

M Ü Z İ K V E C U M H U R İ Y E T

Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen

CEM BEHAR: Bu konuşmayı tasarlarken vermeyi düşündüğüm ilk başlık, "Cumhuriyet Bölü Müzik" veya "Müzik Bölü Cumhuriyet" idi. Bunun bir sebebi var. Müziğin Cumhuriyet döneminde bölündüğünün, Cumhuriyet döneminin kendisinin de müzik ve ses evreninde birkaç döneme ayrılabilceğinin grafik vurgulaması olduğu için böyle bir başlık düşünmüştüm. Benim kanımca Türkiye'de Cumhuriyet döneminde müzik alanında esas olarak gördüğümüz şey, resmi makamların, devletin, merkezi organların çeşitli biçimlerde sürekli bu alana müdahale etmeleri. Bu müdahalelerin en üst noktası, şahikası "musiki inkılabı" adı altında ortaya çıkıyor. Bugüne kadar ben ne bir resim inkılabı, ne bir mimari inkılabı, ne de edebiyat devrimi diye bir şey duydum. Ama müzik alanına sürekli müdahaleler olmuş; istenen müzik türleri, istenmeyen müzik türleri, teşvik edilen müzik türleri, menedilmek istenen müzik türleri olmuş. Ve müzik dünyası Cumhuriyet dönemi boyunca –sadece 1920'leri, 30'ları kastetmiyorum– belli yönlere kanalize edilmek istenmiş. Buna örnek olarak Cumhuriyet'in ilk on beş, yirmi yılında bir tür müziğin iki kez –biri 1928 ve diğeri 1934'te olmak üzere iki kez– belli bir süre için radyolarda yayınının yasaklanmasını örnek olarak gösterebiliriz. Ama buna tersten başka bir örnek daha vermek mümkün; beş, altı yıl kadar önce devletin radyo ve televizyonunun, TRT'nin, arabesk yasağının artık sona ermesi gerektiği kanaatiyle birlikte bir acısız arabesk, resmi arabesk yaratma şeklindeki komik girişimini de bu müdahalelerin bir parçası olarak görebiliriz. Benim bu müdahalelerin en önemlilerinden biri olarak gördüğüm ise şudur: 1970'li yılların başında, TRT Televizyonu ve TRT Müzik Denetleme Kurulu faaliyete geçtiğinde çeşitli müzik türlerinin, yayınlanabilir müzik türlerinin tanımında kullanılan yöntem. Yayınlanabilir müzik türleri dörde ayrılmış: Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Klasik Batı Müziği ve Hafif Batı Müziği.

* Bu söyleşinin de dahil olduğu "Müzik ve Cumhuriyet" dosyası Cem Behar'ın çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. Katkılarından ötürü Defter yazı kurulu olarak teşekkür ederiz.

Dört kategoriye ayrılmış müzik ve yayınlanacak eserler; müzik denetleme kurulları ve uzmanlaşmış kurullar bu dört kategoriye göre düzenlenmiş. Bu da bir cendere, bu da bir yönlendirme. Türkiye Cumhuriyeti boyunca, çok yakın zamanlara kadar kulaklara özgürlük tanınmamış, kulak zevklerine belli bir özgürlük verilmemiş. Bilakis kulak zevklerinin ve ses evrenlerinin yönlendirilebileceği ve yönlendirilmesi gerektiği düşüncesi ağır basmış. Bu niye böyle olmuş? En başta ortaya atmak istediğim soru bu. Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür tarihinin cevap vermesi gereken temel sorulardan biri de bu bence. Bu müdahaleler niye olmuş, niye başarısız olmuş, niye büyük bir çoğunluğu fiyaskoyla sonuçlanmış? Bu müdahalelerin çoğu, ne men etmek istedikleri şeyi men edebilmişler ne de teşvik etmek istedikleri şeyi teşvik etmişler. Kültür dünyasının kendi dinamiği hep başka yerlere götürmüş yapıları ve icra edilenleri: Niçin hâlâ yönlendirmede direniyoruz, niçin hâlâ bir müzik politikasından bahsetme ihtiyacı hissediliyor? Nasıl oluyor da Kültür Bakanlığı bundan dört yıl önce bir müzik kongresi toplayıp ondan sonra müzik politikası önlemleri diye bir dizi önlem sıralayabiliyor? Yıl 1989, yani çok yakın bir tarihte, hâlâ sürüyor bu.

BEŞİR AYVAZOĞLU: Devletin, merkezi otoritenin müziğe müdahalesi Cumhuriyet'le başlamıyor; daha uzak geçmiş var. II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı ilgasıyla birlikte Mehterhane'nin de ilgası ve Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla başlayan bir şey. Fakat Cumhuriyet dönemine kadar ikili bir gelişme var. Türk musikisi Cumhuriyet döneminde yapıldığı gibi ilga edilmiş değil – musikiyi ilga etmek de ne demekse?– Sarayda Batı musikisinin yanı sıra aynı zamanda Türk musikisi devam ediyor. Muzika-yı Hümayun'un bir Fasl-ı Atik bölümü var. Yani hâlâ eski sanatkarlar icra-yı sanat ediyorlar. Bütünüyle Türk musikisini dışlamak diye bir hadise yoktur. Türk musikisini tamamen dışlama yolunda ilk teşebbüsler gerçekten Cumhuriyet'in kuruluşunun hemen akabinde ortaya çıkıyor. Zannediyorum 1925'te Dar-ül Elhan'a gönderilen bir yazı ile birlikte. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in gönderdiği bir yazıyla Dar-ül Elhan'ın Türk musikisi bölümü kapatılıyor. Ve o günlerde enteresandır, gazetelerde çıkan ibare: "Türk musikisi ilga edildi". Nasıl bir hadise ki bu hemen "ilga ediliyor"?.. Toplumsal bir hadise; gelenekten gelen, asırlardan beri o toplumu şekillendirmiş, kulak zevkini belirlemiş bir musiki birdenbire nasıl ilga edilebilir? Tuhafır, hiç kimse o zaman sormuyor; bir, iki fedakâr insan var, Rauf Yekta Bey vesaire. Neden bu? Ta Tanzimat'tan da öncesine kadar uzanan medeniyet değiştirme hadisesinin en tipik tezahürlerinden birisi olarak görüyorum bunu ben. Tepe noktadakilere, yani aydınlar ve as-

ker, sivil bürokrasi Türk toplumunun medeniyet dairesini değiştirmek, başka bir medeniyete geçmek istiyorlar. Bunu da merkezi otoritenin gücüyle yapabileceklerine inanıyorlar; yapmış görünüyorlardı hatta. Müzikte başlamalarının enteresan bir hadise olduğunu düşünüyorum. Tanpınar'ın bir sözü var *Huzur*'da: "Bir kültürün musiki anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şeklidir, bunun için de değişmesi zordur. Musikimiz değişene kadar hayat karşısındaki vaziyetimiz de değişmez" diyor. Yani bizim dünyaya, eşyaya bakış tarzımızla, insana bakış tarzımızla, musiki anlayışımız ve musiki zevkimiz arasında çok sıkı bir ilişki vardır demek istiyor. Musikiyi değiştirebilirlerse bu toplumu geçmişe bağlayan bağları çok daha zayıflatmış, dolayısıyla kolayca koparabilmiş olacaklarını düşündüler gibi geliyor bana. İlk planda musikiyi devre dışı bırakırlarsa bizi Şark'a bağlayan, o estetiğe, dünya görüşüne bağlayan bağları da koparmış olacaktı. Aynı şekilde benzer bir devrimi dilde yapmış olmaları da enteresandır, musiki de bir dil. Toplumun kendini en mükemmel şekilde ifade ettiği iki vasıta var: musiki ve konuştuğu dil – anadil dediğimiz şey. Dilde de aynı şekilde geçmişle bağlantılarını koparacak şekilde musiki devrimine benzer bir devrim gerçekleştirmek istediler. Fakat bu olmadı. Geleneği de, sizin de düşündüğünüz gibi büsbütün yok edemediler. Bence dildeki özleştirme nasıl bir çeşit dilde *sekülerizasyon*, laikleştirme ise, musikide Batı'ya açılma da laisizmin bir ideoloji haline getirilmiş olmasından kaynaklanan, musikin empoze ettiği, ifade ettiği hassasiyeti, dünyaya bakış tarzını ortadan kaldırmak, insanları, toplumu bundan soyutlamak amacıyla yapılan bir müdahaledir. Bunun dışında başka hiçbir güç, toplumu toptan dönüştürmek isteyen merkezi otorite dışında hiçbir güç, böyle bir işe girişemezdi. Bir de Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış olmanın verdiği bir güç vardı; bir bakıma imparatorluk dönemindeki yöneticilerin, padişahın gücünü taşıyan bir gücü bu. Toplumun da güvenini sağlamış olmaktan dolayı kendilerinde toplumu bütünüyle dönüştürebilecek bir güç olduğunu zannettiler. Çok ağır bir şekilde müdahale ettiler gerçekten.

C. BEHAR: Dar-ül Elhan bugün dahi örnek alınması gereken bir kuruluş, çünkü hem Cemal Reşit Bey'i hem Batı musikisi icra eden başka hocaları barındırıyor ve iki tür musiki birlikte öğretiliyordu. Öğrenciler bir bölümü seçmek zorunda da değillerdi, iki bölümden de dersler alabiliyor ve öyle mezun olabiliyorlardı. Bugün Türkiye'de hem Türk müziği hem herhangi bir yabancı müziğin –bu isterse Çin müziği olsun– birlikte öğretildiği bir kuruluş yok. Dar-ül Elhan bu bakımdan kısa ömürlü ama çok öncü ve önemli bir kuruluş olmuştur. Buna sekte vurulması çok zararlı olmuştur bence.

B. AYVAZOĞLU: Ardından Muzika-yı Hümayun'un Fasl-ı Atik bölümünün devamı mahiyetinde olan Riyaseti Cumhur İnce Saz Heyeti de hemen lağvedilmiştir. Ve Musiki Muallim Mektebi kuruluyor. Musiki Muallim Mektebi kurulup öğretmenler yetiştirilinceye kadar okullardan müzik dersi kaldırılıyor. Yani Türk müziğiyle her türlü alakası kesiliyor insanların. Öğretmenler yetiştiriyorlar Musiki Muallim Mektebi'nde ve o dönemin Osman Şevki Uludağ, Hüseyin Saadeddin Arel gibi birtakım aydınlarının mücadeleleri oluyor. Osman Şevki Bey, Meclis'te mücadele veriyor. Musiki Muallim Mektebi'ne Türk musikisi derslerinin konulmasını sağlayamıyorlar. Üstelik bunlar dönemin güçlü adamlarıdır. Ardından radyoda yasaklama geliyor iki kez değil mi?

C. BEHAR: Biri 1928'de, Mustafa Kemal'in Sarayburnu'nda dinlediği bir Şark müziği konserini müteakiben o konser aleyhine sarfettiği birkaç söz dolayısıyla, ancak bu uzun sürmüyor; 1934'te ise Dahiliye Vekili Recep Peker'in doğrudan direktifiyle ve daha etkili olan bu ikinci yasaklama oluyor. Çünkü 1934 sinemanın da, sesli sinemanın da geliştiği bir dönemdir. Arap filmleri Türkiye'ye o zaman girmeye başlıyor. Şam ve Bağdat radyoları dinleniyor, Arap filmleri getirtiliyor. O Arap filmlerinin müziklerine Türkçe sözler giydiriliyor, birtakım besteciler müzikler yapmaya başlıyor. Belki arabeskin kökenini şeklen o zamana kadar götürmek dahi mümkün.

B. AYVAZOĞLU: Halk kendi musikisini dinleme imkânını elinden kaçırınca, kendisine daha yakın nağmelerin bulunduğu Arap musikisini, gerek filmler vasıtasıyla, gerekse Şam radyosu vasıtasıyla dinleme yoluna gidiyor. Bu tabii yeni bir sürecin başlangıcı oluyor.

İSKENDER SAVAŞIR: Benim bir müdahalem olacak bu noktada. Bizler Türkiye'de Türkçe bir eleştirel düşüncenin temsilcileri olma iddiasındaki insanlarız. Ancak aramızdaki bir zaafa işaret etmek istiyorum. Bir dizi kavram kullandık ve bunların hepsi de kullanmaya hayli alıştığımız kavramlar: "devletin müziğe müdahalesi", Doğu-Batı, Şark-Garp kavramları... Laikleştirilmeye çalışılan bir toplum, geleneksel toplum... Bu kavramlar bizim neredeyse her şey hakkında sık sık başvurduğumuz kavramlar, çok genel kavramlar, birçok alanda epey işimize yarayan kavramlar. Ama bana öyle geliyor ki, bu kavramları kullanarak müziğe baktığımızda ürünler es geçiliyor. Müzikten bahsetmemize çok fazla yardımcı olmuyorlarmış gibi geliyor bana. Demek istediğim şöyle bir şey: Biraz tek tek örneklerden bahsetmek istiyorum. Müziği mi okumaya çalışıyoruz, devleti

mi okumaya çalışıyoruz? Devleti okumaya çalıştığımızda bu kavramlar yardımcı. Müziği okumaya çalıştığımızda bu kavramların yardımı olmadığını sanıyorum. Müzik kültürünün elverdiği ölçüde, sınırlarını baştan kabul ederek söylüyorum bunu, son 50, 60, 70 yıl içinde Türkiye'de müzik alanındaki en önemli olaylardan biri Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu. Çok önemli bir eserdir ama şimdi devlet-toplum-müdahale vb. açısından baktığımızda Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nu Necil Kâzım'ın –ikisi de Türk Beşleri diye anılan o tuhaf parantez içinde– El-linci Yıl Marşı'ndan ayıracak araçlar elimizde yok. Benim Klasik Türk Musikisi terbiyem yoktur. Eminim bu alanda da örnekleri vardır. Ne bile-yim, Münir Nurettin'i severim ama Münir Nurettin'i başka biriyle karşılaştıracak kavramsal araç benim elimde yok. Bana bütün bu kurgulama tarzı, yani toplumu okumak için geliştirdiğimiz kavramlar silsilesi ve burdaki yer alışlar, saflaşmalar kültür ürünlerini, müzik ürünleri ve dil ürünlerini – müzikle dil arasında kurduğunuz paralellığe katılıyorum– anlamakta yetersiz kalıyor gibi geliyor. Ahmet Hamdi'den söz ettiniz, nereye koyacağız Ahmet Hamdi'yi? Laik mi gelenekçi mi? Bana bu her iki adlandırma da – solcular da sahip çıkmaya çalıştı Ahmet Hamdi'ye, sağcılar da– Ahmet Hamdi'yi kavramakta yetersizmiş gibi geliyor. Adnan Saygun'un ölmeden önce yazdığı son eser –yeterince dikkatli dinleme fırsatım olmadı– Atatürk ve Kurtuluş Savaşı için bir oratoryoydu. Bu ikisini birden tahayyül edebilen bir müzikal ses nasıl bir şey, bunu anlamıyoruz gibi geliyor. Aslında bu kadar büyük kültür ürünlerine gitmemiz de gerekmiyor. Devletin müziğe müdahalesinden bahsediyoruz. Ancak ben başka bir şey daha söyleyebilirim: Son yirmi-yirmi beş yıldır ya da belki 50'lerden beri bir kültür piyasası da kuruluyor Türkiye'de. Bunun en yakın örneğini özel radyolar-da, İMÇ ile Raks'ın inanılmaz yükselişiyle de açıklanabilecek bir kültür piyasasının oluşmasında görüyoruz. Bunun da müzik üzerinde çok etkisi var ama bu da aynı şekilde. Bu kavramlardan müziğe doğrudan bir geçiş yok. Burdan baktığımızda da bir şeylerin kolayca hakkı yenebilir, diyorum. Ne bileyim, örneğin Sezen Aksu önemli bir müzisyendir.

B. AYVAZOĞLU: Meseleyi sizin dediğiniz çerçevede sınırlamadık. Ahmet Adnan Saygun'un tek tek eserleri önemli olabilir, bu doğru. Ama biz burda zannediyorum Cumhuriyet döneminin müzik serüvenini konuşmak istiyoruz. Tek tek Adnan Saygun'un, Necil Kâzım'ın, Münir Nurettin'in veya Hüseyin Saadeddin Arel'in besteci olarak, müzisyen olarak değerleri üzerinde durmak zannediyorum bizim konumuzun dışında kalır. Zaten ben kendimi o konuda yetkili de saymıyorum, sadece bir müziksever, dinleyici olarak, az çok işin tarihiyle, kültürüyle ilgilenmiş birisi ola-

rak konuşuyorum. Yani Adnan Saygun'un oratoryosu hakkında konuşmam gibi geliyor bana. Bu meseleyi ortaya koyabilmek için bu tür bir tarihi çerçeveyi çizmek gerekiyor.

C. BEHAR: Tabii, her müzik türünde başarılı ve güzel eserler elbette bestelenebilmiştir. Elbette Necil Kâzım'ın "Ankara Kalesi" eserini de severim, dinlerim sık sık. "Köçekçe" de fena değildir, Dede Efendi'nin köçekçelerini almış, orkestrasyonunu güzel yapmıştır, fena değildir. Itri'nin Nevakarı üzerine bir skertosu var, o da fena bir eser değildir. Cemal Reşit Rey'in çok esprili, hoş, güzel şeyleri vardır. Ama yoğunlaşmamız gereken noktanın ben başka bir yerde bunun daha gerisinde, mansabında olması gerektiği kanaatindeyim. Şöyle ki, bu Türk Beşleri niye Türk Beşleri olmuşlar, niye bu yönde eserler vermeye teşvik edilmişler, bu eserleri ve yaptıkları makbul addedilmiş, makbul musiki olmuş da diğerleri makbul olmayan müzik olmuş? Ve bu müzik politikası başarıyla sonuçlanmış mı – başarı neyse, onun kıstası neyse– niye sonuçlanmamış? Bir örnek vermiştim, bu Türk Beşleri'nde gerçekleştirilmek istenen sentez; Doğu-Batı sentezi, Doğu'nun motifleri ve Batı'nın tekniği, hani Gökölpcî terminolojiyle Doğu'nun harsiyle öbürünün medeniyeti veya birinin medeniyetiyle diğerinin harsi var ya... Bu sentez ne zaman gerçekleşiyor? Benim kanımca bugün gerçekleşiyor. Sezen Aksu'yla, Nilüfer'le, Kayahan'la, Yeni Türkü'yle ve onların envai çeşit uzantılarıyla, daha az tanınan başka pop müziği besteci ve şarkıcılarıyla gerçekleşiyor. Demek ki, o müzik politikasını çıkış noktası varsayarsak, evet, belki o politika başarısızlığa ulaştı ama belki de tarihin bir cilvesi olarak ironik bir şekilde istenmeyen bir mecra da, istenmeyen bir yerde gerçekleşmiş oldu. O zaman o müdahaleler, o yönlendirmeler niyeydi? O müzik dünyasına nasıl ve niçin müdahale edildi ve yetmiş küsur yıllık Cumhuriyet içinde siyasal rejimle toplumun ses evreni arasındaki münasebetler ne olmuştur? Daha çok o yöne doğru konuşmayı planlamıştık.

İ. SAVAŞIR: Sana şu noktada çok katılıyorum: O sentez bugün gerçekleşiyor; Sezen Aksu'da, Nilüfer'de, Kayahan'da gerçekleşiyor. Bu anlamda başarısız mı oldu Kemalist hamle? Evet, devlet kadroları açısından bakarsan başarısız oldu. Geçirilmiş olan evrelerin hakkını vermek adına yine de söylenmesi gereken bir şey var: Kayahan'da gerçekleşen sentezle Saygun'unki arasında hayli fark var. Adnan Saygun'un müziğinde, dile gelen sentezin sentez edemeyeceğinin kederi de vardır. Yani bu işin tamamen *sermayenin* ayağına düşmediği kertesinde. Bu işin vadılanmayacağını, yitirilmiş olanın, bu sentez çabası içinde yitirilmiş olanın kederi... yas duygusuyla da bestelenmiştir Yunus Emre Oratoryosu. Bir tek bence belki bir

daha Hasan Ferit'in kanun konçertosunda buna benzer... Kayahan'da ve envai çeşidindeki sentez; bir tüketim iştahı, her şeye sahip olayım, bir şeye sahip olurken ötekinden de vazgeçmeyeyim, bütün zevkleri birden yaşayayım, bir kederi yaşarken bir yandan da zevk alayım'dan geliyor. Belki de yakışsız kaçacak, bir şey söyleyeceğim: Kemalist hamlenin güzelliği burdadır. Kültürel planda yansıdığı şekliyle. Kaybettiğinin çok daha fazla bilincindedir. Sahiden kaybettiği ve kendini piyasaya terk ettiği noktaya kıyaslıyorsak devletçiliği, orada her şeye rağmen bu işin bilinçle kotarılması ve bilinçle kotarıldığı ölçüde kaybedilenin de bilincine varılması çok daha ön plandadır.

B. AYVAZOĞLU: Kaybedilen şey safra, posa, ölü gibi geliyor bana.

İ. SAVAŞIR: Politik düzlemde öyle. Bence mesela Ahmet Hamdi... neyse, ben şimdilik susuyorum.

B. AYVAZOĞLU: Burada devletin temel tercihi yatıyor gibi geliyor. Devlet bir şeyi toptan gözden çıkarmış, Türk musikisini toptan gözden çıkarmış. Hatta 1932'de Joseph Marx diye Viyanalı bir kompozitörü davet ediyorlar. Dar-ül Elhan'ın ıslahı için... Adam geliyor, inceliyor, konuşuyor, tartışıyor ve bir rapor yazıyor sonuçta. Bu rapor onu davet eden yöneticilerin kafasındaki modele uymuyor. Bu düşündüğünüz sentez kolay olacak iş değil, diyor. Sentez yapmaya çalışırken, öyle tepeden müdahaleci metodlarla sentez yapmaya çalışırken büsbütün yozlaştırırsınız, diyor. Ama adamdan öyle bir rapor beklenmiyor; bu Türk musikisinden hiçbir şey olmaz, bunu atın, tamamen Batı usulünde konservatuarlar kurun, sanatkarlar yetiştirin, demesini bekliyorlar. Adam böyle bir şey demeyip de rapor çok farklı bir şekilde ortaya çıkınca hemen geri gönderiyorlar. Sonra da kendilerine uygun, istediklerine, projelerine uygun adamı buluyorlar: Hindemith. Türk musikisini dışlayan, sadece Batı musikiyi tedrisatı yapan bir konservatuar kuruyorlar, Musiki Muallim Mektebi'nin gelişmiş şekli olarak. Yani bir tercih var burda, aslında bir sentez arayışı yok, Gökalp'in görüşlerinin bir çeşit uygulaması olarak, biraz da o Macaristan tecrübesinden yola çıkarak halk türkülerini derlemek, halk türkülerinin melodik malzemesini kullanarak çok sesli yeni bir müzik ortaya çıkarmak amacını güdüyorlar. Sonuçta Adnan Saygunların, Necil Kâzımların vs. müziği ortaya çıkıyor ama o da bir yere varmıyor ki. Kaç ürün verdiler onlar? Parmakla sayılacak kadar az zannediyorum. Opera da aynı şekilde. Düşünün Türk bestecilerinin bestelediği opera sayısı 10 veya 11. Çünkü tabanı olmayınca, Muallim Naci'nin bir sözü var: "Müşterisiz meta zayıdır". Gerçekten

de o toplum yapısı içinde devletin ortaya koyduğu model, bütün sahalarda müşterisizdir.

I. SAVAŞIR: Devlet derken çok yekpare bir şeyden söz edermiş gibi konuşuyorsunuz. Türkiye'deki devlet sanatçısı kimdir sizce?

B. AYVAZOĞLU: İlk yetiştirdikleri.

I. SAVAŞIR: Bence Yahya Kemal'dir.

B. AYVAZOĞLU: Yok.

I. SAVAŞIR: Niye bu örneği verdim? Çünkü devlet dediğimiz zaman çok fazla resmi politikalara bakıyoruz, devlet birden çok iş yapmış ve yapabilen bir aygıt. Devletin içinde bir yandan, *Ülkü* dergisi çevresinde – Recep Peker'in adını verdiniz– böyle radikal popülist diyebileceğimiz bir kanat varken, bir kadrocu kanat varken, bir yanda da hep geleneği değerlendirmeyi, bu işin sahiden de sentez yolundan gitmesini düşünen bir kanat oldu. Bunu gözardı ediyorsunuz gibi geliyor bana. Yani Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'ndan başlamam hiç boşuna değildi. Yahya Kemal'in adını anmam da bu noktada öyle.

B. AYVAZOĞLU: Yahya Kemal büyükelçi olarak gönderildi.

I. SAVAŞIR: Tabii, devlet tarafından çok taltif edilmişti.

B. AYVAZOĞLU: Acaba uzaklaştırma mıydı, devlet sanatçılığı mıydı o, tartışılır.

I. SAVAŞIR: Ama mesela Yakup Kadri deseyseniz itiraz etmeyecektiniz.

B. AYVAZOĞLU: Ama Yahya Kemal sanatıyla devlet tarafından öyle pek desteklenmiş birisi değildir, hatta muhaliftir, dil devrimi vesaireye açıkça muhaliftir ve katılmamıştır. Harf devrimine de muhaliftir, bunların hiçbirine katılmamıştır. Ama gerçekten büyük adam, kendini kabul ettirmiş, onu öyle büyükelçilikle uzaklaştırmışlar. Zoraki diplomattır yani.

C. BEHAR: Hamdullah Suphi de.

B. AYVAZOĞLU: Tabii.

İ. SAVAŞIR: Ama burda devleti nasıl tanımladığımız önemli. Devlet kendi içinde zannettiğimizden daha karmaşık bir aygıt, tek tek politikaları da öyle... Evet, dil devrimine karşı olmuştur, dil devrimine Falih Rıfkı da karşı olmuş. Falih Rıfkı'nın devleti temsil etmediğini söylemek çok güç herhalde.

B. AYVAZOĞLU: Falih Rıfkı'nın karşı olması Mustafa Kemal'in bir müddet sonra devrimden vazgeçmiş olmasıyla ilgilidir bence. *Çankaya*'da açıkça yazar bunu; Atatürk'ün "Çocuk, bu işte biraz ileri gittik galiba," dediğini yazar. Mustafa Kemal'in ölümünden sonra dilde özleştirme tekrar hızlanmıştır, biliyorsunuz.

C. BEHAR: Bir anlamda "devletin müdahaleleri" şöyle bir şey yaratmış: resmi müzik ve gayri resmi müzik. Birtakım ikilemler ve ikilikler yaratmış. Bakın, daha geçen hafta bunun bir örneğine rastladım. Küçücük bir örnek bu. Geçen hafta Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde bir konferans vermeye çağırıldım. Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin eski bir üyesi olarak bir şeyler anlattım. Salon doluydu, 200-300 kişi vardı. Sonra çocuklar, gençler kalktılar, sorular sordular. Sorulardan bir tanesi hem Üsküdar Musiki Cemiyeti üyesi hem de İstanbul'daki Türk musikisi konservatuarlarından birinin birinci sınıf öğrencisine aitti. Bana şöyle bir soru sordu: "Konservatuarın birinci sınıfında bize Türk musikisi solfejiyle birlikte Batı musikisi solfeji de öğretiyorlar, bize yazık değil mi? Bunu bize niye öğretiyorlar? Biz Türk musikisi konservatuarına girdik, biz bu musikiyi öğrenmek için soyunduk, bize bilmem kimin solfej kitabından solfej öğretiyorlar." Ben de kalktım dedim ki, keşke size Çin ve Japon müziklerini öğretebilecek uzmanlar da olsa Türkiye'de de, ufkunuz açılrsa, başka müzikleri de öğrenseniz. Ama soruyu soran 19 yaşında bir çocuktü. Bu çocuk bana bu soruyu sorduğuna göre onun kafasında istenen ve istenmeyen müzik, resmi olan ve resmi olmayan, makbul ve gayri makbul müzikler ayrımı vardı. Bu ayırım hâlâ var.

İ. SAVAŞIR: Türk musikisi diyoruz, nedir Türk musikisi? Siz demin operadan söz ettiniz, haklısınız Türk bestecilerinin bestelediği opera sayısı çok fazla değildir herhalde. Ama Rossini'nin, Verdi'nin operalarının besteledikten 2 yıl sonra İstanbul'da ve İzmir'de sahnelendiğini unutmamak lazım. İtalyan operasının doğuşuna ve bel canto geleneğinin oluşum sürecine bu coğrafya çok yakındır, çok yakından izlemiştir. Bunlar büyük şehirlerde...

B. AYVAZOĞLU: Beyoğlu'nun salaş tiyatrolarında...

I. SAVAŞIR: İzmir'de, Beyoğlu'nda. Bu bizim ses evrenimizde yeri olmayan, Türk musikisine yabancı bir ses midir? Sezen Aksu'dan bahsettik, bel canto geleneği olmadan açıklayabilir misiniz Sezen Aksu'yu?

B. AYVAZOĞLU: Bizim söylemek istediğimiz de o; bu zaten kendiliğinden oluşan bir şey. Gruplar geliyor, konserler veriyor, birtakım insanlar ilgi duyuyor buna. Bu belki insanların üzerinde baskı kurulmasa daha sağlıklı sonuçlar verecekti. Devlet tabii, çok kompleks bir şey ama devlet adına birileri bir şeyler yapıyor; maarif vekilleri, içişleri bakanlığı, dışişleri bakanlığı bunu devlet adına yapıyor. Diyor, sen arkadaş bunu yapmaya caksın, bu yasak, bunu yaparsan canına okurum. Bu da yanlış bir şey, ucubeler doğmasına yol açıyor. Yine Tanpınar'ın bir sözü var: "Hakiki kırılışlar, kopuşlar, ancak yaratış ucubeleri meydana getirir," diyor. Gerçekten devletin veya devlet adına hareket eden birtakım kişilerin veya mekanizmaların baskısıyla bir geleneğin, yaşayan bir şeyin üzeri, diyelim beton bloklarla, örtülüyor. Bir müddet sonra alttan harekete geçiyor ağacın kökleri gibi, bulduğu çatlaklardan daha aykırı bir şekilde hortluyor, filiz vermeye başlıyor, Cumhuriyet döneminin o baskı devirleri geçtikten sonra ortaya çıkan, arabesk diye tanımladığımız müzikler, aykırı şekilde filizlenen, çarpık çurpuk filizlenen şeylerdir gibi geliyor bana. Yani o baskının, devlet eliyle müzik yaratma çabasının sonucu toplum tarafından kabul görünince böyle aykırılıklar ortaya çıkıyor. Yoksa elbette truplar gelmiştir, III. Selim bile opera dinlemiştir meşhur Ruznâme'sinde kayıtlı...

C. BEHAR: Tabii Beşir Bey, tarihi yeniden inşa edemeyiz. Eğer Cumhuriyet döneminin baskıları olmasaydı geleneksel Türk müziği nereye doğru seyredecekti, belki kendi eceliyle ölecekti, belki o ağaç artık kuruyacaktı ve meyve vermez hale gelecekti veya deforme bir hal alacaktı veya evrilecekti, bunu bilmiyoruz. Bugünden baktığımız zaman, yani sonuca bakıp sebep hakkında karar verme tuzağına düşmememiz lazım geldiğini düşünüyorum. Sentezden bahsettik; Adnan Saygun, Necil Kâzım, Cemal Reşit vb.'nin sentezlerinden. Sezen Aksu sentezinden bahsettik, fakat müzik türleri arasında etkileşim Türkiye'de sadece bu düzeyde değildir. Bir noktayı gözardı ediyoruz; Klasik Türk müziğinin –geleneksel Türk müziği demeyi tercih ediyorum son zamanlarda– teknik ayrıntılarına da vakıf olduğum için bu etkileşimin teknik düzeylerde de gerçekleştiğini, teknik düzeyde de bir sentez, enformel, istenmeyen fakat kendi kendine zuhur etmiş bir sentez olabildiğini biliyorum. Örnek olarak geleneksel Türk müziği

içinde sesli icra üsluplarını ele alalım. Geleneksel Türk müziğinin sesli icra üsluplarının değişim noktası Münir Nurettin'dir. Münir Nurettin'den öncesi ve sonrası vardır. 1930'ların taş plaklarını alın: Hafız Kemal, Hafız Burhan, Hafız Sadettin, İshak el Gazi, Hafız Sami... Sonra Münir Nurettin geliyor, ses icra üslupları değişiyor. Bugün herkes, bilaistisna bütün geleneksel Türk müziği okuyucuları Münir Nurettin Selçuk'un çocuklarıdır. Niçin? Çünkü Münir Nurettin Selçuk bir seneliğine Berlin'e gidip ses tekniği eğitimi görmüştür. Döndüğünde aynı tür müziği icra etmiştir; başka hiçbir tür müzik icra etmeyi, okumayı veya yapmayı düşünmemiştir, hiçbir başka müziğe de teşvik göstermemiştir ama geleneksel Türk müziğinin sözlü icralarının eksenini Münir Nurettin Selçuk'la döner, değişir. Yani birincisi, böyle bir enformel sentez de var. İkincisi, bu müzik birtakım darbeler yedi Cumhuriyet'le, ancak bu müzik kendini savunmaya da çalıştı; bu müziğin icracıları var, üstatları var, onlar hayatta, icra ediyorlar bu müziği. Kendilerini bu müziğin icra tekniklerini ve icra biçimlerini değiştirerek savunmayı da düşündüler –bunu birkaç yerde yazdım–, büyük icra heyetleri kurarak, sahnelerde, tiyatro salonlarında bu icranın formel şartlarını, sunuş biçimlerini değiştirerek kendilerine bir statü kazandırmaya, kendilerini savunmaya çalıştılar. Bir konserin iç yapısını değiştirmekten tutun, şefli icraya geçiş, korolar oluşturma, vb... Bir anlamda teknik düzeyde ve formel icra koşulları düzeyinde bir tür dış etkileri özümseme süreci, gayreti oldu. Bu da bir tür sentez sayılabilir belki.

B. AYVAZOĞLU: Öteden beri böyle bir şey var zaten, bunun büsbütün dışında kalmaları mümkün değildi, böyle bir şey düşünülemezdi.

I. SAVAŞIR: Ben de zaten tam bunu sormayı düşünüyordum, sizin konuşmanızı tercih ederim bu konuda: 20'ler'den, 30'lardan arabeske biraz fazla hızlı atlayıp geldik. Arada Müzeyyen Senar var, Zeki Müren var. Zeki Müren şimdi arabesk söylüyor olabilir ama 1950'lerde söylemiyordu. Bunları ne yapacağız?

C. BEHAR: Müzeyyen Senar'ın manevi evladıydı 1950'lerde. Bülent Ersoy'un da 1970'lerden bu yana Müzeyyen hanımın manevi evladı olduğu gibi. Bilmem Müzeyyen Senar'ın 1930'ların sonlarında yaptığı taş plakları hiç dinlediniz mi? Bugünkü icralara yine de hiç benzemeyen icralardı Müzeyyen Senar'ın o zamanki icraları. Tabii, arada başka dönemler de var. Arada tango dönemleri de var, arada Türkçe sözlü Hafif Batı Müziği var.

B. AYVAZOĞLU: Arabeskin de bir ön dönemi var. "Sevgili yarab, bir yudum şarap" kimdi o meşhur?

C. BEHAR: Ön-arabesk sayılabilecek bir dönem oldu; Ahmet Sezginler, Nuri Sesigüzeller, onlar-arabeskin habercisiydi.

İ. SAVAŞIR: Ben Timur Selçuk'un "İspanyol Meyhanesi"ni de dahil ederdim.

C. BEHAR: Dönem 1950'lerin sonu, 60'ların başı, bunlar ortaya çıktığı zaman. Arabesk de tabii şapkadan tavşan çıkar gibi çıkmadı.

SEMİH SÖKMEN: Ben bir geri dönüşle, belki de baştaki giriş konuşmalarının ardından konuşulması gereken bir şey söylemek istiyorum. Devletin bir müdahale ihtiyacı vardı belli bir dönemde, dedik. Cumhuriyet'le birlikte bu ihtiyaç, daha net bir şekilde açığa çıktı ya da radikal bir biçim aldı. Bu müdahaleyi tanımlamayabilir miyiz bu söyleşi içinde? Bu müdahale ne tür bir ihtiyaçtı? Bu müdahaleye gerek duyanlar hangi nedenlerle, ne tür tasarımlarla, hangi ihtiyaçlarla bu işe giriştiler? Ayrıca dil için olsun müzik için olsun âdeta bir "ameliyat" gibi söz ettiğimiz bu müdahaleyi ne derece coğrafyaya özgü görüyorsunuz? Ne derece Türkiye ile ilgili bir şey? Olguya daha geniş bakabilir miyiz?

İ. SAVAŞIR: Beşir Bey bu konuda çok önemli bir şey söyledi ilk konuşmasında, Ahmet Hamdi'den yaptığı alıntıyla. Alıntıyı hatırlarsanız eğer...

B. AYVAZOĞLU: Çok önemli bir söz olarak görüyorum bunu; "Bir kültürün musiki anlayışı zekâsının zamana en yüksek tasarruf şeklidir, bunun için de değişmesi çok zordur. Musikimiz değişene kadar hayat karşısındaki vaziyetimiz de değişmez," diyor. Bir başka sözü daha vardır, "Bizi alaturka –alaturka tabirini kullanıyor– musikin tokmağıyla döve döve yoğurmuşlar," diyor *Huzur*'da. Bizim toplum olarak yapımızla musikimiz arasında çok sıkı bağlantılar görüyor. Esasen *Huzur* bir bakıma bu bağlantıları araştırmanın romanıdır. Kültür dediğimiz veya Osmanlı kültürü, ne diyelim Türk toplumu diyelim –kavramlar artık çok kaypak bir hale geldi, nasıl kullanacağını bilemiyor insan– Türk musikiyle bu yapı arasında çok yakın ilişki bulunduğu ve musiki devriminin de –böyle bir devrim varsa eğer– doğrudan doğruya Türk toplumunu, Türk toplumunun temel yapısını değiştirmeye yönelik olduğu mahiyetinde bir tezi var Ahmet

Hamdi Tanpınar'ın. Yani açıkça söylemiyor ama söylediklerinden sonuçta bu çıkıyor.

S. SÖKMEN: Sözü edilen müdahaleleri yapan kadro, milliyetçi bir kadro. Müdahaleye duyulan ihtiyaç da milliyetçiliği temel almış bir devletin ihtiyaçları. Bir ulus-devlet kuruluyor ve evrensel olarak bütün dünyada bir ulus-devletin inşasına girişen bütün milliyetçilerin yaptığı da aşağı yukarı budur. Ama biz bugün bundan söz ederken arkada bırakılan toplumu "Türk toplumu", müdahale edilen müziği de "Türk Müziği" diye adlandırıyoruz.

B. AYVAZOĞLU: Doğru, milliyetçi bir kadro. Gerçekten Türkçü diyebileceğimiz bir kadrodur, hatta belli ölçüde Ziya Gökalp'in ve Abdullah Cevdet'in görüşlerinin uygulamaya konmasıdır, bence Cumhuriyet inkılapları. Ama Osmanlı hakkında temel bazı argümanları var bunların: Osmanlı ümmet dönemidir, dili de musikisi de Arap, Fars, –hatta Bizans'ı ekliyorlar– bunların bir araya suni bir şekilde gelmesinden ortaya çıkmıştır, diyorlar.

C. BEHAR: Arap-Bizans kırması. Hatta Ziya Gökalp bu müzikle ilgili çok enteresan bir deyim kullanır. Yani bu müziği tavsip etme şekli; Osmanlı İttihadı Anasır Musikisi der. Osmanlı'nın çeşitli unsurlarını bir araya getiren musiki, der.

B. AYVAZOĞLU: Bu da bir çeşit bu toplumun, Osmanlı toplumunun yansıması olarak görülmesidir. Nasıl birbirinden farklı unsurların bir araya gelmiş biçimiyse Osmanlı toplumu, Türk musikisi de öyle bir musikidir; Arap, Fars, hatta Bizans. Böyle bir argümanla yola çıktıkları zaman ulus-toplum iddiasıyla ortaya çıkan bir kadronun önce bu muhtelit yapıyı ortadan kaldırması gerekiyor. Yani savaşılmaması gereken ilk düşman olarak Osmanlı toplum yapısını ve Osmanlı kültürünü görüyor; özellikle bu kültürün Arap-Fars unsurlarını.

C. BEHAR: Peki ama müziğin niye bu kadar sembolik önemi var? Bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine girmenin sembolü niye müzik oluyor?

İ. SAVAŞIR: Semih'in sorusuna verilecek cevap bence şöyle bir şey: Diğer milliyetçi hamlelere baktığımızda Arap olsun, Uzak Doğu olsun, Güney Amerika olsun, burda Türkiye'nin sahiden bir özgünlüğü olduğunu

görüyoruz. Bir dil devrimi, bizde olduğu gibi bir dil devrimi yok. İkincisi de, bence müzik sahiden. Arap örnekleri biraz biliyorum. Bir *Aida*'nın, Kahire operası için bestelenmiş olmasına rağmen Mısır'da bile bizdeki türden bir musiki inkılabı yaşanmamıştır. Bence karşılaştırılabilecek yegâne ulusçuluk hamlesi Rusya'dır. Demin devlet aygıtının özgünlüğünden söz ettim, tıpkı bizdeki gibi, tıpkı Rusya'da Slavofiller, Batıcılar nasıl aynı devlet aygıtının içinde yer alabilmişiyse bizde de Behçet Kemal Çağlar devlet sanatçısıdır, Yahya Kemal de devlet sanatçısıdır. Türkiye milliyetçiliğinin, Türkiye'nin Kemalist atılımının "başarısı" –başarı diyeceksek ona– bu seçenekler bütününe barındırarak götürebilmiş olmasıdır. Ve bence Sezen Aksu'nun bugünkü başarısının altında bunu daha sonra piyasaya devretme işini, Rusya'nın yapamadığı şeyi de yapmış olması var. Bu anlamda özellikle –Güney Amerika ülkelerini bir tarafa bırakalım, özgün tarihinden ötürü– Hıristiyan olmayan, az gelişmiş ülkelerin tarihine baktığımızda böyle bir şeyin başka bir örneği olmadığını sanıyorum.

B. AYVAZOĞLU: Acaba müziğin sembolik bir önem kazanması şuna bağlanabilir mi, aklıma geldi; düşünüyorum da, meseleyi devrimlerin tepeden inmesi, müdahalelerle yapılması ile ilgili gibi görüyorum ben. Batı ile ilk karşılaşmalar devlet adamları (elçilik seviyesinde), daha sonra aydınlar. Diplomatik temaslarda özellikle operanın ve senfonik müzik konserlerinin çok önemli bir yeri var; bir elçi gittiği zaman ilk anda ona görkemli bir opera seyrettiriyorlar. Mesela Yirmisekiz Çelebi seyrettiği bir operayı öylesine ballandıra ballandıra anlatır ki ünlü Sefâretnâme'sinde...

C. BEHAR: Biraz da sihribazlık gösterisi gibi...

B. AYVAZOĞLU: Tabii, sihribazlık gibi; sahnenin, dekorların değişmesinden gözleri kamaşmış adamın. Acaba diyorum, ilk anda diplomatik ilişkiler sonucu Türkiye'de bu kültürel dönüşümü yapmak isteyen aydınların, devlet adamlarının, bürokratların kafasında, ilk gördükleri bu ihtişamlı sahneler dolayısıyla sembolik bir değer mi kazandı? Bunun için mi Batılılaşmanın görünen yüzü olarak ilk önce müziği düşündüler – operayı? Opera çok önemli, operayı ihmal ediyoruz ama ilk gelen Batılı sanat operadır. Acaba böyle bir şey de düşünülebilir mi? Kesin bir şey söyleyemiyorum ama zannediyorum ki sembolik bir değer kazanmasının nedeni olarak ilk karşılaşılan sanatın opera ve senfonik müzik olması da düşünülebilir?

İ. SAVAŞIR: Bence haklısınız, ilk başlangıç adımı olarak haklısınız.

C. BEHAR: İlk büyük devlet siparişi, eser siparişi de operadır zaten. İran Şahı geldiği zaman sipariş üzerine Adnan Saygun tarafından dört haftada bestelenip sahneye konan bir operadır. *Şehname*'den alınan bir epizodu operalaştıran ve İran Şahı'nı hayran bırakan bu eser *Bay Önder* adını taşıyordu.

I. SAVAŞIR: Bence başlangıç adımları için haklısınız ama bu kadar derine kök salmasının sebeplerini daha psikolojik düzeyde aramak gerekir.

B. AYVAZOĞLU: Atatürk'ün söylev ve demeçlerinde Türk musikisinin tembellek, meskenet, uyuşukluk verdiği, Batı musikisinin ise şen şakrak bir insan tipini tarif ettiği sarahaten söylenir. Kategorik bir şekilde Türk musikisinin gam verdiği, insanları meskenete teşvik ettiğine, Batı musikisinin ise dinamizm kazandırdığına dair bir önyargı var.

I. SAVAŞIR: Sizin bu söyledikleriniz bence erken dönemleri ve ilk politik çekiciliğini açıklamakta ilginç. Ama bu müzik inkılabının nasıl olup da bu kadar derine kök saldığını...

B. AYVAZOĞLU: Derine kök salmadığı iddiasındayım ben. Çok radikal ameliyeler ama derine kök salmadığı için sonuç vermedi, diye düşünüyorum.

I. SAVAŞIR: Galiba bu noktada Cem'le anlaşıyoruz: Bu musiki inkılabı olmadan ne Sezen Aksu olurdu ne Yeni Türkü olurdu.

C. BEHAR: Ama araya çok önemli bir şey girdi: Araya plak endüstrisi girdi, kaset endüstrisi girdi; yayılma ve iletişim kanallarının aniden sel gibi büyümesi girdi. Bir Sezen Aksu'nun kaseti bugün 1,5 milyon satıyor, yani nispeten başarısız olan en son kaseti "Deli Kızın Türküsü" bile 750 bin satmış ki, en iyi kasetlerinden biri değil.

I. SAVAŞIR: Ama bunlar girdiği zaman araya, niye sonuç Ümmü Gülsüm değil de, Sezen Aksu'dur meselesini açıklamak için musiki inkılabını hesaba katmak zorundayız?

B. AYVAZOĞLU: Türk pop müziğinin patlamasında bu musiki inkılabının sebep teşkil ettiğini, onun tabii bir sonucu olduğunu mu düşünüyorsun?

I. SAVAŞIR: Aldığı biçim için düşünüyorum bunu. Elbette araya patla-

mayı mümkün kılan sermaye birikimi, dünyadaki sermaye hareketlerinin, teknolojik gelişmelerin kültür sanayiini belli bir önem derecesine getirmiş olması giriyor. Yani bu tamamen sermaye hareketleri ile ilgili bir şey.

B. AYVAZOĞLU: Ben şöyle düşünüyorum; sizin dediğiniz gibi tabii bir sonuç değil de, bugün isimlerini zikrettiğimiz Sezen Aksu olsun, Kaya-han olsun, Yeni Türkü olsun bunların temsil ettiği müzik sentezinde o inkılapların oldukça payı vardır. Bu kaçınılmaz bir şey, vakıa olarak ortada durduğuna göre etkili olmaması düşünülemez. Arabeskte de payı vardır bence, Orhan Gencebay'ın o hakikaten mükemmel orkestrasyonlarında örneğin. Batı müziğinin, senfonik müziğin etkisidir bu.

C. BEHAR: Orhan Gencebay bugün bir arabesk klasiğidir artık. Münir Nurettin gibi huşu içinde dinlenir bir adam haline gelmiştir.

B. AYVAZOĞLU: Orkestrasında Batı müziği sanatçıları çalışıyorlar, biliyorsunuz.

C. BEHAR: Tabii, stüdyoda imal ediliyor artık müzikler.

B. AYVAZOĞLU: Ortada bir vakıa varsa onun belli bir şekilde, etkilememesi düşünülemez. Ama onun tabii bir sonucu olarak algılanabilir mi, bu konuda benim tereddütüm var. Ama hayır, kesinlikle yoktur, değildir, demiyorum.

C. BEHAR: Şu soru sorulabilir mi: Türkiye'de müzik nereye gidiyor? Bu soru bana bundan 3 sene kadar önce, acılı-acısız arabesk tartışmaları sırasında sorulmuştu. Türkiye'de müzik dünyası nereye gidiyor? Benim verdiğim cevap da şuydu: Türkiye'de müzik dünyasının nereye gittiği sorusuna ancak falcılarla kâhinler cevap verebilir. Bu konuda herhangi bir öngörü veya yönlendirme yapmak doğru olmaz ve bütün yönlendirme ve öngörüler zaten büyük ölçüde yanlış çıkmıştır, diye bir cevap vermiştim. Ama bu soru sorulduysa şu yüzden sorulmuştur; Türkiye'de müzik dünyası bir anarşi ve kargaşa içindedir, hareket noktasıyla sorulmuştur. Bir müzik dünyasında kargaşa ve anarşi olabilir mi? Bu ne anlam taşır?

S. SÖKMEN: Düzenlemek gerekir!..

C. BEHAR: Bir düzensizlik var müzikte. Ama bu anarşi değil, zenginliktir.

B. AYVAZOĞLU: Tabii, kafalarda onu dizayn etmek gerektiğine dair peşin hükümler var.

İ. SAVAŞIR: Anarşi kötü bir şey değildir. Tam sosyal demokratça bir tavırla cevap vereyim: Piyasanın anarşisini düzenlemek mümkündür – burda devletçe dizayn etmeyi kastetmiyorum. Önlemler almak mümkündür; bunun ipuçlarını da sen çok iyi verdin kendi konuşmada, Dar-ül Elhan modeli... Bugün ciddi kültür politikası olan bir iktidar olsa müzik konusunda ilk yapması gereken nedir? Aynı konservatuarda insanlara birden fazla müzik terbiyesi vermektir. Bu derinleştirecektir müziği – derinlik ne anlama geliyor, buna girmeyelim şimdi. Birincisi, daha zengin müzik birikimlerinden yararlanan, beslenen müzik kuşağının yetişmesi önemlidir. İkincisi, habire pop örneklerden konuşuyoruz, Türkiye'de araştırmacı çalışmalar da var. Çok az satılmış bir kasetten örnek vereyim: Serdar Ateşer'in kaseti bence çok önemli bir kasetti. Mozaik'in kimi araştırmaları bence önemli şeyler. Mozaik'in çoğu çalışmalarını ben beğenmiyorum ama tınaklarıyla kazıdıkları yeri önemli buluyorum; birden fazla müzik geleneğinin ortasında ve ticari anlamda çok doğrudan karşılığı olmayacak sesleri aramalarını. Böyle araştırmalar da "anarşi"ye katkıda bulunan şeyler: Türkiye müzik piyasasında müzikten bahsediyorsak bir ucunda Sezen Aksu, Kayahan varsa diğer ucunda da Serdar Ateşer, Mozaik var.

C. BEHAR: Türkiye'de müzik dünyasında herhalükârdâ çok büyük bir gerginlik, bir tansiyon var – bunu sürekli algılayabiliyorum, hissediyorum.

B. AYVAZOĞLU: Buna sosyolojik manada hareketlilik diyebilir miyiz? Anarşi değil de, bir hareketlilik var müzik dünyasında. Belki bereketli bir hareketlilik bu. Şu anda içinde bulunduğumuz için neler olup bittiğini tam algılayamıyoruz ama bu hareketlilikten, kargaşa gibi, anarşi gibi görünen bu hareketlilikten değişik bir oluşum çıkabilir. Belki öyle bir oluşumu yaşıyoruz şu anda.

İ. SAVAŞIR: Ben sizin dediğinize çok yakın şeyler hissediyorum şu sıralar.

C. BEHAR: Evet, ancak bunun durulmasını, durulacağını beklemek de belki bir yanılısma, bir yanılığ.

B. AYVAZOĞLU: Bakın, meselenin şöyle bir yanı da var; mesela Kayahan diyorsunuz, Sezen Aksu diyorsunuz, bunların müziğinde arabesk de

var, Türk musikisi dediğimiz musiki de var, Batı müziği de var, Amerikan popu da var. Yani bu kendiliğinden oluşan bir sentez. Hiçbirisi de şuurlu olarak böyle bir sentezin peşinde gitmiyor. Belki bir arzu var ama bu iki ayrı şeyi yan yana getirip oldu, demek değil; kendiliğinden bir oluşum var...

İ. SAVAŞIR: Ama çok bilinçli bir yanı da var; mesela ben Onno Tunç'un modern müzikle, ticari beklentilerle Batı tekniği arasındaki dengeyi çok bilinçli gözettiğini düşünüyorum.

B. AYVAZOĞLU: Ama bir şey olgunlaşıyor, bunun sonucunda ortaya çıkıyor.

C. BEHAR: "Olgunlaşacak", "durulacak" bu kelimeler bizi yine olmadık yeni bir senteze götürüyor. Oysa belki sentez olması gerekmiyor. Belki bu çeşitlilik, bu hareketlilik, bu gerilim varlığını daha çok uzun süre devam ettirecek. Var bu gerilim, Doğu-Batı, Avrupa-Akdeniz ve İslam-Avrupa gerilimi nasıl sosyolojik düzeyde, politik düzeyde varsa kültür ve müzik düzeyinde de var. Uzun süre de olacak; yani nihai sentez, nihai kimlik, nihai müzikal kimlik belki hiçbir zaman ulaşılamayacak bir şey; bu da belki bereketli bir şeydir, hayıflanılması gereken bir şey değildir belki...

B. AYVAZOĞLU: Eskiden de vardı da, iletişim araçlarının bugünkü yaygınlığı olmadığı için karşı karşıya gelmiyordu bunlar. Müzikler karşı karşıya gelmiyordu...

İ. SAVAŞIR: Nihai bir sentez anlamında değil ama galiba sana şu anlamda katılmıyorum: Yunus Emre Oratoryosu dedim, Ulvi Cemal'in Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü de ekleyebilirim, o dönemde kaç eser var ki, Kemalist hareketliliğin sahiden olgun estetik ifadelerini oluşturursun? Bütün seçenekler denenmiş... Ulvi Cemal'in çok-seslendirdiği halk türküleri değil – o Köroğlu falan filan müptezel ürünlerdir bence. Ama bunlar denenip denenip bir yere geliyor ki, nihai değil ama, olgun bir estetik ürün ortaya çıkıyor. Bence '80'den sonra yaşanan hareketlilik de şu ara kendi olgun ifadesini aramaya başladı. Sezen Aksu buna çok yaklaşmış müziklerden biridir – Sezen Aksu adı altında her ne arıyorsak; Onno Tunç'un müziği belki – oralarda gerçekleştirilen şey bence önümüzdeki yıllarda sahiden olgun bir müzikal ifadeyle karşılaşacağımızı düşündürüyor. Buna iyimserlik de istersen, ama bana sanki oraya doğru yaklaşıyoruz gibi geliyor. Bu gerili-

min çözüleceği anlamında söylemiyorum ama bir 15, 20 yıllık hareketliliğin sonucu olan bir ifade biçimi bulunabilecekmiş gibi geliyor.

B. AYVAZOĞLU: Mümkündür bence de, ama gelecekle ilgili ne söylersek söyleyelim kehanet olacaktır.

C. BEHAR: Son bir şey daha, demin bir konuya atıfta bulunmuştunuz Beşir Bey, daha sonra konuşuruz demiştik. Bütün bunlar olup biterken, yani 1920 ile 1990 küsurlar arasında Geleneksel Türk Musikisi'ne ne oldu? Bu müziğe bugün ne ölçüde yaşayan bir müzik olarak bakabiliriz? Ve ne ölçüde müze, muhafaza, tarih ve bilim konusu olması gereken ve sadece bunlar olması gereken bir müzik türü olarak bakabiliriz? 1976'dan bu yana bu müziğin eğitimi de yapılıyor; iyi veya kötü, ama eğitimi yapılıyor birtakım konservatuarlarda. Ama bu geleneğe ne oldu? Bu gelenek kendini nasıl yeniden üretti veya yeniden üretebildi mi? Bu müzik yaşıyor mu, nasıl yaşıyor? Yaşıyorsa ayakta mı yaşıyor, sürünerek mi yaşıyor? Kimin için yaşıyor? Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

B. AYVAZOĞLU: Ben Klasik Türk Musikisi dediğimiz musikinin kendini üretemediği, bir noktada kaldığı kanaatini taşıyorum ama bu yaşamadığı manasına gelmiyor bence. Hayatietini üzerindeki bu baskı dolayısıyla –az önce geleneğin baskı altında nasıl sonuçlar verdiğine dair bir örnek vermişim – bulabildiği çatlaktan aykırı filizler vererek sürdürüyor. Mesele TRT'nin "Türk Sanat Müziği" diye adlandırdığı müzik, bence bu hayatietin aykırı bir biçimde, çarpık bir biçimde bir yerden fıkkırışıdır. Arabesk de bir yönüyle böyle yorumlanabilir ama çok daracık bir çatlaktan çıkmış bir filiz olarak görülebilir, yani kendini üretmeyen ama hayatietini belli biçimlerde devam ettiren bir musiki diyorum ben. Ama bu musikin bir de geçmişi var, geçmişiyse bence yaşıyor hâlâ; müzede yaşıyor, ama müzede yaşayan bir şey de bir değerdir, Beethoven gibi, Beethoven ne kadar yaşıyorsa, Bach ne kadar yaşıyorsa o kadar... Ve bu musikiyi hâlâ, sadece İstanbul'da devlet korolarında falan değil, Anadolu'nun her yerinde seven, icra etmeye çalışan insanlar vardır. Ben Sivaslı'yım, bakıyorsunuz, adam saatçi, tanbur çalıyor, hayretlere düşersiniz. Bir Saatçi Hüsnü Emmi vardı Sivas'ta, tanbur çalardı ve Tanburi Cemil'in taş plakları vardı ve Hüsnü Emmi'nin talebeleri vardı. En azından amatör seviyede icra eden, bu musikin takipçisi olan, plak koleksiyonu yapan insanlar var. Elazığ'da var, Bayburt'ta, Erzurum'da, her yerde. Yani o geçmiş musiki birikimimize gönülden bağı olan, onu geçmiş biçimiyle de olsa devam ettiren gruplar var. Ayrıca sürekli korolar kuruyorlar, korolara insan bulunuyor demek ki, in-

sanlar bu işle uğraşıyorlar. Yani belli ölçüde yaşayan bir musiki, buna bütünü ölmüş diyemeyiz.

• *C. BEHAR*: Bütünüyle ölmüş diyemeyiz ama bu geleneğin doğrudan devamı olan ve o geleneğin bir parçası olarak hemen algılayabileceğimiz eser bestelenmediği için, o anlamda. Bugün kim Beethoven besteliyor? Kimse bestelemiyor. Kimse Wagner bestelemiyor ya da besteliyorsa bile bunlar sadece pastiş niteliği taşıyor. O açıdan o gelenek bir anlamda bitmiştir diyebilirim ben; müzede, tarihte ve bilimde yaşıyor çünkü bu müziğin anlamlı bir dinleyici kitlesi var, anlamlı icracıları var ve önemli sayıda amatörleri var. Şöyle bir parantez açayım, Geleneksel Türk Müziği (klasik Türk müziği) her zaman bir şehir müziği olmuştur. İstanbul başta olmak üzere Edirne, Selanik, Bursa, İzmir, Erzurum, Amasya, Antep gibi şehirlerin müziği olmuştur. Dolayısıyla bu tür nüveler her zaman şehirlerde mevcut olmuştur. Bu müziğin de zaten 60 milyon insana veya Türkiye Cumhuriyeti'nin halkının bütününe veya Osmanlı mülkündeki halkların bütününe hitap etmesi hiçbir zaman beklenmiyordu. Onun için bu müziğin savunucuları da bazen böyle bir yanılsama içinde bulunuyorlar, bu tarihsel gerçeği de unutmamak lazım. O anlamda bu müzik yaşıyor diyebiliriz, o çerçevede, o anlamda.

I. SAVAŞIR: Bu dediklerinize katılıyorum. Bir ekleme: Neyzen Kutsi Ergüner Peter Gabriel'in, Jean Michel Jarre'in müziğinde de yaşıyor, filiz sürüyor. Beğenelim beğenmeyelim postmodern bir globalleşme içinde de yaşıyor bu müzik.

C. BEHAR: Kutsi'yi bırakın daha bundan on beş, yirmi sene önce Aka Gündüz Kutbay, Tuna Ötener, adını unuttuğum bir saksafoncu ve Okay Temiz'le "Orientwind" diye bir caz topluluğu kurdukları zaman çok güzel konserler verdiler ve iki tane çok güzel kaset/plak yaptılar. AKM'de konserler veren, yeri göğü inleten...

B. AYVAZOĞLU: Ayrıca Balkanlar'da da yaşıyor az çok bu müzik; Yunan müziğinde, Makedonya müziğinde yaşıyor.

İ. SAVAŞIR: Peter Gabriel'in ve Jean Michel Jarre'in adlarını anmam, Türk olmaktan çıkarmak için ve büyük bir ihtimalle hayatietini en çok borçlu olacağı filiz de burası olacak. Bu da paylaşımlı iddiası oluyor.

B. AYVAZOĞLU: Klasik üslupta eser besteleyen sanatçılar da var; me-

sela Cinuçen Tanrıkorur. Ayinlerini dinlediniz mi, bilmiyorum. Ayrıca Hollandalı Wouter Swest adlı bir etnomüzikoloji uzmanıyla tanışmıştım, Türkiye'ye gelmişti. Bir makam tertip etmiş, Türki-i Basit mi, neydi... Yani Türk musikisi şaşırtıcı bir şekilde bir yerlerde yaşıyor. Ben ayrıca geleneklerin yok olmadığını düşünüyorum. Herhangi bir şekilde bir yerden bir gün çıkacağını, yaşadığını, hayatietini bir yerlerde sürdürdüğünü düşünüyorum.

Metis Edebiyat Sonbahar 94

Kaf Dağının Önü

Murathan Mungan

Murathan Mungan'ın yeni hikâye kitabı, "Suret Masalı", "Gece Masalı" ve "Kağıttan Kaplanlar Masalı" adlı üç hikâyesini bir araya getiriyor. Okur, sürprizlerle dolu bu güzel kitapta kendisinden çok şey bulacak. Henüz Murathan Mungan'ın hikâyeleleriyle tanışmadıysanız *Kırk Oda*, *Cenk Hikâyeleri*, *Son İstanbul*, *Lal Masallar* ve şimdi yeni yayınlanan *Kaf Dağının Önü* nefis bir okuma yolculuğu için sizi bekliyor.

Yerdeniz Büyücüsü

Ursula K. LeGuin

Çev. Çiğdem Erkal İpek

Ursula LeGuin'i *Mülksüzler* adlı romanıyla tanıyor olmalısınız. LeGuin çağımızın en önde gelen bilimkurgu yazarlarından biri; en önde gelen sosyoloğu, antropoloğu ya da en büyük masalcısı demek de mümkün. Yazar, kitabı için şunu söylüyor:

"Sanırım *Yerdeniz Büyücüsü'nün* en çocuksu yanı, konusu: Büyümek. Büyümek, benim yıllarımı alan bir süreç oldu; bu süreci otuzbir yaşımda tamamladım – ne kadar tamamlanabilirse; o yüzden de çok önemsiyorum. Çoğu genç de önemser. Ne de olsa esas işleri budur: Büyümek."

Harun ile Öyküler Denizi

Salman Rushdie

Çev. Yurdanur Salman

Salman Rushdie'den, büyüklerin de çocuk heyecanıyla okuyacağı bir kitap; Doris Lessing yazarın bu kitabı için şunu söylüyor: "Bence Salman Rushdie gücünü her zaman sözcüklere, onların renk ve ağırlıklarına, biçim ve parlaklıklarına duyduğu sevgiden alıyor. Kimse, böylesine büyük bir hokkabaz ustalığıyla, böylesine büyük bir el hüneriyle oynayamaz sözcüklerle. Bunda şaşılacak bir şey yok; çünkü bu öykü Simbad'ı, Binbir Gece Masalları'nı, Altın Post'u yaratan sihirli ülkeden geliyor."

Göçmüş Kediler Bahçesi

Bilge Karasu

Son olarak *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* adlı denemeleri yayınlanan Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* Metis'te yeni basım yapıyor. Bilge Karasu'ya bu kitapla başlayın mı demeli? Ancak *Göçmüş Kediler Bahçesi'nin* Türkçe yazılmış en güzel metinlerden ve edebiyatımızın başyapıtlarından biri olduğu kesin.

