

CLOSE MINDS, OUR MUSIC POLICIES AND EROL GÜNGÖR

H. ALİYAR DEMİRCİ

Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi İİBF Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü Denizli
Mail: ademirci@pau.edu.tr

 ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3079-8204>

ABSTRACT

In our country, music revolution is an important part of the Westernization program. Turkish music was excluded from the public sphere for many years in order to achieve the goal of conducting cultural change. Turkish music could not find its place in the cultural institutions of the state, and it was prevented from being taught in educational institutions. Güngör considered democracy a means of getting rid of the old mistakes in the cultural policies of the country. In this paper, Güngör's criticisms against the arguments will initially be used by the official ideology while shaping our musical identity. Then, a discussion will be held on whether the social backgrounds of some Republican era artists who performed or composed the classical works of Turkish Music match with the rhetoric of the official ideology. Secondly, explanation will be provided on how Turkish music performers struggled to open up a space for music besides their official musical identity in the 1940s. Attention will be drawn to the concept of 'closed mind' used by Erol Güngör in this context. Thirdly, the relationship that Güngör established between the democratic regime and national culture will be examined in the article. How Turkish music struggles to expand its legitimacy in state institutions and in the public sphere will be explained, as some facts about this will be compiled and presented.

Keywords: Erol Güngör, Turkish Music, Music Policies, Musical Identity

Makaleye Ait Bilgiler

Makale Türü: Araştırma

Geliş Tarihi: 09.10.2022

Kabul Tarihi: 19.12.2022

Yayın Tarihi: 15.06.2023

Yayın Sezonu: Ocak-Haziran

Makaleye Atıf Bilgisi

DEMİRCİ H. Aliyar, (2023). "Kapalı Zihinler, Müzik Politikaları ve Erol Güngör". *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*. Yıl: 19 Sayı: 64. (84-109)

muhafazakârdüşünce • yıl: 19 - sayı: 64 • Ocak-Haziran 2022

KAPALI ZİHİNLER, MÜZİK POLİTİKALARI ve EROL GÜNGÖR

H. ALİYAR DEMİRCİ

ÖZ

Ülkemizde müzik inkılabı, Batılılaşma programının önemli bir parçasıdır. Türk müziği bir kültür değişmesinin amacına ulaşması için uzun yıllar kamusal alandan dışlanmış, bu kapsamda devletin kültür kurumları içinde yerini bulamamış, eğitim kurumlarında öğretilmesine engel olunmuştur. Güngör, demokrasiyi, ülkenin kültür politikalarında eski hatalarından arınmayı sağlayacak bir vasıta olarak kabul etmiştir. Tebliğde öncelikle Güngör'ün resmi ideolojinin müzik kimliğimizi şekillendirirken başvurduğu argümanlara karşı eleştirilerine yer verilmiştir. Ardından Türk Müziğinin klasik eserlerini icra eden veya besteleyen bazı Cumhuriyet devri sanatçıların toplumsal arka planlarının resmi ideolojinin retoriğiyle uyuşup uyuşmadığı değerlendirilmiştir. İkinci olarak 1940'larda Türk müziği icracılarının resmi müzik kimliğinin yanında bu müziğe alan açmak için nasıl bir uğraş verdikleri açıklanmıştır. Erol Güngör'ün bu kapsamda kullandığı "kapalı zihin" kavramına dikkat çekilmiştir. Makalede üçüncü olarak Güngör'ün demokratik rejimle milli kültür arasında kurduğu ilişki irdelenmiştir. Türk müziğinin devlet kurumlarında, kamusal alanda meşruiyet tabanını genişletmek için nasıl bir mücadele verildiği açıklanmış, buna dair bazı olgular derlenmiş, dikkatlere sunulmuştur. Sonuç bölümünde Güngör'ün vefatı sonrası dönemden bugüne kadar geçen evre ele alınmış, bu evrede devletin müzik ve eğitim politikalarının onun tespitleri içinde karşılığının ne olabileceği değerlendirilmiş ve bazı öngörülerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Erol Güngör, Türk Müziği, Müzik Politikaları, Müzik Kimliği

Giriş

Rahmetli Erol Güngör (1938-1983) Türkiye'nin büyük bir altüst oluş yaşadığı devrede yazılarını kaleme aldı. Onun kelimeleriyle bu “süratli bir değişme ve gelişme devri “ idi. (1987:18) Bu dönem, sancılı bir demokrasi, hızlı göç, çarpık şehirleşme ve sanayileşmeyle özetlenebilir. Güngör, kendi neslinin, kendinden önceki neslin ve yeni nesillerin nasıl bir kültürel değişmeye tâbi olduğunu anlamak, bu süreçte yaşanan problemleri teşhis etmek, bunların çözüm yolları, vasıtaları üzerinde fikir yürütmeye odaklanmıştı. Türkiye'nin yaşadığı hızlı değişmelerin getirdiği kültür krizleri, Erken Cumhuriyet'in kültür politikalarını tartışan zeminleri de ortaya çıkarmıştı. Aynı devre Türk aydını ve gençliği Marksizm'in etkisine açık hale gelmişti. Erol Güngör bu iki dönemi birleştirerek Türkiye'nin 20. yüzyılda birkaç perdeden oluşan değişim sürecini anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştı, tefekkürünü bu yönde sergiledi.

Kendisi, bu metnin konusunu oluşturan müzik politikaları meselesi hakkında doğrudan bir makale kaleme almadı. İyi bir dinleyiciydi (Ayvazoğlu, 2021: 88). Ancak “mûsikinin bir milli kültürün özünü teşkil ettiğini, bu yüzden de bir kültürden diğerine aktarılması en zor olan unsurlardan biri olduğunu vurguladı (1993: 422). Bundan dolayı, müzik Güngör'ün kültür meselelerini tartıştığı yazılarında dil, edebiyat gibi değerlendirdiği, kültürel değişmeyi tasavvur ederken örnekler seçtiği, kültürün içeriğini oluşturan, görmezden gelmediği unsurlardan biri oldu. Döneminin kültür hayatında bilhassa Türk Müziği'ne Batı Müziğiyle eşit bir alan açma çabaları muhtemeldir ki o dikkatte biraz daha etkili oldu. Güngör'e göre ülkemizde kültür unsurları uzun yılların “maksatlı tahribat veya ihmali” yüzünden hakikaten “eski” olmuşlar ve milletin yeni hayatıyla ilgilerini büyük ölçüde kaybetmiş, eski-yeni kavgası da buradan doğmuştu (1987: 129). Türk müziği de bundan payını aldı. Kültürü canlı kılan devamlılığydı (1993: 422), Türk müziği de toplumun farklı katmanları tarafından dinlenmeye devam etti ve yaşadı. Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilk yarım asrı içinde toplumun müzik zevkleri, tercihleri rejimin talep ettiği istikamette şekillenmedi. Bununla birlikte modernleşme süreci hız kesmeden sürdü.

Güngör de Türkiye'nin süratle modernleşmeye ihtiyacı olduğu kamınındaydı. Modernleşme eskiyi tekrar ederek değil “yaratıcı bir faaliyet” üzerinden gerçekleşebilir, bunu da ancak münevver zümre sağlayabilirdi. “Hakiki ve modern bir kültür birliği” sağlanmadan modernliğe ulaşılabileceğini düşünmüyordu. Türk münevverinin bu konuda ehliyetinin olmadığı kanaatindeydi (1987: 34). Güngör Türkiye'de münevver/aydın meselesinin

modernleşmede başarımız açısından handikaplar içerdiği kanısındaydı. Bu handikapları aşmak için Türk aydınının hangi psikoloji içinde modernleşme sürecini şekillendirdiğini anlamaya ve anlatmaya çalıştı. Bu psikolojide ege-men olan, Batı medeniyetinin “göze çarpan vasıflarını iktisap etmek”ti ki bu düşmanla mücadele etmenin en pratik yolu (1987: 41)” olarak kabul edildi. Bu medeniyetin en görünen taraflarından biri de müziğiydi. Bir müziği benimsemenin bir medeniyetin yolunu açacağı fikrine modernleştiriciler itikad derecesinde bağlandı, bir resmî müzik kimliği oluşturuldu.

Bu çerçevede makalenin amacı, ülkemizde Cumhuriyet devri müzik politikalarının icracı, izleyici, icra topluluğu ve zihniyet düzleminde Türk Müziği üzerindeki etkilerini, Erol Güngör’ün bu konudaki tespitleri üzerinden değerlendirmektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, Erol Güngör’ün müzik kimliğimize ve politikalarına dair görüşlerini belirlemek için bütün kitapları taranmış, bu çerçevede onun tespitlerini içeren ilk veri seti oluşturulmuştur. Daha sonra onun tespitlerinin doğruluğunu sınamak üzere eserlerinin kapsadığı döneme dair olgular araştırılmış, bu maksatla dönemi araştıran araştırmacıların eserlerindeki veriler, musikişinasların anıları, yayımlanmış röportajlardaki olgularla ilişkilendirilmiş, bunlara ilave olarak iki mülakat da gerçekleştirilmiştir.

Bu çerçevede öncelikle Güngör’ün resmi müzik kimliğimizin arkasındaki ideolojiyi nasıl açıkladığı ele alınmış, bu ideolojinin arka planındaki muhakemeyi nasıl değerlendirdiği üzerinde durulmuştur. Ardından Türk Müziğinin klasik örneklerini de içeren eserleri icra eden veya besteleyen Cumhuriyet devri sanatçıların toplumsal arka planlarının resmî ideolojinin retorikleriyle uyuşup uyuşmadığına bakılmıştır. Böylece Güngör’ün muhakemesinin ne tür gözlemlerin ürünü olabileceğine dair bir örneklem oluşturulmuştur.

İkinci olarak 1940’larda demokrasiye geçilmesine rağmen resmi müzik kimliğinin değişmemesi için nasıl bir direnç gösterildiği açıklanmış, Güngör’ün bu kapsamda kullandığı “kapalı zihin” kavramına dikkat çekilmiştir. Güngör geçmişteki kültür politikalarını hatalı bulmuş, bunlardan arınmak, bu politikalarından kaynaklanan kusurları telafi etmenin “rasyonel ve ilmi plan içinde ve demokratik rejim” sayesinde mümkün olacağına inanmıştı (1987a: 118). Makalede son olarak Güngör’ün demokratik rejimle milli kültür arasında kurduğu ilişki irdelenmiştir, 1940’lardan 1970’lere Türk müziğine kamusal alanda yer açmak için verilen mücadele ve buna karşı gösterilen direnç ele alınmıştır. Güngör’e göre bu süreçte demokratik hak ve hürriyetlerin be-

lirmesi, milli kültür taraftarlarına bir canlılık getirmiştir. Bu canlılığa imkân sağlayan bizatihi demokrasinin kendisidir (1987a: 178). Bu kapsamda Türk müziğinin devlet kurumlarında, kamusal alanlarda meşruiyet tabanını genişletmek için nasıl bir mücadele verildiği açıklanmış, buna dair bazı olgular derlenmiş, dikkatlere sunulmuştur.

Resmi Görüşler İçinde Müzik Kimliğimiz

Kültür değişimleri içinde müzik kimliğimiz 19. yüzyılda hayli çeşitlenmiştir. Yönetici elitler, onların çevreleri burada yeni tercihleriyle toplum önüne çıkar. Batı müziği, yönetim merkezi olan İstanbul'a bir popüler kültür unsuru olarak değil başta saray olmak üzere yönetici sınıfın tercihi olarak girer. 19. asır biterken bu müzik Osmanlı modernleşmesi içinde tanınırlığı, bilinirliği, meşruiyeti olan bir türdür. 1923'e gelindiğinde yaklaşık bir asırlık geçmişle diğer müzik türleriyle birlikte yaşama alanına da sahiptir. Bununla birlikte Cumhuriyet döneminde bir "mecburi kültürel değişim" programı içinde açıktan himâye edilmiş, inkılabın bir parçası olmuştur. Daha Atatürk hayattayken diğer müzik türlerinin aleyhine devlet katında daha fazla kabul ve itibar görmüş, İsmet İnönü devrinde bu himâye âzâmî seviyeye çıkmıştır. Neticede bu bir medeniyet algısının tezâhürüdür. Öyle ki inkılabın yorumunu, felsefesini inkılâp yıllarında yapmayı deneyen çok az sayıda fikir adamından biri olan Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar* ismiyle 1938'de yayımlanan eserinde inkılâbın medeniyetçilik anlayışının bir parçası olarak Mûsiki İnkılâbını da anmadan geçememiştir. Erol Güngör'ün de paylaşma ihtiyacı hissettiği inkılâp hareketlerimize dair listesinde, Peyami Safa iki büyük inkılâp hareketi zikreder (Güngör, 1989: 168; Safa, 1938: 92-93). a) Milliyetçilikten doğan inkılab hareketleri b) Medeniyetçilikten doğan inkılâp hareketleri. Safa, doğal olarak müzikle ilgili rejimin tasarruflarına medeniyetçilikten doğan hareketler içinde yer vermiş, bunları da şöyle sıralamıştır; 1. Laikliğe ait bütün inkılâp hareketleri 2. Şapka 3. Latin harfleri 4. Darülelhan'da (konservatuarda) alaturka kısmının (Türk müziğinin) ilgası yalnız Garp mûsikisi öğreten konservatuarların tesisi 5. Garp takvimini İngiliz haftasının Pazar tatilinin kabulü 6. Bütün garp muâşeret ve kıyafetlerinin resmileştirilmesi.

İmparatorluğun son senelerinde kurulan Darülelhan hem Batı müziği hem Türk müziği eğitimi verecek, öğretmen yetiştirecek bir okulken ortaya çıkan tercih, bir işaret fişegi gibi olmuştur. Bu politika devletin eğitim kurumlarında Türk müziği enstrümanı ve ses eğitimi verilmesinin yasaklanmasıyla sınırlı kalmamış, ilk ve orta öğretimde de müfredat dışına itilmiştir.

Okullara dönük önlemler, Halkevleri açıldıktan sonra bu kurumu da kapsamıştır. Ayrıca yaklaşık iki yıllık bir süre de olsa (1934-1936) Türk Müziği devlet radyosundan da yasaklanmıştır. Devlet kurumları her cephede tercihini belirginleştirmiştir.

Güngör'e göre Türkiye 1923'te sadece rejimini değiştirmiştir, ancak daha sonra radikal bir Batılılaşma ve dar bir milliyetçilik etkisinde bir değişim politikası tâkip etmiştir. Bu politikaya maruz kalan inkılâp nesline Türk milliyetçiliğinin Osmanlı İmparatorluğundan kurtuluş hareketi olduğu telkin edilmiştir (1987: 13, 16). Oysa "Türkiye sömürgelemeden kurtularak yeni istiklal kazanmış bir ülke değildir; Türkiye'nin bir devlet olarak yeniliği sadece siyasi rejiminin değişmiş olmasından ve bir kısım idareci ve aydınların da bu devleti ve milleti birdenbire doğmuş zannetmelerinden ibaretti (.). "Türkiye'de cumhuriyet kurulmadan önce de Türkler bağımsızdı, millî bir kültürleri ve hemen tek başına temsil ettikleri bir medeniyetleri vardı. Bu bakımdan Weimar Almanya'sı nasıl yeni bir devlet değilse Türkiye de yeni değildi." Güngör, Türkiye'nin kendisini bağımsızlığını yeni kazanmış yeni devletler gibi algıladığını, bunun büyük bir hata olduğunu savundu (Güngör, 1989a: 111).

Bu kabulü bir gerçeğe dönüştürmek için farklı yollara başvurulmuş, müzik boyutuyla Batı medeniyeti ailesine dahil olmak için ülkenin irili ufaklı şehirlerinde yaygın dinlenen, icra edilen Türk müziği de zamanın dışına itilmek istenmiştir. Galiplerin müziğini benimsemek için asırlar içinde teşekkül etmiş rafine kültür örneklerini mahkûm etmek yoluna gidilmiştir. Bunun ideolojik malzemesi Ziya Gökalp'tan devşirilmiştir (Gökalp etkisi hakkında bkz. Behar, 1987: 104). Ziya Gökalp (1876-1924), Erol Güngör'ün Türk düşüncesinde hakkını teslim etmekle birlikte, kritiğe de tâbi tuttuğu bir simâdır. Güngör, Gökalp'in müzik konusunda görüşlerini ve bu görüşlerin hangi icraatlara sebep olduğunu şöyle özetlemiştir:

"Halk kültürü konusunda Ziya Gökalp ve arkadaşlarının yaygın tesiriyle Türk aydınlarının bir kısmı, halka ait her şeyin millî buna karşılık seçkinlerin meydana getirdiği kültürün baştanbaşa kozmopolit ve yabancı olduğu kanaatine varmışlardı. Altı telli bağlama Türk, tanbur Bizans idi. (...) İnkılapçı aydına göre bizimünkü toplumumuz Türk halkı kendi başına yaşarken onun yanında bulunan üst tabaka apayrı bir hayat yaşıyor, halka düşman ve köle muamelesi yapıyor; kendini ondan ayrı sayıyor ve bütün zevkleriyle ondan ayrılıyordu. İşte bizim Klasik Türk Müziği dediğimiz müzik de bu zümrenin Arap ve Acemden aldığı Arap ve Acemlerin de Bizans'tan aldıkları yani hiçbir şekilde Türk'e ait olmayan bir müzikti.

İşte bu müzik Ziya Gökalp'in tâbiriyle "bizim kültürümüze değil medeniyetimize dahil" olduğu için medeniyet değiştirirken onu bırakıp yeni benimsediğimiz medeniyetin müziğini almak gerekti. Böylece Klasik Türk Müziği devletin kültür politikası içinden çıkarıldı ve radyolardan eğitimden kaldırıldı. Onun yerine hem radyoda hem okullarda hem de resmi eğlencelerde Batı müziği geldi. Buna rağmen Klasik Türk Müziğinin özel olarak öğretilmesi ve icra edilmesi yasaklanmadı. Devlet Konservatuarı, Devlet Opera ve Orkestrası, CSO gibi kuruluşlar vasıtasıyla Batı Müziği devlet himayesi ve teşviki ile resmileştirildi. (Güngör , 1987a: 112)."

Güngör bu değerlendirmesine bir dipnot eklemeyen geçmemiş, Türk müziğinin kısa bir zaman sonra radyoda tekrar yer bulmasını, Atatürk'ün şahsi zevki dolayısıyla verdiği bir emirle olduğunu belirtmiştir. Böyle olmakla birlikte kendisi Türk müziğini Bizans'a bağlayan tezleri, onu salt üst tabakayla ilişkilendiren resmî ideolojinin benimsediği ayrımları reddeder. Güngör, dil, edebiyat gibi kültürün farklı şubeleri için millî-gayrimillî şeklinde değerlendirmeleri besleyen bu yargıları sert bir şekilde eleştirir. "İnkılap nesli" olarak ifade ettiği kesim tarafından bu yargılar zaman içinde içselleştirilmiş, kendi kendini çoğaltarak yıllar içinde tartışılmaz bir hakikat olarak benimsenmiştir.

Erol Güngör inkılabı karakterini veren fikrî kılavuzun Ziya Gökalp olduğuna, 1970'li yıllarda TRT'de veya okul kitaplarında karşılaşılan genellemelerle Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'ndaki (1923) tezler arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Bunlardan biri de Osmanlı üst tabakasının Türk milletinden ayrı bir zümre teşkil ettiğine dair önermedir. Gökalp'e göre "Osmanlı mûsikisi Bizans'tan Araplara ve oradan da Osmanlılara geçmiş bir fenden ibaret olduğu halde Türk halkının mûsikisi tamamen kendi yarattığı samimi nağmelerden meydana gelmiştir (1987: 81)". Oysa Güngör'e göre Osmanlı toplumunda münevver ve halk kültürleri arasında "şekil ve üslup farkları" vardır, bu tabii bir farklılıktır, derece farklılığından öteye de geçmez. Ama 20. yüzyıl Türkiye'sinde aydınlarla-halk arasında görülen ayrışma "mahiyet farklılığına" dayanır (1987: 85), asla, öze dair bir farklılıktır, bir bakıma dünya farklılığıdır. Oysa Osmanlı toplumunu oluşturan parçalar müzik tercihleri itibarıyla bakıldığında birbiriyle tezat teşkil etmekten çok birbirini tamamlar nitelikteydi. Müzik sosyoloğu Ayas durumu şöyle açıklar:

"Müzik alanı (...) yönetilen grupların ve toplumun aşağı kesimlerinin katkısına açık bir kültürel alan (dır). (...) Şehir yaşamı söz konusu olduğunda sınıf temelli bir beğeni ayrışması söz konusu olmadığı gibi, Osmanlı müziği oluşturduğu üst kültür sistemiyle toplumun farklı kesimleri arasındaki bağları kuvvetlendiren bir rol üstlenmiştir. Osmanlı devrinde Abdülaziz gibi otoriter bir padişahın oyun havası, Dede Efendi gibi seçkin bir tekke ve saray mensubun köçekçeler

bestelemekten gocunmadığı, buna karşılık gençlik yıllarında tamburasıyla türkü çığırın Benli Hasan Ağa'nın "klasik" repertuarının temel eserleri arasına giren Rast Peşrevini besteleyebildiği, çömlekçi ve taş ustalarından, Basra Valiliği yapmış paşalara rütbeli ulemeden, mahalle imamına, hatta kölelere kadar her kesimin her formdan eserler besteleyip icra edebildiği bir müzik iklimi söz konusudur (Ayas, 2014: 164).

Bu olgular müzikle ilgili resmî ideolojinin yargılarını tekrar düşünmeyi gerektirir niteliktedir. Erol Güngör'ün "Osmanlı cemiyetinde halk ve münevver kültürlerinin ayrı daireler teşkil edecek yerde birbirinin uzantısı halinde" bulunduğu dair dikkat çekici tezini değerli kılar. Buna göre Osmanlı cemiyetindeki sosyal gruplar arasında geniş transfer imkânı vardır, bu cemiyet "açık cemiyettir", "açık cemiyet" kültür birliğini kolaylaştıracak imkânlar sunar, açık cemiyetlerde sosyalleşmenin çeşitli safhalarında birbirinden farklı kültürler değil ortak kültür şahsiyete tesir eder (1987: 28).

Erol Güngör iyi bir gözlemciydi. Millî kültürün müzik şubesinin Cumhuriyet devrinde de canlılığını ve devam gücünü vurgularken bir temenni de bulunmamış, var olana dair tespit yapmıştır. Güngör, Türk müziğinin halkın arasında yaşadığını bilmekte ve görmektedir. İnkılap nesli olarak yetişen gençler, okulda kendisine telkin edilene, Türk müziğine dönük alçaltıcı, küçültücü resmi bakışa rağmen aile ortamında muhatap oldukları şâyesinde müziğe kabiliyetleri ve ilgileri varsa o kültürle ilişkisini kurmuş, buna uyum sağlayabilmiş, hissedebilmiştir.

Aşağıda derlediğimiz olgular, farklı toplumsal tabakalardan ailelerin mensubu olan sanatçıların Türk müziğiyle tanışıklıkları hakkında fikir verir. Bunlar, büyük bir ekseriyeti taşrada dünyâya gelmiş, Cumhuriyet ilan edildikten sonra doğmuş, ileriki yaşlarda saz sanatçısı, bestekâr veya koro şefi olmuş kişilerin Türk müziğiyle ilk tanışıklıklarına dair örneklerdir. 20. yüzyılın ikinci, üçüncü çeyreğinde mütevazı taşra şehirlerinde Türk müziğine dair hanelerde ciddi bir kültür olduğunu göstermektedir.

Ud sanatçısı, bestekâr Rüşti Eriç Batı Trakya'da İskeçe'de dünyâya gelmiştir (doğumu: 1912-2007). Daha altı yaşında bir düğünde bir hanımın çaldığı uddan etkilenmiş, İskeçe Rüştiye Mektebi Müdürü babasından bir ud istemiş, arkasından bir ud hocasıyla başlayan mûsikiyle ilişkisi yıllar içinde artmış, kendisini yetiştirmiş, ileriki senelerde İstanbul'da bestekâr, ud sanatçısı ve bir hoca olarak tanınmıştır (Uluant, 2007: 136-137).

Denizlili yaylı tambur sanatçısı Celal Uçaker (1945- 2022) aile ortamı içinde bir zamanlar küçük bir şehir olan Denizli'de Türk müziğine ilgi duymuştur. C. Uçaker, el tezgâhıyla dokumacılık yaparak geçimini sağlayan

Babadağlı bir ailenin oğludur. 1952’de Denizli’ye göç etmek mecburiyetinde kalan ailenin geçimini sağlamak için zaman zaman Nazilli’ye giden Uçaker’in babası (1914-2009), Denizli’ye göre bir kültürel hayata sahip olan o şehirde dayısından çok etkilenir, müzik zevk ve kültürünün oluşmasında bir camide imam olarak hizmet eden makam ve usul bilgisine sahip bestekâr bu dayıdan dinlediklerinin hissesi vardır. Baba Uçaker, iyi bir kulağa ve hâfızaya sahip olması sayesinde kendisini geliştirmiş, aile çevresi ve benzeri ortamlarda nota bilgisi olmamasına rağmen, farklı eserleri icra edebilmiş, hatta kumpanyalarda şarkı söylemiştir. Kendisi gibi kabiliyetleri olan oğlu Celal’e 14 yaşında bir keman almış, C. Uçaker öğretmen bulanamayınca bu enstrümandan istifade edememiştir. Buna rağmen askerlik dönüşü kendisine alınan bir bağlamayla enstrümanlı bir müzik hayatına adım atabilmiş, ancak zamanla bağlama kendisini tatmin etmemiş, İstanbul’da bir soğutucu firmasında işçi olarak çalıştığı devrede mûsiki meclislerinde bulunmuş, Denizli’de 1978’de kendisine hediye edilen bir yaylı tamburdan düzgün tam akortlu bir ses yakalaması beş seneyi bulmuştur. Denizli-İstanbul arası geliş gidişlerinde tanburî Ercümen Batanay’la kurduğu temaslardan da istifade ederek kendi kendisini yetiştirmiştir. 1990’larda İstanbul’dan Denizli’ye konser vermek için gelen sanatçılara eşlik ettiği gibi, Denizli’de Denizli Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı, Erol Çifci Müzik Akademisi ve Türk Müziği Topluluğu başta olmak üzere yaylı tamburuyla vefatına kadar Denizli’nin mûsiki hayatına hizmet etmiştir (Uçaker, 2019).

Mûsikişinas, bestekâr, icracı Ayhan Altınkuşlar (1931-2012), Celal Uçaker’e nispetle mekteplidir, ilkokul öğretmeni olmuş, bu arada Batı tarzı formal müzik eğitimi almıştır. Öğretmen Okulunda ayrıca Batı tarzı keman öğrenmiş, bu eğitime rağmen çocukken Turgutlu’daki evlerinde annesinden dinlediği udun nağmeleri kulağından silinmemiş, askerlik yıllarında kendisine bir ud almıştır. Daha sonra Gazi Terbiye Enstitüsünde kemanla girdiği sınavlardan fark dersleri vermiş, orta dereceli okullarda müzik öğretmeni olmuş, mesleki ilerlemesini ileriki senelerde Türk mûsikisi üzerinden gerçekleştirmiş, dini mûsiki üzerinden akademik ilerlemesini sağlamış, profesör olarak mesleki hayatını tamamlamıştır (Altınkuşlar, 2012).

Cumhuriyet döneminde dinî müzik alanında en bilinen bestekârlarından Ahmet Hatipoğlu da (1933-2015) Burdur’da bölgenin önde gelen din âlimi bir babanın evladıdır. Hatipoğlu’nun bilhassa anne tarafından Türk müziğine ilgisi vardır. Ud çalabilen bir anne bir teyze, makam bilgisi olan bir baba dinî mûsikinin farklı türde eserleri icra edilirken bile bir zevk seviyesi içinde

icra edilmesine özen gösteren dikkate sahip bir çevre, esnafın şehir çarşısında gramofondan Türk müziği çaldığı bir şehir, müzik kulağı ve kabiliyeti olan birisi için önemli algı kaynaklarıdır (Koca, 2004). Taşrada Türk müziği kültürünün canlılığını göstermesi bakımından önemlidir.

Cumhuriyet neslinden Türk mûsikisine ilgisi olanların tanıyabileceği bestekâr, icracı Alaaddin Yavaşca (1926-2021), Kilis'te çocuk yaşta biraz babadan işittiği, biraz gramofondan dinleyerek kapıldığı, abi ve ablaları, Kilis'teki eş dost meclisleriyle beslenen Türk mûsikisi kültürüyle, bu müziğe ait nağmeleri 8 yaşında seslendirebilmektedir. Yavaşca'nın babasının sadece ziraatla uğraşıyor olması dikkat çekicidir. Babasının arkadaşı bir müzik öğretmeni sayesinde Batı müziği üzerinden keman eğitimine başladıysa da aile İstanbul'a taşındığında çocuğun bu kabiliyetine de bakarak özel kanun dersi aldirmiş, daha sonra lisede edebiyat öğretmeni olan Hakkı Süha Gezgin kendisini hafta bir iki defa bir evde icra edilen fasıllara davet etmiştir. (Ayvazoğlu, 1996: 75; Uluand, 2007: 159-160) Yavaşca da Kilis gibi İstanbul'a uzak bir Anadolu şehrinde bu müzikle tanışmıştır.

Klasik Türk Müziği denildiğinde Nevzat Atlığ (doğumu: 1925) önemli bir otoritedir. Atlığ'ın babası Harbiye'yi bitirmeden Milli Mücadeleye katılmış, Fahrettin Altay'ın kumandasında İzmir'e giren ordunun mensubu bir subaydır. İzmir'e girerken bile kemana yanındadır. Atlığ'ın mandolinle okul yıllarında başlayan tanışıklığı 16 yaşında annesinin teşvikiyle babasının kemanyla Türk mûsikisi üzerinden devam etmiş, kendisi kabiliyetli olduğu için kısa bir sürede kemana sökmüştür (1941). Antakya'da babasının görevi sebebiyle bulunduğu bir devrede küçük bir grupla Halkevinde çalışmak için oda ayarlayabildiyse de iki ayın ve üç dört çalışmanın ardından bu odayı "alaturka müzik" icra ettikleri için Halkevi müdürü ellerinden almıştır (Ayvazoğlu, 1999: 102-103; Atlığ, 2004).

Halkevleri 1932'de kurulduktan sonra en az bir 10 yıl bu konuda katı kurallarıyla dikkat çeken bir kurumdur. Erol Güngör'e göre milli kültür Halkevleri bünyesinde yan bir unsur olarak kalmış, bir müddet hem milli kültür hem de Avrupa kültürü merkezli faaliyet gösterdikten sonra kurucularının zihniyeti ağır basmış ve Avrupa kültür ocağı gibi devam etmiştir (Güngör, 1987: 50). Kurulan tekelle, Halkevleri tek parti rejimine doğrudan bağlı bir şekilde faaliyetlerine başlamış, kurum devletin kültür politikalarının yayıcısı, egemen kültür zihniyetinin taşrada bir tür santrali gibi çalışmıştır.

Ülkemiz dışında da tanınan ud virtüözü, ses sanatçısı aynı zamanda bes-teci ve yazarlığıyla kültür hayatımızda iz bırakan Cinuçen Tanrıkorur da

(1938-2000) hayli mütevazı aile hayatının içinde Türk müziğini tanımıştır. Tanrıkorur'un annesi İstanbul'da bir kamu işletmesinde büro elemanıdır. Onun evde çaldığı udun sesi ve seslendirdiği şarkıların nağmeleri hafızasında yer etmiştir (Tanrıkorur, 2003: 42-43), küçük yaşlarda Türk müziği eserlerine aşına olmuş, kabiliyetiyle dikkat çekmiş, eğitimini İtalyan Lisesinde sürdürmesine rağmen anneden devreden kültürle müzikle olan ilişkisini çocukluk yıllarının etkisinde geliştirmiştir.

Görülmektedir ki Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde sadece İstanbul'da değil İskeçe, Denizli, Nazilli, Turgutlu, Kilis, Burdur, Antakya'ya kadar ülkenin her köşesinde kasabalarda, şehirlerde her tabakadan insanın Türk müziğiyle ilişkisi vardır. Ev hanımı, küçük memur, ziraatçı, düşük rütbeli subay ya da öğretmen çocuklarının, inkılâp nesli olmalarına rağmen aile içinde yaşayan bir müziği çocuk yaşta benimsedikleri ve daha sonra geliştirebildikleri görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında toplumla devlet arasında bir kopukluk açıkça görülür. Bu kopukluğu 1940'ların ikinci yarısı için Ayvazoğlu şöyle açıklamaktadır. "Türk mûsikisi o yıllarda yasak gevşemiş olmakla beraber tek parti kültür politikasının kaçınılmaz bir sonucu olarak hâlâ horlanmakta ve eğitim kurumlarına sokulmamaktadır bu yüzden evlere sığınan Türk mûsikisi, hayatietini bütün olumsuz şartlara rağmen şaşkırtıcı bir biçimde devam ettirmektedir (Ayvazoğlu, 1996: 75)".

Kapalı Zihinler

Hal böyleyken 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde yönetici seçkinler politikalarını "yerli kültürün topyekûn çürüklüğü" üzerine bina ettiler, politika geliştirdiler. "Bir kültürü tepeden tırnağa değiştirmedikimiz takdirde memleketi modernleştiremeyiz" görüşü, sabit bir fikir haline geldi. Bu sabit fıkre bağlanmış elit tabaka kendi kendini çoğaltarak yıllar içinde büyüdü, genişledi. "Serbest kültür değişmesinde değişmenin ajanı olan kimseler rekabet piyasasında çalışan birer tüccar gibi(ydiler), mecburi kültür değişmesinde ise inhisari [tekelci] bir devlet kapitalizminin memurları durumunda" oldular (Güngör, 1987: 41)." Bir önceki bölümde tarif ettiğimiz bakış açısı, sert çekirdekli bir ideolojiye dönüştü. Bu hatalı gidişten müzik de nasibini aldı. Cumhuriyet'in ilk çeyrek asrında kültür alanında tekelci bir sistem kuruldu, bu sistemin koruyucuları öğretmenler, halkevi bürokrasisi vd. kamu otoritesinin gücünden azami şekilde faydalandı. Tahsil gören yeni nesiller, eğitim hayatlarının farklı kademelerinde sürekli telkine maruz kaldı. Bu kesim kendi görüşlerini "herkesin ortaklaşa inandığı bir hakikat" olarak görmek gibi bir yanılgı içindeydi, bu "ideolojik dogmatizm"den başka bir şey değildi

(Güngör, 1987: 46). Güngör başka bir yerde tek partili idare devrinde resmî ideoloji haline getirilen bazı sloganlar ve batıl itikatlardan söz etti, bunların üstelik medeniyet adına tatbik edildiğini vurguladı (1987: 18).

Demokrasiye adım atıldığı devrede “inkılâp nesli” eğitim ve kültür hayatında kontrolü sürdürecektir. Bu bakımdan 1946’dan 1960’a kültür politikalarında (bkz. Güngör, 1987: 248-249). Özelde müzik politikalarında yumuşama çok sınırlı oldu. Bu devrenin kültür politikaları boyutuyla bütünlüklü bir değerlendirmesi kanımca hâlâ yapılmamıştır.

1946 sonrasında da aynı kamu gücünü kullananlar etkili olmakla birlikte 1960 sonrasında sosyopolitik sistemde bu sefer aydınlar söz sahibi olmaya başlamış, üstelik kamu gücünü kullanan önceki dönemin monolitik yapısına göre bu zümre farklılıklarıyla temayüz etmiştir. Yekpare bir tavır artık yoktur, yeni ve farklı sesler dikkat çeker. Sosyalist akımlar bunların içinde en önde giden gruptur. Güngör’e göre inkılâpçılığın yeni aşaması sosyalizmdir, ama onlar içinde de Batıcılığa tepki duyanlar eksik değildir. Güngör onları “yerli sosyalistler” olarak zikreder. “Batı ile yüzde yüz kaynaşmak isteyenler bu aşırı arzularını gerçekleştiremeyince sevgileri nefrete dönüşmüş ve kendilerine yeni bir hüviyet aramaya koyulmuşlardır” (1987: 52). Hatta bunlar arasında sadece Klasik Batı Müziği dinlememek gibi tercihleri olanlar bile çıkabilmektedir (1987: 80). Güngör sosyalistler arasında “yerli sosyalistler” olarak isimlendirdiği bu grubu 1970’li yılların başında “henüz memleket için kaybedilmemiş yegâne grup” olarak nitelemiş, “millî kültürü öğrenmek imkânı buldukları takdirde kendilerini diğer gruplardan ayırmaları ve halka hizmet etmelerini mümkün görmüştü (1987: 52). Batıcı kültür politikaları Güngör’ün hem “yeni hareket” olarak nitelediği kendisinin de bir parçası olduğu yeni milliyetçi akım (1987: 14) hem de bu akım (bkz. İlhan, 1976: 222) tarafından sorgulandı. Müzik de bu sorgulamanın bir parçasıydı. Bir sonraki bölümde açıklayacağımız 1960’lardaki müzik konusunda resmî ideoloji dışı arayışlara, organizasyonlara bakılırsa milliyetçi oluşumların kamusal alanda şartları değiştirmek için çabaladığı, bu yönüyle devlet merkezli kültür politikalarına teslim olmayan yeni bir neslin yetiştiği görülmektedir.

Güngör, müziği “ya Türk müziği ya da batı müziği” şeklinde ayıranları, dogmatik olarak niteledi (1987a: 180). Bu meseleleri siyah-beyaz tercihi halinde ele alanlar “kapalı zihin”lerdi. 1972’de bir mülakatında psikolojinin bu tâbirini kullanmış, mantıkî düşünceye ve yeni bilgilere kafaları kapalı, kendi görüşlerini sadece Atatürk’e sığınarak temellendirmeye çalışan bir muhakemeye dikkat çekmişti (1993: 422). Güngör bu muhakemeye hareket

edenleri, Türk müziğinin birikimini inkâr etmek, hatta müziğimizi Klasik Batı Müziği'nde Cumhuriyet devrinde eser veren besteci Adnan Saygun'la (1907-1991) başlatacak kadar "ideolojik faaliyet" içinde olmakla da eleştirmişti (1987: 121). Müzik politikalarında dogmatik eğilimler Cumhuriyet'in üçüncü çeyreğinde de dolaşımdaydı. 1963'de kaleme alınan 1970'lerde de bütün ülkede okutulmaya devam eden Zeki Ün'ün lise müzik ders kitabında Türk müziğinin "basit ve iniltili müzik" nitelemesiyle zikredilmesi aradan yaklaşık yarım asır geçmesine rağmen resmî ideolojinin aynı ezberi tekrarladığını gösteriyordu (Ayas, 2014: 135). Oysa hayatın kendisi, toplumsal alandaki 1960'lar, 1970'lerdeki Türk müziğine dair talepler bu yorumların ideolojik olduğunu gösteriyordu.

20. yüzyılda dünyanın farklı köşelerinde farklı değişim hikâyeleri olan ülkeler açısından kültür birliğini sağlamak problemli (bkz. Mardin, 1992: 155). 1950'lerin sonunda da ülkemizde hâlâ kültür birliği nasıl sağlanır sorusu soruluyordu. 1970'ler bu sorunun sorulduğu ve cevabının aranmaya devam edildiği, üstelik daha da tedirgin olunan yıllardı. Güngör'e göre Türkiye'nin problemlerinin temelinde sosyokültürel bütünlüğünü sağlayamaması yatıyordu. "İnkılapçılar" eski cemiyetin münevver kültürünü dışarıda bırakmakla kültürün en ince ve işlenmiş örneklerine cephe almakta (1987: 51) büyük bir hata işlemişler, kültür birliğini kendi amaçladıkları yönde de sağlayamamışlar, yeni bölünmelere de vesile olmuşlardı.

1940'lı Yıllardan 1950'li Yıllara Rejim ve Türk Müziği

Erol Güngör Türk modernleşmesinin münevverler ve halk arasında iki ayrı kıymet sistemi, iki ayrı hayat tarzı yarattığı kanısındaydı (1987: 26) Münevver kelimesiyle eğitim sisteminin yetiştirdiği standart münevveri kastettiğini belirtmişti ki (Güngör, TKM: 34) bu yüksek tahsil görmüş, okur yazar zümrelerdi. Bu iki grup arasında sadece "derece farkı" olması gerekirdi, oysa "mahiyet farkının" öne çıktığını, bunun homojen bir millî kültür bütününe doğmasına, insanların "genel ortak bir kültür nizamı içinde kaynaşma imkânına" engel olduğunu, toplumun demokratikleşmesine rağmen böyle bir ayrışmanın sürmesinin ilk bakışta çok şaşırtıcı görünebileceğini yazdı (1987: 29).

Demokrasi sosyokültürel kaynaşmayı sağlayacak imkânları içeren, modern bir millet olmayı kolaylaştıran bir rejimdi. Türkiye'nin geçmişi toplumsal yapısı, soy aristokrasisine dayanan parçalar içermemekteydi. Buna rağmen siyasal hayatımız politik bir kategori olarak 'halk', onun karşısında 1960'ların başına kadar yaklaşık 40 sene yekpareliğini koruyan 'yönetici

seçkinler' adı verilen bir zümre ve onların gerilimli ilişkisini yaratmıştı. Bu Türkiye'nin Batı demokrasilerinden önemli bir farkıydı. Ancak geneli itibarıyla bakıldığında modern Batı'da Türkiye'deki gibi halk-münevverler ayrımı şeklinde iki ayrı sosyal ve kültürel tabaka görmek, bu türde bir ayrışmaya rastlamak mümkün değildi. Diğer taraftan modern bir millet olmak için sosyal ve kültürel kaynaşmayı gerçekleştirmek önem arz ediyordu. (1987: 54). Türkiye'deki bu ayrışma 1970'ler itibarıyla ülkede siyasî bütünlüğü de korumayı zorlaştırıyordu (1987: 29).

Güngör'ün muhakemesine göre Türkiye'de Batılılaşma hareketlerinin geleceği aydınlarda geri kalmış bir ülkede inkılâpçılıkla demokrasinin bir arada yürüyemeyeceği kanaati yaratmıştı (1987: 55). Bununla birlikte demokratik rejimin benimsenmek zorunda kalınması, aydınların da plüralist demokrasiyi yıkamadıkları için "demokratik kalıplar içinde bir otokrazi" kurma yolunu tutmalarına, yani halka karşı sorumluluğu olmayan mekanizmalar içeren bir rejime yönelmelerine sebep olmuştu (1987: 34), halk buna karşı demokratik rejime sarılmış, bu rejimi kendini koruma vasıtası olarak görmüştü. Güngör'e göre bu durum "Türkiye'de halk ve münevver kültürlerinin yapısı ve muhtevasının tabii bir neticesidir" (1987: 34). Halk, kendi kıymet sistemini besleyen kaynaklarla ilişkisini sürdürmek isterken münevverler bu kültürden hayli uzak bir alternatif yaratmaya çalışmışlardır.

Bu kapsamda Güngör, Türk müziğinin, "en şiddetli bastırma tedbirlerine" (1987: 177), devletin bütün aleyhte güçlerine rağmen millet tarafından yaşatıldığına dikkat çekti (1987a: 180), üstelik bu müziğin musikişinaslar tarafından geliştirildiğini ve yenilendiğini de (1987a: 177) düşünüyordu. Güngör bunu geleneksel kültürün canlılık ve devam gücüyle (1987: 34) ilişkilendirdiği kadar, Türk müziği özelinde Hüseyin Sadeddin Arel'in (1880-1955) katkısıyla da açıkladı, onun gibi Batı bilgileriyle donanmış uzman bir isim sayesinde müziğin gelişmesini sağladığını da düşünüyordu (1987: 178). Arel'in kurduğu sistem Türk müziği çevrelerinde bir ekol olarak tutunmuştu. Güngör milli kültürün geliştirilmesinde Batı ile olan münasebetleri kısmak yerine geliştirme yanlısıydı. Bu yaşadığı dönemde mensubu bulunduğu milliyetçi camiada onu farklı kılan bir özellikti. Bununla birlikte bu halkla ilişkiyi koparmadan onun kültürü üzerinden temin edilmeliydi. Bundan dolayı demokrasi hattını koruma yanlısıydı. Güngör'ün demokrasi ve milli kültür arasında kurduğu ilişkiyi anlamak açısından yaşadığı Türkiye'den bazı olguları aktarmak yol gösterici olabilir:

Devletin Türk müziğine karşı ilgisizliğine ve dışlayıcı tutumuna rağmen 1940'larda ülkenin iki üniversitesinden biri olan İstanbul Üniversitesi öğrencilerinden oluşan gönüllü bir koronun (kuruluşu: 1942) bu müziğin aile, dost meclisleri dışında kendini göstermesine imkân sağladı. İstanbul'da kamusal alanda "inkılâp neslinin" içinden bu tercihin çıkması şaşırtıcıydı. İnönü rejimi de resmi müzik eğitiminde Türk müziğine ne enstrüman ne ses sanatçısı ne de öğretmen yetiştirme düzeni içinde yer vermeye yanaşmadı. 1940'ların ortasında ülkedeki Türk müziği üzerine tek üniversite korosunun sivil bir oluşum olması, gönüllülük boyutu koroyu kıymetli kıldı, ancak neticede okul dışındaki zamanlarda gerçekleşen bir faaliyetti, kurumsallaşması çok emek ve sebat gerektiriyordu Mesela koro şefinin askere gitmesiyle koro dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kaldı (Ayvazoğlu, 1999: 101-102). Aynı koronun 1946'da çok partili siyasal hayata geçildikten sonra başkent Ankara'da kısmî yumuşama sonrası resmî muhatap bulması, demokrasinin kültür hayatını nasıl hareketlendirdiğini, bu arada ne tür beklentilere de sebep olduğunu bize gösterir. Diğer taraftan bu koroya 1946 sonrası Halkevlerinin kapılarının açılması da bir politika değişikliği ihtimalini akla getirir:

1948'te Nevzat Atlığ'ın yönettiği bu koronun çalışmaları için Eminönü Halkevi'nde bir salon bulunabilmiştir (Balcı, 2004: 89), koro Ankara'daki iki konserinden birini (1949) Halkevinde vermiştir (Balcı, 2004: 98). Atlığ, "alaturka-alafranga kavgalarının hemen hemen en şiddetli olduğu, Türk Müsikişinin hor görüldüğü bir dönemde İstanbul Üniversitesi gençlerinin kurduğu bir koronun konser verebilmesinin şaşkınlığını" ifade etmiştir. Oysa bu doğrudan çok partili siyasal hayata geçilmiş olmasının küçük de olsa bir kazanımıdır. Üstelik bu konserlerden birine iktidar partisi CHP'nin Ulaştırma Bakanı Kemal Satır da katılmıştır. Dikkat çekicidir, iki konserin başarılı olması üzerine Talebe Korusu, Ankara Radyosunca programa davet edilmiş, hatta Cumhurbaşkanı İnönü de bu konseri dinlemeye gelmiştir (Balcı, 2004: 98). İnönü koyu bir Batı müziği yanlısıdır. Tek parti rejiminde Türk Müsikişine kapanan kapılar karşısında Batı müziğine açılan geniş yolun hâmisidir, sahiplenicisidir (Makal, 2022). O yıllarda halkevlerinde taşra şehirlerinde de yumuşamalardan söz edilebilir mi? İlk bölümde sözünü ettiğimiz istikbalin müsikişinası, icracısı, koro şefi Ahmet Hatipoğlu, 1945 senesinde Burdur Halkevi'nde okul yönetiminin talebiyle bir müsamerede Türk müziği eserlerini ilkokul beşinci sınıf öğrencisiyken seslendirmiş (Koca, 2014) olması bu ihtimali akla getirmektedir. Mamafih bu kendi içinde bir çelişkiydi. Zirâ icra edilen, okulda bir yıl boyunca öğretilmeyen bir müzikti. Müsikişinas Yusuf Ömürlü de (1936-2020) İstanbul'un kenar bir semtinde 1950 öncesinde il-

kokul öğrenciyken aynı durumla karşılaşmış, Rumeli türkülerini okumuştur (Balci, 2016: 26-27). Ancak hepsi de toplumun ortak zevklerinin parçasıydı. Toplumun tercihleri bu yöndeyken dönemin aydınları arasında demokrasiye adım atıldıktan sonra bir tedirginlik başlamıştır.

1946-1960 arasının politik kampaşması içinde iki ideolojik odak vardır. Bu kapsamda iki zeminde yürüyen, biri demokrasinin diğeri laiklik ve inkılâpların nasıl anlaşılması gerektiğine dair tartışmalar yapılmıştır (Bora, 2009: 887-888.) Burada, Güngör'ün inkılâpçılar olarak ifade ettiği zümrenin önemli bir mensubu, inkılâpların geleceğine dair hassas davranan Nadir Nadi'ye bakabiliriz. Cumhuriyet gazetesinin de başyazarı olan Nadir Nadi, Güngör'ün “kapalı zihin” olarak nitelediği karakterin somut bir örneğidir. Nadir Nadi köşesinde (10 Kasım 1958) endişelerini paylaşmıştır. Ona göre “Bir yanda Batı'ya açılmış aydınlar- diğeri tarafta yeni harfleri küfür sayan “ulemamız”, bir yandan jet uçakları içinde rekor kıran genç kızlarımız, öte yanda kara torbalara bürünmüş bahtsız kadınlarımız, şurada soysuzlaşmış tek sesli Bizans mûsikisini kendine zevk edinen bir kemancı, öte dünyânın sayılı artistleri arasında şeref yeri alan bir virtüöz. (...) Bu kültür savaşının daha ne kadar süreceğini şimdiden kestirmek kolay değil [dir] (Nadi, ty: 336).” Nadir Nadi bir bakıma tek parti rejimin inşa ettiği kültür kalesinin korunmasını talep etmiştir. Oysa hayli tahkim edilmiş bu yapının 1950'lerde çözülmesi mümkün değildir. Bu kapsamda müzik politikalarına tepki duyan kesimlerin taleplerini karşılamak üzere mücadele edecek bir aydın desteği ya da kamuoyu da yoktur. Erol Güngör bu dönemi kültür politikaları bakımından “genel bir kargaşa” durumu olarak niteleyecektir (Güngör, 1987a: 115). Devletin resmi eğitim kurumlarında öğretilmeyen, öğretmeni, enstrüman sanatçısı yetiştirilmeyen bir müzik türü için tercih değişmemiştir. Sadece iktidarda, hükümet katında hor görmenin, küçümseyici tavrın ortadan kalktığı söylenebilir (Çavdaroglu, 2010). Bununla birlikte devlet politikası da bürokratik zihniyet de özü itibarıyla orada durmaktadır. Bunlar örneklendirilebilir. Asıl mesleği mimarlık olan Cinucen Tanrıkorur mimarlık tahsili esnasında proje dersinde istisnâ bir teklifle hocasına gider. Türk Mûsikisi Araştırma Enstitüsü binası projesi çizmek istemektedir. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü de olan hocası, klasik Batı müziği konservatuvarı olabileceğini ama alaturka için okullar, konservatuvarlar düşünmenin zamanının geçtiğini, bunun çağın gerisinde düşünceler olduğunu belirterek buna izin vermemiştir (Tanrıkorur, 2003: 75). 1950'lerin sonlarında yaşanan bu olayda Akademi müdürü standart münevver tipini temsil etmektedir. Bir başka deyişle bu tip o yıllarda benzerleriyle karşılaşmanın çok muhtemel olduğu “kapalı zihinlerden” biridir.

1960'lardan 1970'lere Demokratik Rejim ve Türk Müziği

1960'lı yıllarda ise alternatif görüşlerin taleplerini duyurmak için gayret gösterdiği görülür. Türk müziği konusunda direnç gösteren İnönü'nün de Türk Müziği konserlerine nâdir de olsa katıldığı ancak konser dinlemek dışında bir adım da atmadığı görülür. Bunlardan Cinučen Tanrıkorur'un küçük bir saz heyetiyle Tanburi Cemil Bey'in vefâtının 52. senesinde Ankara'da Milli Kütüphane salonunda düzenlediği bir konsere, İnönü de sürpriz bir şekilde eşiyile ve CHP yöneticisi Ali İhsan Göğüş'le katılır. İsmet İnönü o tarihte (1968) anamuhalefet partisi lideridir. Cinuçen Tanrıkorur, konser için Kütüphane Müdürü Dr. Müjgân Cunbur'a müracaat etmiştir. O da Kültür Müsteşarı Adnan Ötügen'in oluruyla bu programın gerçekleşmesine yardımcı olmuştur. Anlaşıldığı kadarıyla İnönüler de programa davet edilmiştir. Konser öncesinde Tanrıkorur, Atatürk sonrası müzik eğitimi politikalarını eleştiren bir konuşma yapmış, İnönü konser sonrası heyeti tebrik etmeden salondan ayrılmıştır (Tanrıkorur 2003 : 151-152), konser çıkışında kendisini uğurlayanlara Müjgân Cunbur'u kastederek "Bu kadın var ya bu kadın! Bana alaturka konser dinletti! (Tanrıkorur 2003: 154)" sözleriyle tepkisini göstermiştir. Kendisinin bu programa gelişinde eşinin de etkisi düşünülebilir. Makal'ın anlatımına göre İnönü'nün eşi Batı Müziği görgüsüne sahip olmasına rağmen bu müziğe ısınmamış, gerçekte âşına olduğu müzikle gönül bağıını sürdürmüştür (Makal, 2022).

1960'larda Türk müziği devletin resmi eğitim kurumlarındaki yöneticiler için hâlâ, "yobaz müzik"tir. Tanbur sanatçısı mûsikişinas Erol Sayan (doğumu: 1936) bir meslek liseli olmasına rağmen 1960'ların başında Ankara Radyosuna girecek yetenekte görülmüş, radyo sanatçısıyken kendisi, o yıllarda programında hiç müzik dersi olmayan Ankara Erkek Teknik Yüksek Öğretim Okulu'nda geleceğin teknik öğretmenlerine, gönüllü olarak müzik dersi vermiştir. Kısa bir süre sonra okul müdürü "ben bu okulda yobaz müzik çalıştırmam seni bu okuldan kovuyorum" diyebilmiştir. Erol Sayan sonraki günlerde kapısından giremeye bile okulun bahçe duvarından atlayıp pencereden girerek ders vermeye devam etmiş ve öğrenci yetiştirmiştir. 1960'ların "kavga günlerinde" yine Erol Sayan, DTCF'de öğrencilerden oluşan bir ko-royla bir İtrî Konseri vermek ister. DTCF'de Öğrenci Birliği buraya "yobaz müzik" giremez, şeklinde bir tepki göstermiş konseri sabote etmekle tehdit etmiştir. Salon balkonundan yuh çekilecek, dışarıdan gelen grup sahneye çıkacak söylentileri Erol Sayan'ı teknik okuldaki öğrencilerden destek alma yoluna sevk etmiştir, ne kadar boksör güreşçi varsa kimisine özel yapılmış şiş kimisine çekiçle salon kapısında nöbet tutmak üzere tedbir alınmış, dışarıda-

kiler kapıyı zorlasa bile “boksörler” engellemiş, içerdekiler de ses çıkarmadan programı dinlemiştir (Sayan, 2012).

1960’ların ortalarında Mülkiye’de, Klasik Batı Müziği Kulübüne karşı öğrencilerin kurduğu, fakülte dekanının yadırgasa da kuruluşuna izin verdiği Klasik Türk Müziği Kulübü Mülkiyeli Bestekârlar başlığıyla bir konser düzenlemiştir¹, mûsikişinas İsmail Baha Sürelsan ve gönüllülerinden oluşan koro konser vermek için fakülteye davet edilmiş, Mülkiye’de sol hareketin güçlü olmasını dikkate alarak benzeri bir engelleme endişesinden dolayı Kulüp mensubu öğrenciler konserin verildiği salonun önünde tedbir almış, konser başarıyla tamamlansa bile konser arasında İsmail Baha Sürelsan karşı görüşlü bir öğrenci tarafından salon önünde sözlü tacize maruz kalmış, siz “saray müziği” yapıyorsunuz suçlamasına muhatap olmuştur (Bağlı, 2022; Güzel, 2014: 32).

1960’larda Ankara’da Klasik Türk Müziği üzerine bir öğrenci ilgisinin ortaya çıktığı Siyasal Bilgiler Fakültesi (Bağlı, 2023: Güzel 2014: 33; Ortaylı, 2006: 121-122), ODTÜ (1967)² gibi önemli eğitim kurumlarında Klasik Türk Müziği Kulüplerinin kurulduğu görülmektedir. 1960’larda Milli Kütüphane Konferans Salonu ya da sinema, özel tiyatro salonlarında gönüllü toplulukların konser verebilmesine rağmen özellikle üniversite mekânlarındaki Klasik Türk Müziği konserlerinin risk alarak ve tedbirli bir şekilde icra edilmesi aslında bu müziğin yükseköğretim kurumlarında temsil edilmesinin güçlükler içinde mümkün olduğunu gösterir.

Türk müziği eğitimi veren devlet okullarının bulunmaması, buna mukabil onlarca yıldır devletin kurumlarında Batı müziği eğitimi verilmesi bir mesele olarak ortada durmaktadır. 1965’te Adalet Partisi yüzde ellinin üzerinde bir ekseriyetle tek başına hükümet kurmuştur. Türk müziği eğitimi meselesini yıllarca gündeminde tutan ve tutacak olan ud virtüözü, bestekâr Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), 1967’de Üsküdar Amerikan Kız Kolejinde ud icra ederek örnekli bir konferans vermeye davet edilmiştir. O tarihte 29 yaşındadır. İstanbul’dan Ankara’ya dönüşte uçakta CHP Genel Sekreteri Kasım Gülek’le yan yana düşmüş, yanında taşıdığı enstrümanın Gülek’in dikkatini çekmesiyle aralarında bir sohbet başlamıştır. Tanrıkorur, Türki-

1 H. C. Güzel, buradaki oluşumu dernek olarak hatırlıyorsa da bunu kulüp adını taşıması burasının bir üniversite olmasından dolayı kuvvetle muhtemeldir. Sürelsan 1945’li yıllardan itibaren Ankara Türk müzikisi çevrelerinde tanınmıştır. Ankara’daki evinde düzenlediği cumartesi toplantıları müzik, edebiyat ve sanat etrafında akademik düzeyde uzun yıllar devam etmiş ve pek çok sanatçının yetişmesinde mektep vazifesi görmüştür. (Özcan, 2010)

2 <https://www.oduktmt.com/about-2> [8.02.2023], (Sayan, 2012).

ye’de ilerencilik-gericilik tartışmasının lokomotifliğini üstlenen CHP’nin bir yöneticisini bulmanın sağladığı imkânı değerlendirmiş, biraz ilgi görmekten güç alarak Türk müziğinde okulsuzluğun zararlarını anlatmış, İnönü’nün Türk müziğinden hoşlanmadığını doğrulamıştır. Gülek’e göre de İnönü’nün böyle bir saplantısı vardır. Ankara Devlet Konservatuarına bir Türk Mûsikisi bölümünün ilave edilmesi teklifini tersleyerek hep reddettiğine kendisi şahit olmuştur. “Ama bu sizi yıldırılmamalı. Unutmayın ki zaman sizden yana (Tanrıkorur, 2003: 152) diyerek ümit de vermiştir.

1960’lar Türkiye’sinde kültür hayatı içinde devletin kurumlarının Klasik Türk Müziği’ni kucaklamasını arzulayan bir kamuoyu vardır. Bu Erol Güngör’ün işaret ettiği eğitim sisteminin yetiştirdiği standart münevver tipinin istisnalarının ortaya çıktığını gösterir. Bu nesil aile çevresi gibi okul dışı kaynaklardan edindiği müzik kültürünün, devletin kontrolündeki kurumlarda temsil edilmemesine tepki duymaktadır. Mesela Türk bürokrasisinde ve siyasetinde iz bırakacak Hasan Celal Güzel (1945-2018), Malatya’da orta öğretiminde altı yıl boyunca Klasik Batı Müziği eğitimi almış, keman çalmış, öğretmenliği Klasik Türk Mûsikisi ve Türk Halk Mûsikisi dinlemesinin kulağını bozacağı gerekçesiyle kendisine yasaklamıştır. Güzel, Mülkiye’deki tahsiline 1962’de başlamış, Ankara’da nota, (usul ve makam) derslerinin yanı sıra, ney ve ud dersleri almıştır (Güzel, 2014: 32). Mülkiye’deki kulüpte başı çekenlerden Emine Bağlı’yla birlikte bu işin ön safta tâkipçisi olmuştur. Genç neslin motivasyonunda 1960 darbesi sonrasının getirdiği çatışmacı iklimin de hissesi unutulmamalıdır. Millî kültür hassasiyeti olan bir kesimin ortaya çıkması karşısında, 27 Mayıs darbesinden ve devrimci Marksizmden güç alan, yakın geçmişin inkılâpçı kuşağının himayesinde gençlik kesimleri yeni hassasiyetlere karşı duyarlı davranmamıştır. 1960’lar ve 1970’ler kültürel sembollerin farklı kesimler arasında bir çatışma konusuna dönüştüğünü gösterir. 1971’de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Salonunda (CSO) verilmesi planlanan İtrî Konseri bu mücadelede önemli bir dönüm noktasıdır.

Adalet Partisi Hükümeti Döneminde 14 Şubat 1971’de İsmail Baha Sürelsan, İzahlı ve Tatbikatlı İtrî Konferansı başlığıyla bir program düzenlemiş, o tarihte Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olan Kültür Müsteşarı Mehmet Önder konsere katılmıştır. Çok kısa bir süre sonra 12 Mart Muhtırasıyla Süleyman Demirel Hükümeti istifa ettirilmiş, ara rejim hükümeti döneminde (Erim Hükümeti) Kültür Bakanlığı kurulmuş, Cumhuriyet’in ilk Kültür Bakanı Talat S. Halman, Sürelsan yönetiminde gönüllü bir topluluğun İtrî Konseri vermesini uygun görmüş, mekân olarak bu sefer konser salonu özelliği taşıyan CSO Salonunu tahsis etmek istemiştir. Ancak konser için kendisiyle

muhatap olan Süreksan'ın maiyetindekiler bu salonu almasının güçlüğünü ifade etmişlerse³ de Bakan Talat Halman ise bunun tákibini kendisinin yapacağını beyan etmiştir. Esasen CSO, Kültür Bakanlığına bağlı bir kuruluş olduğu için Bakanlığın talimatıyla hareket edeceğini düşünmektedir. Bununla birlikte 22-23 Aralık 1971'de düzenlenecek konser için hazırlıklar yapılırken 26 Kasım 1971'de *Milliyet*'te keman virtüözü Suna Kan (doğumu: 1936), Bakanlığın bu tasarrufuna karşı açık mektup kaleme almıştır. Suna Kan'a göre Halman'ın kusurları çok fazladır. Bunlar tek sesin eğitileceği bir Devlet Konservatuvarı açmak, Devlet Konser Salonunda sazlı sözlü bir İtrî gecesi düzenlemek, Galata Mevlevihanesi'nde haftada iki defa Mevlevi ayini düzenlemek, İngiliz kraliçesinin huzurunda kavuklu kişilere alaturka konser verdirtmektir. Neticede hem Atatürk devrimleri zedelenmiş hem de Kemalist Türkiye için kötü propaganda yapılmıştır. Bu faaliyetler Osmanlılık faaliyetleridir. Oysa Türkiye'nin Osmanlılıkla ilgisi kalmamıştır. Erol Güngör'ün muhakemesi üzerinden gidildiğinde Suna Kan "kapalı zihnin" tipik bir örneğidir⁴. Suna Kan, Türklüğü 1923'te başlatan, Osmanlı asırlarını ve kültürünü Türk tarihinin bir parçası olarak dikkate almayan, Türk milletinin kültürünü bir devamlılık içinde algılayamayan, bunu tasavvurunda canlandıramayan, buna dair bir muhakeme yürütmekten uzak tavrın, "standart münevverin" sözcüsüdür. Ayrıca kendisi 1971'de yeni ihdas edilen devlet sanatçılığı unvanını ilk elde edenlerden biridir, gazeteye bu mektubu yazdığında 35 yaşındadır, dikkat çekici bir şekilde Suna Kan'ın teşebbüsü amacına ulaşır, konser iptal edilir. Erol Güngör tam da bu olaylar üzerine kaleme aldığı ancak o günlerde yayımlanmadığı makalesinde; Halman'ın kabinenin en az inkılâpçı ve en milliyetçi bakanı olduğunu, Türk kültürünün klasiklerini ortaya çıkarmak ve bunların işlenmesi için imkânlar hazırlamak istemesi yüzünden bazı çevrelerin hücumuna uğradığını belirtecektir (1987: 13). Elbette İtrî konseri projesi de bunlar arasındadır⁵.

1946'da demokrasiye geçiş sürecinin açtığı yolda, 1960'lar Türk

3 <https://www.haber7.com/edebiyat/haber/951365-engellenen-bir-konserin-traji-komik-hikayesi>, 13.11.2012.

4 Gazetede bu mektup basıldıktan bir süre sonra Suna Kan'ın görüşlerine katılmayan tiyatro sanatçısı Nüvit Özdođru'nun bir yazısı yayımlanmıştır (Klasik Türk Müziğini Niçin Sevmeliyiz?, *Milliyet*, 8 Aralık 1971).

5 Erim hatıralarında II. Erim Hükümetinde Talat Halman'ın bizzat görev almak istediğini ancak komünistlikten hüküm giymiş birine bakan olmadan önce yazdığı bir mektup kendisine ulaştınlınca gelebilecek tepkilerden çekindiğini belirtir, hatta Kültür Bakanlığı'nın daha teşkilat kanunu çıkarılmadığı için yeni kabinede bu Bakanlığa yer vermediklerini bakanlığın dairelerini eski bakanlığa devrettiklerini, bir sonraki Melen Hükümeti'nde bir devlet bakanına kültür işlerinin yönetiminin verildiğini açıklamıştır. (Erim, 2006: 490-491)

müziğinin devlet ve seçkinler nezdinde bir meşruiyet arayışını içerir. Ancak bir devlet korosunun kurulamaması, periyodik konserlerin verilmesini mümkün kılmamış, gönüllü topluluklar İstanbul’da tiyatro ya da sinema salonlarında periyodik olmayan konserlerle seyircinin huzuruna çıkabilmiştir. Tabib, mûsikîşinas Nevzat Atlığ’ın yönetimindeki koro da burada dikkat çekmektedir. Kuvvetle muhtemel Suna Kan’ın vesile olduğu gerginlik de bu müziğin kamusal alanda temsiline dönük özel bir dikkate sebep olmuş, salonlardaki dinleyici kitlesini arttırmıştır. Nitekim tiyatrocı Şükran Güngör sayesinde Kenter Tiyatrosunda Aralık 1971’de bir İsmail Dede Efendi konseri icra edilebilmiş, konser birer ay arayla iki defa daha tekrarlanmış, Nevzat Atlığ’ın yönetimindeki konser için aile salon ücreti talep etmemiştir (Balcı, 2004: 229)⁶. Sağ kesimde ise devrin güçlü gazetesi *Tercüman*’ın birden fazla yazarının (mesela Ergun Göze) bu vb. konserlere verdiği destek (Balcı, 2004: 227), milliyetçi cenahın önemli günlük gazetesi *Orta Doğu*’nun (akt. Eray Cömert, 2021: 114) ya da süreli yayın organı *Töre*’deki Klasik Türk Müziği yayınları (1972-1973) burada dikkat çekmektedir⁷. Erol Güngör’ün Türk mûsikisi hakkında görüşlerini de içeren *Töre*’deki röportajı da (1993: 417-423) bu devre yayımlanmıştır. Erol Güngör bibliyografyasında yaptığımız bir taramada kendisinin bu konudaki dikkatinin sonraki senelerde de sürdüğü görülür (Kaynakçasıyla, 2006: 114). Nitekim okullarda Türk müziği eğitiminin olmamasını bir problem olarak ortaya koymuştur (akt. Kaynakçasıyla.. 2006: 376, “Türk Okulunda Türk Müziği Yok”, *Orta Doğu*, 07.05.1975)”.

Ülkemizde bir klasik Türk müziği korusu ve konservatuvarı kurulması, 1969’da Adalet Partisi listelerinden milletvekili olan tarihçi, fikir adamı, mûsikîşinas Yılmaz Öztuna’nın yoğun kulisi ve Nevzat Atlığ’ın teşebbüsleriyle gerçekleşir (3 Mart 1976). İstanbul’da Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı açılır. Güngör bu açılışı büyük bir memnuniyetle selamlayacak, süreci milliyetçi çevrelerin hizmeti ve başarısı olarak görecektir (akt. Eray Cömert, 2021: 114; akt. Kaynakçasıyla ..., 2006: 378, Erol Güngör, ”Bu Günü de Gördük”, *Orta Doğu*, 5.03.1976). Devlet Klasik Türk Müziği Korusu ilk konserini 24 Şubat

6 Şükran Güngör Türk müziğini seven, biraz ud da çalan bir sanatçıdır. Tanınır bu ilgiyi öğrendikten sonra 1974’te kendisiyle tanışmıştır. Güngör ve eşi Yıldız Kenter, Tanınır ailesinin dostu olmuştur. Güngör, Tanınır’un ud icrasından hayli duygulanmıştır. Bu ilişkilerin sonucu kendisi salon sıkıntısı yaşayan Kubbealtı Akademisi Korusu gibi özel korolara çok az ücretle konser için Kenter Tiyatrosu salonunu tahsis etmiştir (Tanınır, 2003: 212-214).

7 Erol Güngör’le bir konuşma (konuşan: Deniz Dadoğlu,) *Töre*, sayı: 26-30, Eylül 1972; Murat Bardakçı, Klasik Türk Musikisi Hakkında, s.46-49, *Töre*, Ocak 1973; Murat Bardakçı, Türk Musikisinin Ana Hatları, *Töre*, *Mart* 1973, sayı: 22.

1977'de CSO Konser Salonunda verir (Balci, 2004: 261). Bu 1971'de gerçekleşmeyen konserin rövanşı gibi de durmaktadır. Konserin engellenmemesi için provaya dönemin Bakanı da bizzat gelmiştir (Öztuna, 1990: 456). Sürecin bu şekilde tamamlanması tamamen demokratik siyasetin imkânlarıyla ve başarısıyla ilişkilidir. Ancak bu adımı atan Demirel Koalisyon Hükümetinden hemen sonra 1978'de kurulan Ecevit Hükümeti, bürokrasinin ve aydınların etkisine hayli açıktır. Milliyetçilerin elde ettiği bu başarıyı ters yüz edecek, bu dönemde Devlet Konservatuarı ve Korosunun varlığını tehlikeye düşürecek derecede teşebbüsler eksik olmamıştır (Güntekin, 2012: 92).

Geriyeye doğru gidildiğinde, İkinci Cumhuriyet Dönemi (1961-1980)⁸ Milli Eğitim Bakanlığı bürokrasisi Türk Müsikisi için kolaylaştırıcı değil zorlaştırıcı bir aktör olmuştur. CHP içinde Klasik Müsikisi dinleyicisi az sayıda siyasetçinin varlığı, Türkiye'nin kültür hayatına daha geniş bir kavrayışla bakan TRT Genel Müdürü İsmail Cem gibi (görev dönemi: 1974-1975) (bkz. Balci 2002: 238-240; Tanrıkorur, 2003: 191) bürokrat aydınların mevcudiyetine rağmen, inkılâp neslinin ve enternasyonalist bir solun etkisindeki Türk bürokrasisi ve o bürokrasiyle ilişkili eğitim sistemi içindeki ana omurga da parçaları da Türk müziğine resmi müzik eğitimi içinde bir alan açılmasına direnç göstermiş, reaksiyoner, tutucu bir pozisyon almıştır. Dolayısıyla Erol Güngör'ün "kapalı zihinler" olarak zikrettiği geniş grup, kontrolü elden bırakmamıştır. Nitekim 1974'te koalisyon hükümetinin başbakanı CHP Genel Başkanı Bülent Ecevit bile Klasik Türk Müsikisine karşı dinleyiciliğinin ötesinde olumlu bir tavır olmasına rağmen, kendi iktidarının tabanını sevk ve idare gücüne sahip unsurlar ve burada sözünü ettiğimiz bürokratik direnç karşısında devlet konservatuarı talebini karşılamamıştır (Balci, 2004: 242-243).

Devlet konservatuarı ve korusu talepleri, politikacılarla geliştirdiği ilişkiler sayesinde Yılmaz Öztuna'nın teşebbüsleriyle ilerlemiş ve Öztuna'nın kelimeleriyle "akıl almaz bürokratik engellemeler" göğüslenmiş (Öztuna, 1990: 456), seneler içinde ancak mesafe alarak karşılanmıştır (Balci, 2004: 243-247). Öztuna'nın bu çabalarının yanı sıra bir grup milliyetçi aydın da yazılarıyla kamuoyunun oluşumuna yardımcı olmuş ve konuyu canlı tutmuştur (Öztuna, 1990: 432). Görüldüğü kadarıyla Erol Güngör de bu aydınlara destek olmuştur. Sonuç olarak Milli Eğitim Bakanlığına bağlı bir Devlet

8 Fransız anayasacılık geleneğinden ve siyasî kültüründen ilham alarak bizde 1960 darbesi sonrası dönem İkinci Cumhuriyet dönemi olarak nitelenmiştir. Örneğin Hıfzı Oğuz Bekata darbeyi tâkip eden aylarda çıkardığı kitabına bu adı koymuştur (*Birinci Cumhuriyet Biterken*, Çağır Yayınları). Bu dönem 12 Eylül darbesiyle sonlanır.

Konservatuarının açılabilmesi geniş tabanlı bir koalisyon hükümeti devrinde (AP-MSP-MHP-CGP) mümkün olmuştur. Fikir hürriyeti, basın hürriyeti, akademik hürriyetler ve en önemlisi demokratik siyasetin gücü bu alanda mesafe alınmasını sağlamıştır. Bu örnekler, demokrasi-millî kültür ilişkisinin yönünü, Türk müziğinin demokratik düzenin imkânlarından yararlanarak yüksek öğretim sistemi içinde yer almaya başladığını, bir konservatuarın devlet korosunun kurulabildiğini göstermektedir. Buna mukabil ilk ve orta öğretimde bu müziğin eğitiminin yapılmaması için kapılar sınıksız tutulmuştur.

Sonuç

Güngör, demokratik rejimde devletin kültür politikasını milletin temsilcilerinin kontrol etmesinin imkânlarını görmüştür. Buna karşılık geçen elli senede bürokrasi-aydın ittifakı direnç göstererek Batıcı kültür kalesini korumaya çalışmıştır. Güngör ve bir grup aydın, 1970’lerde eski inkılâpçıların ve Marksist çevrelerin ideolojik ittifakına karşı, milliyetçilerin milli kültürü yaşatmak ve geliştirmek için demokrasinin yanında durmasını ısrarla vurgulamıştır. Milli hâkimiyet prensibini sadece teorik olarak değil pratikte de savunmanın bir ihtiyaç olduğunu dile getirmiştir. 1960’lardan itibaren, müzik politikalarında değişim talep edenler arasında sanatçıların dışında milliyetçi üniversite gençliği ve sayıları fazla olmasa da milliyetçi-muhafazakâr akademisyenler de vardır. Güngör’ün 1970’lerin başında kadrosu, programı, teşkilatı olmadığını belirttiği bu kesim, resmî müzik kimliğinin dayatılması karşısında reaksiyoner değil, aksiyoner davranmış, büyükşehirlerde sivil toplum kuruluşları bünyesinde kurslar düzenlemiş, korolara katılmış, konserler tertip etmiştir. Güngör Türk müziğinin değişerek de olsa canlılığını koruduğunu söylerken toplumun klasikle olan bağının kalmadığını da vurgulamaya ihtiyacı hissedecek kadar dikkat sahibidir. “Yahya Kemal, İtrî’den (1633-1712) bahsederken mânâlı şeyler söylüyordu biz bugün İtrî’yi överken boş laf ediyoruz, çünkü onu duymak ve anlamaktan çok uzağız” derken (1987: 127) değişimin şiddeti kadar Türk modernleşmesinin klasikle olan bağını koparan tercihini de görmezden gelmemiştir.

Bu müziğin üniversitede akademik eğitiminin verilebilmesi milliyetçi-muhafazakâr aydınların sayesinde olmuştur. Güngör 1970’lerin başında, demokrasi sayesinde halk çocuklarının iktidara geldiğine dair, eskilerin kendi istekleriyle değil “zamanın yenileyici akışıyla meydandan çekilecekleri ve geride demokrasi nesillerinin kalacağı”na dönük tahmininde haklı çıkmıştır (1987: 59). Güngör’e göre o yıllarda “halkın karşısındaki en büyük problem kendi çocuklarını kendine bağlı olarak muhafaza edebilmek”tir. Bunun yolu

da eğitim sisteminde “uzun vadeli ve planlı bir kalite değişmesi”dir.

Güngör 1983’te vefat eder. Tahmin ettiği gibi “demokrasi nesilleri” dediği nesiller daha da öne çıkar. 1976’da Darülelhan’dan dışlandıktan elli sene sonra Türk müziği devlet konservatuvarı kurulmuştur. Ara rejim döneminde (1980-1983) devlet çizgisi değişmemiştir. Örneğin 1971’de ihdas edilen devlet sanatçılığı kapsamında hiçbir Türk müziği bestekârı, icracısı bu unvana 12 Eylül Rejimi içinde layık görülmemiştir. Bu 1987’de ilk defa mümkün olacaktır. 1983 sonrası demokrasi devrinde konservatuarların sayısı artmış, 2000’li yıllarda bunlara yenileri eklenmiştir. Bazı konservatuarlarda farklı bölümlerde her iki müziğin de eğitiminin verilmesi mümkün olmuştur. Bununla birlikte 1983’ten bu yana geçen 40 sene içinde Konservatuar mezunlarının müzik öğretmeni olarak kabul edilmesi kolay olmamıştır. Türk müziği tahsilini veren öğrencilerin ve müzikşinasların tercihleri dışında eski inkılâpçı kuşağın temsilcileri 1990’larda YÖK’teki güçleri düzeyinde bürokratik hamlelerle müfredatı kendi müzik anlayışları çerçevesinde kontrol etmek için adımlar da atabilmiştir (Tanrıkorur, 2001: 53). 1989’da ilk ve orta kademedeki müzik eğitimi politikası için önemli bir adım atılmıştır. Ortaöğretimde Türk müziği kültürünü Batı müziği kültürüyle beraber vermeyi amaçlayan ders kitapları yazılmış, bunlar resmîleşmiştir (Tanrıkorur, 2003: 344). Ancak bilhassa müzik eğitimi veren eğitim fakültelerinde egemen çizgi, güzel sanatlar liselerindeki kadroların tercihleri, o kademedeki tam bir dengenin kurulmasını mümkün kılmamaktadır. Günümüzde okul eğitimi ve popüler kültür, çocukların ve gençlerin Türk müziği enstrümanları çalması veya icra etmesi için özendiricileri içermemekte ancak böyle tercihler de kınanmamaktadır. Sanat dünyasında ise iki müziğin etkileşiminin başarılı örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda müzikte inkılâp neslinin taassubunun, demokrasi vasıtasıyla aşılması sayesinde Erol Güngör’ün dillendirdiği “yaratıcı faaliyet”in başladığı hatta bir ölçüde mesafe de aldığı da öne sürülebilir. Müzik zevkleri çeşitlenmekle birlikte gelecek yıllarda bu alanın bilhassa resmî eğitim ayağında eski alışkanlıkların tekrardan nüksetmesi, mesela konservatuar müfredatlarına müdahaleler ihtimal dışı değildir. Bu ihtimal, ülkemizde E. Güngör’ün “standart münevver” dediği kesimin kendi içinde çağdaşlık, evrensellik ölçütleri üzerinde bir mutabakata varmasına kadar kuvvetle muhtemel sürecektir.

Kaynakça

- Ayas, G. (2014). *Müsiki inkılâbı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayvazoğlu, B. (1996). *Defterimde 40 suret*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ayvazoğlu, B. (1999). *Siretler ve Sûretler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ayvazoğlu, B. (2021). *Erken Kayan Yıldız Erol Güngör*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Bağlı, Emine (2022), "Mülakat" (Konuşan: Aliyar Demirci), 14 Ocak 2023.
- Balçı, E. (2004). *Nevzat Atlığ Müsikimizle Övünmemiz İçin*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Behar, Cem (1984). "Ziya Gökalp ve Türk Müsikisi". *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. C.5, 1225-1227,
- Bora T., Cantek L. (2009). "Köşe Yazarlığındaki Değişim ve Politik Düşünce Vasatı". *Dönemler Zihniyetler*, C.9, (ss.879-901). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cömert, E. (2021). "İstanbul Türk Müsikisi Devlet Konservatuarı (1975-1982)". *İTÜ Türk Müsikisi Devlet Konservatuarı Tarihçesi*, ss.77-212 İTÜ Türk Müsikisi Devlet Konservatuarı Yayınları (elektronik kaynak).
- Çavdaroğlu, S. Z. (2010). "Adnan Menderes Devrinde Müzik". <http://www.musikidergisi.net/?p=1494>
- Çeçen, A. (2000). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları. <https://www.haber7.com/edebiyat/haber/951365-engellenen-bir-konserin-traji-komik-hikayesi>
- Erim, N. (2007), *12 Mart Anıları*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Güngör, E. (1993). *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güngör, E. (1989). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, 5. Baskı. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güngör, E. (1989a), *İslamın Bugünkü Meseleleri*, 6. Baskı. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güngör, E. (1987a). *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*, İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güngör, E. (1987). *Dünden Bugünden Tarih Kültür ve Milliyetçilik*, 4. Baskı. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Güntekin, M. (2012) *Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında*, İstanbul: 21. Asır Yayınevi.
- Güzel, H. C. (2014), "En Eski ve En Zengin Müzik: Türk Müsikisi". *Yeni Türkiye*. Sayı: 57 Yıl: 10, ss. 32-36. <https://www.odtuktmt.com/about-2>
- İlhan, A. (1976). *Hangi Sol*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kaynakçasıyla Erol Güngör (2006). *Erol Güngör İçinde* (ed: Murat Yılmaz), 2006, ss.374-382
- Makal, A. (2022). "İsmet İnönü ve Müzik", <https://www.andante.com.tr/tr/10952/ismet-inonu-ve-muzik> [25 Aralık 2022]
- Mardin, Ş. (1992), "Türkiye'de Kitle Kültürü Sorunu". *Siyasal ve Sosyal Bilimler* 2. Baskı içinde ss.151-158.
- Nadi, N. (yy). *Atatürk İlkeleri Işığında Uyanlar Bir İflasın Kronolojisi 1950-1960*, Çağdaş Yayınları.
- Ortaylı, İlber (2006), *Zaman Kaybolmaz İlber Ortaylı Kitabı* (Konuşan: Nilgün Uysal), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ömürlü, Yusuf (2016), *Mûsikîye Adanmış Bir Ömür*, İstanbul: Nefes Yayınları.
- Özcan, N. (2010). "İsmail Baha Süreksan". *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları (internet sürümü)
- Öztuna, Y. (1990) "Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı Maddesi", *Büyük Türk Mûsikisi Ansiklopedisi*, C.II, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 431-434.
- Öztuna, Y. (1990). "Türk Müziği Korosu (Devlet Klasik)". *Büyük Türk Mûsikisi Ansiklopedisi*, C.II, Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 455-456.
- Safa, P. (1938). *Türk İnkılabına Bakışlar*, Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Sayan, E. (2012) <https://www.star.com.tr/pazar/okullarda-kapida-boksorle-turk-muzigi-konseri-verdik-haber-689176/> [16 Eylül 2012]
- Şimşek S. (2002), *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Tannkorur, C. (2003), *Saz ü Söz Arasında Cınuçen Tannkorur'un Hatıraları* (haz: İ. Kara) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tannkorur, C. (2001), *Müzik Kültürü, Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçaker, C. (2019), "Mülakat" (Konuşan: Aliyar Demirci), 18 Ocak 2019.
- Uluant, Z. (2007), *Hasbihaller*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.