulacak olan devlet tiyatro ve operası ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasına ihtiyaç ölçüsünde alınacaklardır. [...]”(Katoğlu, 2002: 450, 458).

Çok sesli müziğin kuvvetli bir şekilde yerleştirilmesi için yapılan önemli bir çaba da CSO'nın kurulması yolunda atılan adım olmuştur.

“İstanbul’daki ‘Saray Muzika Heyeti’nin, yani orkestranın daha 1924’te Ankara’ya taşındığını belirtmiştik. 1826’da kurulan, ‘Muzıkayı Humayun’ denilen bu topluluk, Cumhuriyet Türkiye’sinin de ilk senfonik orkestrasıydı. Şefliğini 1918’den beri Zeki Üngör yürütmekteydi.

Cumhurbaşkanlığı Orkestrası’nın bir canlılık kazanması, düzenli konserler vermeye başlaması da yine bir Alman müzikaşının görevlendirilmesi sayesinde olur. Paul Hindemith’in tavsiyesiyle, Almanya’nın birçok önemli orkestra ve operasında şeflik yapmış olan Ernst Praetorius, 1936’da Ankara’ya davet edilir. Cumhurbaşkanlığı Orkestrasında şef ve Konservatuar orkestra şefliği hocası olarak göreve başlar. Praetorius’la beraber, orkestranın halka açık periodik konserleri Ankara sanat yaşamının parçası haline gelir. 1936’da 3045 sayılı özel yasayla tüzel kişilik kazanır. Alman müzik adamı o günleri ve işlerin nasıl yürüdüğünü P.Hindemith’e 1935 sonunda gönderdiği mektupta şöyle anlatıyor: “Orkestra konusunda gerçekten de epey ilerleme kaydedildi; dün verdiğimiz altıncı konser ilk konserle karşılaştırıldığında, gerçekten tarafsız bir yaklaşımla, bunun bambaşka bir konser olduğu söylenebilir. İsmet paşa her konsere geliyor, dinleyiciler de öylesine akın ediyor ki konserden yarım saat önce zayıf bir insanın bile ayakta durup dinleyeceği yer kalmıyor, vestiyer bölümü bile artık dinleyici

salonu olarak kullanılıyor, birçoğları da geri dönmek zorunda kalıyor.

Praetorius disiplinli bir çalışmayla orkestrayı nitelikçe yükselttiği gibi, repertuvar da hızla genişler. Necil Kazım Akses, Ferit Alnar, Faik Censelen, Cemal Reşit Rey, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Alkaltan, Fuat Koray, Niyazi S. Koray gibi Türk bestecilerinin eserleri de ilk defa bu dönemde seslendirilir. Yani, batı tarzında yüksek müzik sanatının ilk telif eserleri verilmiş ve seslendirilmiştir. 1940'tan itibaren orkestranın yılda sayısı 110'u geçen konser verdiğini görüyoruz. Konservatuvar bu yıllardan başlayarak artık yetiştirildiği genç icracılarla orkestrayı da besleyen bir kaynaktır. Praetorius, 1946'da Ankara'da ölünce, orkestra yöneticiliğini kompozitör Ferit Alnar devralır. Aynı yıl, İstanbul'da Cemal Reşit Rey'in ölçülüğüyle, İstanbul Şehir Orkestrası'nın da düzenli konserlere başladığını kaydetmeliyiz. Daha sonraki yıllarda bu orkestra, günümüzdeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası dönüşmüştür. 1970'lerden itibaren İzmir'de, yakın dönemde de Antalya ve Çukurova'da senfoni orkestraları kurulmuştur. Ankara konservatuvarı kuşkusuz bu orkestraların da atası, kısacası kaynağıdır." (Katoğlu, 2009: 105, 107).

‘Batı tipi sanat dallarının toplumumuza uygun olmadığı’⁴⁵ savı tamamen bir önyargıdan ibarettir. Düşünülmelidir ki, 1940’lı yılların kısıtlı iletişim kaynakları ile insanlar bu sanatlara bu kadar ilgi gösteriyorsa, 2000’li yılların neredeyse sınırsız iletişim olanakları ve doğru kanallarla, etkili bir halkla ilişkiler stratejisi ile halen bu sanat dallarını hiç izlememiş insanlara ulaşip onların da ilgi göstermelerinin sağlanması ne kadar yüksek olasılıklıdır. Toplumumuzun bu sanat dallarından hoşlanmayacağını iddia etmek olsa olsa cehaletten kaynaklanır. Bundan öte, aynı iddiayı sürdürmek daha da vahim olarak ‘gericilik’tir. Unutmamak gerekir ki, ülkemizde bu isteği sürdürmek isteyen hep olmuştur, vardır ve ne yazık ki bulunmaya devam edecektir. Yani Cumhuriyet döneminde, bunlara bu şekilde karşı çıkanlar var da, Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde yok muydu? Cumhuriyet döneminde karşı çıkanlar Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde karşı çıkanların devamıdır. Ama bu iddiaların hiçbirisi ne Osmanlı ne de Cumhuriyet döneminde toplumun gelişmesinin, merakının önüne geçememiştir. Zira modernleşme atılımı bir kere başladığı zaman, bunun önünde hiçbir güç duramamaktadır. Toplum eksik gördüğü her şeyi yenide aramak istemektedir. Bu sebeple, toplumu değiştirmeye, dönüştürmeye yönelik her yeniliğin peşinde koşmaktadır. Örneğin, Osmanlı’da İstibdat döneminde oluşan baskının (sadece sanat için değil, toplumsal her alanda) neticesinde Meşrutiyet dönemi bir sel gibi akıp seyircinin tiyatroya olan ilgisini, merakını pekiştirmiştir. O dönemdeki tiyatrunun, daha önce bahsettiğimiz birçok eksikliğe rağmen bir büyük bir özelliği vardır ki, bugün bile Batılı sanat anlayışına karşı

⁴⁵ Bu savı vb. şekilde iddia ettiğimiz-edeceğimiz diğer savları, 2. Bölümde verdiğimiz Meclis konuşmasına dayandırıyoruz. T.C.’nin kuruluş yıllarında öne sürülen kısmici görüşün Batı’dan sadece ‘teknik’in alınması gerektiği, başka herhangi bir yapıya ihtiyaç olmadığı savı günümüze kadar süregelmiştir. Bu sav sonucunda kimi zamanlarda cümle yapısı olarak aynı olmasa da fikir yapısı olarak aynı düşünce dile getirilmektedir.

çıkan zihniyetlere cevap niteliğindedir. Halkın akın akın tiyatroya gitmesi. Farklı zaman dilimlerinde olsalar bile hem kadınıyla hem de erkeğiyle. Üstelik o tarihlerde dini bir yönetim sistemi altında olan toplumun herhalde tiyatroya gitmekle dinden çıktığını iddia etmek bir komiklikten başka bir şey değildir. Çünkü ne olursa olsun o dönemdeki insanlar her işlerini dinin emrettiği vecibelerini yerini getirmeye göre ayarlıyorlardı. Tüm bunlardan bahsetmemizin sebebi, o zamandan bu zamana çok süre geçmiş, her alanda birçok yol katedilmiş ama aynı zamanda katedilmemiş olmasıdır. Yol katedilmiştir. Birçok sanat kurumu kurulmuş, birçok sanatçı yetiştirilmiş izleyici kitlesi artmış, artık insanlar için gayet normal bir durum olan sanat faaliyetlerini izleme durumu pekişmiş fakat bunlara rağmen Osmanlı'daki bir zihniyet değişmemiştir. 'Bu sanatların ülkemize, toplumumuza uygun olmadığı' savı. Kısaca bu durumu şöyle özetleyebiliriz: Geçmişte aynı savı tekrar edenlerin düşünceleri her ne idiyse, aynı savı bugün söyleyenlerin düşünceleri aynıdır: 'Modernleşmeye inanmamaları ve dini bir temelin toplum için daha uygun olduğu.' Dolayısıyla yaşanan çatışmanın temeli bundan kaynaklanır.

Tabii günümüzde bu eksiklik, konumuzla direkt olarak ilgisi olmasa da, sanat kurumlarının halkla ilişkilerindeki eksiklikten kaynaklanır. Yapabilecekleri pek çok iletişim faaliyeti bulunmakla birlikte gerek yönetimdeki eksikliklerden gerekse siyasilerle olan ilişkilerden kaynaklanan gerekçelerle 'halkla ilişkiler faaliyetleri' neredeyse yok denecek kadar azdır. Burada sorumluluk sanatçısından, yöneticisine ve hatta sürekli izleyicisine kadar geniş bir yelpazedeki insanlara aittir.

Şimdi bu noktada şöyle bir irdeleme yapmamız mümkündür: Ruslar da, modernleşme hareketini aşağı-yukarı bizimle aynı dönemlerde başlatmışlardır. Yani bizim Osmanlı'da yapmaya başladığımız hareketlerin hemen hemen aynılarını Ruslar da yapmaya başlamışlardır. Onların modernleşme yolunda sanat alanında yaptıkları en büyük atılım, 'bale' sanatında katettikleri yoldur. Rusya'da operanın fakat özellikle balenin gelişimi ileri görüşlü bir yönetici sınıfın desteği ve bale sanatına gönülden emek vermiş aydın bazı sanatçıların çabalarıyla yeşermiş, büyümüştür. Önceleri Rusya'da da balenin b'sinden anlamayan insanlar zaman içerisinde sürekli birer bale sever haline gelmişlerdir. Bu öyle birdenbire olan bir yolla sağlanmamış, ciddi emek, zaman, para harcanarak ama bu işin başarılacağına duyulan inançla sağlanmıştır. Bu sayede bugün bile, herhangi birine 'Rusya deyince aklınıza ilk gelen şeylerden biri nedir?' diye sorulsa, eminiz ki bale diyecektir. O halde, 1948 yılından itibaren bale ile ilgili olarak başlatılan çalışmalar bugün kendi repertuarını oluşturabilen birden fazla bale topluluğu (elbette DOB bünyesinde) oluşmasına yaradıysa niçin bizim ülkemiz de bale modernleşmenin bir parçası olmasın? İzleyici kitlesinin sadece bir avuç 'seçkin'den oluştuğunun iddia edilmesi yine ya cehaletten ya da dini bazı savları ön plana itme gayretinden başka bir şey değildir. Bildiğimiz kadarıyla, bugüne kadar sadece bale sanatı için değil Batı tipi hiçbir sanat için ciddi anlamda bir izleyici profili araştırması yapılmamıştır. Ancak bilimsel bir gözlemle şunu söyleyebiliriz ki: Balenin bir 'seçkin' sanatı olduğunu iddia etmek hem bir iltifat hem de bir küçük görmedir. İltifattır, çünkü bale izleyicisi, bir devlet kurumu olması sebebiyle uygun fiyatlarla izleyici ile buluşmaktadır. Bu sebeple genellikle emekliler, öğrenciler, memurlar vb. bir izleyici grubundan oluşmaktadır.⁴⁶

⁴⁶ 3.5 Bölümde yaptığımız mülakatlarda bu varsayımımız daha detaylı açıklanacaktır.

Ülkemizdeki gelir durumu göz önüne alındığında bu izleyicilerin zengin olmadıkları ortadadır. Bu sebeple, zenginlik ‘seçkin olmak’ için bir kriter değildir. Kaldı ki, tamamen bambaşka bir konuda irdelenmesi gerekmele birlikte sadece ‘seçkin olmak’ konusuyla ilgili olması sebebiyle bir noktayı vurgulamak isteriz. Eğer ‘zenginlik’ ‘seçkin olmak’ kriteri içinde olmuş olsaydı, ülkemizin zenginlerinin Batı tipi sanat eserlerini sergileyen kurumların önünde kuyruk oluşturmaları beklenirdi. Oysaki biz durumun tam aksi olduğuna inanıyoruz. Yani gerçek ‘zengin’lerin bambaşka bir hayat tarzını benimsemeleri sebebiyle Batı tipi sanat dallarına çok fazla ilgi duymadıkları düşünüyoruz. Gelişen koşullar sebebiyle, bu sanat dallarının izleyicisi gerçekten sıradan ‘vatandaş’tır. Bir küçük görmedir, çünkü gelişen sanat dalları, oluşturulan yeni kurumlara rağmen Türkiye’nin her yerine ulaştırılamamıştır. Bu sebeple, halkın büyük bölümü, itiraf etmek gerekirse, Batı tipi sanat dallarından habersizdir. En azından sadece, televizyonlarda yer ayrılan iki-üç dakikalık görüntülerle, gazetelerde yer alan küçücük puntolu daracık haberlerle ‘haberdar’dırlar. Fakat bunların hiçbirisi demek değildir ki, Batı tipi sanat dallarına daha önce hiç ulaşamayan kesimlere bu sanat dalları ulaştırıldığı zaman bunlardan hoşlanmayacaklar. Mutlaka hoşlanan olacağı gibi hoşlanmayanlar da olacaktır. Ancak önemli olan, büyük çoğunluğun beğenisini kazanmaya çalışmak ve bu beğeniyi kalıcı kılacak sürekliliği yakalayabilmektir. Bunun da en büyük iki anahtarı, iletişim ve eğitimidir.

Cumhuriyet döneminin ‘Opera’ tarihine baktığımızda görürüz ki, hiçbir ülkenin tarihinde görülmemiş çok büyük bir atılım gerçekleştirilmiştir.

Konservatuvar kurulması, insan yetiştirilmesi vb. çabalar bile aşağıda anlatacağımız dâhiyane girişimin yanında zaten olması gereken atılımlar olarak kalmaktadır. Bahsettiğimiz olay ‘Özsoy Operası’dır.

İran şahının Ankara’ya gelişi sebebiyle Atatürk kendisine çok farklı bir karşılama töreni düşünmüştür. Çünkü normalde fabrikalar, ordu, şehirler vb. gösterilir. Ancak, Atatürk düşündüğü karşılama töreniyle hem Türkler ve İranlılar arasında yüzyıllardır devam eden Sünnilik-Şiilik kavgasına son vererek dostluk kurmak istemiş hem de Türkiye’de yepyeni bir sanat hamlesi kurmak için bu ziyareti bir fırsatı dönüştürmüştür (Kahramankaptan, 2005: 8).

Bu noktada Türkler ve İranlılar arasında yüzyıllardır süren Sünnilik-Şiilik meselesinin kaynağını şu şekilde açıklayabiliriz:

“Moğollardan sonraki dönemde, hem Anadolu’da hem de İran platosunda hüküm süren Türkmen emirliklerinin son bulması ile birlikte, bir yandan İran’da bir yandan da şimdiki Türkiye’de merkezileşen iki yeni güç, 16. yüzyılın başından 18. yüzyılın sonuna kadar sürecek olan kanlı bir rekabetin içine girdiler. Gerçekten de, Osmanlı İmparatorluğu’nun Sünni Sultanlığına-Hilafetine karşı, Şii olan bir başka İslam İmparatorluğu, Türkçe konuşan bir hanedanın, Safevilerin (1501-1772) etrafında oluştu. Bu imparatorluk, Şii imamların mirası üzerinde hak iddia ediyor

ve bunların dinsel meşruiyetini talep ediyordu. Bu iki imparatorluğun karşı karşıya gelişleri, kültürel ya da ulusal bölünmelere dayanmıyordu. İsfahan sarayında Türkçe konuşulurken, İstanbul sarayında Farsça konuşuluyordu. Bu karşıya gelmiş daha çok dini ve jeopolitik terimlerle kendini ortaya koyuyordu. Bu düşmanlığın temel amaçlarından biri, Şiiliğin kutsal yerlerinin bulunduğu (Necef Kerbela) Mezopotamya'ya hâkimiyet ve burada da Mekke hac yolunu kontrol altına almaktı.” (Gökalp, François, 1990: 79, 80).

Öz Soy Operası, Bahaeddin Ögel'e göre, Atatürk'ün oluşturmak istediği yeni kültür politikasının dış politika ile de birleştirmesinin mükemmel bir örneğidir (Ertekin, 2005: 142).

Buradan rahatça anlaşılmaktadır ki, 'kültür' sadece bir toplumun gelişmesine, onun modernleşmesine hizmet etmez, aynı zamanda dış dünyada tanınmasına ve saygınlık görmesine hizmet eder. Çünkü bir ulusu diğer uluslara, toplumlara tanıtmamanın en büyük aracı 'kültür'dür. Bir 'ulus' ancak 'kültür'ünün güçlülüğü ile varolabilir. Bizim tarihimizden getirdiğimiz engin kültürümüz vurgulanmak istenmiştir. Tarihimizden getirdiğimiz 'öz' kültürümüz ile 'modern' dünyanın 'yüksek kültürü' birleştirilerek ülkenin zengin mirası daha yüceltilmek istenmiştir. Bu yolla Türkiye dış dünyada daha iyi tanınacak hem de daha da saygınlık

kazanacaktır. Bu durum sadece ‘Öz Soy Operası’ için geçerli olmayıp, kurulmak istenen bütün sanat dallarında bu başarılmak istenmiştir.

Gösterilecek operanın konusunu bizzat Atatürk seçiyor. İranlıların Şeyhname’sinden bir mevzu seçerek işe başlıyor. Seçtiği konu üzerine bir yazı yazılmasını istemiş. Bu yazı da Halkevleri Reisi Küçükkağa Necip Ali Bey’in tavsiyesi üzerine Münir Hayri Egeli yazmıştır. Ahmet Adnan Saygun’dan da bunu ‘opera’ haline getirmesi istenmiştir. Bize göre, burada, Türkiye’nin mucizevi bir başarısını rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Çünkü Ankara’da değil Konservatuvarın olmasını otel, lokanta vb. hiçbiri yok. Kaldı ki soliste, koroya, orkestraya ihtiyaç duyulan ‘opera’ yapılsın. Opera ortaya çıkartmanın yanı sıra bir de o zamanlar zaten hemen hiç olmayan imkânlar bir de insanların ideolojik güç çekişmelerinin olduğunu görüyoruz. Buradaki ideolojik güç çekişmesinden kastımız, birilerinin bir işi başkasından daha iyi yapacağına duyduğu inançtan kaynaklanmaktadır. Burada ciddi bir hegemonik güç çekişmesi olduğunu düşünüyoruz. Hegemonyanın ‘tahakküm’ ve ‘entelektüel önderlik’ biçiminde belli olacağını, bir grubun bunu başka bir toplumsal grubu ‘yoketmeye’ veya bir toplumsal grup resmi bir yönetsel güç kazanmadan ‘önderlik’ ederek hâkim olacağını hatırlamamız gerekir.⁴⁷ Zeki Üngör’ün, sırf Saygun’u sevmemesi sebebiyle, böylesine önemli bir olayda orkestrayı sadece yarım saatliğine vermesi hegemonik güç olarak ‘önderliği’ elinden kaçırmak istememesi ile açıklanabilir. Çünkü böylesine önemli bir gösteride Saygun’un başarılı olması

⁴⁷ Gramsci, Arrighi, **a.g.e.**, s. 40.

demek, Üngör'ün 'önderlik' ettiği bazı mevkileri, ileride de olsa elinden kaçırmaması demek anlamına gelebilir. Operanın konusu şöyledir:

“Yıllarca bir çocuğu dünyaya gelmemiş olan Feridun'un eşi Hâtun artık doğurmak üzeredir. Bütün beyler dağların tepesindeki tapınakta toplanmışlardır. Feridun da oraya gelir, beyleri selamlar ve hep birlikte, Hâtunun çocuğunu dünyaya getirmesi için dua ederler. Bir süre sonra Feridun'un ikiz oğul sahibi olduğu haberi ulaşır, neşe içinde bu mutlu olayı kutlarken etraf birden kararır ve o anda kötülük tanrısı Ahriman belirir. Sahnede onunla Hatun'dan ve bebeklerden başka kimse kalmamıştır. Ahriman, şölene kendisinin davet edilmemiş olmasından dolayı hiddet içindedir. Çocukları öldürmeye gücü yetmez, ama onları kendi çocukları ve torunlarıyla birlikte sonsuza dek sürecek hayatlarında birbirlerinden ayrı kalmaya ve birbirlerini tanımamaya mahkûm eder. Eserin bundan sonraki kısımları birbirini kaybetmiş, ama hiç ölmeyen bu kardeşlerin bin bir hayat savaşı ile geçer. Bu arada Anadolu savaşı ve onu takip eden barış dönemine kadar gelinir. Görülüyor ki, bu bölüm günün koşullarına göre hazırlanmıştır. Son bölümde gene efsane havasına dönülür. Gene dağları arasındaki tapınak, Feridun, Hâtun ve öteki beyler.. Konuşmalardan sonra Hakan Feridun sorar: 'Peki ama ben Tur ile İraç'ı görmüyorum. Nerededirler?'

Bu soru üzerine hikâyeyi en başta sunmuş olan Ozan, sahnenin tam karşı tarafındaki Cumhurbaşkanlığı locasında yan yana oturan Mustafa Kemal ile İran Şahı'nı göstererek: 'İşte tur, işte İraç! Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır' der. Burada heyecanın doruğuna varmış olan İran Şahı'nın Mustafa Kemal'in ellerine sarıldığını, birçokları arasında, özellikle onların yakınında bulunan Necip Ali merhum anlatmıştı." (Saygun, 1982: 39, 40).

Burada, sanatın ulusları birbirine yakınlaştırmada ne denli önemli bir araç olduğunu görüyoruz. Karşılıklı sohbet arasında da ifade edilebilecek dostluk köprüleri sanat vasıtasıyla rahatlıkla kurulabilmektedir (Saygun, 1982: 40, 41).

O zamanlar sadece Musiki Muallim Mektebi var. Tam anlamıyla bir operacı olarak o aralar Avrupa'dan yeni dönmüş, çok iyi bas bariton olan, Nurullah Şevket Taşkırın var. Koro, Musiki Muallim Mektebi'nden, orkestra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan oluşacak. Ancak bu sefer de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şefi Zeki Üngör'ün Saygun'a bir sebepten dolayı muhalifliği sebebiyle önce orkestrayı biz idare ederiz, Saygun sadece yazsın sorunu, daha sonra da provalar için günde sadece yarım saat orkestranın verilmesi sorunu gündeme gelmiştir (Kahramankaptan, 2005: 9, 11).

Fakat böyle bir çalışma sistemiyle çalışmanın imkânsızlığı anlaşılınca Saygun, kendisi bir orkestra oluşturmak istenmiştir. Bununla birlikte, bu durum, Zeki Bey tarafından, genel sekreter Hasan Rıza Soyak'a, yeni oluşturulacak orkestra da 'Rum var, Ermeni var, çeşitli milletlerden insanlar var. Bunlar, Atatürk'e ve İran Şah'ına suikast yapacaklar' şeklinde ihbar edilir (Kahramankaptan, 2005: 13-14).

Burada bize göre bir inkılâp hareketinin yanı sıra, traji-komik bir durum da söz konusudur. Koskoca bir savaştan çıkmış bir millet, yoktan yeni bir şeyler varetmeye çalışan bir ulus söz konusuysen, insanların yine de kendi çıkarlarını ön planda tutabilmeleri. Aslında her alanda olduğu gibi, sanat alanında da yetişmiş insan sayısı, o dönem için yok denecek kadar azken, bir de bu insanların kendi aralarındaki çekişmeleri olsa olsa kendi hegemonyalarını henüz tam olarak oturmamış bir ideolojiye kabul ettirmekten başka bir şey değildir.

Gramsci'nin temel fikri hegemonyada egemen sınıfın toplumu iknaya dayanarak yönettiğini ve tâbi sınıfların sistemin içindeki yerlerinden dolayı, toplumu yöneticilerinin gözleriyle görmeyi öğrendikleri⁴⁸ düşüncesini bu noktalarda hatırlatmakta yarar görüyoruz. Çünkü tarihsel olarak sürekli birbiriyle çekişmiş iki ulusu, sanat gibi evrensel bir platformda, o günün sınırlı koşullarında bir araya getirmeye çalışılan büyük bir gösteride sırf kendi hegemonyasını pekiştirmek amacıyla, sözü geçecek bir insanı yine hegemonyanın içinde barındırdığı 'rıza'

⁴⁸ Burke, a.g.e, s. 38, 39.

kavramı ile etkilemeye çalışmak yukarıdaki savı pekiştirir. Daha açık bir anlatımla, azınlıkların öcü gibi gösterilmeye çalışılması, o devirde bürokrasiyi elinde bulunduranların düşüncelerinde bulunabilir. Yani, büyük bir kesim azınlıkların Kurtuluş Savaşı sırasındaki tutumları tarihsel bir gerçektir ama bunların dışında kalan, gönülden T.C.'ne bağlı azınlık vatandaşların öcü gibi görülmesi kanaatimizce çokta doğru olmayan bir düşünce yapısıdır. Elbette, o küçük azınlığın içinde böyle bir suikastı düşünebilecek zihinler olamaz mıydı? Olma ihtimali göz ardı edilemezdi. Ancak buradaki yanlış egemen sınıfın zihninde bulunabilecek bir düşünceyi sırf kendi hegemonik gücünün sarsılmaması için bir araç olarak kullanmaktır.

“Öz Soy Operası, Kemalizmin kendini ve dünyayı anlamlandırma çabalarının tasarlandığı özgün ve orijinal bir metindir. Cumhuriyetin kendisine atfettiği, Batı dışı modernliğin başarılı ve öncü temsilcisi olma düşüncesi, ‘Doğu’lu misafire hazırladığı görüntüleri önemli ölçüde belirlemiştir.” (Ertekin, 2005: 148).

Yani buradan bir kez daha anlaşılmalıdır ki yapılmak istenilen asıl şey Batı'nın modernleşme adımlarının taklit edilmesi değil, ileri düşünce yapısı ve tekniğinin bizim yüksek kültür ürünlerimizle birleştirilerek uluslararası bir standardın yakalanmasıydı.

“Öz Soy Operası’ndan görmekteyiz ki; Türkiye’nin ‘muasır medeniyet’ arayışlarının koordinatları uzun süredir ‘Batı’ ekseninde çizilirken, ‘Doğu’ ile ilişkiler de aynı eksen üzerinden yürütölmek istenmektedir. Başka deyişle Türkiye’nin İran’la ilişkilerindeki temel boyutlardan birisi, Türkiye’nin Batılılaşmayı bir ideolojik sabit olarak ele alıp İran’a kendi üzerinden bir Batılılaşma modeli sunma isteğidir. [...] Öz Soy’un Cumhuriyete ait bildiğimiz çelişik iç dünyası burada ortaya çıkmaktadır: Batı’nın teorisi ve Doğu’nun tarihsel zemini! Batı’nın medeniyeti ve Doğu’nun tarihi! [...] Diğer yandan, tarihsel referanslarından daha az olmak üzere, Öz Soy, Batı’ya karşı kültürel bir alanı da işaret etmektedir. Ham ve işlenmemiş, tarih bilgisi gibi ‘bilenmemiş’ olsa da, Öz Soy’da *turco-persia* kültürünün hatıraları yâdedilmiştir. Başka deyişle, Doğu’nun kadim geçmişi, aynı zamanda, Türk-İran ortak dil-kültür hâkimiyeti içerisinde muhkemleştirilmeye çalışılmıştır. Bunun, Batı medeniyetinin Greko-Romen kültürel köklerine karşı bir hazırlık ve bir iddia olduğunu söylemek zordur. Fakat en azından, Batı karşısında sahiplendiği bir coğrafyanın çoklu, renkli ve farklı kültürel dünyasını *turco-persia* kültürüyle tarihselleştirerek, bölgenin giderek çeşitlenen ulusalcı ve dinsel tehditlerine karşı bir blok oluşturma hevesi onda mündemiçtir. ‘Ortadoğu’nun çoklu kimliği’ne karşı ‘Ortadoğu’nun iki güçlü ve hâkim kimliği’dir vurgulanan.” (Ertekin, 2005: 166).

Yani aslında buradan şöyle bir sonuç çıkarabilmek bize göre mümkündür: Batı modernleşmesi birçok olumlu sonuçlar getirmiş olsa da, örneğin, bilginin yaratılması, ‘sanat’ gibi yüksek bir kültürün oluşması vb. beraberinde birçok yıkıcı etki de getirmiştir. Bunun en somut örneği, modernleşme kuramlarının en çok dile getirdiği, batılı olmayan toplumların, batılı toplumlar gibi davranırlarsa, onların reçetelerini uygularlarsa, batılı toplumların refah düzeyine ve demokrasisine ulaşacaklarına dair iddiaydı. Bunun böyle olmayacağı görüldüğü için modernleşme kuramlarına eleştiriler gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla, modernleşme beraberinde yıkıcı bir etki yaratır. Çünkü eskinin kurumlarıyla tarihi ile çatışır. Fakat eğer mevcut tarih, mevcut kültür yapısı tamamen göz ardı edilmeden, modernleşmenin yapıcı yönleriyle birleşme sağlanırsa işte o zaman istenilen gerçek ‘modernleşme’ sağlanmış olur. Öz Soy Operası, bu iki yönü vurgulaması açısından önemlidir. Kanımızca, yukarıda saydığımız özellikler göz ardı edilmeksizin, yapılmak istenilen şey batının bilgi birikiminin doğunun felsefesiyle harmanlanarak, tarihinden kopmamış fakat bilgi birikiminin de en üst seviyeye ulaştığı bir Türkiye yaratmaktır. Bunun uygun yolu da sanat olarak görülmüştür. Tabii burada herhangi bir yanılğı yoktur. Anadolu’nun tarihinden gelen kültür mirası çok az millete kısmet olur. Zira, yüzyıllar birçok toplumun, hatta bunlara M.Ö bu topraklarda yaşamış toplumların da kültürleri dâhil edilebilir, kültürüyle harmanlanmış bir kültür zenginliğine sahibiz. Buna yemekten tutun da, müziğine, deyişlerine, halk hikâyelerine kadar bu toplumu, ‘bu toplum’ yapan her şey katılabilir.

3.4 T.C.’nin Kuruluşunda Modernleşme Hareketi Olarak Sanat

3.4.1 Dünyada Balenin Doğuşu

Türk balesi, Türkiye’nin modernleşmesinin bir parçası olarak kurulmuştur. Bununla birlikte, ‘sanat’ın modernleşmenin bir parçası olduğu bilindiğine göre, bale de bunun bir parçasıdır. O halde ilk önce ‘bale’nin nereden, nasıl doğduğunu ortaya koymak gerekir.

Dans insanlık tarihi kadar eskidir. ‘Bale’ isimli tiyatro türü insanlık tarihi kadar eski olmayıp, kaynağı çok daha sonralara dayanır. Bale, 500 yıl kadar önce, tüm modern sanatların beşiği diyebileceğimiz bir dönemde Rönesans’ta ortaya çıkmıştır (Guest, 1986: 6).

Bale tarihinin ilk balesi olarak, “Kraliçe’nin Komik Balesi” (1981) adlı eser kabul edilir (Fenmen, 1986: 8). Bu eserin sahnelenmesinde, Kraliçe Catherine’nin büyük emeği ve desteği söz konusudur. Bu oyun Catherine, Fransız Kraliçesi olduktan sonra, Duc de Joyeuse ve Marguerite de Lorraine’nin düğünlerinde yapılan 17 görkemli şenliğin en görkemlisi olmuştur. Bu balenin konusu eski Yunan şairi Homer’in ünlü eseri “Odise”den alınmıştır (Fenmen, 1986: 13).

Bale tarihinden bu kadar bahsederken tam anlamıyla “ ‘bale ne demektir?, nasıl yapılır ki adına bale denir?’” gibi sorular akla gelebilir. Bu sorunun yanıtı bale tekniğinin gelişmesinde yatar:

“Bale tekniği, yıllar boyunca gelişmesinde, bacakların dışa dönüklüğü ile ayak ve kolların beş pozisyonuna dayanır. Duruş ise, omurganın düz ve rahat olması, dizlerin düz (bale sert diz kullanan yegâne dans şeklidir) ve düzgün kalça çizgisine dayanır. Kalça geriye itilmeden, omuzların tam altında, sağlam durmalı, bacak hareket ettiği zaman ise kalçalarında hiç hareket olmamalıdır. Omuzlar, zorlanmadan, rahat nefes almaya elverişli bir şekilde tutulmalıdır. Bugün, uzun ve kesiksiz (örneğin arabeskin çizgisi) dansçı vücudunun yapabileceği en güzel hareket olarak kabul edilmektedir. Dizler isteyerek bükülmedikçe tamamen düz ve sert tutulur, hiçbir zaman gevşetilmez. Bacak, dizin ön kısmı ve bacağın uzun çizgisi görünecek şekilde dışa dönük tutulur. Bacakları dışa dönük tutan kaslar, kalça arkasındaki kaslarıdır. Omurga dik ve sağlam tutulur, eğilebilir fakat çökmez. Bale bütün dans şekilleri arasında en zordur. Çünkü havada uçmak ve ayağı yerden kesmek ile uğraşır. Yer ise bir dayanak, kök salmak ve denge kurmak için kullanılır. Adeta, dansçının havaya sıçraması için kuvvet alacağı bir yaylanan tabaka gibidir. Bale ayağının topuğu, kedi ayağı kadar rahat uzanmalıdır. Topuğun hemen arkasındaki kalın veter, dansçının zıplamak için kullandığı yay’dır.

Aynı zamanda yere inişte, çarpmanın şiddetini azaltmak için de kullanılır. Baleyi diğer dans şekillerinden ayıran özellik, ayağın gerginliği ve kullanılışıdır. Ayağın canlı gerginliği, balenin her pozisyonuna ve hareketine büyük canlılık verdiği gibi bacak çizgisinin uzanmasına yardım eder.” (Fenmen, 1986: 20).

Yukarıda bahsettiğimiz gibi, balenin doğuşu da Rönesansa dayanır.

Böylelikle, Rönesans sadece düşünce akımı olmakla kalmayıp aynı zamanda bilim ve sanatta çok önemli gelişmelere yol açan bir akımdır. Günümüzde yerini bulan pek çok sanat dalının kökeni Rönesansa dayanmaktadır. Rönesans’ın başlangıç yeri olarak İtalya kabul edilir. Çünkü bu dönemde İtalya irili ufaklı devletler topluluğu şeklinde yönetiliyordu. Burada, yöneticiler komşuların gözündeki görkemlerini arttırmak için her türlü yöntemi deniyorlardı. Özellikle, krallıklar arası evlenmelerde, hiçbir masraftan kaçınmadan büyük şöenler düzenliyorlardı. Bu sebeple, sanatçılar, filozoflar, bilim adamları korunup, gelişen kültürün bekçiliğini üstleniliyordu. İşte bu durum, Rönesans’ın gelişmesindeki en önemli faktördür (Guest, 1986: 6, 7).

Tabii, Rönesans’ta başlayan ilk baleler hem dans şekli anlamında hem de konu bakımından günümüzdeki balelerden çok farklıydı.

“İlk baleler uzun süreli, görkemli, pahalı ve kraliyete bağlı idi. Konuları her zaman klasik mitolojinin Tanrı ve kahramanlarından oluşuyordu. 1681’e kadar kadınlar sahnede ve halk önünde dans etmedi. Bugünün ciddi bale çalışmalarına temel olan teknik, 14. Louis zamanında gelişmeye başladı. 14. Louis çok büyük bir dansçı idi. Yirmi yıl süresince öğretmenlerinden ders aldı. Öğretmenleri ilkin Pierre Beauchamps ve sonra onun yeğeni Charles Beauchamps⁴⁹ oldu. Bu derslerde bale duruşu, bacakların kaslardan geri dönüşü, gergin bacak, baş ve kolların özel işbirliği (port-de-bras) ve zamanın saray dansları öğretiliyordu. 14. Louis birçok baleler sahneye koymuş ve balelerde dans etmiştir. Paris’teki Milli Kütüphane’de onun Apollo (Güneş Tanrısı-kralın takma adı) giysileri ile bir resmi bulunmaktadır. O zamanlarda bale sarayların büyük balo salonlarında ya da bahçelerinde temsil edilirdi. Fakat 14. Louis, bale temsilleri için özel sahneler yaptırmış ve böylelikle durum değişmişti. Saray ahırının bir bölümünü tiyatro haline getirdi ve bugünkü tiyatro binalarına benzer şekilde, sahne ile seyircileri birbirinden ayıran “orquestra” bölümünde temsile eşlik eden müzisyenler bulunurdu. Seyirciler sahneyi tam karşıdan görecek şekilde otururlardı. Böylece dansçılarda dışa dönüklük önem kazandı. Dansçı, normal bir insanın ileri hareketi kadar az

⁴⁹ “*Charles Beauchamps* (1636- 1705): Pierre Beauchamps’un yeğeni ve 14. Louis’nin dans öğretmeni, Charles Beauchamps, Kraliyet Müzik ve Dans Akademisi’nin başkoreografi idi ve 14. Louis için dans pozisyon ve adımlarını saptamıştı. Özellikle ‘Prioutte’ler ve ‘tours-en-l’air’ hareketlerinde uzmandı.” (Fenmen, 1986: 23- 25).

kuvvet harcayarak geriye, yana ve her yöne hareket olanağı kazandı.” (Fenmen, 1986: 17).

Bu sayede, Fransa’daki saray balesi daha büyük bir gelişim göstermiş ve Fransa’daki popülaritesini yaklaşık 100 yıl kadar sürdürmüştür. Bunda, 4. Henry, 13. Louis ve 14. Louis’nin kişisel ilgileri sebebiyle, baleyi desteklemelerinin büyük katkısı olmuştur. Bunun yanı sıra, kendileri de kimi danslara, dansçı olarak katılarak kadar baleye düşkünlüydüler. “Saray balesi en son ve en parlak devresine 14. Louis zamanında girdi.” Saray balesinin gerilemesindeki en büyük etken, İtalyan operasının Fransa’ya gelişiştir. “Sanatın hükümdar olarak saygınlığını arttıracığına inanan Kral, bale yapımında gerçek yeteneğe sahip sanatçıları seçerek saray gösterilerinin parlak bir evreye girmesine yardımcı oldu.” (Guest, 1986: 13, 15).

Ancak, 14. Louis’nin dansı bırakmasıyla birlikte, saray balesi ölmeye yüz tutmuştur, ancak, balenin Fransa’da sürmesini sağlamak için bugün bildiğimiz ‘Paris Operası’nın temeli atıldı. Yıl 1669’dur. Elbette o günlerin şartlarında profesyonel dansçı sayısı çok azdı. Bu nedenle, unvanlarına zarar gelmemesi koşuluyla, usta birer dansçı olan bazı soylular, Kral 14. Louis’nin izniyle sahneye çıkıyorlardı. Bu dönemde yalnız erkek dansçılar vardı ve kadın rolleri de travesty/maske kullanan erkek dansçılar tarafından oynanıyordu. Kısa süre sonra kadın dansçılar, eski Romalı askerlerin giydiklerinden esinlenen yere kadar uzanan ağır kostümlerle sahnedeki yerlerini aldılar. Operada dansçılar çoğalıp, ustalaştıkça dans popülerleşmeye ve ‘Opera-Ballet’ adı verilen yeni bir opera türü ortaya çıkmaya

başladı. Burada, şarkı ve dans eşit ağırlıkta yer almakla birlikte, halkın büyük çoğunluğu dansın çekiliğine kapıldıkları için bu oyunlara gidiyorlardı. Opera-ballet'in daha da yaygınlaşması için, dans bölümleri uzatıldı ve balerinlerin etekleri kısaltıldı (Guest, 1986: 19).

Tarihsel gelişimini bu şekilde sürdürmüş olan bale sanatı bugün bilinen şekline, yani tütü (balerinlerin giydikleri etekleri yukarıda duran kabarak kostümler) giyilen, point (balerinlerin parmak ucunda durmasını sağlayan bale ayakkabısı) ile dans edilen bir sanat dalı olmuştur. Aşağıdaki bölümde tarihsel geçmişi bu şekilde evrimleştirmiş olan bale sanatının, Türkiye'ye eklemleme serüvenini, neden modernleşmenin bir parçası olarak kabul edilerek yapılmaya çalışmaları irdeleneceğiz.

3.4.2 Modernleşme Hareketinin Bir Bileşeni Olarak Devlet Ankara Opera ve Balesi (ADOB)

Avrupa'da Fransa'da gelişmeye başlayan klasik bale, zaman içinde tüm dünyada yayılarak günümüze kadar ulaşmıştır. 20. yüzyılın başında şekil değiştirerek 'modern dans' dünyaya gelmiştir. Bununla birlikte, klasik bale hem bir insan vücudunun hiçbir teknolojik yardım almadan yapabileceği en kuvvetli ve gelişmiş dans şekli olarak kabul edilmektedir hem de dünyada popülaritesini geçen yüzyıllara rağmen sürdürmektedir.

Bu bölümde Türkiye’de modernleşmenin bir bileşeni olarak eklemeye çalışılan ‘bale’ sanatının kuruluş serüvenini irdelemeye çalışacağız. Ancak hatırımızda durması gereken önemli bir bilgi, Türkiye’nin baleyle T.C. kurulmadan çok uzun yıllar önce az sayıda bir çevreyle de sınırlı kalsa baleyle tanışmış olmasıdır. Türkiye’de balenin resmi tarihçesi çok eskiye dayanmamakla birlikte, Osmanlı Dönemi’nde baleye dair adımlara rastlanmaktadır.⁵⁰

‘Eğlence düzenleme’ Osmanlı geleneğinde var olan bir süreçtir ve cumhuriyet kuruluncaya dek süregelmiştir. “Saray çıkışlı olan bu geleneğe göre padişah çocuklarının doğumu, evlenmesi ya da şehzadelerin sünneti gibi önemli olaylarda ‘meydan kurularak’ günlerce eğlenilirdi. Saraylılar, halk, yabancı devletlerin temsilcileri ve yurtdışından çağrılan konuklar şenliklere izleyici olarak katılır, kimi zaman da oyunlarda yer alırlardı.” Osmanlı’da balenin ilk işaretleri 1524 yılına rastlar. “İstanbul’daki İtalyanlar, Venedik elçisinin evinde bir bale gösterisi düzenlerler. Şarkılı ve konulu olan bu bale tarihsel kayıtlara ‘*dramma per musica*’ (müzikli dram) olarak geçer.” Ayrıca, şenliklerin birinde gerçek anlamıyla iki ‘*mim-bale*’ sergilenmiştir. Tüm bunlarla birlikte, yerleşik bir bale çalışması için II. Mahmut (1784- 1839) ve Abdülmecit (1823- 1861) devirlerine gitmek lazım. Bu zaman diliminde, ‘*Osmanlı Devleti Muzikaları Umum Mürebbisi*’ olarak görevlendirilen Guiseppe Donizetti’nin (Donizetti Paşa) çabaları büyük önem taşır. Donizetti, İstanbul’a Eylül 1828’de çağrıldı. Osmanlı sarayına Batı müziğinin ilkelerini taşımış ve pek çok opera, operet, bale örneği getirerek “bu türlerin

⁵⁰ Bunlardan Bölüm 3.3.1’de detaylı olarak bahsetmiştik ama burada çok kısa bir hatırlatma yapmak isteriz.

Türkiye’de benimsenmesinin öncülüğünü yapmıştır.” Abdülmecit’in sarayında *Ehl-i Fem-ü Ma’rifet Kız Fanfarı ve Bale Heyeti* adı altında bir bale topluluğu kuruldu (Deleon, 1988: 17, 19).

T.C.’nin kuruluşuyla birlikte, bütün sistem yeniden ve kökten kurulurken, Türkiye’de ‘bale’ nin kurulması Atatürk dönemine rastlamamış ancak 1948’te temeli atılabilmiştir. ‘Bale’ sanatı müzik, dans ve tiyatronun iç içe geçtiği daha karmaşık bir sanat dalı olduğu için kurulmasının biraz daha geç bir tarihe kaldığını tahmin ediyoruz. Buna kesin delil sayılabilecek bir veri bulunamamıştır. Çünkü balenin temel taşı ‘klasik Batı musikisi’dir. T.C.’nin kurulduğu dönemde Batı musikisi konusunda ülkenin durumunu Bölüm 3.3.2’de anlatmıştık. Daha doğru dürüst bir Batı musikisi icra topluluğu bile yokken, balenin kurulmaya çalışılması, çabaları boşa çıkartabilirdi. Sebebi, balenin temeli olan klasik müzik alanında insanların henüz yeteri kadar eğitilmemesiydi.

Atatürk’ün sanat konusundaki birincil amacı, yurdumuzdaki kültür alanındaki zevk değişmesi ve bu konuda ilerlemenin sağlanması yönünde olmuştur. Cumhuriyetten önce de musıkıy ve diğer sanat dallarında bazı istekler öne sürülmüş fakat bunlar hayata geçirilememiştir. Cumhuriyet’le birlikte güzel sanatlardaki ilk adım 1924 yılında Ankara’da Musıkıy Muallim Mektebi’nin açılması olmuştur. “TBMM 25 Haziran 1934’te 2541 sayılı kanunu kabul etmiştir.

Kanunun ikinci maddesine göre de bu akademi Musiki Muallim Mektebi, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası (CFO) ve Temsil Bölümü'nden kurulmuş olacaktı. Onuncu maddede de Temsil bölümünde tiyatro, opera, balet ve koro kollarının olacağı belirtilmiştir.

1934 yılının kasım ayında Maarif Bakanlığı Ankara'da Musikiy konularıyla ilgili işleri konuşmak üzere bir uzmanlar toplantısı düzenlemiştir. Gündemde, eğitim ve san'at yönünden iki bölüme ayrılan yirmi bölüm vardır. Konservatuvar ve opera ihtiyacı da bu maddeler arasındadır.” (Oransay, 1966: 6, 8).

Tüm bu girişimlerle birlikte tarihi bir gerçeği tam da bu noktada aktarmakta fayda görüyoruz. ‘Bale’ sanat dalı Osmanlı'da da görülen birtakım girişimlere rağmen, Türkiye'ye yabancı olan bir sanat dalıydı ama bu sanat dalında Türklere yabancı olmayan tek şey vardır: ‘Türk’ün kendisi.

Türkiye'de balenin kuruluşu deyim yerindeyse bir binbir gece masalına benziyordu. Bununla birlikte, büyük özveri ile kurulan Türk balesi, Türkler için Osmanlı İmparatorluğu'ndan beri çeşitli vesilelerle yapılmak istenilen fakat ciddi anlamda bir karşılık bulmayan girişimlerin verimli bir meyvesidir. Türkler için yabancı olan bu ‘sanat’ dalının içinde, dışarı ülkelerden Türk balesini kurmak için getirtilen uzmanlar, her ne kadar o devirlerde Türkiye'yi ülke olarak çok yeterli bir şekilde tanımasalar da onlara bu ülkede ‘yabancı olmayan’ tek imge ‘Türk’

imgesidir. Kastettiğimiz şey, Türklerin, yabancılar için bale sanat dalında yabancı bir millet olmadığıdır.

Aşağıda bu konuyla ilgili aktarılabacak bilgiler (And, 1958: 1, 7)'den alıntılanmıştır:

Çünkü “yüzyıllar boyunca Batı sahnelerinde Türkleri konu edinmiş yığınla opera, tiyatro oyunu, bale oynanmış, milyonlarca seyirci de, Türkiye’yi, Türkleri bu sahnelerde kendilerine gösterilmek istendiği biçimde tanımışlardır.”

“Türkleri bale eserlerine konu yapmaya zorlayan iki önemli etken bulunabilir: 1) Estetik etken; 2) Tarihi-siyasi etken. Bunların dışında başka etkenler varsa da önemli olan bu ikisidir.”

Estetik etkeni şöyle açıklayabiliriz: gezginlerin Doğu milletlerinin törenleri, giyimleri, yaşayışları üzerine yazdıkları ve anlattıkları Batı’da büyük ilgi uyandırıyor. Örneğin, *La Péri* isimli ünlü romantik balenin yazarı Théophile Gautier, “bir yazısında Fransız olmakla beraber, gerçekte kendisinin İstanbul’dan değil de Mısır’dan gelmiş bir Türk olduğuna inandığını söylüyor, arkasını şöyle getiriyordu: ‘..Karnaval sırasında sahici bir kaftanla, fes giyince, işte asıl o zaman gerçek kılığımı buldum, diyorum..’” Gezinlerin dışında şairler ve yazarlar

Türkler'den bahsediyor. Resim ustası Etienne Della Bella yığınla Türk resmi yapıyordu.

Tarihi-siyasi etken şöyle açıklanabilir: Yüzyıllar boyu büyük bir İmparatorluk kurmuş olan Türklerin dünya yüzünde taşıdıkları önem. Bu önem kendi içinde ikiye ayrılır. Birincisi, ele alınan balede Türkler ile o memleketin kurduğu dostça ya da düşmanca ilişkiler göz önüne alınır. İkincisi, bir balede o ülkeye bir Türk elçisinin gelişi, bir padişahın tahta çıkışı, bir savaşın kazanılması ya da kaybedilmesi gibi olaylar ele alınır. Siyasi olayların baleye aksettirilmesine aşağıda örnek olay aktarılacaktır:

“1758 yılında Mustafa III'ün tahta çıkması üzerine Viyana'ya gelen Türk Elçisi Resmî Ahmet Efendi, 17 nisan günü İmparatorun, iki gün sonra da İmparatoriçe'nin karşısına çıkarılır, 26 Nisan gecesi de şerefine bir gala temsil verilir. Bu gece için o sıralarda Viyana'da çalışmakta bulunan ünlü koreograf Franz Hilverding, *Le Turc Généreux* (Gönlü Yüce Türk) adlı bir Türk balesi hazırlar. Konusunu *Les Indes Galantes*'in aynı taşıyan bir bölümünden almış, fakat üzerinde büyük değişiklikler yapmıştır. Bale, bir Türk Paşasının yüce gönüllülük ve insanca duygularla, cariyesi Emilie'ye çok bağlı olduğu halde, kızın asıl sevdiği Paşa'nın yeni kölesi Valére'e gitmesi için her ikisini de serbest bırakışını anlatır. Görülüyor ki bu balede siyasi etken dostça bir yolda işlenmiş.” Yüzyıllar boyunca Türkler operada, balede, tiyatrodaki olumlu-olumsuz gösterilerek işlenirken, böylesine ikili bir

gösteriliş şeklinin altında Hıristiyan-Müslüman karşıtlığı yatmaktadır. Olumsuz olarak yansıtılan eserlere kaynaklık edenler genellikle din kökenli gezginlerdi.

‘Bale’nin yabancı kalmadığı Türkler, neden ‘bale’ye yabancı kalsın ki? diye bir soru soracak olursak, bunun cevabını Türk balesinin kuruluş tarihçesinde bulabiliriz. Aşağıda ele alacağımız bilgilerin kaynağı (Deleon, 1992: 7, 45)’ten alıntılanmıştır.⁵¹

Atatürk’ün önerdiği Batılı sanat anlayışının Türkiye’de filizlenmeye başlamasıyla 1936 yılında müzik, tiyatro, opera bölümlerinden oluşan Ankara Devlet Konservatuvarı’nın temeli atılmış oldu. En baştan itibaren Konservatuvar’ın bale bölümünü de içermesi öngörüldüyse de çeşitli yüzünden, “1948 yılının Ocak ayında İstanbul’da Yeşilköy Bale Okulu adı altında kurulan eğitsel bale birimi” ancak 1950 yılında Ankara’ya taşındı. Bu tarihten sonra Devlet Konservatuvarı’na katıldı, DT’nun bale bölümüne 1956, 1957, 1958 yılında bitiren bir avuç dansçı temel oldu. Bu sebepten dolayı, DT’nun Bale Bölümü’ne temel olan Yeşilköy Bale Okulu, Türk bale tarihinin başlangıç noktasıdır. Türk balesinin kurulması için ilk adım Dame Ninette de Valois’nın davet edilmesiyle başlamıştır.

⁵¹ Aşağıda adı geçen eserden sürekli alıntılar bulunmaktadır. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, Türk Bale tarihini ayrıntılı anlatan kaynakça sayısı sınırlıdır. Bu konularla ilgilenmiş Türkiye’de başlıca iki düşünür bulunmaktaydı. Sayın Metin And, ve Sayın Jak Deleon. Hatta And, daha ziyade tiyatro ile ilgilenmiş, bale üzerinde daha da sınırlı sayıda eser yaratmıştır. Bale ile ilgili olarak daha fazla eser veren düşünür Deleon’dur. İkincisi, Deleon’un yazdığı birkaç kaynak, bir zaman sonra yeniden basılmıştır. Dolayısıyla, kullanılan kaynak noktasına, virgülüne aynı bilgileri içermektedir. Bu sebeple, yeni tarihli olan kaynak kullanılmıştır. Türkiye’de bale tarihini anlattığımız bu bölümde, bu kadar sınırlı kaynak kullanmamızın ve aynı yazarlardan sürekli alıntı yapmamızın sebepleri bunlardır.

“1947 Mayıs’ında Ninette de Valois⁵² İstanbul’da hükümet temsilcisi Halil Vedat Bey, İngiliz Kültür Heyeti temsilcisi Mr. Philips ve Mr. Philips’in danışmanı Mübeccel Argun Hanım tarafından karşılandı. Üç haftalık araştırma süreci boyunca Ninette de Valois, İstanbul ve Ankara’daki kimi ilkokulları gezdi, çocukların bedensel yapılarını ve hareket yeteneklerini inceleme olanağı buldu. Üç hafta sonunda konuyla ilintili ayrıntılı bir rapor yazan Ninette deValois, bir ‘bale okulu’ olgusunun gerçekleşmesinin düş olmadığını, ama yoğun çaba gerektirdiğini vurguladı. Okulun kuruluşunu üstlenen sanatçı, İngiltere’den eğitmen çağrılmasına da ön ayak oldu. 1931 yılında Sadler’s Wells Balesi’nin altı kurucusundan biri olan (ve aynı kurumda sekiz yıl boyunca eğitmenlik görevinde bulunan) Joy Newton, Türkiye’de kurulacak olan bale okulunun yöneticiliğini üstlenirken, Londra Krallık Dans Akademisi mezunlarından Audrey Knight, temel eğitim aşamalarını yüklenmeyi kabul ediyordu.”

Joy Newton, *Dancing Times* (Londra, Şubat, 1948, s. 407- 410) isimli dergiye verdiği demeçte özetle şunları ifade etmiştir: İlk olarak tüm ilkokullar gezilmiş,

⁵² “Ninette de Valois 1898 İrlanda doğumlu. Gerçek adı Edris Stannus. Edouard Espinosa ve Enrico Cecchetti’ye çalıştı. Londra’da müzikal, mim gösterileri ve ‘revue’lerde dans etti (1914- 1919). 1923’te Diaghilev’in ‘Ballet Russes’ topluluğuna katıldı. Londra Sahne Sanatları Akademisi’nin Bale Bölümü’nü kurdu (1926). Vic- Wells Balesi’ni kurdu (1931), topluluk sonradan Sadler’s Wells Ballet, ardından Royal Ballet adını aldı (1956). Türkiye’de klasik balenin devlet eliyle kurulmasını ve kurumsallaşmasını sağladı (1947).” (Deleon, 1992: 8).

öğretmenlere ve velilere neler yapılmak istendiği ayrıntılı olarak anlatılmış. Bu yapılırken, yapılan konuşmalarda Newton özellikle şu dört ana başlığa vurgu yapmıştır: “Bale sanatının dünyadaki yeri ve önemi, balenin kısa tarihçesi, günümüzde balenin İngiltere’deki konumu ve Türkiye’de bir devlet balesinin kurulması için gerçekleştirilmesi tasarlanan adımlar.” Bu konferansların neticesi genelde çok olumlu sonuçlanmış ve sayısız gönüllü arasından, 17’si kız, 11’i erkek olmak üzere 28 çocuk seçilmiş. Tabii, böylesine yolun başındaki bir olayda eksiklerden biri de giysi ve ayakkabı idi. Bunun için çözüm yolu bulunmuş. Newton’ın İngiltere’den getirdiği çizimlere dayanarak kız teknik okulu giysiler dikmiş, bir kunduracı da erkekler için kara deriden, kızlar için de pembe bez patikleri hazırlamıştır. Dört bale dersi, iki müzik dersi ve iki çizim dersinin yanı sıra ilkokul eğitimleri de devam eden Türkiye’nin ilk bale okulunun ilk öğrencileri için ve aynı zamanda Türkiye için bale resmi olarak 6 Ocak 1948 tarihinde başlamıştır.

Tabii, durum aslında Joy Newton’un anlattığı kadar olumlu bir tablo değildi. Zira daha kuruluş aşamasında olan bale ilk adımlarında binbir tane güçlükle baş etmek zorundaydı. Bunların en zoru, resmi işlemlerdi. Burada önemli bir noktayı atlamamak gerekir: “Bale Akademisi (hükümet eliyle) kurulmuştu, ama Milli Eğitim Bakanlığı’ndan ‘onay’ almamıştı.” Joy Newton bu konuyu şöyle açıklar: “Üç yıl boyunca Bale Akademisi Yeşilköy’deki bir ilkokul binasında barındı, resmen tanınmamaktan öte, hükümetten de parasal yardım da almadı. İngiliz öğretmenlerin ücretleri dışında harcamaların büyük kısmı Güzel Sanatlar Akademisi’nin desteğiyle

karşılandı. 1950'nin Mart ayında yürürlüğe giren bir yasa sonucu Yeşilköy Bale Okulu, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Bale Bölümü oluverdi.”

Bu yeni ‘statü’süyle okul Ankara’ya taşındı. Ancak, İstanbul’dayken 32 olan öğrenci sayısı, okulun Ankara’ya taşınmasıyla 20’ye düştü. 1950 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü’nün ilk gösterisi, koreografisini Joy Newton’un oluşturduğu bir ‘pastoral suit’ ile geleneksel Türk halk danslarından oluşan, Ulvi Cemal Erkin’in bestelediği *Keloğlan*, dönemin Cumhurbaşkanı Cela Bayar’ın huzurunda sergilendi.

“Joy Newton ve Audrey Knight 1951’de İngiltere’ye döndüler. Yerlerine yine Sadler’s Wells Balesi’nden Beatrice Appleyard, Lorna Mossford ve Robert Lunnon geldiler. Bu arada bir ayrıç açalım: 1954-1974 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü’nün yöneticiliğini Travis Kemp-Molly Lake ikilisi üstlendi.”

Gelen bu uzmanlar, dallarında önemli isimlerdir. Travis Kemp, Sadler’s Wells Balesi’nde dansçılık ve koreograflık yapmış, Molly Lake, dünya bale tarihinin yetiştirdiği en büyük balerinden biri olan Anna Pavlova’nın topluluğunda dans etmiş bir sanatçıdır. Beatrice Appleyard Fenmen (Mithat Fenmen ile evlenerek Türkiye’ye yerleşmiştir), önemli bir bale eğitmenidir. 1951-1954 ve 1963-1978 dönemlerinde konservatuvarda görev almıştır. “Ninette de Valois Mayıs 1950’de gerçekleştirdiği

bir basın toplantısında Şu sözleri söyler: ‘Kklerimiz kabiliyetleri Őayanı hayrettir. Garp musikisinin hiçbir ananesi bulunmayan memleketinizde bu musikiye karşı gösterdikleri alaka hakikaten mühimdir. Kklerinizde musikiye karşı ciddi iyi bir kulak var. Oğlan ocuklarınızın kız arkadaşlarınızdan daha erken, iyi baŐarılar kaydedeceğini sanıyorum. Mamafih bu netice, dansözün bir dansrden daha g yetiŐmesiyle izah edilebilir.’”

“Bu basın toplantısının ardından *Cumhuriyet* Şu ayrıntılı yorum yazısı çıkar: ‘Evvelki gün Őehrimize gelmiş olan İngiliz bale mütehassısı Ninete de Valois dn saat 18’de İngiliz Kültür Heyeti binasında bir basın toplantısı yapmış ve Şunları söylemiştir: ‘Bu sabah Yeşilköy’deki Bale Mektebi’ne gittim. Bütün sınıfları gezdim ve talebelerdeki tekamülü gördüm. Nazarı dikkatimi çeken nokta, talebelerin Batı müziğine karşı olan yakın lkalarıdır. Küçük bale talebelerinin iŐtirak edeceği bir bale gösterisi hazırlanmaktadır. Bu gösterinin mevzuunu *Keloğlan* adındaki bir Türk masalı teşkil etmektedir. Bu masalın müzik kısmı Ulvi Cemal Erkin’indir. Eserin dekorlarını da Gevher Bozkurt zerine almıştır. *Keloğlan* balesi filme de alınacaktır. Yakında Őehrinizdeki Bale Mektebi Ankara’ya nakledilecek ve konservatuvara bađıŐlanacaktır. İstidatlı talebeleriniz ailelerinden çocuklarını Ankara’ya götürmek izin almış bulunuyoruz. Yeşilköy Bale Mektebi’nde çocuklar çok

zekidirler. Kendilerine bale tarihi gibi mesleki bilgiler verilmektedir. Sonra onlara iyi ve kötü pozisyonlar resimle gösterilmektedir. Bu talebeler 16-17 yaşlarında mezun olduktan sonra bir bale trupu teşkil edebilirler. Bu netice tahakkuk ederse İngiltere'nin elde ettiği neticenin aynısı olur. Şunu memnuniyetle kaydetmeliyim ki bu genç çocukların bale mektebine verilmesi hususunda ebeveynler hiç taassuba kapılmamaktadır. Balenin bir kültür olduğunu Türkiye göz önünde tutmalı ve balenin gelişmesi, yayılması için çalışmalıdır. Kolej ve diğer mekteplerde bale de pekâlâ resim ve müzik gibi bir ders haline getirilebilir. Fransız ve İtalyan balelerinin mazisi 200 sene evveline kadar gitmektedir. İngiliz balesi ise 25 senelik bir maziye sahiptir. Zannedersen en yeni bale Türkiye'dedir. Şuna inanıyorum ki, beynelmilel bir lisana sahip olan bale, dünya devletleri arasında iyi bir elçidir...’ ”

Ninette de Valois, Türkiye'ye gelişini Mine Çalışal'ın Ankara Radyosu 'sanat Olayları' programı için yaptığı söyleşide şöyle açıklamıştır: “Türkiye'ye gelip baleyi kurmaya ben karar vermedim. Teklif sizin hükümetinizden geldi. Tahmin ediyorum bu da İngiltere'den gelen bir misafirle sizin kabine üyelerinizden birinin arasında geçen tesadüfî bir konuşmadan çıkmış. İngiliz'e bu konuda neler yapılabileceği sorulduğunda beni tavsiye etmiş. Ben, davet mektubu geldiğinde çok ilgilendim ve sevindim. Bana çok enteresan geldi. Harp sonunda böyle bir işe başlamak doğrusu

benim için büyük bir cesaret işiydi. Böylece hükümetinizin davetiyle göreve başlamış oldum.”

Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü 1950-1959 yılları arasında gösteriler düzenlemiştir ki bunlardan 12-13 Mayıs 1958 tarihindeki ‘Gala Temsili’nde İngiltere Krallık Balesi baş balerini Margot Fonteyn ve baş erkek dansçısı Michael Soames öğrencilerle birlikte sahne aldılar. Yeşilköy Akademisi başkent Ankara’ya taşındıktan altı yıl sonra Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Bölümü olarak ilk mezunlarını vermiştir. 1956’da yedi, 1957’de üç, 1958’de onbeş dansçı Konservatuvar’dan başarıyla mezun olmuştur. Türkiye’de balenin ilk kuşağı olarak anılan bu sanatçılar şunlardır: Ayla Dayıgil, Meral Öge, Yüksel Çapanoğlu, Seval Aygün, Hüsnü Sunal, Tenasüp Onat, Ferit Akın, Cantürk Sakarya, Ülker Sözlü, Güzide Noyan, Erdal Tekin, Engin Akoğlu’dur. Bu dansçılar yaklaşık kırk kişidir ve bu topluluk Devlet Tiyatrosu Bale Bölümü’nü oluşturdu. “Ankara Devlet Opera ve Balesi’nin günümüzde perde açtığı Opera binasının (eski adıyla Operaevi) yapımı 1948’de tamamlanmıştı. Devlet Tiyatrosu adı altında etkinlik göstermeye başlayan kurumda tiyatro ve operalar düzenli olarak sahneleniyordu. Devlet Tiyatrosu Bale Bölümü’yle 1969’da kurumlaşan Ankara Devlet Balesi’nin aynı kurum olduğunu (kavram karmaşasını önlemek açısından) eklemek gerek.”

Ayrıca, şu önemli noktayı da vurgulamakta yarar vardır. Türk balesi başlangıcından 1960’lara değin yoğun bir İngiliz ekolü etkisi altındadır. Zira unutulmaması gereken gerçek Türkiye’de balenin kurulmasında etken rol oynayan

uzmanlar İngiliz'lerdir. Bu sebeple, Türk balesinin başlangıç aşamasından itibaren sanatsal etki anlamında yoğun bir İngiliz ekolü havasıyla donanmıştır. Özellikle, 1960-1964 yılları arasında bu etki büyük oranda hissedilir. Bunun yanı sıra, İngiliz eğitimcilerin de öğrencilerin çalışmalarına sık sık katıldıklarını hatırlatmalıyız. Dame Ninette de Valois'nın *Step by Step* adlı kitabında Türk balesi için şu ifadeyi kullanmıştır: "Türk Devlet Balesi İngiltere tarafından kurulan ilk ulusal baledir." O günleri birebir yaşamış olan, Türk balesinin yetiştirdiği önemli dansçılardan biri deneyimlerini şöyle anlatmaktadır:

"Hayattaki şanslı insanlardan biri olarak addediyorum kendimi. Onun için bu mesleği herkese yaymak gerekir. Ben Dame Ninette de Valois'nın ilk öğrencilerinden biriyim ve bu konuda çok şanslıyım. İlk Konservatuvara giren çocuklardık. Konservatuvarın şimdi müze falan olması gerekir. O bina sanat yapmamız açısından mükemmel bir bina. İçerisi, sahne düzeni, döner odalar, bale yaptığımız yerler, yatakhanelerimiz bile. Tabii bir de o zamanlar sayı olarak daha az olduğumuz için biz el bebek gül bebektik. O sırada 9 sene olan bale eğitiminden bizi 8 senede mezun ettiler ki bir an önce Opera'da temsillere başlayabilelim diye. Biz 'Coppelia' ile başladık. Valois'nın çok büyük bir katkısı oldu. Çok büyük hocalar getirtti. O zamanlar çok ünlü olan Margot Fonteyn ve Michael Soames geldi, onlarla dans ettik. Bundan mükemmel bir şey olabilir mi? Madame'ın

çok büyük eserlerini oynadık. Bu eserler, yurtdışında da oynayabileceğimiz eserlerdi ve Madame da çok beğendi. 'Satranç' isimli bir bale vardı. Bunu en iyi siz oynadınız dedi. Fonteyn vb. dansçılarda bizi çok beğenmişlerdi. Çünkü bir kere Madame'ın etkisi çok büyüktü ve bize daima arka çıktı. Kimsenin gözü üstümüzde kalmazdı. Bizden birçok başdansçıları aldı, İngiltere'ye götürdü ve 'onlar benim çocuklarım' diyerek herkese tanıttı ve danssettirdi orada. Sonra ne olduyorsa oldu Madame buradan ayrılmak zorunda kaldı. Türk balesi bundan tabii çok etkilendi. Ondan sonra Rusya'dan hocalar gelmeye başladı. O hocalar çok iyiydi. Tabii dans stili anlamında, İngiliz ekolü ve Rus ekolü birbirinden farklı olmasına rağmen, bizler çok yetenekli insanlarız, o tarza da alıştık biz. Mesela daha fazla zıplamak, daha fazla bacak kaldırmak gibi. Bir sürü faktörler var. Mesela bizde 'pure classic' bir bale zor çıkar. Çünkü bir kordo bale vardır orada ve onun böyle kalemle çizilmiş gibi aynı olmalıdır. Hem boy, hem dans açısından, hiçbir şekilde ters gözükmesin. Daha çok dömi karakter, modern her zaman Türk dansçıları için daha uygun.”⁵³

Burada bağlamak istediğimiz iki husus var. Birincisi, daha önce bahsettiğimiz gibi İngiliz ekolü ve Rus ekolü arasındaki farklılık en azından sanatsal anlamda

⁵³ (69, Kadın, Bale sanatçısı)

sanatçıları çok fazla etkilememiştir. Ancak, aynı şeyi yönetsel anlamda söylemek mümkün müdür? İkincisi, hangi sebeple gittiğini resmi olarak bilmediğimiz fakat bir şekilde aniden Türkiye’den ayrılmak zorunda kalan Madame Valois, kanaatimizce hegemonik güç ilişkilerinin kurbanı olmuştur. Valois, sadece sanatsal anlamda eğitim vermeyip aynı zamanda yönetsel anlamda işlerin de başındaydı ve yetiştirdiği sanatçılara yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı üzere sanki çocuklarıymış gibi sahip çıkıyordu. Buna rağmen, hegemonyanın içinde barındırdığı ‘zor’ kavramı bu nokta da işlerlik kazanmış ve bize göre bu işi artık öğrendiğimiz zannedilerek, bize bale konusunda ön ayak olmuş, bugünlere gelmemize sebep olan insanlar geri gönderilmiş. Burada, ‘zor’ devreye girmiştir diyoruz. Çünkü yönetim anlamında ‘tahakküm’ü elinde bulundurmak isteyen insanlar sanki yönetim anlamında birçok şeyi hemen becerebileceklermiş gibi bazı kırgınlıklara yol açarak Valois’nın gidişine sebep olmuş olabilirler.

“Doğru, evet, Valois Türk balesinin kurucusudur. Ancak, biliyor musunuz, bu insanlar ‘Tamam, biz bu işi öğrendik artık. Size ihtiyacımız kalmadı’ diyerek Türkiye’den kovulmuşlardır.”⁵⁴

Bu sözler, düşüncemizi doğrular niteliktedir. Her yerde Türk dansçılarına sahip çıkan, kendi elimizle gitsek belki bu kadar kabul görmeyeceğimiz yerlere, bizzat kendisi bizi götüren, canla başla çalışan bir büyük sanatçı neden apar topar

⁵⁴ (42, Erkek, Bale sanatçısı)

hiçbir şey söylemeden gitmek zorunda kalsın? Kurumun içindeki kendi hegemonyalarını güçlendirmek isteyenlerin, yönetimi ele geçirme çabaları belki şu anda çok daha iyi bir yere gelme ihtimali yüksek olan bir yapıyı içten çökertmeye daha Madame'ın gidişiyile birlikte başlatmıştır.

“19 Şubat 1965 tarihi Türk balesinde ilk dönüm noktasını belirler: Genç Türk balesi ilk kez özbenliğinden kaynaklanan bir öyküyle perde açtı. Ferit Tüzün'ün Anadolu Suiti üstüne Ninette de Valois'nın koreografisiyle gerçekleştirilen ve 'Bir Türk Fantezisi' alt başlığını taşıyan *Çeşmebaşı*.” Böylece Türk balesi kendi ayakları üzerinde durmaya ilk adımını atmıştır.

“1969 yılı gösteri dönemi sonlarında Devlet Tiyatrosu Opera Bölümü'yle Bale Bölümü tiyatrodan ayrılarak Devlet Opera ve Balesi adını aldı.” Devlet Opera ve Balesi (DOB) için yönetsel anlamda çok önemli sayılabilecek bir gelişme 1969 yılında yaşanmıştır. DOB ilk kurulduğu dönemlerde DT'na bağlıydı. Adı Devlet Tiyatroları ve Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü idi. Böylelikle DOB kendine ait bir Genel Müdürlüğe kavuştu. Konumuzu oluşturan ADOB, geçen seneye kadar aynı zamanda 'Genel Müdürlük' statsüsündeydi. Ancak, bu ünvanı kaldırılarak, ADOB bir 'Müdürlük' statüsüne düşürülmüştür. ADOB'da dâhil olmak üzere DOB Genel Müdürlüğü bünyesinde toplam 6 ilde opera-bale sanatları icra edilmeye çalışılmaktadır.

1973-1974 dönemi Türk balesinde bir dönüşüm noktasıdır. Çünkü kuruluşundan o tarihe değin İngiliz etkisi altındaki Türk balesi, ilk defa yönetsel anlamda İngiliz etkisi azalarak iki Türk sanatçısına yönetici olma yani ‘ballet-master’ ve ‘ballet-mistress’ olma şansı verilmiştir. Hüsnü Sunal ve Evinç Sunal. Ayrıca, Tenasüp Onat 1967-1974 dönemlerinde ‘başöğretmen’ ve ‘başrepetitör’ olarak görev almıştır.

Türk balesini, devlet eliyle İngiliz uzmanlar kurmuştur. Bu bir gerçektir. Ancak, Türkiye’nin baleyle tanışmasını ilk sağlayan kişi İstanbul’da bir Rus göçmeni olan *Lydia Krassa Arzumanova*’dır. İstanbul’da açtığı bir ‘özel’ bale kursuyla eğitim veriyordu. Hatta “Ninette deValois, Yeşilköy Akademisi’ni 1948’de kurmadan 19 yıl önce (1929) Arzumanova Atatürk tarafından Ankara’ya çağrılarak Türkiye’de bale dersleri konusunda görüşleri alınıyordu. 1897 doğumlu Krassa Arzumanova, St. Petersburg Bale Okulu’nda eğitim görüp 1912-1919 yılları arasında değişik yapımlarda dans etti. 1921 yılında Türkiye’ye geldi ve klasik bale eğitiminin tohumlarının atılması için girişimlerde bulundu.”

“Arzumanova ve öğrencilerinin Türkiye’deki ilk gösterileri Casa d’Italia salonunda 8 Kasım 1931’de gerçekleşti. Nisan 1933’de Union Française’de gerçekleştirilen ‘Temsili ve Musiki Müsamere’nin ardından Yardımsever Derneği, Kızılay ve Fukaraperver Cemiyeti yararına yapılan çalışmalar yapıldı. ‘Türkiye Kızılay Cemiyeti, Eminönü: İstanbul Kermesi, Taksim

Bahçesi, 8-9 Ağustos 1936'da başlık sayfasını taşıyan tanıtım kitapçığında şu sözlere rastlanır: 'Rus Devlet Tiyatrosu sabık değerli sanatkârlarından Krassa Arzumanova ve yetiştirmiş olduğu küçük balerinleri görüp takdir etme imkânını bulacaksınız. Memleketimizde bulunduğu müddetçe her taraftan takdirler toplamış olup kendisi hoca değil, dans şairidir. Klasik dans bütün vücut hareketlerine ahenk verir... Gösterinin ardından *Akşam*, *Ulus*, *Tasvir-i Efkâr*, *Vatan* gazetelerinde olumlu 'eleştiriler' yayımlanır. 1941'de Tepebaşı Belediye Konservatuvarı'nda klasik bale dersleri vermeye başlayan Arzumanova, aynı yılın sonunda (Nedim Akçer'in desteğiyle) Eminönü Halkevi'nde ilk 'bedii raks' okulunu kurar. 7 Ocak 1942 tarihli *Tasvir- i Efkâr* gazetesi olaya şöyle değinir: 'Bütün Avrupa'da olduğu kadar şehrimizde de birçok güzide unsurlar yetiştiren ve hemen pek iyi tanıdığı klasik ritmik danslar öğretmeni ve bu işte tam ihtisas sahibi olan Bayan Arzumanova'nın Eminönü Halkevi'nde bedii danslar kursu öğretmenliğini kabul ederek derslere başlamış olduğunu memnuniyetle haber aldık.'

Eminönü Halkevi'nin ilk 'bedii raks' gösterisi 59 kız ve bir erkek öğrenciyle ramp ışıklarına çıkarıldı (1942), aynı yılın 5 Nisan tarihli *Vatan* gazetesinde övgü yağmuruna tutulur. 6-7 Mayıs 1944 tarihlerinde düzenlenen 'Eminönü Halkevi Büyük Bedii Raks Müsameresi' için basılan tanıtım kitapçığında şöyle

bir değiniye rastlanır: ‘Eminönü Halkevi Bedii Raks Grubu’nun ilk esaslı denemesi, Halkevleri’nin 12. Yıldönümü münasebetiyle Ankara Halkevi’nde sahneye koymaya muvaffak olduğu, Ahmet Adnun Saygun’un koreografisi Arzumanova tarafından hazırlanan *Bir Orman Masalı* ile başlamış bulunmaktadır... Parlak bir istikbal vaat eden gençlerimiz bu eseri büyük bir kabiliyet ve hassasiyetle canlandırmış, başta büyük şefimiz İsmet İnönü olmak üzere bütün büyüklerimizin iltifatlarını kazanmışlardır... Muvaffak olan bu denemeden sonra, bestecilerimizin hazırlayacakları ve folklorumuza dayanan motif ve figürlerle süslü olması temenni edilen yeni eserlere intizaren şimdilik Bedii Raks Grubu büyük sanatkâr Chopin’in bale için yazdığı üç parçadan mürekkep ve *Chopinia* adı verilen eseriyle *Antikacı Dükkânı* verilen bale pandomimi sahneye koymaya çalışmaktadır...”

Ayrıca, Arzumanova (sonradan İslâm dinini yeğleyerek Leyla Arzumanova adını almıştır)’nın ilk öğrencilerinin arasında daha sonraları Valois’nın eğitimine teslim ettiği Tenasüp Onat, Hüsnü Sunal, Kaya İlhan, Engin Akoğlu, Güzide Noyan gibi Türk balesinin ilk ‘yıldızları’da bulunmaktaydı. Böylece, Arzumanova ‘resmi’ Türk balesine çok önemli bir katkı sağlamıştır.

3.5 T.C.'nin Kültür Devriminde Uyumsuzluklar, Getirilmeye alışlan Czmler ve Sanat-İletişim-Modernleşme Bağı

Bu bölümde T.C. kurulduğu zaman ülkeyi modernleştirmek için atılan adımların bir ayağı olan ‘Batı tipi sanat’ dallarının kurumsallaşmasından sonra, ülkemizde zaman zaman gündeme gelen ‘neden biz bu sanatları bulunduruyoruz?’ tartışmalarının nedenlerini ve bunlara ne gibi czm nerileri getirilmesi gerektiğini, halkın büyük çoğunluğunun neden bu sanatları tercih etmediğini, daha doğrusu gerçekten böyle olup olmadığını, eğer durum böyleyse neden böyle olduğunu irdeleyeceğiz. Bu bölümde kullanacağımız kaynaklara ek olarak hem izleyici hem de sanatçılarla yaptığımız mülakatları ve buradan çıkarttığımız sonuçları karşılaştırmalı olarak yorumlayacağız. Yaptığımız mülakatlarda izleyici kesimine toplam 17 soru, sanatçılara ise toplam 15 soru sorulmuştur. Toplam olarak 73 izleyici ve 12⁵⁵ sanatçı ile derinlemesine mülakat yapılmıştır.

Bu bölümün ayrıntılarına aşağıda değineceğiz. Ancak açıklamak istediğimiz noktaları daha açık aydınlatmak için bazı n açıklamalar yapacağız. nceki

⁵⁵ Bu sanatçılarla ilgili olarak bir açıklama yapmak isteriz. Konumuz bilindiği üzere ADOB ile ilgili olmakla birlikte, ‘bale’ bölümü özellikle incelenmiştir. Bu nedenle sayı az gözükebilir. Ancak özellikle vurgulayacağımız nokta sayının az olmadığını gösterecektir. Tam sayıyı bilmemekle birlikte bale bölümünde kadroda çalışan 100 kişi var diyelim. Bunların en az 50’si aktif dans yaşantısını bırakmış, Opera’ya bile çok sık uğramayan kişilerdir. Geri kalan diyelim ki 50 kişinin içinden hamilelik, doğum izni, sakatlık vb. sebeplerle gelemeyenler vardır. Yani aktif dans yaşantısına devam eden 40-45 kişi kadardır diyebiliriz. Bunların çok büyük çoğunluğu da Konservatuvar’dan yeni mezun olup gelen, daha kurumu ve yapısını bile doğru ve tam olarak bilemeyen gençlerdir. Bu nedenlerle, biz sanatçılarla mülakatı bale, opera, klasik müzik sanatlarına büyük hizmeti dokunmuş, ilk ve ikinci kuşak balerinler ile dans anlamında-kanaatimizce son kuşağını temsil eden- üçüncü kuşak balerinlerle gerçekleştirdik. Hem kurumda çalışan sanatçıların yönetim konumunda olmaksızın düşüncelerini öğrenmek hem de aynı anda sanatçı ve yönetici olma sorumluluğunu taşıyan kurumun üst düze  yöneticisiyle de düşüncelerini almak üzere mülakat gerçekleştirdik. Bunlar Genel Müdür, ADOB Müdürü ve Bale Bölümü Başkoreografıdır.

bölümlerde sıkça değindiğimiz ‘karşı-modernleşme’ kavramına açıklık getirmek istiyoruz. Karşı-modernleşme kavramı kendiliğinden ve birden bire ortaya çıkmamıştır. Yine, tarihsel süreç içinde değerlendirilmesi gereken bir kavramdır. ‘Modernleşme’ ve ‘Karşı-modernleşme’ kavramları arasındaki zıtlık en iyi şekilde Althusser’in üç ana tezinden biri olan ideolojinin gerçekliğin bir temsili olmayıp tam tersine bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla ilişkilerinin hayali bir temsili olmasıyla⁵⁶ açıklanabilir. Bu noktayı açıklığa kavuşturmadan önce küçük bir hatırlatmada yarar vardır. Batı ile Doğu’nun çatışma noktasının özü nedir? Doğu yüzyıllar boyu metafizik bir geçmişten beslenerek ürettiği bilgilerle Batı düşüncesine kaynaklık etmiştir. Bunun en iyi örneklerden bir tanesi 1. Bölümde değindiğimiz İbn-i Hâldun olmuştur. Ancak ne olmuştur da Doğu ürettiği düşünce sistematiğinden saparak korkunç bir duraklama ve gerileme dönemine girmiştir? Batı, içinde bulunduğu korkunç cahiliye devrini nasıl yenmiştir de özellikle dini taassuptan kendini kurtararak Aydınlanmanın ışığında bütün pasını atarak dünyaya kendini ve kendi görüşünü hâkim kılacak iktidar anlayışını dayatmayı başarmıştır?

Bunun cevabının üretim ilişkilerindeki farklılık olduğunu düşünüyoruz. 1. Bölümde detaylı bir şekilde ele aldığımız ülke örneklerinde de görüleceği gibi, Batı üretim güçlerini ellerinde bulunduran tutarlı insanlar vasıtasıyla, toplumu bu güçlerin emelleri doğrultusunda yürüterek ‘toplumsal iktidarı’ nı kurmuştur. Kurulan bu toplumsal iktidar üç kaynakla toplumu kendine tâbi kılmayı başarmıştır. Ekonomik

⁵⁶ Kazancı, a.g.e, s. 43, 44.

iktidarı, yani üretim güçlerini, başkalarının elinde bulunmayan bazı malları elinde bulundurmanın avantajlarından yararlanan egemen güç, insanları bu malların kaynaklarını bulmaya, yaratmaya sevk etmiştir. Mevcut iktidarını sürdürmek ve gücü elinde tutmak için kendi ideolojik iktidarını, bunu insanlara aktaracak kişi/kişilerce formüle ederek kurmuştur. Son olarak, tüm iktidarını kullanırken karşılaştığı zorluklarda ‘zor’ gücünü elinde bulunduran siyasal iktidarla işbirliğine gitmiştir.⁵⁷ Tüm bu tarihsel süreç içerisinde birçok savaş vererek dinin taassubundan sıyrılarak, dini özel alan içerisinde bırakarak kamusal alanda bilimi ve teknoloji hâkim kılarak egemen gücü yaratmış ve bunu yine bu güce sahip olmamış ve olmayacak (mevcut şartların değişmediğini kabul ederek söylüyoruz) Doğulu toplumlara dayatmıştır.

Batı'nın tarihsel sürecinde bunlar yaşanırken, Doğu'da neler olup bitmektedir? Üretim ilişkileri Batı'dakinden farklı olan Doğu, tüm yaşamsal fonksiyonlarını metafiziğe göre açıklayarak savaşlar yapmış, ülkeler yıkılmış-kurulmuştur.

Batı'da senyör-vassal ilişkisinden doğarak gelişen üretim ilişkileri, Doğu'da efendi-kul mantığıyla hareket etmiştir. Batı'daki kırılma noktası, senyörlerin elinden kurtulmayı başaran bazı vassalların adeta ‘serseri’ bir yaşam tarzıyla başlattıkları ticaret hayatıyla tüm toplumun dönüşmesine yol açarken, Doğu'da hükümrânın kulu olan tebaa üretim ilişkilerini hiçbir zaman kendi çıkarına Batı'da olduğu gibi

⁵⁷ Poggi, a.g.e., s. 19, 20.

yontamadığı için sürekli hükümrânın lehine işleterek toplumun elde edilen gelirden mahkûm kalmasına yol açmıştır. Kısaca kulluktan çıkış ne üretim ilişkileri ne de dinin taassubu sebebiyle gerçekleşmemiştir.

Buna Türk toplumuna uyarlayacak olursak, yüzyıllar boyu Padişahın kulu olarak hizmet vermiş bir toplum, bu hizmeti verirken tüm hayat anlayışını ‘din’ üzerine kurmuştur. Yaşadığı tek gerçeklik bu iken, kendisinin yaşadığı dünyanın dışında bambaşka bir dünyanın varolduğunun hatırlatılması, yaşanan bu başka dünyanın, üstelikte kendisiyle aynı dine mensup olmayan insanların değerleriyle sunulmasına toplumun direnç göstermesi doğaldır. Bu yüzdendir ki, sadece altyapıdaki değişiklikler kafaları değiştirememiştir (Shayegan, 1991: 18). Bu durum Türk toplumunun geniş bir kesiminde ve siyasal, ekonomik, toplumsal vb. her alanında görülmektedir.

Bu durumların tamamını konumuz olan Batı tipi sanat dalları açısından ele alırsak, yeterli sağlık ve eğitim hizmeti alamayan bir toplumun, dini inançları aynı kuvvetle devam ettiği gerçeği de göz önüne alınacak olursa, opera, bale vb. sanatları hem dine aykırı görerek hem de bunları doğuran toplumsal koşullardaki üretim ilişkilerinden habersiz olarak bu sanat dallarını benimseyememesi beklenecek bir durumdur.

Beklenmeyecek durum ise, Cumhuriyet'in kurucularının muhteşem dehalarıyla sağlıkta, eğitimde, sanatta ve bunların tümünü besleyen ana damar olan ekonomide yarattıkları atılımların 1950'den sonra bir başka 'toplumsal iktidarı'nı eline geçişiyle birlikte, adım adım geriye götürülmesidir.

Zirâ bizim temel savımız bütün bu kazanımlar aynı heves, aynı mücadele gücüyle sürdürülebilmiş olsaydı bugünkü durumumuzdan, her alanda, çok daha iyi bir yerde olabileceğimize. Üstelikte, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, yani 1920'li-1930'lu yılların koşullarında bile insanların Batı tipi sanat dallarına olan ilgisinin ne kadar fazla düzeyde olduğunu anlatan, bizzat bu durumu yaşamış kişiler tarafından anlatılan anekdotlara yer verdiğimiz 3.3.2 Bölümde söylediklerimiz hatırlanırsa. İşte tam da bütün bu anlattığımız tarihsel süreçte yaşananlar 'Modernleşme' ile 'Karşı-modernleşme' ideolojisini karşı karşıya getirmiştir. Cumhuriyet'in kazanımlarıyla birlikte, ideolojisi 'kul'luktan 'vatandaşlığa' yükseltelen, dinin bütün emirlerini serbestçe yerine getirebilen halk, kamusal alanda da vatandaşlığın tüm nimetlerinden yararlanıyorlardı. Egemen, toplumsal iktidarını, toplumu baskıyla dönüştürme yerine hegemonyanın ikna seçeneğini kullanarak toplumu iyi bir amaç uğruna dönüştürmeye çabalıyordu.

Bu durum 1950 yılına kadar sürdü. 1950'den sonra gelen iktidarların tümü, toplumsal iktidarlarını 'dini' ideolojik iktidar olarak referans göstererek ekonomik iktidarlarını buradan kurarak toplumu yeniden din eksenine çekmeye başladı.

Toplumsal iktidar, kimi dönemlerde siyasi iktidarını ‘zor’u dayatarak Batı tipi sanat dallarındaki kazanımları ciddi sekteye uğratacak şekilde de kurmuştur.

Kısaca özetlersek, 1950’ye kadar geçen ‘modernleşme’ devri olarak adlandırdığımız devirde, toplumsal iktidar ikna vasıtasıyla toplumu yeniden kurarken, Batı tipi sanatı da toplumun beğeni seviyesini yükseltmek ve düşünce sistematüğini dinin taassubundan sıyrarak kamusal alana ait toplumun faydalı bir dönüşüme girmesi vasıtası olarak kullanmıştır.

1950’den sonra gelen tüm iktidarlar, toplumsal iktidarlarını, modernleşme döneminin getirdiğı tüm olumlu kazanımların kendi çıkarları aleyhine işlemeden duyduğu endişeyle hareket etmişlerdir. Toplumun zaten son derece hassas olduğu dini duyguları, sanki gerçekte varolmasına izin verilmiyormuş gibi gösterilerek sömürülmüştür. Bunun en güzel örneklerinden biri de, Batı Hıristiyan dünyasının yarattığı en yüksek sanat dalları olarak kabul edilen opera, bale vb. sanatların İslam dinine aykırı olduğunu ileri sürerek, toplumun yapısına uymadığı savından hareketle, kurumun kaynakları gitgide kısılarak iş yapamaz duruma getirilmiş, adım adım geriye götürülmüştür. İşte, bu düşünce yapısının doğurduğu kavram ‘karşı-modernleşme’dir.

‘Karşı-modernleşme’nin bu kadar etkin hale gelmesinin ciddi dayanakları olduğunu düşünüyoruz. Bu kaynak ister Marx’ın ‘sınıf’ kavramında, ister Tönnies’in ‘cemaat-cemiyet’ ayrımında, isterse Durkheim’in ‘mekanik-organik’ dayanışma⁵⁸ adlandırmasında aransın buradaki mesele ‘üst sınıf-alt sınıf’ arasındaki çatışmanın ‘karşı-modernleşme’nin lehine kullanılmasından kaynaklanır.

Osmanlı’nın, Tönnies’in düşüncesine göre, ‘cemaat’ yapısı⁵⁹, Durkheim’e göre ‘mekanik dayanışmalı’ toplum yapısı⁶⁰, Marx’a göre ‘proleterya’ toplum yapısı⁶¹ Cumhuriyet’le birlikte ‘cemiyet’e, ‘organik dayanışmalı’, Cumhuriyet’in kazanımlarına inanan ‘egemen sınıf’lı bir toplum yapısına ‘kısmen’de olsa ulaşabilmişti. Ancak tarihsel süreçte, Köy Enstitüleri’nin kapatılması, öğretmenliğin ikinci sınıf meslek haline dönüştürülmesi, Türk Dil ve Tarih Kurumu’nun kurulduğu bağlamlarından koparılması vb. Cumhuriyet’in, toplumu ortaçağdan çıkarıp bilinçli ve düşünen bir toplum yapısına ulaştırma gayreti için getirdiği hangi kazanım varsa yıpratılması toplumun büyük kesiminin ‘cemaat’ yapısından bir türlü çıkamaması sonucunu doğurmuştur. Bundan sanat kurumları da azami derecede paylarını almışlardır. Halkın yeterli eğitim olanaklarından yoksun bırakılmasının sonucu olan eksikler, Türkiye’ye sevdirmeye çalışılan opera, bale vb. sanat dallarının giderek halktan kopmasını beraberinde getirmiştir. Bir gerçeği tespit etmek gerekir: Dünyanın her yerinde opera, bale vb. sanat dalları geniş kitlelerce takip edilmez. Bu

⁵⁸ Loo, Reijen, **a.g.e.**, s. 15, 16. ; Aron, **a.g.e.**, s. 17.

⁵⁹ Toplumsal yaşantıda gerçekleşen durumlar anlamında kullanıyoruz.

⁶⁰ Toplumsal yaşantıda gerçekleşen durumlar anlamında kullanıyoruz.

⁶¹ Toplumsal yaşantıda gerçekleşen durumlar anlamında kullanıyoruz.

oran dünyada %10'u geçmez. Ancak, modernleşme deneyimini yaşamış ülkelerle Türkiye arasındaki farklılık, insanların bakış açısına dayanır. Sekülerleşmeyi sağlamış toplumlar bu sanat dallarını günah, gereksiz, komik vb. şekillerde görmezler. Gören varsa da bu son derece azınlıktır. Çünkü modern sayılan toplumlar 'cemiyet', 'organik toplum' olmanın getirdiği bireycilleşme kavramının verdiği etkiyle insanların yaptıkları işlerden sadece kendilerinin sorumlu olduğu düşüncesiyle hareket ederler.

Din olgusu özel alanla sınırlandırıldığı için, dinen günah sayılabilecek 'şeyler'ki buna sanat alanında yapılanlar dâhil edilebilir, kamusal alan içinde barındığından isteyen bireylerin katılması, istemeyenlerin katılmaması şeklinde bir ayrıma tâbidir. Yukarıda saydığımız sebeplerden ötürü, Türk toplumunun geneli, 'cemaat', 'mekanik dayanışma' toplumu olma özelliğini yitirmediği için sanat konusunda da bir 'özel alan-kamusal alan' ayrımı yoktur. Bu sebeple, zaman zaman 'bizim toplumumuz opera, bale vb. sanatlardan anlamaz' söylemi dile getirilmeye devam etmektedir. Bu söylem en çok 'karşı-hegemonya'nın, 'karşı-modernleşme' yanlılarının dilindedir. Çünkü onların ekonomik, siyasal, toplumsal kaynakları toplumun 'cemaat', 'mekanik dayanışmalı' yapısından gelir.

Türkiye'de bir türlü seyirci sayısını %1'e bile arttıramayan batı tipi sanat icra eden sanat kurumlarının sorunu toplumun bu yapısal sorunlarından ayırtedilemez. 'Modernleşme' ve 'karşı-modernleşme' çatışmasının en keskin ve görünür yaşanan

alanı batı tipi sanat dallarının, özellikle de opera, balenin icra edildiği kurumlarda görünür. Bu sanat dallarını takip eden izleyicilerin genel itibariyle batının modernleştirici değerlerini özümsemiş, belirli bir gelir düzeyinin üstünde olan, eğitilmiş kısacası ‘cemiyyet’ olarak nitelendirilebileceğimiz yapısı ile bu özelliklere sahip olmayan ‘cemaat’ sayılabilecek toplumsal yapı arasındaki çatışma sorunun özüdür.

Türkiye’de Batı tipi sanat dallarından opera, bale vb. sanat dalları için başarılması gereken düşünce değişikliğidir. Bu nasıl sağlanır? ‘Paradigma’ kavramı, öyle sanıyoruz ki bu duruma ışık tutacak biricik kavramdır.

“Peki paradigma sözcüğünden ne anlaşılmalıdır? T. Kuhn, ‘paradigma, verili bir grup üyelerinin ortak tekniklerini, kabul edilen değer ve inançlarının bütünü temsil eder’ diyor. Paradigma, bilim adamları ve düşünürler topluluğu üyelerinin benimsedikleri bir dünya görüşüdür. Bilimsel dönüşümler nedeniyle bu görüş değiştiğinde, bilim adamlarının içinde yaşadığı dünya da değişir ve şeyleri başka bir şekilde görmeye başlarlar, yani yeni bir bakışla. Paradigma değişimi bir takımyıldızından diğerine geçmek gibidir. Çünkü şeyler, yalnızca farklı olarak görülmekle kalınmaz, tepkilerimiz bile farklı olarak ifade bulur.” (Shayegan, 2007: 56).

Cumhuriyet'in toplumsal her olayda olduğu gibi sanat alanında da başarmak istediği temel öngörü bu 'paradigma' farklılaşmasını sağlamaktır. Bize göre, kısmen de olsa bu sağlanabilmiştir. Şöyle düşünelim, tarihimizde hiçbir sistemli ve düzgün örneği olmayan Batı tipi sanat dalları-Osmanlı'da birçok girişim yapılmakla birlikte kurumsallaşmamış olan- çok akılcı ve sistematik bir şekilde kurulmasaydı, insanların eğitim seviyesi yükseltilmeyip halkın ilgisi bu sanat dallarına çekilmeseydi acaba bugünkü izleyici seviyesine bile ulaşılabilir miydi? Demek ki önemli olan, kurumun kendini yeterince tanıtılabilmesi ve izleyicisi olmayanların merakını uyandırarak, bilinçlerindeki 'paradigma'yı değiştirerek, yeni kitleleri kendisine çekebilmesidir.

“Batı-dışı uygarlıklar iki paradigmanın zamanını yaşamaktadırlar: kendi paradigmaları ve büyük bilimsel devrimlerin doğan paradigma (Foucault'nun deyişiyile modern *episteme*). Birbirine bu kadar karşıt modellerin çarpıştığı bir dünyada yaşayan insan, saçma davranışlarda bulunma tehlikesiyle karşı karşıya kalmadan bu duruma nasıl razı olabilir? Her yanından gelen dalgalara nasıl set çekebilir? Aslında iki paradigmanın çatışması, ontolojik, psikolojik ve estetik uyumsuzlukların temeli olduğu kadar, gelenekle modernliği karşı karşıya getiren çelişkilerin temeli olduğuna göre.” (Shayegan, 2007: 59).

Türkiye'nin Batı tipi sanat dallarında özellikle 1950'den sonra yaşadığı en büyük uyumsuzluk bize göre 'gelenek' ile 'gelecek'in çatışmasıdır. Gelenek, bir türlü değiştirilemeyen üretim ilişkilerinin baskısıyla insanlara geleneksel sanat dallarını aşlamaya devam ederken, gelecek olarak kabul ettiğimiz bilimsel devrimin istenildiği düzeyde yaşanılmaması bireyleri mevcut üretim ilişkileri içinde kalmaya mahkûm bırakmaktadır. Mevcut üretim ilişkilerinden kopamayan halk, gerçeklik olan üretim ilişkilerindeki konumunu gerçeklik olarak kabul eder.⁶² Bu ise, sanat alanında kendini, Batı tipi sanat dallarından asla hoşlanmayacağı, kendi yapısına asla uyum sağlayamayacağı iddia edilen durumu ortaya çıkarır. Örneğin, ilkokuldan itibaren öğrencilere hem kendi kültürümüze ait sanat dallarının neler olduğu, bunların doğuşu ile Batı kültürüne ait sanat dallarının ne olduğu ve bunların kökleri ve aralarındaki farklılıklar anlatılsa yapıda bir değişiklik olmaz mı? İki kültür arasındaki farklılığı özümseyerek deneyimleyen bireyler hoşlandıkları kültürün ya da her iki kültürden hoşlandıkları sanat dallarının ürünlerine daha bilinçli yönelmezler midir?

1.2 Bölümde modernleşmenin Hıristiyanlığın eleştirisinden doğduğunu belirtmiştik. Yani, modernleşme dinin, toplum hayatındaki etkisinin zayıflatılması yönünde eleştirildiği için modernleşmenin bünyesinde barındırdığı kentleşme,

⁶² Kazancı, a.g.e, s. 43, 44.

demokratikleşme, bireycilleşme vb. kavramlar ve yaşam tarzları yerleşmeye başlamıştır.⁶³

“Günümüzdeki uygulanişıyla İslamileşme, türünde bütünüyle yeni bir olgudur. İslamileşme, bir bakıma, bir kültürel kimlik felsefesinin zıvanadan çıktığında varabileceği en uç sınırdır; öteki'nin yadsınması gibi dizginlenemez bir kendini onaylama noktasıdır bu sınır. İslamileşme aynı zamanda, toplumsal muhayyilede saklı duran bütün çarpıklıkların güncelleştirilmesidir de. [...] Dolayısıyla, modernliğin ve ona eşlik eden yıkıcı fikirlerin tersini savunmaya çalışır. [...] Bu bir tür yamadır, ama bilinçli Batılılaşmanın ters yönünde işlem gören çok yönlü bir yamadır. İslamileşme, güncel haliyle kendisinden tarihsel olarak sonra gelen bir dünya zemini üzerine modernlik öncesi bir *episteme*'nin içeriğini yamamak istemektedir- görüş ölçütlerine bilinçdışı bir şekilde modernliğin girdiği bu dünyada, gerçekliğin bütün algılanışını modernlik koşullandırır.” (Shayegan, 2007: 101).

Karşı-modernleşmenin günümüzde aldığı şeklinin ‘İslamileşme’ olduğunu düşünüyoruz. Çünkü 1950’den beri, sadece sanat alanında değil tüm toplumsal

⁶³ Shayegan, a.g.e., s. 26.

alandanda modernleşmenin olumlu değerlerini kurmak amacıyla kurumsallaştırılmış yapılar adım adım işlevsiz hale getirilmiştir. Bu günümüzde ötekinin tamamen yadsınması haline dönüşmüştür. Toplumsal muhayyilede Batı tipi değerlere yer verilmesi engellendiği gibi bunun Batı tipi sanatlara yansımaları giderek ötekileştirme boyutuna gitmektedir. Ötekileştirmenin önemli bir yadsınması, kaynakları giderek azaltılan ADOB'un, eserlerinde Batı'nın yarattığı, insanlığın evrensel olarak ulaşabileceği en yüksek sanat dalları olan opera ve balenin klasik formlardan ziyade 'bize' uyumlaştırılmasıdır. Yani, opera, baleden 'vazgeçilmiyormuş' görünümü altında klasik ruhundan tamamen kopartılarak sunumlar yapılmaktadır. ADOB'un 'Batı tipi sanat dallarını halka tanıtmak ve sevdirmek' olan görevi, 'bizim usulde' ve 'Osmanlılık' vurgusu ön plana çıkartılarak, Batı formundan kopartılarak, klasik bale ya da opera olmayan 'bir şey' halka sevdirmeye çalışılmaktadır.

Öncelikle konunun kültür ile olan yakın ilişkisine dikkatle bakmalıyız. Kültür öylesine geniş ve ekonomi, siyaset, toplumsal olaylar vb. ile ilişkili bir kavramdır ki antropologlar, tarihçiler, siyasetçiler tanımlamaya çalışmışlardır. Ancak herkes kendine göre bir tanımlamaya çalışmışlardır. Çünkü "sınıfsal çatışmada ve ideolojide bir yan, karşı yanın kültürünü yadsıyarak bunu tanımın dışında bırakır." (And, Şenlik, Canak, 1981: 7).

İlerleyen sayfalarda hem izleyicilerin hem de sanatçıların opera, bale vb. sanat dallarının izleyicilerinin genellikle orta-üst tabakadan ve eğitimli insanlar

olduklarına dair savlarını detaylı bir şekilde ele alacağız. Bununla birlikte, eğitim seviyesinin yüksek olması ile bu sanatların yüksek sanatlar olması arasındaki doğru orantı mantığına çok genel bir eleştirel bakış açısı getirmek istiyoruz. Egemen ideoloji ki bunu ‘liberal-muhafazakâr ideoloji’ olarak adlandıracağız kendi ideolojisinin maddi temelini, opera, bale vb. sanat dalları söz konusu olduğunda bunların belirli bir gelir ve eğitim düzeyinin üzerindeki insanların hoşlanacağı iddiası üzerine kurar. Bu iddia günümüze ait olmayıp belki de yüzyıllardır tartışılmaktadır. Bu tartışmadaki çatışma eleştirel teori ile ana-akım ideolojinin bakışlarındaki farklılıktır.

Ana-akım ideolojilerin temel mantığı, Althusser’in DİA olarak adlandırdığı eğitim, aile, kilise, medya vb.⁶⁴ ile kurulmaktadır. Belli ideolojik eğilimler çocuklara okullarda aşılmakta, bu ideolojinin karşısındaki ideolojilerden hiç bahsedilmemektedir; genel anlamda din-hangi din olursa olsun-belirli bir ahlaksal görüşü, nasıl iyi ve Yaradan’a layık bir kul olunacağını vurgular, bunu dinen yasak-günah olan ile dinen kabul edilen-sevap olan ayırmasına dayandırarak belirli şekillerde bireyleri biçimlendirir; aile, eğitimin ve dinin emrettikleri katkı sağlar, kendi yaşadığı dünyadaki ideolojisini⁶⁵ çocuğuna da ileri yaşaması gereken ideoloji olarak sunar; medya-kabul etmek gerekir ki- ana-akımın güdümünde insanlara ulaştığı için ana-akımın ideolojisi mantığıyla insanlar biçimlendirir.

⁶⁴ Batuş, **a.g.e.**, s. 42.

⁶⁵ Kazancı, **a.g.e.**, s. 43, 44.

Tüm bunlar ışığında, belirli bir ideolojinin mantığında, sanatın özünde bulunan ‘sistem eleştirisi’ni göremeyecek, anlayamayacak bir eğitim sistemiyle yetişen insanların büyük çoğunluğu, opera, bale vb. sanat dallarını izleyenleri ‘entel’ insanlar olarak adlandırılacaktır. Hâlbuki olaylara biraz eleştirel gözle bakabilen her kişi bu sanatların ‘yüksek sanatlar’ olarak adlandırılmasının Frankfurt Okulu’nun⁶⁶ da belirttiği gibi, başından beri bu sanatların alt sınıfların dışlanması pahasına burjuva ideolojisine hizmet ettiğini, oysaki asıl sanatın alt sınıfların davasına hizmet olduğunu bilir.

Aslında bu durum opera, bale vb. sanat dalları için de geçerlidir. Tarihsel geçmiş dikkatle okunursa benzer olayların bizim kültürümüzdeki sanatlar içinde geçerli olduğu görülebilir. Osmanlı sarayında türeyen, günümüze kadar da formlarını çeşitli aşamalarda değiştirerek ulaşabilen Türk Sanat Musikisi, Osmanlı döneminde yüksek sanat olarak kabul edilmekteydi. Buna karşı, halkın bağrından kopan ve Hindemith’in ‘gerçek hazineniz’ diye adlandırdığı Türk Halk Musikisi, ‘alçak sanat’ şeklinde değerlendiriliyordu. Her iki sanat dalının da tüm topluma mal olması ve sevilmesi yine Cumhuriyet’in öncü kadrolarının sağladıkları imkânlarla başarılabilmiştir. Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Doğru politikalarla, Batı tipi sanat dallarının içinde barındırdığı tüm formlar ve estetikle doğru bir şekilde anlatılmasıyla bundan bir 50 sene sonra neden izleyici oranları, ilerleyen sayfalarda görüleceği üzere, örneğin bir Fransa’daki oran olan %4-5’e çıkmasın?

⁶⁶ Horkheimer, Adorno, **a.g.e.**, s. 34, 35.

Ülkemizde Batı tipi sanat dalları kurulmaya başlandığında, öz kültürümüz (bundan özellikle Türk Sanat Musikisi'ni kastediyoruz) yadsınmamıştır ama çokta üzerine düşülmemiştir. Ancak 'modern' bir ülke olacağız iddiasıyla yola çıkan bir ülke, kendisine ait olmayan ama bir yandan da 'modernlik' için gerekli olan⁶⁷ atılımları yaparken karşı yanın kültürünü mecburen geri plana itmek zorundaydı. Genel anlamda, opera, bale, tiyatro vb. sahne sanatlarının tarihsel gelişimine bakıldığında, bunların gelişiminin yaşanılan tarihsel süreçten yadsınamayacağı görülür. Örneğin, bale önce saraylarda eğlence aracı olarak görülürken zaman içinde yaşanılan Rönesans, Reform hareketleri, ulus-devletlerin oluşumuyla paralel seyreden modernleşme süreci içerisinde, saray eğlencesinden çıkıp halka mal olmaya başlamıştır. Bu halka mahsus mal oluş, uzun bir süreyi kapsasa da, neticede halkla bütünleştirilebilmiştir. Ancak, Batı'da halkın her kesimi bale, tiyatro, opera vb. sanat dallarına gönülden bağlıdır, bunlar olmadan yaşayamaz gibi bir söylem de mantıksızdır.⁶⁸ Elbette, Batı'da da bu sanatlardan hiç hoşlanmayan, hor gören, anlamayan bir kesim mevcuttur. Tarih boyunca da olmuştur ve olacaktır. Bununla birlikte, bizdeki 'bizim milletimiz bu sanatlardan anlamaz, toptan kaldırmak lazım' gibi bazı akıl dışı söylemlerde bulunan politikacıların sözleri yerine, Batılı politikacılar bu sanatların yeterince ulaşmadığı kesimlerdeki insanlara ulaşmayı hedefledikleri için bu sanatlar Batı'da sürekli gelişirler.

⁶⁷ Toplumun sanat zevki artırılarak, düşünen, sorgulayan, hesap sorabilecek demokratik olgunluğa erişilebilmesi için hizmet etmesi anlamında.

⁶⁸ İlerleyen sayfalarda görüleceği gibi, Avrupa Birliği (AB) ülkelerinin en önde gelen üç büyük ülkede bile bu sanat dallarının en fazla Almanya'da %9 düzeyinde olduğu görülecektir.

Bir örnek vermek gerekirse, Ekim 1966'da Fransız Parlamentosu'nda şu sözler sarf edilmiştir: “Üçüncü Cumhuriyetin eğitim için yaptığının benzeri söz konusudur; nasıl Fransa'da her çocuğun okuyup yazmaya hakkı varsa, her çocuğun resme, tiyatroya, sinemaya ve benzerine erişme hakkı olmalıdır.” (And, Şenlik, Canak, 1981: 8, 9).

İşte burada zihniyet farklılığı bir kere daha ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyet'in kuruluş yılları bu sanatları ülkemizde yeşertmeye çalışırken, bunları tıpkı okuma-yazma öğrenmek gibi temel bir vatandaşlık hakkı olarak görmüş, halkın yüksek sanat zevki yeşertilip geliştirilerek, okuyan düşünen, sorgulayan, bu şekilde gerçek demokrasi yolunda ilerleyen bir millet yaratılmak istenmiştir. Çünkü bale, opera vb. yüksek sanat olarak adlandırılan sanatları izleyen insanların dünyanın neresinde olursa olsun genellikle belli bir eğitim seviyesinde olduğu gözlemlenebilir. Bu sanatların izleyicilerini, gelir seviyesine göre sınıflandırmak kanaatimizce doğru bir yaklaşım değildir. Bunun sebebi, gelir seviyesi çok yüksek olup bu sanatları hiç izlemeyen, buna karşılık, gelir seviyesi düşük olup bu sanatları büyük bir zevkle izleyen insanlar mevcuttur. O yüzden eğitim seviyesi bize göre daha mantıklı bir kriterdir. Eğitim seviyesinden kastımız ‘üniversite mezunu’ olmak değildir. Eğitim seviyesinden kastımız, okuyan, düşünen, kendisini ve dünyayı sorgulayabilen ve görülen eksikliklere, yanlışlara çözüm bulmaya çalışan insanların oluşturduğu kitledir.

Bu sebeple, aşağıdaki tabloda mülakat yaptığımız izleyicilerle ilgili demografik bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgiler, cinsiyet, yaş, aylık gelir ve bu

sanatları izlemede belirleyici faktör olduğunu iddia edeceğimiz eğitim seviyesi, bu sanatları izleme sıklığı ve nedenlerini göstermektedir.

Tablo 1: Ankara Devlet Opera ve Balesi (ADOB) Mülakat Yapılan İzleyici Dağılım Tablosu

Cinsiyet	Yaş	Meslek	Aylık Gelir	Eğitim	İzleme Sıklığı	İzleme Nedeni
K	31	İşletmeci	2000 TL	Üniversite	6 ayda bir	Sevdiğim için
K	31	Mali Müşavir	2000 TL	Üniversite	Yılda en az 4-5 defa	İzlemekten keyif alıyorum
E	31	Memur	1500 TL	Üniversite	Ayda 1	Sanata olan ilgim
E	31	Memur	1500 TL	Üniversite	Ayda 1-2 kez	Bu sanatı beğeniyorum
K	31	Memur	2000 TL	Yüksek Lisans	6 ayda bir (Evim uzakta)	Estetik ve keyifli bulduğum için
E	33	Memur	2000 TL	Yüksek Lisans	Yılda 4-5 defa	Merak ettiğim için
E	32	Bankacı	2000 TL	Üniversite	6 ayda bir	Merak ve sosyal aktivite için
K	33	Ekonomist	2000 TL	Üniversite	Sezondaki her oyunu izlerim	Bende bağımlılık yaptı. Çok ilgimi çekiyor
E	33	Biyolog	2000 TL	Üniversite	Sezondaki her oyunu izlerim	Zevk, göze hitap, doyum
E	34	Memur	2000 TL	Yüksek Lisans	Ayda 1-2	Sanat zevkimi tatmin etmek
E	35	Memur	1500 TL	Üniversite	Ayda 1	Hoşuma gidiyor
E	35	Akademisyen	2500 TL	Doktora	Çok nadir	Boş zaman değerlendirme
E	36	Öğretmen	2000 TL	Yüksek Lisans	Hayatımdaki 3. gelişim	Merak
K	59	Ekonomist (Emekli)	1500 TL	Üniversite	Ayda 1	Beğeniyorum
E	61	Bankacı (Emekli)	2000 TL	Üniversite	6 ayda 1	Merak
E	25	Yüksek Mimar	2000 TL	Yüksek Lisans	6 ayda 1	Merak
K	55	Öğretmen(E)	1200	Üniversite	Haftada 1	Özel ilgi alanı

K	28	Öğretmen	2000	Yüksek Lisans	Her yeni esere giderim	Bale eğitimi aldım. Çok seviyorum baleyi.
E	42	Laborant	1750	Meslek Lisesi	Çok nadir	Davet
E	33	Memur	2000	Üniversite	Yılda 1-2 kere	Merak
K	27	Yönetici Asistanı	1500	Üniversite	Mümkün olduğunca sık	İzlemeyi seviyorum
K	52	Bankacı (E)	2000	Üniversite	Çok nadir	Merak
E	62	Asker (E)	1500	Üniversite	Seyrek	Boş zaman değerlendirme
K	42	Hemşire	2500	Üniversite	Ayda 1	Seviyorum
K	23	Eczacı	1500	Üniversite	6 ayda 1	Boş zaman değerlendirme
K	37	Reklamcı	2500	Üniversite	6 ayda 1	Merak
K	38	Maliyeci	1800	Üniversite	Çok az	Merak
E	32	Uçuş Kabin Memuru	4000	Üniversite	Çok az	Boş zaman değerlendirme
K	34	Gazeteci	2000	Üniversite	Mümkün olduğunca sık	Boş zaman değerlendirme
K	47	Konfeksiyon	1500	Lise	Çok az	Merak
E	46	Subay	3000	Üniversite	3-4 ayda 1	Seviyorum
K	55	Öğretmen (E)	1200	Üniversite	Oldukça sık	Seviyorum
E	38	Kuaför	2000	Lise	6 ayda 1	Merak
K	34	Doktor	5000	Üniversite	Ayda 1	Seviyorum
E	45	Mühendis	3000	Üniversite	6 ayda 1	Boş zaman
E	53	Jeolog	2750	Üniversite	Mümkün olduğunca sık	Merak
K	39	Makine Mühendisi	2500	Üniversite	Çok sık değil	Boş zaman
K	31	Yönetici Asistanı	850	Üniversite	Ayda 1	Seviyorum
K	26	İnsan Kaynakları Uzmanı	2000	Yüksek Lisans	Haftada 1	Özel ilgi alanım
E	36	Sosyolog	2200	Üniversite	Yılda 1	Boş zaman değerlendirme
K	27	Kurumsal İletişim	1500	Yüksek Lisans	Nadir	Boş zaman değerlendirme

K	29	Memur	1400	Yüksek Lisans	Fırsat buldukça	Merak, ilgi alanımı çekiyor
K	32	Halkla İlişkiler	1000	Üniversite	Yılda 5-10 defa	Hobi
K	32	Psikolojik Dan. Rehber Öğrt.	1500	Üniversite	Ayda 1 defa	Bale eğitimi aldım, ruhuma hitap ediyor
E	32	İnşaat Mühendisi	2500	Üniversite	Ara sıra	Çok sık takip etmek için ilgi duymak gerekir
K	33	Halkla İlişkiler Uzmanı	1000	Üniversite	Her hafta	İlgi
E	50	Öğretim Görevlisi	2500	Üniversite	Çok nadir	Sanatsal etkinlik olması için
K	28	İnsan Kaynakları	7000	Üniversite	Ayda 1	Seviyorum
E	28	Veteriner Hekim	2300	Yüksek Lisans	Sık değil	Merak
E	32	Serbest Meslek	1000	Üniversite	Ara sıra	Merak
K	32	Sigortacı	1500	Üniversite	Hiç takip edemiyorum zaman yokluğunda	Davet
E	31	Elektrik Mühendisi	4000	Üniversite	Çok az	Boş zaman değerlendirme
K	30	Bilgisayar Destek Operatörü	1000	Üniversite	Hiç takip edemiyorum zaman yokluğunda	Davet
E	32	Akademisyen	1500	Yüksek Lisans	Yılda 1 defa	Boş zaman
K	30	Akademisyen	2000	Doktora	Yılda 2-3 defa	Alışkanlık ve ilgi
E	37	Subay	2000	Yüksek Lisans	Yılda 1-2 defa	Keyifli zaman geçirmek ve kızıma bu sanatı sevdirmek
E	41	Satış Pazarlama	6000	Üniversite	Zaman yokluğunda çok sık değil	İzlemeyi seviyorum
K	28	Akademisyen	1500	Yüksek Lisans	Mümkün olduğunca sık	Sahne, dekor, kostümler ilgimi çekiyor

K	32	Akademisyen	1600	Doktora	Ayda 1	Kişisel gelişim ve yaşamsal doyum için
K	32	Pazarlama Yöneticisi	3000	Üniversite	Çok az (Klasik müzik tercihim)	İlgi
K	32	Org. Halkla İliş. Md.	1500	Doktora	Nadir	Boş zaman ve beğeni
K	35	Akademisyen		Doktora	Ayda 1	Zihin açıcı bir etkisi var, Rehabilitasyon
E	29	Öğrenci	1000	Yüksek Lisans	Ayda 1	Merak
K	32	Subay	2500	Yüksek Lisans	Her hafta	Sanatın en güzel dalları bunlar
K	31	İnsan Kayn. Şefi	3000	Yüksek Lisans	Nadir	Zevk
K	27	Memur	3000	Üniversite	Yılda 1-2 defa	Merak
E	33	Memur	2500	Üniversite	Çok nadir (Tiyatro tercihimdir)	Davet
K	44	Bankacı	4000	Üniversite	Ayda 1	Merak
K	28	Memur	3500	Üniversite	Ayda 1	Kültür hayatından uzak kalmamak
K	29	Memur	3000	Üniversite	Yılda 2-3 defa	Merak
K	29	Memur	3000	Üniversite	Yılda 4-5 defa	Merak
E	34	Bankacı	4000	Yüksek Lisans	Ayda 1	Boş zaman
K	32	Akademisyen	1470	Yüksek Lisans	Fırsat buldukça	Merak

Buradan yukarıdaki savlarımızdan, Batı tipi sanat dallarının izleyicilerinin genellikle eğitilmiş kesimden olduğunun doğrulandığını görüyoruz. Gelir seviyesi yüksek kriterine katılmak çok mümkün gözükmemektedir. Çünkü tablodan da görülebileceği üzere gelir aralığı genel olarak 1500-2500 TL arasında değişmektedir. Türkiye’deki yaşam koşulları göz önüne alındığında 1500-2500 TL gibi bir gelir iyi gibi gözükse de fakirlik sınırı için önerilen ücret düşünülürse aslında yüksek bir ücret

aralığı değildir. Gelir seviyesi arttıkça insanların takip sıklığı daha fazla artıyor diyemeyiz. Çünkü gelir seviyesi çok yüksek olup çok nadir takip eden izleyiciler olduğu gibi, gelir seviyesi hayli düşük olup çok sık seyreden izleyiciler görülmüştür. Biz bunun, gelir seviyesinin artış gösterdiği bazı meslek gruplarında, özellikle de özel sektörde çalışanlar için, çok yoğun bir çalışma temposundan kaynaklandığını düşünüyoruz. Bu sebeple, izleyiciler ‘gelir seviyesi yüksek kesimden olan izleyicilerdir’ savının reddedilmesi gereklidir. Ek-2’de görülen ‘İzleyicilere Sorulan Sorular’ bölümünde ‘Size göre opera, bale vb. sanatların izleyicileri ağırlıklı olarak hangi toplumsal kesimdedir? Neden?’ sorusuna, mülakat yapılan izleyicilerin geneli, seyircilerin orta-üst gelir grubuna ait eğitilmiş insanlar olduklarını düşünüyor. ‘Bu sanat dallarını temel olarak takip etmenizin nedeni nedir? Boş zaman değerlendirme, merak vb.’ sorusuna ise genellikle merak, hoşlanma, sanatsal faaliyetlere katılma vb. cevaplar verilmiştir. Bu klasik cevapların dışında kimi seyircilerin, ‘rehabilitasyon için, çocuğuna bu sanatı sevdirmek için, kendisi de küçükten bale eğitimi aldığı için sevdiğinden dolayı’ gibi ilginç cevaplar da verilmiştir. Bize göre, tabii bu daha ziyade, sosyolojinin alanına girmekle birlikte, çok genel bir değerlendirme olarak şunu söyleyebiliriz: İlerleyen sayfalarda da görüleceği gibi, hem izleyicilerin hem de sanatçıların ortak görüşü Batı tipi sanat dallarının sevdirmesinin ve tanıtılmasının çok küçük yaşlarda başlaması gerektiğidir. Bize göre de yapılması gereken budur. Çünkü gerçek sanat zevkini küçük yaşlarda edinen çocuklar, büyüdüklerinde sanat olan ile olmayanın ayırımına varabileceklerdir. Tabii, buradan ‘herkes, opera, baleyi vb. çok sevecek, asla kopamayacak nesiller oluşacak vb.’ boyutları faşizme kadar varabilecek bir tek sesliliği savunduğumuz sonucu asla çıkarılmamalıdır. Elbette, toplumun yine büyük

bir kesimi içten gelerek sevip izlemeyebilir ama sanatın bir başka dalını izlemeyi de tercih edebilir. Örneğin, kimi izleyicilerin belirttiği gibi, tiyatro daha çok tercih edilebilir, klasik müzik dinletilerine katılabilir vb. Ancak en azından, hemen herkesin sokakta, toplu taşıma araçlarında vs. yerlerde dinlemek zorunda bırakıldığı, birilerinin sadece bağırp, çağırdığı, anlamsız ve argo sözcüklerden oluşan ‘şeyler’in dinlenme oranı, eğer bu konuda çocukların eğitime ciddi şekilde eğilirse daha az bir seviyeye düşebilir. Elbette, başta da belirttiğimiz üzere, bu üzerinde daha detaylı başka bir çalışmayı gerektirecek sosyolojik bir konudur. Biz burada sadece konumuz çerçevesinde verilen cevaplardan yola çıkarak genel bir değerlendirme yaptık.

Bir de verilen cevaplardan, ileride daha detaylı değinmek şartıyla, şu sonuç çıkartılabilir: ‘Merak’ olgusu, sanat dallarına olan ilgiyi arttırmak için kullanılacak yegâne güçlü araçtır. Ancak görüşülen izleyicilerden çok önemli gördüğümüz iki kişinin düşüncesine özellikle değinmek istiyoruz. Bir izleyici, seyircilerin genellikle orta-üst kesimden olduğunu belirtirken, örneğin lise mezunu olup çok beğenen, üniversite mezunu olup hiç sevmeyenin de olabileceğini belirtmiştir. Bu kabul edilebilecek bir yaklaşım olmakla birlikte, Tablo 1’e bakıldığında, bu sanat dallarını izleyenlerin genellikle üniversite mezunu ve üstü oldukları, içlerinde Doktora yapmış olup gidemeyenler bulunduğu gibi, üniversite mezunu olup sadece zaman kıtlığı sebebiyle gidemeyenler de olduğu görülebilir. Bir izleyici şu cevabı vermiştir: “*Üniversite mezunları sanata daha fazla değer verirler.*”⁶⁹ cümlesine şu yönden destek verilmelidir: Bu sanat dalları, dünyayı

⁶⁹ (32, Erkek, İnşaat Mühendisi)

sorgulayıcı bir şekilde algılamaya çalışan, çok olmasa bile (Türkiye'nin bu konudaki notunun pek iyi olmadığı bir gerçektir) okuyan, gündemi takip eden, tartışan ve bu sanat dallarının içeriğini seküler bir şekilde kabul edebilen bir kitle bu sanatların izleyici kitesidir. Bu sebepten ötürü, üniversite mezunu her insan çok kültürlüdür gibi bir savı öne sürememekle birlikte, bir lise mezuna göre daha eğitilmiş olduğunu kabul edersek, bu sanat dallarını tercih etme olasılığı daha yüksek olabilir. Çünkü yukarıda saydığımız özelliklere hâkim olması daha fazla beklenir.

Bütün bunların yanı sıra Shayegan'ın da belirttiği gibi, “altyapılardaki biçim değişiklikleriyle kafalar değiştirilemez, bizzat kafaların altüst edilmesi gerekir.” (Shayegan, 2007: 18). Yani, Batı tipi sanat dallarının ne olduğunun, özünde nelerin bulunduğu anlatılması mümkün kılınmadan, bu sanatların izleyicileri de sırf gelip merak, boş zaman değerlendirme vb. nedenlerin ötesine geçmeyen genellikle üniversite mezunu bireyler olacaktır. Bir de asla inkâr edilemeyecek bir gerçek, ana-akım ideolojinin kendini yeniden üretmek amacıyla kurduğu maddi pratiğinde en egemen olan popüler kültürün ağırlığıdır. Özellikle 1980'den sonra Türkiye üzerinde giderek egemenliğini arttıran ‘tüketim toplumu’ kavramı, popüler kültürü daha fazla söz sahibi yapmaktadır. Zaten yeterli eğitim olanaklarından hayli yoksun bırakılan halk, kendi kültürünün dışında apayrı bir kültüre ait ürünleri izlemeyi tercih etmemektedir. Bu durumdan halk değil, ana-akım ideolojinin maddi pratiği sorumludur. Çünkü insan doğası merak ettiği şeyleri öğrenmek ister. Halihazırdaki izleyicilerin daha da bilinçlenmesi, hiç gelemeyen kesimden izleyicilerin ilgisini uyandırmak için ‘merak’ duygusunu harekete geçirecek halkla ilişkiler ve reklam

stratejileri uygulanmalıdır. Bunun için, muazzam geniş bir bütçe gerekli olmayıp, kurum kendi yaptığı işlere biraz daha bilinçli yaklaşmalıdır. Bu işlerde ‘gerçekten’ işinin ehli insanlarla çalışması gerekir.

İzleyicilerin ‘seçkin’liği konusunda mülakat yaptığımız bir izleyicinin şu sözleri oldukça ilginçtir:

“Çeşitli devlet kurumlarında çalışan devlet memurlarının bağlı oldukları sendikalar toplu bilet alıyorlar ve bu biletler 1-2 TL’ye hatta bazen ücretsiz olarak memurlara veriliyor. O yüzden izleyicilerin büyük bir kesimi memur. Ayrıca millette para yok ki! 10 TL verip sinemaya gideceğine 1-2 TL verip baleye, operaya geliyorlar. Oluyor size ‘sosyal faaliyet’ Bunun neresi ‘seçkin’liktir?”⁷⁰

Bu sözler de doğruluk payı olduğu yukarıda verdiğimiz tabloda da mülakat yaptığımız kişilerin çok büyük bir çoğunluğunun devlet memuru olarak çalıştığı için söylenebilir. O yüzden, bale, opera vb. sanatların izleyici kitlesinin gelir düzeyi anlamında ‘seçkin’ olduğunu iddia etmek imkânsızdır. Bununla birlikte, ‘seçkin’liği eğer eğitim düzeyi olarak kabul edersek tablodan da görülebileceği üzere mülakat yaptığımız izleyicilerin hepsi en az üniversite mezunudur. Lise mezunu 1-2 kişiyi

⁷⁰ (25, Erkek, Y. Mimar)

aşmamaktadır. Bu eğitim düzeyi Batı tipi sanat dallarını algılamak, anlamak için yeterli midir? Bu aslında bambaşka bir çalışmanın konusudur ve buna çok kısa bir şekilde ‘hayır’ demek mümkündür. Çünkü bu sanat dalları neticede Batı’ya ait bir kültürü yansıtır. Ancak bu demek değildir ki Batı tipi kültürü bizim toplumumuz algılayamaz. Bu, ilkokuldan itibaren başlaması gereken evrensel kültür eğitiminin bir parçasıdır. Evrensel kültüre, kendi kültürümüzden edindiğimiz sanat eğitimi kadar, Batı kültürünün sanatından da zevk almaya ve anlamaya başladığımızda ulaşılır. İşte o zaman, modernleşme kuramlarının öne sürdüğü düz, ilerlemeci bir yaklaşımdan sıyrılıp, ‘Batılılaşma’yı bir dayatma olarak değil, içindeki bütün ekonomik, siyasal ve toplumsal vb. barındırdığı iyi değerleriyle özümsemiğimiz için ‘modern’ olacağımız söylenebilir. Unutmamak gerekir ki Dede Efendi’nin vals tınılarıyla bestelediği ‘Yine Bir Gülnihal’ şarkısından zevk alındığı kadar Chopin’in, memleketi Polonya’nın kültürünü tanıtmak için bestelediği polonezlerinden, mazurkalarından da Türk toplumu zevk alabilir. Yeter ki politik yaklaşım kültürel hegemonyasını dayatmacı ve tek düze bir yaklaşımla ‘rıza’ya dayalı görüntüsü altında ‘tahakküme’ dayandırmasın.

‘Seyircinin ağırlıklı olarak hangi toplumsal kesimden geldiğine’ dair sorulan soruya hem izleyiciler hem de sanatçılar orta-üst cevabını vermiştir. Bunu açıklarken de kimileri ‘seçkin bir tabaka’ terimini kullanmıştır. Hemen akabinde sorulan ‘bu sanatların tüm toplumsal kesimleri kapsaması için neler yapılabilir?’ sorusuna çok kısa bir şekilde hem izleyicilerin hem de sanatçıların ortak bir payda da cevabı, reklam ve tanıtım, ilkokullarda çocukların eğitimi olmuştur.

Bu sanat dallarının daha geniş toplumsal kitleleri kapsamaları için öncelikle, ilkokul çağından itibaren çocukların eğitiminin içine dâhil edilmesi kanaatimizce birincil koşuldur. Ancak kurumun kısıtlı bütçesiyle bile gerçekleştirebileceği faaliyetler vardır. Örneğin, Kültür Bakanlığı'nın başlattığı 'Müzekart' uygulaması gibi 'Opera-BaleKart' uygulaması şeklinde bir etkinlik başlatılabilir. Bu özellikle de gelir seviyesi düşük kesimlerden izleyicilere uygulanabilir. Hatta bir adım öteye gidilerek, Belediye ile özel bir anlaşma imzalanarak bu kartın içine yol masrafı da dâhil edilerek, gelecek izleyicilerin ayrıca yol masrafını düşünme problemleri ortadan kaldırılabilir. Bu karta belirli bir ücret ödenerek sezondaki tüm oyunlar, örneğin belirli bir koltuk yerinden izlenebilir.

Ayrıca aktif dans yaşamını bırakmış kişilerin kurum tarafından mutlak suretle, gelir seviyesi düşük kişilerin çocuklarının sanat eğitiminde Milli eğitim Bakanlığı ile anlaşarak görevlendirilmesi gerekir. Örneğin, bu sanat dallarının yüksek sanat dalları olarak görülmesi sebebiyle, Opera binası içinde gelmeye çekinen insanlara ve onların çocuklarına bu yollarla ulaşılabilir.

Bunlara ek olarak, internet paylaşım siteleri, örneğin çok sık ziyaret edilen, 'facebook, youtube' gibi tanıtımlarda mutlaka kullanılmalıdır. Tabii bu söylediklerimiz kurum tarafından yapılması çok zor gibi görülmektedir. Bunun sebeplerini ilerleyen sayfalarda daha detaylı aktaracağız.

İzleyicilerin ‘seçkin’liği konusuna tekrar geri dönersek bir izleyicinin görüşü hayli dikkat çekicidir:

“Bunu iki grupta sıralayabilirim. İlki gerçekten opera ve bale sanatını doğuran kültürü içselleştirmiş, Türk toplumunun da çağdaşlaşmasını ancak bu kültürü özümsemesinden geçtiğine yürekten inanan, aristokrat bir kesim. Diğeri de yukarıda bahsettiğim kültürü içselleştirecek birikimine sahip olmayan özentî bir kesim. Ama izleyici olarak istikrarlı olan birinci kesimdir bana göre. Özentî kesim eninde sonunda pes edecektir.” “Tamamıyla batı kültürünü öğelerini taşıyan bu sanat dallarının tüm topluma yayılması çabaları, bana göre bu çaba gereksiz ve boş bir çaba olacaktır.”⁷¹

Aynı konuda bir sanatçının bakış açısına başvurmak eşanlı bir karşılaştırma sağlayacaktır:

“Bence gelen insanlar çok zengin de değil, çok fakir de değil. Orta kesim eğer kaldıysa, sanattan vazgeçmeyen insanlar. Turistler bile Aspendos’a turlar sattığı için biletleri çok ucuz bir

⁷¹ (36, Erkek, Öğretmen)

paraya geliyorlar. Bir de bizim insanlarımızın nasıl eser sevdiğini cevaplandırırsak, izleyici kitlesinin nasıl olduğunu daha rahat anlarız. Bizim insanımız, konulu eser seviyor. Balenin, operanın niteliği niceliği bu anlamda çok önemli olmuyor. Mesela çok teknik bir bale getirirsiniz, çok pahalı bir prodüksiyondur ama sevilmez, anlaşılmaz. Bugün bir Çalığışu, Harem, Fındıkkıran, Anna Karanina kapalı gişe gidiyor. Ama üç tane birbirinden bağımsız eser koy, sevilmez. Olmuyor. Bana da bunlar kopuk geliyor.”⁷²

Bu sözlerden anlamaktayız ki, izleyici kitlesi isterse en yüksek gelir ve eğitim seviyesine sahip olsun henüz balenin bir sonraki adımı olan ‘modern dans’ seviyesini algılayabilecek kadar gelişkin bir izleyici kitlesi değildir. Bu gayet doğaldır. Çünkü Avrupa’da da modern dans, artık klasik balenin bittiğinin düşünüldüğü noktada başlamıştır. Bizim gibi kalıcı bir geçmişi bulunmayan bu sanat dallarında 60 yılda bile bu seviyeye ulaşmak aslında azımsanmayacak bir durumdur. Demek ki, din olgusunun da ağır bastığı ülkemizde, opera-bale vurgusundan yola çıkmak yerine, eserlerin içeriğindeki vurgudan yola çıkarak bu sanatları insanlara tanıtmak daha yerinde olacaktır. Örneğin, Romeo&Juliet aşk hikâyesi vurgusundan yola çıkılarak alttan alta balenin tanıtımı yapılabilir. Tüm insanlık için evrensel olan ‘aşk’ ve bunun ‘kavuşamayan hüznü aşıklar’ vurgusu senelerce, Türk filmlerindeki acıklı aşk

⁷² (52, Kadın, Çocuk balesi bölüm başkanı)

hikâyeleri ile ‘büyülenmiş’ bir topluma neden yabancı gelsin? Yıllarca kederli bakış süzdüren âşıkların aşkıyla, toplumun bir şekilde mevcut yapısını olumlayan ve mevcut maddi pratiği yeniden üretilen toplum biraz bilinçli bir halkla ilişkiler ve tanıtım stratejisiyle bu sanat dallarına ilgi duymaya özendirilebilir.

Şimdi biz ‘seçkin’lik terimine mülakat yaptığımız sanatçılardan birinin cevabı üzerinden devam edeceğiz.

Öncelikle ilerleyen sayfalarda üstüne basa basa tekrarlayacağımız kurumun halkla ilişkiler faaliyetlerindeki ‘yokluk’ sebebiyle kendini tanıtamadığını vurgulamak gerekir. Bu sebeple, sürekli ‘kemikleşen’ izleyici kitlesi Konservatuvar’daki öğrenciler, aileleri, bir de bir izleyicinin cevabında belirttiği gibi Batı kültürünü gerçekten özümseyen ve buna özeni duyan kesimden ibarettir. İşte bu yüzden ‘seçkin’ olarak adlandırılmaktadır.

Biz biraz da ‘seçkin’ kelimesinin içinde barındırdığı asıl anlamın, karşı-modernleşme yanlılarının kendi-kültürel hegemonyalarını pekiştirmek için özellikle ortaya çıkarılması yerine, ‘seçkin’in daha ziyade yan anlamına vurgu yapıldığı kanaatindeyiz. Daha açık bir ifadeyle, Frankfurt Okulu’nun da belirttiği gibi ‘burjuva

sanatı' denilen bu sanatlar alt sınıfların dışlanması pahasına elde edilmiştir. Oysaki asıl özü alt sınıfların davasına hizmet ettiği gerçeği hep göz ardı edilmiştir.⁷³

Yani, 'seçkin'liğin içinde barınan kapitalizmin ruhunda bulunan 'sömürme' anlayışına uygun olarak insanlar, 'alt sınıf', 'üst sınıf' olarak burada da kategorilere ayrılmakta ve DİA vasıtasıyla alt sınıfların bu sanatlara erişme imkânı engellenmektedir. İlkokuldan itibaren başlaması gereken güçlü bir sanat eğitimi, hem Batı hem Doğu müziği hem de bizim kendimize has müzikler, bunların arasındaki farklılıklar, benzerlikler, özlerinde nelerin bulunduğu vb. bilgileri içeren verilerle hemen değil ama belki bundan bir 20-30 yıl sonra böyle bir çalışma yine yapılsa acaba insanların kafasında bulunan 'orta-üst seviye', 'seçkin'lik algılarında bir değişiklik olur mu? Bu ucu açık bir soru olmakla birlikte kanaatimizce şimdiki durumdan çok daha iyi bir yerde olma ihtimalimiz yüksektir. Dolayısıyla, halkın bu sanatlara ulaşma, ulaşırsa da anlama imkânlarının kısıtlandığı bir ortamda, halkı 'yoz müzik dinliyor' diye eleştirmek 'seçkin'ci bir yaklaşımdır. Halkın anladığı, kendine yakın hissettiği müzikleri dinlemesinde, kendini ifade edebildiği folklorik dansları yapabilmesinde yadırganacak bir durum yoktur. Çünkü insanlar sadece bunları görmekte ve izlemektedir. Sorun yapısal bir sorudur. Yapıdan kaynaklanır. Karşı-hegemonyanın işleyişi arttıkça, halk 'iyi' sanat ile 'kötü' sanat değil 'şey' olarak adlandırdığımızı ayırt edemez hale gelmektedir. Bir ülkenin içinde bulunduğu yapısal her sorunda olduğu gibi sanat da bu sorunlardan ayırt edilemez. Bu sebeple,

⁷³ Horkheimer, Adorno, **a.g.e.**, s. 34, 35.

böyle bir zorunluluğun olmadığı olgusunu akıldan çıkarmamak gerekir. Böylece sorunun ‘iyi’ olan ile ‘kötü’ olanın ayırt edilemeyerek giderek ‘kötü’nün tercih edilmesindeki kabahati halk da aranmamalıdır.

Almanların ürettiği ‘Kultur’ kavramı, kültürü, ‘ilerleme’nin yolu olarak görülen uygarlık kavramı ile aşağı-yukarı eşdeğer sayar⁷⁴ demiştik. Bunun ise, hâkim sınıfların kendilerinin önem verdiği sanatların ön plana çıkmasıyla ‘seçkin’ olarak adlandırılır. İşte bu sebeple, Avrupa’da da ekonomik faaliyetlerin giderek artışıyla burjuva eli tarafından desteklenen opera, bale vb. sanat dalları işte bu sebeple ‘seçkin’ olarak adlandırılır. Tarihi boyunca da, ekonomik olarak refaha erişmiş bir topluluk tarafından desteklenmiştir. Elbette, bu destek sanatsal bir karşılık bulmuştur. Gerek müzikte, şarkı söylemede gerekse de dans ve tiyatrodaki insan eliyle ulaşılabilecek en üst noktaya ulaşılmıştır. Yüksek olarak nitelendirilmesinin bir sebebi de, her yerde bulunan ‘kültür’⁷⁵den ayrılan bu özelliğindedir. Bununla birlikte, ekonomik olarak oldukça kısıtlanmış bir kurumun izleyicilerinin sadece ‘seçkin’lerden oluştuğunu iddia etmek aynı zamanda ülkenin ekonomik koşullarını da inkâr etmek anlamına gelir. Çünkü bu sanat dallarının izleyicileri ne burjuvadır ne de bu sanatları ekonomik yönden destekleyecek maddi güce sahiptirler.

⁷⁴ Smith, **a.g.e.**, s. 128.

⁷⁵ Smith, **a.g.e.**, s. 128.

Sanat, toplumsal yaşantıya dair ve her alanda (ekonomi, siyaset, uluslararası ilişkiler vb.) görülen yanlışlıklara, eksikliklere kendi bakış açısıyla müdahalelerde bulunur. Bu yüzdendir ki, tarihi boyunca birileri tarafından desteklenirken, birileri tarafından da ksteklenmeye çalışılmıştır. Her ideoloji kendi bakış açısını yansıtması için ‘sanat’ı kendi için kullanmıştır. Ancak, gerçek ‘sanat’ bir Şekilde yapılan tüm baskılara ve müdahalelere boyun eğmeyerek kendi bildiği yolda giderek evrenselliğe ulaşmıştır. Bu evrensellik insanda kendini göstermiştir. Okuyup, düşünebilen, sorgulayan insan, toplumdaki aksaklıkları dile getirmiş, o da tıpkı sanat gibi baskıya, müdahaleye maruz kalmıştır. Fakat yılmışlığa düşmeyen insanların olduğu toplumlar, birçok acıya gğgs germiş ve bu sayede demokrasi denilen olgunluğa erişebilmişlerdir.

Bizde ise, özellikle 1950’lerden itibaren ‘demokrasi’ adına yapılmaya çalışılan işler, toplumsal hayatı birçok kereler deforme ettiği gibi sanatta da aynı Şeyi yapmıştır. Çoğu zamanlar hor görülen sahne sanatları giderek halktan uzaklaştırılmış, Cumhuriyet’in ilk yıllarında oluşturulmaya çalışılan bağlamından koparılmıştır. Günümüzde büyük Şehirlerde birçok sahne sanatı etkinliğine ulaşabilme Şansı varken, birçok ilimizde opera, baleyi geçelim belki halkın daha fazla benimseyebileceği, daha fazla ilgi göstereceği tiyatro⁷⁶ bile yoktur. Elbette, ülkenin genel durumunun tablosu sanatta da yansımısını bu Şekilde bulacaktı.

⁷⁶ DT de toplam 18 ilde faaliyet göstermektedir.

Bale, opera vb. sanat dalları sermaye gerektiren sanat dallarıdır. Cumhuriyet ilk kurulduğunda bile bunları oluştururken ciddi emek ve para safedilmiştir, bu bir gerçektir. Bize göre, bu çaba sarfedilirken önemli bir nokta dikkatten kaçmaktadır. Cumhuriyet Türkiye'si 'sanat'ı oturtmaya çalışırken, sırf bunu kurmuş olmak için kurmadı. Bunun ekonomik alt yapısı da çok ciddi şekilde oluşturulmaya çalışıldı. Yani, İktisat Kongresi'nin toplanması, Sümerbank'ın kurulması, Türkiye Şeker Fabrikaları'nın inşası vb. daha sayabileceğimiz pek çok iktisadi olay Türkiye'yi ekonomik yönden geliştirip güçlendirmek için kurulurken bir de ekonomik olarak güçlü bir alt yapıyla destelenecek güçlü bir üst yapısal kuvvet Türkiye'nin modernleşme arzusunu gerçekleştirecekti. Eğer zaman içinde ekonomik yapıdaki bozukluk giderek artış göstermeyerek kısmî de olsa iyi bir performans sergileseydi kanaatimizce daha güçlü bir altyapı oluşacaktı. Güçlü altyapı, güçlü bir emekçi kesim, güçlü bir insan gücü, güçlü bir eğitim yaratacaktı. Bunların hepsi bir çarpan etkisi yaratacak ve neticede Batı tipi sanat dallarının günümüzde bulunduğu kadar çok daha iyi bir yerde olması sağlanacaktı. Çünkü güçlü bir eğitim yapısıyla harmanlanmış güçlü insanlar, şimdi olduğu gibi bu kadar kayıtsız kalmayacaklardı. Şöyle bir ütopya düşünelim: Eğer Cumhuriyet Türkiye'si konumuzun dışında bulunan birçok iç ve dış faktör sebebiyle, modernleşme atılımında en azından bu kadar sekteye uğramamış olsaydı ve daha güçlü bir ekonomiye sahip olsaydı, o zaman insanlar bu sanat dallarına Doğudan-Batıya, Kuzeyden-Güneye daha fazla ulaşabilme imkânına kavuşmuş olabilir, bize göre bu sanat dallarının izleyicisi olan kesim daha çeşitli toplumsal tabakalardan ve fazla sayıda olabilirdi. En azından merak duygusuyla bir kere bile gidilse bu, zaman içinde bu sanatlara talebi daha fazla arttırırdı.

Bu bağlamda Ek-1 ve Ek-2’de görülen mülakat sorularından ‘Opera, bale vb. sanatlar batılılaşmanın bir göstergesi olarak kurulmuşlardır. Sizce bu işlevlerini yerine getirebilmişler midir? Eğer getirememişlerse size göre bunun sebebi nedir? ve ‘Size göre, ekonomik yetersizlikler opera, bale vb. sanat dallarının gelişmemesinde bir etken midir?’ sorusuna hem izleyicilerin hem de sanatçıların verdikleri bazı ilginç cevapları yazarak açıklık kazandırmak isteriz.

“Toplumun geneli düşünüldüğünde hayır bu işlevi yerine getirememişlerdir. Sadece küçük belli bir grup açısından bu işlev başarılı olmuştur. Toplumun genelinde başarısız olmasının nedeni bana göre bu ülkede baştan beri süren gelen batı kültürü karşılığıdır. Özellikle baledeki kostümlerin toplumun kültürel ve dinsel öğelerine olan uygunsuzluğudur. Bu basit görünebilir ama bence toplumun geneline yaygınlaşmaması açısından önemli bir yer tutar. Ayrıca Türk toplumun müzik kültürü ile operadaki tınının çok farklı olması da denebilir. Tabii bunun bir ‘modernleşme-çağdaşlaşma’ olarak dayatılması da yaygınlaşmasının önündeki engellerden birisidir kanımca.”⁷⁷

Bu cevap oldukça ilginçtir. Çünkü gerçekten dinsel faktörler, dinsel faktörün de ötesinde tutuculuk ön plana çıkartıldığında Batı tipi sanat dallarına bir direnç

⁷⁷ (36, Erkek, Öğretmen)

olduğu doğrudur. Özellikle, sosyo-politik süreçler dikkatle incelendiğinde, karşı-hegemonyanın kendi ideolojisini yerleştirmek için DİA kullandığı açıktır. Unutmamak gerekir ki işlevini yerine getirmeyen, karşı hegemonyaya hizmet eden DİA ya yok edilir ya da etkinlikleri azaltılır.⁷⁸

Bir diğer görüş ise şöyledir:

“Batılaşmaya gerek var mı? Bence böyle bir işlev yüklenemez.”⁷⁹

İzleyicilerin ortak görüşü, opera, bale vb. sanat dallarının ‘batılılaşma’yı sağlamadığı, en azından fiili olarak gerçekleştirmediği yönündedir. Bunun nedeninin aşağıdaki şekilde açıklanabileceğini düşünüyoruz:

Zaten uzun yıllardır toplumun geneline ulaşamayan Batı tipi sanat dalları, özellikle de kurumun kendi bünyesinden kaynaklanan halkla ilişkiler eksikliğinin de artışıyla giderek ‘seçkin’liğe hitap eder bir görüntü almıştır. Tabii buradaki tek hatayı kurumun tanıtım eksikliğine bağlamak haksızlık olur.⁸⁰ Aslında bu bir süreçtir. 1950’de karşı-modernleşme hareketinin başlangıcıyla, Cumhuriyet’in binbir güçlkle

⁷⁸ Batuş, a.g.e., s. 45.

⁷⁹ (31, Erkek, Memur)

⁸⁰ İlerleyen sayfalarda bu konuya detaylı bir şekilde değineceğiz.

kurup, yeşertmeye çalıştığı sanat anlayışı günümüze kadarki tarihsel süreçte karşı-hegemonyanın ideolojisini kendini sürekli bir şekilde haklı göstermek isteyen egemen oluşuma hizmet etmiş, maddi pratiğin ayrılmaz parçası haline gelmiş ve dolayısıyla her yeri ve her şeyi sarmıştır.⁸¹

Hakikaten batılılaşmanın tek göstergesi sanat değildir. Peki batılılaşmak şart mıdır? Daha önce de belirttiğimiz gibi modernleşmenin sağlık, eğitim, sanat şeklinde üçayağı vardır ve bunlardan biri eksik olduğunda bir kırılma yaşanır. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte bu üçünde yapılmaya çalışılan devrimler, karşı-modernleşme ile geriletilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla, birinci olarak, tek başına modernleştirmeyi gerçekleştiremeyecek olan sanat, batılılaşmayı sağlayamamıştır. İkinci olarak, sağlık ve eğitimde görülen kırılmalardan payını alan sanat DİA vasıtasıyla⁸² giderek geriletirme ve hatta yok edilme yolunda ilerlemektedir. Bu üçayaktaki (sağlık, eğitim, sanat) kırılmalar sebebiyle halk 'batılılaşmanın gerekli olup olmadığını' sorgulamakta ve batılılaşmaktan kasıt olan ekonomi, sağlık, kültür, sosyo-politik, uluslararası ilişkiler vb. bir ülkeyi ülke yapan tüm alanlarda evrensel olanın yakalanarak 'modern' sayılacağı yargısından giderek uzaklaşmaktadır.

Opera-bale batılılaşmanın gerçekten bir göstergesi olabilir mi? Tek başına sağlayabileceği söylenemez. Ancak gerçekten tarafsız bir gözle değerlendirmek

⁸¹ Kazancı, a.g.e, s. 45.

⁸² Batuş, a.g.e., s. 45.

gerekirse, bir dünya haritası üzerinde hangi ülkelerin opera-baleye sahip olduklarını işaretlersek, bunun hep sanayileşmiş, demokrasisi oturmuş ülkeler olduğunu görürüz. Ancak izleyicilerin hemen hemen tamamının ortak bir görüş niteliğinde belirttikleri, ‘Getirememişlerdir’, ‘Toplumun geniş kesimlerine yayılamamıştır’ düşüncelerinde dâhi ciddi bir algı eksikliği olduğu kanaatindeyiz.

Birinci olarak, tam dört yüz yıl boyunca oluk oluk kan akıtarak, demokrasiyi sindirmiş, yönetimde sekülerleşmeyi sağlamış ülkelerin seviyesine 60 yılda bu sanatların da vasıtasıyla ulaşılabileceğine inanmak fazla saf bir düşüncedir. Özellikle unutulmuş gerçeklik, sanatın asıl işlevinin sorgulamak olduğudur. Sorgulamak, eleştirmek demektir, eleştirmek farklı görüşlerin ortaya atılarak demokrasi hedefine ulaşılması demektir. İnsanların eğitilmesi, dünyalarının sorgulayıcı yönde değiştirilmesi esastır. İkinci olarak, tüm yaşantısını dinin emrettiği ve yasakladığı şeylere göre yöneten, kendini Padişahın kulu sayan, sorgulama ve hesap sorma hakkı bulunmayan, kısacası ortaçağı yaşayan bir topluma tepeden inme bir şekilde kendisine ait olmayan fakat yukarıda saydığımız vasıfları kazandırabilmek maksadıyla yaşantısına eklemlenen bir halktan, sihirli bir değnek değmiş gibi akıllarına tamamen yatar bir şekilde opera-baleyi izlemeye gitmesi beklenmemelidir. 60 yılda bile, belli bir kesim izleyiciyi kendi bünyesine dâhil edebilmek azımsanmayacak bir durumdur.

Aynı soruda bir de sanatçıların ne düşündüğüne bakmak gerekir.

“Evet bana göre yerine getirmiştir. Hatta en çok yerine getiren kurumun biz olduğunu düşünüyorum. Çünkü çok girilmek istenilen AB'den bize gelen koreograflar çok şaşırıp gidiyorlar. Yani, Türkiye ile baleyi çok fazla bağdaştırıyor insanlar. Buraya geldiklerinde kaliteyi gördüklerinde şaşırıp gidiyorlar ve biz dışarıya çıkmadan, dışarıya çok güzel reklamımızı yapıyoruz. Yurtdışına gittiğimizde çok şaşıyorlar bizi görüp zaten, ama bu gelen koreograflar bütün dünyayı dolaşıyorlar ve her gittikleri yerde bizi anlatıyorlar. Batılılaşmayı başımızdakiler gerçekten istiyorlarsa bizi arkalarına alarak gitmek istemeliler. Bence bunlar lafta kalıyor, uygulamaya dökülmüyor. Başka şekilde, örneğin folklor ile tanıtmak istiyorlar. Tabii ki folklorümüzde çok güzel ama her yere de bunu götürürseniz insanlar sizi tek bir yönleriyle görecekler. Ancak herhangi bir festivale bir bale topluluğu götürdüğünüz zaman bu insanlar çok fazla şaşıracaklar inanın. Çünkü onlar bunu anlıyorlar, maalesef bizim başımızdakiler anlamıyorlar. Çünkü oradaki insanlar bir çöpçü bile olsa Beethoven'nın bir Thcovsky'nin ne olduğunu anlıyor, biliyorlar. Çünkü bizim için Dede Efendi ne ise, bu isimler de onlar için o. Onların müziği ile bizim de bir şeyler yapabildiğimizi gördüğünde insanlar bize saygı duyuyor.”⁸³

⁸³ (33, Kadın, Bale sanatçısı)

Bu olumlu tabloyu sunan sanatçılar kadar umudunu giderek kaybeden sanatçılar da var:

“Eskiden daha iyiydi. Daha inançlı insanlar vardı. Şimdiki gençler inançlı değil. Çünkü kadroları yok. Bir sakatlık olduğunda güvenceleri yok. Maaşlarımız çok komik. Tıkandık. Eskiden de maaşlarımız azdı ama inançlıydık. Biz Türk pointleriyle dansettik. Giymek zorundaydık. Yurtdışında kordoda dansedenin ayağına göre point yapılıyor. Karda oyundan sonra terli terli otobüs beklerdik. Şimdiki neslin elinde olanaklar daha fazla ama mutsuzlar. Peki şimdi nasıl batılılaşacağız? Sanatçımızın aldığı maaşı iyice küçültürseniz, emekliliği düzenlemezseniz, sahneniz yoksa ne yapacaksınız? Ben bugün ‘çocuğumu Konservatuvara vereyim mi?’ diyene verin diyemiyorum. Biz eskiden milletvekilleri ile aynı maaşı alırdık. Gerçekten bir değer vardı o zaman. Şimdi tam tersine.”⁸⁴

Görüldüğü gibi, uçayaktaki kırılmadan kurum ne kadar yara aldıysa, sanatçılar da o kadar yara almışlardır. Osmanlı’dan miras alınan ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında da sanatın kurulmasında mimarlık görevi üstlenen büyük sanatçılar yokluğa, imkânsızlıklara direnebilmişlerdir. Çünkü başarıya inancına sahiptiler.

⁸⁴ (52, Kadın, Çocuk balesi bölüm başkanı)

Günümüzde gençlikte görülen genel umutsuzluk halinin genç nesil sanatçılarda da görülmemesine imkân yoktur. Ancak tüm olumsuz düşüncelere rağmen, Batı'nın 400 yılda en üst seviyeye ulaştığı noktayı, en azından sanatsal anlamda yakalayabilmiş olmak başarıdır. Ayrıca 'sanatın tekniği' açısından batılılaştık denilebilir mi? Buna aynı anda 'kısmen evet, kısmen hayır' cevabı verilebilir. Neden kısmen hayır dediğimizi ilerleyen sayfalarda açıklayacağız.⁸⁵

Tablo 2: Ekonomik Yetersizliklerin Batı Tipi Sanat Dallarının Gelişmesinin Önünde Bir Engel Olup Olmadığına Dair Tablo

İzleyici		Sanatçı	
Evet	Hayır	Evet	Hayır
63	10	10	1

Ek-1 ve Ek-2'de sorulan ekonomik yetersizliklerin bu sanat dallarının gelişmemesinde bir etken olduğu savına verilebilecek cevap büyük oranda hayır, kısmen evettir. Neden böyle söylediğimizi, neden ekonomik yetersizliklerle Batı tipi sanat dallarının gelişimi arasında bir bağlantı kurduğumuzun ve ayrıca kurumu mali yapısıyla oynanarak, kurumun nasıl işlevsiz hale getirilmeye çalışıldığının yanıtını mülakat yaptığımız sanatçılardan ikisinin görüşlerine yer verdikten sonra açıklayacağız. Bununla birlikte, özellikle bir noktayı vurgulamak isteriz. Althusser'in de belirttiği gibi ideolojinin varoluşu maddi temele dayanır.⁸⁶ Karşı-hegemonya

⁸⁵ Konservatüvarla ilgili sorulan soruda verilen cevaplara dair yapılacak irdelemeler ilerleyen sayfalarda anlatılacaktır.

⁸⁶ Kazancı, **a.g.e.**, s. 43.

elinde tuttuğu maddi gücü kendi ideolojisinin temelini kurmak üzere kurumu kısıkacı altına almıştır. Bu günümüze ait bir durum değildir. Aşağıdaki sözlerden de rahatça anlaşılacağı gibi, kurumun klasik batı eserlerini oynamasını istemeyen karşı-modernleşme yanlılarının, karşı-hegemonik tutumu kurumu mali açıdan işlevsizleştirmekte, sadece 3-5 oyunun sergilendiği, bunlarında klasik baleden başka her şeye benzeyen, tiyatro-dans karışımı, koreografisi bile yazılı olmayan, sözlü verilen direktiflerle dansçıların dans ettirilmeye çalışıldığı, sponsor gibi bir ana damar kaynağın, afişte yer almasına izin verilmeyerek caydırıldığı durumlar inkar edilemez birer karşı-modernleşmenin kendi maddi pratiğini oluşturma eylemleridir.

“Tabii ki çok büyük bir etken. Çünkü bizim ülkemizde koreograf eğitimi yok. O yüzden de yurtdışındaki koreografları eser koymak için getirtmek zorundayız. İyi bir koreograf 40.000€’ya geliyor. 10.000€’ya da var ama iyi bir eser koymak istiyorsanız bu parayı gözden çıkarmak zorundasınız. Gelecek iyi koreograf da ışıkçısıyla, kostümcüsüyle gelmek istiyor. Bunlar işin içine girince çok büyük paralar ortaya çıkıyor. Bir de bu gelen iyi koreograflar, sizin sahnenize, dansçılarınızın durumuna bakıyorlar. Öyle hemen kabul etmiyorlar. Beğenmiyorlarsa kabul etmiyorlar. Artık sponsor da bulamıyoruz, devlet eskisi kadar ödenek de vermiyor bize. O yüzden de çok zor durumdayız diyebilirim. Aslında bu açığımızı da göstermek istemiyoruz hükümete. Çünkü onlar zaten bizden bir açık bekliyorlar. Başka

çözümler bulmaya çalışıyoruz. Şimdi biz 'Üç Silahşörler' yapacağız. Aslında yabancı bir koreografi var ama çok para istiyorlar. Notaları için çok para istiyorlar. Bunları biz veremediğimiz için, orkestra notalarını bir şef iki aydır oturdu elleriyle yazıyor. Tek tek eliyle yazıyor ki telif hakkını vermemek için. Bunu dışında koreografi çağırıyoruz o kadar paramız olmadığı için. O yüzden de şu andaki başkoreografımız baleyi müziklere en baştan kendileri koyacaklar. Yani aslında bu bir skandal. Bunu onlara yansıttığımızda bize Türk eseri oynayın diyorlar. 'Harem' oynayın, 'Çalığışu' oynayın diyorlar. Elinde ne varsa onu oynayın diyorlar. Ama bale böyle bir sanat dalı değil ki! Hergün değişen ilerleyen bir sanat dalı.”⁸⁷

Aynı konuda bir başka sanatçının görüşüne bakılırsa:

“Tabii ki. Para her şey. Ödenek azlığı burada devreye giriyor. Eserlerin telif hakkının ödenmesine, binlerce dolara geliyor eğer yurtdışından koreograf getirilmeye kalkılırsa ve bu sezon yeni bir eser getirtemedik. Çünkü biz artık Ankara Müdürlüğü olduk ve diğer illerdeki müdürlükler var. Oradan ödenek çıkıyor ve bizim oynadığımız eserlerden bir tanesinin müziğini veren

⁸⁷ (33, Kadın, Bale sanatçısı)

yurtdışında bir kurum var. Klasik bestecilerin eser haklarını bünyesinde toplamış. Zamanında oynanan 'Romeo&Juliet' adlı eserin telif hakkı ödenmemiş, bu Prokofiev Vakfı'na. Bu sebeple, o vakıf elinde tuttuğu hiçbir müziği bize vermiyor. Bütün klasikler ellerinde ve hiçbir eser koyamıyoruz. Çünkü para vermezsen, ben sana eser koyma hakkını vermiyorum diyor. İstedğin kadar koreografını, kostümücünü bul, bu para onlara ödenmeyince oynayamıyorsun. Bir de oynamaya kalksan çok büyük cezası var. O yüzden elde olanla, buyurun dansedin diyorlar. Bir de, büyük ağabeylerimizden, yurtdışında da çok dans etmiş olan Mehmet Balkan'ın koreografisini yaptığı pek çok eser var. Onlarla dans ediyoruz. Biz Royal Bale'nin yaptığı bir eseri yapmaya kalksak sanıyorum Opera sadece o temsili oynayabilir. Bir de yurtdışından gelecek olan koreografa sadece para ödemek yetmiyor. Diyelim ödendi, geldi, senin dansçına bakıyor, teknik ekipmanlarına bakıyor, sahnene bakıyor ve 'kusura bakmayın, ben sizinle bu şartlarla çalışamam' deyip beğenmeyip gidiyor. Yurtdışında bu işler çok farklı yürüyor. Bu bahsettiğimiz koreograflar bir de üç-beş senesi dolu insanlar. Yani, önceden randevu almanız gerekiyor. O kadar ki, randevu almamız için 1 sene önceden programını öğreniyorsunuz, parayı buldum hadi gel de yok. Şimdiye kadar oynadığımız büyük eserlerin hepsi sponsor vasıtasıyla oldu bu sebepten. Fakat devlet kurumu olduğunuz zaman ön plana sponsoru

çıkartamıyorsunuz, devletin altında küçük bir sponsor işareti oluyor. Örneğin, çok büyük bir banka diyelim: ‘Çok büyük bir bankanın katkılarıyla’ diyemiyorsunuz, ‘Çok büyük bir bankanın katkılarıyla, Devlet Opera ve Balesi’nin bir eseri’ diyorsunuz. E, bunu da sponsor kabul etmiyor. Belki ufak tefek yerlerden olabiliyor.”⁸⁸

Ekonomik yetersizliklerin bu sanat dallarının gelişmesinin önünde bir engel olup olmadığına dair sorulan soruya, mülakat yaptığımız sanatçıların 1 kişi hariç ortak görüşü ‘Evet, etkilidir’ olmuştur. Bunun gerekçeleri olarak, devletin yeteri kadar bütçe vermemesi, sponsorlar konusunda çeşitli zorluklar yaşamaları vb. sebepler sayılmıştır. Tüm bunlarla birlikte, soruya ‘hayır’ cevabı veren sanatçının görüşü de geçerlidir. Elbette, Batı tipi sanat dalları pahalı sanat dallarıdır. Hele de kaliteli bir yapım ortaya çıkartılmak isteniyorsa. Ancak elindeki olanaklarla bir şeyler yaratmaya çalışan kurum çözüm önerileri de üretebilir. Bunun için, kurumda politika yapmayı bilen, ekonomiden anlayan, halkla ilişkilerin pazarlama-reklam-tanıtım kısmını çok iyi bilen ve fiiliyatta bunu gerçekleştirebilecek bir ekip oluşturulmalıdır. Böyle bir ekip oluşturulamıyorsa profesyonel yardım alınmalıdır. ‘Alınacak profesyonel yardım’a kurumun bütçesinin yetmeyeceğine dair bir sava katılmak mümkün değildir. Kurumun bütçesinin yetmediği durumlarda sponsor bulunması için daha fazla bir çaba sarfedilebilir, sponsor bulunduğu profesyonel yardım yapanlara ücretinin sponsor tarafından ödeneceğine dair bir sözleşme

⁸⁸ (33, Kadın, Bale sanatçısı)

yapılabilir vb. Bunlar aklımıza ilk gelen çözümlerdir. Ancak yurtdışındaki bale, opera vb. sanat faaliyetleri ile ilgili sorduğumuz soruda (Ek-1, Soru 13), daha detaylı açıklayacağımız bir noktaya burada kısaca değinmek istiyoruz. Yurtdışında opera, bale vb. sanatları yapanlar genelde özel topluluklar, ancak devlete bağlı olanlar da var. Devlete bağlı olan topluluklarda bile çalışanlar ‘devlet memuru’ değildir. Bu tip topluluklar devletten yardım almalarına rağmen, bunu yeterli bulmayıp kendilerini desteklemek için sürekli bir sponsor arayışı içindeler. Örneğin, Royal Bale’nin (İngiliz Kraliyet Balesi) internet sayfası incelenirse orada, ‘bizi desteklemek isterseniz, yardımda bulunabileceğiniz yollar şunlardır’ vb. türünden bir bağlantı görülebilir. Yurtdışında devlet memuru mantığı olmadığından, olsa bile bizdeki mantıkla işlemediğinden, bu tip sanat dallarıyla uğraşan kurumlar sürekli yeni destekçi arayışı ve buna dair politikalar üretmektedirler.

Bizdeki devlet memuriyeti mantığı, ‘nasıl olsa devlet destekler’ düşüncesini doğurduğu için bir adım bile ileri gidilememektedir. Bu sebeple, kurumda politika üretme potansiyeli yoktur, insanlar yeterince çalışmamaktadır ama bununla birlikte gerçekten çalışanlar çeşitli mekanizmalarla engellendiği gibi yanı sıra bolca şikâyet vardır.

Peki devlet memuriyeti kaldırılırsa ve kurum örneğin özelleştirilirse ne olur? İdeolojinin temel özelliğinin kişileri özgür ve özerk olduklarına ikna etmesi⁸⁹ olduğu hatırlanırsa, Cumhuriyet’in binbir güçlük ve emekle kurduğu yapı yok olur. Çünkü 1950’den beri süregelen karşı-modernleşme günümüzde giderek artmış ve devletin

⁸⁹ McLellan, a.g.e., s. 46.

ideolojik aygıtları yoluyla kâh bütçesi kısılarak kâh sponzorlardan yararlanmanın önü tıkanarak vb., aşağıda kurumun müdürünün kurumun görevini açıkladığı şekilden ADOB giderek çıkararak, ideolojinin etkinliği, kurumun müdürünün bahsettiği yollarla, hızla azaltılmaktadır.

“Kurumun Kuruluş Kanunu’nda da ifade edildiği gibi bu sanat dallarını sevdirmek, halka yaymak misyonuyla çalışmalarını sürdürüyor. Tanıtımla ilgili olarak da geçmişten gelen eksiklikler var. Biz hazırlıyoruz, ilgisi olan ve bizi yakın takip edenler daha çok izliyorlar. Bu tanıtımda hep eksik kalıyoruz. Ama eksik kaldığımız yerde, dünyada en önemli bu eksikliğı tamamlayan kurumlar belediyeler. Gerek ilçe gerek Büyük Şehir Belediyesi tüm dünyada sanat dallarının, gelişmesi, tanıtılması, sevdirmesi konusunda hep bir çaba içindedir. Çünkü biz opera, bale olarak eserlerimizi en üst düzeyde hazırlıyoruz. Ama tanıtma konusunda, çünkü sanatçılardan oluşuyor opera-bale çalışanları, yani biz zamanında yapılan, sokağı afiş asmayı, otobüslere afiş asmayı, billboardlara vs. yapamayız. Halkı bilgilendirme zaten bu bağlamda oluyor. Bizim bununla ilgili bir-iki ufak çabamız var, onun dışında bir-iki radyo kanalında bizim yaptığımız etkinlikler sürekli duyuruluyor. Gazetelerde kendi maddi gücümüz orantısında ve medyanın bize yapmış olduğu büyük destekle, eserlerimiz hakkında, içerikleri hakkında

biraz ilgilerini çekmeye çalışıyoruz. Belediye yardımı İzmir'in dışında hemen hiç yok diyebiliriz. İzmir'de çok büyük destek var. Onun dışındaki illerimiz kendi çabalarıyla yürütüyor. Bir de surf belediyenin sahiplenmesiyle olmuyor. Orada bir yaşam biçimi. Bunu devlet yaşam biçimi haline getiriyor halkı için. En büyük ayrıcalığı bu. Ama bu orada her şeyde böyle, trafikten, yolda yürümeye, otobüse binmekten, bankada kuyruk beklemeye dek. Bu birincisi. İkincisi, Avrupa'da, ABD'de bu sanat dallarının uzun soluklu, şehre maledilmesi için yerel yönetimler tarafından desteklenmesi. Bunun en önemli örneği, Eskişehir'dir. Eskişehir'de, metro Opera diye bir yere gider. Opera durağında indiği zaman izleyiciler, yukarı çıktıklarında direkt olarak Opera binasına giderler. Ne yazık ki, Ankara'nın metrosu opera ve tiyatro yakında metro değil. Farklılıklar bunlar. Bunlar devletin öngörülere. Senelerdir yaşıyoruz ve daha senelerce de yaşayacağız. İktidarlar gelecek gidecek, Cumhurbaşkanları gelecek gidecek.”⁹⁰

Özerk olmadığı iddia edilebilecek ADOB kurumu⁹¹ kendisiyle ilgili neye karar vermelidir? Cumhuriyet'in kendine yüklediği görevleri üstlenip bunlara yeni ve daha ilerici görevler mi yükleyecektir yoksa karşı-modernleşmenin ideolojine uyum

⁹⁰ (46, Erkek, ADOB Müdürü)

⁹¹ Özerklik konusuyla ilgili incelemelere, ilerleyen sayfalarda geri döneceğiz.

sağlayıp onun yörüngesinde hareket ederek zaten yeterince kendini tanıtamayan, anlatamayan, sadece 6 ilde faaliyet gösterip onda bile orta-üst sınıfsal tabakaya genel ifadeyle ‘seçkin’ tabakaya hitap etmeye devam mı edecektir?

Kanaatimizce, ‘seçkin’ denilen tabakaya bile hitap etmeyi başaramayacaktır. Bu kadar net konuşmamızın bazı sebepleri vardır. Bunu aşağıda daha detaylı açıklayacağız ancak bizzat yaşadığımız ve bu kadar net konuşabilmemizi sağlayan iki tane örnek olay aktarmak istiyoruz. Birincisi, kurumda oyunların kaç kişi tarafından izlendiğini, kaçının tam biletli, kaçının öğrenci olduğu vs. istatistiki bilgileri içeren ve kurumun kendisinin ‘Hasılat Cetveli’⁹² adını verdikleri bazı bilgiler olduğu hakkında kurum çalışanları tarafından bilgilendirildik ve bu bilgileri almak üzere kuruma resmi bir dilekçe verdik. Bu tezin yazım aşamasında bu bilgilerin tarafımıza verilmesi hususunda resmî bir cevabî gelişme olmamıştır.

İkincisi, kurumun zaman içindeki gerek ödenek yokluğundan kaynaklanan eksiklikleri gerekse kurumun kendi yapısal özelliklerinden kaynaklanan eksiklikleri bulunmaktadır. Buna kısacası kurumun halkla ilişkilerindeki eksiklikler diyebiliriz. Buna aşağıda kısaca değineceğiz fakat öncesinde Ek-1’de ve Ek-2’de görülen mülakat sorularından ‘Kurum size göre izleyicilerine kendini yeteri kadar tanıtabiliyor mu?’ sorusu için mülakat yapılan izleyicilerin ve sanatçıların bu

⁹² Düzenli olarak 2002 tarihinde tutulmaya başlanıp, önceki yıllara dair herhangi bir verinin bulunmadığı söylenmiştir.

verdikleri cevapları aşağıda bir tablo ile sunacağız ve ‘Kurumun tanıtımındaki eksiklikler nelerdir?’ sorusuna verilen cevaplar üzerinden irdeleme yapacağız.

Tablo 3: Kurumunun İzleyicilerine Kendini Tanıtıp-Tanıtmadığına Dair Verilen Cevap Tablosu

İzleyici		Sanatçı	
Tanıtabiliyor	Tanıtmıyor	Tanıtabiliyor	Tanıtmıyor
12	61	3	8

Tablodan da rahatça anlaşılacağı üzere, ne izleyiciler ne de sanatçılar kurumun kendini tanıtmasından memnunlar. Burada anlaşılmalıdır ki, Cumhuriyet’in bireyi özne olarak kurması sanatın ilerlemesi için yeterli bir etmen değildir. Bir kurumun da kendini özne olarak ‘kurma’sı gerekmektedir.⁹³

Tüm bu anlatılanlardan ve izleyicilerin düşüncelerinden hareketle denilebilir ki ADOB’da halkla ilişkiler faaliyeti yoktur ve kurumsal bazda karşı-modernleşmenin kendi kültürel hegemonyasını dayatma çabalarına ek olarak kurum her ne kadar kısıtlı bir bütçeye sahip olsa da, kendi içindeki hegemonyası ve

⁹³ ADOB’un Halkla İlişkiler Faaliyetlerinin ayrıntılı bilgisi, Ege Üniversitesi’nin düzenlemiş olduğu “1. Marcom Uluslararası Pazarlama İletişimi Sempozyumunda” sunulmuş aynı adlı bildirimizde detayları bulunmaktadır. Konumuzu direkt olarak ilgilendirmemesi sebebiyle detaylı bir şekilde yazılmamıştır.

insanların isteksizliği kurumun halkla ilişkiler faaliyetlerindeki en önemli eksikliklerdir. Kurumun halkla ilişkiler faaliyetlerinden sorumlu olanlar, suçu sadece devletin yeterli bütçe vermemesine atmamalıdır. Bu önemli bir eksikliktir ama kurum kendini yeteri kadar tanıyabiliyor mudur ki, kendini tanıtınsın? Kurumun geçmişteki görev ve sorumlulukları neydi, günümüzde bunlar için ne gibi bir değişlik öngörüyor ve bunun için ne gibi bir kurumsal politikaları var? Bu politikalar içinde bireyleri kendilerini tanıtmak maksadıyla tek başlarına mı bırakmaya devam edecekler? Aktif olarak sanat yaşantısına yaş ileriliği sebebiyle devam edemeyen sanatçılardan neden kurumu tanıtmak maksadıyla faydalanılmamaktadır? Toplumun yapısında bulunmayan ama toplumun daima iyi olana, güzel olana kavuşmasını isteyen Cumhuriyet zihniyetinin cesur ve kararlı eylemlerinin bugün onda birini yapabilseler ve halkla ilişkiler vasıtasıyla gerçekten halka kendilerini anlatabilseler, kanaatimizce çok daha fazla izleyiciyi kendi bünyelerine katabileceklerdir.

Bu durumda buraya kadar sorduğumuz bütün mülakat sorularında gayet net belirtilen kurumun halkla ilişkiler, reklam, tanıtım faaliyetlerinin olmadığı, sırf bu yukarıda verdiğimiz iki örnekle bile gayet açıktır. Herhangi birileri ‘Gazetelerde oyunlarımızın tarihleri yayınlanıyor, zaman zaman sanatçılarımızla röportajlarımız yayınlanıyor vb.’ ifadeler kullanırlarsa, bunu yapanlara birkaç basit soru yönelterek kurumda halkla ilişkiler namına hiçbir faaliyet olmadığı açıkça ispat edilebilir:

1) Acaba neden kurumun halkla ilişkiler birim ADOB bünyesine bir tane ‘tarayıcı’ (scanner) alıp kendileri hakkında çıkan haberleri bilgisayar ortamına oradan da CD’ye aktarıp bir arşiv oluşturmamıştır? Kendileri hakkında çıkan haberlerin toplanıp rastgele depoya kaldırılmasından⁹⁴ daha sağlıklı ve kurumu destekleyici bir faaliyet olmaz mıydı? Bu noktada, kurumun bir sanatçısının şu çarpıcı ifadesini aktarmak herhalde konuya daha açıklık kazandırır.

“Zaman zaman tanıtılıyor, zaman zaman tanıtılmıyor. Kurumun halkla ilişkilerinin çok ciddi ve özen göstererek çalıştığını düşünmüyorum. Özellikle bale konusunda. Kişisel çabalarla tanıtım olabiliyor. Onlara da çok karşıyım. Baleden bir akrabam yok. Fakat çoğu kişinin orada annesi, babası, teyzesi ya hoca ya dansçı, kurumda bir görevi var. Bir arkadaşım başrol oynadığı zaman böyle bir destekle, 1 ay boyunca gazetede kişisel reklamlar çıkabiliyor. Üzüntü duyuyorum. Çünkü kendinizin başına geldiğinde, kurumda çok bir şey yapmadığı zaman, reklamınız olmuyor. Bir yaştan sonra akıllanıyorsunuz. Ben de bari şunu arayayım da bari reklamım olsun diyorsunuz. Yeni bir eser çıkıyor. Çok güzel resimler çekiliyor, afişler basılıyor. Sonra bir bakıyorsunuz, gazetede basılan resim, Avrupa’dan ellerinde olan sizinle alakası

⁹⁴ ADOB’ta bu konuyla ilgili yetkililerin verdikleri bilgilere göre, yer sıkıntısı sebebiyle böyle bir yola başvurulmaktadır.

olmayan resimler. Bir de buna üzülüyorsunuz. Yani, böyle iletişim kopuklukları oluyor balede.”⁹⁵

- 2) Kurumun www.dobgm.gov.tr isminde bir sitesi var. Acaba bu site hazırlanırken kurum niçin yurtdışındaki benzer bir kuruluşun sitesini inceleyip buradan örnek şeyler almak gereğini hissetmemiştir? Örneğin, bugün Royal Bale'nin (İngiliz Kraliyet Balesi) sitesine girilirse, bütün oyunların konusunun, kaynağının nereye dayandığının vb. bilgilerin en ince detayına kadar yazıldığı görülebilir. Haklarında basında çıkan bütün bilgileri edinebilirsiniz. Hatta o hafta içinde kurumun hangi radyo-TV yayınlarına katılabileceğini öğrenebilirsiniz. Oyunlarda dans eden baş dansçılarının ayrıntılı özgeçmişlerini okuyabilirsiniz. Tüm bunlar yetmezmiş gibi, o hafta o oyunda hangi kadın-erkek dansçının başrolde oynadığını öğrenerek tercih yapabilirsiniz. Bu yazdıklarımız sadece birkaç örnektir. Merak ettiğimiz soru şu: ADOB'da aynı şeyler neden yapılamamaktadır? Peki ADOB'un sitesinde bir şey yok mudur? Varolan bilgilerin yeterli olduğu söylenemez ve sadece internetten bilet alınması için tasarlanmış bir site görüntüsündedir.

⁹⁵ (33, Kadın, Bale sanatçısı)

Oyunlar hakkında bilgi yok mudur? Eserler hakkında yazılanları ancak opera, bale vb. sanat etkinliklerini çok sık takip eden, bunları çok özümsemiş insanlar anlayabilmektedirler. Onun dışında hiç kimse neyin, ne olduğunu anlamadan gelip izlemektedir. Bu sözlerimiz bir sanatçının,

“Bir de evet seyircimizin baleye ilgisi var ama çokta bilinçli bir seyirci değil. Düşmediğiniz sürece alkış alabiliyorsunuz. Hata yapan kişi de fark edilmediği için alkış alıyor, çok iyi dans ederseniz de biraz daha fazla alkış alıyorsunuz.”⁹⁶

sözleriyle doğrulanıyor.

“Kuruluş Kanunu’nda da ifade edildiği gibi bu sanat dallarını sevdirmek, halka yaymak misyonuyla çalışmalarını sürdürüyor.”⁹⁷

Mademki kurumun Batı tipi sanat dallarını geliştirmek, yaymak, halka tanıtmak şeklinde görevleri vardır o halde bu görevlerini neden üstlenmiyor? Örneğin, ‘Harem’ balesinden kim, ne anlamaktadır? Oyun çıkışında izleyicilerin

⁹⁶ (33, Kadın, Bale sanatçısı)

⁹⁷ (46, Erkek, ADOB Müdürü)

birbirleriyle yaptıkları konuşmalar gözlenmiş ve herkesin farklı bir şey anladığı anlaşılmıştır.

Türk operasının, hatta Türkiye'nin gurur duyması gereken 'Özsoy' Operası yeniden sahnelenmiştir. Kaç kişinin bu oyundan ve bu oyunun neler ifade ettiğinden haberi olmuştur? Haberdar olmayı bir yana bırakalım bu oyunun öneminden acaba kurumun haberi var mıdır? Kendilerinin kurumsal hale gelmeden önce ilk bebekleri olan 'Özsoy' Operası'na, tanıtımı yeterince yapılmayarak açıkça 'üvey evlat' muamelesi yapılmaktadır.

Mülakat yaptığımız sanatçılara Ek-1 ve Ek-2'de yönelttiğimiz bilet fiyatları hakkındaki sorudan anlaşılmaktadır ki hem izleyicilerin hem de sanatçıların ortak görüşü bilet fiyatlarının çok ucuz olduğudur. Aşağıda bununla ilgili tablo sunulmuştur:

Tablo 4: Bilet Fiyatlarının Uygun Olup Olmadığına Dair Tablo

İzleyici		Sanatçı	
Ucuz	Ucuz değil	Ucuz	Ucuz değil
72	1	11	

Kanaatimizce, zaten 'seçkin' diye nitelendirilen orta-üst seviyeye hitap ettiği iddia edilen Batı tipi sanat dallarının bilet fiyatları örneğin, bir sinema ile kıyaslandığında oldukça uygundur. Sanatçıların bazılarının görüşü olan bilet

fiyatlarının artması yönündeki talebin⁹⁸ doğru olmadığını düşünüyoruz. Zira yeterince anlaşılamayan ve kısa vadede anlaşılması beklenemeyecek, kurumun ve siyasi kadroların ‘politikasızlığı’ sebebiyle uzun vadede toplumun geniş kesimlerince anlaşılamayacak, kabul görmeyecek bu sanat dallarının bilet fiyatlarındaki olası büyük bir artış talebin düşmesine yol açacaktır. Bu sebeple, bilet fiyatları uygundur.

Oyun sayılarının aylık olarak yeterli olup olmadığı aşağıdaki şekilde yorumlanmıştır.

Tablo 5: Oyun Sayılarının Yeterli Olup Olmadığı Hakkında Tablo

Sanatçı		İzleyici	
Yeterli	Yeterli değil	Yeterli	Yeterli değil
3	8	7	66

Oyun sayılarının aylık olarak aylık olarak yeterli olup olmadığı konusunda hem izleyiciler hem de sanatçılar oyun sayılarının yetersiz olduğu şeklinde görüş bildirmişlerdir.

Özellikle son yıllarda ‘Harem’, ‘Çalığışu’ gibi ‘balelerin’, ‘Fındıkkıran’ gibi klasik bir balenin kapalı gişe oynadığı göz önüne alındığında, ayda 1-2 defa oynamak

⁹⁸ Mülakat yapılan bazı sanatçılar bilet fiyatlarının, kendileri canlı bir performans sergiledikleri için buna saygı gösterilmesi açısından, yüksek tutulması yönünde görüş bildirmişleridir.

yetersizdir. Ancak bu yetersizliğin altında yatan etmenleri doğru analiz etmek gerekir. Sanatçıların hepsinin ortak görüşü bu sahnenin teknik ve zaman yetersizliğinin, oyunların yetersizliğindeki en büyük etmen olduğudur. Bu görüşe katılmamak mümkün değildir.

“Çok daha fazla olmalı. Ayda bizim 6 temsili geçmiyor. Ancak bizim topluluk baktığınız zaman çok kalabalık bir topluluk değil. Yurtdışında böyle değil. Orada 12 kişilik başdansçısı, 60 kişilik kordosu falan böyle topluluklar. Onlar ikiye bölüyorlar. Bir grup, sonra ikinci grup dönüşümlü oynuyorlar. Veya ‘Fındıkkıran’ı bir grup ‘Kuğu Gölü’nü bir grup oynuyor. O yüzden de çok fazla temsil yapma şansları oluyor. Ama bizde maalesef çok az kişi olduğumuz için olmuyor. Bu sebepten, sakatlıklar da oluyor. Çünkü sürekli 20 kişi var. Hep o 20 kişi yapıyor aynı işi. Ne başdansçı yetiyor, ne solist, ne kordo yetiyor. Kişi ve sağlık sebeplerinden dolayı olmuyor.”⁹⁹

Görüşülen tüm sanatçılar, oyun sayılarında yetersizliği sahne problemine bağlamaktadırlar. Sahnenin yeterli büyüklük ve teknik olanaklardan yoksunluğunun yanı sıra yukarıda görüşüne yer verdiğimiz sanatçının da belirttiği üzere sürekli aynı dansçıların dans etmesi ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Örneğin, yine Royal Bale’nin

⁹⁹ (32, Kadın, Bale sanatçısı)

sitesine girilip bakıldığında farklı dansçı kadrolarının farklı oyunlarda çalıştırıldığı böylece, sakatlık ve verimde düşüş gibi ciddi engellerin önüne geçildiği görülebilir.

Ankara gibi bir metropolde 2010 yılında başkent olmaya yarışır bir opera-bale salonunun ve binasının olmaması karşı-modernleşmenin en açık göstergesidir. 1950'den itibaren başlayan bir süreçtir. Ancak son yıllarda bu karşı-modernleşmenin giderek tırmandığı bir gerçektir. Batı tipi sanat dalları içinde son yıllarda sahnelenen eserlerin tiplerine ve çeşit azlığına bakıldığında bu rahatlıkla anlaşılabilir. Eskiden, gerçekten klasik bale olarak tabir edilen 'beyaz baleler'in ağırlığı fazlayken¹⁰⁰, son yıllarda daha önce açıkladığımız bale olmayan dans türündeki 'Harem', 'Çalığışu', operet olmayan 'Aşk-ı Memnu' gibi eserler ve izleyici kitlesinin gerçekten anlamadığı 'İlkbahar Tangosu', 'Sync' gibi neo-klasik eserlerin arttığı gözlemlenebilir.

Karşı-modernleşmenin hegemonyasının 'tahakküm' olarak gerçekleştiği buradan görülebilir. Çünkü ADOB'un bütçesi kısılarak, belediyeler aracılığıyla reklam ve tanıtım yapmasına izin verilmeyerek önünün tıkandığı yetmezmiş gibi bir de sergievinden dönüştürme neredeyse 80 yıllık bir opera binasına mahkûm edilmesi karşı-modernleşmenin bir göstergesi değildir de nedir? Üstelik aynı bina içinde opera, operet, bale, modern dans, Birim Dans Tiyatrosu yetmezmiş gibi haftanın üç günü de DT'ye sahneleri bırakmak zorunda kalarak. Bundan daha vahimi, İstanbul

¹⁰⁰ Ek-3'te ADOB'un 'Yıllara Göre Sergilediği' eserler görülebilir. Burada eski zamanlarda büyük balelerin ağırlığı olduğu görülecektir.

2010 Kültür Başkenti ilan edilirken, Türkiye'nin başkentinde bir başkente yaraşacak opera binasının olmayışı bir başka ideolojinin temsilinden başka bir Şey değildir.

Ek-1 ve Ek-2'de görülen 11 no'lu ve 15 no'lu sorular aynı eklerde görülen 'Kurumun faaliyetlerindeki eksiklikler nelerdir?' sorusunun doğruluğunu test etmek amacıyla sorulmuştur. Bu sorudan hem izleyici hem de sanatçılardan aldığımız yanıtlar yine dönüp dolaşıp kurumun halkla ilişkiler faaliyetlerindeki eksikliklere dayanmaktadır ve czm caresi olarak reklam ve tanıtım, medyanın daha fazla ilgi göstermesi olarak sunulmaktadır. Ancak, medyanın Batı tipi sanat dallarına bakış aşırsı bambaşka bir calışmanın konusu olmakla birlikte zlu bir biçimde şunlar söylenbilir. Medyada hâkim olan popüler kültür kavramı bu kadar yoğunken, yüksek kültür ürünü sayılan opera, bale vb. ne kadar yer alabilir?

Bir de bu noktada verili üretim ilişkilerinin değişmeden medyadaki bu sanatlara algının değişmeyeceği kanaatindeyiz. İdeolojinin carpıtığı Şeyin gerçeklik değil, insanın gerçek varoluş koşullarıyla olan iliřkisi¹⁰¹ olduğu unutulmamalıdır. Yani gerçekte medya Batı tipi sanat dallarını yok saymamaktadır. Gerçekte, karşı-hegemonyanın düşüncesi bu sanat dallarını yok saydığı için, medyada grnememektedirler.

¹⁰¹ Kazaancı, a.g.e., s. 43, 44.

Günümüzde, opera, bale vb. sanatların izleyici oranlarının tatmin edici düzeyde olup olmadığına dair Ek-1 ve Ek-2’de görülen soruya verilen yanıtlar aşağıdaki gibidir:

Tablo 6: İzleyici Sayısının Yeterli Olup Olmadığına Dair Tablo

İzleyici		Sanatçı	
Yeterli	Yeterli değil	Yeterli	Yeterli değil
3	70	5	6

İzleyici sayısına baktığımızda, son yıllarda, özellikle oluşturulan bizim ‘Osmanlı tipi bale’ adını vereceğimiz dans türlerinin artışıyla birlikte izleyici sayısında bir artış olduğu doğrudur. Ancak nüfusunun 4-5 milyon olduğu düşünülürse sadece 690 kişilik olduğunu bildiğimiz, içinden yaylar fırlamış koltuğun bulunduğu, küçücük bir sahnede gösterilerin sergilenmeye çalışıldığı, milattan öncede kalmış teknik aygıtlarla desteklenmeye çalışılan adı ‘Opera’ olan kendisi ‘Opera’ binasından başka her şeye benzeyen binada, oyunların doluluk oranları da göz önüne alındığında yeterlidir demek mümkündür. Bununla birlikte karşı-modernleşme etkisiyle, DİA vasıtasıyla değişen kültürel hegemonya¹⁰² işletilmektedir. Unutulmaması gereken asıl nokta, gerçek sanatın alt sınıfların davasına sadık kalarak asıl sorunları anlatan bir olgu olduğudur. Bu küçücük salona mahkum kalmaya bırakılan izleyiciler ve sanatçılar, Frankfurt Okulu’nun iddia ettiği gibi başından beridir burjuva sanatından mahrum bırakılan alt sınıfların varlığı

¹⁰² Burke, a.g.e, s. 38, 39.

unutturularak, bu sanatların yüksek tabakaya hizmet eder görüntüsü sergilemektedir.¹⁰³

Tablo 7: Opera ve bale salonu bulunan illerde salon, koltuk, oynanan eser, gösteri ve seyirci sayısı tablosu

Opera ve bale salonu bulunan illerde salon, koltuk, oynanan eser, gösteri ve seyirci sayısı

Yıl	Opera ve bale salonu sayısı		Oynanan eser sayısı			Gösteri sayısı			Seyirci sayısı		
	Koltuk sayısı	Toplam	Yerli	Yabancı	Toplam	Yerli	Yabancı	Toplam	Yerli	Yabancı	
1999	6	3474	80	24	56	397	92	305	248413	45938	200475
2000	6	3 474	94	24	70	470	100	370	258 547	110 410	148 137
2001	6	4 391	95	23	72	489	113	376	207 360	47 839	159 521
2002	5	3 897	98	20	78	472	60	412	165 154	18 477	146 677
2003	5	3 850	135	45	90	589	228	361	273 271	100 054	173 217
2004	5	4 264	144	58	86	397	183	214	457 717	31 666	426 051
2005	5	3 850	199	70	129	635	242	393	252 076	76 046	176 030
2006	5	3 860	189	85	104	531	268	263	245 448	89 540	155 908
2007	7	3 834	84	33	51	289	90	199	451 271	121 924	329 347
2008	10	5.879	203	143	60	650	346	304	325.364	120.997	204.367

Kaynak: Devlet opera ve Bale Genel Müdürlüğü

Kaynak: www.tuik.gov.tr

¹⁰³ Horkheimer, Adorno, **a.g.e.** s. 34, 35.

Tablo 8: Temel alanlara göre kültür ve eğlence faaliyetlerine ayrılan ortalama süre oranı tablosu (2006)

Temel alanlara göre kültür ve eğlence faaliyetlerine ayrılan ortalama süre oranı, 2006

[15 ve daha yukarı yaştaki nüfus

Temel alanlar	(%)		
	Toplam	Erkek	Kadın
Kültür-	100	100	100
Görsel-ışitsel medya	91,3	90,2	92,5
Sinema -	0,7	0,7	0,8
Radyo -	1,3	1,1	1,5
Televizyon -	87,4	86,4	88,3
Video -	0,6	0,6	0,5
Müzik dinleme ve kaydetme -	1,4	1,4	1,4
Yazılı medya ve kitap -	7,7	9	6,4
Yazılı medya -	3,7	5,3	2
Kitap -	4,1	3,7	4,4
Müzik ve sahne sanatları gösterisi -	0,6	0,5	0,7
Diğer kültürel alanlar -	0,3	0,2	0,4
İnternet ve internet dışı bilgisayar kullanımı -	100	100	100
İnternet kullanımı -	54,8	53,2	60,9
İnternet dışı bilgisayar kullanımı-	45,2	46,8	39,1
Eğlence -	100	100	100
Yakın çevrede yürümek, gezmek -	69	72,4	61,3
Parka vb. mekanlara gitmek -	13,9	12,5	16,9
Piknik vb. doğa gezileri yapmak -	10,1	7,5	16,2
Eğlence vb. yerlere gitmek -	7	7,6	5,6

Kaynak: Zaman Kullanımı Araştırması,2006

Kaynak: www.tuik.gov.tr

Tablo 9: Toplam İşgücü İçinde Kültür Alanındaki İşgücü Oranları Tablosu (Avrupa Birliği-AB)

**Toplam İşgücü İçinde Kültür Alanındaki İşgücü Oranları, 2005
(1000s)**

	İşgücü		
	Kültür	Toplam	%
AB-27	4 940.3	208 945	2.4
Almanya	1 003.9	36 179	2.8
Fransa	487.9	24 312	2.0
İngiltere	870.0	28 072	3.1

Bilgi Özeti: Mart 2007

Kaynak: www.epp.eurostat.ec.europa.eu

Tablo 10: Temel Aktivite Olarak Kültür Aktivitelerine Katılım Oranları Tablosu

Temel Aktivite Olarak Kültür Aktivitelerine Katılım Oranları (%)

	Almanya	Fransa	İngiltere
TV ve video	78	77	87
Eğlence v Kültür	9	4	6
Toplam Hesaplama	16	4	11
Bigisayar ve video oyunları	4	:	3
Diğer Hesaplama	13	4	9
Okuma	59	34	42
Radyo ve müzik	10	5	13

Kaynak: www.epp.eurostat.ec.europa.eu

Yukarıda Türkiye İstatistik Kurumu'nun (TUIK)'nun verilerinden ve Avrupa Birliği (AB)'nin istatistik verilerini tutan 'Eurostat' isimli kuruluşun verilerinden alınan tablolar sunulmuştur. İlk tablodaki veriler (Tablo 7), zaman içerisinde diğer illerde de açılan opera-bale salonlarının da eklenmesiyle elde edilmiştir. 1999 yılında 3474 olan tüm illerdeki koltuk sayısı 2008 yılında 5879'a yükselmiştir. Oynanan eser sayısı toplamı 1999'da 80 iken 2008'de bu rakamın toplamı 203 oyuna çıkmıştır. Seyirci sayısı tüm illerin toplamında 248.413 kişi iken 2008 yılında tüm illerde toplam 325.363 kişiye yükselerek, 9 yılda 76.951 kişi gibi azımsanmayacak bir artış sağlamıştır.¹⁰⁴15 yaş ve üstü, yani aktif nüfusun, kadın ve erkek olarak yüzdesinin görsel ve işitsel medyada erkeklerde %90.2, kadınlarda %92.5 iken, müzik ve sahne sanatları gösterisi alanında erkeklerde %0.5 ve kadınlarda %0.7 olarak seyretmektedir. Bu da bize göre üç şeyi doğrulamaktadır. Birincisi, popüler kültür aracı olan 'TV ve radyo'nun dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ne kadar büyük bir ağırlığının olduğudur. İkincisi, Batı tipi sanat dallarının 'orta-üst sınıf' diye tabir edilen kesime, bunda bile ne kadar düşük bir seviyede hitap ettiğiidir. Üçüncüsü, kurumun halkla ilişkilerinin 'yokluğu'na dair varsayımımızın doğrulandığıdır. Çünkü Tablo 10'da görülen AB'nin bu konudaki durumunu gösteren verilerden de anlaşılacağı üzere Almanya'da toplam %9, Fransa'da %4, İngiltere'den %6'dır. Bizde %1 bile olmaması halkla ilişkilerin yokluğunu kanıtlar. Bir de kanaatimizce bir şeyi daha kanıtlar, 'Batı tipi sanat dallarının 1950'den sonra uğradıkları ciddi

¹⁰⁴ Genel Müdür'le yaptığımız mülakatı tezin sonunda bir 'Ek' olarak sunacağız. Bunun sebebi, eğer sadece Genel Müdür'le bir mülakat gerçekleştirip ne sanatçılarla ne de izleyicilerle mülakat yapılmamış olsaydı, şu sonuç elde edilirdi: Türkiye'nin birçok kurumunda pek çok sorun vardır ve ADOB'da bu durumdan payını almaktadır. Aslında durumun hiçte böyle olmadığı, kurum üzerinde sistematik olarak nasıl bir mali, politik, psikolojik baskı olduğu bu bölümde verdiğimiz mülakatlardan anlaşılmaktadır. Bu nedenle, kurumun en tepesindeki kişinin ağzından çıkan sözlerin, mevcut ideolojik düzene ters düşmemek ve kurumun ideolojisini 'yara almamış' göstermek için söylendiğini düşünüyoruz. Bu sebeple, Ek olarak sunulmuş ve metin içinde tablolar halinde sunduğumuz mülakatlara eklenmemiştir.

karşı-hegemonik engellemelerle batılılaşma hedefini' başaramadıklarını. Bunun nedeni, AB'ye üye en büyük ülkelerde bile izleme oranları görüldüğü gibi gayet düşüktür. Ancak buradaki bu düşüklüğü, yurtdışında bu sanatlara erişim için ödenecek bilet fiyatlarının çok yüksek oluşu, bu sanatların popüler kültüre yenilmesi gibi nedenlere bağlanabilir.

Tablo 9'da tüm, kültürel faaliyet gösterilen alanlarda istihdamın Almanya'da %2.4, Fransa'da %2, İngiltere'de %3.1 olduğu görülmektedir. Yani, bu alanda istihdam oranları AB'de de düşük bir seviyededir. Bizde benzer bir istatistiki veriyi bulamadığımız için bu konuda bizimle ilgili bir yorum yapamayacağız. Sadece, bizdeki oranların AB'deki oranlardan daha düşük olduğunu tahmin ediyoruz diyebiliriz.

'Yurtdışındaki izleyici, bilet fiyatları, devletin operaya, baleye vb. sanat dallarına politik yaklaşımı açısından ülkemizle bir kıyaslama yapabilir misiniz?' sorusu, sadece mülakat yapılan sanatçılara sorulmuştur. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, mülakat yapılan sanatçıların hemen hepsinin en azından bir kere bile olsa yurtdışında turnelere gitmiş olmalarıdır. Bunun dışında, görüşülen bazı sanatçılar bizzat yurt dışında çalışmışlardır. Çalışmayıp turnelere gitmiş olanların ise gittikleri yerlerle ilgili ciddi gözlemleri ve tecrübeleri vardır. İkincisi, seyircilere böyle bir sorunun sorulması halinde anlamlı cevaplar alınamayacağındandır.

Aşağıda bu soruya mülakat yapılan sanatçıların verdikleri cevaplardan en önemli gördüğümüz birkaçını yazacağız ama önce bu cevaplardan da yola çıkarak bazı irdelemeler yapmak istiyoruz.

Öncelikle şunu söyleyebiliriz ki, neticede Batı tipi sanat dalları denilen bu sanatlara devletlerin politikaları sağ/sol hükümetler de gelse radikal bir değişikliğin olmadığıdır. Çünkü bu neticede onların kültürünün bir parçasıdır. Bizdeki politik yaklaşımdaki ana sorun, kendimizi bu sanat dallarında nerede konumlandıracağımızla ilgilidir. Unutmamak gerekir ki, Osmanlı'da bile Avrupa'da oluşan bu sanat dallarıyla ilgili merak, Osmanlı'nın en yüksek olduğu dönemlerde bile varken (örneğin, Kanuni dönemi), Cumhuriyet Türkiye'sinin bunlara sırtını dönmesi demek bir çeşit 3. Dünya ülkesi olduğunu kabul etmesinin tasdikidir. Çünkü kuramsal bazda, modernleşme kuramlarına her geçen gün yeni birtakım şeyler eklense de, bugün 'Batı' denilen ve konumuna özenilen ülkelerin hiç kesintisiz üç şeye desteği devam eder. Eğitim, sağlık, sanat. Bunları mümkün olduğu kadar iyi bir ekonomi, gelişmiş bir teknoloji ve bilimsel verilerle desteklerler. İşte zaten Cumhuriyet'in kurucularının 'modernleşme' ile varmak istedikleri sonuç buydu. Binbir güçlü savaştan başarı ile çıkmış bir öncü kadronun yepyeni bir yapıyı kurarken Batı tipi sanat dallarının Türk toplumunun kültür yapısının çok dışında olduğunu göz ardı etmiş olduklarını iddia etmek olanaksızdır. Burada amaçlanan niyet belirli bir süre geçtikten sonra toplumun, en azından yutdışında hâlihazırda en az sayıda bulunan %4 rakamına olsun ulaşabileceğini ümit edilerek hareket edilmesidir.

Kısacası, bizdeki bu sanatlara politik yaklaşım ülkenin her alanda yüz yüze geldiği karşı-modernleşme ve karşı-hegemonik politik yaklaşımdan ayırt edilemez ve bunun önemli bir parçasıdır. Yurtdışındaki bilet fiyatlarının bizdeki bilet fiyatlarıyla kıyas kabul etmeyecek kadar yüksek olduğunu söyleyebiliriz. Bir örnek vermek gerekirse Royal Bale’de¹⁰⁵ oynanan operalarda fiyatlar oturulan yerlere göre 8€-180€ arasında, baleler de fiyatlar yine oturulan yerlere göre değişerek 6€-97€ arasında değişmekte, bu fiyatlar oynanan eserlere göre de bazı oyunlarda 210€’ya yükselmektedir ve orada da oyunlar kapalı gişe oynamaktadır. Yurtdışındaki çalışma koşulları ile ilgili olarak bir sanatçı şunları söylemektedir:

“Yurtdışındaki çalışma koşulları çok daha zor. Bir kere devlet memuriyeti diye bir şey yok. Devlet çok destekliyor ama. Hem maddi hem manevi. Örneğin, orada bir oyun sırasında ciddi bir düşüşünüz, hatanız sizi işinizden edebilir. Her oyunu bir kurul gelir izler ve oyundan sonra hatalarınız sıralanır. Eğer böyle devam ederseniz kovulursunuz. Ufak tefek bazı aksaklıklar, hatalar orada da olmuyor mu? Elbette oluyor ama hiçbir zaman ciddi boyutlara varmıyor. Bizde bunların hiçbiri yok.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Daha önce de Royal Bale ile karşılaştırma yapmamızın sebebi, Türk balesinin de kurucusu Dame Ninette de Valois’nın, önceki adı Vic-Wells daha sonra Royal Bale adını alan İngiliz Balesi’nin kurucusu olmasıdır. Bu sebeple, kıyaslamalarımızı bu kurumla yapmak istedik.

¹⁰⁶ (29, Kadın, Bale sanatçısı) (Yurtdışında başdansçı olarak çalışma tecrübesi olmuş bir dansçı)

Kurumun hâlihazırda siyasal iktidar tarafından belli bir sanat anlayışı için yönlendirildiğine en güzel kanıt aşağıda görüşülen sanatçılardan birinin sözlerinden anlaşılabilir:

“Aslında, daha önce bu hükümet eserlerle ilgili çok fazla bir yönlendirme yapmıyordu ama son zamanlarda daha fazla yerli eser olması için ricaları oluyor açıkçası. IV. Murat, Harem gibi. Biraz daha kendi eserlerimizin oynanması ve yurtdışına tanıtılması bakımından düşündüklerini söylüyorlar bize.”¹⁰⁷

Kurumun kendini tanıtmak amacıyla, illa ki politik düşüncenin eksenindeki eserlere yönelmek yerine, yine bizden de eserleri oynayıp ama aynı zamanda gerçekten değişik yapımlara yönelerek halkın dikkati daha fazla bir şekilde kurumun üzerine yöneltilebilir. Bunun için eşi de yurtdışında büyük bir Opera’da başrol olarak söyleyen bir dansçının orada görerek yaşadığı tecrübelerine değinmekte yarar var:

“Yurt dışında yalnızca bir izleyiciyim. Eşimden bildiğim (eşim yurt dışında, Almanya’da büyük bir operada başrolde çalışıyor) kadarıyla da operalarda ömür boyu kontrat diye birşey yok. Bunu söylediğim zaman bana çok garip baktıklarını

¹⁰⁷ (42, Erkek, Bale sanatçısı)

söyleyebilirim. Bu işi en iyi şekilde yapmak zorunda tüm sanatçılar a'dan z'ye işlerini çok iyi bilmeliler. Bugün bir oyun konurken bazen klasik konmuyor. Mesela 'Rigoletto' normalde saraylı bir adamın saray soytarısının kızını kaçıırarak yaşanan hikâyeyi, aşkı anlatır ama Amerika'da mafyaya uyarlanmış. Eser konuya sadık kalınmış ve modernize edilmiş. Buradan şuraya gelmek istiyorum, işimize daha geniş açıdan bakar daha geniş kitlelere daha farklı düşünce tarzlarına ulaşarak yaparsak, devleti de yanımıza alabiliriz ama biz savunmasız olur daha kanunlarımızı bile bilmezken imkânsız. Bu devleti yanımıza almak istiyor bakış açılarını değiştirmek istiyorsak önce açıklarımızı kapatmalıyız.”¹⁰⁸

Ek-1'de görülen mülakat sorularından ‘Size göre Konservatuvar ilk kurulduğu dönemdeki işlevini halen daha sürdürebilmekte midir?’ sorusu sadece mülakat yapılan sanatçılara sorulmuştur. Bunun sebebi, izleyicilerin Konservatuvar hakkında, işleyişi hakkında bir bilgilerinin olamayacağı içindir. Aşağıda görüşülen sanatçıların düşüncelerine yer verilecektir. Ancak bundan önce, bununla ilgili irdeleme yapacağız.

¹⁰⁸ (32, Kadın, Bale sanatçısı)

Türkiye’deki Konservatuvarın geçmişi bilindiği üzere Osmanlı’nın son dönemine dayanır. En azından temeli oradadır. Bu sebeple, konuyu Osmanlı’dan itibaren ele alarak günümüze getirmek tarihsel süreçte yaşananları daha sağlıklı irdelememize neden olacaktır.

Osmanlı’nın 19. yüzyıldan itibaren şekilci bir yaklaşımla oturtulmaya çalışılan ‘Batılılaşma’ adımlarının sanatta da etkileri olmuştur. Önceki bölümlerde bunu uzun uzun anlattığımız için tekrar bahsetmeyeceğiz ama önemle vurgulamak istediğimiz bir nokta var. 19. yüzyılda kurulan tiyatrolarda kişisel uygulamaların, ve tiyatro kapatmaya varan kişisel kinlerin oluşu, bu işten para kazanan insanları çok zor durumlara düşürdüğünü biliyoruz. İşte hem sanat kurumlarına keyfi yaklaşımları ortadan kaldırmak hem de usta-çırak ilişkisiyle yetişen az sayıdaki sanatçıyı sistematik ve doğru bir şekilde yetiştirmeyi amaç edinerek çok güç koşullarda kurulan Darül Elhan, yani Konservatuvar’ın anneannesi, aynı zamanda bilerek veya bilmeyerek Cumhuriyet’in Konservatuvar’ına da bir görev yüklemiştir. En basit anlatımla, ‘Cumhuriyet’in temel ilkelerine bağlı, sanatın evrenselliğine inanan, bir toplumun sanat vasıtasıyla zevklerinin, tutumlarının, düşüncelerinin, davranışlarının daima ileri taşınacağını bilen, Batı sanat dallarını toplumun sadece belirli bir kesimi için değil özellikle bu tip sanat dallarıyla hiç tanışmamış kesimlerine de götürerek onları evrensel değerlerle ilk defa buluşturan, kendi yaptığı işten hiç hoşlanmayan kesimlere saygı duyan ama onların da hoşlandığı bize özgü sanatlarda kaliteli olanı aramaya iten vb.’ iyi yönde sayılabilecek her türlü sanatsal aktiviteyi onlara sunmayı amaçlamaktadır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarılarak 'Konservatuvar' ismini alan Darül Elhan, en azından Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu görevi bize göre üstlenebilmiştir. Çünkü şimdilerde özellikle operaya, baleye vb. göre seyirci sayısı çok daha yüksek olan tiyatro izleyicisinin, kökenleri o yıllarda aranmalıdır. Eğer üstlendiği bu görevi yerine getiremeseydi, bugün 'orta-üst seviye' bile denilen insanlar bu sanatları takip ederler miydi?

Bununla birlikte, 1950'den sonra karşı-modernleşme hareketiyle birlikte, karşı-hegemonya DİA vasıtasıyla kendi kültürel hegemonyasını kurmaya başladığında Konservatuvar'da giderek yukarıda saydığımız görevlerinden koparılmaya başlandı. Özellikle de, 1980'den sonra, Konservatuvar'ın Yüksek Öğretim Kurulu'na (YÖK) bağlanmasıyla birlikte, işlevlerini giderek yitirmeye başlamıştır. Çünkü eskiden sanat ağırlıklı olan derslerin yanına, YÖK'ün öngördüğü kültür dersleri denilen tarih, coğrafya, matematik, Türkçe vb. dersler de eklendiğinde, sanat derslerine daha fazla ağırlık vererek kendini sanat yönünde geliştirip, yetiştirecek genç sanatçı adayları giderek sanatçı kalitesini yitirmeye başlamıştır.

“Şu anda Konservatuvarlar ilk kurulduğu dönemlerdeki işlevlerini yerine getirememektedir bence. Orada da hoca olduğum için söylüyorum bunu. Kurulduğu dönemden bu yana dünya değişti ve amaçlarının dışına taşıldı. Artık iş imkânları değişti. Nitelik ve nicelik kelimelerinde nicelik ön plana çıkmaya başladı. Aileler tedirgin. Ankara Devlet Konservatuvarı ilk

*kurulduğunda, Ankara'da bir Opera ve bir Senfoni Orkestrası varken, yine bir Opera, bir Senfoni Orkestrası var. Ankara'da şu anda 5 tane Konservatuvar var.*¹⁰⁹

Özellikle, Türk balesi kurulduğunda İngiltere'den getirilen büyük hocaların eğitimiyle (başta Dame Ninette deValois olmak üzere) yetişen en güçlü nesilden sonra gelenler İngiliz hocaların görevlerine son verilemesiyle Rus hocalarla çalışmaya başlamışlardır. Ancak bale tekniği açısından daha naif hareketlere sahip olan İngiliz ekolü yerine, daha sert ve teknik anlamda zorlayıcı olan Rus ekolüyle çalışmak en azından sanat anlamında bir bocalama yaşatmıştır.

Tüm bunların yanı sıra, hükümetlerin Konservatuvar bünyesine giderek azalan bütçe vermeleri nedeniyle Konservatuvar, iyi Rus hocalar yerine kötü Rus hocalarla, kendini yenilemeyen hocaların eline mahkûm bırakılmıştır. İşte bu sebeplerle, Konservatuvar zamanla ilk kurulduğu dönemdeki işlevini sürdürmek bir yana artık tamamen işlevsizleştirilmiştir. Çünkü kötü hocaların eğitiminde yetiştirilen genç sanatçı adayları, ileride Opera'da yaşayacakları aktif dans yaşantılarında bilgi eksiklikleri, teknik yetersizlikleri vb. sebeplerle büyük zorluklar yaşamaktadırlar. Bu durum profesyonel yaşantıyı da olumsuz etkilemektedir. Zira artan bir kuvvetle sanatçıların sanatsal anlamdaki teknik kuvvetleri gerilemektedir.

¹⁰⁹ (46, Erkek, ADOB Müdürü)

Aynı durum sadece bale için geçerli olmayıp, mülakat yaptığımız opera sanatçısı, opera alanında da bunun mevcut olduğu şeklinde yorum yapmıştır.

Oysaki “UNESCO’nun 1948 İnsan Hakları Evrensel Bildirisi’nin 27. maddesinde herkesin eşit ölçüde toplumun kültür yaşamına özgürce katıldığı, sanatlardan, bilimsel ilerlemeden ve buradan çıkan sonuçlardan yararlanması öngörülmüştür.” (And, Şenlik, Canak, 1981: 9).

Türkiye’de Batı tipi sanat dallarında günümüzdeki en büyük eksiklik ‘kültür’ün dar anlamıyla ele alınmasıdır. Burke’ün¹¹⁰ de belirttiği gibi, kültürü sadece ‘opera binası’ ile sınırlı tutarak tanımlamak artık yeterli bir tanımlama olmaktan çıkmıştır. Bunun sebebi, Cumhuriyet ilk kurulduğu yıllarda Batı tipi sanat dallarıyla ülkenin modernleşmesi istenirken Türk toplumunun kendi kültürü yadsınmamıştır. Fakat zaman içerisinde Gramsci’nin ‘hegemonya’ kavramında da belirttiği gibi, egemen sınıf toplumu cebre değil, iknaya dayanarak kültürel bir hegemonya yaratmıştır. Türk kültürünün yapısında bulunan güzelliklerle dolu ürünler, örneğin müzik, içi boşaltılarak başka bir şekle büründürülmüştür.

Bu noktayı detaylandıracağız ama önce kültürün örneğin sadece opera ile sınırlandırılmasında gördüğümüz bir sakıncaya değinmek istiyoruz. Cumhuriyet

¹¹⁰ Burke, **a.g.e.**, s. 116, 117.

döneminden itibaren Batı tipi sanat dalları, bu sanatların içinde barındırdıkları özden vazgeçmeden ilerlemiştir. Ancak bunu son dönemlerde uygulanan politikalarla tersine çevrilmeye çalışıldığını düşünüyoruz. Son dönemlerde yaratılmış olan ‘Harem’, ‘Çalığışu’ vb. eserlerin sürekli sergilenmeleri bunun göstergesidir. Denilebilir ki ‘Osmanlıyı anlatan, edebiyatımızın unutulmayacak eserlerinden birisinin gösterilmesi neden kültürel hegemonyanın tersine işleyişidir? Tersine işleyişidir çünkü ülkenin ekonomik, kültürel ilişkiler vb. faktörleri göz önünde bulundurulursa, sürekli bu eserlerin tekrarlanması mevcut politik düzenin hegemonyasında kendine yer edinmesidir.

Ek-1’de görülen mülakat sorularına verilen cevaplar bu görüşümüzü desteklemektedir. Ödeneği kesilen, yabancı koreograf getirilmeyen, klasik eserler anlamında sürekli aynı oyunları tekrarlamaya zorlanan bir sanat kurumundan Batı kültürünü temsil eden ve Cumhuriyet’in ilk kurulduğu yıllardaki işlevini sürdürebilmesi ne kadar beklenebilir?

Bu üçünü besleyen ortak zemin nedir? Ekonomi. Batı tipi sanat dalları neticede pahalı birer sanattır. Çünkü içinde birçok değişik sanatı barındırır. Resim, müzik, dans vb. Bu sanatları icra eden sanat kurumlarının bunları halka, kar amacı gütmeyen sadece sevdirmek amacıyla sergilemeleri halkın bütününe bunun sevdirebileceği, benimsetilebileceği anlamına gelmez. Bir toplumun ekonomisi kötüyse halk yeterli gıda tüketemiyorsa sağlığı bozuktur, sağlığı bozuk olan bir halkın

çocukları okulda evrensel bilgi birikiminden yoksun olarak yeterli eğitimi göremiyorsa o halk bilgisizdir ya da en azından Batı tipi sanat dallarının altında da yatan faktörlerin bilgisinden yoksundur. Bu bilgi birikiminden yoksun bir halkı, kendi kültürüne tamamen yabancı olan ve altyapısında ciddi bir bilgi birikimine sahip olmayı gerektiren sanatları anlamıyor diye eleştirmek seçkinci bir ideolojidir.

Çünkü mevcut müzik, dans vb. sistemler gerçek ilişkilere gönderme yapar. Örneğin, toplumun büyük kesimi eğer ‘arebesk’ müzik dinliyorsa, o müziğin içinde tanımlanan dünyayı yaşıyorlar demektir. O dünyayı yaşayan veya o dünyanın içinde kendini tanımlayan bireylerin içinde bulunmadıkları bir dünyanın düşünce sistematiğini, koşulları değişmeksizin, kabul etmesi mümkün değildir. O sebeple, ‘arebesk ‘müzik ya da daha kötü bir durumda ‘yoz’ müzik denilen müzik türlerini dinleyenler, o müziklerde sunulan aşk acısını, ekonomik zorlukları vb. o şekilde yaşayan kişilerdir. Örneğin, bir Mozart’ın ‘Saray’dan Kız Kaçırma’ operasında anlatılan aşk hikâyesindeki acıyı, o şekilde yaşamadıkları için, o dünyada kendilerini görmedikleri için gitmezler. Tüm bu sebeplerle, mevcut ideolojinin halkı hegemonyanın içinde bulunan rıza vasıtasıyla ekonomik, politik, kültürel vb. alanlarda değişik bir yöne sürükledikleri bir süreçte, halkın da yukarıda saydığımız modernleşmenin üçayağında bulunan etmenlerden yoksun kaldığı/bırakıldığı bir süreçte, Batı tipi sanat dallarının, Cumhuriyet’in ilk kurulduğu yıllardaki işlevini sürdürdüğünü söylemek güçtür. Bununla birlikte, ADOB’un da kendi bünyesi içinden kaynaklanan pek çok eksikliği olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır.

Kültüre yönelik politik sınıflamaların ikiye ayrıldığından ve bunlardan klasik görüşün yüksek kültür-alçak kültür dolayısıyla seçkin kültür anlayışını doğrduğuna¹¹¹ değinmiştik. Williams'ın kültür için geliştirdiği analizinde hegemonik güç, üç kültürel sürecin bileşimiydi. Gelenekler, kurumlar ve formasyonlar. Gelenekler, sabit, nihai ve nötr olarak sunulurken, ulus-devletler tarafından sürekli olarak icat edilirler.¹¹²

1950'den itibaren başlayan karşı-modernleşme politik iktidarının, hegemonik gücünü üç kültürel sürecin bileşimini ADOB üzerinde uyguladığı kanaatindeyiz. Yani, geleneği temsil eden değerlerin, kurumlar üzerinde yeni biçimlerde sunulduğu. Bu yapılırken, Cumhuriyet'in Batı tipi sanatları kurarken ve bunları yaygınlaştırmaya çalışırken amaçladığı ulus-devlet anlayışının zıddında yine Batı tipi sanat dallarından hareket ederek 'yeni bir' sanat anlayışını icat etmektedirler. Biraz daha açarsak-örnekleme de anlaşılması açısından daraltarak- klasik bale 1948'de yeşertilmeye başlandığı ilk dönemlerde, adı üzerinde klasik bir bale ekolü oturtulmaya çalışılmıştır. Yani, tütü, point giyilen, klasik Batı müziği eşliğinde dans edilen. Ancak, son dönemlerde ortaya çıkan 'Harem', 'Çalığışu' gibi eserler, elbette kendi içlerinde belirli bir güzelliği barındırmakla birlikte, klasik balenin ruhuna aykırıdır. Bu eserler Osmanlı dönemini anlatan ve Klasik Türk Musikisi'nin bale adımlarına uydurulmasıyla ortaya çıkarılmışlardır.

¹¹¹ Batuş, **a.g.e.**, s. 119, 120.

¹¹² Stevenson, **a.g.e.**, s. 121, 122.

Burada birincisi, Türkiye’de bale kurulurken, bu balelerin içeriğindeki gelenekler yine mevcuttu. İstenilseydi bale sanatı böyle bir gelenekle ADOB gibi bir kurum üzerinden yürütülebilirdi. Ama yapılmadı. Bunun sebebi, Cumhuriyet’in ulus-devlet anlayışında, eskinin yıpranmış değerlerinin yer almamasıdır. İkincisi, günümüzde eskinin gelenekleri, düşünce bazında sabit (hiç değişmeyen düşünce sistematığı olarak) nihai düşünce şeklinde ve ‘güya’ hiçbir politik etki yokmuş gibi nötr halde sunulmaktadır. Aşağıdaki sözlerden de rahatça anlaşılabilceği üzere, klasik balenin ruhuna aykırı olan eserler, bambaşka bir geleneği yansıttıkları için, o düşünce yapısının nihai bir sonucu olarak ‘Harem’, ‘Çalılıkuşu’ gibi baleler ‘nötr’ halde, hiçbir politik değerden etkilenmiyormuş gibi sunulmaktadır. Kısacası, ulus-devlet tarafından yeni ama eskinin yansıması, klasik baleye aykırı bir sanat yaratılmaktadır. İşin üzücü tarafı, bu kurum içinde icat edilmekte, ‘yeni ve bize özgü eser yaratıyoruz’ söylemiyle kurum kendi ideolojisine ihanet etmektedir. Bu konuda, izleyicilerinde kendi içinde görüş ayrılıklarına düştükleri görülebilir. Bir kısım izleyici, klasik balenin asıl formunda sunulmasını isterken, diğer kısım ‘bizden’ eserlerin arttırılması yönünde görüş bildirmişlerdir. Bize göre de bu durum, Shayegan’ın da belirttiği gibi, toplumda altyapıdaki değişiklik ne kadar sağlanırsa sağlansın, bizzat kafalar değiştirilmedikçe modernleşmenin sağlanamayacağı düşüncesiyle birebir uyumaktadır. Buradan yine herkes opera-baleyi sevmelidir dediğimiz gibi bir sonuç asla çıkarılmamalıdır. İnsanlığın evrensel olarak yaratabileceği en güzel ve en gelişmiş sanat dallarından biri olan bale özelinde konuşacak olursak, toplumun büyük kesimleri elbette bundan yine tamamen kişisel düşüncelerle hoşlanmayabilir. Ancak toplumsal olarak bu, dine, örfü, geleneğe bağlı bir biçimde sırf direnç göstermek için reddediliyorsa, burada yanlış giden bir şeyler

var demektir. Çünkü çok uzun bir süre ‘sanat sanat için midir?’ yoksa ‘sanat toplum için midir?’ şeklinde yapılan tartışmalar içinde biz ‘sanatın toplum için var olduğunu’ düşünenlerdeniz. Kendi kısır döngüsü içinde topluma hiçbir şey anlatmayan sanat yararsızdır. Sanat, insanlara bir şeyleri anlatabilmeli, onlara birtakım gerçekleri kendi içeriğiyle sunmalıdır ki toplumu bilgi, görgü, kültür, eleştiri vb. iyi yönlerde etkileyebilsin. Bu sebeple, balede, yine bize ait eserler sahnelemekle birlikte, kendi içindeki sanatsal statükodan ödün verilmeden yapılmalıdır. Sanat paradigma değişikliğine yol açar. Önemli olan toplumun özelde bale sanatı için, önyargılı inançlarını yıkabilmektir. Yoksa karşı-modernleşmenin kendi kültürel hegemonyasını ‘tahakküm’e dayandırarak¹¹³ sanatı, başkalaştırma amacına hizmet etmemektir. Bilindik şekildeki eserler ‘bu baledir’ diye sunulmamalıdır, toplum bu yöne itilmemelidir. Sanatın görevi, halkın isteklerini karşılamak değil, kendi düşüncesiyle halkı bir üst noktaya taşımaktır. Bu sebeple, yukarıda, bir sanatçının görüşünde belirttiği gibi, konular farklılaştırılarak ancak öz mevcudiyetini koruyarak daha nitelikli eserler yaratılabilir. Yoksa aynı sanatçının görüşünde belirttiği gibi, ‘Rigelotto’ adlı eserin mafyayla alakalı olmadığını, bambaşka bir dünyayı ve zaman dilimini yansıttığını, bu eseri mafyaya uyarlayarak sahneye koyanların bilmemesi imkânsızdır. Buradaki amaç, günümüzün dünyasına olayları taşıyarak, insanların daha fazla zevk almasını sağlamaktır. Bu bizde neden yapılamasın. Aşağıda, yukarıda değindiğimiz, görüşleri iki kısma ayrılan izleyicilerden ikisinin görüşüne yer verilecektir.

¹¹³ Burke, a.g.e., s. 38, 39.

“ ‘Harem’, ‘Çalığışu’ gibi baleler kaliteli değil. Eğer seyirci sayısının arttırılması isteniyorsa oyunlar daha kaliteli hale getirilmeli. Tonla para alıyorlar devletten, ne yapıyorlar bu parayı? Balenin özü çok seslidir. Tek sesli müzikle bale olmaz.”¹¹⁴

“Sevdirilmeli ama bu toplumun yapısına çok uygun olmadığı için yaygınlaşmıyor ve daha çok yabancı menşeyli yapımlar sergileniyor. Bale daha gelenekselleştirilebilir örneğin bu toplumun önemseydiği şeyleri konu edinebilir müzikler daha yerel olabilir.”¹¹⁵

Görüldüğü gibi bir kesim izleyicinin isteği daha bizden eserler olması. Peki bizdenlik nedir? Tek sesli müziğimizin verdiği çok güzel eserleri, biraz da Osmanlı’yla harmanlayarak baleden başka her şeye benzeyen ama bir yandan da karşı-hegemonyanın düşüncelerine hitap eden eserler midir? Yerelleşmek için şunlar yapılamaz mı? Balenin özü mademki klasik müziktir, illaki bizden bir şeyler de katılmak isteniyor, örneğin ‘Harem’ gibi bir bale altta klasik batı müziği bestelenerek yapılamaz mıydı? Bestelemek için, çok iyi bestecilerin çıkması, çok zor ve maliyetli olması gerekçelerinin öne sürülmesine karşın dansın ruhuna uygun Batı klasik

¹¹⁴ (25, Erkek, Y. Mimar)

¹¹⁵ (35, Erkek, Akademisyen)

müzik parçalarıyla uyumlaştırılarak yeni bir dans yaratılmaz mıydı? Bizdenlik için illaki Osmanlı'yı mı yansıtmak gerekiyor? Örneğin, Dede Korkut hikâyelerinden bir bale yaratılsa, binbir tane güzel türkümüzün birbirinden güzel/hüzünlü hikâyeleri vardır, bunlar Batı klasik müziğiyle harmanlanarak yeni bir bale hikâyesi yaratılamaz mı? Bunlar aklımıza gelen ilk seçeneklerdir. Biraz daha derin bir araştırmayla kim bilir tarihimizden ve kültürümüzden neler çıkar? Ancak, yeni bale yaratıyoruz adı altında, sırf Osmanlı'yı anlatan eserler karşı-hegemonyaya bilerek/bilmeyerek hizmettir. Denilebilir ki, Osmanlı neden anlatılmasın? Anlatılmasına, hiçbir itiraz öne sürülemez. İtirazımız olan nokta, ülkenin o dönem bulunduğu politik durum göz önüne alınarak bu tip oyunların seçildiğidir. Ek-3'de görülen ADOB'un ilk günden bugüne sergilediği oyunlara bir göz atılırsa, ilk yıllarda bale tarihinin en önemli eserlerinin üstelik büyük bir çeşitlilikle oynandığı görülür. Fakat son yıllara bakıldığında oyun çeşitliliğinde azalış ve daha az masraf gerektiren oyunlara doğru gidişatın yanı sıra, politik düşüncenin hoşuna gidebilecek oyunların sergilenmesi aklımızda karşı-hegemonyaya boyun eğme şeklinde bir soru işareti durmaktadır.

Peki bu durumda Ek-1'de ve Ek-2'de 'kurumun özerkliğine' ilişkin sorduğumuz soruya cevaben ne denmiştir? Kurumun özerkliğinden bahsedilebilir mi?

Tablo 11: Kurumun Özerkliği Olup Olmadığına Dair Düşüncelerin Tablosu

İzleyici		Sanatçı	
Özerktir	Özerk değildir	Özerktir	Özerk değildir
7	68	2	9

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere ne izleyiciler ne de sanatçılar kurumun özerk bir yapıda olduğunu düşünmemektedir. Daha önce açıkladığımız nedenlerden ötürü kurumun ‘özerk olamayacağı’ açıktır. Bu sebeple, aynı düşünceleri tekrar etmemek için kısaca politik ve ekonomik baskılarla kıskaç altına alınan bir ‘devlet kurumundan’ ne özerk olması beklenebilir ne de üstlendiği görev olan Batı tipi sanat dallarını topluma tanıtmayı, yaymayı ve sevdirmeyi başarması beklenebilir diyeceğiz.

Kurumun ne kadar özerk olmayı başarabileceğinin en güzel yanıtı aşağıda yazacağımız satırlardan anlaşılacaktır: Kurumdaki özellikle bale sanatçıları için çok önemli olan yıpranma payı 2008 yılında kaldırılmıştır. Bilindiği üzere, dünya literatüründe ‘bale’ mesleği, tüm meslekler kategorisi içerisinde ‘maden işçiliğinden’ sonra en ağır şekilde insan vücudunu yıpratıcı bir meslek olarak kabul edilmektedir. İşte bu nedenden dolayı, 2008 yılından önce sanatçıların emeklilikte bazı haklardan daha rahat yararlanmasını sağlamak üzere getirilmiş bu ‘yıpranma payı’ kaldırılmıştır. Sosyal devlet anlayışına sahip olması gereken devlet, çalışanın emeğini görmezden gelerek, kurumun özerk olmasına bir darbe daha indirmiştir. Burada DİA, devletin tek hükümler sayılarak, insanların çalışma koşullarına da karşılayabileceği varsayımından hareketle kullanılmıştır. Bu durum, karşı-

hegemonyanın Batı tipi sanat dallarına karşı olan duruşu, DİA vasıtasıyla uygulanması biçiminde, sanatçıların özlük haklarına da yansımıştır.

Tüm bunların üzerine ek olarak, son dönemlerde sürekli bu baleler klasik bale olarak da devamlı aynı oyunlar, elde sadece bunların telif hakkı bulunduğu için, sergilenmektedir. Kurumun ödenekleri giderek kısıldığı için, sanki klasik baleden vazgeçilmiyormuş izlenimi altında, devamlı suretle klasik balenin ruhuna aykırı eserleri de belli bir 'ideolojik' düşünce bağlamında ön plana çıkartılarak, kurumun hareket alanı kısıtlanmaktadır.

Modernleşme süreçlerinin gelenekleri zayıflatması zorunlu olmadığı, yeni değerlerin kurumların çoğunlukla eskilerle iç içe geçtiği, kaynaştığı hatırlanırsa¹¹⁶ Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Osmanlı'dan da miras alınan kurumlarla birleşmesi 'de facto' olarak modernle gelenekselin kaynaşmasına bir işarettir kanaatimizce. Hatta Konservatuvar'da Cumhuriyet kurulduğunda resmi olarak değilse bile, Türk Sanat Müziği'nin yürütülme çabaları, Türk Halk Müziği'nin derlenmesi için il il başlatılan çalışmalar gibi örnekler de modernliğin ve gelenekselliğin kaynaşmasıdır. Ancak 1950'den itibaren bu süreç tersine işletilmekte ve bir karşı-modernleşme durumu yaşanmaktadır. Karşı-modernleşme durumu en çok Batı tipi sanat yapan sanat kurumlarında yaşanmaktadır. Çünkü 'modern olma' adı altında yapılan

¹¹⁶ Özbek, a.g.e, s. 25.

uygulamalar eski ile yeninin iç içe geçip kaynaşmasını bir yana bırakalım, eskinin bile bilinçsizce uygulanmasından başka bir şey değildir.

Tüm bu söylediklerimizi özlüce toparlayacak olursak, ADOB Türkiye'ye insanların sanat zevkini yükseltmeye hizmet için kurulmuş bir kurumdur. Kuruluşunun başlarında bu görevini bir hayli yerine getirebilmiştir. Ancak, bale özeline de incek olursak, 1950'den sonra hayli ses bulan karşı-modernleşme görüşünün etkisiyle giderek işlevini yitirmiştir. Özellikle son yıllarda dış faktörler olan mali ve politik baskıların yanı sıra, iç faktör olarak kurumun halkla ilişkilerindeki ciddi eksiklikler sebebiyle kurum giderek halktan kopmuş ve 'seçkin' olarak tabir edilen 'orta-üst' sınıfa hitap etmeye başlamıştır. Kurumun geneli bu tabloyla karşı karşıyayken, özelde bale bölümü, Türk toplumunun örf, gelenek duygularını zedeleyecek endişesi oluşturularak dini taassubun kısılacı altında 1950'den beri kurulduğu bağlamdan adım adım geriye götürülmekte ve işlevsizleştirilmektedir.

SONUÇ

İnsanlık tarihi birçok siyasal, ekonomik vb. toplumsal karmaşaya, kavgaya, savaşa sahne olmuştur. Yaşanılan tüm toplumsal kavgalar belirli bazı yapıların doğuşunu hazırlamıştır. Bu yapılar zaman içinde öyle bir rol üstlenmişlerdir ki tek, biricik, vazgeçilmez oldukları inancı, bu yapıya sahip olmayan medeniyetlere de ‘rol model’ olarak sunulmuşlardır. Unutmamak gerekir ki tek, biricik, vazgeçilmez olarak sunulmaya çalışılan her yapının içinde gerçekten bazı güzel unsurlar bulunabilir. İşte bu yapılardan biri de, Batı Avrupa’nın çok uzun ve acı deneyimlerle kazandığı ‘Batı Avrupa’ olma serüvenidir. Bu serüvenin ismi ‘modernleşme kuramları’ olarak isimlendirilmiştir. ‘Modernleşme Kuramları’ olarak anılan kuramlar, her koşulda bünyesinde üç temel kavramı barındırır. Birinci kavram modernleşme, ekonomik anlamda sanayileşmeye; siyasal bakımdan ulusal devlet olmaya ve liberal demokrasiye; sosyo-kültürel alanda bireyciliğe ve seküler bir dünya görüşüne sahip olarak kentleşmenin ve bilimsel alanda kayda değer değişimler yaşanmasına karşılık gelir. İkinci kavram modernite, bu süreçlerle yaşanan toplumsal değişimi anlatır. Yani, ‘geleneksel’olandan ‘modern’ topluma geçişi tanımlar. Üçüncü kavram, modernizm, modernite döneminde şekillenen düşünce, kültür, sanat hayatındaki oluşumları anlatmak için kullanılır. Bu üç kavramın yanı sıra, kuramların içinde iki önemli kavram daha yer alır: ‘Gelişme’ ve ‘ilerleme’ kavramları. Bu iki kavram modernleşme kuramlarına yöneltilmeye başlanan eleştirilerin çıkış noktasını oluştururlar. Çünkü her iki kavram da farklı toplumların farklı içsel dinamiklere sahip olduğu gerçeğini göz ardı ederek, bütün toplumların düz, ilerlemeci kısacası çizgisel bir model eşiğinde Batı’nın gittiği yoldan giderek ‘modernleşme’ denilen

nihai hedefe varacağını iddia ederler. İşte bu nokta, modernleşme kuramlarına itirazların başladığı yerdir.

Tabii, modernleşme kuramları sadece ‘nasıl modern bir toplum olunur?’ sorusunun cevabını aramaz. Geri kabul edilen ‘geleneksel’ toplumdaki ileri olduğu kabul edilen ‘modern’ topluma nasıl geçileceğini izah etmek için dört büyük düşünür tarafından, aynı temelden çıkan fakat açıklama noktasında ayrı ayrı ifade edilen düşünceler geliştirilmiştir. Tönnies, ‘cemaat’-‘cemiyyet’; Durkheim, ‘mekanik dayanışma’-‘organik dayanışma’ toplumu; Simmel, toplumsal farklılaşmanın artışıyla orantılı olarak geleneksel toplum yapısının ortadan kalkması ve Marx ‘sınıflı toplum’ yani modern toplumun proleterya ve burjuvazi olarak ayrılması.

Ancak, zaman ilerleyip rol model olarak, buna sahip olmayan toplumların yapısına uyumsuzluk baş gösterince bu kuramlar, yine Batılı bazı düşünürler tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Kısaca-eleştirilen düşünürlere değinmeden-şunu belirtmek gerekirse, modernleşme kuramlarının en büyük ikilemi ‘algı’daki sorundur. Avrupa’nın her yerinde aynı zaman diliminde ve aynı biçimlerde deneyimlenmeyen ‘modernleşme’nin, kendilerinden çok farklı içsel dinamiklere sahip olan Doğulu toplumlara aynı şekilde sunulması ‘algı’da sorunlara sebep olmaktadır. Çünkü her şeyden önce Doğulu toplumların paradigmaları farklıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri paradigmanın bağlı olduğu ideolojinin üzerinde tam bir oйдаşma (consensus) sağlanamamasıdır. Aslında modernleşme kuramlarının eleştirilmesinin sebebi, ideolojinin temelinde varolan yöneten-yönetilen ayrılığının

rasyonel olmayan şekillerde anlaşılması gibi, bünyesinde birçok soru işaretini barındırdığı halde ‘rasyonel’miş gibi sunulmasıdır. Biz bu çalışmada, Frankfurt Okulu’nun, Althusser’in, Gramsci’nin düşüncelerini, öne sürdüğümüz düşüncelerimizle özellikle bağdaştırmaya çalışarak aktardık. Çünkü bu üç düşünce sistematığının kuramları bu çalışmada aktarmaya çalıştığımız verilerle birebir örtüşmekteydi. Çok kısa bir şekilde özetlemek gerekirse, Althusser’in ideolojiye bakışına dair üç ana tezi, Gramsci’nin hegemonya kavramı, Frankfurt Okulu’nun kitle kültürü, yüksek sanat anlayışları bu çalışmada varsayımlarımızı desteklemek için bize ışık tutmuştur. Birinci bölümde son olarak modernleşme deneyimini farklı şekillerde yaşamış üç ülke örneği inceledik. Bundan önce, Avrupa’nın genel olarak hangi süreçleri yaşadığını aktarmaya çalıştık. İngiltere, Japonya, Rusya örneğini ele almamızın nedeni, İngiltere’nin modernleşmede ilk ve öncü olmasıdır. Japonya ve Rusya’yı konuya dâhil etmemizin sebebi, bu ülkelerdeki modernleşme hareketini Osmanlı’yla hemen hemen aynı dönemde başlatmış olmasına rağmen bu konuda neden Osmanlı’ya göre başarılı olduklarını, onların içsel dinamikleriyle anlatmak içindi.

Modernleşme kuramına yukarıda bahsettiğimiz bütün eleştirileri bir an için bir kenara bırakılarak tarafsız bir gözle bakıldığında çok net olan şey modernleşme kuramlarının sunmaya çalıştıkları tek, biricik, vazgeçilmez evrensel değerlerin de bulunabileceğidir. Bu değerlerin üç temel ayağı vardır. Eğitim, sağlık, sanat. Tüm eleştiriler ve dayatmalar bir kenara bırakılarak, Batı Avrupa’nın bu üçayakta yakalayabildiği evrensel güçle kuvvetini oluşturduğu ve sürdürdüğü söylenebilir. Bu

üçayaktan herhangi birinde veya hepsinde görülebilen aksaklık, toplumda modernleşme kuramlarının dayattığı değil, sunduğu evrensel değerlerin sekteye uğramasına yol açar. Biz bu çalışmada bu üçayaktan biri olan sanatın Türk modernleşmesine olan etkisini incelemeye çalıştık. Ayrıca, Türkiye Cumhuriyeti'nin (T.C.) modernleşme ideolojisinin içinde barındırdığı evrensel değerleri topluma sunabilmek amacıyla kullandığı ideolojik araçları nda inceledik. Bu araçlardan, zamanında çok ses getirmiş ve işlevselliği ile toplumu pek çok aydunlatmış, haksız eleştirilere maruz kalarak kapatılmış, Halkevleri üzerinde daha çok durduk. Çünkü bu ideolojik araç toplumun aydınlanmasında büyük bir görev üstlenmiştir.

T.C. kurulurken, herkes eski İmparatorluk düzeninin devam edemeyeceği konusunda oydaşma içindeyken, bunun nasıl olacağı konusunda bir görüş ayrılığı vardı. Bir görüş Türkiye'nin Batı'nın bütün modernleşme değerlerinin tamamıyla bize aktarılmasını savunuyordu ki bu kuruluştaki ağırlık kazanan görüştür. İkinci görüş, Türkiye'nin Batının bütün değerlerini tamamen değil, sadece tekniği ele alınarak modernleşmesi yönündeydi. Bu görüşlerden, sol düşünce akımı ağır basan Kadrocuların çok ses getirdikleri için daha ziyade üzerinde durduk. Bu düşünce, bir grup sol görüşlü aydınının Türkiye'nin kurucu ideolojisine yön vermek amacıyla 'Kadro' adını verdikleri dergi etrafında birleşerek görüş bildirmeleriyle doğmuştur. Başlangıçta oldukça desteklenen Kadrocular, zaman içerisinde gelişen sermayenin çıkarlarına ters düştükleri için kapatılmışlardır. 2. Bölümde genel itibariyle bunları incelemeye çalıştık.

Doğulu toplumların, Batı'yı örnek almaya başlamaları Batı tarafından dikte edilen bir durum olduğu gibi bizzat ülkelerin iç dinamiklerinde oluşan eksiklikler de bu ihtiyacı tetiklemiştir. Osmanlı'da yaşanmış durumdur bu. Yaşadığı ekonomik, siyasal, toplumsal bunalımlardan kurtulma ümidiyle Batı'nın kurumlarını kendi bünyesine katarak içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak istemiştir. Tabii bunların çoğu şekilsel olarak kalıp yapıda ciddi etki yaratmamıştır. Bunun en büyük nedeni, üretim ilişkilerindeki çarpıklıktır. Osmanlı alt sınıf yapısı ile üst sınıf arasındaki bağlantı o kadar kopuk ve o kadar 'tebaa' olma anlayışına dayalıydı ki, üretim ilişkisinde ciddi bir değişiklik yaratamazdı. Üretim ilişkilerindeki bu kopukluk alt sınıfların yönetimden giderek kopmasına ve yönetici-yönetilen ayrımındaki gerçekliklerin birbirinden tamamen farklılaşmasına yol açmıştır.

Batılılaşmak için atılan adımlardan biri de Osmanlı'daki geleneksel sanat anlayışının yerini Batı tipi sanat dallarına bırakmalarındaki süreçtir. Osmanlı, Batı'ya uyum sağlamak için attığı birçok adımın arasına sanatı da katmıştır. Opera, bale, klasik müzik vb. sanat dallarının hepsi Osmanlı'da üzerine eğilinen sanat dalları olmuşlardır. Ancak T.C.'den ayrılan çok ciddi ve temel bir farklılığı olmuştur. Osmanlı'daki sanat kurumları ve sanat teşviklerinin hiçbiri kurumsallaşmamış ve kişisel özellikler sergilemişlerdir. Osmanlı'da müzik alanında yapılan en önemli atılım, 28 yıl Osmanlı'ya hizmet eden, ilk saray orkestrasını kuran Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a getirilmesi olmuştur. Osmanlı'da tiyatronun ilk örneklerinden biri Naum Tiyatrosu'dur. Naum Tiyatrosu'ndan sonra önemli bir

şekilde ismini duyuran tiyatro, Güllü Agop ismiyle tanınan, daha sonra saraya da kabul edilmiş olan, Ermeni asıllı bir Osmanlı'nın tiyatrosudur.

Yukarıda da değindiğimiz üzere Osmanlı'daki Batı tipi sanatlardaki anlayış şahsi uygulamalara sahne olmuştur. Tiyatro da bundan ayırt edilemezdi. Abdülhamit döneminde, o zaman Belediye başkanı olan Rıdvan Paşa'nın oğlu, tiyatroya meraklı olan ve tiyatrocu olmaya heveslenen bir genç olduğu için o dönemde kurumsallaştırılarak sağlamaştırılmaya çalışılan tiyatro, Osmanlı'da sırf bir Belediye Başkanı'nın çocuğunu uzak tutmak amacıyla göz bile kırılmadan kapatılabilecek kadar şahsi özellikler taşımaktaydı.

Osmanlı'daki tiyatronun bir önemli özelliği de Meşrutiyet'e geçildikten sonra tiyatro sayısı ve oyun sayısında nicel artıştır. Baskıdan kurtulan halk coşkusunu dile getirmek ve çoğunluğu özgürlüğün ne kadar iyi olduğunu vurgulayan oyunlara giderek bir nevi rahatlıyordu.

Osmanlı'nın opera ve bale ile tanışması aslında çok eski zamanlara kadar götürülebilir. Örneğin, 16. yüzyıldan ve 19. yüzyılın ortalarına kadar padişahların kızlarının evlenmesi, şehzadelerin sünnet şölenleri vb. olaylarda bunlar için eğlenceler düzenlenmesi ile aşina olma durumu vardı.

Batı tipi sanat dallarının Osmanlı'da yeterince anlaşılabilmesi ve yerleşememesinin başlıca iki nedeni vardır. Birinci neden, o zamanın teknik koşullarındaki imkânsızlıklar bu sanatların izlenip anlaşılması için dil bilmeyi şart koşuyordu. İkinci neden, din olgusudur. Şer'i hukuk düzeninde kadın-erkek ilişkisinin keskin sınırlarla ayrıldığı bir toplumsal yaşantıda kadın-erkeğin karşılıklı rol aldıkları sanatların, açık görüşlülükle izlenemeyeceği bir gerçektir.

Tüm bunlarla birlikte, Osmanlı sarayı opera-bale sanatlarında bazı gelişmeler kaydedilmesini yine Donizetti'ye borçludur. Donizetti, 'Kızlar Fanfarı' adı verilen bir bale topluluğu oluşturmuştur. Opera, 19. yüzyılın başından itibaren bizzat Avrupalılar eliyle İstanbul'a taşınmıştır. Bosko adı verilen bir İtalyan müzisyen topluluğuyla birlikte İstanbul'a gelerek opera temsilleri vermeye başladı.

Osmanlı'da Batı tipi sanatların şahsi özellikler taşıdığına dair bir diğer önemli örnek, Abdülaziz devridir. Abdülaziz alafrangalıktan hoşlanmayan bir padişah olduğu için, kendinden önceki Padişah ağabeyi Abdülmecit'in bu sanat dallarının sarayda bile olsa attığı cılız adımları tamamen geriletmiştir.

Tabii Osmanlı'nın Cumhuriyet'e aktardığı bazı faydaları da vardır. Örneğin, 'Darül Elhan'ın kurulması gibi. Darül Elhan, Cumhuriyet'e aktarıldığında 'Ankara Devlet Konservatuarı'nın temeli olmuştur.

Cumhuriyet döneminde kurulmaya başlanılan sanat kurumları, ulusal bilinçten hareket edilerek bütüncü bir gelişme felsefesinin önderliğinde şahsılıktan uzak, kurumsal ve mantıklı adımlarla yol almışlardır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarılan, 'Konservatuvar' ismini alan Darül Elhan ve ismini 'İstanbul Şehir Tiyatroları' olarak değiştirilen Darübedayi ilk iki önemli atılım olmuştur. Yeni kurulan Konservatuvar'da önceleri Doğu musikisi yer alırken, bu kaldırılmış ve sadece 'Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti' adı altında eski musiki eserlerini toplamak üzere bir kurul oluşturulmuştur. Bunun yapılmasının sebebi, Doğu musikisinin temelinin neticede tekke ve zaviyelere bağlı olması ve laiklik ilkesinin oturduğunda bir engel teşkil edebileceği düşüncesi idi.

Konservatuvar'da artık Batı müziğine ağırlık verilmekle birlikte kendi kültürümüz asla yadsınmamıştır. Doğu musikisini tasnif için kurulan heyetin yanı sıra 1925-1929 yılları arasında bir başka heyet bütün Anadolu'yu dolaşarak Türk Halk Müziği derleme çalışmaları yapmıştır. 1 Kasım 1924'te Musiki Muallim Mektebi Ankara'ya taşınmıştır. Osmanlı'dan miras alınan 'Muzikay-ı Hümayun', daha sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ismini alacak olan (CSO), Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın temelidir. Ayrıca bu Orkestra'nın üyeleri Musiki Muallim Mektebi öğrencilerinin hocalığını da yapmıştır.

Osmanlı ile Cumhuriyet'in Batı tipi sanat dallarına yaklaşımındaki en büyük fark kurumsallaşma açısındandır. Bir diğer önemli fark kişileri özgür ve özerk

olduğuna inandıran ideolojinin, T.C’de vatandaşı özgür özne olarak kurmak istemesindeki istençde yatar. Osmanlı’da insanlar özne olarak kurulamazlardı. Çünkü Osmanlı’da insanlar tebaa idi.

1935-1937 yılları arasında dönemin ünlü müzik adamlarından Paul Hindemith, Türk müziği üzerine incelemeler yapmak amacıyla Türkiye’ye davet edilmiştir. Ünlü tiyatro yönetmeni Carl Ebert ise, tiyatro ile ilgili işleri düzenlemek için getirilmiştir. Batı tipi sanat dalları ile ilgili olarak çok önemli bir olay İran Şah’ının gelişi sırasında yaşanıyor. Bizzat Atatürk tarafından, İranlıların ‘Şehnâme’ adlı eserinden seçilen bir konu ‘opera’ olarak besteleniyor ve Türkiye’nin ilk operası olma özelliğine kavuşuyor: ‘Özsoy Operası’. Bu opera ile bizim kültürümüzden getirdiğimiz ‘öz’ ile ‘modern’ dünyanın ‘yüksek kültürü’ birleştirilerek hem opera gibi bütün sanat dallarını bünyesinde barındıran çok zor bir alan çok kısa bir sürede kotarıyor hem de dış ilişkilerde bu sanat vasıtasıyla iyi köprüler kuruyor.

Türkiye’de balenin kuruluşu ise, 1948 yılında gerçekleştirilebiliyor. Kanaatimizce, içinde klasik müziği barındıran ‘bale’ sanatı, henüz klasik müzik geleneği tam oturmadan başlatılsaydı, 1948’de kurulduğundan sonraki başarıyı sağlayamayabilirdi. Bale sanatı, Rönesans’ta ortaya çıkmış, insanlığın dans anlamında teknolojik yardım almaksızın başarabildiği ve evrensel bir dile sahip olan en gelişkin dans türüdür.

Türk balesi, İngiliz Kraliyet Balesi'nin de kurucusu olan İngiliz Dame Ninette de Valois'dır. 1948 yılında Türkiye'ye gelerek yaptığı incelemeler ve seçtiği öğrencilerle yola çıkmıştır. Başlangıçta İstanbul'da Yeşilköy Bale Okulu'nda ders verirken, 1950'de Ankara'ya Konservatuvara nakledilmiştir. Uzun bir süre İngiliz ekolünün etkisi altında eğitim gören Türk dansçıları, bilinmeyen bir sebepten ötürü İngilizlerin Türkiye'den ayrılışı ile birlikte Rusların denetimi altına girmişlerdir.

Bu çalışmanın özü, Ankara Devlet Opera ve Balesi (ADOB) bünyesinde faaliyet gösteren bale bölümü üzerinedir. Bu sebeple, tüm bir çalışma boyunca modernleşme kuramları, bunlara getirilen eleştiriler, modernleşme deneyimini farklı zaman dilimlerinde farklı yaşamış ülkeler, T.C.'i kurulurken ortaya nasıl modern bir ülke olunacağına dair ortaya atılan 'bütüncü' ve 'kısmici' görüşler, sanatın dünyada modernleşmenin bir parçası haline gelişi, kültür-sanat-uygarlık bağıntısı, Osmanlı'da ve Türkiye'de kurulan kültür sanat kurumları, dünyada balenin yeri ve ADOB'un kuruluş serüvenini nihayetinde kurumun ve özelde de bale bölümünün şu anda ne durumda olduğu, nasıl algılandığı, ne olması, ne olmaması gerektiği vb. soruların cevabını öğrenmek için ele alındı. Elbette yukarıda bahsettiğimiz konular ele anılmakla birlikte, neticede bu sanatın alıcısı konumunda bulunan izleyicilerin düşünceleri öğrenilmeden sonuca ulaşamazdı. Bu sebeplerle, hem izleyicilerle hem de kurumun çalışanlarıyla yukarıda yazdığımız soruların cevabını alabilmek için yüz yüze derinlemesine mülakat gerçekleştirdik.

Aldığımız cevaplar ile önceki bölümlerde değindiğimiz kuramsal çerçeve arasındaki bağ hayli ilginçti. Bir kere, T.C.’nin Batı tipi sanat dallarının yeşermesinde ve yerleşmesinde gösterdiği olağanüstü çaba takdire değerdir. Gösterilen bu kadar emek sayesinde, Avrupa’nın aşağı yukarı 450-500 sene sırasında sanat alanında elde ettiği başarı 60 senede yakalanmıştır ki bu küçümsenecek değil ayakta alkışlanacak bir durumdur.

Ancak tüm bu olumlu tabloya bakarak mevcut yanlışlıkları ve eksikleri görmezden gelmek her şeyden önce bu sanat dallarının kökleşmesi için onca emek ve para harcayan insanların hakkını yemek olur. Yukarıda değindiğimiz gibi Osmanlı Devleti ve T.C.’nin sanat anlayışı arasındaki en büyük iki farklılık birinde şahsi uygulamalara yer vermesi ve tebaa olarak gördüğü kitlelere ulaşmayı gerekli görmemesiydi. T.C. Batı tipi sanat dallarını kurarken, kurumsallaşmayı sağlamış ve insanlar bu sanat dalları konusunda ‘ikna’ vasıtasını kullanarak izlemeye teşvik etmiştir.

Bununla birlikte, geçmişten günümüze ADOB’un yönetsel, sanatsal, siyasal mali vb. birçok alanda ciddi bir düşüş sergilediği çok açıktır. Bir kere T.C.’de ‘modernleşme’ adına her alanda gerçekleştirilmeye emek verilen her atılım, 1950’den beri iktidara gelmeye başlamış olan ‘karşı-modernleşme’ yanlılarının hedefi olmaya başlamıştır. ADOB’da bundan payını alan bir kurum olmuştur.

Türk toplumunun yapısında ağırlığı koruyan dini taassuplar, bu sanat dallarında daha fazla insana ulaşmada engel teşkil ederler. Çünkü 1950'den sonra kapatılan Köy Enstitüleri, öğretmenliğin ikinci sınıf meslek haline getirilmesi ve eğitim düzeyinin ve kalitesinin, bu sanat dallarını bile anlatabilecek evrensellikten yoksunlaştırmıştır.

Bu durum, Batı tipi sanat dallarını insanların tanınması ve sevmesi yönünde bir engel oluşturduğu için günümüzde bu sanatlar seyircilerin çok büyük çoğunluğu tarafından 'orta-üst' kesime hitap eden sanat dalları görüntüsündedir. Bu sanat dallarının izleyicilerinin çok üst gelir grubundan değil ama eğitim bakımından üst kesim bir gruptan oldukları saptanmıştır. Bununla bağlantılı olarak izleyiciler, okuyan, sorgulayan ve bu sanat dallarını içselleştirerek, ne dinden çıkarıcı ne de ne de ahlaka aykırı görmeyerek, izleyen insanlardır.

İzleyiciler bu sanatların batılılaşmayı sağlayamadıkları, sanatçılar ise sağladığı yönünde görüş bildirmişlerdir. Biz bu noktada, izleyiciler-sanatçı görüşleri arasında algıda bir farklılık olduğunu düşünüyoruz. Bu sanatlar Türkiye'ye modern olmayı sağlamak amacıyla bir araç olarak getirilmiştir. 'Modern olmak neydi?', önce bunu hatırlamak gerekir: Endüstrileşmiş olmak, seküler olmak, ulus-devlet olmak. Bunların T.C'nin ilk kuruluşunda büyük oranda sağlandığını söylemek mümkündür. 1950'den itibaren 'karşı-modernleşme'nin ağırlık kazanmasıyla birlikte bunların hepsinde adım adım gerileme olduğu açıktır. Olmasaydı batılılaşabilir miydik?

Kanaatimizce, Şimdi olduğumuz noktadan çok daha iyi bir yerde olabileceğimiz kesin bir gerçektir. Bu anlamda, Batı tipi sanat dallarının T.C.’ne eklemlenmesi, eğer yukarıdaki durumlar gerçekleŐmemiŐ olsaydı, Türkiye’yi ‘modern’ olma durumunda yukarı taŐıyabilirlerdi. Bununla birlikte, bugünkü durumda bunu baŐarabildiklerini söylememiz mümkün değildir. Sanatçılar ise, bunu tamamen sanatsal anlamda batı seviyesine yükselmek anlamında algıladıkları için yukarıda söylediğimiz Şekilde bir görüş bildirmişlerdir. Sanatsal anlamda batının seviyesini yakalamak durumunda, bu sanatların ilk kurulduğu yıllardaki sanatçılar için söylenebilecek bir durumken, son dönemde Konservatuvar’dan mezun olanlar için geçerli değildir. Çünkü Konservatuvar’ın YK’e bağlanmasıyla birlikte sanat derslerindeki ağırlığın azalıŐı, çok yetenekli hocaların artık Konservatuvar bünyesinde bulunmayıŐı vb. sebepler, okulu giderek bir kısır-döngü içine sokmuŐ ve sanatsal anlamda da artık kurumda giderek hissedilen kan kayıpları baş göstermiştir.

Ekonomik yetersizliklerin bu sanat dallarının gelişiminde bir engel olup olmadığına dair izleyicilerin ve sanatçıların büyük çoğunluğu ‘engel olduğu’ yönünde görüş bildirmişlerdir. Buraya bir parantez açmak isteriz:

Sanatın bugünkü halini almasına Rönesans yn vermiştir. O günlerden başlayarak parasal olarak zenginler tarafından desteklenen sanat geliŐkinliĐini adım adım arttırmıştır. Özellikle Floransa’da resim sanatında bunun, empresyonizm, ekspresyonizm vb. Őekillerle ilerleyerek sanatın modernleşmenin bir parçası halini aldığını görürüz. Eski Yunan’dan itibaren, Aristo, Platon gibi düŐünürlerce üzerine eğilinen sanat, resim sanatının öncülük etmesiyle birlikte başka sanat dallarında da

modernleşmenin bir parçası durumuna gelmiştir. Ayrıca uygarlık kavramı ile yakın akraba olan kültür, zaman içerisinde sanatı da ciddi biçimde bünyesine almıştır. Sanat bir kültürün, dolayısıyla bir toplumun kendini ifade etme ve gelişmişliğin tanıtma aracı görülmeye başlamıştır. Tüm bunların temelinde sanatın parasal destek olmadan ayakta kalabileceğini düşünmek safça bir düşünce olur.

Bütün bu anlattıklarımız göz önünde tutarak yukarıda ekonomik yoksunlukların bu sanat dallarının gelişiminde engel olduklarına dair sava geri dönersek, biz de izleyici ve sanatçılarla aynı görüşü paylaşıyoruz. Sanatın ekonomik yönden desteklenerek ayakta kalabileceği gerçeğini bir ön kabul nitelik olarak öne sürüyoruz ve şu noktaları sorguluyoruz: Eskiden bir Genel Müdürlük iken, Müdürlük statüsüne düşürülen, sanatçıların emeklilikte faydalanacakları ‘yıpranma payı’ kaldırılan, İstanbul 2010 Kültür Başkenti ilan edilirken Ankara’da 2010 yılında Sergievi’nden bozma opera, bale, modern dans, Birim Dans Tiyatrosu ile küçük ve teknik imkânların ilkelik seviyesinde olduğu bir sahneyi aynı zamanda DT ile de paylaşmak zorunda bırakılan, sponsor alınmaması için binbir tane yasal engel getirilen, ödenek yokluğundan yurtdışından koreografların getirilemediği, yurtdışına turneye gidilemeyen, ödenek yokluğundan sürekli aynı oyunları oynamaya mahkum edilen, yeni ‘bale’ eseri yaratıyoruz savına karşılık klasik balenin ruhuna aykırı sadece ‘Osmanlılık’ vurgusu yapan ve koreografiden yoksun oyunlar sergileyen, bilet fiyatları son derece makul olmasına rağmen alt gelir gruplarını bir türlü kendini çekmeyi beceremeyen, eldeki sahneyle yeterli oyun sergilemeyen bir kuruma ekonomik yetersizlikler bu sanat dallarının gelişmesinde bir engel teşkil eder mi diye

sormak mevcut soruların gün ışığına çıkarılmasından başka ne işe yarar? ‘Karşı-modernleşme’nin tüm engellemelerinin yanı sıra kurumun hiç eksiği yok mudur? diye bir soru akla gelebilir. Elbette çok ciddi halkla ilişkiler eksiklikleri mevcuttur. Bu sadece bütçe darlığı bahane edilecek bir durum değildir. Mevcut bütçeyle de birtakım uygulamalar yapılabilir. Arşiv oluşturulması, çok kapsamlı bir internet sitesi hazırlanması gibi.

Yukarıda bahsettiğimiz sorunlar sebebiyle kurumun ‘özerk’ olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. İzleyiciler ve sanatçılar da bu görüşümüzü destekleyecek şekilde görüş bildirmişlerdir.

Tüm bu anlattıklarımızı özlüce toparlarsak, genelde Batı tipi sanat dallarını sergileyen kurumlar, özelde ADOB ve onun Bale bölümü, gerek kurumun kendi içindeki yapısal sorunlar gerekse ülkenin karşı-modernleşme düşüncesinin dayattığı yapısal sorunlar sebebiyle Cumhuriyet’in ilk kurulduğu yıllardaki özünden, felsefesinden ve amacından sapmıştır. Dolayısıyla, varsayımımız olan sanatın T.C. kurulurken Batı tipi sanat dallarının, ülkenin modernleşmesine yardım etme amacından saparak düşünülen etkisini gerçekleştirememiştir.

KAYNAKÇA

AHMET, R., (1934), **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu**, İkinci Cilt, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi.

AKAY, Ali, “Sanat Pazarı-Emek Pazarı: Eğretilik”, **Sanat ve Sosyoloji**, (Haz. Aylın Dikmen Özarlan), İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005, s. 9- 12.

AKÇURA, Y., (1976), **Üç Tarz-ı Siyaset**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

ALTUN, F., (2005), **Modernleşme Kuramı**, İstanbul, Küre Yayınları.

AND, M., (1970), **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

-----, (1971), **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908- 1923)**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları- 108.

-----, (1972), **Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu (1839- 1908)**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları- 118.

-----, (1983), **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara, Turhan Kitabevi.

-----, (1999), **Osmanlı Tiyatrosu**, İkinci Baskı, Ankara, Dost Kitabevi
Yayınları.

AND, M., ŞENLİK, E., CANAK, E., (1981), **Kültürel Etkinlikler ve Büyük
Kuruluşlar**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARON, R., (1992), **Sınıf Mücadelesi**, Dergah Yayınları, Çev. Erol Güngör, İstanbul.

ARRIGHI, G., (2000), **Uzun Yirminci Yüzyıl, Para, Güç ve Çağımızın Kökenleri**,
Çev. Recep Boztemur, Ankara, imge Kitabevi.

ARSLAN, A., (2002), **İbni Haldun'un İlim ve Fikir Dünyası**, Ankara, Vadi
Yayınları.

AYDEMİR, Ş., S., (1968), **İnkılâp ve Kadro**, Ankara, Bilgi Yayınevi.

BAĞCE, H. E. (ed.), (2006), **Frankfurt Okulu**, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

BATUŞ, Gül Et. Al., (2006), **Kadife Karanlık (2), 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar**, İstanbul, Su Yayınları.

BEAUMONT, C., W., (1964), **Kısa Bale Tarihi**, İstanbul, Elif Yayınevi.

BEKTAŞ, C., Et. Al., (1968), **Türk Toplumunun İhtiyaç Duyduğu Yeni Kültür ve Sanat Kurumları**, Ankara, Yenigün Matbaası.

BENHABİB, S., “Modernlik ve Eleştirel Kuramın Çıkmazları”, **Frankfurt Okulu**, (Ed. BAĞCE, Emre, H.), Ankara, Doğu- Batı Yayınları, 2006, s. 83-110.

BERKES, N., (1978), **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Doğu- Batı Yayınları.

BILIET, J., (1966), **Sosyal Oluşum ve Sanat**, Çev. Mehmet Doğan, İzmir, Kovan Kitabevi Yayınları.

BLACK, C., E., (1989), **Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri**, Verso Yayınları, Çev. M. Fatih Gümüş, Ankara.

BOSTANCI, N., (1990), **Kadrocular ve Sosyo-Ekonomik Görüşleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları/1216.

BOTTOMORE T., MARSHALL, T., H., (2006), **Yurttaşlık ve Toplumsal Sınıflar**, İstanbul, Çev. Ayhan Kaya, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BOTTOMORE, T., (1990), **Seçkinler ve Toplum**, Ankara, Çev. Erol Mutlu, Gündoğan Yayınları.

BOZDOĞAN, Sibel, KASABA, Reşat, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (ed. BOZDOĞAN, Sibel, KASABA, Reşat), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 54-69.

BRAUDEL, F., (1996), **Uygarılıkların Grameri**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi.

BURKE, P., (2000), **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, tarih Vakfı Yurt Yayınları.

CARRETTO, Giacomo, 1985, “1930’larda Kemalizm-Faşizm-Komünizm Üzerine Polemikler-II”, Çev. Durdu Kundakçı, **Tarih ve Toplum**, S. 17-18, s. 62-72.

CEM, İ., (1974), **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, 4. Basım, İstanbul, Cem Yayınevi.

ÇEÇEN, A., (1990), **Halkevleri**, Ankara, Gündoğan Yayınları.

DAVER, B., (1993), **Siyaset Bilimine Giriş**, Ankara, Siyasal Kitabevi.

DELEON, J., (1988), **Osmanlı’dan Cumhuriyete Türk Balesi**, İstanbul, Dönemli Yayıncılık.

-----, (1992), **Cumhuriyet Dönemi Türk Balesi**, İstanbul, İletişim Yayınları.

-----, (1993), **Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi**, İstanbul, Altın Kitaplar
Yayınevi.

EAGLETON, T., (2000), **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı
Yayınları.

ELIAS, N., (2002), **Uygarlık Süreci**, Cilt 2, Çev. Erol Özbek, İstanbul İletişim
Yayınları.

www.epp.eurostat.ec.europa.eu

EROĞUL, C., (2001), **Çağdaş Devlet Düzenleri, İngiltere, Amerika, Fransa,
Almanya**, Ankara, İmge Yayınevi.

ERTAN, T., F., (1994), **Kadrocular ve Kadro Hareketi**, Ankara, T.C Kültür
Bakanlığı.

FARAGO, F., (2006), **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

FEBVRE, L., (1995), **Rönesans İnsanı**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi.

FENMEN, B., (1986), **Bale Tarihi**, Ankara, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: 2.

GEORGEON, F., (1999), **Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri**, 3. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.

GOLOĞLU M, (1982), **Demokrasiye Geçiş 1946- 1950**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

-----, (1974), **Tek Partili Cumhuriyet 1931-1938**, Ankara, Kalite Matbaası.

GÖKLAP, İ., GEORGEON,F., (1990), **Kemalizm ve İslam dünyası**, Çev. Cüneyt Akalın, İstanbul, Arba Yayınları.

GÖKALP, Z., (1970), **Türkçülüğün Esasları**, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

-----, (2005), **Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak**, Haz. Kemal Bek, İstanbul, Bordo-Siyah Yayınları.

GUEST, I., (1986), **Bale Tarihi**, Çev. Aysun Arslan, İstanbul, Afa Maatbacılık.

GÜZ, N. (1995), **Tek Parti İdeolojisinin Yayın Organları, Halkevi Dergileri**, Ankara, Bilge Yapım.

HAUSER, A., (1995), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 2. Basım, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi.

HORKHEİMER M., ADORNO, T., W., (1969), **Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II**, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

HUNTER, J., E., (2002), **Modern Japonya'nın Doğuşu 1853'ten Günümüze**, Çev. Müfit Günay, Ankara, İmge Kitabevi.

HUNTINGTON, S., P., DOMINGUEZ, J., I., (1978), **Siyasal Gelişme**, Ankara, Çev.

Ergun Özbudun, Siyasi İlimler Derneği Yayınları.

İLERİ, R., N., (1999), **Atatürk ve Komünizm, Kurtuluş Savaşı Stratejisi**, 5.

Baskı, İstanbul, Scala Yayıncılık.

KAHRAMANKAPTAN, Ş.,(yay. Haz.), (2005), **Atatürk, Saygun ve Özsoy**

Operası, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

KASABA, Reşat, “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, **Türkiye’de**

Modernleşme ve Ulusal Kimlik, (ed. BOZDOĞAN, Sibel,

KASABA, Reşat), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

KARADAĞ, N., (1998), **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)**, Ankara,

T.C. Kültür Bakanlığı.

KATOĞLU, Murat, 1999, “Sanat Hayatında Neler Oldu?”, **Mülkiyeliler Birliği**

Dergisi, C.XXII, S.213, s. 73-122.

-----, (2002), “Cumhuriyet Türkiye’inde Eğitim, Kültür, Sanat”, **Türkiye Tarihi**, C.4, İstanbul, Cem Yayınevi, s. 416-520.

-----, (2009), **Şematizmden Yaratıcılığa, Cumhuriyet Türkiye’sinde Yüksek Sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumlaşması**, 1. Baskı, İstanbul, Kırmızı Yayınları.

KAZANCI, Metin, 2002, “Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi**, C. 57, Ocak-Mart, s. 1-20.

KAZANCI, Metin, 2006, “Althusser, İdeoloji ve İdeoloji İle İlgili Son Söz”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Ekim, s. 1-20.

KEJANLIOĞLU, D., B., (2005), **Franfurt Okulu’nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya**, Ankara, Bilim ve Sanat.

KEYDER, Çağlar, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (ed. BOZDOĞAN, Sibel, KASABA, Reşat), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

KINAY, C., (1993), **Sanat Tarihi**, Ankara, Kùltür Bakanlığı.

KIRICIOĞLU, Nilgùn, 1981, “Sanat Üzerine”, Der. Nilgùn Abisel Niş, **Sanat Tartışmaları**, Ankara, Basın ve Yayın Yüksek Okulu, s. 1-11.

KİLİ, S., (1969), **Kemalism**, İstanbul, Menteş Matbaası.

KÖKER, L., (1990), **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, Ankara, İletişim Yayınları.

-----, (1992), **Demokrasi üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Kitabevi.

KÖSEMİHAL, M., R., (1939), **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**, İstanbul, Nümune Matbaası.

LACLAU, E., (1985), **İdeoloji ve Politika**, İstanbul, Çev. Hüseyin Sarıca, Belge Yayınları.

LİPSET, S., M., (1986), **Siyasal İnsan**, Ankara, Çev. Mete Tunçay, Teori Yayınları, Verso A.Ş.

LOO, H., REIJEN, W., **Modernleşmenin Paradoksları**, (2006), İstanbul, Çev.
Kadir Canatan, İnsan Yayınları.

MALINOWSKI, B., (1992), **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev. Saadet Özkal,
İstanbul, Kabalcı Yayınları.

MARDİN, Ş., (2003), **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908**, 10. Baskı,
İstanbul, İletişim Yayınları.

MCLELLAN, D., (2005), **İdeoloji**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

MERİÇ, Cemil, 1984, “Batılılaşma”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**,
İstanbul, İletişim Yayınları, s. 234-238.

MOHAMMADİ, Ali, “Kültür Emperyalizmi ve Kimlik Sorun”, **Enformasyon
Devrimi Efsanesi Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının
Eleştirisi** (Haz. Yusuf Kaplan), İstanbul, Rey Yayınları, 1991, s. 323-
331.

MOOERS, C., (1991), **Burjuva Avrupa'nın Kuruluşu**, Ankara, Dost Kitabevi.

MOORE, B. Jr., (2003), **Diktatörlüğün ve Demokrasinin Toplumsal Kökenleri**

Çağdaş Dünyanın Yaratılmasında Soylunun Köylünün Rolü, Çev.

Şirin Tekeli, Alâeddin Şenel, Ankara, İmge Kitabevi.

MUTLU, E., (2004), **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat.

OĞUZ, Adanır, “Can Çekişenler ve Çırpınanlar ya da Batı ve Diğerleri”,

Enformasyon Devrimi Efsanesi Modernleşme Kuram ve

Uygulamalarının Eleştirisi (Haz. Yusuf Kaplan), İstanbul, Rey

Yayınları, 1991, s. 59-65.

ORANSAY, G. (Haz.), (1966), **Ankara Devlet Konservatuvarı**, Ankara, Şark

Maatbası.

ORTAYLI, İ., (2002), **Gelenekten Geleceğe**, 6. Baskı, İstanbul, Ufuk Kitapları.

ORTAYLI, İ. (2007), **Batılılaşma Yolunda**, İstanbul, Merkez Kitapçılık.

ÖZBEK, M., (1991), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul,

İletişim Yayınları.

ÖZBEK, Meral, “Çifte Devrim Döneminde Avrupa’da Uygarlık, Kültür ve Romantik Hareket”, **İletişim**, 2000, C., S. 7, s. 141- 171.

ÖZSEZGİN, Kaya, “Kültürün Politikası”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul, Cumalı Sanat Galerisi Anılar, Denemeler Dizisi.1., 1981, s. 93-96.

PARLA, T., (2001), **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm**, 4. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.

PIRENNE, H., (1983), **Ortaçağ Avrupası’nın Ekonomik ve Sosyal Tarihi**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık.

POGGI , G., (1978), **Modern Devletin Gelişimi Sosyolojik Bir Yaklaşım**, Binnaz Toprak, İstanbul İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

-----, (2007), **Devlet Doğası, Gelişimi ve Geleceği**, Çev. Aysun Babacan, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

POPPER, K., R., (1967), **Açık Toplum ve Düşmanları**, Cilt I, Ankara, Çev. Mete Tunçay, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, Sevinç Matbaası.

REINHARD, U., REINHARD, K., (2007), **Türkiye'nin Müziği**, Cilt 1, 1. Basım,
Çev. Sinemis Sun, Ankara Sun Yayınevi Yayınları: 9.

SAFA, P., (1988), **Türk İnkılâbına Bakışlar**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih
Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.

SHAYEGAN, D., (2007), **Yaralı Bilinç, Geleneksel Topumlarda Kültürel
Şizofreni**, 5. Basım, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları.

SANDER, O., (1994), **Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918'e**, Ankara, İmge Kitabevi.

SAYGUN, A., A., (1982), **Atatürk ve Musiki, O'nunla Birlikte, O'ndan Sonra**,
Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

SENNETT, R., (1996), **Kamusal İnsanın Çözümü**, Çev. Serpil Durak, Abdullah
Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

SEVENGİL, R. A., (1959), **Türk Tiyatrosu Tarihi II, Opera San'atı İle
Temaslarımız**, İstanbul, Maarif Basımevi.

-----, (1962), **Türk Tiyatrosu Tarihi IV, Saray Tiyatrosu**, İstanbul,
Milli Eğitim Basımevi.

-----, (1968), **Türk Tiyatrosu Tarihi V, Meşrutiyet Tiyatrosu**,
İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

SKOCPOL, T., (2004), **Devletler ve Toplumsal Devrimler Fransa, Rusya ve
Çin'in Karşılaştırmalı Bir Çözümlemesi**, Çev. S. Erdem Türközü,
Ankara, İmge Kitabevi.

SMITH, P., (2001), **Kültürel Kuram**, İstanbul, Babil Yayınları.

-----, (2005), **Kültürel Kuram**, Çev. Selime Güzelsarı, İbrahim
Gündoğdu, İstanbul, Babil Yayınları.

SOYKAN, Ömer Naci, "Sanat ve Sosyoloji", **Sanat ve Sosyoloji** (Haz. Aylın
Dikmen Özarslan), İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005, s. 73- 79.

STEVENSON, N., (2008), **Medya Kùltürü, Sosyal Teori ve Kitle İletişimi**, Çev.

Göze Orhon& Barış Engin Aksoy, Ankara, Ütopya Yayınevi.

ŞİMŞEK, S. (2002), **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932- 1951**,

İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

ŞİŞMANOV, D., (1978), **Türkiye İşçi ve Sosyalist Hareketi**, Haz. A. R. Zarakolu,

İstanbul, Belge Yayınları.

TAZEGÜL, M., (2005), **Modernleşme Sürecinde Türkiye**, İstanbul, Babil

Yayınları.

TEKELİ, İ., İLKİN, Selim, (2003), **Bir Cumhuriyet Öyküsü-Kadrocuları ve**

Kadro'yu Anlamak, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

-----, (2007), **Cumhuriyetin Harcı-Köktenci Modernitenin Doğuşu**,

İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

TEVETOĞLU, F., (1967), **Türkiye’de Sosyalist ve Komünist Faaliyetler**, Ankara,
YAYINLAYAN BELLİ DEĞİL

TILLY, C., (2001), **Zor, sermaye ve Avrupa Devletlerinin Oluşumu**, Çev. Kudret
Emiroğlu, Ankara, İmge Kitabevi.

TİMUR, T., (1994), **Türk Devrimi ve Sonrası**, 3. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi.

TOMLINSON, J., (1991), **Kültürel Emperyalizm, Eleştirel Bir Giriş**, İstanbul,
Ayrıntı Yayınları.

www.tuik.gov.tr

TUNAYA, Tarık Zafer, 1984, “Batılılaşma, Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar”,
Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim
Yayınları, s. 238-239.

-----, (2004), **Türkiye’nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri**,
İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

TUNÇAY, M., (1967), **Türkiye’de Sol Akımlar**, Ankara, Ankara Üniversitesi
Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No. 219-201.

TURHAN, M., (1972), **Kültür Değişmeleri-Sosyal Psikoloji Bakımından Bir
Tetkik**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

TÜRKEŞ, M., (1999), **Kadro Hareketi-Ulusçu Sol Bir Akım**, Ankara, İmge
Kitabevi.

UYAR, Hakkı, 1992, “Türk İhtilalinin Düsturları ve Mahmut Esat Bozkurt-I”, **Tarih
ve Toplum**, Mart, S.99, s. 146-152.

UZUNÇARŞILI, İ., H., (1956), **Osmanlı Tarihi IV. Cilt 1. Kısım**, Ankara Türk
Tarih Kurumu Basımevi.

ÜLKEN, H., Ziya, (2001), **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Ülken
Yayımları.

WILLIAMS, R., (2005), **Anahtar Sözcükler**, İstanbul, İletişim Yayınları.

YANARDAĞ, M., (1988), **Türk Siyasal Yaşamında Kadro Hareketi**, İstanbul, Yalçın Yayınları.

YETKİN, Ç., (1983), **Türkiye’de Tek Parti Yönetimi 1930-1945**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi.

YÜKSEL, M., (2002), **Modernite Postmodernite ve Hukuk**, Ankara, Siyasal Kitabevi.

EK-1: Sanatçı Mülakat Soruları

- 1) Yaşınız/ Cinsiyet
- 2) Kurumdaki statünüz
- 3) Kurum size göre izleyicilerine kendini yeteri kadar tanıtabiliyor mu?
- 4) Kurumun tanıtımındaki eksiklikler nelerdir?
- 5) Size göre opera, bale vb. sanatların izleyicileri ağırlıklı olarak hangi toplumsal kesimdedir? Neden?
- 6) İzleyici kitlesinin tüm toplumsal kesimleri kapsamaması için neler yapılabilir?
- 7) Oyun sayıları aylık olarak yeterli midir?
- 8) Bilet fiyatları hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 9) Opera, bale vb. sanatlar batılılaşmanın bir göstergesi olarak kurulmuşlardır. Sizce bu işlevlerini yerine getirebilmişler midir? Eğer getirememişlerse size göre bunun sebebi nedir?
- 10) Size göre opera, bale vb. sanat dallarının izleyici oranları günümüzde tatmin edici bir düzeyde midir? Neden?
- 11) Seyirci sayısının artırılması, kurumun faaliyetlerinin daha anlaşılır hale gelmesi ve geniş kitlelere ulaştırılması için neler yapılması gerekir?
- 12) Ekonomik yetersizlikler bu sanat dallarının gelişmemesinde size göre bir etken midir?
- 13) Yurtdışındaki izleyici, bilet fiyatları, devletin baleye, operaya vb. sanat dallarına politik yaklaşımı açısından ülkemizle bir kıyaslama yapabilir misiniz?
- 14) Sizce kurumun yapısı özerk midir?
- 15) Size göre Konservatuvar ilk kurulduğu dönemdeki işlevini halen daha sürdürebilmekte midir? Neden?

EK-2: İzleyici Mülakat Soruları

- 1) Yaşınız/ Cinsiyet
- 2) Mesleğiniz?
- 3) Eğitiminiz?
- 4) Ortalama aylık geliriniz?
- 5) Opera, bale vb. etkinlikleri ne sıklıkta takip edersiniz?
- 6) Bu sanat dallarını temel olarak takip etmenizin nedeni nedir? Boş zaman değerlendirme, merak vb.
- 7) Kurum size göre izleyicilerine kendini yeteri kadar tanıtabiliyor mu?
- 8) Kurumun tanıtımındaki eksiklikler nelerdir?
- 9) Size göre opera, bale vb. sanatların izleyicileri ağırlıklı olarak hangi toplumsal kesimdedir? Neden?
- 10) İzleyici kitlesinin tüm toplumsal kesimleri kapsamaması için neler yapılabilir?
- 11) Oyun sayıları aylık olarak yeterli midir?
- 12) Bilet fiyatları hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 13) Opera, bale vb. sanatlar batılılaşmanın bir göstergesi olarak kurulmuşlardır. Sizce bu işlevlerini yerine getirebilmişler midir? Eğer getirememişlerse size göre bunun sebebi nedir?
- 14) Size göre opera, bale vb. sanat dallarının izleyici oranları günümüzde tatmin edici bir düzeyde midir? Neden?
- 15) Seyirci sayısının artırılması, kurumun faaliyetlerinin daha anlaşılır hale gelmesi ve geniş kitlelere ulaştırılması için neler yapılması gerekir?
- 16) Ekonomik yetersizlikler bu sanat dallarının gelişmemesinde size göre bir etken midir?
- 17) Sizce kurumun yapısı özerk midir?

Ek-3 Ankara Devlet Opera ve Bale Repertuarı

1960-61 Büyüleyen Aşk

1961-61 Coppelia

Les Patineurs

Les Sylphines

Hovarda'nın Sonu

1962-62 Les Patineurs

Les Sylphines

Coppelia

Hovarda'nın Sonu

Gençler Balosu

Florestan ve Kız Kardeşleri

Baleler Geçidi (Pompette,Esrarengiz Masallar,Ölüm ve Genç Kız,Venedik'te Karnaval)

Esrarengiz Engeller

1963-64 Gençler Balosu

Uyuyan Güzel

Satranç

Les Patineurs

Les Sylphines

1964-65 Les Rendezvous

Giselle

Kapandakiler

Yalnız

Çeşme Başı

Satranç

- 1965-66 Giselle
Çeşme Başı
Les Patineurs
Kuğu Gölü
Kapandakiler
Sinfoniett
Hançerli Hanım
Hovarda'nın Sonu
- 1966-67 Giselle
Çeşme Başı
Kuğu Gölü
Coppelia
- 1967-68 Çeşme Başı
Kuğu Gölü
Coppelia
Slyvia
Pagodalar Prensi
İlişkiler
Güzel ve Canavar
- 1968-69 İlişkiler
Güzel ve Canavar
Çeşme Başı
Kuğu Gölü
Üç Kız Kardeş
Çark

- Kanlı Düğün
Fındıkkıran
1969-70 Fındıkkıran
Glazunov Suite
Orpheus
Judith
1970-71 Glazunov Suite
Orpheus
Judith
Kuğu Gölü
Les Sylphines
Kapandakiler
Pineapple Poll
1971-72 Romeo ve Juliet
Uyuyan Güzel
1972-73 Uyuyan Güzel
Giselle
Pas de Quatre
1973-74 Judith
Çeşmebaşı
Çoğul
Pembe Kadın
Şımarık Kız
Le Rossignol
Mavra
Oluşum

- 1974-75 Oluşum
Çoğul
Oluşum
Pembe Kadın
Şımarık Kız
Debussy ile Dans
Yoz Döngü
Güzelleme
Kuğu Gölü
- 1975-76 Don Kişot
1976-77 Hürrem Sultan
- 1977-78 Romeo ve Juliet
Les Sylphines
Bulutlar Nereye Gider
Les Patineurs
Paquita
La Bayadere
- 1978-79 Romeo ve Juliet
Paquita
La Bayadere
Bulutlar Nereye Gider
Giselle
İnsan İnsan
- 1979-80 Giselle
Bahçesaray Çeşmesi
Çeşmebaşı
- 1980-81 Çeşmebaşı

- Bahçesaray Çeşmesi
- Kuğu Gölü
- Bir Aşk Masalı: Ferhat ile Şirin
- 1981-82 Bir Aşk Masalı: Ferhat ile Şirin
Çeşmebaşı
- Düğün
- Ebru
- Yoz Döngü
- 1982-83 Paquita
Düğün
- Fındıkkıran
- Biz Siz Onlar
- Deli Dumrul
- Carmen Suite
- 1983-84 Paquita
Fındıkkıran
- Raymonda
- 1984-85 Raymonda
Fındıkkıran
- Deli Dumrul
- Düğün
- Esmeralda
- Yoz Döngü
- İnsancık
- 1985-86 Düğün
Yoz Döngü
- İnsancık
- Deli Dumrul

La Bayadere
Çeşmebaşı
Cindirella
Gülün Hayali
Poloveç Dansları
Hıdrellez
Saray Eğlenceleri
1986-87 Hıdrellez
Saray Eğlenceleri
Esmeralda
Çeşmebaşı
Kanlı Düğün
Dünün Karları Nerede
Badinerie
Giselle
1987-88 Dünün Karları Nerede
Badinerie
Kanlı Düğün
Esmeralda
Raymonda
Çeşmebaşı
Yoz Döngü
İnsancık
Budala
Gala Gecesi
Bitmeyen Senfoni

	Şımarık Kız
	Paquita
	Düğün
1988-89	Budala İnsancık
	Divertismalar
	Romeo ve Juliet
	Bernarda Alba'nın Evi
	Kılıflar
	Yabancı
	İki Yürek Destanı
1988-90	Budala İnsancık
	Divertismalar
	Romeo ve Juliet
	Bernarda Alba'nın Evi
	Kılıflar
	Yabancı
	İki Yürek Destanı
	Düğün
	Stüdyada Anılar
	Milli Egemenlik Destanı
	Kuşu Gölü
	Çeşmebaşı
	Hıdırellez
1990-91	Kuşu Gölü Milli Egemenlik Destanı

Yabancı
Yunus Emre
Kendine Yolculuk
Nomi'ye
Sentetik
Duvarlar
Bulutlar Nereye Gider
Les Sylphides
Konçerto
Ateş Kuşu
Tangomania
Sıfır
1991-92 Duvarlar
Bulutlar Nereye Gider
Les Sylphides
Konçerto
Ateş Kuşu
Tangomania
Sıfır
Duygu
Düet
Kendine Yolculuk
Pas de Deux
Budala
Concerto Barocco

	Carmina Burana
	Coppelia
	Eros ve Thanatos
1992-93	Concerto Barocco Duvarlar
	Romeo ve Juliet
	Les Sylphides
	La Corsaire
	Giselle Köy
	Kuğu Gölü
	Duvarlar
	Giselle
	Arlequinade
	The Flame of Paris
	Don Kişot
	Yedi Güzeller
	Anna Karenina
	Uyuyan Güzel
1994-95	Don Kişot Şımarık Kız
1995-96	Korsan Mevsimler
1996-97	Kamelyalı Kadın La Bayadere
	Üç Silahşörler
1997-98	Giselle Senfonilerle Dans
	Bitmemiş Senfoni

	7.Senfoni
1998-99	La Bayadere
	Dansın 3 Rengi
	Turnpike
	Return to Strange Land
	Who Cares
	Uçarcasına
1999-2000	Fındıkkıran
	Uyuyan Güzel
	Hırçın Kız
	İnsancık
	Budala
2000-2001	Turnpike
	Uyuyan Güzel
	7.Senfoni
	Turnpike
	Hırçın Kız
	Çılgılık
	Yoz Döngü
	Nazım'la Dans
	Medea
	Bozkır
	Çanakkale Şehitleri
	Troy Game
	Millienium'da Dans
	Balonumu Geri İstiyorum

	Bolero
2000-2002	Turnpike Nazım'la Dans Çanakkale Şehitleri Troy Game Hırçın Kız Çılgılık İnsancık Bolero Romeo ve Juliet Mavi Gözlü Dev Fındıkkıran The Chairman Dances The Magnetic Fields
2002-2003	Çanakkale Şehitleri Mavi Gözlü Dev Budala Harem Fırat'a Ağıt Dansın Üç Rengi Uyuyan Güzel Divertismalar Cindirella
2003-2004	Fındıkkıran Çanakkale Şehitleri Çalığışu Spartacus

Tango Plus
Carmen
Guguk Kuşu
2004-2005 Fındıkkıran
Carmen
Guguk Kuşu
Çalığışu
Çanakkale Şehitleri
La Bayadere
Budala
Yaşasın Opera
Don Kişot
Karışık Hisler
Bach Oriental
Dostum Akdeniz
Tango Plus
2005-2006 Karışık Hisler
Bach Oriental
Dostum Akdeniz
Fındıkkıran
Guguk Kuşu
Çalığışu
İlkbahar Tangosu
2006-2007 Fındıkkıran
Guguk Kuşu
Çalığışu

İlkbahar Tangosu
Dans Zamanı
Tango Avrupa
2007-2008 Fındıkkıran
Guguk Kuşu
Çalığışu
Bir Yaz Gecesi Rüyası
Carmen
Sync
Carmina Burana
Töre

Ek-4 Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü ile Yapılan Mülakat

- 1) 55
- 2) Genel Müdür
- 3) Opera ve bale sanatları hiçbir zaman kitlesel olmak iddiasında değildir ama Türkiye’de opera ve bale kurumu kitlesel bir kurumdur. Yalnız opera ve bale sanatlarıyla değil, müzik vb, sanatlara yaratıcılık ve yorumculuk anlamında yaptığı çeşitli katkılarla bu hüviyeti hak etmektedir. Örneğin, modern alanında Türkiye’nin tek modern dans topluluğu olduğunu varsayabiliriz. Keza Birim Dans Tiyatro’muzun. Devlet Opera ve Balesi’nin (DOB) etkinlikleri yalnızca bu eserlerle sınırlı değil. Bu bakımdan yeterince anlatılıp anlatılmadığı konusunda tabii ki bizim de zaman zaman sorgulamalarımız oluyor. Bunu anlatabilmek için, daha önemli bir çaba sürdürmek arzusundayız. Hiçbir zamanda yeterli olduğunu düşünmüyoruz.
- 4) 11. Soruya verilen cevap: Bu konuda üç boyutlu bir çalışma yapmak gerekir. Bu nedir? Bir defa yaş boyutu. Opera ve balenin 40 yaş ve üstü, olgunlaşmış insana hitap etme hüviyetinden çıkarak, çocuk ve gençlik eserlerine ve eğitimlerine önem verip geliştirmek istiyoruz. Bunun dışında, Türkiye’nin bütün coğrafi bölgelerine ulaşmak istiyoruz. Coğrafi bölgeleri ayırt etmeksizin, burada opera-bale yapılır mı demeksizin değişik tanıtıcı, eğitici yapımlarımızla oralara ulaşmayı hedefliyoruz. Basında kendimizi daha çok anlatabilme çabası içindeyiz. Uluslararası festivallerimiz ve yarışmalarımızla Türkiye’nin tanıtımına katkıda bulunmaya çalışıyoruz. Dolayısıyla, DOB, bir

opera-bale kurumu olmanın ötesinde çok büyük bir anlam taşımaktadır. Bunları, hiçbir zaman yeteri kadar yaptığımızı düşünmüyoruz. O zaman tükeniriz tabii. Ama zannediyorum ki bu söylediklerimi DOB büyük oranda gerçekleştirmektedir. Devlet elindeki bütün olanaklarla DOB’u desteklemektedir. Daha çok olması gerekmez mi? Olabilir tabii ama olanaklarının bu olduğunu düşünüyoruz. Bütçeden daha fazla pay ayrılmasını diliyoruz ama son yıllarda Türkiye’de opera- bale anlamında 30 yıl kadar önce 2 operası varken bugün 6 operası var. Yani her 10 yılda bir Türkiye’de bir opera açılmış durumda. Önümüzdeki yıllarda da yeni opera-bale kurumlarının devreye girmesi planlanıyor. Ancak bunun, plansız bir genişleme değil ama dar kalıplarda da kalıp 50 sene sonrasının da ne olacağını hesap etmeyen bir şekilde olmaması kanaatindeyim. Dolayısıyla planlı bir şekilde Gaziantep, Van, Sivas’ta da DOB açılması hedeflerimizin arasında yer alıyor.

- 5) 5. ve 6. soruların cevapları: Ağırlıklı olarak opera-bale izleyicisi dünyanın her yerinde insanın yarattığı evrensel kültüre inanan, hümanist, insanlığın din, dil, ırk ayrımı gözetmeksizin sarıp kucaklayan, insan haklarına ve demokrasiye saygılı, kültürlü insanların izleyebildiği sanat dallarıdır. Bilgi ve birikime sahip olmak bu sanatları izlemenin ön koşuludur. Herhangi bir coğrafi bölgenin yurttaşı olmak değil. Opera ve bale, insanlığa ve tarihe mal olmuş sanat dallarıdır. Bu bakımdan en önemli koşul, kültürlü, birikimli bir insan, dünyaya pozitif bilimler açısından bakabilen insan. Toplumun her kesimine ulaşabilmek için, opera ve bale sanatlarının toplumun her bireyini bu

vasıflarla donatması gerekir ama DOB'un bu söylediğim vasıflara sahip olmayan, yaşlılarımızı, gençlerimizi de hedef alan yapımlar seçmektedir. DOB, toplumun kültürel lokomotifini olmayı ama katarından kopmuş bir lokomotif değil katarı taşıyan bir lokomotif olmayı gözetilen bir kurum olmayı her zaman hedeflemektedir. Her kesimin anlayabileceği, her türlü eserlerle Türkiye'nin her yerinde etkinliklerini sürdürmeye çalışmaktadır.

- 6) 7. ve 8. soruların cevabı: Ankara'da bu yıl ortalamamız 25-29 arasında değişiyor bu yıl ortalamamız. Sanatçı potansiyelimizin iyi ama oyun sayımızı arttırmamamızın en büyük sebebinin sahne olduğunu düşünüyorum. DOB sahnelerinin olması maalesef hiçbir zaman gözetilmemiş. Bugün DOB, yurtdışındaki yerlerle kıyaslandığında sanatçı potansiyeli bakımından çok güçlüdür ama mekânsal olanak bakımından son derece alt düzeydedir.
- 7) 9. sorunun cevabı: Batılılaşma değil de çağdaşlaşma olarak tanımlamak lazım böyle bir şeyi. Çünkü çağdaşlık, daha doğrusu gelişmişlik, çünkü çağımızda geri olan şeyler olabilir, geçmiş yıllarda kalmış ama çağımızda çok ileri olan şeyler olabilir. Dolayısıyla, buna gelişme yönünden bakmak lazım. Opera ve bale sanatı gelişme yönünde ülkelerin en önde gelen göstergelerinden biridir. Bugün dünya haritasını açıp zaman opera ve balesi olan ülkelerin bilimsel, teknolojik ve sosyal yönden gelişmiş ülkeler olduğunu görüyorsunuz. Bu ayırım, gelişmişlik yönünden opera ve balenin ne kadar önemli bir kriter olduğunu göstermektedir. Opera ve bale aslında herkesin sandığının aksine aslında genç bir sanat dalıdır. Opera, bale sanat dalları çok şeyi içinde barındırır. Bu bakımdan bizim göremediğimiz çok çok önemli bir

çağdaşlaşma ve gelişmişlik göstergesidir ve ülkemizde de bugün vardığı noktada bunu başardığı kanaatini taşıyorum. Başarması gereken çok çok daha fazla şeyler var. Bugün kendisine sunulan olanaklarla vardığı nokta azımsanmayacak bir noktadır. Ulusal Türk opera ve balesi, yorumculuk vb. bir bütün olarak görülmesi gereken bir şeydir. Bu bakımdan, dünyanın birçok önemli futbol, basketbol takımlarında oynayan birkaç tane önemli futbolcumuz ve basketbolcumuz vardır ama onların muadili olan ABD’de en büyük Opera’larında sahneye çıkan en az 7-8 tane operacımız ve dansçımız var. Bu da bizim opera ve bale alanında Atatürk’ün gösterdiği kültür devriminde yol aldığımızı gösteriyor.

8) 10. sorunun cevabı: Tatmin olmak çok göreceli bir kavram. Bazı noktalardan baktığımda tatmin edici bulabilirim. Ama bu kadar dünya üzerinde az mı olmalı? Çünkü dünyada popüler kültür hâkim ve kültür anlamında bunu satarak para kazanmak hâkim. Bu bildiğiniz gibi serbest Amerikan kapitalist sürecin kültür alanına da sızmasının bir yansıması. Bu bir pazarlama aracı. Bunun teknikleri var. Bu hiçbir zaman sanatın yok olduğu anlamına gelmiyor. Bunun bilincinde olan insanların sayısı ne kadar az olursa da bilimsel gerçekleri nasıl halka soramazsanız, sanatsal gerçekleri de halka soramazsınız.

9) 13. sorunun cevabı: Kıyaslamalar çok değişik yönlerden yapılabilir. Ben ülkemizde devletin opera ve baleye desteğini her dönemde şükranla karşılamışım. Bu bütün dünyada sanat dallarına ister devlet, ister eyalet, ister yerel yönetim, şirketler, sponsor yoluyla yaşar. Sanat destek yoluyla

yaşar. Bu Rönesans'tan beridir böyledir. Sanat desteklenmediği zaman sanat olmaz. Yaşama kaygısına dönüştüğü zaman sanatsallığını yitirir. Sanatsallığını yitirmemesi için, sanatın bilinçli sanat koruyucuları tarafından desteklenmesi lazımdır. Bu bilinç toplumla buluşmadı sürece devlet tarafından desteklenir. Bu bakımdan, Türkiye'de 1922'den sonra devlet, sanatın desteklenmesini birinci derecede önemsemiş ve desteklemiştir. Bugün vardığımız noktada Türk sanatçısı da bu desteğin hakkını vermiştir. Bilet fiyatları da bu devlet politikasının bir parçasıdır. Verilemeyen desteğin bilet fiyatlarının ucuz tutularak sağlanması da bir yöntemdir. Dünyanın her tarafında sanat desteklenir. Amerika'da şirketler tarafından, Türkiye'de devlet tarafından, Almanya'da eyalet yönetimleri tarafından, başka bir yerde belediye tarafından. Örneğin, Fransa'da yapılan bir araştırmada halkın %86'sının hayatında hiçbir defa operaya gitmediği anketlerde kanıtlanmış. Ama farklılık şu, sanat bilinci genlikle okullarda veriliyor. Opera ve bilet fiyatları çok pahalı olduğu için insanların her dakika gidemedikleri kurumlar. Ancak toplum içindeki bu alanların saygınlığı son derece yüksek düzeyde. Türkiye'de devlet bilet fiyatlarını çok normallerde tutarak verdiği desteği, toplumu bilinçlendirme yönünde vermediği zaman bu toplumda ne işe yaradığı sorgulanmaya başlanan bir sanat dalları haline geliyor. Bu zannediyorum ilk ve ortaöğretimde çocuklarımıza yeterli sanat eğitimi veremeyişimizden kaynaklanıyor.

10)12. sorunun cevabı: Ekonominin tabii çok önemli bir rolü var. Çünkü sanat karşılıksız destek ister. Yani bir mala sanayici yatırım yapar. O maldan artı

değer bekleyip, kazanç elde etmek ister. Sanat eksi değer üretmektir. Sürekli zarar üretir. Dolayısıyla bu eksi değeri göze alamayan ama insana verilen artı değeri ön planda tutan toplumlar gelişmişlerdir. Çünkü sanat her zaman toplumların ekonomisinden önemli bir pay ayrılmasını gerektiren bir olgudur ama insanı da insan yapan bir olgu olduğu için, sanatsız toplumlar gelişimlerini sürdüremeyecekleri için gelişmemişlerdir.

11)15. sorunun cevabı: İlk kurulduğu dönemdeki işlevini çok farklı yerlere taşımıştır tabii. Türkiye'nin ve dünyanın gelişimine aynı hızda ayak uyduramamışlardır. Çok daha önce Türkiye sathında çoğalmaları gereken Konservatuvarlarımızın 1970'lerden, 1980'lerden sonra sayılarının arttığını görüyoruz. Hızlı gelişen dünyaya ayak uydurması bakımından eğitim standardının yüksek tutulması, özellikle olgun ve iyi insan yetiştirilmeye yönelmesinin müzikçi yetiştirmekten çok daha önemli olduğunu kavranması gerekir.

12)14. sorusunun cevabı: DOB'un yapısı, oldukça özerktir. Ama dünyada hiçbir kurum tam anlamıyla özerk değildir. İçinde yaşadığımız topluma, bu toplumun ayırmış olduğu kaynaklara bağlı erke bağlılığımız her zaman mevcuttur. Çünkü neticede, Rönesans'ta Medici ailesine bağlı olarak özerkliğini kaptırmış olan sanatçı, bugün de devletten aldığı destekle tabii ki genel anlamıyla Türk politikasının çizdiği biçimde sanatsal gelişimini sürdürmek durumundadır ve bu son derece normaldir ama bu bağlamda şunu ifade etmeliyim ki tüzel kişiliğe haiz özerk bir kuruluştur. Sanatsal anlamda hiçbir müdahale görmemektir. Ancak şunu da yapmak zorundadır ki bunu

ben her zaman savundum, yapmış olduğu üretimin hesabını kuruşu kuruşuna verebilmelidir.

EK-5: Türk Balesi Kurucusu Dame Ninette de Valois



Kaynak: 60. Yılında Türk balesi Devlet Opera Balesi Genel Müdürlüğü T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

EK-6: Osmanlı Tiyatrosuna Ait Bazı Belge ve Resimler

196

LES VOYAGES DU MARQUIS DE NOINTEL

dans le style, ce serait lui qui tiendrait la plume et composerait les descriptions. L'un des deux peintres (ce fut vraisemblablement Carrey) dut l'accompagner; il aurait à se poster sur le passage des cortèges, à observer les personnages, les groupes, et reviendrait abondamment pourvu d'impressions directes.

Quant à Nointel, retenu à Péra par sa grandeur, privé d'assister aux fêtes, il s'attache au moins à en recueillir et à en transmettre les échos: il n'omet dans sa correspondance aucun des menus faits que sa curiosité parvient à découvrir, aucune de ces anecdotes qui circulent autour de tout événement public. En attendant les éléments d'une narration d'ensemble, il envoie une série de nouvelles à la main.

A certain jour, une grave dépêche a pour annexe la liste des présents offerts par le nouvel époux à la famille impériale. Sur cet état, chaque pièce est portée avec l'estimation de sa valeur: on y voit figurer « — une couronne de diamants et de rubis, de la valeur de trente bourses, mais cette couronne est proprement un bonnet de velours chamarré en rond de ces pierres précieuses — quatre ceintures pour la Validé, l'Hasseki (favorite), l'épouse et la nouvelle Hasseki, valant dix bourses l'une portant l'autre — quatre aigrettes avec leurs enseignes de diamants et rubis... — quatre tours de pierres précieuses, diamants et rubis, qui se mettent sur le *tarbouch* et le turban... — deux alcorans dont les couvertures sont semées de diamants et rubis, l'un pour l'épouse, l'autre pour le fils du Grand Seigneur... (1) »

D'autres fois, l'ambassadeur glisse dans ses lettres des traits de ce genre: « Les travaux et les provisions qui se font consistent en cire et sucreries, et en certaines machines à la turque de peu de considération, et je ne crois pas qu'elles deviennent meilleures par un confiseur qui a été appelé de Venise. Le vizir avoit aussi dessein d'en faire venir des comédiens pour des opéras, ce qui l'avoit obligé d'interposer à ce sujet le baile de cette république, mais comme ce premier ministre s'imaginait

(1) Archives des affaires étrangères, XII, 180.

ووصی دخی اکثریا واروب قرال دخی کاهیجه کلمور
 ایتمس . آتی سبر ایده جک اولدق برکون (انشوره
 دوقشور) معهود ، قرال جابندن بر خنطلو کتوروب
 اتباعمزله بزى آلوب کیتدک . وصدنک سراینه متصل
 بر بره واردق . اول محمل مخصوص (اویاره)
 ایچون یانیش . علی مراتب الناس هر کتک مخصوص
 اوتوراجیق بری وار . بزى قرال اوتوردیغی بره
 کتوردیلر . قرمزى قطیفه ایله دوشنیش ایدی .
 وصی دخی کلمش ، برنده اوتوردی . ورجال ونا ایله
 مالامال اولمش ایدی . و یوزدن منجاوز انواع ساز
 حاضر ایدی . اخشامه بر ساعت وار ایدی .
 هر طرفی قبالی اولمقله بر قاج یوز بال مومی یانیش
 و بلور آویزه لرده دخی بحساب موملر یانیش ایدی .
 اول محمل زیاده تکلف ایله یاپلوب جمله طربزه نلری
 و عمودلری و جداران اریسه می و سقنی حاکلاری
 اولوب و گلان نسا دیبالره و حوهرلره مستغرق اولوب
 موملرک شعله سندن رحالت قزا بر تو ظهور ایتشدیر ، که

ایله کرکضکره فراخچه پادشاهینک اعانتی ایله
 یواریه اکلورده اولوه متوفای مسفور
 قارولمک سلفی اولوه برادی یوساق قرائل
 دامادی اولوق مویسه سنی درجیش ایره رک
 دعوی سلطنت ایله رفیع لوی اعتدای برح ایلد
 اولوه اکثر اولده استیلا ایروب تختگاه بجدت
 جاسا برجه مسفورده بی افراج اوزره اکیوجار
 طائفه سنک اعانتی ایله مدعی مسفورده غایب
 ایروب سلطنتی بایرار اولوقضکره بعد زمان
 ایچیر طور لغتی تفاق ارا ایله زوی و تو مشغلا
 اکلورده فراخجقوبه فراغت و استاز سعادت
 مصیم قیوکنخا لرجه اوزره ایچیلک رتبه سنی ایچ
 ایروب زوی قرائل مسفورلک دفعی صلحه آتیل
 اولغنی مصالحه قریبه بزوره ناک دفعی صلح
 صوب اولغنی پایله سرپر شوکتی برعسر و انزور

دولت علیه ابرق اوسرار زینا بیلوق
 رتبه سابه یله بجه دولته اوزر بیلک
 مبعوث سلیم مصطفی علی افندی قوللرک فریز
 بیک بوز انلی کی سنه سنه بلغراد قلعه محضه
 دستخیز شهریار عالمگیره داخل اولوقضکره
 ایچیر طور اولوق قاروی سادی آرتور روز
 قوف ایروب ولد زکوری و ما مصله دوچ جاساز
 وارنده مستقله سی ایروب حارودوما ایچیر طور
 اولوه ماریه تیرزیه نام قزیه انتقال ایله کره
 متوفی پردی ایله دولت علیه ابرمرف جینه
 اولوه ریشه صلح و مسالحه بی کافی اولوقضکره
 واستحکام ایچمندی بو و عهده برمنه اوزار و قات

ایدرک

مناسب در جواهر ابرو بکلمه بوکلیف جان منت
 عذرا و صفت خاص خود غزیه سندی بروجه است
 بو عبد کبیر و برین رخت و بساطک بر طاقی بله
 کند و ندر زده بر ناس کوبه آت دونای دیوچ
 طرف زده اولق اوزره میر خود مزایله ارمان
 و اهدا انقدر رخیلری دخی دولتره صاحب
 کلوم بر شخص نام اولوب علی ایضا و قنده ندره
 دونای شق ات و یککله ندر دخی اول ناموره
 اولدغی اخبار اولفله کیمیل شان و شکره دوست
 ایچونه اکادغی باش و کیمله و بر لری کچی نده غم
 خود غزیه سی طاق لرزه بر طاق رخت و بساطک
 برات دونای دیوچ طرف زده اهدا انقدر دخیل
 و باش ز جواهر ایله ایچنی ز جواهر ندره بر یککله
 ندر و بر شد بر نالرده کرک جاسار و کرک ایچ
 طرف لرزه دولت علیه ابرمونه اولو خلوص دوست

و کال

و کال محبت لرزه ناشی باش و کیم لرزه و زینسی
 دولتره و سار بنفید امور و مامور رهالدرنه
 ایچنی اقدی بزم عزیز مسافر و دولت علیه ندره
 رهات و کرمنده و صور انمنه دیوچ زینسی
 صدر ایچنی رخیلری کاه ز جواهر و سار
 و کاه موقوفات ایچکجه ساداً اخبار و شعار
 خانی اولدزلر ایچ حق دولتره اولد
 و قاداته و یککله موقوف بر بارجه لری
 درت بش بقیه لری ایچکجه کیمیل
 خیری هر کون ایچکجه صکره رحال و سار
 و کیمله جاسار و جاسار بجه لری کلوم کیمیل
 مخصوص اولو مضمونه لده نجه ناک نازمین
 و شیزه کافی رساره و نازمه جودانی کند و زده
 مخصوص لباس زراعت و کون کون بله کاه
 انهار صنایع و جیمیه و کاه پای کوبان بر نازمین



Donizetti Paşa

*à Son Excellence Muheddin-Pacha
en souvenir et en témoignage d'estime
Constantinople le 27 Mai 1911
G. Donizetti*

La Musique en Turquie

ET

Quelques traits biographiques

SUR

GIUSEPPE DONIZETTI Pacha

PAR

A. BACCOLLA

Commandant d'Artillerie de l'Armée Italienne, en retraite.

Traduit de l'Italien par G.D.

"La Musique est une autre vie
dans la vie"

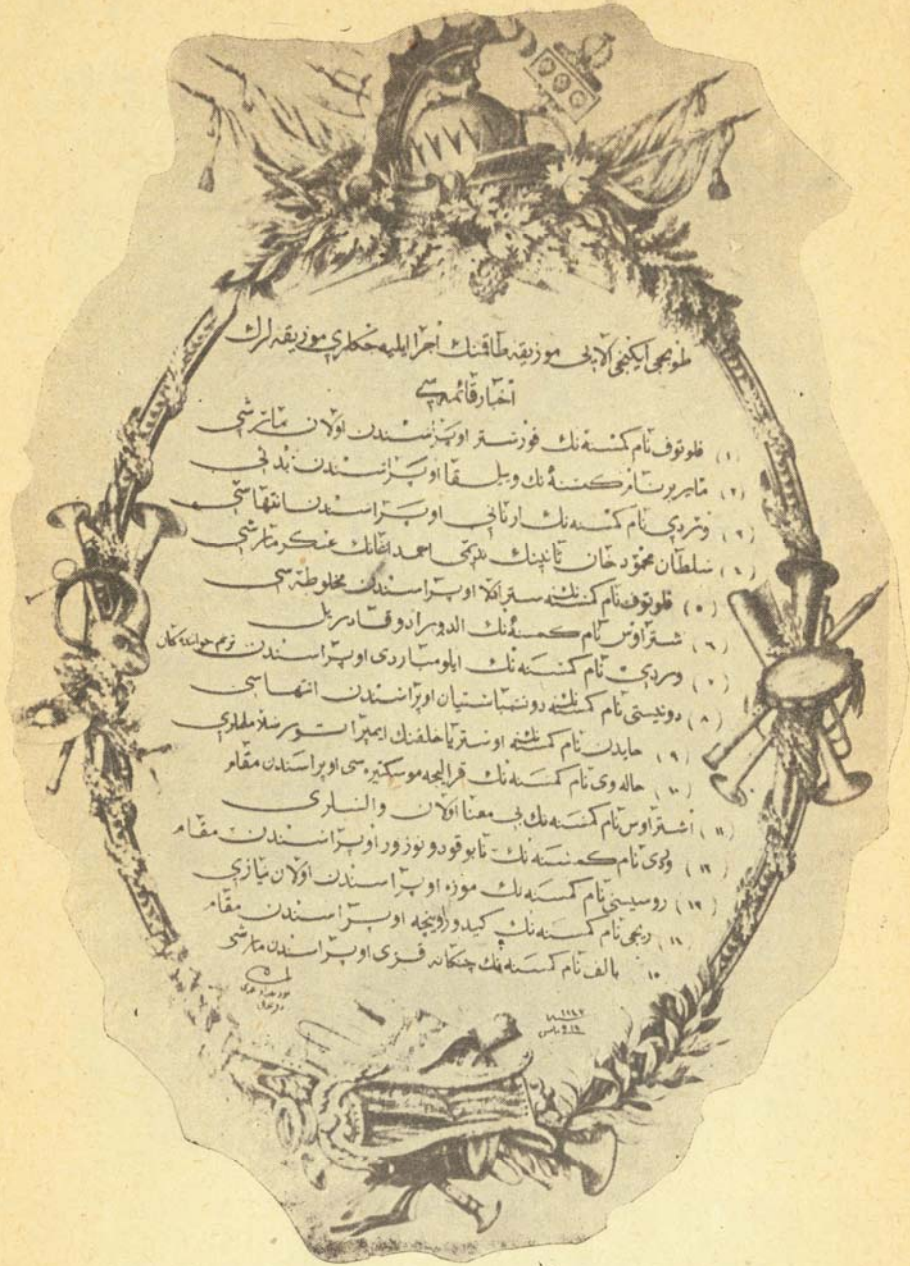
BATAZAC



CONSTANTINOPLE

Les Libraires de l'États-Ottomans, Pétra, Rue Asmudi-Mesjid N. 157

1911



1847 yılında Topçu ikinci alayı müzik takımı tarafından verilen konsere ait ilân.
(Halûk Şehsuvaroğlunun özel arşivinden)

فيلادلفيا لکھنؤ میں اجلاس
شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ



اعلانہ شاہنشاہی اور
شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
منازلہ اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
منازلہ اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

اجرائی قرار اور ان کو اختیار دینے کے متعلق

مجلس اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
مجلس اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

مجلس اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

مجلس اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
مجلس اساتذہ کرام اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

تعمیراتی امور

تعمیراتی امور اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
تعمیراتی امور اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

تعمیراتی امور

تعمیراتی امور اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
تعمیراتی امور اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

تعمیراتی امور

تعمیراتی امور اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق
تعمیراتی امور اور شاہنشاہ عالمگیری علی گڑھ کے اجلاس کے متعلق

Naum Tiyatrosunun Hicri 1266 (Miladi 1850) yılı kış mevsiminde vereceği opera temsilleri için ipek üstüne bastırıp padişaha verdiği ilân.



میتھاجتیبک فیصلہ

انشا ناوم تیاتر اوی سومر

شاید باسما سنیہ ایا ایچنا...
 نظر یاشین ترقیات ک...
 برصیبا قی ایلار قوشنیر

اجرا لکریله اولان اوپرا تجمیر اولنر فصللک بیلی

موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر
موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر	موزیک سولویونک ایلر

اسما و جتیبک لکریله اولان اوپرا

کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک
کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک
کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک
کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک	کوک کتک

بعض ایضاحات

بعض استخبارات

بیان اجرت حال قوتونه

Naum Tiyatrosunun Hicri 1268 (Miladi 1852) yılı kış mevsiminde vereceği operalar için bastırıldığı ilân.

Handwritten text at the top of the page, possibly a signature or date.

Handwritten text in the upper section, likely a preface or introductory note.

TEATRO NAUM

In Pera di Costantinopoli

AVVISO

Per la sera di Lunedì 12 Maggio 1851

QUARTA RAPPRESENTAZIONE DI

L. KELLER.

PROGRAMMA

PARTI PRIMA

- 1. A RICHIESTA GENERALE L' Aurora quadro Plastico composizione di Madama Keller.
- 2. Teletia e Gionone di L. Keller.
- 3. La Bella Giuditta e Oloferne, tolto dal celebre Quadro di Oratio Verrius rappresentante il momento in cui Giuditta uccise il Tiranno, dalle mani di Betulia presentando la Testa al Popolo.
- 4. IL MATTO DELLE SAPIRE fatto dai Romani, ai tempi di Romolo.

PARTI SECONDA

- 5. Il Naufragio della Medusa del celebre Pittore Caricanti tratto da un fatto vero il quale fu pubblicato da tutti i Giornali di Europa, rappresentante la miseranda fine dei trevi Marini Francesi. Quadro che è stato dal professor Keller per ben 200 volte in Parigi al Teatro Nazionale.
- 6. La fucina di Vulcano di L. Keller.
- 7. Il Trionfo di Partalica grandioso e nuovo quadro di L. Keller.

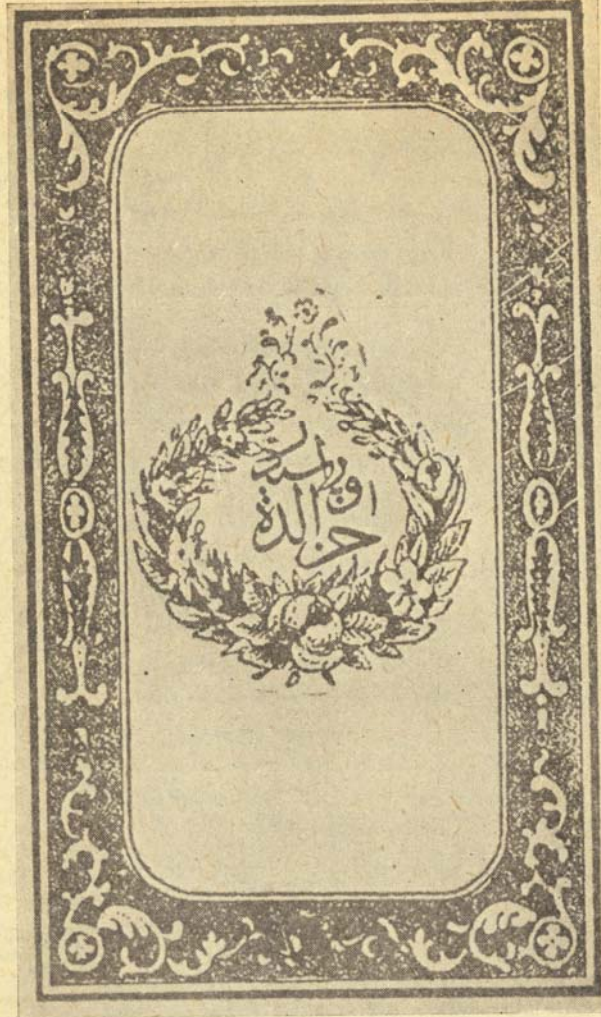
PARTI TERZA

- 8. Trionfo di Venere grandioso quadro Arco di Madama Keller.
- 9. N. 14 Poesie in sondeoniche storiche, e mitologiche eseguite dal Sig. L. Keller.
- 10. Il Diluvio un oratorio.
- 11. A RICHIESTA GENERALE La Fontana dei Fiori di Madama Keller.

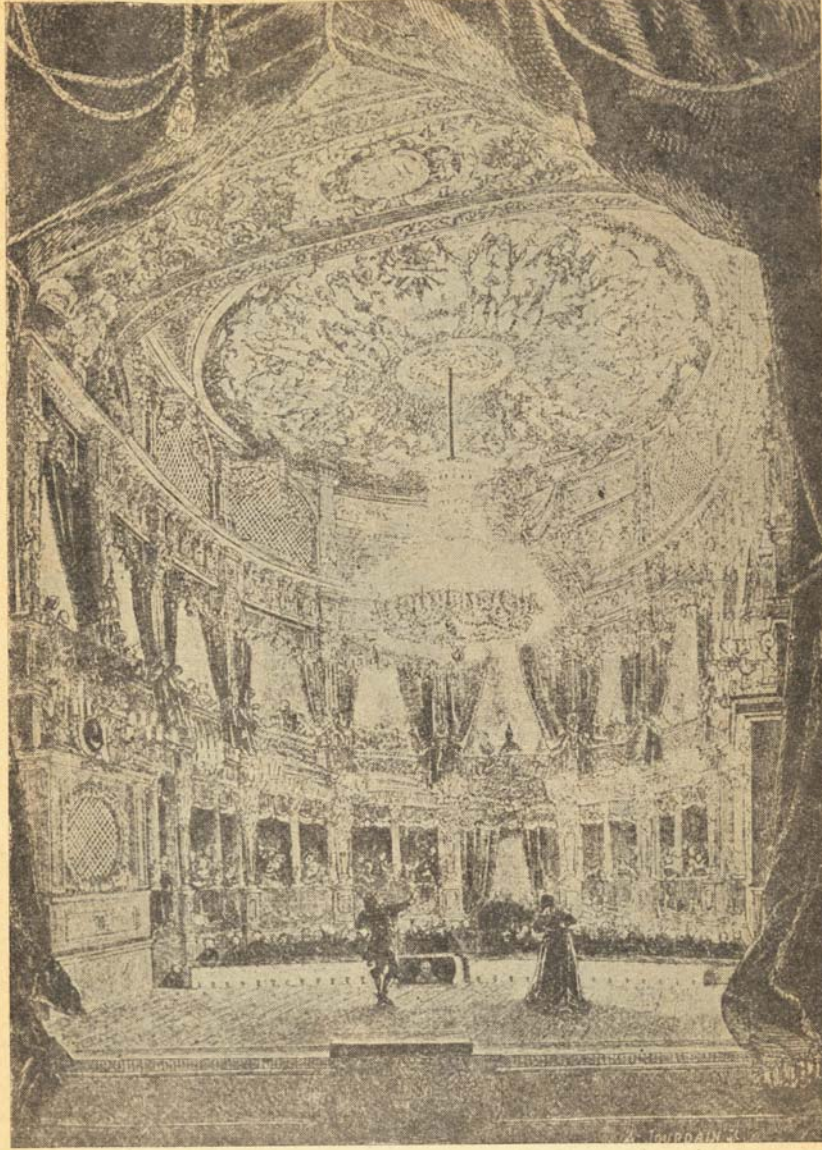
Bei intervento dei quattro Plastici per non fare attendere il Pubblico, il Sig. Debravo darà degli esperimenti di pittura, disegno e di modellazione.

I prezzi sono i consueti.
Si darà principio alle ore 8 precise.

Naum Tiyatrosunun Türkçe, Ermenice ve İtalyanca olarak bastırıldığı bir ilân.



Türkçe olarak bastırılan Cezalde Operası özetinin kapağı.



Dolmabahçe Sarayı tiyatrosunda opera temsili

Kaynak: Türk Tiyatrosu Tarihi II, Opera San'atı İle Temaslarımız, İsimli
Kaynaktan alınmıştır.

ÖZET

İnsanlık tarihi birçok savaşlar ve yıkımlar yaşamıştır. Ama bunlardan hiçbiri Batı Avrupa'da son 450-500 yılda yaşananlardan daha keskin bir biçimde o coğrafyayı ve dünyanın geri kalan coğrafyalarının geleceğini bu kadar etkilememiştir. Çünkü orada yaşananlar 20. yüzyılın başında 'modernleşme kuramları' adı altında, dünyada onların geçirdikleri deneyimleri yaşamamış ülkelere dayatılmıştır. Buradaki amaç, 'biz bu formülleri kullanarak modernleştik, siz de bunları uygularsanız modern olursunuz' yargısını kabul ettirmektir. Gerçekten bu model kabul edildi ve uygulanmaya çalışıldı. Ancak üzerinden 20-30 yıl geçtikten sonra, bu kuramların formüllerini deneyen ülkelerde hiçbir değişiklik olmadığı hatta kimi noktalarda kötüye gidiş olduğu gözlemlendi. Bu nokta, modernleşme kuramlarının eleştirilerini doğurdu.

Biz bu çalışmada, bir ülkenin 'modern' olarak kabul edilmesinde rol oynayan eğitim, sağlık ve sanat faktörlerinden 'sanat'ı el alarak 'Türk modernleşmesine' olan etkisini araştırdık. Her türlü eleştiriye rağmen, bu üç faktörün güçlü olması, bir ülkenin ne kadar güçlü olduğunu gösterir.

T.C. kurulurken, ülkenin nasıl modernleşeceği konusunda iki farklı görüş öne sürülmüştür. 'Bütüncü' modernleşme yanlıları, bir ülkeyi modern yapan bütün değerlerin hepsinin alınması gerektiğini savunmuşlardır. Bunların görüşleri ağır

basmıştır. ‘Kısmici’ modernleşme yanlıları, Avrupa’nın modernleşmesinde çok önemli bir yer tutan ‘teknik’in alınmasını, diğer şeylere gerek olmadığını öne sürmüşlerdir.

Bu çalışmada, modernleşme kuramlarından yola çıkarak, bunlara getirilen eleştirileri azami şekilde dikkate alarak ilerledik. Çünkü çalışmamızın ilerleyen safhalarında araştırdığımız, sanatın dünyada nasıl doğduğu, kültürün nasıl bir parçası haline geldiği, uygarlık-kültür-sanat bağlantısının ne olduğunu irdeleyebilmemiz için gerekliydi.

Tüm bunları inceledikten sonra, Osmanlı İmparatorluğu’nun da son dönemlerde kötü gidişatını durdurmak için Batı’nın bazı değerlerini kendisine uyumlaştırdığını gördük. Bunlardan biri sanattı. Özellikle, 18. yüzyılda, bazı padişahlar Batı tipi sanat dallarına çok önem vermiş, bunların Osmanlı’da da kurulması için gayret saf etmişlerdir. Örneğin, Donizetti’nin İstanbul’a gelmesi ve sarayda ‘saray orkestrası’ kurması, ‘Kızlar Fanfarı’ (Kızlar Bale Grubu) adı verilen bale topluluğu oluşturulması gibi. Ama bütün bu çabaların T.C.’de yapılanlardan iki önemli farklılığı bulunmaktadır. Birincisi, Osmanlı’da sanat için atılan her adım saray çevresi ile sınırlı kalmış ve ciddi şekilde kurumsallaşmamıştır. İkincisi, şahsi özellikler taşır. Örneğin, bir Belediye Başkanı, oğlu tiyatrocu olmaya heves ediyor diye İstanbul’daki bütün tiyatroları kapatmıştır.

İşte T.C. kurulurken sanat için yapılan en önemli şey kurumsallaşmayı sağlamak ve şahsi olaylara yer vermemektir. Bir de bütün bunlardan daha önemli olmak üzere, T.C. insanların algılarını değiştirmek istemiştir. Unutmamak gerekir ki, yüzyıllarca şer'i sisteme göre yönetilen bir topluma son derece yabancı bu sanat dallarını kabul ettirmek o kadar kolay başarılabilecek bir iş değildir. Ancak T.C. 'kısmi'de olsa bunu başarmıştır.

Osmanlı'nın son dönemlerinde kurulmuş ama 1. Dünya Savaşı ardından Kurtuluş Savaşı gibi nedenlerle tam olarak faaliyet gösterememiş olan bazı kurumları miras alan T.C. bunları geliştirmiş ve bugünkü sanat kurumlarının temelini atmıştır. Bunlara örnek 'Darül Elhan'ı yani Cumhuriyet'in 'Konservatuvar'ıdır.

Batı tipi sanat dalları olarak adlandırdığımız opera, bale vb. sanatların T.C.'de kurulup sağlam bir yer edinmesi ve insanlar tarafından algılanabilmesi için gösterilen onca çaba, 1950'den itibaren 'karşı-modernleşme'nin harekete geçmesiyle, bu sanat kurumlarının örneğin kaynakları kesilerek vb. adım adım geriye götürülmeye başlanmıştır.

Karşı-modernleşme dini taassuptan destek alarak, modernleşme ve onun kazanımlarının karşısında duran akımdır. İnsanların algılarındaki değişime etki ederler. Örneğin, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın (CSO) ilk şeflerinden Praetous bir anektodunda, verilen konsere salonun yetmediğini, fuayenin bile insanla

dolup taştığını ve artık bir kişiyi bile içeri kabul edemeyecek şekilde insanların binanın dışına taşıklarını nakletmiştir.

Günümüzde bu sanat dallarına ilgi bundan daha mı azdır? Daha az olduğu iddia edilemez. Sadece algıların değişmesiyle birlikte şekil değişikliği olduğunu düşünüyoruz. O zaman sanatlara her kesimden insan ilgi gösteriyorken, şimdilerde bu ilgi 'orta-üst' tabaka denilebilecek insanlar tarafından gösterilmektedir. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Birincisi, 'karşı-modernleşme' zaman içerisinde insanların algılarını değiştirmiştir. İkincisi, bu çalışmanın konusunu da oluşturan Ankara Devlet Opera ve Balesi (ADOB) halkla ilişkilerindeki ciddi eksikliklerdir.

Tezde bu algı değişikliğini daha iyi irdeleyebilmek ve kurumun bugünkü durumunu anlayabilmek için hem izleyicilerle hem de sanatçılarla mülakat yapılmıştır.

Bu görüşleri genel olarak toplarsak, hem izleyiciler hem de sanatçılar Batı tipi sanat dalları olan opera ve balenin seyircisinin genellikle 'orta-üst' tabakadan insanlar olduklarını düşünüyorlar. Bu tabakayı da gelir seviyesi ile eğitim seviyesi ile değerlendiriyorlar, biz de onlarla aynı kanaatteyiz. Görüştüğümüz izleyicilerin tamamına yakını (73 kişi ile görülmüştür) en az üniversite mezunudur.

‘Karşı-modernleşme’nin 1950’den beri eğitim sistemi üzerinde yaptığı oynamalarla, halkın bilgi ve ilgi seviyesi giderek düşürülmüştür. Bu sebeple, bu sanat dallarında izleyici kitlesi eğitim seviyesi yüksek ama sayı olarak az bir kitleye gerilemiştir.

‘Karşı-modernleşme’nin etkisiyle kurumun yüz yüze kaldığı kurumsal zorlukları şöyle sıralayabiliriz: Eskiden Genel Müdürlük statüsünde olan ADOB, Müdürlük statüsüne çekilmiş ve bütçesi büyük oranda kısılmıştır. Başkent Ankara’da sayısız lüks ve büyük alış-veriş merkezleri varken kurum 1930’lardaki binaya ve sahneye mahkûm bırakılmaktadır. Sahne problemleri yüzünden yeterli oyun sergilenememekte, sponsor bulamamaktadır. Ödenek yokluğundan yurtdışından koreograf getirtilememekte ve yurtdışına turneye gidilememektedir. Son dönemlerde sayısı giderek artan, klasik batı müziği, operası ve balesinin ruhuna aykırı bir şekilde Türk Sanat Müziği eşliğinde baleler sergilenmekte, operalar yapılmaktadır. Bunlardaki ana tema ‘Osmanlılık’ vurgusudur.

Tüm bunların yanı sıra kurumun içsel problemleri de mevcuttur. Bunların en başında halkla ilişkiler eksikliği gelir. Kurumun kendini tanıtmaması ve kendini tanıması için bir arşivi yoktur. İnternet sitesi yeterli değildir. Bütün bu anlattıklarımızı özlüce toparlayacak ve bir sonucu varacak olursak, modernleşme kuramlarının birçok yıkıcı etkisini bir yana bırakarak, sanatın bir toplumun modernleşmesine birçok katkısı olduğunu söyleyebiliriz.

Sanat, insanı düşündürür, eğitir, sorgulamaya teşvik eder. Türk modernleşmesi başlatılırken bu iyi niyetli çabayla yola çıkılmış ancak 1950'den sonra, 'karşı-modernleşme' hareketiyle geriletmeye başlanmıştır. Modernleşme kuramlarını eleştiren Frankfurt Okulu'nun yüksek sanat, Althusser'in ideoloji görüşü, Gramsci'nin hegemonya kavramlarından hareketle kurumun durumu incelendiğinde şu sonuç çıkar:

Türk modernleşmesine başlangıcında, büyük bir katkı sağlamış olan opera ve bale sanatları, 1950'den itibaren 'gerilemeye başlamıştır ve sadece 'orta-üst' kesime hitap eder görüntüsü sergilemektedir. ADOB'da bu süreçten payını almıştır.

ABSTRACT

The history of mankind has experienced many wars and destructions. However, none of them has affected more dramatically than experienced in Western Europe for the last 450-500 years in and the future of rest of the part of the world. Because the things happened in the West Europe have been enforce in the early of the 20.th century under the name of ‘modernization theories’ to the countries of which have not practiced modernization experience. For a hypothetic judgement, if these countries apply the formulation of modernized countries, would have been modernized too. In realality this model have been accepted and applied. Nevertheless, it has been observed that the countries where these formulations applied have never been in any changes, as a matter of fact in some points it’s getting worse after these theories have been proposed in 20-30 years. In this point, a critical approach of these theories have been born.

In this study, we elaborated the art factor effecting of moderzition of Turkey searching the factors’, health, education and art, which are acts in the accept of a country as ‘modern’ country. Although all criticism, the more these three factors are vigorous, the powerfull how the country is.

When establishing the Turkish Republic, there are two ideological approaches for which have been suggested to the country to be modernized. Totalitarian

modernization says everything making a country modernized would have been applied and this idea predominated. Partial modernization suggested that only 'technique' would have been taken which is very important in the modernization of Europe, the rest of things haven't been necessary.

In this study, setting of the modernization theories, we have improved taking into consideration to criticize of them in a maximum level. Because it was necessary to examine how the art was born in the world, how become a part of the culture, what the relationship is between civilization, culture and art in the developing of our study.

After all of these have been researched, we have found that the Ottoman Empire getting adaptations for some values of West in order to try to stop the trend. One of them was art. Especially in the 18th century some sultans' gave much importance to the Western originated branches of art. They have exerted for establishing of them in the Ottoman. For example, Donizetti came to İstanbul and he established a 'Palace Orchestra' and a group of ballet as called 'Kızlar Fanfarı' (a ballet group only includes girls). But, all of these efforts have two different ways of making in the Turkish Republic. The first of it, every step in Ottoman for art has limited only in environment of palace and has not been institutionalized seriously. The second, it has personal characteristic. For instance, a major got the theaters closed in case his son wanted to be an actor.

Here, the most important thing which has been done for art was to obtain to be institutionalized and not to alter the personnel applications. Also, the Turkish Republic wanted to change the sense of the people about western originated art. It is necessary to accept that the people whom were managed by Islamic rules would not be accepted these art which were foreign for them.

Republic of Turkey established the today's art institutions and has improved the some institutions which was founded at the last periods of Ottomans but not activated exactly since the World War I and Independent War for instance "Darul Elhan" it means conservatory of Republic. All Works and effort to establish and getting perception by the people of the arts such as Ballet and Opera etc. Which are named as West Style Arts was started to get to back step by step such as abolishing the allotments of the arts by starting of the anti modernization from 1950s.

Anti modernization is a movement which was supported by religious fanaticism and stands against to it. It effects to the changing of the people's perception. For instance, Praetorius who was the one of the first conductors of the Presidency Symphony Orchestra (PSO) said that in one concert, the house of the concert capacity was inadequate even foyer also got filled by people and others had waited out of the concert house.

Recently the people from all section was showing their interest to these arts today's this interest is being showed by the people may be named as "middle-top" level. There are different reasons for that. First, anti modernization has changed the perceptions of the people in time. Second, Imperfections of the public relation's of Ankara State Opera and Ballet (ASOB) which is subject of this work.

In order to researchers the change of perception and determining the today's situation, interviews have been made both with standers and artists in this thesis. Both bystanders and artists are thinking that people come to Bale and Opera are generally make from "middle-top" level if we make as submerry. They also appreciate the level by education but not incomes. We have the same oppinion. The people we interviewed with (73) more or less compliedly have University diploma.

Knowledge of the people have been gradually dropped by the movements done by antimodernization on the education system since 1950's. We may list the administrative difficulties that the institution faced by the effects of antimodernization. Before degraded ASOB was a General Diroctorate status this status had been dropped to managerial level and their budget has been largely decreasede.

Institution is being sentenced to work in the building and stage which was builded in 1930's while there are many big shopping malls, trade and commerce

buildings in Ankara. Adequate play can not be found sponsorships. Since inadequate allocation careographs can not be invited and can not go on tour on abroad. In last periods, Bale and Operas are being played increasingly Tutkish Art Music instead of clasic music. Main thema is ‘Otomanism’. In additon to these, there are many internal problems of the institution absence of public relation is on top. There are not any archive for to know and intruduce itself of the institution.

If we elaborate all these explanations in order to get a result, apart from many devastating influence of modernization theory, we may say there are many contribution to art in order to modernizate the society. Art make the people to think, to educate and encourage without examine. Being started to the Turkish modernization it was begun with this goodwill but after 1950’s it turned to get back by anti modernization movement.

We find this result starting by High Art of School of Frankfurt, Ideology of Althusser, and Gramsci’s hegemonia concept when investigate the situation of the institution. At begining Bale and Opera arts have made a huge contribution to Turkish modernization from 1950’s. It retreated under the influence of antimodernization and it shows a appearance that addressing to only “middle-top” level. ASOB also has took it’s share from this process.